

ESTOICISMO NO DRAMA? USO DE PRECEITOS ESTOICOS NAS PEÇAS DE SÊNECA

STOICISM IN DRAMA? USAGE OF STOIC PRECEPTS IN SENECA'S PLAYS

ESTOICISMO EN EL DRAMA? USO DE PRECEPTOS ESTOICOS EN LAS PIEZAS DE SÊNECA

Lucas Benevenuto Mitraud Vieira Alves
Universidade Federal de Ouro Preto
(Brasil)
lucasbenevenuto.m@gmail.com

Artur Costrino
Universidade Federal de Ouro Preto
(Brasil)
artur.costrino@gmail.com

Resumo

É quase consenso, entre os estudiosos de Lúcio Aneu Sêneca, que as tragédias desse filósofo apresentam figurações de matizes da doutrina estoica. Contudo, poucos são os estudos que de fato se detêm em uma análise aprofundada a respeito de como seriam os aspectos filosóficos transpostos para o verso dramático. Em vista disso, busca-se, no presente artigo, traçar uma linha interpretativa que permita com que se tenha uma noção mais precisa de como se dariam, porventura, transposições desse tipo. Para tanto, foi desenvolvido um argumento com fim de identificar, no *Agamêmnon* senequiano, exemplos que indiquem, de forma sistematizada, a transparência de um tema caro ao estoicismo: a disputa entre razão e paixões humanas, discutida por Sêneca sobretudo em seu tratado *Sobre a Ira*. Mediante a leitura atenta desse tratado e do drama acima referido, como também de outras três tragédias senequianas e de mais alguns tratados filosóficos, aliada à análise do *corpus* epistolográfico do estoico, foi possível constatar como a criação trágica de Sêneca aparenta, de fato, ter sido pensada com vista à disseminação de motivos estoicos, uma vez que diversas passagens dos dramas corroboram essa interpretação. Este artigo, então, atua como passo inicial para que a discussão em torno dessa hipótese se torne mais prolífica, de modo a permitir que cada vez mais se torne palpável a possibilidade de se tomar as tragédias senequianas como meio eficaz de ensino de filosofia.

Palavras-chave: Sêneca – filosofia – dramaturgia – estoicismo – transposição genérica.

Abstract

It is almost a consensus, among those who study the works of Lucius Annaeus Seneca, that this philosopher's tragedies set forth aspects of the stoic doctrine. However, there are only a few studies actually dedicated to deeply analysing how the philosophic themes might have been transposed to the dramatic verse. Therefore, the goal in this

paper is to trace an interpretation that could, in a more precise manner, delimitate how these transpositions might occur. For this purpose, an argument was developed with the goal of identifying, in Seneca's *Agamemnon*, some examples that could show, in an organized way, the transparency of a topic that is cherished by stoicism: the struggle between human reason and passions, which is addressed by Seneca especially in his treaty *On Anger*. Through a mindful reading this treaty and of *Agamemnon*, as well as of three other of Seneca's tragedies and of some other of his philosophical treatises, together with an analysis of the *corpus* of letters written by the stoic, it was possible to determine how Seneca's tragic writing seems to really be oriented towards disseminating stoic themes since many verses in the dramas support this interpretation. Thus, this paper is a stepping stone so that the debate over this hypothesis might become prolific, in order to make the possibility of interpreting senecan tragedies as a means of teaching philosophy increasingly tangible.

Keywords: Seneca – philosophy – dramaturgy – stoicism – generic transposition.

Resumen

Es casi un consenso, entre los que estudian las obras de Lucius Annaeus Seneca, que las tragedias de este filósofo exponen aspectos de la doctrina estoica. Sin embargo, solo hay unos pocos estudios realmente dedicados a analizar profundamente cómo los temas filosóficos podrían haberse transpuesto al verso dramático. Por lo tanto, el objetivo de este artículo es rastrear una interpretación que podría, de manera más precisa, delimitar cómo podrían ocurrir estas transposiciones. Para este propósito, se desarrolló un argumento con el objetivo de identificar, en *Agamenón* de Séneca, algunos ejemplos que podrían mostrar, de manera organizada, la transparencia de un tema que el estoicismo valora: la lucha entre la razón humana y las pasiones, que es dirigida por Séneca, especialmente en su tratado sobre la ira. A través de una lectura atenta de este tratado y de *Agamenón*, así como de otras tres tragedias de Séneca y de algunos de sus tratados filosóficos, junto con un análisis del corpus de cartas escritas por los estoicos, fue posible determinar cómo la escritura trágica de Séneca parece estar realmente orientada hacia la difusión de temas estoicos, ya que muchos versos en los dramas apoyan esta interpretación. Por lo tanto, este artículo constituye un primer paso para que el debate sobre esta hipótesis se vuelva más prolífico, a fin de que la posibilidad de interpretar las tragedias de Séneca como un medio para enseñar filosofía sea cada vez más tangible.

Palabras clave: Séneca – filosofía – dramaturgia – estoicismo – transposición genérica.

INTRODUÇÃO

Há muito se discute até que nível as composições trágicas de Lúcio Aneu Sêneca (c. 4/1 a.C.-65 d.C.) (Lohner, 2009: 227-9) poderiam ser entendidas como um veículo conscientemente empregado para transmissão de aspectos filosóficos de sua moral estoica. Sêneca, no primeiro século da era cristã, destacara-se por suas valiosas contribuições em variadas esferas de composição letrada. Profícuo escritor, são-lhe

atribuídas, entre os escritos que nos chegaram, as autorias de dez peças trágicas,¹ uma sátira menipeia, cento e vinte e quatro cartas, endereçadas a Lucílio, e doze tratados filosóficos, redigidos em forma de epístolas. É óbvio, evidentemente, o viés estoico contido nos tratados, sendo esse um gênero que por excelência costuma transmitir determinada doutrina filosófica. Nas epístolas a Lucílio, também, se torna patente esse viés. Sêneca, por meio dessas cartas, busca instruir Lucílio a respeito da moral estoica, dirimir suas dúvidas e fornecer diretrizes. Resta analisar, e este será o objetivo deste artigo, se os dramas senequianos também podem ser entendidos como veículos de transmissão da doutrina estoica e, se sim, quais as implicações que isso pode acarretar.

Sendo essa doutrina eclética, variegada e heterogênea, é de se supor que Sêneca deixe transparecer, em seu *corpus* trágico, nosso principal objeto de estudo, variados elementos que formam as bases do pensamento estoico. Nos deteremos, é certo, no possível tratamento dado às paixões e à vontade individual que possamos encontrar nas leituras, sobretudo em relação ao *Agamêmnon*, que, no escopo a que se presta este artigo, é peça central. Ainda assim, é interessante notar como outros aspectos caros à doutrina de Sêneca são destacados em outras de suas composições trágicas. Com isso, permearemos as discussões sobre o *Agamêmnon* com comentários respeitantes a alguns outros dramas – o *Hércules Furioso*, a *Medeia* e *As Troianas*. Desse modo, esperamos que linhas sólidas sejam traçadas que permitam, não sendo possível uma comprovação irredutível, haja vista que discutimos possíveis intenções, uma bem embasada chave interpretativa que fortaleça a opinião já difundida de que as tragédias senequianas se configuram como meios eficazes de difusão doutrinária.

Para tanto, a presente discussão será iniciada com uma análise pautada, de um lado, pelo aparato crítico sobre o qual nos debruçamos e, lado outro, pelas abordagens levantadas por Sêneca em algumas de suas obras, sobretudo suas epístolas morais a Lucílio e seus tratados, também epistolares. Com isso, esperamos estabelecer uma linha argumentativa sólida que nos permita buscar, enquanto mecanismo retórico consciente, *exempla* de motivos estoicos em passagens dos dramas.

