

ELISANA DE CARLI

A ESPACIALIDADE NO TEATRO DE SÊNECA:

UM ESTUDO SOBRE *AS TROIANAS* E *AGAMÊMNON*



ARARAQUARA – S.P.
2008

ELISANA DE CARLI

A ESPACIALIDADE NO TEATRO DE SÊNECA:
UM ESTUDO SOBRE AS TROIANAS E AGAMÊMNON

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

ARARAQUARA – S.P.
2008

De Carli, Elisana

A espacialidade no teatro de Sêneca: um estudo sobre As
Troianas e Agamêmnon / Elisana De Carli – 2008

238 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de
Araraquara

Orientador: Maria Celeste Consolin Dezotti

1. Sêneca, ca.4a.C.-ca.65d.C. 2. Espaço e tempo em literatura.
3. Teatro. I. Título.

ELISANA DE CARLI

A ESPACIALIDADE NO TEATRO DE SÊNECA:

UM ESTUDO SOBRE AS TROIANAS E AGAMÊMNON

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica do drama

Orientador:

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti
Universidade. UNESP - FCLAr

Membro Titular: Profa. Dra. Neiva Ferreira Pinto
Universidade: UFJF

Membro Titular: Prof. Dr. José Perozim
Universidade: UNESP - IBILCE

Membro Titular: Profa. Dra. Edvanda Bonavina da Rosa
Universidade: UNESP - FCLAr

Membro Titular: Prof. Dr. Brunno Vinicius G. Vieira
Universidade: UNESP - FCLAr

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

A meu pai, Avelino

A meu irmão, Rômulo Augusto

in memoriam

À minha mãe, Genoefa Josefina,

minha Hécuba senequiana

Agradeço

Aqueles que nos sopram

Inspiram-nos

Entusiasmós

Profa. Dra. Maria Celeste Consolin Dezotti

Profa. Dra. Lúdia Fachin

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Profa. Dra. Elizabete Rocha

Genoefa Josefina De Carli

Claudete Tatiana e Eduardo De Carli

Graciete Veridiana e Ewaldo Mendes Costa

Juliana Cristina e Heron Antônio De Carli

Maria Cecília e Euclides De Carli

Therezinha Perini, *in memoriam*

Helena De Carli, *in memoriam*

Gisela Maria de Lima Braga Penha

Adriana da Costa Telles

Elisabete Gotardo Korndörfer

Miriam Ribeiro de Barros Shaw

Célia Maria Domingues da Rocha Reis

Marcos Aurélio Borges

Gloria et Gratia

“ Sum ex iis, qui mirer antiquos: non tamen, ut quidam, temporum nostrorum ingenia despicio.”

“Sou homem que admiro os antigos, mas não desdenho os engenhos de nossos tempos, como fazem alguns.” Plínio, o moço

“A tradição é a raiz tão essencial que se presta a ser cortada e traída. A nova traição é por sua vez a seiva que reconstitui uma raiz ainda mais forte.” Nilton Bonder

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo examinar a construção da espacialidade nos textos dramáticos de Sêneca, *As Troianas* e *Agamêmnon*. O espaço é considerado como uma categoria fundamental no teatro, desse modo, ao se especificar a configuração dessa categoria e a sua repercussão na obra, é possível constatar a teatralidade do texto e referendar seu status junto ao gênero. A partir de referenciais contemporâneos são abordadas as peças, as quais reiteram a estruturação do texto para o espetáculo, com peculiaridades que apontam para uma estética dramática senequiana, a qual influenciou a constituição do teatro ocidental. As tragédias senequianas não são monolíticas assim como não o é o gênero dramático.

PALAVRAS-CHAVE: Sêneca ; teatro; espacialidade

ABSTRACT

The present research aims to examine the spaciality construction in Seneca's dramatic texts, *Trojan women* and *Agamemnon*. Space is considered a fundamental category in theater, and it is possible to substantiate text theatricality and to authenticate its status with genre, through specifying the configuration of this category and its repercussion on the work production. The plays are approached from contemporary references, and they reiterate text organization to the spectacle with particularities to Seneca's dramatic esthetics, which influenced western theater constitution. Seneca's tragedies are not monolithic and neither is the drama genre.

