

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO

O CARÁTER EDUCATIVO DAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

MARCELO AUGUSTO PIRATELI

MARINGÁ

2010

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO: MESTRADO

O CARÁTER EDUCATIVO DAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

Dissertação apresentada por MARCELO AUGUSTO PIRATELI, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Área de Concentração: História e Historiografia da Educação, da Universidade Estadual de Maringá, como um dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador:

Prof. Dr.: JOSÉ JOAQUIM PEREIRA MELO

MARINGÁ

2010

MARCELO AUGUSTO PIRATELI

O CARÁTER EDUCATIVO DAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Joaquim Pereira Melo (Orientador) – UEM

Prof. Dr. Geraldo Inácio Filho – UFU

Prof. Dr. Célio Juvenal Costa – UEM

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antonio e Binoan, pelo indispensável apoio, sem o qual eu não teria chegado aqui.

Aos meus irmãos, Rodrigo, Renato e Patrícia, pela agradável companhia.

Especialmente ao Marquinho, meu irmão gêmeo, pelo exemplo, pela amizade, pelo companheirismo acadêmico e pela ajuda na hora mais difícil.

Ao meu tio Paulo e minha tia Gláires, pela amizade e pelo carinho.

À minha avó Elza, pelo amor incondicional, pela ajuda desde a graduação e por sempre acreditar em mim.

Ao Professor Doutor José Joaquim Pereira Melo, cuja orientação e apoio foram indispensáveis ao preparo desta dissertação.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

PIRATELI, Marcelo Augusto. **O CARÁTER EDUCATIVO DAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA**. 118 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Orientador: José Joaquim Pereira Melo. Maringá, 2010.

RESUMO

O presente trabalho é um estudo sobre a Antiguidade Clássica, no seu recorte romano, e tem como objetivo refletir sobre o caráter formativo das tragédias de Lúcio Aneu Sêneca (1 a.C.-65 d.C.), tendo em vista a formação do homem ideal, o sábio, aquele que seria capaz de manter o domínio e a racionalização dos sentimentos, dos impulsos e das paixões. Para isso, foram utilizadas as obras de Sêneca que proporcionaram condições para o desenvolvimento desta pesquisa, ou seja, as tragédias *Fedra*, *Medéia* e *Tiestes*, por trazerem em seu enredo as suas concepções filosóficas e formativas. Pode-se dizer que suas tragédias são metáforas que ajudam a refletir sobre as atitudes das personagens, a respeito de seus modos de ação e das calamidades que ocorrem quando as paixões triunfam sobre a razão. Para Sêneca, os vícios e as paixões são os principais fatores de desequilíbrio da ordem, impedindo, assim, o homem de viver em conformidade com a sua natureza, o que acaba provocando desastrosas consequências.

Palavras-chave: Sêneca; Tragédias; Estoicismo; Paixões; Educação.

PIRATELI, Marcelo Augusto. **THE EDUCATIONAL CHARACTERISTICS OF SENECA'S TRAGEDIES**. 118 f. Dissertation (Master in Education) – State University of Maringá. Supervisor: José Joaquim Pereira Melo. Maringá, 2010.

ABSTRACT

Current investigation deals with Roman Classical Antiquity and analyzes the formation characteristics found in the tragedies of Lucius Annaeus Seneca (1 BC – 65 AD) with regard to the education of the ideal man, the wise man, who would be able to dominate and rationalize feelings, impulses and passions. The tragedies *Phaedra*, *Medea* and *Thyestes* were investigated since they enclosed in their plot the philosopher's philosophy and formation contents. Actually Seneca's tragedies are metaphors which reflect on the characters' attitudes with regard to their ways of action and disasters when the passions override reason. In Seneca's opinion, vices and passions are the main destabilizing factors of constituted order. In fact, they hinder man from living according to nature and, as a result, cause disastrous consequences.

Keywords: Seneca; Tragedies; Stoicism; Passions; Education.

IMAGENS

1	Reconstituição do Fórum de Augusto.....	23
2	Reconstituição das Termas de Trajano.....	32
3	Aqueduto Aqua Claudia.....	34
4	Anfiteatro Flaviano (Coliseu).....	40
5	Restos do Teatro de Marcelo.....	42
6	Teatro romano (Mérida).....	45
7	Reconstituição do Pórtico das Pinturas (Atenas).....	52
8	A morte de Sêneca (1773), de Jacques Louis David.....	65

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	ROMA: OS ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DA “CAPITAL DO MUNDO”.....	17
2.1	A fundação da <i>urbs</i>	17
2.2	A capital de um grande império.....	19
2.2.1	Traçado urbanístico.....	20
2.3	As cidades romanas.....	25
2.3.1	O caráter religioso da cidade.....	26
2.3.1.1	Ritual de fundação.....	27
2.4	A <i>urbs</i> como modelo.....	28
2.4.1	Monumentos urbanos: edifícios de serviço público.....	29
2.4.1.1	Termas.....	30
2.4.1.2	Aquedutos.....	34
2.4.2	Monumentos urbanos: edifícios destinados à cultura, lazer e espetáculos públicos.....	36
2.4.2.1	Bibliotecas.....	37
2.4.2.2	Anfiteatros.....	39
2.4.2.3	Teatros.....	41
2.4.3	Cultura, literatura e filosofia em Roma.....	47
3	ESTOICISMO: DOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS AO PENSAMENTO DE SÊNECA.....	50
3.1	O estoicismo.....	50
3.1.1	A lógica estóica.....	51
3.1.2	A física estóica.....	54
3.1.3	A ética estóica.....	58

3.2	O pórtico chega a Roma.....	60
3.3	Lúcio Aneu Sêneca.....	64
3.3.1	Traços biográficos.....	64
3.3.2	Obras de Sêneca.....	66
3.3.3	Principais pontos do pensamento de Sêneca.....	66
4	O CARÁTER FORMATIVO DA POESIA TRÁGICA DE SÊNECA.....	72
4.1	As tragédias estóicas de Sêneca.....	72
4.1.1	<i>Fedra</i> : sinopse da peça.....	73
4.1.2	<i>Medéia</i> : sinopse da peça.....	77
4.1.3	<i>Tiestes</i> : sinopse da peça.....	81
4.2	Considerações sobre as tragédias de Sêneca.....	84
4.3	A arte dramática senequiana: instrumento para a formação humana.....	89
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
	FONTES.....	111
	REFERÊNCIAS.....	112

1 INTRODUÇÃO

Este estudo tem como preocupação fazer uma reflexão sobre o caráter educativo das tragédias de Lúcio Aneu Sêneca (c. 1 a.C.-65 d.C.) – literato, filósofo e político romano –, tendo em vista a formação do homem ideal, o sábio, o homem moral e virtuoso, isto é, aquele que seria capaz de manter o domínio e a racionalização dos sentimentos, dos impulsos e das paixões.

Por isso, privilegiou-se o estudo do pensamento de Sêneca, em seu caráter educativo, com base em suas tragédias, que, em linhas gerais, apresentaram o seu “ideal” de comportamento pretendido junto às camadas romanas privilegiadas. Isso sugere que a sua proposta educacional não está desvinculada da ordem social vigente, e é para estes que escreveu seu teatro (aqui identificado como instrumento didático).

Esta preocupação, antes de qualquer outra coisa, faz de Sêneca um formador de homens. O sistema educativo que ele formula está comprometido com a prática, com o ativismo ético, que tinha sua expressão máxima no sábio, o agente social que teria condições para conduzir os outros homens na direção da sabedoria. Tendo como ponto de referência o seu próprio exemplo, ele poderia despertar neles o prazer pela virtude (PEREIRA MELO, 2007, p. 10).

Para tanto, Sêneca buscou as bases filosóficas de suas idéias no estoicismo, que, apesar de ser de origem grega, encontrou espaço entre os romanos, após as conquistas de Roma. Em contato com a cultura grega, os romanos entraram na órbita do helenismo e, sobre aquela complexidade de saberes, reordenaram os seus conhecimentos de modo a atender à praticidade própria da sua cultura, que se distanciava das grandes reflexões filosóficas.

No caso específico do estoicismo, com a sua preocupação com o dever, autodisciplina e a sujeição à ordem natural, atendia às antigas virtudes romanas, aos seus hábitos conservadores e à sua insistência nas obrigações cívicas. A sua doutrina do cosmopolitismo ia ao encontro da mentalidade política romana e do orgulho de ser um império mundial.

Na sua versão romana, o estoicismo colocou em discussão a pedagogia, a qual, com a concepção de *humanitas*¹, transformou-se no ponto central da cultura e da formação do homem romano (CAMBI, 1999); sendo, portanto, sua mais elevada meta educativa (ZULUAGA, 1972). Nesse sentido, o estoicismo responde aos interesses do homem romano, que se entendia revestido de uma humanidade universal, não mais se considerando como apenas um cidadão ligado ao *mos maiorum*² e ao papel de *civis romanus*. Assim, são elaborados os modelos pedagógicos ligados ao saber mais universal.

Essa preocupação pedagógica teve presença marcante na reflexão filosófica de Sêneca, o qual se tornou uma das figuras romanas mais significativas e importantes em matéria de pedagogia, inclusive ao empregar esses ensinamentos filosóficos (morais) em seus textos literários, o que fez de suas tragédias um verdadeiro instrumento didático.

É válido lembrar que quando se trata do processo formativo na Antiguidade (*humanitas*), inexoravelmente, remete-se a todo um conjunto de conceitos relacionados à educação, tais como cultura, civilização, filosofia, assim como literatura - que aqui envolve o foco de nossa investigação. A educação não estava restrita a uma esfera formal e, desse modo, Sêneca pode se utilizar de peças teatrais para demonstrar aos seus interlocutores como alcançar, segundo o seu entendimento, uma verdadeira “forma” humana.

El carácter más general y fundamental de una cultura es que debe ser *aprendida*, o sea, transmitida en alguna forma. [...]. Esta transmisión es la *educación*.

La educación es pues un fenómeno que puede asumir las formas y las modalidades más diversas, según sean los diversos grupos humanos y su correspondiente grado de desarrollo; pero en esencia es siempre la misma cosa, esto

¹ A *Humanitas* era a versão latina da noção grega *Paideia*, que, em rigor, significava a formação do homem. Entre os promotores da tradução do termo para o latim, estiveram Cícero e Varrão: “Em primeiro lugar, toda esta educação orientada para o fim da formação do homem adulto, e não para o do desenvolvimento da criança. Não nos deixemos equivocar pela etimologia: bem sei que na palavra *paideia* encontra-se *παις*, mas o sentido completo é este: ‘o tratamento que se deve dispensar à criança’ para fazer dela um homem; perceberam-no bem os latinos, que, com Varrão e Cícero, traduziram *paideia* por *humanitas*” (MARROU, 1974, p. 341).

² O *mos maiorum*, desde o início até o declínio do Império Romano, constituía uma das bases da vida social e política; mesmo com o desenvolvimento da legislação escrita o *mos maiorum* não perdeu sua importância permanecendo ora como fonte do direito, ora como princípio de interpretação das leis (STUDER, 2002).

es, la *trasmisión de la cultura del grupo de un generación a la otra* (ABBAGNANO; VISALBERGHI, 2001, p. 11-12).

Daí para ele, os enredos trágicos que escreveu demonstrarem que a vontade guiada pela razão leva o homem a entrar em harmonia com a natureza. Assim sendo, a racionalidade possibilita uma vida em conformidade com as leis do universo. A vontade de progredir em direção ao bem ganha força quando ele coloca como objetivo o progresso moral, independentemente das dificuldades pelas quais tenha que passar. Destarte, ainda que o homem tenha em si inclinação para o bem, pois nasceu para ser virtuoso e feliz, é essencial a sua vontade para a concretização de tal determinação.

Disso se pode inferir que o pensamento filosófico, ou literário-educativo, como o senequiano, possa se constituir como um modelo formativo de um determinado setor social de seu tempo, posto que visava promover modalidades e a forma de cultura que contemplavam um certo ideal de formação, que poderia contribuir para a promoção de uma vida pautada na virtude.

Quando Sêneca escreveu suas tragédias, independentemente se fossem para serem representadas ou não, se tornaram textos lidos pela aristocracia romana, que em seus círculos literários tinham, nesses textos, sua forma de arte preferida (PEREIRA MELO, 2007).

De fato, o que os poetas romanos fizeram, dentre eles Sêneca, foi tornar esses textos aceitáveis e inteligíveis para seu público, posto que a cultura romana, diferentemente da grega, não era uma “cultura de mitos”, pois para os latinos aquilo tudo não passava de relatos fabulosos que não lhes pertenciam (apesar das equivalências feitas entre as divindades de ambas as culturas). Por isso “o crime trágico é então assimilado a uma noção romana, o *scelus nefas*, em que o culpado é automaticamente expulso da humanidade” (POMPEU, 1999, p. 214). Com Sêneca, os mitos são reelaborados na cultura romana, utilizando-o de forma alegórica. Isso possibilitou o seu emprego como um gênero didático-literário, contribuindo para seu importante papel de formador do homem que pertencia aos setores privilegiados da sociedade romana de seu tempo.

O emergir do pensamento senequiano apresentou-se como uma nova proposta educativa ao elaborar seus conceitos de *paixão* e *razão*, preocupado com a formação de um modelo de *homem* idealizado. Vale enfatizar que, ao compor suas tragédias, Sêneca coloca a retórica a serviço da poesia assim como lhe conferem realismo e dramaticidade e, além disso, quando elabora as características essenciais de suas personagens tem como preocupação estabelecer modelos de comportamento.

Desse modo, a pesquisa centrou-se nas tragédias (fontes) escritas por Sêneca, que, ao serem estudadas, apontaram as ideologias e as práticas que possibilitaram e viabilizaram as condições para o seu magistério.

Nessa perspectiva, as personagens utilizadas por Sêneca representam os conflitos, diversidades de comportamentos, lutas e contradições dos homens reais de seu tempo. Estes são o alvo de suas peças trágicas, para que, a partir delas, possam refletir sobre suas atitudes e racionalizá-las no cotidiano. Esse tratamento dado às fontes permite identificar de que forma os homens se relacionaram no passado e em que circunstâncias isso aconteceu. Assim como as soluções que eles mesmos engendraram para dar continuidade à sua sociedade e ao seu comportamento, o que qualifica essas mesmas fontes como material educativo.

Elencando *Medéia*, *Fedra* e *Tiestes* como objeto da pesquisa, pode-se identificar que Sêneca priorizou aquilo que (como estóico) entende ser o melhor caminho para a formação do homem ideal: aquele que supera as paixões com base em comportamentos racionais.

Ao investigar em suas tragédias os aspectos que lhe conferem uma função didática, busca-se identificar nas peças as argumentações utilizadas por Sêneca para difundir no público as suas idéias. E, assim, numa evidente intenção pedagógica, persuadir seus ouvintes para a prática da virtude, formando-se para dominar as paixões, refletir sobre seus modos de ação, buscando sempre os valores fundamentais para o homem.

Sêneca alcançou um papel de destaque não apenas em seu tempo, mas ao longo dos séculos. Os seus ensinamentos morais, seus conselhos e a sua preocupação com a condição humana são evidentes em suas obras, sejam elas filosóficas ou literárias, por isso sua contribuição tornou-se atemporal.

Portanto, justifica-se este estudo sobre Sêneca pelo interesse histórico e pedagógico que têm despertado as suas reflexões sobre a formação do homem que ele entendia como ideal, o sábio, agente social capaz de romper com as fragilidades da condição humana e responder às necessidades do seu momento histórico (PEREIRA MELO, 2003).

O estudo de Sêneca também se justifica na perenidade do seu pensamento. É inegável a sua importância, não apenas pela consolidação do pensamento filosófico em Roma, mas também pela influência que exerceu sobre a literatura na posteridade (CARDOSO, 2003). É ponto assente que a produção trágica de Sêneca foi influente e objeto de apreciações ao longo dos tempos.

O fenómeno da máxima fortuna de Sêneca, um dos fenómenos mais clamorosos na história da cultura, sucedeu no Renascimento tardio, quando o teatro trágico moderno se desenvolveu, modelando-se precisamente sobre as tragédias de Sêneca, herdando delas as cores tenebrosas, as aparições pressagiadoras e infaustas de fantasmas, a mania dos delitos atrozes. [...] mas o fenómeno assumiu proporções ainda mais imponentes na Inglaterra, onde todo o grande teatro isabelino fez o seu noviciado com os horrores das tragédias de Sêneca, [...] as bruxas e a sombra de Banco, no *Macbeth* shakespeariano, e a sombra do pai de Hamlet no drama do mesmo poeta inspiraram-se também na aparição da sombra de Tântalo, acompanhado pela Fúria, no *Thyestes* [...]. Através do teatro isabelino, as tragédias de Sêneca influíram também no teatro pré-romântico e romântico alemão. Nem o teatro dos países latinos escapou ao influxo senecano (PARATORE, 1987, p. 611).

Suas peças continuam marcando presença na atualidade, sendo “levadas à cena em muitas oportunidades. [...] Em nossos dias, em vários locais do mundo, têm sido realizadas experiências de representações dessas obras” (CARDOSO, 2005a, p. 65). Não obstante, a poesia trágica de Sêneca foi fonte de inspiração em outros meios, pois “também o cinema deu atenção à história de Fedra, colocando Antony Perkins como Hipólito e Melina Mercouri

como sua madrasta em *Phaedra* de Jules Dassin (1962)” (SOUSA, 2003, p. 21).

A obra de Sêneca não ficou limitada ao seu tempo, mas invadiu outros momentos históricos, o que evidencia a importância de suas reflexões e a validade do seu modelo pedagógico em outras sociedades. A importância do estudo das tragédias de Sêneca adquire relevância também pelas contribuições dadas para o tempo presente. O seu objetivo de orientar – numa clara intenção pedagógica – os indivíduos à prática da virtude como um caminho seguro para se ter uma vida feliz, pode contribuir para a formação moral dos homens de hoje, pois as preocupações existenciais, apesar de apresentarem diferentes faces conforme as especificidades de sua época, demonstram ter características comuns em todos os tempos.

Mesmo que o procedimento metodológico tenha levado a reflexões mais amplas, como, por exemplo, a estrutura urbanística romana, ou mesmo os fundamentos filosóficos do estoicismo, foram nessas tragédias (fontes) de Sêneca que se circunscreveram os limites do trabalho.

A partir dessa discussão, o apoio em uma bibliografia consistente possibilitou uma maior compreensão e desvendamento do tema privilegiado, garantindo informações e respaldo acadêmico³, e, a partir disso, a apresentação do pensamento senequiano em sua forma mais aprimorada, que mostrou o homem em sua forma universal - para Sêneca, o “Sábio”, aquele que sabia agir conforme a natureza. A partir daí se pôde apresentar o sujeito em sua definição ontológica e, por fim, o processo educativo que o transformaria em ser perfectível, em sua plena humanidade (*Paidéia; humanitas* para os romanos).

Para atender a essa proposta, o trabalho se divide em três capítulos.

³ Cite-se, como exemplo, os trabalhos sobre as tragédias senequianas de Zelia de Almeida Cardoso, dentre os quais se destaca o seu livro *Estudo sobre as tragédias de Sêneca* (Alameda, 2005) e o livro de Maria Cristina Pimentel intitulado *Quo verget furor? Aspectos estóicos na Phaedra de Sêneca* (Colibri, 1993). Entre os estudos sobre Roma destacam-se os livros: *As cidades romanas* (Edições 70, 2003) de Pierre Grimal e *Estudos de história da cultura clássica: cultura romana* (Fundação Calouste Gulbenkian, 1984) de Maria Helena da Rocha Pereira. Sobre o estoicismo vale salientar os livros: *O estoicismo* (Edições 70, 1986) de Jean Brun e *O estoicismo romano: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio* (EDIPUCRS, 1996) de Reinholdo Aloysio Ullmann.

No primeiro capítulo, descreveu-se o que foi a cidade de Roma, que, enquanto “capital do mundo”, constituía-se em um complexo urbano capaz de governar uma parte significativa do mundo ocidental. Em seu conjunto, destacaram-se estruturas como aquedutos, termas, anfiteatros, o fórum, assim como o espaço onde possivelmente ocorreu o fenômeno educativo, entre eles as bibliotecas, pórticos, ou mesmo aquele espaço privilegiado nesta pesquisa: o teatro.

No segundo capítulo, tratou-se daquela “escola” filosófica em que Sêneca encontrou os fundamentos de seu pensamento: o estoicismo. Este, de origem grega, encontrou espaço na cidade de Roma quando esta conquistou militarmente a Grécia. Portanto, buscou-se explicar de modo geral os pontos centrais do pensamento senequiano; pontos estes que de forma explícita estiveram presentes nos diálogos de suas tragédias.

No terceiro capítulo, por fim, abordou-se o aspecto educativo das suas tragédias. Em um primeiro momento, foi feita uma revisão de literatura das peças escolhidas (*Tiestes*, *Fedra* e *Medéia*). Em seguida, efetuou-se uma interpretação a respeito do caráter didático das tragédias, com a análise dos diálogos e dos comportamentos das personagens enquanto exemplo de ensinamento, ou seja, uma proposta educativa (mesmo que informal) com base naqueles valores que o estoicismo romano postulou como centrais: racionalidade e moral como normas para o comportamento humano na superação de suas paixões, e, por conseguinte, na tentativa do homem ideal, o sábio.

2 ROMA: OS ASPECTOS CARACTERÍSTICOS DA “CAPITAL DO MUNDO”

No presente capítulo, propõe-se fazer uma apresentação do que foi a cidade de Roma, “capital do mundo”, e de seus mais esplendorosos monumentos urbanos: aquedutos, termas, anfiteatros, bibliotecas e o teatro, espaço privilegiado neste trabalho.

2.1 A fundação da *urbs*

A fundação de Roma ocorreu aproximadamente no mesmo período no qual a civilização etrusca começou a se formar. Roma esteve aberta a todas as influências que se entrecruzavam no mundo mediterrâneo e, por isso, realizou uma síntese de civilizações e culturas, o que caracterizou a sua originalidade.

A cidade, como organização política, substituiu a forma de organização tribal que se encontrava no Lácio.

Segundo as antigas tradições, Roma foi fundada sobre o Palatino⁴ por Rômulo tendo seu irmão Remo como testemunha. Os dois eram descendentes dos reis de Alba. Rômulo havia traçado com um arado o sulco que delimitava o *pomerium* da futura cidade, por isso Roma tomou a forma de um quadrado; porém, essas mesmas tradições divergiam com relação à extensão da cidade fundada por Rômulo, pois não se reduzia apenas ao Palatino, também lhe estava integrada o Capitólio⁵ e o Fórum. No entanto, parece pouco provável que se tratasse de uma cidade verdadeira que consistiria o núcleo da *urbs*.

⁴ Uma das colinas existentes em Roma com aproximadamente 70 metros de altura. Nas encostas do monte Palatino os romanos construíram o Fórum de um lado e o Circo Máximo de outro. De acordo com a tradição, foi sobre o monte Palatino que Rômulo fundou a cidade de Roma.

⁵ Uma das sete colinas de Roma que se distinguia das demais por ser a mais baixa e com dois picos que ficam separados por uma depressão. No pico do sul os romanos edificaram o templo dedicado a Júpiter, Juno e Minerva, a tríade capitolina.

Hoje sabe-se que no lugar da futura cidade de Roma haviam várias aldeias, cuja principal era a que se localizava no Palatino.

A partir de escavações arqueológicas ficou demonstrado que desde o século IX a.C. o local em que Roma seria fundada já era habitada por povos latinos.

Mas é importante ressaltar que somente os dados arqueológicos não são suficientes para que se apresente uma conclusão satisfatória sobre o complexo fenômeno que é a fundação de uma cidade, pois esta não se reduz simplesmente a uma realidade material, como, por exemplo, a aglomeração de casas. Uma cidade também é uma criação jurídica, característica fundamental que nem sempre é perceptível.

A existência de Roma é inseparável da ocupação do Fórum e da utilização desse espaço para as atividades sociais, religiosas e políticas que condicionam a vida da *urbs*.

O Fórum era um centro geográfico e tinha as condições necessárias para constituir um local de reunião comum.

Roma não se constituiu como cidade até que se deu a ocupação do Fórum. Isso ocorreu antes mesmo de se estabelecer uma pavimentação em pedras. Essas ações são consequências dos etruscos, inclusive a orientação das linhas urbanas e a idéia de que o solo da cidade estava ligado de forma indissociável às instituições sacras e políticas, isto é, aquilo que caracterizava o seu ser. A dominação política dos etruscos era reconhecida pelos próprios historiadores romanos.

Naquele momento é que Roma se constitui como cidade, similar as demais cidades das vilas etruscas, asiáticas e gregas.

2.2 A capital de um grande império

A civilização romana sustentou-se numa sociedade urbana. Durante as primeiras décadas da República romana (século V a.C.) a supremacia era dos proprietários de terras; no entanto, essa aristocracia fundiária não demorou a residir na cidade e, aqueles que desempenharam um papel ativo na vida política ou administrativa da *urbs*, ali residiam e tomavam as decisões. A própria organização da cidade contribuiu para isso, porque, para os romanos, a cidadania era algo que deveria ser exercida diretamente.

Na concepção dos romanos a cidade englobava o campo e a parte urbana, que era o centro e ficava protegido pelas muralhas.

Este recinto amuralhado, considerado sagrado, era o *pomerium*, onde estavam os vivos e desarmados. Os mortos [...] deviam ser enterrados fora do *pomerium*, em geral em tumbas que ladeavam as estradas que davam acesso à *urbs*. Os soldados armados também deviam reunir-se fora, no *campus*, campo (FUNARI, 2007, p. 117).

Mesmo longe das ruas da cidade, no campo e nas fazendas (*uillae rusticae*), a cultura urbana se fazia presente. Essa influência podia ser vista nas paredes que exibiam pinturas e nos pisos em mosaicos representando temas urbanos, como, por exemplo, as lutas de gladiadores. Portanto, mesmo para aqueles que viviam no campo, a cidade era tida como referência.