A partir do estabelecimento desse princípio argumentativo, nos deteremos em dois eixos que nortearam parte de nossa pesquisa: primeiramente, a caracterização dramática de temas voltados ao poder político, objeto esse que é discutido por Sêneca em vários

¹ É polêmica a aceitação de que todas as dez peças tenham sido, de fato, compostas por Sêneca. Tende-se a duvidar, principalmente, de que o estoico tenha composto a *Otávia*, o *Hércules no Eta* e *Fenícias*. Sobre isso, conferir Souza (2001: 17) e Mayer (1994: 152-3).

momentos de suas composições propriamente filosóficas, sobretudo no tratado *Sobre a Clemência*, expoente de espelho de príncipe endereçado a Nero; em segundo lugar, nos voltaremos para a abordagem de Sêneca no que se refere à disputa entre razão e paixões, engendrada especialmente no tratado senequiano *Sobre a Ira*.

Uma vez comentadas as passagens selecionadas para o debate neste artigo, concluímos com a segurança de que a pesquisa sobre o tema em questão tenha servido como um dos passos iniciais para uma discussão mais aprofundada sobre a possibilidade de transposição dos motivos estoicos caros a Sêneca para o meio dramático, possibilidade essa que, como já foi e ainda será destacado, não se apresenta como forma de descoberta inesperada no campo dos Estudos Clássicos, mas que, ainda assim, pouco foi perseguida de modo sistematizado e aprofundado, ao menos até a publicação do presente artigo.

1. SÊNECA E O DRAMA TRÁGICO

A leitura do aparato crítico consultado para a pesquisa permite-nos levar a hipótese de transposição entre gêneros com certo otimismo. Lohner (2009), por exemplo, em seu excelente volume que conta com tradução, introdução, posfácio e notas ao *Agamêmnon*, é enfático ao afirmar que

do ponto de vista do conteúdo, trata-se de peças que mostram um vínculo estreito com o estoicismo romano, particularmente no campo do ensinamento moral [...]. Nela [a tragédia senequiana], a catástrofe é representada como decorrência de um conflito tão somente moral, oriundo no interior da alma e restrito ao âmbito psicológico, sendo, por isso, *um conflito sobre o qual o homem poderia em princípio influir e exercer controle em algum nível*. A matriz psíquica e a vitória ou derrota que dela resulta figuram como a matriz da concepção senequiana de drama e de personagem dramática. (Lohner, 2009: 9-10; Grifo nosso)

Complementarmente, agora do ponto de vista sobre as personagens, Norman Pratt pontua que

[elas] não são construídas como indivíduos. Suas características estão restritas ao que Sêneca queria mostrar do ponto de vista moral (...). As personagens dramáticas tem uma personalidade declamatória. Elas não são delineadas como indivíduos vivos, mas são criadas como vozes de atitudes e emoções que servem ao propósito do dramaturgo. (Pratt, 1983: 150-1, apud Marchiori, 2008: 38)

Também tomemos como exemplo a elaboração de Martha Nussbaum sobre esse ponto. A autora destaca que Sêneca “insiste que as máximas morais contidas na poesia são mais facilmente absorvidas e digeridas pelos jovens; além disso, a qualidade enérgica

delas inspira um auto-escrutínio e um auto-reconhecimento num público de qualquer idade.” (1993: 126).² A poesia seria fonte de grande quantidade de informação tanto para aqueles que estão em processo de educação quanto para os filósofos (Nussbaum, 1993: 126). Para manter sua alma segura, contudo, o espectador não deveria identificar-se com as personagens em cena,³ não deveria, na verdade, reconhecê-las mesmo como humanas. Ele as verá como símbolos. De acordo com Nussbaum, isso seria algo difícil de se realizar e de se manter, especialmente para os jovens (1993: 136). Isso porque, como conta a autora, os estoicos acreditam que o contato com a poesia, ao mesmo tempo que prazeroso, pode ser perigoso (Nussbaum, 1993: 97). Alessandro Schiesaro sistematiza esse problema, identificando dois perigos advindos do contato com a poesia:

Em primeiro lugar, escutar poesia causa, àquele que ouve, prazer, paixão essa pela qual se deve prestar conta, justificar e conter. Ela é um movimento irracional da alma, e os estoicos devem negociar sua existência levando em conta, de um lado, a necessidade de se evitar quaisquer paixões e, de outro, o benefício em potencial que a poesia pode propiciar. Em segundo lugar, a poesia pode enganar o ouvinte para que endosse ideias moralmente questionáveis, e, por representar paixões nos personagens, pode induzir paixões no público. (1997: 102)⁴

Isso é, aliás, algo que o autor critica no drama de Sêneca. Ele afirma que a tragédia, para preservar seu valor educacional, não deveria apenas representar ações ruins; deveria, além disso, representar retribuição e consequências (Schiesaro, 1997: 107). A querela de Schiesaro com as peças senequianas, como o autor afirma, se dá porque elas, de modo notável, não parecem ter sido compostas com algum esforço no sentido de mostrar essas consequências. Isso acabaria por transferir a responsabilidade de interpretação por parte do autor para a plateia (Schiesaro, 1997: 107). Schiesaro conclui que apenas no caso de a plateia ser formada por *proficientes*, isto é, aqueles com certo grau de progresso no caminho da vida virtuosa e do fortalecimento da alma poderiam resistir a esse malefício da tragédia, e, então nesse caso, mesmo fortalecer suas convicções morais (1997: 111). Assim, a solução que se busca encontrar é trabalhar um programa para a alma de modo

² Tradução nossa do inglês.

³ É necessário que levemos em conta que não há muitos, se quaisquer, indícios de que as tragédias senequianas tenham sido, em algum momento, encenadas, ou mesmo compostas para fins cênicos. Como pontua Lohner, “não há registro de que alguma das peças de Sêneca já tenha sido encenada, de modo que, em geral, se admite atualmente que tenham sido concebidas para a leitura pública ou particular, embora não apresentem, e tampouco lhes falte, qualquer elemento que pudesse, tanto na época quanto hoje, impossibilitar sua apresentação no palco.” (2009: 9). Questões levantadas por Sêneca sobre o gênero trágico enquanto execução teatral, contudo, serão relevantes para esta pesquisa, de modo que nos valeremos, assim, das discussões levantadas pelo filósofo acerca da encenação, interpretando-as como válidas para nossa discussão.

⁴ Tradução nossa do inglês.

a torná-la saudável e capaz de lidar com os efeitos suscitados pela poesia (Nussbaum, 1993: 97). John Fitch, responsável pela edição da *Loeb Classical Library* de algumas das tragédias senequianas, posiciona-se de maneira similar: para ele, a falta de exemplos morais positivos nos dramas, além do caráter trágico inerente ao gênero, justificariam que não fosse possível tomar-se o *corpus* trágico de Sêneca como viável para a disseminação do pensamento estóico. (Fitch, 2002: 22-3). À luz de nossa investigação, tentaremos fornecer indícios de que, ainda que fomentada por um estudioso de calibre, essa reflexão se mostre infundada.

Claro, de pouco valeriam essas opiniões se não pudessem ser endossadas pela leitura da fonte primordial de nosso estudo, isto é, o próprio filósofo Sêneca. É vital que busquemos pistas disso, seja em seu *corpus* epistolográfico, seja no tratadístico, por ser por meio de ambos que a motivação do filósofo se exprime de forma mais desinibida, sem a mediação de atores ou da estilística própria ao gênero dramático.

Tendo isso em mente, podemos nos debruçar sobre o que preconiza o estoico em sua carta de número 108. Em dado momento da epístola, Sêneca argumenta que o verso, por ser ritmado e por poder comprimir em si uma nobre ideia, é mais efetivo para transmissão e apreensão de ideias do que a prosa. Assim, com o uso do verso, imiscuem-se mais facilmente preceitos na mente de um neófito. O filósofo segue citando Cleantes, responsável, no século III a.C., pela direção da escola estoica fundada por Zenão: “quemadmodum spiritus noster clariorem sonum reddit, cum illum tuba per longi canalis angustias tractum patientiore novissime exitu effudit, sic sensus nostros clariores carminis arta necessitas efficit.” [“tal como o ar que expiramos produz um som mais forte se for expelido pelo longo e estreito tubo de uma trompa e sair por fim pela larga abertura da campânula, também as nossas ideias se tornam mais nítidas quando condensadas na forma rígida do verso.”] (Sêneca, *Cartas a Lucílio* 108, 10). O argumento é concluído com a comparação entre a efetividade para transmissão de ideias por verso e pela prosa. Essa, postula Sêneca, é menos eficaz pois causaria uma impressão mais fraca nos ouvintes e seria recebida de maneira descuidada. O primeiro, por outro lado, acrescido de metro, imprimiria o pensamento de modo muito mais forte (Sên., *Cart. a Luc.* 108, 10). Em uma carta posterior, de número 115, o estoico relata um episódio que também serviria para ilustrar o valor instrutivo do drama. Sêneca conta que, numa apresentação da *Dânae*, de Eurípidés, a plateia presente teria vaiado o espetáculo, demandando que a apresentação fosse interrompida por conta de uma passagem polêmica pronunciada pela personagem Belerofonte. Nesse momento, o

tragediógrafo salaminense haveria pedido paciência, para que, ao fim da peça, o público percebesse que Belerofonte seria punido pela Fortuna por conta de sua ganância (Sên., *Cart. a Luc.* 115, 14-5). Torna-se claro, assim, que o drama teria importante papel no ensino de valores e práticas, sendo meio adequado e eficiente para tanto.