KEY WORDS: Seneca; theater; spaciality.

SUMÁRIO

RESUMO		8
ABSTRACT		9
INTRODUÇÃO		10
1. FORTUNA CRÍTICA		17
2. TEATRO		58
3. ESPAÇO, AÇÃO E CONFLITO		95
4. <i>AS TROIANAS</i>		120
5. <i>AGAMÊMNON</i>		171
CONCLUSÃO		223
BIBLIOGRAFIA		229

INTRODUÇÃO

Pensar o gênero dramático é conviver com turbulências. Pensar a leitura desse gênero é entrar em área conturbada. Pensar a obra dramática de Lucius Annaeus Seneca (c. 4 a.C – 65 d.C), é, desafiadoramente, crítico.

Este trabalho começa pela questão, que de certa forma norteou e estimulou este trabalho: por que os textos dramáticos senequianos não são, para muitos, considerados teatrais? Por que Sêneca não aparece nos compêndios e/ou manuais de literatura dramática? A questão se torna mais interessante quando, nesses mesmos manuais (Carlson, 1997; Brackett, 1964) encontramos o nome de Sêneca como grande fonte e influência para autores teatrais considerados e destacados pelo cânone, como Shakespeare, Racine, Montaigne, Andréas Gryphius, Calderon de la Barca, Quevedo, Giradoux. Essa influência é considerada de forma clara por estudiosos latinistas, e.g.: Cardoso (1976) ; Perozim (1977), Albrecht (1997), Boyle (1997), Conte (1999), Paratore (1983), os quais têm observado com argúcia o teatro senequiano, oferecendo subsídios mais consistentes para o entendimento desse teatro do que os teóricos estritos do gênero dramático.

Com o objetivo de responder à questão proposta, fez-se necessário entender esse gênero, conhecer a sua história. Foi, então, que percebemos que a problemática se estendia para além de Sêneca. Começa com a própria nomenclatura, especialmente com a denominação do gênero e suas manifestações: literatura dramática, teatro, drama, artes cênicas, texto literário. Outro aspecto notado, estudando diacronicamente o teatro, é que, conforme a época histórica, há uma ênfase maior em um determinado aspecto, dos muitos que o compõem, tornando-se esse elemento majoritário e definidor. Dessa maneira, as obras que não contemplassem o aspecto em voga estariam fora do padrão. Na Antigüidade, o foco está

nos valores externos, na pólis. Na Idade Média, a perspectiva ainda está em um conceito religioso cristão, representado pelos autos. No Renascimento, o que se destaca é o homem e sua história, expostos por formas que começam a se diversificar e acabam por erigir uma “nacionalização” do teatro, com características próprias, como o inglês, o francês, o espanhol. Já no Neoclassicismo, um dos destaques prioritários é seguir as regras e estrutura do gênero, interpretadas a partir de Aristóteles e Horácio. O Romantismo traz o indivíduo novamente como centro das ações. No Naturalismo, o indivíduo e o meio estão expostos, em uma mistura de fisiologismo e psicologismo. Com o Simbolismo, constitui-se a busca pelo etéreo. No final do século XIX, os russos demarcam o foco no espetáculo, no ator, estendendo-se essa tendência por todo século XX.

Ao observar-se a história do teatro ocidental, o que se percebe é uma diversidade de produção e de enfoques críticos, possivelmente, em decorrência de sua natureza múltipla; uma arte, um gênero que congrega, que traz em si outras artes imbricadas: o texto teatral, o trabalho com as palavras, que se afilia à literatura, o espetáculo que se nutre das artes plásticas: cenários, figurinos, o próprio ator. Abre-se, então, um leque de possibilidades para se dirigir o olhar. O teatro é composto de vários departamentos, diferentes áreas que podem se ligar ou não, um gênero que abarca tipologias distintas e, por vezes, até contraditórias. Sob a denominação de teatro, reúnem-se as mais diversas configurações, que por vezes se chocam, mas que, estando abrigadas sob o mesmo rótulo são vistas como iguais, contudo não se pode tratá-las de forma igual. A título de especificação, pode-se pensar nas formas teatrais da pantomima que se difere de uma tragédia grega, de um espetáculo da *commedia dell'arte*, do teatro isabelino, do teatro do absurdo, que se difere dos autos medievais, que se difere do teatro romano, que se difere do teatro de marionetes, que se difere do drama burguês, que se difere do teatro oriental, nas suas manifestações tradicionais como *nô*, *kabuki*.