Além disso, a cidade de Roma era identificada com o Estado. Para os romanos o Império poderia sofrer mudanças nos seus territórios, ou seja, poderia ser aumentado ou mesmo diminuído que isso não o comprometeria. Contudo, em contrapartida, o solo da *urbs* era concebido como sagrado, portanto, inviolável: “Roma encontra-se no interior de uma fronteira sagrada – ao qual se dá o nome de *pomerium* – e o seu território está protegido por divindades e ritos que lhe são característicos” (GRIMAL, 2003, p. 11).

O solo da *urbs* era consagrado aos deuses, sendo compreendido como um espaço sagrado. O centro era o santuário da sociedade romana.

2.2.1 Traçado urbanístico

Para o romano, a cidade era compreendida como o ambiente natural para a vida em sociedade (FUNARI, 2006). Mas, antes de construir os monumentos, era preciso planejar a cidade, articulando os quarteirões e estabelecer o lugar devido daquilo que era essencial.

[...] na cidade [...] havia [...] a distinção entre a parte alta, destinada aos templos e, o plano, onde ficava o *fórum*, ou mercado. No centro, deveria estar um templo, o fórum e outros edifícios públicos (FUNARI, 2007, p. 117).

No centro da cidade fica o Fórum, a praça pública, local onde as assembléias populares são convocadas e realizadas no *Comitium*, espaço próprio para a assembléia eleitora. Nas proximidades fica a *Curia*, onde o Senado romano se reunia, mas “embora fosse sua sede tradicional, não era senão um dentre vários lugares de reunião possíveis” (LE ROUX, 2009, p. 50). No Fórum “localizavam-se as lojas, repartições e outros negócios, o que dava um aspecto movimentado e barulhento ao lugar” (FUNARI, 2007, p. 108).

Além das questões relativas à vida pública, o Fórum foi um local destinado para aspectos importantes da vida cotidiana dos romanos, como a atividade comercial. Lá se localizavam as fileiras de lojas, pertencentes ao Estado, mas que eram alugadas para os comerciantes, como, por exemplo, para os açougueiros, que posteriormente se mudaram para outras lojas localizadas mais ao norte. Esses deram lugar aos cambistas que exerciam operações bancárias. Os cambistas foram conquistando cada vez mais espaço, enquanto que os outros comerciantes, por fim, deixaram o Fórum e foram para

áreas ao norte, se agrupando dentro de um grande mercado denominado *macellum*.

Primitivamente, era no Fórum que se realizava o principal mercado, para a carne e para o peixe. Pouco a pouco, aí se instalaram outras atividades comerciais e, na época clássica, encontramos aí exclusivamente cambistas, ourives e comerciantes de preciosidades. Os mercados de víveres recuaram e agruparam-se imediatamente a norte do velho Fórum (GRIMAL, 2003, p. 41).

As lojas, bancos e repartições abriam cedo, aproximadamente pelas oito horas e fechavam para o almoço ao meio-dia. Não eram raros aqueles que levavam uma marmita e comiam seu almoço na rua ou no anfiteatro assistindo a luta de gladiadores. Depois do almoço tudo abria novamente (FUNARI, 2007).

Outro fato marcante no urbanismo romano foi a introdução dos pórticos: galerias com colunata ou arcada. Os primeiros pórticos foram construídos no bairro portuário, no porto e numa das ruas do Campo de Marte, provavelmente com o objetivo de formar uma grande via comercial que fosse coberta ao longo de todo percurso e ladeada de lojas, nas quais as pessoas pudessem frequentar, protegendo-se da chuva e do sol forte.

Depois de introduzir os pórticos na *urbs* os romanos construíram no Fórum a primeira basílica, que depois passou a fazer parte dos Fóruns das cidades, nas províncias. A basílica era uma edificação com um teto sustentado por colunas e colunatas e servia como um centro comercial para os cidadãos que tinham assuntos no Fórum, quando as condições climáticas eram desfavoráveis como nos dias muito quentes ou com chuva (GRIMAL, 2005). Nesse local tratava-se não apenas das questões comerciais privadas, mas também das atividades oficiais, tornando-se natural que ali fosse instalado um tribunal para que os magistrados exercessem a sua função.

[...] importante no dia a dia cívico [...] a basílica [...] servia de ponto de encontro social e comercial como de tribunal. As mais antigas ficavam no Forum Romanum: a Basílica Júlia e a Basílica Emília. Desta última afirmou Plínio-o-Antigo que era um dos três edifícios mais belos do mundo (PEREIRA, 1984, p. 447).

No início do século II a.C. iniciou-se a construção de mais basílicas, como, por exemplo, a Basílica Emiliana e, a partir de então, o Fórum passa a ser caracterizado por ser um vasto conjunto monumental, com uma forma retangular.

A última etapa no arranjo da praça foi a construção por César da imensa Basílica Juliana destinada a proporcionar, para sul, uma simetria com a Basílica Emiliana e, daí em diante e até o fim do Império, o Fórum permaneceu inalterado (GRIMAL, 2003, p 45).

Não somente o Fórum ficou incólume às construções, ou seja, o grande vale chamado *Circus Maximus* situado entre o Palatino e o Aventino ficou reservado para a realização de jogos e corridas de cavalos. A grande planície localizada ao norte do Capitólio, chamada de *Campus Martius* (Campo de Marte), foi consagrado ao deus da guerra; era ali que os jovens faziam a sua formação militar e os soldados se agrupavam.

É também em torno do Fórum que o centro da vida religiosa acontece. Erguia-se o capitólio, templo consagrado a Júpiter *Optimus Maximus* e, junto a ele, à Minerva e a Juno. O capitólio, portanto, era composto por três capelas que ficavam sustentadas por uma única colunata (GRIMAL, 2003).

Enquanto a cidade de Roma tornava-se a capital de um grande império, ela permanecia pequena, sendo que encontrar espaços livres havia se tornado um problema. O número de habitantes cresceu significativamente, mas os espaços destinados à vida pública passaram por poucas mudanças. Por exemplo, no Fórum um grande número de processos – que aumentavam cada

vez mais – estava sendo julgado a céu aberto. Mesmo com as duas basílicas não foi possível acolher os homens de negócios. Diante disso, quando César (100 a.C.-44 a.C.) assumiu o poder, e Roma estabeleceu um plano urbanístico para a cidade, foi construído apenas um novo Fórum, finalizado por Augusto.

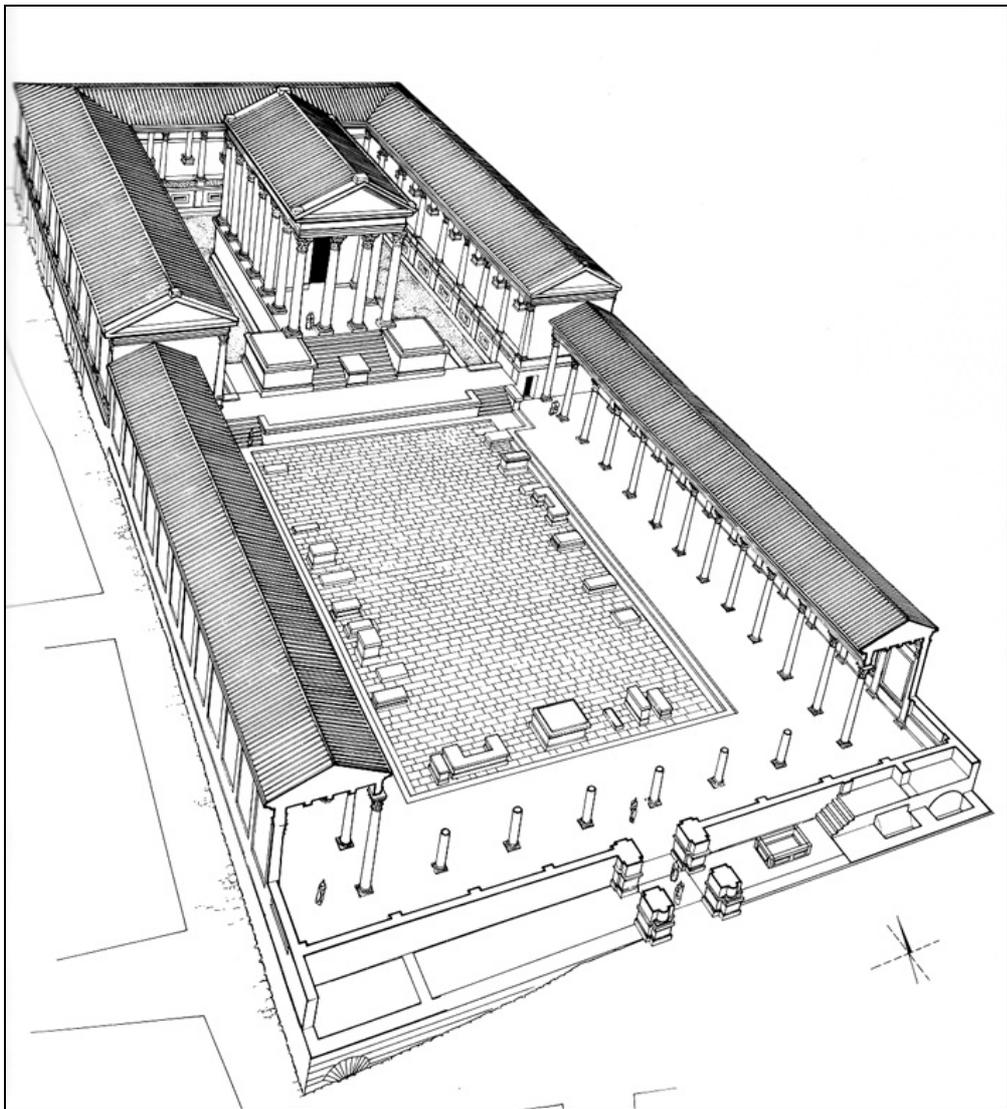


Imagem 1 – Reconstituição do Fórum de Augusto

O primeiro de uma série de conjuntos monumentais que foram construídos foi o Fórum de César (*Forum Julium*), que serviu de modelo para os demais que foram construídos. Esses fóruns estavam comunicados uns com os outros e ficaram conhecidos como Fóruns imperiais. Além das praças, os

fóruns eram ornados com colunatas que protegiam quem ali se encontrava, das adversidades climáticas. Em anexo, possuíam salas para realização de conferências, bibliotecas e salas para leitura pública. No centro de cada um desses fóruns, era construído um templo dedicado a divindade que o príncipe tinha devoção particular.

O problema de espaço permanecia. Para tentar resolver esse problema, Augusto (30 a.C.-14 d.C.) destruiu o velho cemitério que se localizava fora da muralha serviana, no distante planalto do Ésquilo. Neste local foram construídos grandes palácios, mas como estava muito longe do centro, tornou um bairro de parques e jardins. A maior parte dos habitantes residia em prédios de até quatro andares, para, dessa forma, amenizar o problema de espaço. Este tipo de construção, chamada *insulae*, surgiu nas mais variadas localidades e, até mesmo, antigas fortificações foram demolidas para que habitações fossem construídas.

Roma, a cidade dos construtores, nunca foi concluída. De uma época para a outra, ela se transformava. Era uma cidade viva. Construções suntuosas coexistiam lado a lado com moradias sórdidas. As ruas eram tortuosas, mas havia praças imensas, onde as pessoas conviviam durante longas horas. As tavernas eram as mais bem abastecidas do mundo. As lojas, abarrotadas de mercadorias. Os chafarizes, numerosos, e de águas frescas e puras. Não é de admirar que acorresse gente do mundo inteiro para viver ali, ainda que não conseguisse fazer fortuna. Em Roma, a vida era doce, e a própria pobreza, mais suportável que em qualquer outro lugar do mundo (GRIMAL, 2005, p 77).

Roma era a capital do mundo ocidental, a sede do Império (LE ROUX, 2009). Cidade de vida social intensa, dos prazeres e da cultura (MENDES, 2006), com uma aparência monumental, obtida por meio de contínuos programas de desenvolvimento arquitetônico empreendidos pelos Imperadores. Sua imponência não tinha equivalente no mundo todo (LE ROUX, 2009) e sua cultura urbana se fez presente nas cidades de diversas províncias (FUNARI, 2003), como na África do norte, na Bretanha, dentre outras.

2.3 As cidades romanas

Os romanos, no início do Principado⁶ (27 a.C.), já tinham subjugado grande parte do mundo ocidental. Assim, impuseram o seu modelo de civilização às províncias conquistadas. Com isso, passaram a ser imitados no que se refere aos seus costumes, indumentária e alimentação (LE BOHEC, 2005). A sua influência também se fez presente na arquitetura.

Em decorrência de suas conquistas, os romanos ampliaram e deram melhores condições para as cidades que já existiam e fundaram outras cidades.

Foi na cidade que o Império Romano (27 a.C. a 476 d.C.) difundiu uma forma de vida que pudesse integrar a comunidade. Os espaços urbanos foram utilizados para estabelecer uma relação entre o lugar habitado e os cidadãos.

A cidade foi a célula-base do sistema imperial romano tanto no plano político quanto no econômico, social, cultural e religioso, atuando como centro de “romanidade”. Aproveitando-se das cidades já existentes e criando novas, Roma procurou difundir seus valores e estilo de vida nos territórios conquistados (BUSTAMANTE, 2006, p 113).

Criaram um conceito de urbanismo e propuseram soluções para os problemas práticos. Isso porque, os primeiros grupos enviados como colonos eram antigos soldados, e a mão de obra encontrada nas cidades conquistadas não possuía qualificação profissional (GRIMAL, 2003).

Os fundadores projetavam a cidade a partir de um plano simples e que fosse facilmente compreensível.

⁶ O Principado foi o período, durante o Império Romano, que teve início em 27 a.C. com a investidura de Augusto no poder pelo Senado romano que o denominou *princeps*. O Principado se estendeu até o ano 285 d.C. quando Diocleciano assumiu o poder do Império.

Muitas cidades foram construídas a partir de um planejamento. Primeiro na Itália e, depois, em todos os territórios conquistados no Ocidente. São exemplos, cidades como Lisboa, Barcelona, Lyon, Londres, dentre outras.

A cidade planejada contava com duas avenidas principais, que se cruzavam de norte a sul (*cardo*) e de leste a oeste (*decumanus*). A partir delas, seguiam-se ruas paralelas que formavam um traçado regular e ortogonal da cidade, como se fosse um tabuleiro de xadrez (FUNARI, 2007, p. 110).

O primeiro ponto a ser definido era o centro da futura cidade, onde cruzava o *decumanos* e o *cardo*. Somente depois de estabelecidas as duas vias principais e o centro, é que se traçam as vias secundárias em quadrícula. Os espaços delimitados são divididos entre os habitantes de acordo com sua função e situação social (GRIMAL, 2003).

Esse procedimento, por ser muito artificial, somente era possível em terrenos desocupados e sem acidentes consideráveis.

2.3.1 O caráter religioso da cidade

Para os romanos, a *urbs*, antes de tudo, tinha um caráter religioso e seu urbanismo se fundamenta numa concepção mais espiritual do que material, pois a *urbs* não era compreendida apenas como um conjunto de casas e edifícios, mas como um centro sagrado, uma associação religiosa e política (COULANGES, 2007).

O urbanismo romano não é uma arte puramente técnica, mas tem como finalidade “dar um corpo material a esta realidade essencialmente abstrata e espiritual que é a cidade” (GRIMAL, 2003, p. 13). O próprio solo da cidade era consagrado aos deuses, sendo, portanto, sagrado.

2.3.1.1 Ritual de fundação

O rigor geométrico e o plano em quadrícula das fundações não são devidos apenas ao espírito militar romano, mas também parte de uma intenção religiosa, já que a fundação de uma cidade era um ato sagrado.

Os autores antigos descreveram-nos abundantemente o ritual que acompanhava este acto. Dizem-nos como o próprio fundador, envergando uma toga ornada à moda antiga, começa por se servir dos auspícios a fim de se assegurar, através de sinais visíveis, que os deuses não se opõem à implantação de uma cidade no local escolhido. A seguir, agarra os rabelos de uma charrua com a relha em bronze puxada por uma bezerra e um touro brancos e abre uma vala a toda a volta da futura cidade no local onde devem ser erigidas as muralhas. Toma muito cuidado por fazer que a terra remexida pela relha caia para o interior do recinto e, atrás dele, os ajudantes recolhem os torrões que porventura possam ter caído para o exterior e colocam-nos onde o ritual o determina. No local previsto para as portas o fundador levanta a relha para deixar um acesso livre de qualquer consagração. Quando o fundador regressa ao ponto de partida, a cidade está virtualmente fundada (GRIMAL, 2003, p. 19.22).

O ritual tem como finalidade estabelecer uma espécie de proteção mágica para a futura cidade. Segundo a tradição, acreditava-se que da terra revolvida pela relha é que as divindades infernais brotam para tomar posse da vala e a tornar religiosamente intransponível. Aqueles que não entram por uma das portas, onde a terra não foi remexida, são amaldiçoados e devem ser mortos, pois a mácula contraída é perigosa para a coletividade.

Só por si, esta crença explica a velha lenda que, não sem escândalo, põe o assassinio de um irmão nas próprias origens da Cidade. [...] O ritual da vala teria sido praticado pelo próprio Rómulo em torno da primitiva Roma e sabe-se

como, por ter tentado ridicularizá-lo, Remo, que tinha saltado de um pulo a vala e taludes em miniatura que a charrua acabara de formar, foi sovado mortalmente pelo seu irmão (GRIMAL, 2003, p. 22).

Esse ritual era completado por outros dois, sendo que um era destinado aos deuses infernais e, por isso, no centro da futura cidade uma fossa chamada *mundus* era escavada, na qual eram depositadas as oferendas. A laje que cobria a fossa era retirada três vezes no ano e, nesses dias, as atividades oficiais da cidade eram suspensas, porque estando o *mundus* aberto, a comunicação com o mundo subterrâneo era estabelecida e os empreendimentos estariam fadados ao fracasso.

O outro ritual era feito para que a futura cidade fosse colocada sob a proteção dos deuses do Alto, especialmente a tríade formada por Júpiter, Juno e Minerva. A essa tríade era dedicado um templo comum, composto por três capelas as quais constituíam o Capitólio, a cabeça da cidade. Este santuário deveria situar-se no ponto mais alto, para que os divinos hóspedes pudessem contemplar a maior área possível da cidade (BUSTAMANTE, 2006). Acreditava-se que um deus somente protegeria plenamente o local que ele pudesse ver. Por isso, quando não havia uma colina para se edificar o Capitólio, ele era construído sobre um *podium* alto, uma base artificial para substituir a colina (GRIMAL, 2003). O Capitólio, geralmente, era construído na praça principal.

Para a fundação de uma cidade havia, portanto, duas prescrições: uma questão geométrica e um ritual com características arcaicas.

2.4 A *urbs* como modelo

Roma, a cidade por excelência, serviu de modelo para as cidades provinciais que procuraram reproduzir as suas instituições, monumentos, edificações para que pudessem se constituir como uma imagem da capital. A

população nativa admirava as diversas comodidades que a cidade oferecia, tais como as termas, mercados, teatro, não apenas pelo luxo, mas também pela importância da cidade como símbolo onipresente de um sistema político, econômico, social, cultural e religioso.

A razão de ser da cidade era o desenvolvimento de uma vida coletiva entre seus habitantes. Daí a importância dos lugares de reuniões, dos edifícios públicos das mais diversas naturezas, onde ocorria a vida coletiva, como o fórum, a basílica, a cúria, o teatro, o anfiteatro, o circo, o templo, o mercado (BUSTAMANTE, 2006, p. 117).

Os espetáculos realizados em edificações como o teatro, o anfiteatro e o circo promoviam a sociabilidade dos cidadãos, sendo que, cada espaço específico tinha a sua distinção. Assim, no circo aconteciam as corridas de carruagens, enquanto que os espetáculos violentos, lutas de gladiadores e caçadas de animais eram exibidas no anfiteatro. No teatro representavam-se as comédias, mímicas e tragédias, difundindo o patrimônio literário e cultural.

Os cidadãos tinham acesso garantido a estes lugares, nos quais acontecia a socialização por meio dessas atividades. Assim como o abastecimento alimentar, os jogos eram um direito dos cidadãos romanos. Na cidade tinha-se como ideal o desfrute de banquetes e o prazer dos banhos e espetáculos.

2.4.1 Monumentos urbanos: edifícios de serviço público

Para os romanos, a cidade não era simplesmente um local formado por residências, no qual havia uma aglomeração de pessoas. Para ser considerado um espaço urbano era necessário que os habitantes deste local elaborassem condições para ali viverem em coletividade, construindo locais públicos para

reuniões, santuários, edifícios e chafarizes públicos para que fosse facilitado o acesso a água.

[...] o poder de Roma precisava ser evidenciado na organização e construção de monumentos e obras públicas que tinham a cidade como seu espaço privilegiado. [...] havia a necessidade de uma ordem visual, cuja concretude, solidez e grandiosidade enfatizassem a crença na continuidade, na durabilidade e na imutabilidade do domínio romano. Assim, o cidadão, ao olhar estas construções, seria levado a obedecer ao regime imperial (BUSTAMANTE, 2006, p. 116).

Os monumentos edificados com dimensões extraordinárias, revestidos de mármore e na riqueza de suas decorações exprimiam a magnificência do Império e a grandeza e glória de Roma (LE ROUX, 2009), fazendo da *urbs* a senhora do mundo conhecido.

2.4.1.1 Termas

Um dos monumentos mais característicos são as termas ou banhos públicos, que, assim como os anfiteatros, são uma invenção arquitetônica italiana.

Na *urbs* esses edifícios públicos se tornaram muito populares. Por volta de 80 a.C., portanto no final da República, as termas já eram construídas em cidades como Pompéia e Campanha. Em suas primeiras formas, eram cômodos estreitos utilizados para que os cidadãos se lavassem ou se limpassem após a prática de exercícios físicos; por isso, as primeiras termas construídas em Roma ficavam anexas aos ginásios (GRIMAL, 2005).

Com o passar do tempo, as termas sofreram modificações em sua estrutura arquitetônica, a fim de atender aos cidadãos ociosos que as

frequentavam com intuito de ter uma ocupação no final da tarde e passar o tempo, até dar a hora da refeição noturna.

[...] na Roma antiga havia o problema de como ocupar as horas livres do dia. [...] Para os cidadãos comuns, a jornada de trabalho terminava bastante cedo. [...] Uma solução que atendia bem a todos era ir às termas. A freqüência a esses centros era um hábito diário para pobres e ricos, jovens e velhos, homens e mulheres. No período imperial eles eram abertos gratuitamente ao público, ou, no máximo, era cobrado um quadrante pela entrada: muito menos que um litro de vinho ou um pão (LIBERATI; BOURBON, 2005, p. 67).

No entanto, geralmente, “primeiro banhavam-se as pessoas de posses, entre as duas e quatro da tarde. Após o expediente, vinham banhar-se os mais humildes” (FUNARI, 2007, p. 109).

Logo na entrada das termas havia um vestiário onde os frequentadores se despiam, para depois se deslocarem para os outros ambientes internos. Esses ambientes, além de separados uns dos outros, também diferiam na temperatura, ou seja, primeiro se passava por um ambiente com banho frio, e depois, a um banho morno, a fim de se acostumarem com a temperatura elevada, quando finalmente, se passava para uma estufa bem aquecida, cuja finalidade era provocar o suor nos freqüentadores. Esses ambientes tinham banheiras que eram utilizadas para borrifar a água no corpo ou mesmo, mergulhar.

[...] quatro partes essenciais de qualquer edifício termal: um *apodyterium*, amplo vestiário em que os banhistas tiravam e colocavam as suas roupas, uma sala fria, o *frigidarium*; a seguir uma sala morna, o *tepidarium*; e por fim uma estufa, o *caldarium*. Cada qual passava de uma sala para a outra de acordo com um rito obrigatório (GRIMAL, 2003, p 82).

Por fim, fazia-se o caminho inverso até passar pelo último banho frio. Durante a época imperial foram construídas termas mais luxuosas e complexas, nas quais tinham salas para massagem e unção de óleo, salas para conversas e galerias para passeio. Além disso, esses edifícios também contavam com jardins, lojas, e bibliotecas; sendo que “na Roma imperial, é aí que decorre grande parte da vida social da cidade” (PEREIRA, 1984, p. 445).