É lícito agregar aos pontos que até aqui foram desenvolvidos uma discussão engendrada por Aristóteles em sua *Poética*. Tratando da utilidade e da valoração da prática mimética na vida do ser humano, Aristóteles levanta dois pontos que são fundamentais para pensarmos os gêneros “artísticos”, por assim chama-los, enquanto produtivos para o aprendizado. O primeiro diz respeito à natureza da imitação. Aristóteles tece, logo após apresentar seus critérios de divisão genérica por meios, objetos e modos (Arist. *Poét.* I-III, 1-12, 1447a-1448b), uma postulação sobre as duas causas a partir das quais se teria originado a poesia: uma relativa ao prazer gerado pela imitação, a outra que diz respeito à capacidade de se aprender com a imitação, desde as primeiras noções (Arist. *Poét.* IV, 13, 1448b). Essa segunda causa, como explica, é aquela que permite com que contemplemos imagens amiúde atroz do cotidiano, tais como animais ferozes e cadáveres, com admiração. Entendemos que, além de apreciar-se o engenho daquele que produz a obra mimética, o distanciamento— e ainda a segurança permitida por esse distanciamento— faz com que sejamos capazes de analisar essa obra e com ela aprender. O segundo ponto levantado por Aristóteles trata-se de uma comparação entre poesia e História. O ofício do poeta, para Aristóteles, não seria o de narrar aquilo que já aconteceu, mas sim o que poderia vir a acontecer, de acordo com a verossimilhança (Arist. *Poét.* IX, 50, 1451a-1451b); narrar o que de fato acontecera é o que faz o historiador. “Por isso”, diz, “a poesia é *algo de mais filosófico e mais sério* do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.” (Arist., *Poét.* IX, 50, 1451a-1451b).⁵

Dessas formulações aristotélicas retiramos duas lições: uma demonstra como o contato com a mimese, para além de poder ser prazeroso, é capaz de suscitar reflexão e aprendizado; a segunda fortalece a primeira no sentido de que demonstra por que motivo a imitação pode atuar como meio instrutivo, isto é, justamente por ser capaz de tratar de temas, contanto que verossímeis, que vão muito além do que uma obra histórica poderia relatar. Em nossas palavras, digamos que o *Sobre a Clemência*, por exemplo, seja capaz de recomendar a Nero, e a nós outros leitores, práticas desejáveis

⁵ Grifo nosso.

ou indesejáveis para aquele que se encontra em posição de poder, mas apenas com base em menções seja a Augusto, Sula ou, enfim, quaisquer figuras históricas que tenham de fato existido; dramas como o *Agamêmnon*, por outro lado, encarnam na figura do personagem homônimo e de sua esposa Clitemnestra, princípios morais –e mais amiúde imorais– que, por via da possibilidade, se poderiam constatar no decurso da vida de todos.

Com tudo isso, é possível agora partir desse primeiro momento, que serve de fundamento para discutir nossa sistematização, para o segundo, em que analisaremos detidamente uma seleção de passagens de algumas das tragédias senequianas em cotejo com suas obras filosóficas.

Com pauta em duas chaves interpretativas, referentes ao poder político e à razão e às paixões, pudemos identificar uma gama de momentos em que as tragédias aparentam funcionar como *exempla* de motivos estoicos. Abaixo, sistematizamos apropriadamente como cada um desses quesitos pareceu-nos figurar no âmbito a que nos propusemos pesquisar.

2. SÊNECA E O DRAMA TRÁGICO

2.1 Poder político

Um tema constantemente trabalhado nos dramas senequianos é relativo às posições de poder que seus personagens ocupam (cf. *Ag.*, v. 71-6; *Ag.*, v. 147; *Ag.*, v. 268-9; *HF.*, v. 739-47; *Tr.*, v. 1-6; *Tr.*, v. 250-4). Tomam forma nessas peças aspectos presentes nas discussões que Sêneca enseja, por exemplo, em seus tratados *Sobre a Clemência* e *Sobre a Ira*, sendo esses aspectos projetados pelos diálogos das personagens como motivos de *hýbris* e de instabilidade do poder régio.

Já no início da trama do *Agamêmnon*, o monólogo de abertura proferido pelo espectro de Tiestes (Sên., *Ag.* 1-56) carrega uma atribuição de características soberanas deletérias à família dos Atridas, de que fizeram parte figuras míticas como Tântalo, Tiestes, Atreu, Agamêmnon, Menelau, Clitemnestra e Orestes.⁶ Nesse momento inicial da peça, chamam atenção os adjetivos que Tiestes utiliza para descrever os Atridas. São eles identificados como altivos (*alti*), e como regentes de mão soberba (*superba manu*)

⁶Para uma genealogia dos Atridas, conferir Higino (2009: 208-10).

(Sên., Ag. 9-10). O que se verifica é que a *hybris* é de fato marcante na família Atrida, como se percebe no episódio do grotesco jantar que Atreu oferece a Tiestes (Higino, 2009: 303),⁷ ou por outro episódio similar, em que Tântalo servira Pélope, seu filho, como repasto aos deuses (Higino, 2009: 167-8).

Não interessa, para o propósito deste artigo, que nos detenhamos sobre os exemplos de *hybris* de cada personagem do ciclo Atrida. O que interessa perceber aqui é como o estatuto de reis –e de rainha, no caso de Clitemnestra– é representado tragicamente de maneiras que corroboram preceitos que Sêneca enseja em seus tratados e em suas epístolas.

Ainda no primeiro ato do drama, uma fala do Coro de Argivas é carregada da noção de instabilidade de poder que Sêneca atribui aos tiranos.⁸ Em sua primeira aparição, o Coro indaga “*Quaes non arces scelus alternum/dedit in praeceps?*” [“Que palácios *um crime depois de outro/não pôs abaixo?*”] (Sên., Ag. 77-8).⁹ Essa menção à recorrência dos crimes projetaria a cadeia inescapável de feitos horrendos praticados pelos Atridas. Inescapável pois, na lógica de Sêneca, é fruto de exemplo negativo quase universal, de acordo com o que lemos no tratado *Sobre a Ira*:

nascemos nessa condição, expostos a doenças da alma não menos numerosas que as do corpo, seres que não são obtusos ou ineptos, mas que utilizamos mal nossa perspicácia, sendo exemplos de vícios uns para os outros. Alguém que segue os que antes tomaram um mau caminho, como não teria ele desculpa uma vez que se extraviou por uma via coletiva? (Sên., *Sobre a Ira* II, 10, 3)

Esses excessos, para Sêneca, marcam o perigo que ameaça o estatuto dos reis.¹⁰ Os soberanos se tornam vulneráveis à medida que agem violentamente. Para Sêneca, o que confere estabilidade à posição de soberania é o exercício da clemência. Não apenas se mostra honrado o governante que faz uso dessa virtude, como também garante para si segurança. Com isso, o bom rei segue sem percalços seu curso de vida, ao contrário do tirano, que tem sua existência interrompida cedo (Sên., *Sobr. a Clem.* I, 11, 4).