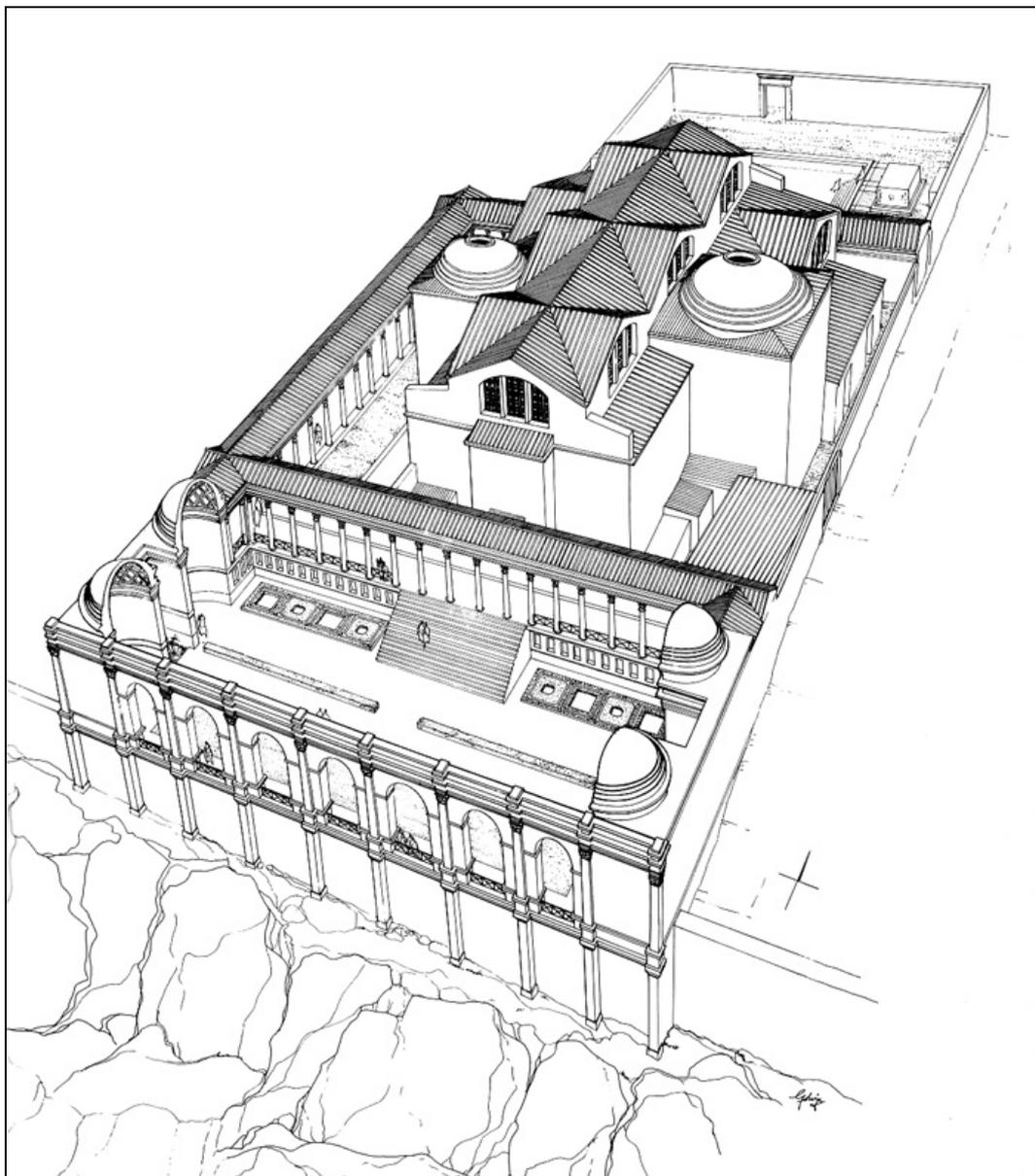


Imagem 2 – Reconstituição das Termas de Trajano

As termas eram um importante espaço de convívio social para os romanos. Local em que os cidadãos utilizavam para conversar com seus amigos ou mesmo desconhecidos, assim como para relaxar. Participavam de atividades conjuntas, como as massagens, nas quais os massagistas esfregavam nos banhistas um tipo de almofada, para depois untá-los com óleo perfumado. Os freqüentadores podiam, ali mesmo, degustar alimentos que eram vendidos por ambulantes.

Faz-se um pouco de exercício, relaxa-se sob as mãos do massagista, conversa-se, petiscam-se algumas guloseimas fornecidas por vendedores ambulantes. É também aí que se promovem os encontros de negócio ou de amizade, como anteriormente no Fórum. Já se disse que no tempo do Império as termas eram os cafés e os clubes das cidades romanas (GRIMAL, 2003, p 84).

As termas necessitavam de fontes de calor o que criou a necessidade de os arquitetos criarem dispositivos engenhosos, dentre os quais o mais utilizado foi a construção de pavimentos suspensos por pequenos pilares de tijolo, chamados *suspensurae*. Isso permitia que o ar quente, oriundo de uma fornalha, circulasse, aquecendo o chão e passasse por canos verticais encaixados nas paredes.

Roma dispunha de várias termas, além dos banhos particulares que eram construídos nas residências mais luxuosas.

[...] o grande número de termas tornava necessária a instalação de condutas de água abundantes e seguras. Não há nenhuma povoação romana que não tenha tido, por pequena que fosse, o seu aqueduto (GRIMAL, 2003, p. 84).

No início, a água era retirada de poços que ficavam localizados nas proximidades dos edifícios termais, mas com o aperfeiçoamento dessas

instalações, foi necessário que o abastecimento fosse feito por canalizações que traziam a água dos aquedutos.

2.4.1.2 Aquedutos

Para abastecer os banhos públicos foi preciso uma grande quantidade de água. Não somente por isso, mas para combater os incêndios que eram freqüentes, Roma construiu aquedutos. Por séculos Roma dependeu de seus aquedutos.

O primeiro aqueduto de Roma foi construído no século IV a.C. e foi denominado de Água Apiana. Era um aqueduto simples, ou seja, um canal em alvenaria assentado no solo e que seguia o declive natural do terreno, sendo que o seu comprimento foi de aproximadamente dezesseis quilômetros, dos quais, apenas, oitenta e oito metros ficavam acima do solo, sustentado por muros e arcos.



Imagem 3 – Aqueduto Aqua Claudia

Com o aumento da população de Roma foi necessário construir um aqueduto mais sofisticado – o terceiro –, denominado de Márcia, que permitiu que a cidade fosse abastecida pela águas puras da região Sabina.

Ocorreu o desenvolvimento das técnicas de fornecimento, como, por exemplo, a aplicação dos sifões, colocando pressão numa parte da canalização, o que permitia que a água atravessasse um vale e os vários caminhos sinuosos. Para suprimir esses caminhos, também se construíram elevados, por cima do solo, em grande parte de seu percurso, sustentados por muros e arcadas.

No início do Império, com a multiplicação do número de banhos, precisou-se que o fornecimento fosse aumentado. A construção e manutenção de aquedutos logo se tornaram um importante serviço público. No início, essa tarefa ficou sob a responsabilidade do próprio imperador que, por meio de seus escravos e libertos, garantia a prestação desse serviço. Posteriormente, a incumbência desta tarefa foi delegada para um senador (GRIMAL, 2005). A água transportada pelos aquedutos era considerada um bem público, por isso, desembocava em chafarizes para que todos tivessem acesso.

[...] na Roma imperial chegou a haver catorze aquedutos para abastecer a Cidade, e que sobre eles escreveu Frontino, que foi [...] *curator aquarum* no final do séc. I, um tratado que se conserva e que fornece grande número de informações sobre a construção e sobre a administração das águas (PEREIRA, 1984, p. 448).

Foram construídos novos aquedutos e multiplicado o número de fontes e mães-de-água nos bairros novos: “a água era o bem comum. Cada qual ia buscar à fonte mais próxima” (GRIMAL, 2003, p. 85).

No entanto, cidadãos pertencentes aos setores mais privilegiados conseguiam a regalia de receber a água em casa, como recompensa por causa dos serviços prestados ao Estado ou mesmo pelo suborno feito aos

funcionários responsáveis pela construção dos aquedutos, que desviavam canos clandestinos para suas residências.

[...] as personagens importantes recebiam uma concessão de água gratuita em recompensa de serviços eminentes prestados ao Estado. Desta forma, pouco a pouco, uma parte importante da água trazida pelos aquedutos foi derivada a favor das casas particulares. Foi então que se tornou necessário instalar as mães-de-água a partir das quais eram ligadas as canalizações privadas. Roma passou a ter a sua rede subterrânea com prolongamentos a todos os bairros (GRIMAL, 2003, p. 85-86).

Os aquedutos consistiram em fontes para os banhos públicos e instalações sanitárias; necessários para um volumoso agrupamento humano.

2.4.2 Monumentos urbanos: edifícios destinados à cultura, lazer e espetáculos públicos

Muitos cidadãos freqüentavam os edifícios, os quais serviam como espaço para as relações sociais, aspecto importante da vida cotidiana dos romanos. Isso era assegurado aos cidadãos, pois estavam desobrigados das atividades servis que eram desempenhadas pelos escravos.

Roma se caracterizava pelo contraste entre o luxo de que gozavam os romanos dos setores mais privilegiados e, por outro lado, a miséria de grande parte da população. Dentre esses habitantes, contavam-se centenas de milhares de artesãos, empregados ou funcionários que, na grande maioria, eram libertos ou escravos.

O fato novo que caracterizou então a vida da plebe que vivia na cidade de Roma no tempo do Império foi a sua neutralização política (aquietação das insatisfações sociais,

reivindicações e revoltas) dos pobres, por meio de subsídios alimentares e de diversões públicas (FUNARI, 2007, p. 114).

Essas medidas foram tomadas para amenizar o problema social caracterizado pelo aumento do contingente de plebeus e desocupados. Essas massas acabam desmobilizadas pela política do pão e circo (FLORENZANO, 2004), com a distribuição de alimentos e espetáculos para a plebe.

2.4.2.1 Bibliotecas

Em Roma havia a prática da escrita e, portanto, a existência de livros em rolos de papiros. Os primeiros grandes colecionadores de livros começaram a aparecer a partir do século I a.C., como, por exemplo, Tirânio, que realizou a organização e classificação da biblioteca de Cícero (106-43 a.C.); e Luculo (118-56 a.C.), que possuía uma enorme coleção de livros e que, inclusive, os colocava à disposição, para quem quisesse lê-los (PEREIRA, 1984). Antes disso, “as obras literárias de qualquer natureza só eram acessíveis a quem pudesse adquirir uma cópia; os livros circulavam entre amigos” (GRIMAL, 1999, p. 68).

César pretendia construir uma biblioteca pública e encarregou Varrão (116-27 a.C.) para tal tarefa, mas essa glória coube ao cônsul Polião (76-75 a.C.- 4-5 d.C.) que através dos espólios da Hispânia e da Ilíria colocou à disposição dos romanos, no ano de 38 a.C., uma biblioteca que tinha um grande acervo de livros de autores latinos e gregos.

César foi o primeiro a empreender a criação de uma biblioteca pública em Roma. Pediu a Varrão, erudito universal, que assegurasse a sua fundação. [...] Mas faltou-lhe tempo, e o empreendimento foi interrompido. O projeto foi finalmente levado a bom termo pelo protetor de Virgílio, Asínio Polião, que, em 35 a.C., inaugurou uma biblioteca, de certo modo dupla, uma biblioteca latina e uma biblioteca grega, que

mandar construir no Aventino, graças ao espólio trazido da campanha da Dalmácia, em 39 (GRIMAL, 1999, p. 68).

Depois, tornou-se comum, no período imperial, a abertura de bibliotecas públicas. Augusto construiu duas, uma no Campo de Marte e outra no Palatino, sendo que as duas bibliotecas dispunham de duas sessões, sendo uma grega e a outra latina.

Esta era, sem dúvida, uma das melhores maneiras de difundir a cultura. Mas havia outra que, embora não de todos estranha ao nosso tempo, era contudo característica da Roma antiga. Queremos referir-nos às leituras públicas ou *recitationes* (PEREIRA, 1984, p. 200-201).

As *recitationes*, por muito tempo, foram uma das atividades mais apreciadas no período imperial, e “o próprio teatro literário, abandonando o palco, tornou-se matéria de *recitatio*” (GRIMAL, 1999, p 68).

Com isso, tinham-se a divulgação de obras e tornava os autores conhecidos. Esse hábito acabou tornando-se algo necessário. Essa prática se alastrou na época imperial. O próprio Augusto lia durante reuniões com seus amigos, obras que ele mesmo havia escrito.

[...] segundo Tácito e Juvenal, alugava-se ou pedia-se emprestada uma sala, levava-se cadeiras, distribuía-se programas. Havia três categorias de escritos com mais aceitação nas *recitationes*: história, drama, poesia lírica (PEREIRA, 1984, p. 202).

Tornou-se uma prática diária, no entanto o público que frequentava as leituras públicas preferia ficar noutra sala, não sendo raro quem entrasse quando a leitura já havia se iniciado e que se retirava da sala antes de seu término.

2.4.2.2 Anfiteatros

Também havia a tradição dos jogos, que aconteciam nos anfiteatros e circos, locais próprios para a realização de espetáculos. Na sua forma mais antiga, nos jogos havia desfiles, procissões e corridas de cavalo que eram celebrados no vale de Múrcia. Devido a sua ampla extensão, esse local também se tornou o local onde a população se reunia para os dias de festa, sendo que, para os romanos, os jogos eram manifestações religiosas. Dessa forma, foi preciso que se construíssem locais de grande dimensão.

As lutas de gladiadores foram, excepcionalmente, incluídas nos jogos públicos nas últimas décadas da república, sendo que, até então, não eram jogos destinados à população, mas sacrifícios de caráter funerário que aconteciam no Fórum (GRIMAL, 2005).

Com sua inclusão nos jogos públicos, as lutas de gladiadores eram realizadas nos anfiteatros, feitos em madeira ou em pedra. Foi um edifício que surgiu tardiamente, visto que o primeiro anfiteatro construído em pedra é de 29 a.C. Os jogos adquiriram grande importância política em Roma e tornaram-se algo necessário para ocupar o tempo livre da plebe urbana.

Alguns estudos recentes indicam que os jogos de gladiadores e os anfiteatros eram essenciais para definir a própria identidade romana: os jogos de gladiadores representariam o lugar onde a civilização e o barbarismo se encontravam, e civilização, como o próprio nome já diz, significa para os romanos cidade (FUNARI, 2007, p. 118).

Os anfiteatros não derivaram dos teatros, foi uma invenção original dos italianos, planejados a partir de soluções técnicas específicas. O anfiteatro “é precisamente, ao lado das termas, o mais característico e inovador dos edifícios romanos” (PEREIRA, 1984, p. 440).

Os primeiros anfiteatros eram construídos num simples aterro, sendo sustentados por paliçadas e muro. Do ponto de vista arquitetônico, o anfiteatro seria uma forma mais simples do circo, mas devido às dimensões necessárias para as corridas de cavalo, a construção do circo sempre esteve sujeita às condições do terreno, enquanto que o anfiteatro não (GRIMAL, 2003). Para aumentar o número de expectadores, a arena do anfiteatro tinha uma forma alongada.

[...] destinado a abrigar milhares de espectadores das disputas entre lutadores. Sua forma deriva da necessidade de permitir que o público possa assistir à luta de qualquer lugar, daí o nome que teve de início: *spetacula*, “local de onde se pode ver”. Os eruditos latinos transpuseram esse nome latino popular para o grego e o chamaram “anfiteatro”, “local de onde se pode ver dos dois lados” (FUNARI, 2007, p. 117-118).

O anfiteatro mais eminente foi o Flaviano, que ficou conhecido como Coliseu, porque em sua proximidade havia uma estátua colossal de Nero.



Imagem 4 – Anfiteatro Flaviano (Coliseu)

O Coliseu podia receber, aproximadamente, quarenta e cinco mil pessoas, sendo o exemplo mais completo do anfiteatro clássico e o mais importante do mundo romano. Sua altura era de 48,50 metros, mas poderia ser aumentada, pois quando necessário, montava-se mais um andar em madeira. A sua dimensão exterior era de 188 por 156 metros. A dimensão da arena era de 80 por 54 metros.

As bancadas para espectadores repousavam sobre uma série de galerias arqueadas concêntricas cujo número diminuía de andar para andar. Essas galerias serviam de corredores para a circulação do público. Finalmente, um sistema de escadas permitia facilidade de acesso e evacuação para 50 mil pessoas. A arena era cercada por uma paliçada. Entre ela e as primeiras bancadas (4 metros acima desse palco) estendia-se um corredor destinado ao serviço, também útil para proteger o público de ataques eventuais das feras. Nos dias de sol forte, sobre esse imenso anfiteatro estendiam-se velas de linho, apoiadas em mastros. Impermeável, o solo da arena era formado por um piso que repousava sobre abóbadas com 5 a 6 metros de altura. Eram os bastidores de onde se dirigia o espetáculo. Alçapões, elevadores de carga, esgotos, jaulas e fossas para as feras ocupavam esses subterrâneos (GRIMAL, 2005, p. 76).

O solo da arena era constituído por um soalho e no subterrâneo tinha galerias, camarins, rampas de acesso para as feras, e as máquinas que eram utilizadas durante os espetáculos.

2.4.2.3 Teatro

O primeiro teatro em Roma, construído em pedra, é de 54 a.C. Porém, antes disso, por mais de dois séculos, todos os anos, durante os jogos, eram incluídas as representações teatrais. Essas, devido a um antigo costume, deviam ser representadas em teatros de madeira, os quais, após as festas, eram desmontados. Pompeu enfrentou a resistência tradicionalista do Senado

e construiu no Campo de Marte um teatro semelhante aos existentes nas cidades da Itália meridional. Alguns anos depois, César projetou construir outro teatro, mas com sua morte, foi seu filho adotivo, Augusto, quem retoma e executa tal projeto. Augusto dedicou a construção à memória de Marcelo, seu sobrinho.

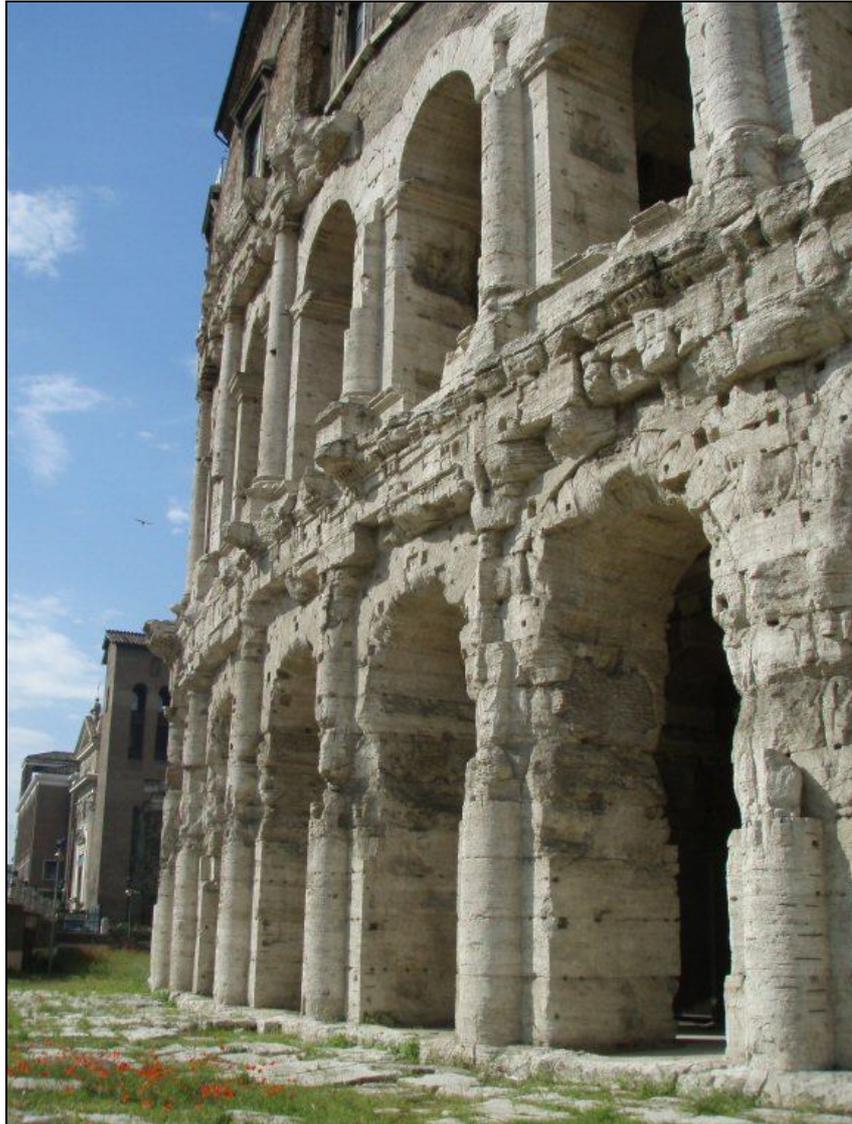


Imagem 5 – Restos do Teatro de Marcelo

Os teatros e os anfiteatros eram os edifícios mais imponentes das cidades. Durante o Império as cidades possuíam, pelo menos, um teatro, sendo que as cidades mais prósperas possuíam também um anfiteatro. Os

jogos se tornaram uma necessidade para a plebe urbana, por seu caráter religioso e pelo culto aos deuses.

Era previsto, por lei, que, com a fundação de uma colônia, aconteceria a realização de jogos cênicos dedicados os deuses do Capitólio e aos outros deuses, o que levou para as províncias a prática da religião romana, além da necessidade de se instalar nelas os jogos e a construção dos edifícios próprios para as celebrações. Essas atividades exerceram na população grande atração, o que contribuiu para a sua romanização.

O teatro era o local destinado à representação das comédias, tragédias e mímicas, enquanto que no anfiteatro ocorriam as exposições de natureza violenta, ou seja, os combates de gladiadores, caçadas na arena e sacrifícios sangrentos. O teatro era um edifício de característica helênica. Já o anfiteatro, bem como os jogos que nele eram realizados, são uma invenção itálica.

No entanto, seria errado pensar que os Romanos imitaram pura e simplesmente nos seus teatros os modelos que as cidades orientais lhes apresentavam. O teatro romano difere do teatro grego em vários aspectos. As tragédias e as comédias romanas não são idênticas às dos Gregos e por essa razão eram necessários teatros adaptados à literatura nacional. Não é pois por inépcia ou por simples fantasia que os arquitectos romanos modificaram o plano e a disposição dos teatros gregos (GRIMAL, 2003, p. 69-70).

Nos últimos tempos da República ainda não havia, em Roma, teatro em pedra, enquanto que, nas cidades italianas sob influência grega, já havia teatros feitos com materiais duráveis. O teatro construído por Pompeu (106-48 a.C.), após as conquistas, foi adaptado para se adequar às peças latinas⁷.

⁷ O teatro grego era composto por um espaço circular denominada *orchêstra* na qual o coro evoluía. Boa parte era rodeada por bancadas chamadas de *cavea*. No centro da *orchêstra* era construído um altar, pois as tragédias e comédias não eram meros divertimentos literários, mas também cerimônias religiosas. Formando um pano de fundo, do lado oposto da bancada havia um edifício chamado *skênê*; na sua frente ficava uma plataforma, o *proskênion*, mais elevado que a *orchêstra* em uns três metros aproximadamente. Os atores evoluíam no *proskênion* (GRIMAL, 2003).

Antes de Roma, as cidades romanas da Itália e na Sicília já possuíam seus teatros.

Os arquitetos romanos imprimiram modificações, ou seja, a *orchêstra* passa a ser um semicírculo e não um círculo. Como as peças romanas não incluíam o coro, a *orchêstra* era de tamanho reduzido e, esse espaço, era aproveitado para se colocar os assentos para as pessoas mais importantes da cidade, enquanto os demais se assentavam nas bancadas da *cavea*. A *cavea* era em semicírculo e não ultrapassava o diâmetro da *orchêstra*. O espetáculo é encenado no *pulpitum* (o *proskênio*) que é rebaixado e próximo da *orchêstra*. Havia um pequeno muro para separar o *pulpitum* da *orchêstra*. O teatro romano, geralmente, era ornado com colunetas e as paredes tinham aberturas das quais podiam ter fontes de água para refrescar o local. A água era escoada por um canal paralelo ao *pulpitum*, formando uma barreira entre os atores e espectadores. Os romanos introduziram a cortina que saía da parte anterior da *pulpitum* e, diferente de como ocorre hoje em dia, era erguida no final da peça.

[...] o pano de cena (*aulaeum*), cuja existência se encontra documentada a partir de 56 a.C., [...] ficamos a saber que o pano de cena funcionava ao contrário do nosso, isto é, era subido a partir do chão. Assim, baixava-se no começo do espetáculo e subia-se no final (PEREIRA, 1984, p. 70).

Atrás do *pulpitum* havia a *skênê*, cuja fachada, denominada de *frons scenae*, por ter a função de decorar a ação, era recheada de ornamentos.

A *frons scenae* foi um dos elementos mais característicos do teatro romano, visto que nele havia a possibilidade de se representar a fachada de um palácio de três pisos, contendo portas que comunicavam o *pulpitum* com o interior do palácio. No centro ficava a porta real, da qual surgia o tirano das tragédias. Das portas laterais, entravam e saíam os personagens de menor importância, como os escravos, hóspedes e mensageiros (GRIMAL, 2003). Nos andares superiores havia janelas, nas quais ficavam os atores que representava as divindades.

Teatro de Marcelo [...] é prova de que naquelas instalações [...] o palco era muito [...] alto e elaborado de modo que adquiria um aspecto monumental, com seus dois ou três andares [...]. Os cenários e a maquinaria tornavam mais convincentes a apresentação (LIBERATI; BOURBON, 2005, p. 78).

Esse elemento retirava o realismo do cenário por seu caráter monumental. A *frons scenae* era ricamente decorada com colunas, estátuas, entablamentos e mármore de cores vivas o que tornou o teatro romano o símbolo do esplendor da arquitetura romana.



Imagem 6 – Teatro romano (Mérida)

Outra característica própria do teatro romano foi de que não era construído na encosta, para assentar as bancadas entalhando-as na rocha. A maioria das cidades romanas foram fundadas em planícies.

Era necessário fazer suportar a *cavea* por substruções que encimavam um sistema de galerias e de abóbodas. Assim foi criado um novo tipo de arquitectura: do exterior, o monumento apresenta-se como uma imensa rotunda cuja fachada é formada pela sobreposição de várias ordens de arcadas. Por entre os arcos, o olhar adivinha um labirinto de corredores transversais, de escadas, de deambulatórios colocados por baixo das bancadas: tem-se a sensação de um enorme andaime construído em cimento e em pedra. Tudo está calculado para facilitar a movimentação de multidões consideráveis. Em poucos instantes, milhares de espectadores têm de poder atingir o lugar destinado a cada um, e, em caso de chuva repentina, refugiar-se ao abrigo das galerias cobertas até o regresso do bom tempo (GRIMAL, 2003, p. 73-74).

Em muitas cidades, anexo ao teatro, atrás do palco, era construído um pórtico quadrangular decorado com um jardim no centro, servindo de deambulatório.

Em Roma e nas cidades das províncias, o teatro era uma construção imponente, independente do terreno.

[...] a edificação deixa de estar encostada a uma colina, para se tornar um monumento independente. Tecnicamente, a novidade é propiciada pelo desenvolvimento da abóbada, que permite a formação de longos corredores semi-circulares sob as bancadas. Continua, porém, a ser descoberto (PEREIRA, 1984, p. 67-68).

Em alguns casos, como nos teatros de pequeno porte, os Romanos os cobriam, sendo em determinados casos, denominados de *odeon* ou *auditorium*, enquanto os teatros de grande porte eram cobertos por telas sustentadas por mastros.

2.4.3 Cultura, literatura e filosofia em Roma

Junto com o embelezamento urbano, ocorreu o florescimento intelectual e da cultura latina. No que se refere ao aspecto cultural, expresso no teatro, particularmente no que tange a sua orientação trágica, preocupação deste trabalho.

Deste modo, o ambiente urbano possibilitou condições para que a cultura latina, no caso específico do teatro trágico, assumisse uma forma de expressão que traduzisse os mais variados aspectos da experiência humana e, portanto, foi na vida urbana que a cultura atingiu seu apogeu. A vida no campo não era totalmente desvinculada da cidade, mas a direção da vida intelectual era própria da vida na cidade, tida como uma forma mais acabada da vida social. Somente na cidade era possível encontrar aquilo que englobaria todas as esferas da cultura.

Os romanos já há muito tempo haviam desenvolvido a escrita e, apesar do contato com o mundo helênico desde o século VII a.C., a poesia dramática, assim como os outros gêneros literários, somente começou a aparecer em Roma no século III a.C.

Muito pouco se conservou das composições literárias romanas anteriores às campanhas bélicas em Tarento. Essas composições consistiam nas primeiras manifestações poéticas, as quais versavam sobre canções de ordem religiosa, de caráter fúnebre, heróicas ou/e de triunfo, próprio de uma civilização bélica e preocupada com suas campanhas militares e com a defesa de seus territórios. Mas já haviam cantos dialogados de teor satírico e erótico declamados em dias festivos ou casamentos, mas que também passaram a ser dramatizados.

Após as intervenções militares no sul da Itália (século III a.C.), os romanos passaram a ter um maior contato e, conseqüentemente, um estreito intercâmbio cultural com os gregos, o que contribuiu para o enriquecimento de sua produção literária.

Com isso, os diversos gêneros literários em Roma, tais como a epopéia, a poesia lírica, a comédia e a tragédia alcançam um novo patamar, graças à contribuição da cultura helenística que naquele período se destacava por sua superioridade literária, pois já havia passado por uma considerável evolução, chegando ao seu apogeu.

No caso específico da tragédia, em Roma durante os jogos festivos do aniversário da primeira guerra contra Cartago foi representada uma peça grega que na ocasião fora traduzida para o latim por Lívio Andronico (280 a.C.-200 a.C.), um escravo trazido de Tarento que se tornou notável por ter feito a tradução para o latim da Odisséia de Homero e por ter sido autor de tragédias e comédias.

Desempenhou papel preeminente na formação da língua culta de Roma. [...] Foi o iniciador do teatro romano, tendo abordado tanto a comédia como a tragédia, dedicando-se especialmente a esta última (FARIA, 1984, p. 38-39).

A representação dessa peça traduzida por Lívio Andronico tornou-se um fato marcante para o teatro romano devido ao seu sucesso. A partir desse momento as tragédias passaram a ser encenadas em diferentes épocas do ano.

No entanto, importa considerar que os romanos apesar de terem assimilado os modelos gregos num primeiro momento, aos poucos o seu teatro adquiriu independência e originalidade com o surgimento dos primeiros tragediógrafos latinos após a contribuição inicial de Lívio Andronico. Dentre eles se destacou Névio (270-204 a.C.) que compôs nove tragédias, Ênio (239 - 169 a.C.), Pacúvio (220-130 a.C.), que inseriu no corpo de suas peças reflexões filosóficas, e Ácio (170-86 a.C.) que abordou o tema do terror, abrindo assim caminho para a exploração do horrível presente na tragédia senequiana.

Depois desse período, o teatro latino sofre uma decadência e a poesia dramática perde importância, sendo que nenhum autor ganhou destaque até a

época de Augusto (43 a.C.-14 d.C.) quando em 31 a.C. a peça *Tiestes* de Lúcio Varo Rufo (74-14 a.C.) é representada por ocasião dos jogos comemorativos da vitória de Otávio em Ácio. Importância também adquiriu Ovídio (43 a.C.-17) que escreveu uma tragédia intitulada *Medéia* e que foi recitada em um círculo literário. Depois de Ovídio surgiram outros poetas dramáticos de menor expressão até chegar a Sêneca o principal autor de tragédia de sua época, cuja obra adquiriu grande destaque, inclusive na posteridade.

Com Ovídio chegamos ao século I da nossa era e destacamos a figura de um grande pensador o filósofo Sêneca, natural da península Ibérica. Escreveu, além dos tratados filosóficos, tragédias nas quais predomina a moral estóica, assimilada de seus mestres e encontrada na obra filosófica que o imortalizou (FARIA, 1984, p. 41).

Em Roma, a escola filosófica que teve maior expressão e o maior número de adeptos foi o estoicismo, visto que um de seus grandes expoentes foi Sêneca, uma das figuras mais importantes do mundo intelectual romano, do século I. Além das relevantes atividades políticas, desempenhou uma significativa produção filosófica e literária.

A sua vida e obra são profundamente marcadas pelo estoicismo. Inclusive, a sua poesia trágica. Nessas peças é possível verificar a presença recorrente de conceitos filosóficos estóicos. Por isso, antes de iniciarmos nossas considerações sobre os principais aspectos que caracterizam a sua obra, é necessário discorrer sobre o estoicismo, escola filosófica em que Sêneca se fundamenta para compreender e analisar a fragilidade e as misérias da condição humana.

3 ESTOICISMO: DOS CONCEITOS FUNDAMENTAIS AO PENSAMENTO DE SÊNECA

Este capítulo tem como preocupação fazer uma apresentação do estoicismo e seu desdobramento em Roma, pois a vida e a obra de Sêneca são profundamente marcadas por essa escola filosófica. Não obstante, buscou-se explicar os principais pontos do pensamento senequiano.

3.1 O estoicismo

O estoicismo⁸ é criado por Zenão⁹ por volta do ano 300 a.C., quando ele começa a ministrar publicamente seus ensinamentos nas proximidades do Pórtico das Pinturas¹⁰, em Atenas. Essa corrente filosófica surge como resposta moral às dúvidas dos cidadãos acerca de seu comportamento e da felicidade (NOVAK, 1999).

⁸ O estoicismo, que teve sua gênese em Atenas no fim do século IV a.C., foi a maior das escolas filosóficas da época helenística. Tradicionalmente distinguem-se três grandes períodos na história da escola estoica: a) O *estoicismo antigo*, que teve como centro de suas atividades a Atenas do século III a.C., e os seus principais representantes foram Zenão de Cítio (336/335-264/263 a.C.), Cleantes (333/331-232/231 a.C.) e Crisipo (281/277-208/205 a.C.); b) O *estoicismo médio* é do século II a.C. e começa a latinizar-se, pois Panécio (185/180-112/110 a.C.) e Posidônio (135-51 a.C.), os principais nomes desse período, introduzem o estoicismo em Roma; c) O estoicismo da época imperial é essencialmente romano (séc. I e II d.C.), destacando-se o escravo-filósofo Epicteto (50-130 d.C.) e o filósofo e imperador romano Marco Aurélio (121-180 d.C.). Destaque maior nesse período teve o grande nome de Sêneca (c. 1 a.C.-65 d.C.).

⁹ Zenão (336/335-264/263 a.C.), fundador da escola estoica é natural de Cítio, pequena cidade da ilha de Chipre. Foi filho do rico mercador Mnaseas. Em sua juventude se dedicou ao comércio. Todavia, devido a um naufrágio que arruinou seu negócio, se estabeleceu em Atenas no ano 313 a.C. No ano 306 a.C. começou a ensinar no pórtico e chegou a ser muito estimado pelos atenienses. Faleceu em 263 a.C. por suicídio ao estrangular-se (FRAILE, 1965).

¹⁰ Como Zenão não era cidadão ateniense, não possuía direito de adquirir um prédio. Por isso, ensinava por conta própria como mestre em um pórtico ou *stoa* (στοά ποιχίλη), decorada com a coleção de pinturas de Polígnoto e, desde então, a sua escola passou a ser denominada de escola estoica (HEGEL, 1997).

É uma doutrina que busca reconciliar o homem com a natureza, tentando “explicar o homem e o mundo por meio de sistemas que compreendem uma lógica e uma física que levam a uma ética” (NOVAK, 1999, p. 259).

3.1.1 A lógica estóica

Devido as controvérsias contra os acadêmicos e as disputas contra os céuticos, os estóicos desenvolveram amplamente a dialética e buscaram formular uma base sólida para a Filosofia, para que pudessem fundamentar a ciência e orientar as ações e a vida virtuosa (FRAILE, 1965).

Os estóicos desenvolveram a Lógica devido a sua importância para a Ética, porque esta era entendida como a parte principal da Filosofia. A Lógica era dividida em duas partes, isto é, a Dialética que consistia na discussão em forma de diálogo, por meio de perguntas e respostas; e, a Retórica, que versava sobre a correta disposição do raciocínio.

Definem a retórica como sendo a ciência de falar bem sobre assuntos clara e unitariamente expostos, e a dialética como sendo a ciência de discutir corretamente sobre assuntos mediante perguntas e respostas. Por isso dão ainda outra definição: a ciência do que é verdadeiro e do que é falso, e do que não é nem verdadeiro nem falso (DIÔGENES LAËRTIOS, 1987, p. 191).

Na sua teoria do conhecimento reuniram o empirismo com o racionalismo, concebendo duas ordens: a sensitiva, pela qual o que era adquirido se dava pela percepção através dos sentidos externos, e a racional, que era procedente da razão.

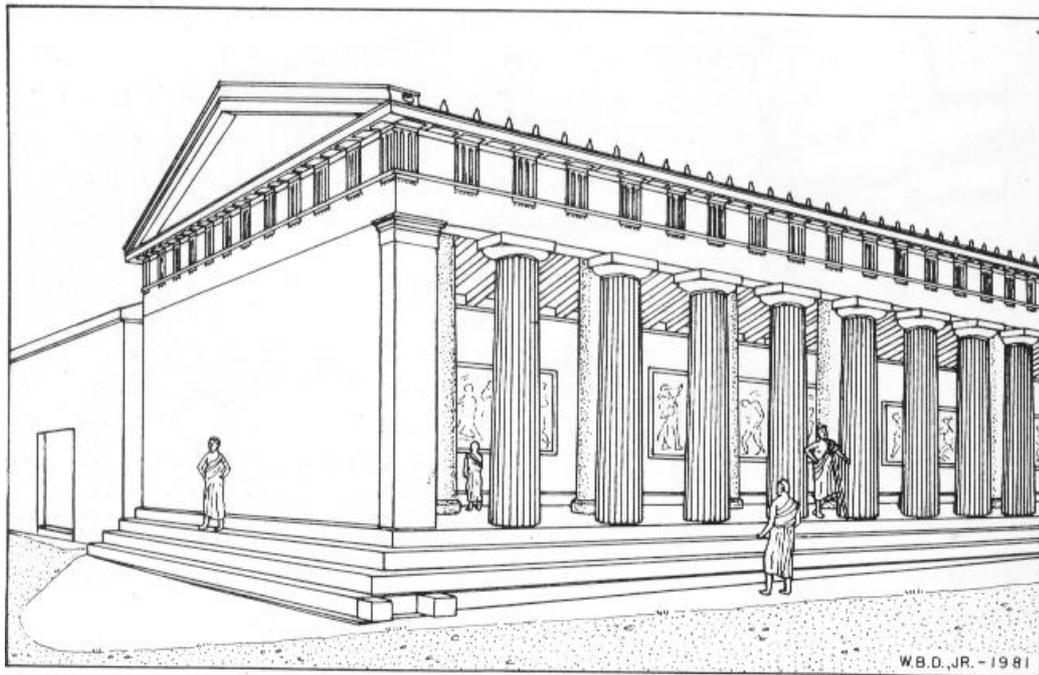


Imagem 7 – Reconstituição do Pórtico das Pinturas (Atenas)

Não admitiam as idéias inatas, uma vez que todo o conhecimento adquirido procede do exterior, por meio da observação, dos ensinamentos e da aprendizagem. O conhecimento tem sua proveniência, primeiramente, pela impressão causada pelos objetos nos sentidos, assim como acontecia, quando, por exemplo, o selo era gravado na cera. Os sentidos se comunicam com a alma, transmitindo-lhe as impressões recebidas. Dessa forma, a alma sente por meio dos sentidos.

[...] os estóicos atribuíam primariamente à lógica a tarefa de fornecer um critério de verdade. E [...] indicavam a base do conhecimento como a *sensação*, que é uma *impressão* provocada pelos objetos sobre os nossos órgãos sensoriais, a qual se transmite à alma e nela se imprime, gerando a *representação* (REALE; ANTISERI, 1990, p. 254).

A representação não é uma faculdade cognoscitiva distinta dos sentidos e da razão, senão o resultado produzido na alma pelas impressões procedentes dos objetos externos que se gravam nela.

A partir das representações resultam os pressentimentos e pré-noções que são os primeiros conhecimentos e princípios de ordem intelectual e moral que surgem na alma. As noções correspondentes aos objetos externos são adquiridas pela observação e pelos ensinamentos, sendo também uma combinação dos sentidos e da razão. Da atividade interna da razão são produzidas puras representações mentais, independentes dos objetos externos, mas em conexão com as noções que são percebidas no exterior.

Os estóicos distinguiam as representações em compreensivas e não compreensivas. A representação compreensiva origina-se de objetos que realmente existem, e as impressões recebidas estão em correlação com a realidade; apreendem os objetos de forma clara e evidente, excluindo qualquer dúvida ou erro (BRUN, 1986). As representações não compreensivas são aquelas que procedem do não-existente.

A primeira, que os estóicos definem como critério da realidade, é determinada pelo existente, de conformidade com o próprio existente, e é impressa e estampada na alma. A outra não é determinada pelo existente, ou se provém do existente, não é determinada de conformidade com o próprio existente, e não é, portanto, nem clara nem distinta (DIÔGENES LAËRTIOS, 1987, p. 192).

Como visto, os sentidos estão em comunicação direta com a alma. Isso ocorre por intermédio dos *pneumas*, procedentes do *hegemonikón*. Para os estóicos, o *hegemonikón* desempenha duas funções, sendo uma diretiva e organizadora dos sentidos e outra função relativa à sabedoria ou ciência, referindo-se à representação compreensiva (FRAILE, 1965).

A ciência é entendida como a compreensão segura pela razão, mas a única sabedoria perfeita é a do *Logos* ou Razão divina, da qual se originam os *logos* particulares de cada ser humano, partícipes do *Logos* divino. Por isso, o homem apenas pode participar da sabedoria, mas nunca possuí-la plenamente.

Os estóicos se lançaram na tarefa de estabelecer um critério para a verdade, com a finalidade de distinguir os conhecimentos verdadeiros dos falsos (ciência), e o bem do mal (moral). Estabeleceram como único critério a estabilidade e a evidência do ato cognitivo que confirma a verdade dos conhecimentos (FRAILE, 1965). A evidência encontra-se nas primeiras noções provenientes das manifestações do *logos*, nas percepções dos sentidos, quando os órgãos estão em perfeito estado ou quando não há interposição de algo que lhes comprometam e nas representações compreensivas por apreenderem os objetos de uma forma tal a não deixar margem para dúvidas (DIÓGENES LAÉRTIOS, 1987).

É na memória que as percepções são conservadas e a experiência é resultado do conjunto dos conhecimentos semelhantes provenientes da memória. Para os estóicos, a ciência correspondia ao conjunto das representações compreensíveis.

3.1.2 A física estóica

Para os estóicos, o aspecto físico compreende toda a realidade. Retomaram a Ontologia de Heráclito de Éfeso (c. 540-480 a.C.), filósofo pré-socrático que concebia que o Fogo permanecia em contínuo movimento e do qual todas as coisas se originavam e para onde retornavam, numa eterna transformação. Associam a isso o helimorfismo aristotélico, admitindo uma matéria passiva como princípio primordial.

O mundo é composto por dois princípios eternos, não gerados, corpóreos e indestrutíveis: a Matéria e a Razão. Estes dois princípios, apesar de serem distintos, são inseparáveis. A Matéria é o princípio passivo, desprovida de qualidades, podendo ser dividida infinitamente, mas não pode ser aumentada nem diminuída. Se não for impulsionada por um agente externo permanece imóvel. A Razão, Deus, Fogo são o princípio ativo, fluido, vivente que penetra na Matéria, criando e vivificando todos os seres. A Razão age em todo o cosmos como um sopro inflamado, unificador. Causa imanente e

animadora de todo o universo. O Fogo está em todas as partes, determinando a unidade, a harmonia e a beleza do cosmos. O Fogo e Deus, para os estóicos, são a mesma coisa e por sua imanência ao mundo todos os seres participam da divindade. Por isso o sentimento religioso dos estóicos.

[...] para os estóicos, natureza, Deus e fogo são termos sinônimos; divinizar a natureza, ou antes, naturalizar Deus, é dar ao homem a possibilidade de entrar em contato com ele e de encontrar, na realidade que o envolve, a consistência susceptível de dar à vida uma significação ordenada. Por isso a física estóica não se apresenta de modo algum como o sistema racional de um humanismo do conhecimento, mas como uma teologia que é ao mesmo tempo uma cosmologia, e, por estranha que a expressão possa parecer, como um materialismo espiritualista (BRUN, 1986, p. 48).

O universo está em constante transformação num movimento rítmico no qual todos os seres são resultado da mistura e da compenetração dos dois princípios primordiais.

As transformações incessantes do universo se desenvolvem em ciclos periódicos regidos pela lei imanente que é a causa de todas as coisas. Todos os seres do universo, como os homens, os astros, os deuses, os animais, são corruptíveis e perecerão (FRAILE, 1965). Cada ciclo do universo termina com uma conflagração, por meio de um fogo purificador.

[...] no fatídico final dos tempos haverá a “conflagração universal”, uma combustão geral do cosmos (*ekpýrosis*), que será ao mesmo tempo a purificação do universo, passando a haver somente fogo (REALE; ANTISERI, 1990, p. 260).

Nela, todos os seres são destruídos ficando apenas os dois princípios primordiais dos quais todas as coisas renascerão novamente de acordo com a mesma ordem anterior, repetindo por infinitas vezes (FRAILE, 1965).

O universo, tal como foi compreendido pelos estóicos, não tem espaço para contingências ou movimentos desordenados, sem causa. Pela lei cósmica, imanente ao universo, tudo se desenvolve dentro de uma engrenagem cósmica com causas e efeitos. A Razão universal ordena e governa o mundo assinalando a finalidade específica de cada coisa. O cosmos é dotado de racionalidade. Essa lei cósmica que une os cosmos com o mundo e a humanidade os estóicos identificam com Deus.

Por essa força única, ativa, que é Deus, Razão, Fogo, que penetra e dirige os seres e acontecimentos, todas as coisas no universo estão em relação entre si. Para os estóicos, o Destino se estende a todo o conjunto do universo, sendo superior aos deuses, que não podem modificar a ordem do mundo ou impedir os acontecimentos determinados pela Razão universal. Aos homens cabe a aceitação humilde daquilo que a Providência determina.

Com o estoicismo, o Destino cessa de ser uma expressão exclusivamente trágica, ou uma força essencialmente extramundana, para se tornar uma realidade natural, ética e teológica que se inscreve na estrutura do mundo, na vida que anima o universo e os seres (BRUN, 1986, p. 56).

Apesar do seu determinismo, os estóicos não deixaram de lado o problema da liberdade. Na sua doutrina estabeleceram uma distinção entre as causas: em causas principais ou remotas e causas auxiliares ou próximas. O Destino, por exemplo, é a causa remota que impulsiona nossa ação, mas para que a ação se realize é preciso que não seja impedida por causas próximas, às quais podemos dar consentimento ou não. O Destino determina o fim, mas os meios são oferecidos pelo acaso. Crisipo¹¹ ilustra essa idéia com o exemplo de um cilindro que se move num plano inclinado. O impulso necessário é comunicado pelo Destino, mas o movimento do cilindro depende da inclinação do plano, que pode modificar a sua direção.

¹¹ Crisipo (281/277-208/205 a.C.), natural de Solis, colônia de Tarso, chegou em Atenas no ano 260 a.C. Teve como mestre o estóico Cleantes de Assos (333/331-232/231 a.C.), discípulo de Zenão. Crisipo sucedeu seu mestre na direção da escola, deixando sua marca ao organizar e sistematizar a doutrina estóica.

O estoicismo de Crisipo entende que esse exemplo salvaguarda a liberdade humana. Ora, não é livremente que um sólido é um cilindro ou um cone, mas para o estoicismo cada indivíduo é o que é, e a liberdade consiste em agir segundo o inevitável ou, melhor dizendo, consiste em querer, ou mesmo em escolher, o inevitável (NOVAK, 1999, p. 265).

Segundo os estóicos, não adianta se posicionar contra o impulso da necessidade. Isto é a causa dos sofrimentos. O melhor a ser feito é cooperar, com nosso assentimento, com o movimento da Natureza. Desse jeito se obtém a perfeita serenidade e a paz de espírito própria do sábio, respeitoso com a Providência.

Deus, a Razão universal ou alma do mundo, penetra no cosmos, reinando a mais perfeita harmonia, isto é, tudo está disposto admiravelmente conforme a finalidade pré-determinada pela Providência divina. Imanente ao mundo, Deus é o princípio que dá unidade e harmoniza todas as coisas.

Além de Deus, alma universal imanente ao mundo, os estóicos admitiam a existência de uma grande quantidade de deuses esféricos e inteligentes, cuja matéria era igual ao *pneuma*. Admitiam ainda, a existência de uma infinidade de demônios e almas de heróis que permaneciam flutuando no ar.

Dentro da ordem geral do Universo, os seres se diferenciam de acordo com a intensidade com que o *pneuma* divino penetra na matéria e da força da tensão. Dentre todos os seres, o homem está num grau maior de perfeição, pois além da alma, do impulso, da sensação e da percepção, é dotado de inteligência.

Segundo os estóicos, o homem é um composto formado por corpo e alma. O corpo advém dos elementos oferecidos pelos pais. A alma – *pneuma* ou calor racional – é uma partícula desprendida da Alma universal. Os estóicos antigos afirmavam que ela é corpórea (BRUN, 1986). Somente em sua última fase, ou seja, no estoicismo da era imperial, admite-se a alma como um composto espiritual (FRAILE, 1965). A alma tem a função de manter a tensão e a coesão entre os elementos do corpo, de forma similar ao da Alma universal com o cosmos.

Os estóicos dividiam a alma em oito partes ou potencialidades. A parte principal e diretiva corresponde à alma racional, que, para alguns estóicos, estava localizada na cabeça, enquanto outros afirmavam que se localizava no coração, de onde procede a voz. Dessa parte central, denominada *hegemonikón*, se originam as demais potências ou sopros vitais que se ramificam pelo corpo até os órgãos sensitivos, responsáveis pelo tato, visão, audição, paladar e olfato; e uma parte seminal (BRUN, 1986). A alma sobrevive ao corpo, subsistindo e conservando sua consciência até o momento da conflagração universal, quando perecem e voltam a se unir ao seu princípio gerador que é o Fogo, Razão universal, Deus.

3.1.3 A ética estóica

A Ética estóica está relacionada com o seu conceito de Natureza, pois o homem é compreendido como uma pequena parte do universo, sendo este regido por uma perfeita ordem que é determinada pela Razão universal ou Providência Divina. Para os estóicos, tudo o que há na Natureza é bom e ordenado, cabendo ao homem conciliar sua conduta à ordem do Universo. O sábio é aquele que se submete voluntariamente à finalidade que impulsiona todos os seres, sem se opor à ordem reinante na Natureza.

O sábio é o que possui a *uirtus*, o que tem uma regra de ação. [...] é ao mesmo tempo um homem que medita e um homem que age: meditando, compreende as razões da harmonia universal; agindo, concorre para essa harmonia (NOVAK, 1999, p. 266).

Para os estóicos, o princípio da virtude resume-se na seguinte fórmula: viver conforme a Natureza. Com isso, o sábio vive em conformidade consigo mesmo e assegura a verdadeira felicidade.

[...] viver de acordo com a natureza é desenvolver a razão e pautar-se por ela. Por outra, o homem deve submeter-se à ordem do universo, onde se expressa a *ratio*. Esta identifica-se com Deus ou *lógos* (ULLMANN, 1996, p. 18).

Viver conforme a Natureza também significa viver de acordo com a razão, já que a alma é uma pequena parte desprendida do Razão universal e componente essencial do *hegemonikón*, responsável pela conduta e, por consequência, por manter o homem em sintonia com a ordem do cosmos, determinada pelo *Logos* imanente. Por isso, viver conforme a razão individual significa estar em conformidade com a Razão universal que rege a ordem do mundo.

O verdadeiro bem é a virtude que não é outra coisa senão viver conforme a natureza, isto é, viver com retidão e firmeza, em conformidade com a ordem do universo. A virtude é una, indivisível, portanto, quem possuía uma virtude é detentor de todas elas. Os estóicos afirmavam que a virtude não é algo inato, por isso os homens deveriam adquiri-las e cultivá-las constantemente. Aqueles que a adquirem não podem perdê-la.

Nesse caminho de aperfeiçoamento, os Estóicos recomendam que o trabalho seja diário e aturado, que o homem não descure nem um só momento esse processo que o conduzirá a *virtus*, à perfeição (PIMENTEL, 1993, p 12).

A moral estóica se baseia na relação das ações humanas com a Razão universal que rege e ordena todo o cosmos. Assim sendo, a razão humana será considerada reta quando estiver em conformidade com a Razão universal. A razão particular de cada um deve conduzir a uma ordem e harmonia que tenha correspondência com a ordem do cosmos; ordem esta determinada pela Razão universal que se identifica com a Lei eterna, imutável e divina. Portanto, a virtude consiste neste ajuste necessário que faz com que o homem se submeta a Razão universal, vivendo de forma racional. A razão deve controlar todas as ações humanas e os movimentos das paixões.

Entendiam que as paixões tinham sua origem no impulso primitivo da natureza e, quando esse impulso primitivo no homem não era submetido ou regulado pela razão, fazendo-se irracional, inevitavelmente se desviaria da retidão, posicionando-se contrariamente à natureza (PIMENTEL, 1993). Definiam as paixões como movimentos excessivos da parte sensitiva, contrários à natureza e à razão, procedendo de falsas representações, a partir das quais se compromete o juízo da razão. Em síntese, afirmavam que as paixões são enfermidades da alma.