Na linha da filosofia de Sêneca, é justamente o poder real que, por ser elevado, torna-se instável. Sêneca afirma, no tratado *Sobre a Clemência*, que a voz do governante não se propaga sem que todos possam ouvi-la. Sua fúria não se alastra sem que tudo se

⁷ Conferir também Ag., v. 26-7.

⁸ Sêneca, no Tratado *Sobre a Clemência*, coloca o exercício da clemência como fator que diferencia bons reis e tiranos. (Sên., *Sobr. a Clem.* I, 11, 4).

⁹ Grifo nosso.

¹⁰ No Tratado *Sobre a Clemência*, Sêneca utiliza indistintamente os termos *rex* (28 usos) e *princeps* (31 usos) (Vizentin, 2005: 182). De mesmo modo, faremos uso de termos como “rei”, “governante”, “rainha” ou “soberana” com certa liberdade, para tornar fluida a redação.

abale. O rei, onipotente, não se reconhece necessariamente pelos feitos que já praticou, mas sim pelos que pode vir a praticar, e que entendem-se danosos (Sên., *Sobr. a Clem.* I, 8, 5). Essa noção se percebe, por exemplo, num diálogo que Clitemnestra enseja com a Ama, quando ainda se mostra reticente quanto à execução do plano de assassinar seu esposo, Agamêmnon. A rainha em exercício afirma, no início do segundo ato, que “todo vício da casa real transparece.” (Sên., *Ag.* 148). Nesse momento da peça, Clitemnestra pondera sobre suas intenções de vingança, e parece reconhecer, nessa passagem, que a consumação do intento não é algo que possa ser de alguma forma escondido. Pelo contrário, ocupando o trono de Micenas, a rainha, que tem sobre si todos os olhares, poderá assim se encaminhar para uma via de graves consequências. A rainha ainda reconhece que com a vingança não virá a tranquilidade. Pelo contrário, como diz, “Cresce o temor de quem com crime encobre um crime.” (Sên., *Ag.* 151). Assim, sabe que a violência que pretende praticar terá como provável resultado desencadear um ciclo de sofrimento ainda maior.

Nas *Troianas*, essa última noção é mais detidamente trabalhada. Agamêmnon, que em dado momento discute com Pirro, detalha a consciência que os poderosos devem ter em relação a suas atribuições de liderança:

quo plura possis, plura patienter feras./Quid caede dira nobiles clari ducis/aspergis umbras? Noscere hoc primum decet,/quid facere victor debeat, victus pati./violenta nemo imperia continuit diu, moderata durant;

“quanto maior for o teu poder, mais pacientemente deves suportar./ Para quê respingar com um sangue ominoso a nobre sombra / de um chefe ilustre? É preciso saber-se, em primeiro lugar, / o que é permitido ao vencedor fazer, e ao vencido sofrer. / Ninguém mantém por muito tempo um poder violento, / o poder moderado perdura;” (Sên., *Troianas* 254-9)¹¹

A personagem de Agamêmnon, com isso, demonstra clara consciência da relação entre grande poder e grande responsabilidade em que deve encontrar balanço o soberano.

Uma passagem do *Hércules Furioso* servirá de objeto para demonstrar como a brandura, demonstrada mediante refreamento, por parte do soberano, de atitudes negativas, seria não só produtiva como benéfica. Na peça, lemos que

¹¹ Conferir também outra fala de Agamêmnon, na mesma peça: “Compescere equidem verba et audacem malo/poteram domare; sed meus captis quoque/scit parcere ensis” [“Na verdade, eu podia reprimir as tuas palavras e domar / a tua presunção com um mal; mas a minha espada sabe / perdoar até mesmo os prisioneiros.”] (Sên., *Troianas* 349-52).

“Quisquis est placide potens/dominusque uitae seruat innocuas manus/et incruentum mitis imperium regit/animaeque parcit, longa permensus diu/uiuacis aevi spatia uel caelum petit/uel laeta felix nemoris Elysii loca,/iudex futurus. *Sanguine humano abstine/quicumque regnas; scelera taxantur modo/maiore uestra.*”

todo aquele que é poderoso com brandura e, senhor da vida, conserva suas mãos inofensivas, todo aquele que, pacífico, rege um império não sanguinário e preserva vidas, tendo percorrido, por muito tempo, os longos espaços de uma existência vivificante, ou alcança os céus, ou, feliz, alcança as alegres regiões dos Campos Elíseos, como futuro juiz. Tu — sejas quem for — que governas, *abstém-te do sangue humano: teus crimes são avaliados com maior medida* (Sêneca, *Hércules Furioso* 739-47a).¹²

Teseu, que dirige essa fala a Anfitrião, pai de Hércules, demonstra a mesma consciência que Clitemnestra possui a respeito dos holofotes, por assim dizer, que convergem sobre a pessoa em exercício de poder real. A clemência do soberano, assim, impede uma caracterização negativa de sua figura por parte das outras pessoas. Não apenas isso, como também a menção à avaliação com maior medida dos crimes régios focaliza a questão hierárquica envolvida nessa atenção. Assim, o peso de qualquer que seja uma ação é marcadamente maior quando essa é praticada por aqueles em posição de poder. O exercício da clemência, em verdade, ao levarmos em conta o que Sêneca expressa no tratado *Sobre a Clemência* é mesmo uma graça conferida aos soberanos.¹³ No tratado, Sêneca expressa que “a ninguno de los mortales le es más adecuada la clemencia que al rey o al *princeps*. Pues la acumulación de fuerza constituye un ornato glorioso, si el poder que de ahí deriva es beneficioso, ya que fuerza destructora es el tener poder para hacer daño.” (Sên., *Sobr. a Clem* I, 3, 3). Com isso, agir de modo clemente não é apenas aquilo que os reis devem fazer para evitar o desprezo; será basicamente seu *dever* assim agir, uma vez que a virtude da clemência é, como inferimos, atribuição divina. Incidental ou não, uma fala de Mégara no *Hércules Furioso* parece-nos fortalecer essa noção. Dirigindo-se a Lico, usurpador do trono tebano, Mégara impreca: “Dominare tumidus, spiritus altos gere:/sequitur superbos ultor a tergo deus."” [“Domina enfatuado, leva contigo ares altivos: pelas costas, um deus vingador persegue os soberbos.”] (Sên., *H.F.* 384-5). Se é justa a superposição

¹² Grifos nossos.

¹³ Sobre isso, conferir reflexão de Medeia: “hoc reges habent/magnificum et ingens, nulla quod rapiat dies:/prodesse miseris, supplices fido lare/protegere.” [“Os reis têm [este privilégio/magnífico e extraordinário, que não lhes pode ser tirado:/socorrer os infelizes e proteger os suplicantes/num lar seguro.”]. (Sên., *Medeia* 222-5)

desses exemplos, será lícito afirmar que aquilo que a divindade proporciona também ela regula.

Notemos que, mais à frente no tratado *Sobre a Clemência*, assinala-se que o poder real deve ser baseado na natureza. Aqui, Sêneca traça um paralelo entre o chefe de um império e o rei (em verdade, a rainha) das abelhas, que, tendo posição central na colmeia, não é provido de ferrão, pois a natureza não desejava que fosse cruel (Sên., *Sobr. a Clem.* I, 19, 2). O ensinamento moral referido até aqui, basicamente, tem em vista admoestar formas violentas de abusos de poder real, de modo a recomendar, seja por meio das falas de Clitemnestra, no *Agamêmnon*, seja pelo diálogo entre Teseu e Anfitrião, no caso do *Hércules Furioso*, ou em elocuições argumentativas dirigidas a Nero, como no *Tratado Sobre a Clemência*, a brandura, a clemência por parte dos poderosos em relação a seus subordinados.

Outra prática importante que marca o exercício da clemência por parte da pessoa em poder, e que lhe confere segurança, é relativa a uma escalada, por assim dizer, da gravidade das atitudes de punição (Sên., *Sobr. a Clem.* I, 4, 1). Injuriada por Agamêmnon, Clitemnestra deveria, nos moldes expressos por Sêneca em seu tratado, procurar inicialmente medidas leves de castigo (Sên., *Sobr. a Clem.* I, 22, 2-3). Para que se estabeleça a moral e se extirpem os vícios no reino, deve-se agir com paciência frente a esses vícios. Uma retaliação intempestiva não será, assim, forma eficaz de correção de más ações. No âmbito trágico, isso fica evidente pela fala de Clitemnestra, em um diálogo entre a rainha e a Ama no segundo ato: “*Extrema primo nemo temptavit loco*” [“Ninguém um ato extremo já de início tenta”] (Sên., *Ag.* 153). Enquanto não foi completamente tomada pela paixão, Clitemnestra ainda é consciente do valor do comedimento. Mesmo que deseje, sim, compensação pela injúria sofrida, a soberana reconhece o absurdo de punir os atos de Agamêmnon com seu assassinato. No tratado *Sobre a Ira*, lemos que

Assim, convém que o legislador e governante de uma cidade, por mais tempo que puder, trate os temperamentos com palavras e com essas medidas mais brandas, para que lhes aconselhe o que deve ser feito e concilie em suas almas o desejo do honesto e do justo, provoque o ódio aos vícios, o apreço pelas virtudes. (Sên., *Sobre a Ira* I, 4, 3)

O efeito do comedimento para Sêneca é, desse modo, ser reparador dentro da cidade. Com isso, seriam incitados valores positivos, virtuosos, que trouxessem um bem estar social ao reino.

Na peça, Clitemnestra demonstra reconhecer as atribuições de seu estatuto de rainha. Sabe que, enquanto soberana de Micenas, tem responsabilidades que vão além de sua vontade de reparação da injúria. Quando Egisto entra em cena no segundo ato, percebe que Clitemnestra, após ter conversado com a Ama, encontra-se reticente quanto à execução do plano de assassinar seu marido (Sên., Ag. 239-45). O concubino busca reavivar o furor de Clitemnestra, apontando as más práticas de Agamêmnon. Ela, então, lhe responde: “nec coniugem hoc respicere nec dominam decet./Lex alia solio est, alia priuata in toro” [“Não deve olhar a isso a esposa e soberana./Há uma lei do trono e outra para o leito.”] (Sên., Ag. 263-4). A rainha se mostra ciente das implicações que sua posição soberana pressupõe. Seu leito fora ofendido, e a isso concerne o sentimento de injúria. O trono, por outro lado, acarreta atitudes que não sejam de vingança intempestiva.

Egisto, por sua vez, busca deturpar as atribuições régias. Buscando um argumento que vença a hesitação de Clitemnestra, pergunta-lhe: “Ita est? Pacisci mutuam ueniam licet?/Ignota tibi sunt iura regnorum aut noua?” [“É assim? Apraz-te um pacto de mútuo perdão?/Ignoras ou são novos os direitos régios?”] (Sên., Ag. 268-9). Esses direitos, ou mesmo deveres, como visto acima, são justamente o contrário daquilo que Egisto busca apresentar. Clitemnestra já havia explicitado, em seu discurso, o verdadeiro ideal, pelo menos de acordo com a visão de Sêneca, de o que seriam atitudes apropriadas a quem detém o poder real. Essa fala de Egisto, então, tem por função subverter esse ideal, transformá-lo em seu oposto, de modo a convencer Clitemnestra de que seria, sim, apropriado levar a cabo o plano de assassínio, que projeta, desse modo, como direito régio.

Em seguida, Clitemnestra tenta rebater esse argumento. Busca, na tradição mais próxima, exemplo do valor do perdão. A rainha argumenta que, “Perdoada, Helena volta a unir-se a Menelau.” (Sên., Ag. 273). O que está em jogo nessa passagem é o estatuto real de Menelau. Finda a guerra de Troia, o rei de Esparta não busca reparação por parte de sua esposa. Em verdade, a reparação teria ocorrido, de certo modo, na forma de dez anos de guerra contra a cidade de Páris, que raptara Helena. Contra a mulher, então, Menelau não dirige sua fúria. Assim, a lei do trono referida por Clitemnestra se sobressaiu à do leito. Enquanto soberano, Menelau mantém-se clemente, lúcido em relação a sua posição.

2.2 Razão e paixões

O tema que inicialmente motivou esta pesquisa, referente às representações de caracteres racionais e passionais, pode também ser exemplificado com uma larga seleção de passagens dos dramas senequianos. A forma como se dão essas representações, também, é indício da validade de se considerar as tragédias como instrumento de disseminação da doutrina estoica, uma vez que são frequentes as semelhanças entre a elaboração dos versos trágicos e os preceitos filosóficos que Sêneca denota em seu *corpus* tratadístico. No contexto da análise seguinte, iremos nos pautar principalmente pelo *Tratado Sobre a Ira*.

Nesse tratado, Sêneca pontua uma questão decisiva para marcar as relações de poder e de espaço que a razão e as paixões estabelecem entre si. Ambas compartilhariam a mesma sede dentro do indivíduo, não existindo separadamente, cada uma em um local diferente. Mais que isso, seriam, as duas, mutações da alma, uma para aspecto melhor, no caso da razão, a outra para pior, no caso das paixões (Sên., *Sobre a Ira* I, 8, 3). É necessário ressaltar que nem todas as paixões teriam igual peso, ainda que elas se instaurem conjuntamente (Cícero, *Paradoxos dos estoicos* II, 20-22).¹⁴ Para Sêneca, a ira seria de todas a mais terrível e violenta paixão. No *Tratado Sobre a Ira*, lemos que

de fato, nas outras [paixões] existe certo grau de calma e placidez; essa é plena de excitação e ímpeto, enfurecida por uma ânsia desumana de dor, combates, sangue, suplícios. Indiferente a si, desde que seja nociva a outro, ela se arroja a seus próprios dardos e é ávida por uma vingança que há de arrastar consigo o vingador [...]. Ela é igualmente desenfreada, alheia ao decoro, esquecida de laços afetivos, persistente e aferrada ao que começou, fechada à razão e aos conselhos, incitada por motivos vãos, inábil em discernir o justo e o verdadeiro, muito similar a algo que desaba e se espedaça por cima daquilo que esmagou. (Sên., *Sobre a Ira* I, 1, 1-2)

Entendemos que o perigo dessa paixão advém de seu caráter explosivo. Não há tempo para reflexão ou para contenção do sentimento de iracúndia quando esse se manifesta: ele toma conta de imediato. Nessa disputa pelo controle da alma,

a razão concede um tempo a uma e outra parte, depois pede um prazo também para si, a fim de que tenha um período para extrair a verdade; a ira se apressa. A razão quer proclamar o que é justo; a ira quer que pareça justo aquilo que ela proclamou. (Sên., *Sobre a Ira* I, 18, 1)

É subvertendo a moralidade, então, que a ira se apropria da alma.

¹⁴ Conferir também Gonçalves (1999: 62).

Algo necessário para que compreendamos a instauração não apenas da ira, como também das outras paixões, de modo geral, é a noção de que deve haver, para a instauração de uma paixão, primeiro uma sensação e uma reação fisio-psicológica inicial no indivíduo.¹⁵ Essa reação será incontrolável por parte de quem por ela se acomete. O que é controlável, porém, é a forma como tal indivíduo *escolhe* lidar com esse impulso. Nesse primeiro momento, há a possibilidade de se assentir ou não à influência da sensação. É apenas com assentimento que esse movimento inicial da alma se transforma em paixão:

Nada dessas coisas que impelem fortuitamente a alma deve ser chamado de paixão: a alma, por assim dizer, sofre-as mais do que as produz. Portanto, a paixão não é ser movido em função de imagens que nos ocorrem dos fatos, mas entregar-se a elas e seguir esse movimento fortuito. (Sên., *Sobre a Ira* II, 3, 1)