No racionalismo estóico fica evidente a sua análise sobre as paixões, a necessidade de o homem dominá-las e eliminá-las, pois somente assim será capaz de chegar à imperturbabilidade e à impassibilidade, condição necessária para se obter a serenidade da alma e, por conseguinte, alcançar a felicidade.

Em síntese, para os estóicos, os homens deveriam compreender que faziam parte da racionalidade do cosmos, de uma ordem universal superior, a qual deveriam aceitar com tranqüilidade (LARA, 2001). A perfeição pessoal e a própria felicidade dependiam da relação com a racionalidade do cosmos.

3.2 O pórtico chega a Roma

Roma não ficou alheia à filosofia. A partir do século II a.C., as filosofias da natureza, como o estoicismo, ali se fizeram presentes.

Com o estoicismo médio, a partir do século II a.C., a escola começou a latinizar-se e a perder o seu rigor dogmático (BRUN, 1986). A partir de Panécio¹² e Posidônio¹³ o estoicismo passou a ter uma nova direção, mais humanista e platônica do que o estoicismo antigo (BRÉHIER, 1978).

¹² Panécio (185/180-112/110), natural de Rodes, dirigiu uma escola estóica em Roma, na qual teve vários alunos ilustres, como Cipião Emiliano Africano (185-129 a.C.) e Políbio († 120). Panécio retornou a Atenas para dirigir a escola estóica em 129 a.C.

¹³ Posidônio (135-51 a.C.), natural de Apaméia na Síria. Foi discípulo de Panécio em Atenas. Fundou e dirigiu a escola estóica de Rodes, na qual teve como alunos, no ano 78 a.C., Pompeu e Cícero. Em 68 a.C. mudou-se para Roma em carreira diplomática. Exerceu grande

A partir de então, no seio do estoicismo se estabeleceram duas direções, que apesar de similares, apresentam divergências: o estoicismo antigo iniciado por Zenão, em Atenas, e o estoicismo médio de Panécio e Posidônio. As duas tendências se fizeram presentes em Roma, no entanto, o estoicismo médio foi favorecido, inclusive por Cícero (106 a.C.-43 a.C.), que apesar de não ser estóico, utilizou os ensinamentos de Posidônio, que foi seu mestre em Rodas, de quem fez alusão na sua obra *de Officiis* (ELORDUI, 1970).

Com Panécio o estoicismo adquire uma tendência eclética ao adotar elementos do platonismo. Apesar de não abandonar a física em suas reflexões, deu maior atenção aos problemas morais (FRAILE, 1965) apesar de ser mais moderado que os estóicos antigos ao ponto de afirmar que o ideal do sábio era inalcançável. No entanto, Panécio assim como os estóicos antigos afirmava que a norma da vida moral outra coisa não era que viver conforme a natureza.

Grande destaque também teve o estóico Posidônio porque exerceu grande influência no pensamento romano, inspirando o próprio Sêneca. Posidônio foi um dos escritores mais fecundos da Antiguidade, por sua erudição e por abordar em suas obras todas as ciências conhecidas em seu tempo, sendo considerado o maior gênio enciclopédico grego depois de Aristóteles (FRAILE, 1965).

Para ele, o cosmos era uma realidade única, do Fogo, princípio primordial que penetra na matéria, e que tem a origem da diversidade de todos os seres, que apesar de estarem dispostos numa escala hierárquica, estão ligados entre si por uma estreita conexão. Mesmo com a diversidade dos seres há no mundo uma unidade, uma simpatia procedente do Fogo, que é a Razão universal, a Sabedoria, a Lei universal, que exerce sua providência sobre tudo, principalmente sobre os homens. Segundo Posidônio, é do *pneuma* divino que penetra em todo o cosmos que se tem a vida, o movimento, a racionalidade e a unidade que resulta numa grandiosa harmonia.

influência em pensadores romanos, como Lucrécio, Sêneca, Tito Lívio, Flávio Josefo, Plutarco, dentre outros.

A sua antropologia filosófica é marcada pelo dualismo platônico entre a alma e o corpo. O homem é um microcosmo caracterizado pela união entre o céu e a terra. Reune em si as duas classes de corporeidade, tendo um corpo de natureza terrestre e uma alma de natureza celeste. Distinguiu na alma uma parte racional e outra irracional. Para ele, as paixões não consistiam essencialmente num vício, mas em movimentos da parte irracional da alma e que deviam ser regulados pela parte racional. A virtude tinha a função de colocar em harmonia a parte racional e a irracional, entre a alma e o corpo, preparando-se para o momento em que a alma se desprenderia do corpo.

É importante destacar que a notoriedade adquirida pelo estoicismo adquiriu na civilização greco-romano não seria possível tendo em vista apenas o estoicismo antigo de Zenão e Crisipo (REYES, 1959). A sua aceitação em Roma se deveu as mudanças imprimidas pelos dois maiores filósofos do estoicismo médio – Panécio e Posidônio – que desprenderam o ideal ético de suas complicações lógicas e escolares, comunicando-o para a nobreza romana.

Em Roma a filosofia sempre se teve um caráter prático e eclético, sendo predominante no momento em que os latinos entraram em contato com a filosofia grega e, principalmente, porque coincidia perfeitamente com o espírito romano, pouco dado às especulações abstratas.

[...] a profunda praxe ascética do estoicismo recebe, aliás, uma confirmação de alto valor, pela sua aceitação por parte de uma mentalidade positiva, realista, prática, qual era a mentalidade romana (PADOVANI; CASTAGNOLA, 1972, p. 160).

Praticamente abandona as especulações puramente dialéticas e, em conformidade com o caráter prático do espírito romano, volta a sua atenção para o elemento humano, colocando-se a serviço da moral ao ponto de que aquilo que não levasse a ordenação moral da vida humana não continha nenhum valor (RAIJ, 1995).

No século I a.C., o cenário propício para filosofia foi se descortinando lentamente com a difusão do espírito filosófico, associado à filologia e a gramática. Com isso, “se desenvolve nos romanos o hábito da reflexão crítica [...] e a aspiração à *humanitas*” (NOVAK, 1999, p. 261).

A filosofia estóica adquiriu uma nova forma literária; apresentava-se em forma de discurso, em espécies de catecismos morais, em cartas que tratavam de temas filosóficos e tratados de direção espiritual e exame de consciência (BRÉHIER, 1978).

Uma das figuras características do estoicismo romano foi Musônio Rufo que, por meio de suas prédicas morais, ensinava desde a maneira correta de se alimentar, defendendo o vegetarianismo, e de como se deveria pautar-se pela simplicidade no vestir-se. O estilo de vida simples também deveria refletir-se inclusive na concepção arquitetônica.

Recomendava a paciência frente aos insultos (fato muito recorrente contra os filósofos). Defendeu o matrimônio, contrariando aqueles que consideravam o celibato como a verdadeira condição do intelectual e ressaltou a importância do cuidado com a prole, sendo considerado como algo detestável e incurável o abandono dos pequeninos. Procurou consolar os exilados, desgraça que se lhe abateu três vezes (REYES, 1959).

Era despreocupado com o rigor técnico e com a sistematização, privilegiando as sentenças curtas. Para ele, o verdadeiro filósofo é aquele que mostra a consciência do pecado e leva ao arrependimento (BRÉHIER, 1978).

Os preceitos estóicos ofereciam orientações para a vida e os filósofos eram vistos como diretores espirituais o que ia ao encontro dos anseios de muitos habitantes da *urbs* (LARA, 2001). Dentre esses pensadores destaque maior teve Sêneca.

3.3 Lúcio Aneu Sêneca

Lúcio Aneu Sêneca de uma abastada família da província chegou até ao Senado e ao Consulado, sendo um dos primeiros provincianos a receber essa honrada magistratura, geralmente, reservada aos italianos, o que revela a importância que Sêneca representou na história romana. Além da carreira pública, destacou-se como filósofo e literato.

3.3.1 Traços biográficos

Sêneca nasceu em Córdoba (Espanha) em data incerta, aproximadamente, no início da nossa era e morreu em 65 d.C. Ainda criança, seu pai o levou a Roma para ser educado. Neste período, Roma gozava de intensa atividade cultural, sendo que nela havia muitos filósofos, gramáticos e professores de toda a parte do mundo. Desde cedo se interessou pela filosofia e pela retórica, tendo como educadores, mestres de várias tendências filosóficas, porém o que mais o influenciou foi o estóico Átalo, grego de Alexandria.

No final de sua adolescência engajou-se na vida pública, atuando nas primeiras magistraturas (ULLMANN, 1996). No entanto, por problemas de saúde, aos 25 anos de idade retirou-se para Alexandria, onde ficou durante aproximadamente dez anos. Após seu retorno a Roma, em 31, foi nomeado questor (responsável pelos cuidados do tesouro público). Dois anos depois entrou para o Senado, tornando-se célebre devido ao seu talento como filósofo e retórico.

Agripina (14 a.C.-33 d.C.), a nova esposa do Imperador Cláudio (10 a.C.-54 d.C.), conseguiu a anulação do exílio em 49 e, dois anos mais tarde, confiou a Sêneca a educação de seu filho Domiciano, o futuro Imperador Nero (37 d.C.-68 d.C.). Ao retornar a Roma, Sêneca foi visto como um dos cidadãos

mais célebres de seu tempo, sendo considerado o maior poeta vivo e o grande nome da literatura (VEYNE, 1996).

Com o assassinato do Imperador Cláudio em 53, Nero tornou-se Imperador de Roma com apenas dezesseis anos de idade. Apesar disso, é Sêneca quem realmente conduz o governo do império. Após nomear seus amigos para integrar cargos importantes na administração do império e do Senado, Sêneca, em 55, impedia a imperatriz de exercer qualquer influência sobre o Imperador Nero, conquistando, então, – com o auxílio de Burrus, chefe da guarda pretoriana – o controle do poder sobre Roma. Em 56, foi eleito cônsul.



Imagem 8 – A morte de Sêneca (1773), de Jacques Louis David

Nero, em 62, assumiu o controle do império e, diante disso, Sêneca se retirou para a vida privada, no campo, a poucos quilômetros de Roma. Três anos depois, foi acusado de estar envolvido em uma conspiração contra o

imperador, sendo, em consequência, condenado por Nero e obrigado a suicidar-se em 65.

3.3.2 Obras de Sêneca

Sêneca tem uma vasta obra, composta de tragédias, epístolas, tratados, consolações e uma comédia.

Da sua significativa produção literária, chegaram até os dias de hoje nove tragédias. São elas: *Fedra*, *Tiestes*, *Medéia*, *As troianas*, *Hércules no Eta*, *Agamêmnon*, *Édipo*, *Hércules furioso* e a inacabada *As fenícias*. Apesar das controvérsias que suscitam entre os especialistas, a tragédia *Octavia* também lhe é atribuída. Na sua incursão pela literatura, Sêneca também compôs uma comédia intitulada *Apocoloquintose*.

De suas obras de caráter filosófico, chegou até os nossos dias diversos ensaios que ficaram conhecidos como Diálogos: *Sobre a brevidade da vida*, *Sobre a tranqüilidade da alma*, *Sobre o ócio*, *Sobre a vida feliz*, *Sobre a Providência divina*, *Sobre a firmeza do homem sábio*, *Sobre a ira*, *Sobre a clemência* e *Sobre os benefícios*. Três consolações: *Consolação a Políbio*, *Consolação a Márcia* e *Consolação a Hélvia*. As 124 *Cartas a Lúcio* e um tratado científico intitulado *Questões Naturais*.

3.3.3 Principais pontos do pensamento de Sêneca

O pensamento senequiano se caracteriza por seu aspecto humano, por centrar o seu interesse no homem, interiorizando a vida moral e defendendo a dignidade humana como algo sagrado.

Na sua reflexão sobre o homem, Sêneca o define como um composto de corpo e alma. O corpo é formado a partir da união sexual do homem com a

mulher (ULLMANN, 1996). Para a alma, atribui uma origem divina, pois “a razão outra coisa não é senão uma parcela do espírito divino inserida no corpo do homem” (*Carta 66, 12*), sendo individual em cada ser humano.

Com relação ao corpo, Sêneca não lhe atribui um valor significativo. Refere-se a ele como um peso e castigo. É definido como “prisão e liame da alma” (*Consolação a Hélvia, XI, 7*), uma morada provisória, portanto um mal necessário, já que a alma depende do corpo. Por isso, não se deve descuidar dele. Pelo contrário, o homem tem “o dever de cuidar dele” (*Carta 14, 1*), mas na medida certa para não se tornar seu escravo. No entanto, não deixa de salientar que devemos cultivar “em primeiro lugar a saúde da alma, e só em segundo lugar a do corpo” (*Carta 15, 2*).

Na suas reflexões sobre a alma não apresenta uma conceituação bem definida sobre a sua natureza. Em determinados momentos define que “a alma é um corpo” como faziam os estóicos antigos. É corpo, assim como todas as coisas que compõem a realidade, mas “de matéria extremamente tênue” (*Carta 57,8*), numa consistência mais sutil do que o fogo, distinguindo-se da corporeidade das coisas.

Como acima mencionado, para Sêneca a alma tem origem divina (*Carta 86, 1*), o que provoca nos seres humanos um sentimento religioso, já que “dentro de nós reside um espírito divino que observa e rege os nossos atos” (*Carta 41, 2*), que é a razão, comum aos homens e aos deuses.

Sêneca considera que a igualdade entre os homens independente de sua condição social. Ele se fundamenta no fato de que todos são partícipes do *lógos* divino (*Carta 44, 5*), reconhecendo também a sacralidade da pessoa humana (*Carta 95, 33*).

Nos seus escritos também é evidente a sua preocupação com a formação do homem ideal, o sábio, aquele que seria capaz de viver com sabedoria. Segundo Sêneca, esses homens eram raros, o que o levou a compará-los com a fênix, “que só aparece uma em quinhentos anos” (*Carta 42, 1*).

Sêneca prioriza a questão moral, apresentando preceitos e conselhos sobre como se comportar corretamente. A sua obra consiste numa verdadeira orientação espiritual. Para ele, a filosofia era uma terapêutica, pois se convertia em remédio para as paixões ou enfermidades da alma, e numa pedagogia ao ensinar aos homens como deviam agir, e qual o caminho para uma vida virtuosa.

A moral deve se fundamentar na Razão universal, que é a fonte da lei que ordena o universo, sendo comum a tudo, inclusive aos homens. Portanto, a ética é algo natural e universal. Em sintonia com os antigos estóicos, para Sêneca o *Logos* se identificava com a lei natural. A verdadeira sabedoria consistia em conformar-se com a lei universal (*Sobre a vida feliz*, III, 3).

Em seus escritos Sêneca afirma constantemente que o indispensável é seguir a natureza. É importante o esclarecimento dessa questão, pois esta é a chave para compreendermos a sua concepção da condição humana e o porquê de Sêneca atribuir dois sentidos ao conceito estóico de seguir a natureza (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Primeiro: no que se refere à natureza biológica, homens e animais possuem algo em comum, ou seja, pela natureza biológica, o seguir a natureza significa que é preciso obedecer aos instintos que levam à satisfação das necessidades naturais, ligadas a auto-conservação e à procriação.

Segundo: apesar de as necessidades naturais serem as mesmas para animais e homens, Sêneca distingue nos últimos algo que lhe é próprio: a razão, sendo que “graças a ela o homem supera os outros animais e aproxima-se dos deuses” (*Carta 76*, 9). Desse modo, seguir a natureza, para o ser humano, adquire uma característica peculiar, isto é, viver conforme a natureza implica viver segundo os ditames da razão.

O homem, como ser racional, deve viver de acordo com a razão, portanto, conforme a natureza. Entretanto, segundo Sêneca, isso nem sempre se verifica. Surge assim, a necessidade de superar o modo humano de ser, para que o ideal de viver conforme a natureza, seja cumprido.

Para explicar essa questão, Sêneca distingue na alma humana duas naturezas, isto é, “uma parte irracional e outra racional” (*Carta* 92, 1). Uma inferior, na qual se tem o domínio dos instintos e das paixões e, uma natureza superior, caracterizada pelo domínio da razão.

Para Sêneca, todos os homens estão sujeito às paixões, como, por exemplo, a cólera que nasce do amor e do ódio, e que pode ocorrer nas mais variadas e inesperadas situações. É imperativo que essa paixão seja evitada, pois na sua forma extrema pode levar à loucura: “o resultado de uma cólera extrema é a insânia, e por isso há que evitar a cólera, não tanto por obediência à moderação, como para conservar a sanidade mental” (*Carta* 18, 15).

É preciso repelir as paixões e combater “sobretudo os prazeres”, tratando-os como se fossem os nossos “piores inimigos” (*Carta* 51, 13), pois aqueles que se deixam levar pelos prazeres são dominados pela dor e pelo sofrimento (*Sobre a vida feliz*, IV, 4).

Sêneca postulava que o melhor a se fazer era evitar as paixões antes delas se manifestarem, porque é “mais fácil impedir que elas se originem do que dominar depois os seus ardores” (*Carta* 85, 9).

Os prazeres, os desejos, a ira, as paixões eróticas são males que tornam a alma enferma (*Carta* 104, 13).

Segundo o pensador romano, é necessário rejeitar por completo as paixões. Para gozar dos próprios prazeres temos de dominá-los e não sermos seus escravos. A paixão, com o tempo, vai se intensificando, sendo que é mais difícil livrarmo-nos de uma paixão do que impedir seu acesso. É preciso ter em conta que “o prazer foi dado pela natureza “apenas para nos tornar mais agradáveis aquelas coisas sem as quais é impossível a existência” (*Carta* 116, 3).

Sêneca não descartava a correção dos vícios, acreditando ser possível a cura das doenças, mesmo aquelas que perduram com o tempo: “não devemos perder a esperança de sarar uma doença mesmo prolongada” (*Carta* 25, 2). No entanto, adverte que os vícios, por hora esquecidos, podem retornar caso não

estejam completamente subjugados. Esses vícios “de momento adormecidos mas não dominados, hão-de regressar, e com juro elevados” (*Carta 25, 3*).

Sêneca salienta que o perigoso é “quando os vícios se transformam em hábito”, pois “deixa de ser possível a aplicação de qualquer remédio” (*Carta 39, 6*).

Para Sêneca, os vícios são frutos de nós mesmos. Cabe ao homem passar de uma vida insensata para uma vida pautada na virtude, buscando formar a sua alma e corrigi-la antes que as más tendências se cristalizem (*Carta 50, 5*).

O problema gira em torno da questão de atingir um nível em que a natureza superior exerça domínio sobre a natureza inferior. Sendo o homem um animal, ele tem necessidades naturais (em um nível inferior, segundo Sêneca) que devem ser satisfeitas; mas, é pela razão que se deve decidir de que forma, quando, e até o quanto tais necessidades devem ser satisfeitas. E ainda, se em decorrência de determinados casos for necessário, de acordo com a razão (em nível superior), deve-se optar pelo adiamento da satisfação das necessidades naturais.

A razão é a característica específica do homem. Existe nele em potência, mas para que possa se realizar em plenitude é preciso dominar o mundo das paixões. Portanto, viver segundo a natureza sugere-se que, se não a completa eliminação dos instintos naturais no homem, pelo menos devem ser mantidos por um severo controle.

O que está em potência deve ser transformado em ato. Para Sêneca, a virtude nada mais é do que a atualização da razão. Viver segundo a natureza será viver conforme a razão, na prática da virtude (SEGURADO E CAMPOS, 2004).

Para Sêneca, o homem que se deixa dominar pelas paixões, em vez de seguir os ditames da razão, se torna um ser doente e defeituoso, pois a virtude que possui em potência não se atualizou e não se desenvolveu.

Somente o sábio, por sua reta consciência, é capaz de viver em conformidade com a natureza. Reta é a consciência humana que coincide com a ordem determinada pelo *Logos*, não se desvirtuando da lei natural. O conhecimento dessa lei chega a sua plenitude com o sábio (ULLMANN, 1996). Ele não obedece as leis por que as teme, mas porque julga que são necessárias.

Para se ter uma reta consciência é preciso primeiramente reconhecer as falhas morais, pois “quem não tem consciência de errar, não pode querer emendar-se. Antes da correção deve surgir a noção do erro” (*Carta 28, 9*). Para o aperfeiçoamento moral é preciso fazer o exame de consciência constantemente. Só assim é possível dominar as más inclinações.

Somente o sábio possui a verdadeira virtude; não está isento das paixões e da dor, mas sabe como submetê-las à razão. Nunca se deixa dominar pela ira, pelo ódio e pela inveja. Sabe que não pode viver sem o corpo, mas não vive para ele. Não é apegado às riquezas e, quando as perde, não altera o seu ânimo. Afronta com coragem as adversidades e não se deixa vencer pela fortuna.

Importa considerar que esses pensamentos não estão presentes apenas de maneira explícita nos seus tratados e cartas. Sêneca, nas suas tragédias, de forma implícita, também divulgou as suas concepções filosóficas e formativas.

4 O CARÁTER FOMATIVO DA POESIA TRÁGICA DE SÊNECA

No presente capítulo pretende-se fazer uma reflexão sobre o caráter formativo da poesia trágica de Sêneca, tendo em vista a formação do homem ideal, o sábio, aquele que seria capaz de manter o domínio e a racionalização dos sentimentos, dos impulsos e das paixões.

4.1 As tragédias estóicas de Sêneca

A obra filosófica de Sêneca tem como fio condutor a ética estóica, cuja finalidade suprema é a perfeição moral, identificada com a sabedoria, o bem supremo, a vida bem-aventurada (*Sobre a vida feliz*, 3,3; 4,2-3; 5,1; 6,2). Sábio é aquele que mantém sob controle os seus impulsos e emoções, obtendo uma completa tranquilidade da alma independente das vicissitudes do destino (*Sobre a constância do homem sábio*, 5, 4).

O sábio tem êxito nisso porque vive em conformidade com a ordem racional dada ao mundo e que também está inserida na sua natureza.

[...] não importa se esse ideal jamais pôde ou alguma vez poderá ser concretizado; ele mantém a função de uma diretriz, pela qual deve orientar-se quem quer alcançar a vida bem-aventurada (FUHRER, 2003, p. 140).

O ser humano, desde o nascimento, se habitua a obedecer a falsos impulsos, deixando de viver conforme a natureza racional. A filosofia, por meio de suas prescrições, tem a função auxiliar no combate desses erros. No entanto, Sêneca encontrou uma forma mais agradável para falar sobre esses assuntos ao abordar essas questões por meio da poesia dramática.

Assim, Sêneca não se limitou apenas aos seus tratados filosóficos e cartas para transmitir as suas preocupações pedagógicas, mas também utilizou do teatro como instrumento exemplar para a formação humana (PEREIRA MELO, 2005).

As suas peças, apesar de inspiradas nas tragédias gregas, principalmente as de Eurípides (c. 485-406 a.C.), são tratadas com originalidade e com uma linguagem característica de sua época.

Para o desenvolvimento das questões propostas neste trabalho, conforme já mencionado, foram privilegiadas as peças *Fedra*, *Medéia* e *Tiestes*. Nessas tragédias, Sêneca explora o extremo do que pode acontecer quando há o afastamento de uma atitude condizente com a razão e o não controle dos impulsos e das paixões.

4.1.1 *Fedra*: sinopse da peça

A história¹⁴ acontece em Atenas, diante do palácio real. Em frente ao palácio tem um altar e uma estátua da deusa Diana. As personagens são:

¹⁴ Teseu era filho de Egeu, rei de Atenas, e de Etras, filha do rei de Trezena, local onde Teseu foi criado por sua mãe porque Egeu separou-se dela antes do nascimento de Teseu e ordenou que quando o filho atingisse a maioridade ele deveria se apresentar ao seu pai. Egeu colocou as suas sandálias e a sua espada debaixo de uma pedra para que quando Teseu estivesse forte o suficiente ele pudesse retirar os objetos. No momento oportuno, Etra levou Teseu até a pedra, a qual ele removeu com facilidade e se apoderou das sandálias e da espada. Antes de Teseu partir para Atenas, o seu avô o aconselhou para que fosse pelo mar por ser um caminho mais seguro, mas como Teseu tinha espírito de herói escolheu o caminho terrestre pelo qual teve várias aventuras, enfrentando tiranos e saqueadores. Depois de vencer todos os perigos pelo caminho, chegou a Atenas e foi reconhecido por Egeu como seu filho e herdeiro, graças à espada e as sandálias. Os atenienses, naquela época, eram forçados a pagarem periodicamente um tributo ao rei Minos de Creta. Por esse tributo, os atenienses enviavam sete rapazes e sete moças para serem devorados pelo Minotauro, um monstro com corpo de homem e cabeça de touro que se alimentava de carne humana. Esse ser era filho da esposa de Minos, a rainha Pasífae, sendo fruto de sua paixão por um touro branco. O Minotauro ficava preso no magnífico labirinto construído por Dédalo, local de onde ninguém conseguia sair sem ajuda. Teseu pretendeu matar o Minotauro e salvar os atenienses dessa tragédia. Chegando o momento de enviar novamente o tributo, Teseu se ofereceu para ser uma das vítimas. Prometeu ao seu pai que se retornasse com vida trocaria as velas pretas do navio por velas brancas. Quando os sete rapazes e as setes moças chegaram a Creta, foram conduzidos a presença do rei Minos, que era pai de Deculhão, Ariadne, Andrógeo e Fedra. Ariadne se apaixonou por Teseu e lhe deu uma espada para enfrentar o monstro e um novelo de linha para que pudesse sair do labirinto. Teseu, quando entrou no labirinto, desenrolou a linha

Fedra, mulher de Teseu; Hipólito, filho de Teseu e da amazona Antíope; companheiros de Hipólito; a ama de Fedra; escravos do palácio; coro de atenienses; Teseu, rei de Atenas e o mensageiro.

A peça se inicia com o monólogo de Hipólito no qual ele faz uma exaltação da natureza. Hipólito salienta também sua disposição para a caça, arte da qual é perito. Exorta essa atividade aos seus companheiros, sendo ele quem coordena as caçadas nas regiões dos montes da Ática. Ainda em seu monólogo, Hipólito se mostra devoto da deusa Diana, para quem remete suas preces.