No monólogo inicial do *Agamêmnon*, uma passagem proferida pelo espectro de Tiestes ilustra como isso ocorre: “uincam Thyestes sceleribus cunctos meis [...]/Nec hactenus Fortuna maculauit patrem,/sed maius aliud ausa commisso scelus/natae nefandos petere concubitus iubet./Non pavidus hausit dicta, sed cepi nefas.” [“a todos eu, Tiestes, venço com meus crimes [...]/Nem a Fortuna maculou só nisso um pai,/mas outro crime ousou, maior que o cometido:/faz-me buscar nefanda união com minha filha. *Sorvi sem medo o anúncio*; consumei o crime.”] (Sên., *Ag.* 25; 28-31).¹⁶ Nessa fala, circunstância e volição se mostram como dois lados do episódio narrado. Interpretamos aqui que a Fortuna, inicialmente, teria propiciado a ocasião para que Tiestes se unisse incestuosamente a sua filha, Pelópia. Até esse ponto, o que poderia haver por parte do pai seria, pressupomos, apenas uma reação desejosa inicial, incontrolável. A consumação do ato, porém, se dá apenas com o consentimento de Tiestes, que conta ter sorvido esse anúncio. Desse modo, o que se depreende não é uma conformação direta ao impulso inicial da sensação, mas sim a participação ativa de Tiestes em sua configuração. Também no *Hércules Furioso* essa lição é figurada. Ao fim do quinto ato da peça, momento em que Hércules descobrira ter assassinado sua família, o herói não vê saída para si que não seja o suicídio. Anfitrião, seu pai, profundamente abalado com a perspectiva de morte de Hércules, argumenta: “Ecce iam facies scelus/uolens sciensque.” [“Eis que agora cometerás um crime, voluntariamente e

¹⁵ No tratado *Sobre a Ira*, Sêneca arrola manifestações tais como o arrepio que sentimos ao contato com água fria e o modo como pelos se eriçam em face de más notícias, e assinala que não está no poder da razão a possibilidade de que essas manifestações sejam produzidas. (Sên., *Sobre a Ira* II, 2, 1).

¹⁶ Grifo nosso.

estando consciente.”] (Sên., *H.F.* 1300^a-b). Interpretamos que o dolo inicial de Hércules –seu familicídio– seria inevitável, uma vez que influenciado por uma divindade. Uma vez, contudo, que Hércules já se encontrava em capacidade de suas faculdades mentais, se cometesse outro assassinio, ainda que, nesse caso, contra si mesmo, isso seria perpetração de uma *hybris*. Nesse ponto, o herói só poderia se matar com o assentimento de sua razão. Sendo assim, Anfitrão o aconselha a ponderar sua escolha, para que não incorresse na prática de um crime voluntário.

A partir dessa demonstração de como se instaura efetivamente uma paixão, prossigamos para comentários concernentes diretamente à ira. No *Agamêmnon*, a figura de Clitemnestra personifica em vários momentos a discussão que Sêneca enseja no tratado *Sobre a Ira*. Como se conta na peça, Clitemnestra chefiara em Micenas o trono de seu esposo, Agamêmnon, ao longo de dez anos de sua ausência, quando o rei combatia em Tróia, e se tornara agastada pelo fastio e pelas ocorrências de adultério por parte dele. Tramando o assassinato de Agamêmnon com a ajuda de Egisto, com quem se envolvera amorosamente, a soberana é exemplo de personagem que, mesmo em luta contra a paixão, acaba por ceder ao impulso iracundo.

Esse movimento da alma se faz presente ao longo de toda a trama. Vemos como, de início, Clitemnestra parece estar convicta de sua ambição, até que, em diálogo com a Ama, é instada a cessar sua intenção de vingança:

- v. 145 Ama: Um cego desatino tem por guia o acaso.
Clit.: Quem no extremo infortúnio está que risco teme?
Ama: Salva e oculta está sua culpa, se pacientes.
Clit.: Todo vício da casa real transparece.
Ama: Sofres pelo primeiro e trama novo crime?
- v. 150 Clit.: É grande inépcia moderar-se na maldade.
Ama: Cresce o temor de quem com crime encobre um crime.
Clit.: O ferro e o fogo às vezes servem de remédio.
Ama: Ninguém um ato extremo já de início tenta.
Clit.: Sob risco, há que tomar-se o mais curto caminho [...].
- v. 203 Ama: Refreia-te, rainha, e faz cessar esse ímpeto.
Medita no que intentas. (Sên., *Ag.* 145-54; 203-4)

Quando Clitemnestra encontra-se reticente quanto a seu plano de vingança, enuncia alguns solilóquios, dialogando com sua própria alma para tentar chegar a uma resolução sobre o que deve fazer. Diz: “larga as rédeas, [alma fraca,] e firme incita todo vício./Sempre a via dos crimes com crimes se guarda.” (Sên., *Ag.* 114-5). A passagem, e de modo geral também o contexto em que se insere, indica uma disputa entre razão e paixão pelo controle das ações de Clitemnestra. A rainha ainda não sabe se deseja perdoar ou finalmente assassinar Agamêmnon. Assim, entende-se que sua alma se

encontra em um processo não terminado de mutação, que ainda pode pender tanto para uma positiva quanto uma negativa.

Essa interpretação ganha força na medida em que podemos cotejá-la com a enumeração que Sêneca faz dos degraus de progresso para a felicidade –isto é, a supremacia da razão– em sua epístola de número 75. Esses degraus seriam estágios de consolidação das virtudes na alma dos *proficientes*, aqueles em processo de atingir a perfeita virtude. Seriam três os degraus: um para aqueles que resistiram ao domínio das paixões, e que não podem nelas reincidir, mas que ainda não tiveram a chance de testar sua fortaleza; o segundo para os que, de mesmo modo, sublimaram as paixões, mas que ainda podem voltar à condição viciosa; uma última para quem houver escapado a alguns vícios, mas não a todos (Sên., *Cart. a Luc.* 75, 8-14). Clitemnestra, à luz de nossa investigação, parece encontrar-se entre a segunda e a terceira classes. Em parte, próxima à terceira por não ter sido capaz de extirpar todos os seus vícios, e por outro lado próxima à segunda, por, de fato, acabar por ceder definitivamente à paixão da ira à medida que se desdobram os acontecimentos dramáticos. Remédio para isso, de acordo com Sêneca, é um engajamento diuturno em uma batalha contra o domínio pelas paixões. Isso se deve fazer com um esforço constante de auto-análise, para que possamos reconhecer, perdoar e, a partir daí, evitar nossos erros (Sên., *Sobre a Ira* III, 36, 1-4).

Hesitante, Clitemnestra ainda seria, nos momentos iniciais da peça, capaz de reagir aos impulsos da paixão, e de acabar por sublimá-la. Quando a personagem dialoga com Egisto, vemos como é presente sua consideração de desistir do plano antes que esse seja levado a consequências irreversíveis. Isso fica claro quando a rainha afirma que “[...] nunca é inoportuna a via da ação reta.” (Sên., *Ag.* 242). Clitemnestra é consciente de que, uma vez consumado o assassinio, não há mais volta para suas ações violentas. À luz do tratado *Sobre a Ira*, percebemos como esse tipo de reflexão, que de preferência seja o mais detido possível, é vital para a sublimação da ira.

Como já visto anteriormente, no primeiro livro do *Sobre a Ira*, Sêneca afirma que “a razão concede um tempo a uma e outra parte, depois pede um prazo também para si, a fim de que tenha um período para extrair a verdade; a ira se apressa. A razão quer proclamar o que é justo; a ira quer que pareça justo aquilo que ela proclamou.” (Sên., *Sobre a Ira* I, 18, 1). Daí, “o maior remédio para a ira é o adiamento. Pede a ela em seu início não que perdoe, mas que pondere. Ela tem fortes impulsos iniciais; irá deixá-los, caso espere. E não tentes eliminá-la no todo; será inteiramente vencida ao ser

consumida em suas partes.” (Sên., *Sobre a Ira* II, 29, 1). O que Clitemnestra mais necessita em seu momento vacilante é, então, tempo para reflexão, pois sua alma está conturbada: “sob o jugo, um torpe/desejo me oprime a alma e vencer não se deixa [...]” (Sên., *Ag.* 134-5). O ritmo de curso rápido da tragédia, contudo, não permitirá que a personagem tenha esse tempo.¹⁷

No *Agamêmnon*, a Ama demonstra muita sensatez quando dialoga com Clitemnestra. Sua atitude é sempre voltada a acalmar a rainha e dissuadi-la de seu plano. O que percebemos é que seus conselhos carregam, em vários momentos, o sentido da argumentação que expusemos sobre o método de espera, que Sêneca considera o mais eficaz para combater a ira. Em dado momento de uma das discussões, quando a Ama ainda não suspeita de o que podem ser as intenções de Clitemnestra, que até então não as revelara, pede: “Proin quidquid est, *da tempus ac spatium tibi:/quod ratio non quit, saepe sanauit mora.*” [“assim, seja o que for, *cede-te um tempo e um prazo./O que a razão não pode, a espera às vezes cura.*”] (Sên., *Ag.* 129-30).¹⁸ Mesmo sem saber o real motivo das aflições da rainha, a Ama percebe que sua inquietação é devida à opressão de paixões. Mais à frente na peça, já conhecendo a trama de Clitemnestra, a Ama recomenda: “refreia-te, rainha, e faz cessar esse ímpeto./Medita no que intentas.” (Sên., *Ag.* 203-4).¹⁹ A Ama está ciente, enfim, do efeito benéfico que a reflexão trará ao espírito da soberana: “tolhe afetos cruéis,/pacifica tua mente em favor de ti mesma.” (Sên., *Ag.* 224-5). Seguindo o alvedrio da Ama, Clitemnestra talvez pudesse acalmar sua fúria e recuperar a plena razão, visto que o movimento de seu espírito ainda não pendera, até esse ponto da peça, concretamente para o lado da paixão. A Ama, aliás, parece ter consciência também disso, quando afirma à rainha: “Salva e oculta está tua culpa, se patientas.” (Sên., *Ag.* 147). O problema, nesse momento, contudo, passa a ser a insistência de Egisto.

Após o diálogo entre Clitemnestra e a Ama, entra em cena Egisto. Quando ele pergunta a causa da inquietação da rainha, que percebe em sua fisionomia, ela responde

¹⁷ Décio de Almeida Prado, em seu ensaio *A personagem no teatro*, ainda que direcione seu foco ao *teatro* moderno, dá-nos uma curiosa chave de interpretação para pensar a intempestividade das paixões no contexto trágico. “O ritmo do palco mantém-se sempre acelerado: paixões surgem à primeira vista, odiosidades crescem [...], tudo em alguns poucos minutos. Este tempo característico do teatro não poderia deixar de influir sobre a conformação psicológica da personagem, esquematizando-a, realçando-lhe os traços [...]” (Prado, 2014: 93). Ainda que a encenação das tragédias senequianas não seja algo que possamos comprovar ter ocorrido, julgamos a reflexão de Prado profícua para nossa discussão.

¹⁸ Grifos nossos.

¹⁹ Conferir também as passagens em que, na *Medeia*, a Ama também demonstra a mesma consciência, como: “resiste et iras comprime ac retine impetum” [“Espera [, *Medeia*], refreia a ira, contém o ímpeto.”] (*Med.*, v. 381). Para mais exemplos, conferir *Med.*, v. 157b-8; *Med.*, v. 174-5.

que “vence o amor conjugal e me move de volta. Retornemos ao ponto de onde não convinha/nos afastar [...]” (Sên., Ag. 239-41). Egisto, então, percebe como a possibilidade de que Clitemnestra se acalme pode frustrar completamente a trama assassina. A partir desse ponto, o concubino tentará insuflar novamente o furor de Clitemnestra. De início, a rainha tenta resistir à pressão de Egisto (Sên., Ag. 260-1).²⁰ Entretanto, na longa discussão que seguirá, Egisto irá apelar para o estatuto régio de Clitemnestra (Sên., Ag. 269),²¹ para uma suposta humilhação a que ela seria submetida (Sên., Ag. 281-2),²² e mesmo para uma visão elevada que tem de si mesmo (Sên., Ag. 292-3)²³ como argumentos que reavivem o estado iracundo da soberana. Agastada pela insistência de Egisto, Clitemnestra não será, enfim, capaz de resistir ao ímpeto furioso, e o crime será consumado.

No ato V, em que finalmente é relatado o assassinato de Agamêmnon, é interessante notar como a turbulência da alma transparece mesmo pela feição daqueles atingidos pela paixão. Quando Clitemnestra retorna à cena, Electra, sua filha, comenta que “as feições truculentas mostram em si os crimes.” (Sên., Ag. 950). O recurso à caracterologia já havia sido utilizado em momentos anteriores da peça, como quando a Ama buscava compreender as intenções de Clitemnestra (Sên., Ag. 128),²⁴ e também quando Egisto percebe na rainha uma atitude hesitante (Sên., Ag. 237-8).²⁵ O que chama atenção para essas menções é o fato de Sêneca valer-se, no tratado *Sobre a Ira*, de explicações fisionômicas para descrever os efeitos da ira. No primeiro livro do tratado, propõe que

para comprovar a insanidade dos que estão em poder da ira, observa a própria aparência deles [...]. Não se sabe se é mais detestável ou mais deformante esse vício. Os demais é possível esconder e alimentar em segredo: a ira põe-se à mostra e sai à face, e quanto maior, com tanto mais evidência efervesce [...]. Nenhum animal é tão horrendo e tão perigoso por natureza que nele não fique aparente, logo que a ira o tenha invadido, o acréscimo de renovada ferocidade. (Sên., *Sobre a Ira* I, 1, 3-4)

Já no terceiro livro, arremata:

Ainda que haja dúvida quanto aos demais aspectos, certamente nenhuma paixão tem pior semblante [...]. Por Hércules, a face das feras, quer as instigue a fome, quer o ferro cravado em suas vísceras, é menos medonha, mesmo quando, numa

²⁰ “Por que, Egisto, abaixo outra vez me empurras/e a ira que já cede incita com mais chamadas?”.

²¹ “Ignoras ou são novos os direitos régios?”.

²² “Voltarás desprezada a Esparta e a teu Eurotas/e ao pátrio lar, qual fugitiva?”.

²³ Aqui, dirigindo-se à Ama: “E por que te pareço inferior ao Atrida/eu, de Tiestes filho?”.

²⁴ “Inda que cales, toda a dor está em seu rosto.”.

²⁵ “Mas por que a palidez cinge tua face trêmula/e não se move o baixo olhar no rosto inerte?”.

última mordida, semiânimes, investem contra seu caçador, em comparação com a de um homem inflamado pela ira. (Sên., *Sobre a Ira* III, 4, 1-3)

A tomada do espírito de Clitemnestra pela ira, então, é algo que transparece em sua própria face. O que antes era uma inquietação perceptível pela observação do rosto da rainha torna-se, agora, patente comprovação de sua paixão. Esse recurso à caracterologia também aparece figurado em dois momentos na *Medeia*: um primeiro, em que a Ama vê Medeia deixando às pressas sua casa –

talis recursat huc et huc motu effero,/furoris ore signa lymphati gerens,/flammata facies spiritum ex alto citat,/proclamat, oculos uberi fletu rigat,/renidet: omnis specimen affectus capit,/quo pondus animi vergat, ubi ponat minas,/haeret: minatur aestuat queritur gemit.

“[...] Medeia corre para aqui e para ali, numa [desenfreada agitação,/com sinais de delirante furor no rosto./As faces estão inflamadas, respira ofegante./grita, banha os olhos com um pranto copioso,/está radiante, dá provas de toda a espécie de sentimentos;/hesita: ameaça, abrasa-se de raiva, queixa-se, geme [...]. Vejo o rosto da loucura.” (Sên., *Med.* 385-90; 396)

–e um segundo, logo após a sacerdotisa encarregar a seus filhos a entrega do presente fatal dirigido a Creúsa–

vultus citatus ira/riget et caput feroci/quatiens superba motu/regi minatur ultro./quis credat exulem?/flagrant genae rubentes./pallor fugat ruborem,/nullum vagante forma/servat diu colorem.

“O rosto [de Medeia], exacerbado de ira,/contraí-se e, arrogante,/agitando a cabeça em movimentos selváticos,/até o rei ameaça./Quem acreditará que é uma exilada?/As suas faces enrubescidas estão afogueadas/e a palidez afugenta o rubor./Alterando-se constantemente a sua aparência,/não há cor que se mantenha por muito tempo.” (Sên., *Med.* 853-61)

Parece-nos lícito considerar que as numerosas figurações trágicas do preceito filosófico referido apontem de fato para mais que mera incidência, de modo que julgamos adequado interpretá-las como reais tentativas de transposição doutrinária para o gênero dramático.