Em diálogo com a sua ama, Fedra se lamenta por ser esposa de Teseu e pela dor que toma conta de si e lhe tira a tranqüilidade, pois está loucamente apaixonada por Hipólito, seu jovem enteado. Fedra não quer reconhecer como culpa sua o desejo pecaminoso de possuir Hipólito e procura atribuir esse amor a Vênus e Cupido, os quais, para ela, são inimigos de sua raça. A sua ama e confidente da paixão que lhe consome, repreende-lhe de forma incisiva, aconselhando-a para que caia em si, demovendo-a de seus pérfidos desígnios. Fedra então decide por termo a sua vida. Diante dessa situação, a ama não vê outra saída senão tentar ajudar a sua rainha a convencer o jovem Hipólito para que ele possa corresponder ao seu amor.

A ama mostra-se preocupada por esse amor desenfreado que consome a rainha. Fedra, segundo a descrição da ama, está com a alma inquieta e insatisfeita. Por vezes cambaleia moribunda que mal se sustenta, desvanecendo-se. Os olhos cobertos de lágrimas já não trazem o brilho de outrora. Diante da ama, Fedra em lamentos recusa as vestes costumeiras

preparando assim o seu retorno. Ele foi bem sucedido ao enfrentar o Minotauro, conseguindo matá-lo. Teseu regressou com seus concidadãos, raptando Ariadne, porque ela era esposa de Baco. Depois que Teseu abandonou Ariadne na Ilha de Naxos, Baco foi ao encontro dela e a levou consigo. No regresso para Atenas, Teseu se esqueceu de içar as velas brancas como havia prometido ao seu pai, então o rei pensando que seu filho estivesse morto se suicidou. Teseu tornou-se assim o rei de Atenas. Dentre as aventuras de Teseu, umas das mais célebres foi a sua expedição contra as amazonas, na qual capturou a sua rainha Antíope após o ataque desferido por Hércules. A batalha final ocorreu em Atenas e foi vencida por Teseu. Antíope, antes de ser morta por Teseu, teve com ele um filho chamado Hipólito. Para garantir a paz e a concórdia entre Creta e Atenas, Deucalião deu Fedra em casamento para Teseu. Pela amizade que tinha com Pirítoos, Teseu seguiu seu amigo até os Infernos para ajudá-lo no rapto de Prosérpina, filha de Ceres e Júpiter, e esposa de Plutão. Enquanto Teseu estava ausente, Fedra se apaixonou por Hipólito, seu enteado (BULFINCH, 2009; SOUSA, 2003).

tingidas de púrpura e de ouro, assim como as jóias que lhe ornaram e lhe conferem esplendor.

O coro aconselha a ama que faça uma prece a Diana, deusa protetora de Hipólito. A ama segue o conselho e eleva suas preces a deusa das florestas, pedindo para que ela dê aos sinistros presságios uma face favorável, se possível desarmar o espírito inflexível de Hipólito para que seu coração se tornasse mais brando. Hipólito, ao ver a ama diante do altar de Diana, a interroga sobre o porquê ela estaria ali invocando a deusa. A ama tenta convencer Hipólito de que ele deve aproveitar a juventude, os melhores dias que se tem na vida, e para que se entregue ao amor, deixando assim de dormir num leito solitário e sua vida celibatária. Mas Hipólito censura duramente as palavras da ama afirmando não existir outra vida que deseje mais do que uma vida livre e sem vícios, que só é possível nas florestas, longe das muralhas da cidade. Hipólito revela ainda o seu ódio pelas mulheres, artífices de crimes e que por causa de seus adultérios nações entram em guerra. Não hesita em dizer que abomina todas as mulheres, que as evitará e a todas amaldiçoará.

Fedra se aproximando da ama e de Hipólito, com a face transparecendo uma palidez mortal, desfalece, mas é amparada por Hipólito. Preocupado, o enteado pergunta a sua madrasta qual o motivo para o seu desprezo pela vida. Fedra vacilante, sem coragem, não consegue dizer que está, por ele, apaixonada. Apenas lhe conta que um amor ardente a domina. Hipólito insiste para que Fedra não seja misteriosa, então ela lhe confessa o seu amor por ele. Hipólito fica atônito com esse amor criminoso que supera até mesmo aquele cometido pela mãe de Fedra, do qual foi gerado um monstro. Fedra tenta tocar Hipólito que a repudia ferozmente e, por um instante, não lhe dá uma morte que julga justa. Não o faz, abandona a espada cujo toque da madrasta a tornou impura e segue em direção aos bosques. Diante do ocorrido, astuciosamente, a ama articula para que seja ocultado por outro crime: chamando os cidadãos de Atenas e distorcendo a verdade diz para todos que Hipólito violentou a rainha e fugiu assustado, deixando cair a sua espada, a prova do crime.

Teseu, diante do palácio real, fala de sua aventura pelo Hades. Lamenta por não ter mesmo vigor de outrora e por sua força que está gasta devido ao

esforço para escapar do mundo dos mortos. Saindo do palácio, a ama vai ao encontro de Teseu para comunicar-lhe que Fedra está obstinada a se matar. Surpreso com o desejo de sua esposa, Teseu vai até ela para saber o porquê quer apartar-se da vida, apesar do regresso de seu esposo. Fedra, relutante, procura manter em segredo o motivo. Diante de seu silêncio, Teseu decide torturar a ama para saber o que aconteceu, mas Fedra se antecipa e, mentindo para Teseu, afirma que foi violentada por Hipólito.

Transtornado e sem suspeitar da farsa em curso, Teseu se questiona por onde anda o jovem de austeridade fingida, cujo despudor se ocultava pela castidade e que conheceu pela primeira vez a virilidade com um crime no leito de seu próprio pai. Dirigindo-se a Netuno, Teseu funestamente pede ao soberano deus do mar que seu jovem filho vá ao encontro dos mortos.

Um mensageiro chega trazendo a informação de que Hipólito está morto. Teseu, querendo saber como se deu a morte de seu filho, pede para o mensageiro que dê mais detalhes. O mensageiro conta-lhe que Hipólito, após deixar a cidade, se deparou com um ser monstruoso que surgiu das profundezas do mar. Uma imensa criatura, um touro monstruoso de músculos salientes com um pescoço azulado e uma crina verde. De sua traseira, coberta de escamas, arrasta uma enorme cauda. Fazia tremer a terra assustando animais e caçadores, menos Hipólito que o enfrenta. Mas os seus cavalos, assustados e enlouquecidos pelo medo do monstro, perdem o controle. Hipólito, atrelado ao carro, é arrastado e arremessado entre as rochas e arbustos; tem o corpo desfigurado e dilacerado em pedaços, deixando um enorme caminho de sangue. Alguns companheiros de Hipólito trazem para Teseu pedaços do corpo que foram recuperados para que sejam levados para a pira fúnebre.

Fedra, tresloucada e com a espada de Hipólito na mão, chora copiosamente diante dos restos do corpo desfigurado. Inquieto, Teseu lhe questiona porque chora diante do odiado corpo. Fedra se lamenta por ter provocado essa desgraça e decide livrar-se de sua vida, livrando-se assim também do crime da qual é culpada. Vê na morte o único alívio para o amor perverso que maculou o leito do esposo. Dirigindo-se a Teseu conta-lhe toda a

verdade, de como Hipólito era inocente das acusações e de como o incestuoso crime fora concebido no seu coração insano. Fedra trespassa-se com a espada, tirando a própria vida.

Teseu profere lamentos, condenando-se como criminoso por ter tirado a vida de seu filho inocente. Implora aos deuses por um suplício eterno no fundo dos abismos, pois não se acha merecedor de um fim fácil, revolta-se porque suas preces não são atendidas. Aconselhado pelo coro, prepara as exéquias de Hipólito, reunindo os seus pedaços e ordenando para que a pira real seja preparada. Para Fedra, algo desprezível: ordena que seu corpo seja sepultado numa cova profunda para que a terra pese sobre a sua sacrílega cabeça.

4.1.2 *Medéia*: sinopse da peça

A história¹⁵ se desenvolve em Corinto, diante do palácio real. As personagens são: Medéia, esposa de Jasão; a ama de Medéia; Creonte, rei de Corinto; Jasão; os filhos de Medéia e Jasão; coro de coríntios e o mensageiro.

¹⁵ O rei Átamas da Tessália repudiou a sua mulher, a rainha Néfele e escolheu uma mulher mais jovem. Preocupada com as intenções que a nova mulher de Átamas poderia ter para com os seus filhos Frixo e Hele, Néfele pediu auxílio a Mercúrio para tirar as crianças do alcance da futura madrasta. Mercúrio deu para Néfele um carneiro com um velo de ouro o qual levaria os filhos de Néfele para um local seguro. Com as crianças em seu dorso, o carneiro ergueu-se no espaço e seguiu para a Cólquida, mas durante a jornada Hele caiu no mar. O rei Eetes, da Cólquida, recebeu hospitaleiramente Frixo. Em gratidão, Frixo sacrificou o carneiro a Júpiter e entregou o velo de ouro para o rei Eetes que o guardou em uma caverna protegida por um dragão que nunca adormecia. Eão, parente de Eetes, cansado das vicissitudes de seu reino entregou provisoriamente o governo ao seu irmão Pélias até que seu filho Jasão atingisse a maioridade. Quando chegou esse momento Jasão cobrou de seu tio a coroa, mas Pélias, fingindo querer fazê-lo, propôs uma gloriosa aventura a Jasão: conquistar o velo de ouro, o qual Pélias julgava pertencer a sua família. Jasão aceitou o desafio e com a ajuda de Argos construiu uma embarcação que recebeu o nome de Argo em homenagem ao seu construtor. Jasão convidou um grupo de aventureiros para auxiliá-lo nessa jornada até a Cólquida. Entre seus ilustres companheiros estavam Hércules e Teseu. Esses jovens aventureiros ficaram conhecidos como os argonautas. Quando chegou ao seu destino, Jasão comunicou a Eetes o que viera buscar: o velo de ouro. O rei concordou em entregá-lo desde que Jasão saísse vitorioso do desafio que ele escolhesse: Jasão teria que arar a terra com dois touros de patas de bronze que soltavam fogo pelas narinas. A terra seria semeada com os dentes do dragão que Cadmo matara e, dos quais, brotaria um exército. A poderosa feiticeira Medéia, filha do rei Eetes, apaixonou-se perdidamente por Jasão; o herói pediu a sua ajuda e prometeu casar-se com ela. Com os seus encantamentos, Medéia ajudou Jasão a se proteger do fogo que saía das narinas dos touros e a vencer o exército que brotava das sementes. Medéia deu para Jasão uma poção mágica para adormecer o dragão que guardava a caverna. Com a ajuda da

A peça tem início com Medéia invocando os deuses para que a sua vingança se concretize, pois fora repudiada por Jasão. Pede-lhes auxílio para que o rei Creonte e sua filha Creúsa, futuros sogro e esposa de Jasão sejam mortos. Suplica aos deuses para que ao seu infiel esposo recaia um mal ainda mais terrível do que a morte.

Medéia vangloria-se de seu cruel passado e da força que sua alma tinha para cometer os crimes de outrora. Considera que esses crimes foram medíocres, sendo apropriados apenas para o tempo em que era virgem, mas agora, como mãe, é preciso um crime maior.

Medéia ouve o canto nupcial e, desesperada, não consegue aceitar como Jasão pôde fazer isso com ela, pois por ele deixou o pai e a pátria e cometeu crimes em seu favor. Medéia adverte que esses crimes não foram cometidos num momento de ira, mas por um infeliz amor que lhe armava as mãos. Colérica e consumida pela dor, Medéia planeja vingar-se de forma terrível. A sua ama procura dissuadi-la, pedindo-lhe sensatez e silêncio para que seu ódio não seja exposto; alerta-a de que agora não lhe resta alternativa, pois está sozinha, longe de casa e traída pelo esposo. Mas Medéia corrige sua ama afirmando que ainda resta ela mesma: Medéia, na qual se pode ver o ferro e o fogo.

Creonte aparece e, vendo Medéia, cuja presença lhe é inquietadora, se questiona porque ela ainda não saiu do seu reino e fica preocupado com a possibilidade dela estar tramando algum outro crime. Dirigindo-se a ela, afirma que lhe poupou a vida graças às suplicas de Jasão e ordena que deixe Corinto o mais rápido possível por causa dos crimes que cometeu. Medéia faz sua autodefesa afirmando que os crimes que lhes são imputados não foram

feiticeira, Jasão conseguiu pegar o velo de ouro e, juntamente com ela e seus companheiros, deixaram a Cólquida. Na fuga, Medéia levou o seu irmão Apsirto e para despistar a aproximação da embarcação de Eetes ordenou que o irmão fosse morto e despedaçado e seus pedaços jogados no mar. Eetes resgatou os pedaços do filho enquanto o Argo seguiu com sucesso a sua jornada de volta. Os argonautas foram recebidos com festa. Esão, pai de Jasão, não pôde participar das festividades devido a sua velhice. Jasão pediu para Medéia rejuvenescer o seu velho pai, o que é feito por meio de um encanto. As filhas de Pélias também pediram a Medéia que fizesse o mesmo por seu pai. Por ser Pélias o usurpador do trono de Jasão, Medéia enganou as suas filhas e Pélias acabou morto. A população se revoltou com os dois e Jasão e Medéia fugiram para Corinto, onde foram recebidos pelo rei Creonte. Jasão repudiou Medéia para desposar Creúsa, a filha de Creonte (BULFINCH, 2009; LEONI, 1957).

cometidos em proveito próprio, mas para o favorecimento de Jasão. Pede ao rei um tempo para que possa se despedir dos filhos e preparar a sua partida. Creonte, mesmo temeroso, concede a Medéia um dia para ela preparar-se para o desterro.

A ama descreve o furor de Medéia: parece tomada por um delírio divino, correndo com passo louco, destituída de razão, trazendo na face todos os sinais da furiosa demência. A ama fica muito preocupada, pois reconhece os sinais precedentes da cólera de Medéia e sabe que não se trata de um crime comum que ela está meditando, mas algo atroz e inumano.

Medéia, falando consigo mesma, não admite sofrer com tamanha traição sem se vingar. Fala que enquanto o firmamento desenrolar suas regulares revoluções jamais o seu furor vingativo irá desaparecer. O verdadeiro amor nada teme, nem mesmo as armas do rei. Mas o dia que lhe foi concedido antes do desterro é suficiente para concretizar sua vingança.

A ama pede-lhe que acalme seu furor, mas sem sucesso. Medéia diz que não descansará enquanto junto de sua ruína não aniquilar todo o universo.

Jasão se lamenta de sua situação, pois se permanecesse fiel a sua esposa, a morte recairia sobre si e também sobre os seus filhos; foi por eles e não por medo do rei é que não teve outra saída senão aceitar as núpcias de uma nova esposa. Olhando para Medéia, Jasão percebe o ódio em seu rosto.

Medéia, dirigindo-se a Jasão, lhe fala quantas vezes agiu em seu favorecimento e dos crimes que cometeu por ele. Por seus sacrifícios perdeu a pátria, o pai, o irmão e o pudor. Jasão diz que foi por suas lágrimas que Creonte poupou-lhe a vida e o mais sensato agora seria conter a cólera e ir embora para salvar a própria vida. Medéia pede para que lhe deixe pelo menos levar consigo os filhos para lhe fazerem companhia no exílio, mas Jasão não consente. Jasão diz que isso não poderia permitir por seu amor paterno e porque eles são a razão de seu viver e o consolo para os seus sofrimentos. Prefere morrer a perder os filhos.

Medéia descobre o ponto fraco de Jasão. Pede a sua ama para que lhe ajude a preparar os presentes que vai enviar para Creúsa, através de seus

filhos. A ama descreve Medéia em seus preparativos para a vingança. Relata como o seu desumano furor vai aumentando e como ela se exalta com isso. Expõe como, sobre um altar preparado, ela espalha todas as ervas venenosas e objetos misteriosos; por seu encantamento, atrai os répteis cobertos de escamas. A ama conta como Medéia mistura as mortíferas ervas e o veneno coletado dos répteis; acrescenta também o coração de um animal e as vísceras arrancadas de uma coruja ainda viva.

Medéia invoca as divindades maléficas e, em solene sacrifício, de cabelos soltos e com os seios despídos fere os próprios braços com uma faca para que seu sangue escorra sobre o altar. Por seu encantamento, impregna o manto que vai presentear Créusa, a fim de que quando ela o tocar uma chama possa consumi-la, queimando até os ossos.

A mando de Medéia, a ama traz os seus filhos. Medéia pede para que ambos levem os preciosos presentes para sua madrasta e depois voltem imediatamente para que possa lhe dar o último abraço antes de partir para seu desterro.

O mensageiro anuncia que, após a entrega dos presentes, Créusa e Creonte foram mortos, reduzidos a cinzas por um fogo voraz que ameaça todo o palácio.

A ama pede a Medéia para que fuja. Medéia se recusa em partir enquanto observa com regozijo o espetáculo, mas que não passa de apenas um esboço de sua vingança. Medéia julga que a viuvez para Jasão é muito pouco e que os crimes que cometera no passado foram medíocres, próprios dos furores de uma virgem. Agora é preciso algo grandioso. Condenada ao exílio: já perdeu os filhos; mas Jasão ainda não. Oscila entre o ódio e o amor. Abraça os filhos e mata um deles. Levando-o em seus braços, entra juntamente com sua ama e o outro filho no palácio.

Jasão pede ajuda para que se possa capturar a autora desses crimes horríveis. Medéia aparece no alto do palácio e fala para Jasão preparar a fúnebre fogueira para os filhos, sendo que um já está morto e o outro será morto na presença do pai. Jasão pede a Medéia que seja clemente com o

segundo filho. Medéia diz que apenas um filho não poderia saciar o seu desejo de vingança. Tira a vida do segundo filho e atira os cadáveres aos pés de Jasão.

Vindo do céu, aparece um carro alado puxado por duas serpentes. Medéia e sua ama sobem nele, desaparecendo entre as nuvens.

4.1.3 Tiestes: sinopse da peça

A história¹⁶ se desenvolve em Argos, diante do palácio dos tantálidas. As personagens são: o espectro de Tântalo, avô de Atreu e Tiestes; a Fúria; coro de cidadãos de Argos; Atreu, neto de Tântalo, filho de Pélope, atual rei de Argos e irmão de Tiestes; ministro; Tiestes; Tântalo, filho de Tiestes; Plístenes, filho de Tiestes; terceiro filho de Tiestes; escravos de Atreu e o mensageiro.

A peça tem início com um diálogo travado entre o espectro de Tântalo, avô de Tiestes e Atreu, e uma Fúria. O espectro de Tântalo lamenta-se porque a Fúria, interrompendo por um algum tempo o seu castigo o conduz do mundo infernal até o mundo dos vivos.

¹⁶ O mito da casa dos tantálidas ou dos pelópidas tem início com Tântalo, um dos filhos de Zeus. Tântalo teve uma filha chamada Níobe e um filho chamado Pélope. Tântalo tinha acesso livre aos deuses e participava de seus banquetes, mas abusou da confiança e amizade da qual era distinguido, pois matou e cozinhou seu filho Pélope, servindo-o num banquete oferecido para os deuses para testar a sua clarividência. Ao perceberem o que havia acontecido, os deuses ressuscitaram Pélope e condenaram Tântalo a permanecer preso no Hades. Também o puniram com o suplício da fome e da sede. Quando Tântalo tentava saciar sua sede, a água fugia dele. Ao buscar um fruto para se alimentar, os galhos se moviam de tal forma que nunca conseguia alcançá-los. Pélope migrou para a Grécia e se instalou no Peloponeso, região que assim foi chamada em sua homenagem. Tempos depois Pélope quis se casar com Hipodamia, filha de Enômao, rei da Élide. Enômao era filho do deus Ares. Para afastar aqueles que pretendiam se casar com sua filha, estabeleceu que a mão dela fosse oferecida como prêmio para quem o vencesse numa corrida de carros. Os pretendentes derrotados eram mortos. Como Enômao tinha cavalos divinos, que foram presentes de seu pai Ares, venceu facilmente os doze primeiros pretendentes, os quais tiveram as cabeças decepadas e expostas na porta de sua casa como uma forma de desencorajar os demais. Ocorreu que Hipodamia se apaixonou por Pélope e o ajudou no desafio contra o seu pai, sabotando o carro do rei. Pélope e Hipodamia tiveram muitos filhos, sendo que os mais famosos foram Tiestes e Atreu devido ao ódio que um sentia pelo outro. Atreu se casou com Aérope, neta do rei Minos de Creta. Tiveram dois filhos: Agamêmnon e Menelau. Mas Tiestes tornou-se amante de Aérope e roubou de Atreu o velo de ouro, símbolo do poder. Atormentado pelo roubo do velo de ouro, pelo adultério e pela incerteza quanto a legitimidade de seus filhos, Atreu buscou se vingar de seu irmão Tiestes (BULFINCH, 2009; SEGURADO E CAMPOS, 1996).

A Fúria traz Tântalo até o palácio de Argos no qual reina Atreu, seu neto, para que com a presença de seu espectro infeste o palácio e quem ali vive, inspirando assim, em seus descendentes, crimes mais perversos do que aqueles que ele próprio havia cometido. A Fúria anuncia o que vai acontecer com a família dos tantálidas, que será marcada por adultérios, assassinatos, incestos e questiona-se porque a mão de Atreu ainda está impune e Tiestes não está chorando pelos filhos mortos.

O espectro de Tântalo tentou recusar o que a Fúria lhe tentara, mas diante de sua dureza não conseguiu resistir, submetendo-se a ela.

Num monólogo, Atreu se pergunta o porquê ainda não colocou em curso a merecida vingança que seu irmão Tiestes merece devido aos crimes e perfídias que ele cometera. Atreu revela que deseja vingar-se por meio de uma forma atroz e que seja feito o quanto antes para pegá-lo desprevenido e antes que seu irmão se robusteça e adquira força novamente.

O ministro de Atreu pede para que ele tenha calma e moderação, pois cometer um crime contra um mau irmão não deixa de ser um crime. Mas as palavras do ministro servem apenas para excitar ainda mais a cólera de Atreu e sua vontade de vingar-se de Tiestes.

Atreu afirma que é possível se fazer contra Tiestes o que seria condenável fazer a um irmão e recorda os atentados que seu mau irmão perpetrou contra ele. Lamenta-se de como foi privado da esposa pelo adultério e de como Tiestes se apossou ilicitamente do velo de ouro, antigo símbolo do poder. Por causa dele teve a esposa seduzida, a confiança abalada, a estirpe ofendida e a legitimidade dos filhos incerta.

Atreu diz para o seu ministro que a morte pelo ferro ou pelo fogo seria pouco e que seu espírito deseja algo monstruoso que ultrapasse os limites dos costumes humanos. Conta-lhe que matará os filhos de Tiestes e depois servirá para ele as suas carnes num banquete.

Para atrair o seu irmão, Atreu diz ao ministro que irá fingir uma reconciliação com Tiestes, a fim de conduzi-lo até Argos.

Tiestes e seus três filhos regressam para Argos. Entretanto Tiestes sente-se inquieto com a sua chegada, pois se por um lado é tomado de alegria por rever a casa paterna e a cidade natal, por outro lado se sente angustiado por se aproximar outra vez da sede do poder, depois de um longo exílio do qual já estava habituado. Tiestes também sente temor por Atreu estar lhe preparando algo, hesita pelo retorno e pensa em voltar atrás, pois se regressar para Argos estará caminhando em direção às duas coisas mais incertas, isto é, o seu irmão Atreu e a realeza. Contudo seu filho Tântalo o interroga por que estando tão perto da pátria e da oportunidade de reconciliar-se com seu irmão que lhe prometera uma parte do reino agora quer desistir. Tiestes receoso diz para o seu filho que num reino não cabe dois senhores e que teme por um embuste de Atreu, pois o seu ódio é tão grande quanto o seu poder. Mas pressionado por seus filhos e pela lembrança da comodidade da vida palaciana, Tiestes deixa-se convencer.

Ao ver Tiestes e seus filhos se aproximarem, Atreu regozija-se por eles terem caído em sua armadilha. Dirigindo-se a Tiestes, Atreu fala de sua alegria por ver o irmão e de seu desejo de sepultar a inimizade que há entre eles. Tiestes ajoelha-se suplicante, mas Atreu logo o levanta pedindo-lhe para que não se humilhe. Diz a ele que deve vestir-se com trajes apropriados e tomar a sua parte no reino. Tiestes hesita em receber a sua parte e suplica apenas que seja aceito como mais um no meio da multidão, mas Atreu não aceita e, por fim, convence Tiestes para que ele receba o que está oferecendo.

Um mensageiro atônito, com a fala vacilante em diálogo com o coro, conta que acabara de presenciar uma cena horrorosa que até mesmo a Tântalo e Pélope causaria espanto. O coro percebe que um dos dois irmãos cometeu o crime e pergunta qual deles o fizera.

O mensageiro diz que na parte mais profunda da casa há um lugar secreto que abriga um denso vale com um antigo e sombrio bosque. Um local sinistro no qual vagueia uma multidão saída de antigos túmulos e monstros enormes. Para lá Atreu arrastou os filhos de Tiestes. Com as próprias mãos enterrou a sua espada no pescoço de Tântalo. Em seguida decapitou Plístenes e por fim trespassou o corpo de lado a lado do filho mais novo de Tiestes.

Diante do horror do coro, o mensageiro diz que a ira de Atreu não se conteve apenas com esse crime. Preparando um banquete para o irmão, arrancou as vísceras, cortou os cadáveres em pedaços e preservou apenas as cabeças e as mãos. Estando prontas as iguarias, Atreu serviu o banquete ao seu irmão que, entorpecido pelo vinho e faminto, sem saber, começou a se alimentar das carnes dos filhos.

Atreu diante de seus escravos diz que já houve tempo suficiente para que Tiestes fizesse a sua refeição, assim como tempo o bastante para Baco, pois para a sua desgraça maior é preciso que esteja sóbrio. Os escravos abrem as portas e Atreu pode contemplar Tiestes com os cabelos perfumados e a testa coroada com flores, se banquetear com a carne dos filhos.

Dirigindo-se a Tiestes, Atreu diz que é preciso celebrar este dia festivo. Tiestes fala para seu irmão que já está saciado de tantas iguarias. Por fim, Atreu oferece a Tiestes uma taça de vinho, na qual misturou o sangue das crianças. Tiestes confessa para seu irmão que a alegria seria ainda maior se pudesse compartilhar tal felicidade com os seus filhos.

Atreu garante a Tiestes que os seus filhos estão junto dele e nunca mais o abandonarão. Destampa os pratos cobertos que contêm as cabeças e as mãos das crianças e pergunta a Tiestes se reconhece os seus filhos. Tiestes diz que reconhece o seu perverso irmão e pede-lhe ao menos que lhe devolva o que restou dos corpos. Mas Atreu conta-lhe que não é necessário, pois seus filhos foram devorados por ele num sacrílego banquete.

Atreu se mostra satisfeito por levar a cabo a vingança que acabara de cometer. Troca recriminações e ameaças com Tiestes, que deseja vingar-se pelo crime do qual foi vítima.

4.2 Considerações sobre as tragédias de Sêneca

Sêneca escreveu as suas peças num estilo elaborado, revestindo-as de “um tom eloqüente, oratório e empolado” (CARDOSO, 1997, p. 14). Não eram

textos para as grandes massas, tendo, portanto, como público, pessoas bem situadas na sociedade romana acostumadas ao luxo e a vida palaciana; eram pessoas que participavam de um lazer intelectualizado, que frequentavam sessões de recitações e círculos literários (CARDOSO, 2005a). Suas tragédias se destacam pela linguagem requintada e por seu estilo.

A arte do discurso dramático senequiano impõe-se pela sublimidade e grandeza de estilo, pela mestria das frases sentenciosas e pela facilidade em manusear o léxico latino com uma fina *techné* retórica, adequada à função emotiva, à plena realização do *pathos*, que apela às paixões do público, com fins de persuasão (SOARES, 2004, p. 94).

A suas tragédias, além de claras inspirações morais, trazem ricas reflexões psicológicas e especialmente sobre as paixões, apresentando ao público os dramas e as angústias da alma das personagens. Do clima dessas paixões heróicas é que Sêneca extrai as meditações sobre a condição do espírito humano (LEONI, 1957).

Teve como preocupação o modo de viver. A pessoa deveria dominar os seus próprios sentimentos e viver de acordo com a própria natureza. Para ele, o homem possui a liberdade de escolher o seu comportamento, assim, é capaz de lutar contra as paixões, pois a vontade determina o ato. O herói de Sêneca faz a escolha de qual caminho seguir; se age conforme a sua razão e virtude ou deixa-se dominar pelo irracional, como fizeram as personagens protagonistas, Fedra e Medéia.

O poeta utilizou os mitos de forma alegórica. Desse modo, quando condenava um herói ou uma heroína que se deixava dominar pelas paixões, Sêneca condenava de maneira velada comportamentos de pessoas de seu tempo (CARDOSO, 1997).

Sêneca, sendo um profundo conhecedor da filosofia estoica, não apenas divulgou as suas concepções filosóficas e formativas em seus tratados e cartas, conforme já mencionado, mas também as transmitiu por meio da

literatura, de forma poética, em suas tragédias: “do ponto de vista do conteúdo, trata-se de peças que mostram um vínculo com o estoicismo romano, particularmente no campo do ensinamento moral” (LOHNER, 2009, p. 9-10). Nessas peças, os próprios mitos favorecem a exploração do estoicismo, ao servirem de exemplo para a demonstração de como a paixão fora de controle sobrepondo-se à razão determina a eclosão do evento trágico.

É importante ressaltar que o domínio dos sentimentos, a racionalização das paixões, a serenidade da alma figuravam entre as principais metas da doutrina ética.

Para os estóicos, o universo consistia num todo, um ente material que tinha a sua coesão garantida pelo *logos* ou *ratio*, o sopro vital responsável pela eliminação de toda a desordem e irracionalidade. Como os seres humanos fazem parte do universo também estão sujeitos às suas leis. O homem virtuoso seria aquele que estivesse em perfeita identificação com a natureza. Desse modo, os estóicos postulavam que era essencial que se mantivesse o domínio das paixões e do que é irracional para que se tivesse o equilíbrio necessário e, em consequência, a manutenção de toda a ordem¹⁷.

Sêneca, na condição de filósofo estóico, via que os homens que pertenciam aos setores privilegiados da sociedade romana não agiam de acordo com a razão, mas antes se deixavam levar pelos sentimentos e, conseqüentemente, acabavam dominados pelas paixões.

Dentre os principais elementos que estão presentes nas tragédias de Sêneca, destacam-se além da linguagem oratória como um recurso privilegiado para se expressar sentimentos e pensamentos, a concepção estóica de uma ordem moral e racional que sofre com as paixões.

¹⁷ Para os estóicos, o crime provoca uma reação na natureza (SOARES, 2004). Isso Sêneca exemplifica de forma alegórica quando faz uma descrição de como a natureza reage com repulsa diante do hediondo crime praticado por Atreu: “Mal reluz o fogo, até o céu está pesado,/como atônito e indeciso entre o dia e a noite./Que é isto? Cada vez mais tremem as abóbadas/abaladas do céu, forma-se um espesso nevoeiro/de densas trevas, a noite esconde-se na noite:/todos os astros fogem” (*Tiestes*, vv. 990-995)!

[...] segundo essa doutrina, a alma seria constituída por uma faculdade racional e uma irracional – esta, por sua vez, abarcaria um terceiro elemento, a faculdade emocional. A fraqueza humana teria origem na interação dessas faculdades opostas, de modo que o comportamento humano seria determinado pelo confronto entre razão e as paixões, em competição pelo apoio da faculdade emocional, o que enfim motivaria a ação pautada pela *ratio* ou, então, aquela do *furor*. A resolução desse conflito interior geraria o progresso moral (LOHNER, 2009, p. 10).

Para Sêneca a parte racional da alma podia ser desenvolvida; no entanto, a parte irracional e a parte emocional da alma somente podiam ser mobilizadas por forças de sua natureza particular, ou seja, apenas por aquilo que seria capaz de apelar às emoções, como, por exemplo, a poesia e a música (LOHNER, 2009). Sêneca escolhe para isso a poesia dramática, pois através desse gênero é possível expressar de forma mais clara como a enfermidade e as calamidades são resultantes da submissão do homem aos vícios e paixões.

Esse quadro doutrinal permite supor que o drama de Sêneca se insira no campo da parenética, como um veículo de expressão adequado para atingir e influenciar aquela parte irracional da alma por meio tanto de um denso conteúdo preceptivo quanto da apresentação de uma galeria de caracteres mitológicos tradicionais, retratados não como figuras realistas, porém extremadas, em cuja composição parecem ter sido deliberadamente desconsiderados os limites de verossimilhança com o objetivo de gerar estereótipos de comportamento, aptos a figurar como exemplos (LOHNER, 2009, p. 11-12).

Sêneca, por meio da literatura, não se distanciou de sua tarefa pedagógica, “expondo, às claras, as enfermidades e a escravidão a que se submete o homem orientado pelas paixões” (PEREIRA MELO, 2005, p. 83), ao ensinar aos seus interlocutores a prática da virtude e o domínio das paixões. Assim sendo, “na arte, tal como na filosofia, Sêneca parece ter se dedicado à

formação [...] daquele que, respondendo os apelos da razão, poderia chegar à condição de homem ideal, o sábio” (PEREIRA MELO, 2005, p. 85). Desse modo, apesar das finalidades específicas que teve ao construir as suas peças, o teatrólogo não se desviou de suas intenções pedagógicas ao compor as suas tragédias.

Além disso, Cardoso (2006) afirma no seu estudo intitulado *Os cantos corais de Sêneca e a Educação* que os coros de suas tragédias desempenham diversas funções na peça, sendo que dentre elas, destaca-se a exposição de diversos assuntos com conteúdos estóicos e formativos.

Evidenciam-se, entre esses comentários filosóficos e formativos, as considerações sobre o poder real, o discurso sobre a Fortuna e considerações sobre a natureza, ponderações sobre a instabilidade da sorte, reflexões sobre a morte e a infelicidade, referências à vida simples, questionamentos sobre a existência, entre outros. Isso demonstra como os cantos corais de Sêneca possuem um caráter educativo. O poeta, em suas peças, apresenta sua mensagem estóica ao ensinar que “a felicidade consiste na virtude, no triunfo da razão sobre as paixões, na impassibilidade diante dos problemas” (CARDOSO, 2006, p. 11). Sêneca se preocupou não apenas com a linguagem empregada e com os procedimentos poéticos nessas composições, mas também teve cuidado ao expor os conteúdos, os procedimentos retóricos e o aspecto filosófico-educativo dos coros inseridos nas peças.

Sêneca também utiliza as sentenças curtas em pequenas frases de um ou dois versos que são conhecidas por *sententiae* que devido a sua forma condensada e clara são muito eficazes para a transmissão de suas idéias e opiniões.

Como já foi exposto, Sêneca vale-se das tragédias para transmitir ao público as suas idéias e concepções, realizando, portanto, numa postura pedagógica, uma educação pela arte. Demonstra como aqueles que se deixam dominar pelas paixões irracionais terminam invariavelmente se distanciando da atitude do homem ideal, o sábio, aquele que seria capaz de manter a racionalização dos sentimentos, dos impulsos e das paixões.

4.3 A arte dramática senequiana: instrumento para a formação humana

Em suas tragédias, Sêneca nos mostra como se dá a transformação de uma pessoa num ser monstruoso. Esse processo ocorre devido a uma paixão não controlada que tem sua gênese a partir da vivência de um sofrimento intenso, excessivo; essa paixão quando não subjugada poderia levar a prática de um crime hediondo, nefando, portanto, desumano. Esse processo que leva ao crime desumano, que transforma a pessoa num monstro (CARDOSO, 2005a) é essencial à tragédia e a seu espetáculo.

Em *Medéia*, por exemplo, Sêneca demonstra como a pessoa, quando está dominada pelas paixões, acaba se tornando enferma. Logo no prólogo (*Medéia*, vv. 1-56) apresenta o processo de decadência de Medéia e a sua transformação progressiva numa pessoa temível e monstruosa cujo ponto culminante que expressa a sua total entrega ao domínio da ira é a sua invocação das Fúrias. Isso fica explícito no comportamento de Medéia, assim descrito por sua ama:

AMA

Assim como uma mênade tomada pelo delírio divino, quando o deus, que a possui, já lhe tirou a razão, erra doidamente no cume do nervoso Pindo ou nos montes de Nisa, assim ela corre com passo louco, levando no rosto todos os sinais da furiosa demência. Suas faces são inflamadas; sua respiração é ofegante. Grita; [...] não há nenhuma paixão que ela não experimente. [...] Onde irá cair o peso de seu ódio; onde irão parar suas ameaças; onde se quebrantará esta agitação? Seu furor transborda. Não é um crime comum nem medíocre o que ela está meditando: ela vai superar a si mesma, pois eu conheço os sinais de suas precedentes cóleras. Alguma coisa de grandioso se está preparando: alguma coisa atroz, inumana, ímpia. Vejo o indício do furor.

(*Medéia*, vv. 381-395).

Vendo o furor que tomava conta de Medéia a sua ama procura acalmá-la e convencê-la a desistir de seus planos criminosos. A ama nesse momento da peça representa a razão, como num lampejo de consciência, que procura retirar a pessoa do erro e da paixão irracional e conduzi-la novamente para a razão para que assim não transgrida o que é socialmente aceito como correto. Para Sêneca, a pessoa, ao percorrer as etapas formativas, poderia contar com o auxílio, aprendendo a guiar-se por um modelo que ajudaria a percorrer um caminho consciente e mais correto.

AMA

Ó criatura que eu nutri, susta teu ímpeto insensato [...]. Cessa de falar, ó insensata, susta tuas ameaças, teus pensamentos audazes: convém ceder perante as circunstâncias.

(*Medéia*, vv. 158.175-176).

No entanto, diante do repúdio de seu marido infiel e de sua iminente desgraça, ao invés de sentir-se desamparada, Medéia deixa-se inflamar pelo ódio, mostrando autoconfiança por estar ciente de seu poder. Sêneca ilustra, com o exemplo de Média, como a pessoa quando submetida e escravizada pelos vícios e pelas paixões, encontra-se enferma.

Sêneca constrói a sua personagem como uma mulher forte e sobre-humana, uma feiticeira capaz de manipular os segredos da magia como lhe convém e que acredita que os crimes que cometera enquanto jovem não são mais apropriados agora que é mãe, porque foram demasiado leves (CARDOSO, 2005a). Medéia considera que agora é preciso praticar algo grandioso.

Depois de ouvir os cantos que celebravam o casamento de Jasão com a filha de Creonte, Medéia mostra-se desesperada e enfurecida deixando-se dominar ainda mais pelo desejo de vingança.

A protagonista, deixando-se mover pela paixão desmedida, não consegue controlar a sua fúria, o que acaba desencadeando uma catástrofe.

Após trespassar o primeiro filho, diz as seguintes palavras para Jasão, seu infiel esposo:

MEDÉIA

Prepara, ó Jasão, esta fúnebre fogueira para teus filhos e levanta para eles o sepulcro. Tua esposa e teu sogro já receberam as exéquias devidas aos mortos: e fui eu a dar-lhes a sepultura. O primeiro filho já teve a sua morte; quanto ao outro, é sob os teus olhos que terá o mesmo destino.

(*Medéia*, vv. 998-1001).

Mesmo o marido traidor pedindo clemência para com o segundo filho, Medéia mata o menino e atira as crianças mortas nos braços do pai.

Ao compor a sua *Medéia*, Sêneca trata o mito de forma original, nos apresentado uma mulher forte que não compadece em lamentações, que não titubeia em enfrentar as forças divinas e busca em si mesma o poder necessário para colocar em curso o que deseja.

Sêneca concebe o homem como um ser doente e monstruoso quando este deixa sua razão ser dominada pelas paixões; isto fica evidenciado também no ódio de Atreu por seu irmão Tiestes, o que lhe impulsiona a praticar uma nefanda vingança.

TIESTES

Vai-te, piedade, se é que alguma vez habitaste o nosso
paço! Venha a cruel horda das Fúrias,
venha a Erínis da discórdia, venha Megera agitando
um par de archotes: não é bastante o furor
que me inflama o peito, importa enchê-lo
de maior monstruosidade!

[...]

O meu espírito congemina algo de enorme, de insuperável,
ultrapassa os limites dos costumes humanos...

[...]

...Que Tiestes, esfomeado, dilacere

os filhos com prazer, coma a carne da sua carne.

Está bem assim, está óptimo! Este o limite que me apraz pôr
à sua tortura.

(*Tiestes*, vv. 249-254; 267-268; 277-280).

Nas palavras de Atreu, fica evidente o seu anseio de vingança contra o seu irmão. Diante disso, o seu ministro, num primeiro momento, tenta fazer oposição ao seu desejo de vingança e crueldade contra Tiestes, desempenhando o papel de um homem bom em contraposição a Atreu que personifica a paixão e o desvario pelo poder.

O leal servidor [...] é, nesta peça e no teatro de Séneca [...] motivo de reflexão do poeta-filósofo. A sua personalidade e as qualidades definidoras do seu carácter tornam-se um *topos* retórico, recorrente na literatura dramática, parenética e pedagógico-político, por oposição a figura do adulator (SOARES, 2004, p. 67-68).

O ministro desempenha desse modo a voz da consciência de Atreu, mas os seus argumentos são derrotados, tornando-se conivente com o tirano.

Atreu teve a oportunidade de evitar o erro e, apesar dos conselhos de seu ministro, que representava naquele momento o desdobramento da sua consciência, advertindo-lhe que não deixava de ser crime fazer o mal a um irmão, mesmo que ele fosse mau (*Tiestes*, v. 219), decide pela vingança, executando o crime.

No diálogo com o seu ministro (*Tiestes*, vv. 203-204) fica evidente que Atreu não considera Tiestes uma vítima, pois acreditava, baseando-se nos

crimes que seu irmão cometeu no passado, que, se pudesse, Tiestes teria se antecipado a ele.

Afora isso, na tragédia em questão, Sêneca também dá a conhecer que Tiestes, durante o exílio, buscou o seu aperfeiçoamento ao iniciar o percurso do sábio estóico, mas não se dedicou o suficiente e acabou cedendo ao erro, deixando o caminho da sapiência (SOARES, 2004). Para Sêneca, os homens no seu processo formativo trilhavam algumas etapas do conhecimento. Em um primeiro momento, mesmo não sendo capazes de atingir a sabedoria, já estão aptos a dar sequência a sua caminhada para o exercício do bem supremo. Num estágio intermediário, mesmo que tivessem conquistado a libertação das principais enfermidades da alma e das paixões, ainda estariam sujeitos a recaídas. Tiestes, ao aceitar a proposta de Atreu em possuir parte do reino, deu assim consentimento a sua paixão pelo poder, e a sua decisão em negar o ideal de sábio lhe trouxe duras conseqüências, ou seja, foi privado de uma vida sábia e dos filhos. Sêneca demonstrou, pelo exemplo de seu personagem, que o homem ao percorrer a sua etapa formativa não deveria agir como se já tivesse alcançado o seu objetivo definitivo, ainda que tivesse adquirido algum progresso. Identificou apenas no terceiro grau de conhecimento aqueles homens que conseguiram avançar nos estudos, se libertando de um grande número de vícios e alcançado a maturidade contemplativa.

O momento que ilustra de forma exemplar o conflito interior entre a razão e a paixão que é vivenciado por Tiestes acontece durante o diálogo que ele tem com seu filho Tântalo.

TIESTES

Porque vacilas, Tiestes? Porque hesitas tanto

em tomar uma decisão evidente? Vais confiar-te a duas coisas

mais do que incertas: ao teu irmão e à realeza!

[...]

TÂNTALO

Que causa te faz, meu pai, voltar atrás
quando contempas a pátria? Porquê a tantos bens
os teus braços negar? Sem ressentimentos, teu irmão
reconcilia-se
contigo, dá-te uma parte do reino.
[...]
Domina quanto te impede o caminho e ocupa a mente,
vê as recompensas que aguardam o teu regresso.
Meu pai, podes reinar!
(*Tiestes*, vv. 423-425.429-432.440-442).

Tiestes estava decido a recusar a proposta que Atreu lhe fizera para voltar ao trono, mas Tântalo o convence do contrário; se conforma, portanto, com a vontade do filho. Tiestes poderia ter evitado a sua desgraça se tivesse optado em permanecer na austeridade e na busca pela sapiência estóica, mas acaba cedendo e não dando atenção para a sua razão. Sêneca ilustra assim, com Tiestes, um homem submetido, vencido, que se deixa afastar cada vez mais da sua racionalidade, sem motivação para lutar efetivamente contra a sua situação.

Tiestes teve uma conduta insensata, pois não corrigiu a decisão dos filhos que ficaram seduzidos pelo poder e pela riqueza. Para Sêneca, os bens materiais não trazem a paz e a felicidade, pelo contrário, provocam nos homens os maiores sofrimentos, por torná-los escravos, submissos aos seus desejos pelo ter e pelo poder.

Esta tragédia, em última análise, aponta afinal o percurso do *sapiens*, que é viver na virtude prescindir de tudo. Mas trata-se de um ideal, e o ideal é inacessível! O homem está agarrado às coisas, aos bens materiais, ao poder, ao ter, ao prazer, e é deles vítima. Tiestes é vítima, às mãos do irmão, porque cedeu às suas próprias paixões (SOARES, 2004, p. 92).

Por conseguinte, Tiestes também é culpado por ter cedido à ambição do poder quando poderia ter escolhido continuar com a vida serena que lhe permitiu percorrer o caminho da sapiência. Errou ainda porque cedeu a Baco e a saciedade quando Atreu lhe ofereceu a sacrílega taça de vinho misturada com o sangue dos seus filhos. Já estava satisfeito e, mesmo com a bebida fugindo-lhe dos lábios, como que num aviso da própria natureza para não beber mais, pecou pelo excesso.

Importa ressaltar que não é uma tarefa fácil tornar-se sábio ao ponto de Sêneca, quando se refere a esse ideal formativo, dizendo que o sábio é como a fênix que surge somente a cada quinhentos anos (*Carta 42, 1*). Tiestes, por seu erro e por seu excesso, se equiparou ao seu irmão (SOARES, 2004). Na sua irreflexão acreditou na sinceridade de Atreu e, por isso, não se deu conta de que ele apenas estava simulando uma reconciliação para que o seu plano e sua vingança pudessem se concretizar. Para Sêneca, a verdadeira amizade se dá somente entre os sábios, o que significa que uma amizade legítima somente é possível entre os homens bons, isto é, entre aqueles que são semelhantes pela virtude. O poeta exemplifica isso com o erro de Tiestes, que aceita reconciliar-se com seu irmão, apesar de estar ciente de seu mau caráter e crueldade.

Atreu o tempo todo se mostrou consciente de seu ato e procedeu com frieza e rigor para que o seu plano fosse executado com perfeição. No primeiro ato de seu crime, levou os sobrinhos para um lugar horrendo para matá-los. A monstruosidade foi tanta que até mesmo o mensageiro não sabia como narrar tal acontecimento (*Tiestes, v. 684*). Na conclusão de sua vingança e com perverso prazer, Atreu sentiu-se realizado ao ver o seu irmão se deliciar com o banquete que preparara com as carnes das crianças mortas.

Para que não seja dominado pelas paixões, cabe ao homem ideal, o sábio, refletir sobre os seus modos de ação, buscando sempre os valores fundamentais para o homem. O sábio não se preocupa com a fortuna, porque a sua fonte de felicidade é o seu desprendimento das coisas que ela pode trazer ou levar, pois sabe prescindir delas. É indiferente diante da dor, da enfermidade, da saúde e da morte.

CORO

Vós que cobiçais os palácios, ignorais
em que lugar está o poder.

Não são as riquezas que fazem os reis,
ou as vestes cor de púrpura,
ou os diademas de uma fronte régia,
ou os tectos luzentes de ouro;
rei é aquele que depôs o medo
e as falhas de um mau caráter;

[...]

O espírito virtuoso possui um reino!

[...]

Rei é aquele que não sente medo,
rei é aquele que não tem desejos!

Um reino assim qualquer homem pode ter!

(*Tiestes*, vv. 342-349; 380; 388-390).

Em *Tiestes* também é possível sublinhar, além da sua expressão poético-dramática, um caráter formativo decorrente das idéias e da mensagem política e humana (SOARES, 2004) que são apresentadas por Sêneca.

Pode-se, desse modo, identificar nas peças as argumentações utilizadas por Sêneca para difundir no público as suas idéias e, assim, numa evidente intenção pedagógica, persuadir seus ouvintes para a prática da virtude, conforme fica explícito no seguinte excerto de *Fedra*:

AMA

Esposa de Teseu, gloriosa descendente de Júpiter,
expulsa para sempre essa infâmia do casto peito,

extingue as chamas da paixão e não encorajes
esperanças assustadoras. Quem começa por resistir
ao amor e rechaçá-lo mantém-se indemne e consegue vencê-
lo

(*Fedra*, vv. 129-133).

A ama representa num primeiro momento, mas apenas no início da peça, a consciência de Fedra. Ela procura alertar a rainha de como o seu desejo é ilícito e, além de disso, de como Teseu jamais iria perdoá-la e de como certamente Hipólito não mudaria as suas atitudes para corresponder ao seu amor. Tenta fazer com que ela não se enverede para o que é proibido. Por isso, a ama representa como que uma voz estoica (PIMENTEL, 1993) que lhe fala sobre a necessidade de se manter a honra, de como o vício e o erro devem ser combatidos. Para Sêneca, a ama de Fedra ilustra o modelo que, de acordo com os graus ou etapas do conhecimento que entendia necessário na busca da sabedoria, representava um recurso que ajudaria a percorrer esse caminho que levaria ao conhecimento e a perfeição.

AMA

Para onde vais, desgraçada? Porque agravas a infâmia da
tua casa

e ultrapassas a tua mãe? Um incesto é pior do que uma
paixão monstruosa,

pois as paixões monstruosas atribuem-se ao destino, os
crimes ao carácter.

[...]

Expulsa da tua casta alma um acto arrepiante

e, recordada da tua mãe, teme relações contrárias à natureza.

(*Fedra*, vv. 142-144. 169-170).

Os conselhos e pedidos da ama não são suficientes para convencer Fedra em combater o amor que sente por seu enteado. Diante do comportamento da rainha que não vê outra saída senão o suicídio, a ama, na iminência de perder a sua filha de criação, muda a sua postura deixando de lado as suas idéias estóicas e procura Hipólito para tentar convencê-lo a desejar o amor de uma mulher.

No diálogo entre Fedra e sua ama, ambas representam, respectivamente, a irracionalidade e a lucidez estóica. Para Sêneca, a pessoa quando enferma e submetida, tal como exemplificou com Fedra, sente desgosto pela própria existência e sua razão não é capaz de encontrar o caminho necessário para o alívio de suas dores.

FEDRA

Sei que essas palavras que dizes

são verdadeiras, ama. Mas a paixão obriga-me a seguir

os piores caminhos. A minha alma avança consciente para o precipício.

(Fedra, vv. 177-179).

Fedra confessa a sua ama que já não detém o domínio de si mesma e professa que a paixão que consome é mais forte do que sua razão, portanto não podendo fazer mais nada (*Fedra*, vv. 184-185), pois a loucura da paixão tomou completamente conta de si. A pessoa quando dominada pelos vícios e pelas paixões se torna enferma o que fica manifesto em sintomas psicológicos e físicos.

O amor irracional de Fedra a torna uma pessoa louca e delirante. Faz com que ela perca o controle ficando fora de si, não obedecendo mais a sua razão e lhe conferindo um aspecto de desordem que reflete na própria postura e na aparência da personagem.

AMA

Consome-se num silencioso lume e a paixão, também ela escondida, ainda que seja dissimulada, é traída pelo rosto.

O fogo irrompe-lhe dos olhos e as faces martirizadas evitam a luz.

(*Fedra*, vv. 362-365).

O amor irracional é considerado uma loucura, uma doença da alma que acaba refletindo exteriormente na face daquele que é por ela dominado.