Nos momentos finais do *Agamênon*, percebe-se como é irreversível a transformação deletéria da alma de Clitemnestra. A rainha atentará mesmo contra sua filha, caso essa lhe ofereça resistência. Quando tem suas ações questionadas por Electra, que lhe aponta a vileza de seu crime, rebate: “Tais palavras ferozes de impiedosa virgem,/depois, como rainha, vou punir.” (Sên., *Ag.* 964-5). No tratado *Sobre a Ira*, Sêneca chama atenção para o poder do hábito, da contumácia, de alimentar e consolidar

os vícios. Uma mudança de natureza, entenda-se para uma configuração melhor da alma, se torna impossível a partir do momento em que se consolidam no espírito as características viciosas (Sên., *Sobre a Ira* II, 22, 2). Clitemnestra, por essas linhas, deveria então ter se absterido de seu plano antes que fosse tarde demais. Agora não há mais como escapar aos efeitos danosos da ira, pois essa paixão já ganhou força e passa a alimentar-se a si própria. Muito mais difícil é sair da condição viciosa que resistir-lhe os primeiros impulsos (Sên., *Sobre a Ira* III, 8, 8). É essa persistência da paixão que leva Clitemnestra a um ponto sem retorno, em que sua própria filha torna-se ameaçada em razão do furor da rainha. Isso porque

Ela [a ira] é igualmente desenfreada, alheia ao decoro, esquecida de laços afetivos, persistente e aferrada ao que começou, fechada à razão e aos conselhos, incitada por motivos vãos, inábil em discernir o justo e o verdadeiro, muito similar a algo que desaba e se espedaça por cima daquilo que esmagou. (Sên., *Sobre a Ira* I, 1, 2)

Destituída de razão, uma vez que sua alma tenha se transformado em paixão, Clitemnestra torna-se, com a consumação de seu crime, irredutível em seu vício. Tendo esse se instaurado, não haverá mais possibilidade de cura para a rainha.

Analisando novamente o *Hércules Furioso*, vemos outro exemplo convincente do caráter desenfreado da ira no clímax do drama, momento no qual, ensandecido pela iracúndia, o protagonista assassina sua esposa e seus filhos, tomado de um furor de proporção divina, inspirado por Juno.²⁶ A deusa é ardilosa, e em seu monólogo no primeiro ato indica que ninguém teria capacidade para subjugar Hércules, a não ser ele próprio. Impreca: “Quaeris Alcidae parem?/Nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat.” [“Avança, minha ira, avança e reprime esse que planeja grandes coisas [...]. Acaso podes encontrar páreo para Alcides? Ninguém há, a não ser o próprio: pois então que ele mesmo faça a guerra contra si.”] (Sên., *H.F.* 84-5). É no quarto ato que se concretizará a maldição de Juno. Logo após matar Lico, o usurpador de seu trono, Hércules tem sua visão obscurecida por trevas. O herói é acometido por alucinações: sua família toma formas monstruosas, de gigantes e do Leão de Nemeia, e nesse momento inicia-se a chacina. Passado o furor após o extermínio, Hércules cai em sono profundo. Acorda no ato seguinte, e reconhece o dano que causara. Entendemos que, mesmo admitindo seu grande poder porque insuflada por uma divindade, a ira de Hércules fora irredutível até ser levada a seus extremos, levando a consequências catastróficas.

²⁶ A imprecação de Juno se dá já no primeiro ato da peça, e se concretizará no momento, mais à frente, em que Hércules sai vitorioso sobre Lico.

CONCLUSÕES

Com tudo o que foi exposto, julgamos perfeitamente factível que Sêneca de fato possuísse em mente, quando das composições de suas obras trágicas, o fito de imbuí-las de preceitos de sua filosofia estoica. Acreditamos que a gama de exemplos oferecidos, ainda que diminuta por não se pautar por uma análise da totalidade do *corpus* dramático senequiano, seja suficiente para comprovar, ou ao menos fortalecer, a opinião quase geral que se tem entre os estudiosos de Sêneca de que suas tragédias possam ser interpretadas como propagadoras de ensinamentos morais filosóficos.

Nossa investigação sobre o tratamento do poder político, em primeiro lugar, provou-se profícua, uma vez que passagens, por exemplo, de falas de Clitemnestra e do Coro, no *Agamêmnon*, como também de Agamêmnon n'*As Troianas* e de Teseu no *Hércules Furioso*, apontam definitivamente para as lições expressas por Sêneca em alguns de seus tratados.

Também o tema relativo à razão e às paixões mostrou-se ricamente figurado nos dramas. A tomada da sede da alma de Clitemnestra pela ira, a irrefreabilidade dessa paixão, a necessidade de assentimento por parte do sujeito para que ela se instale e mesmo aspectos de caracterologia fisionômica são muito recorrentes seja no *Agamêmnon*, nosso foco de estudo, seja nas outras tragédias que analisamos, como a *Medeia* e o *Hércules Furioso*.

Esta pesquisa, então, serve como passo inicial para estudos sistemáticos que continuem desenvolvendo essa hipótese, até então –ao menos no que diz respeito à bibliografia que encontramos– não muito aprofundada. Com isso, esperamos que este artigo figure como importante contribuição para os estudos tanto da filosofia quanto da dramaturgia senequianas, por desenvolver uma interpretação que, ainda que decerto já postulada e entendida como possível, não havia, até então, sido perseguida com detimento.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES (1973); *Poética*, trad. de Eldoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural.

- CICERO (1942); *On the Orator; On Fate; Stoic Paradoxes; Divisions of Oratory*, English translation by E. W. Sutton and H. Rackham. London: Loeb Classical Library.
- FITCH, John G (2002); “Introduction”, en Seneca, *Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra*, edited and translated by John Fitch. Cambridge: Loeb Classical Library.
- HIGINO (2009); *Fábulas*, introdução e tradução para o espanhol de Javier del Hoyo e José M. G. Ruiz. Madrid: Editorial Gredos.
- MARCHIORI, Luciano A. B. S (2008); *Hércules Furioso de Sêneca: Estudo introdutório, tradução e notas. Dissertação (Mestrado em Letras)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- MAYER, Roland (1994); “Personata Stoa: Neostoicism and Senecan Tragedy”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 57, pp. 151-174.
- NUSSBAUM, Martha C (1993); “Poetry and the passions: two Stoic Views”, en J. Brunschwig, and M. Nussbaum (eds.), *Passions and Perceptions: Studies in Hellenistic philosophy of mind: proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-149.
- PRADO, Décio de Almeida (2014); “A personagem no teatro”, en A. Cândido (ed.), *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva.
- SCHIESARO, Alessandro (1997); “Passion, reason and knowledge in Seneca's tragedies”, en S. M. Braund and C. Gill (eds.), *The Passions in Roman Thought and Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89-111.
- SÊNECA (1988); *Sobre la Clemencia*, estudio preliminar, traducción y notas de Carmen Codoñer. Madrid: Tecnos.
- SÊNECA (2002); “Trojan Women”, en *Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medea, Phaedra*, edited and translated by John G. Fitch. Cambridge: Loeb Classical Library, pp. 163-271.
- SÊNECA (2008); “*Hércules Furioso*”, en L. A. B. S Marchiori (ed.), *Hércules Furioso de Sêneca: Estudo introdutório, tradução e notas. Dissertação (Mestrado em Letras)*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SÊNECA (2009); *Agamêmnon*, trad., intr., posfácio e notas de José E. dos S. Lohner. São Paulo: Globo.
- SÊNECA (2011); *Medeia*, trad., intr. e notas de Ana Alexandra A. de Souza. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- SÊNECA (2014); *Troianas*, trad., posfácio e notas de Ricardo Duarte. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.
- SÊNECA (2018); *Cartas a Lucílio*, trad., pref. e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RECIBIDO: 23/04/2020 / ACEPTADO: 05/12/2020