Hipólito, aos olhos de Fedra, é jovem, belo e casto. E esse amor adquire o tom de um desafio, de algo proibido que ela não pode possuir. O vício que se aflora em Fedra vai ganhando contornos mais avassaladores até o ponto em que se torna algo irreversível e o erro inevitável. O vício não combatido no começo ganha força, se tornando mais forte do que a própria pessoa. Fedra permitiu que a chama de sua paixão adquirisse uma dimensão da qual não pudesse mais voltar atrás (PIMENTEL, 1993).

Sem conseguir convencer Fedra e diante da morte da rainha como único desfecho certo, a ama decide ajudá-la, ausentando-se da virtude que outrora a caracterizava, ausenta-se de sua serenidade, optando pelo caminho dos vícios e dos erros. Por fim, a ama acaba sofrendo as consequências de suas escolhas ao participar da tragédia de Fedra sem que pudesse realmente salvá-la.

Sêneca também passa a utilizar essa personagem como um exemplo negativo. Cúmplice de Fedra, a ama auxilia no desenrolar da catástrofe ao agir em prol da rainha.

Sêneca e os estóicos não condenavam o amor que unia o homem e a mulher e o amor que ligava os familiares entre si. Reprovavam o amor irracional que dominava a pessoa e a levava a apresentar comportamentos contrários à razão, próximo da loucura.

A peça *Fedra* é exemplar e Sêneca explora o mito da rainha cretense para mostrar como é o amor vicioso e pautado no erro e na irracionalidade. Esse amor que necessariamente deve ser evitado é caracterizado como loucura e doença, enquanto uma força destruidora, portanto algo criminoso (PIMENTEL, 1993; SOUSA, 2003, CARDOSO, 2005a).

O amor de Fedra é considerado um crime porque ele é incestuoso e, além disso, Teseu, apesar de ausente, ainda está vivo. A ama e a própria Fedra reconhecem que esse amor é criminoso (PIMENTEL, 1993).

Esse amor, enquanto doença, pode ser curado. No entanto, desde que se lhe faça uma firme oposição desde o início de sua manifestação para que esse mal não ganhe força ao ponto de ser tornar algo irremediável.

Pelo exposto, fica evidente que Sêneca procurou divulgar a doutrina estóica em *Fedra*. Pela forma como construiu a personagem protagonista ela se presta como exemplo do efeito das paixões, especificamente do amor que também pode ser uma forma de loucura, uma doença da alma que leva a uma desgraça (PIMENTEL, 1993; SOUSA, 2003, CARDOSO, 2005a).

Sêneca parece tê-la criado de modo excessivo para ilustrar os erros denunciados pelo estoicismo, seja no nível dos desejos e sentimentos, seja no nível das ações. Fedra não demonstra nenhum autodomínio e serenidade, deixando-se dominar pelo mal que a consome sem se esforçar no sentido contrário, sem luta, prestando-se como exemplo para os interlocutores de Sêneca de como o vício leva indubitavelmente a catástrofe.

Outro personagem exemplar é Teseu, rei de Atenas, o qual o poeta apresenta como “um homem prepotente que não hesita em agir de forma sacrílega ou injusta” (SOUSA, 2003, p. 18). Em suas reflexões, Sêneca não deixou de destacar a importância da clemência, enquanto virtude indispensável para aqueles que ocupam o governo dos homens, por entendê-la como uma forma de justiça de caráter humanitário (*Sobre a clemência*, III).

No entanto, Teseu, quando lhe convém, não hesita em ser cruel para que seus objetivos sejam alcançados. Isso fica exposto quando interroga a

ama e não demonstra qualquer desconforto em torturá-la para descobrir o que se passava com sua esposa.

TESEU

Ela insiste no silêncio. Com chicotadas e grilhões a velha ama revelará aquilo que esta se recusa a dizer.

Atai-a com correntes. Que a força do chicote lhe arranque os segredos da alma.

(*Fedra*, vv. 883-884).

É a figura de um tirano que se orgulha e acredita que tudo pode fazer, inclusive, conquistar aquilo que é proibido, desafiando os próprios deuses¹⁸. Representa, como modelo, os chefes de estado que se deixam tomar pela ira sem se incomodar em transparecer as suas paixões e excessos que fatalmente conduzem aos erros e crimes (PIMENTEL, 1993). Sêneca entendia que o homem, em qualquer instância, seja no seu lar ou nos maiores cargos do governo deveria ser clemente, tendo moderação e temperança de espírito, principalmente para aqueles que estavam no poder, pois tinha em suas mãos o domínio de estabelecer penalidade e punições.

Com o exemplo de Teseu, Sêneca procura ilustrar como o poder corrompe, como quem o possui sempre deseja mais, inclusive aquilo que não deve, e de como o tirano não se importa em dominar a cólera. O seu exemplo negativo mostra como não se deve ser e agir.

Além disso, Teseu deixa-se facilmente dominar pela ira e, com isso, não averiguou se o próprio filho era ou não inocente das acusações feitas. Prontamente, invocou Netuno para que uma desgraça lhe atingisse, satisfazendo assim o seu desejo pela morte do filho (*Fedra*, vv. 945-950). Teseu mostra-se consciente do crime que cometera (*Fedra*, v. 1249).

¹⁸ Teseu é apresentado como um homem ímpio e assim pode ser considerado porque ele transgrediu o que é permitido aos homens ao acompanhar o seu amigo Pirítoos até os infernos para ajudá-lo a raptar Prosérpina, esposa de Plutão (PIMENTEL, 1993).

Além de apresentar as suas personagens como exemplos negativos, Sêneca não limitou somente a isso a função delas na peça. Procurou também de forma complementar por meio do que diziam veicular os seus postulados e conceitos.

Tudo se organiza, assim, de forma harmoniosa, com uma única intenção: ensinar, esclarecer, acordar nos ouvintes/espectadores o desejo de aperfeiçoamento e a recusa das paixões (PIMENTEL, 1993, p. 76).

Nas tragédias em discussão é evidente como Sêneca elabora os seus personagens dominados pelo amor-paixão (CARDOSO, 2005a).

Em *Medéia*, conforme acima exposto o mito em questão possibilita ao teatrólogo expressar como a pessoa quando submissa aos vícios e paixões foge do aperfeiçoamento e do progresso moral.

A finalidade do teatro de Sêneca não é suscitar o terror e a piedade. É, sim, ensinar, mostrar aos homens *exempla*, *παρδείγματα*, suficientemente ilustrativos daquilo a que podem conduzir as paixões. Para isso ele põe em cena, sem qualquer preocupação de realismo naturalista, figuras-tipo excessivas, é certo, mas propositadamente excessivas – como Atreu que representa o poder do ódio, Medeia que é o resultado do ciúme (ou amor?) e do desejo de vingança, Fedra que é a personificação do amor desenfreado, o amor que é loucura e perde tudo e todos, Teseu ou Pirro ou Ulisses que são os retratos de que o poder corrompe, de que o excesso de poder e ambição conduzem ao erro (PIMENTEL, 1993, p. 39).

Podemos dizer que Sêneca elabora os seus personagens para servirem como exemplo. Isso ocorre com frequência na sua obra filosófica ao se valer do exemplo de homens que julga ilustres, apresentando-os como modelos a serem seguidos. A diferença é que em suas tragédias utiliza-se de exemplos

negativos para mostrar para as pessoas de seu tempo como não deveriam se comportar. Fedra ilustraria quem ama irracionalmente. Com Teseu, procura mostrar o que pode acontecer com quem se deixa dominar pela ira e pelo poder.

Sêneca leva ao extremo os seus modelos, isso talvez se justifique para que se possa ficar bem marcado (PIMENTEL, 1993) em seus interlocutores a sua mensagem estoíca: “preocupado com a força das paixões, as suas personagens distanciam-se da atitude do sábio e exemplificam a escolha do *uitium*, sofrendo as conseqüências dessa opção” (SOUSA, 2003, p. 13).

Torna-se possível a identificação das reflexões de Sêneca contidas em suas tragédias e, por conseguinte, o desvendamento de suas concepções e prática que se apresentou como seu projeto de formação do homem ideal, o sábio.

Na sua obra intitulada *Estudos sobre as tragédias de Sêneca* (2005a, p. 144) Cardoso conclui o seguinte:

Sêneca se vale das tragédias [...] para ilustrar princípios da doutrina estoíca. E elas assumem, assim, uma função moralista e didática. Só a razão bem conduzida confere ao homem a *apátheia* de que ele necessita [...]. As paixões, a exacerbação dos sentimentos, a liberação dos instintos, o amor sem legitimidade são os elementos desencadeadores das catástrofes: provocam a desordem, o desequilíbrio, as desgraças e o caos.

Contempla-se assim que as personagens de suas peças são marcadas pela luta que se trava em seu íntimo.

As personagens de Sêneca têm como característica um conflito interno (subjetivo) marcado pela luta constante entre a razão e as paixões. Ainda que não sejam completamente donas de seu destino, elas são conscientes de que se quiserem são capazes de fazer o bem e repelir o mal. Assim, a tragédia ocorrida “não está no jogo dos acidentes alheios a vontade em que o homem

se pode ver enredado sem qualquer culpa, mas na incapacidade ou na vontade de subordinar todas as suas ações aos ditames da razão” (SEGURADO E CAMPOS, 1996, p. 41). Portanto, o fato trágico é abordado de maneira diferente de como era na tragédia grega, ou seja, nas peças de Sêneca é o homem o responsável pelos seus atos.

À diferença da tragédia grega do século V, em que o homem aparece submetido a forças externas imponderáveis e incompreensíveis, que o oprimem e estão acima e além de sua influência, a poesia trágica senequiana é exclusivamente introspectiva. Nela, a catástrofe é representada como decorrência de um conflito tão somente moral, oriundo no interior da alma e restrito âmbito psicológico, sendo, por isso, um conflito sobre o qual o homem poderia em princípio influir e exercer controle em algum nível (LOHNER, 2009, p. 10).

Medéia não se importa que o ódio que sente por Jasão se transforme numa paixão. Atreu, tempos depois que teve a sua mulher seduzida por seu irmão Tiestes, decide pela vingança. Todos cometem crimes violentos e cruéis, mesmo lhes apresentando outro caminho (função desempenhada pela ama ou conselheiro), no entanto encorajam a si mesmos a cometer crimes desumanos.

Como visto, Sêneca serviu-se de sua poesia trágica para divulgar a doutrina estoíca, combatendo as paixões, com a intenção de orientar aqueles para quem escrevia.

Em síntese, para o teatrólogo romano, os vícios e as paixões são os principais fatores de desequilíbrio da ordem, impedindo assim o homem de viver em conformidade com a sua natureza. Para se ter uma vida feliz é preciso o exercício da virtude e especialmente o domínio dos sentimentos, bem como enfrentar as vicissitudes com tranquilidade e impassibilidade. Vê-se, desse modo, que a doutrina estoíca, apresentada em seus tratados morais, também percorre as suas tragédias. Nessas peças, Sêneca apresenta de maneira velada ou explícita suas idéias e conceitos (CARDOSO, 2005a). Pode-se dizer que suas peças são metáforas que ajudam a refletir sobre as atitudes das

personagens, a respeito de seus modos de ação e das calamidades que ocorrem quando as paixões triunfam sobre a razão.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O pensamento de Lúcio Aneu Sêneca e, por conseguinte, a sua proposta de formação do homem ideal, o sábio, está intimamente relacionada com a filosofia estoíca.

A latinização do estoicismo em Roma pode ser notada na medida em que os romanos que colocaram em prática os princípios desta filosofia se voltaram com mais ênfase para a discussão de problemas relacionados à moral, isto é, buscando formar o homem virtuoso. Esse foi o recorte romano do estoicismo, ou seja, o caráter prático dos romanos, somado ao seu pouco interesse com as grandes questões abstratas. Esse quadro abriu as possibilidades para que pensadores (como Sêneca) assumissem a condição de guias de uma sociedade aristocrática (como foi a romana), respondendo desse modo aos anseios de seus concidadãos.

Sêneca foi educado em Roma e sua formação lhe garantiu a oportunidade não somente de adquirir o status de pensador, mas também lhe deu condições de alcançar importantes cargos públicos no aparelho estatal romano. Inclusive, sendo escolhido para ser o preceptor de Nero, o que lhe possibilitou estar a frente do governo de Roma enquanto Nero ainda estava na menoridade.

Sêneca, com maestria, pode propor a um público específico de seu tempo um caminho para que possibilitasse alcançar aquilo que entendia como necessário para se ter, em plenitude, uma vida virtuosa e feliz, isto é, ensinar-lhes a melhor forma de se comportarem, de acordo com os princípios morais do estoicismo.

Como um dos principais nomes do estoicismo em Roma, Sêneca não deixou de divulgar a doutrina do pórtico nas suas tragédias e, para isso, além de máximas e sentenças de caráter moral, elaborou as suas peças para servirem de exemplo. E assim pudessem ilustrar como aqueles que não

subjugam os seus sentimentos e paixões podem ser levados a desastrosas conseqüências. Portanto, nessas tragédias, procurou transmitir aos seus interlocutores a mensagem estoíca de que os sentimentos desenfreados e as paixões têm uma força destruidora que compromete o equilíbrio e a ordem necessária. Desse modo, o estoicismo possibilitava uma forma mais adequada de se ter uma vida melhor.

O ensinamento moral senequiano almejava instruir como se livrar dos males que causavam tormentos, como a negação dos prazeres ligados aos sentidos. Assim, combatendo os próprios vícios é possível que o homem crie as condições necessárias para seguir no caminho do bem, o que permite o aperfeiçoamento pessoal. Daí o destaque de suas reflexões, posto que o essencial em seu pensamento, ao propagar valores fundamentais ao homem, se configurou como uma importante proposta educativa para o seu tempo. Sua preocupação com a vida moral, entendida como o uso racional da alma tendo como fim a virtude, significa dizer que o homem educado deveria superar as paixões (como, por exemplo, a cólera), dominá-las racionalmente.

Essas são questões a que se dedicou por meio de suas tragédias. Sêneca ensinava, orientava, corrigia - o que evidencia como a sua produção poética não rompeu com o caráter educativo que marca as suas obras filosóficas.

Ao compor sua tragédia, Sêneca não coloca apenas a retórica a serviço da poesia, mas também lhe confere realismo e dramaticidade.

Sua tragédia era usada para representar as lutas entre paixão e razão. São tramas palacianas, com enredos que abordam a moral, e o não controle das paixões que culminavam em fins trágicos que deveriam ser evitados. As suas personagens prestam-lhe serviço na medida em que apresentam as características, os traços que definem as pessoas de sua época. Sêneca soube como tratar com profundidade os aspectos psicológicos de suas personagens ao transparecer os seus afetos e sentimentos.

Sua preocupação era o modo de viver: conforme a natureza, contra as paixões, ou seja, agir de forma diferente das personagens centrais. Fedra, por

exemplo, se apaixona por seu enteado desencadeando em seu próprio fim; Medéia em sua cólera assassina os próprios filhos. A transformação do homem em um “ser monstruoso”: isso é a tragédia. Foi o que aconteceu com Medéia, dominada pelas paixões se desumanizou; essa desumanização também foi a consequência da raiva e desejo de vingança de Atreu sobre o seu irmão Tiestes. Contudo, o próprio Tiestes representa aquele que não alcançou a sabedoria, pois após o exílio cometeu o erro de ir ao encontro do tirano (na esperança/paixão pelo poder); o amor irracional domina Fedra, levando-a à loucura, assim como sua ama, abandonando os valores estoicos em prol dela.

Narrar o fim trágico de um herói que se deixou levar pelas paixões significa discutir com os setores privilegiados de Roma a possibilidade de uma vida decadente e em desarmonia com a natureza, a partir de comportamentos semelhantes. Suas peças se configuram em um meio didático, daí educativo, para transmitir todo o seu pensamento filosófico (estóico). Aliás, os próprios mitos utilizados nas peças favorecem a aplicação da ética estóica. A impressão que se tinha ao assistir (ou nas leituras) uma dessas peças é que o espectador parecia se identificar com as personagens, e de uma forma mais fácil, ou mesmo mais prática de entender como se comportar na medida em que um personagem, ainda que fictício, poderia se apresentar como um modelo.

Além dos exemplos negativos que representam as personagens, modelos de como não se deve agir, Sêneca também expõe as suas opiniões e transmite os seus ensinamentos, como, por exemplo, por meio das sentenças curtas conhecidas por *sententiae*. Os ditos sentenciosos e as máximas são recursos úteis para a persuasão e análise psicológica. Por isso, no teatro de Sêneca, se encontram muitas sentenças para caracterizar os comportamentos e apresentar sentimentos.

Seu pensamento, em termos pedagógicos, revela um otimismo com relação ao homem e à sua possibilidade de se reconhecer como parte de um todo. Nos seus escritos, pode-se identificar a sua preocupação com a formação do homem ideal, o sábio, aquele que seria capaz de viver com sabedoria. Segundo Sêneca, esses homens eram raros, o que o levou a compará-los com fênix, ou seja, surgem de tempos em tempos. Em face disso, mesmo podendo

ser vista como uma sugestão utópica, sua proposta formativa não deixou de ter uma finalidade prática, uma vez que apontava para a busca da perfeição, tendo como elemento iniciador a luta contra as paixões.

Sêneca elaborou uma proposta ideológica que, em síntese, era o seu conceito de homem sábio. Um homem racional que romperia com conceitos abstratos para se voltar para uma vivência concreta, prática; apresentando soluções para as demandas da sociedade, entre os quais o comportamento moral dos romanos, cumprindo um ideal de vida que culminava na felicidade, ou seja, em harmonia com a Natureza.

O poeta romano explora o extremo do que pode levar a paixão quando esta domina o ser humano. Demonstra como este processo é gradual até que atinja um ponto no qual não há mais volta e a pessoa já não responde por si. Por isso, ela deve ser combatida no momento em que aparece. O primeiro passo para conseguir a cura é ter vontade de curar-se e libertar-se dessa força que é destruidora. Para Sêneca, a vontade é a fonte da liberdade e indispensável para se chegar à virtude e para a vitória contra as paixões. Não se deve procurar justificativas infundadas para os erros, atribuindo culpa a fatalidades ou desígnios divinos. É preciso ter em conta que isso pertence ao domínio humano.

Dessa forma, a pessoa, realizando o bem para o qual foi criada, evitava estar em desarmonia com a Natureza, alcançando satisfação com a própria vida. Tal contraposição aos vícios criou condições para o homem seguir o caminho do bem - o que revela em Sêneca uma preocupação com a indispensabilidade de uma vida virtuosa - comprometida com a reflexão filosófica e o aperfeiçoamento pessoal.

Isso faz do pensamento senequiano um modelo de lições que parecem atuais, visto que seu cuidado com a formação do homem aborda questões pertinentes aos problemas existenciais.

Essas questões podem ser identificadas em suas tragédias que, apesar de seu gênero literário, possibilitou fazer uma transposição da filosofia estoica para a dramaturgia, e daí chegar à consciência dos homens. De uma maneira

diferente dos tratados puramente filosóficos, as tragédias de Sêneca não deixaram de realizar uma educação pela arte.

FONTES

SÊNECA. **Cartas a Lucílio**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SÊNECA. Consolação a Hélivia. In: **Cartas consolatórias**. Campinas: Pontes, 1992.

SÊNECA. **Fedra**. Lisboa: Edições 70, 2003.

SÊNECA. **Medéia**. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os Pensadores).

SÊNECA. **Sobre a clemência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1990.

SÊNECA. **Sobre a constância do homem sábio**. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

SÊNECA. **Sobre a vida feliz**. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

SÊNECA. **Tiestes**. Lisboa: Verbo, 1996.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N; VISALBERGHI, A. **Historia de la pedagogía**. 15. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BRÉHIER, Émile. **História da filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1978. t. 1 pt. 2.

BRUN, Jean. **O estoicismo**. Lisboa: Edições 70, 1986.

BULFINCH, Thomas. **O livro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha. Práticas culturais no Império Romano: entre a unidade e a diversidade. In: SILVA, Gilvan Ventura da; MENDES, Norma Musco (orgs.). **Repensando o Império Romano**: perspectiva socioeconômica, política e cultural. Rio de Janeiro: Mauad; Vitória, ES: EDUFES, 2006. p. 109-136.

CAMBI, Franco. **História da pedagogia**. São Paulo: UNESP, 1999.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Os cantos corais de Sêneca e a educação. **Paideuma**, [São Paulo], 2006. Disponível em: <<http://www.paideuma.net/textozelia2.rtf>>. p. 1-18.

CARDOSO, Zelia de Almeida. A educação romana e os textos literários latinos. **Paideuma**, [São Paulo], 2007. Disponível em: <<http://www.paideuma.net/poesiaeducacao.doc>>. p. 1-15.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **Estudo sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005a.

CARDOSO, Zelia de Almeida. A função didática das tragédias de Sêneca. **Paideuma**, [São Paulo], 2005b. Disponível em: <<http://www.paideuma.net/zelia4.doc>>. p. 1-9.

CARDOSO, Zelia de Almeida. Introdução. In: SÊNECA. **As troianas**. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 9-27.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

DIÔGENES LAËRTIOS. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. 2. ed. Brasília: UnB, 1987.

ELORDUI, Eleuterio. El estoicismo. **Separata de ARBOR**, revista general de investigación y cultura, Madrid, p. 27(316)-36(324), 1970.

FARIA, Ruth Junqueira de. O helenismo em Roma. **Calíope**: Presença Clássica, Rio de Janeiro, n. 1, a. 1, p. 37-43, 1984.

FLORENZANO, Maria Beatriz B. **O mundo antigo**: economia e sociedade. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

FRAILE, Guillermo. **Historia de la filosofia**: Grecia y Roma. 2. ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1965. v. I.

FUHRER, Therese. Sêneca: sobre a discrepância entre ideal e realidade. In: ERLER, Michael; GRAESER, Andréas (orgs.). **Filósofos da Antigüidade**: do helenismo até a Antigüidade tardia – uma introdução. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 128-150.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

FUNARI, Pedro Paulo. **Roma**: vida pública e vida privada. 11. ed. São Paulo: Atual, 2006.

FUNARI, Pedro Paulo. **A vida quotidiana na Roma antiga**. São Paulo: Annablume, 2003.

GRIMAL, Pierre. **As cidades romanas**. Lisboa: Edições 70, 2003.

GRIMAL, Pierre. **O Império romano**. Lisboa: Edições 70, 1999.

GRIMAL, Pierre. O perfil da metrópole, há 2 mil anos. **História Viva: Grandes Temas**, n. 8, p. 74-77, 2005.

HEGEL, G. W. F. **Lecciones sobre la historia de la filosofía**. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. v. II.

LARA, Tiago Adão. **A filosofia nas suas origens gregas**. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

LE BOHEC, Yann. A busca do status. **História Viva: Grandes Temas**, n. 8, p. 49-53, 2005.

LE ROUX, Patrick. **Império Romano**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LEONI, G. D. Estudo introdutivo. In: SÊNECA. **Obras**. São Paulo: Atenas, 1957. p. 9-40.

LIBERATI, Ana Maria; BOURBON, Fabio. **A Roma antiga**. Barcelona: Folio, 2005.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. Nota introdutória. In: SÊNECA. **Agamêmnon**. São Paulo: Globo, 2009. p. 7-15.

MARROU, Henri-Irénée. **História da educação na Antigüidade**. São Paulo: E.P.U.; EDUSP, 1974.

MENDES, Nora Musco. O sistema político do principado. In: SILVA, Gilvan Ventura da; MENDES, Norma Musco (orgs.). **Repensando o Império Romano**: perspectiva socioeconômica, política e cultural. Rio de Janeiro: Mauad; Vitória, ES: EDUFES, 2006. p. 21-51.

NOVAK, Maria da Glória. Estoicismo e epicurismo em Roma. **Letras Clássicas**, n. 3, p. 257-273, 1999.

PADOVANI, Umberto; CASTAGNOLA, Luís. **História da filosofia**. 9. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1972.

PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica: cultura romana**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

PEREIRA MELO, José Joaquim. **O sábio senequiano: um educador atemporal**. 247 f. Tese (Pós-Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, UNESP/Assis. Assis, 2007.

PEREIRA MELO, José Joaquim. Sêneca e a formação pela arte. In: IV JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS: transformação social e educação, 4, 2005, Maringá. **Anais...** Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2005. p. 80-86.

PEREIRA MELO, José Joaquim. **Sêneca e o projeto de formação do sábio**. Maringá: [s.n.], 2003.

PIMENTEL, Maria Cristina. **Quo verget furor?** Aspectos estoicos na *Phaedra* de Sêneca. Lisboa: Colibri, 1993.

POMPEU, Ana Maria César. A *Andrômaca* de Eurípides como fonte de *As troianas* de Sêneca. **Letras Clássicas**, n. 3, p. 211-228, 1999.

RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça van. Sêneca, o filósofo. **Reflexão**, Campinas, n. 61, p. 194-201, 1995.

REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. **História da filosofia: Antigüidade e Idade Média**. 5. ed. São Paulo: Paulus, 1990.

REYES, Alfonso. **La filosofía helenística**. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

SEGURADO E CAMPOS, José António. Introdução. In: SÉNECA. **Cartas a Lucílio**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. p. V-LIV.

SEGURADO E CAMPOS, José António. Introdução. In: SÉNECA. **Tiestes**. Lisboa: Verbo, 1996. p. 9-54.

SOARES, Nair de Nazaré Castro. O drama dos Atridas: a tragédia Thyestes de Sêneca. **Ágora: Estudos Clássicos em Debate**, n. 6, 2004. p. 51-98.

SOUSA, Ana Alexandra Alves de. Introdução. In: SÉNECA. **Fedra**. Lisboa: Edições 70, 2003. p. 9-21.

STUDER, Basilio. Mos maiorum. In: DI BERARDINO, Angelo (org.). **Dicionário patrístico e de antigüidades cristãs**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 962.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **O estoicismo romano**: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

VEYNE, Paul. **Sêneca y el estoicismo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VIEIRA, Mára Rodrigues. A educação na Roma Antiga. **Calíope**: Presença Clássica, Rio de Janeiro, n. 1, a. 1, p. 103-109, 1984.

ZULUAGA, Izabel Gutierrez. **Historia de la educación**. 4 ed. Madrid: Narcea, 1972.