Essa diversidade, seria, então, a causa da chamada crise do teatro? Lê-se em certo crítico¹ sobre essa crise, sobre a morte do teatro; isso não se dá por reunirem-se formas díspares sob a mesma legenda? E por tentar compará-las entre si? Se as formas são diferentes, os resultados são diferentes: não é muito plausível comparar teatro ocidental com o oriental; teatro grego com teatro medieval. Essa situação de crise ocorre também por uma tentativa de formatar o gênero a partir de uma única perspectiva, o que vai de encontro com a realidade do gênero, que apresenta diferentes enfoques ao longo de sua história; o teatro é uma categoria que muda de condição conforme a época. Tentar definir essa variedade rica e produtiva de maneira padrão e igualitária é uma forma de empobrecimento. A variedade declara a busca por outros horizontes, outros textos, também a busca por outras estruturas, outras relações – com a palavra, com o leitor/espectador. Essa crise², essa busca – toda crise é uma busca – se dá, de alguma forma, por uma sombra que o próprio teatro lança sobre si mesmo. A grandiosidade e a significação atribuída ao teatro grego, instituição que marca o início do teatro ocidental, reforçadas pelos apontamentos críticos de Aristóteles e a recepção posterior de sua poética, ajudaram a formar uma imagem de perfeição, de homogeneidade, tanto da produção quanto da recepção do gênero dramático, que se cristalizou, tornando-se, de certa forma, um patamar inatingível, um lugar a se chegar, uma utopia a ser almejada pelos amadores do teatro.

A partir dessas perspectivas que apontam a diversidade, as formas de enfoque sobre o teatro para sua análise se ampliam e se enriquecem. E entender essa amplitude torna-se plausível para se perceber a riqueza de cada obra, e conseqüentemente, ler/ver a tragédia de Sêneca por ela mesma, pelo que oferece. Nas palavras de Manuel da Costa Pinto³, que segue

¹ Bentley, 1991

² Vale destacar a etimologia do vocábulo: do grego *krísis*: ação de distinguir, de separar, de julgar, decisão, momento decisivo

³ Revista *Bravo*, março 2005, p. 21

Wally Salomão: “Grosso modo, cada obra cria suas próprias regras, cada poema *per si* constitui uma poética.”. Tal entendimento se notabiliza também em Umberto Eco (2003).

Desse modo, reitera-se o estatuto de organização estética da obra, e cruza-se para além do viés costumeiro e parco de se entender a tragédia senequiana como cópia da tragédia grega. Se assim o fosse, entenderíamos que receberia a mesma crítica atribuída à grega, o que não acontece, justamente por apresentar uma dinâmica própria, peculiar, distanciando-se do teatro grego. Tal perspectiva de imitação pura e simples se deve, em parte, pela concepção que por muito tempo vigorou sobre a literatura latina em geral, definindo-a como produto imediato e estrito do contato com a cultura grega, asseverando as obras latinas como cópias da literatura grega.

É um fato histórico a aproximação entre essas duas civilizações, contudo isso não ocorre de forma passiva, de simples absorção e repetição *ipsis litteris* por parte dos romanos. A literatura latina tem um papel fundamental no estabelecimento de uma base, sobre a qual a literatura ocidental foi construída. Além de perceber o potencial da cultura grega, os latinos souberam absorver princípios norteadores e estabelecer novas perspectivas, quer para o teatro, quer para as demais manifestações artísticas, dando prosseguimento a essas formas de cultura. Ao analisar Sêneca, José Perozim descreve bem esse processo:

A obra de Sêneca é considerada como um traço de união entre os gregos e o ocidente, sendo que, assim como a cultura romana em geral, não assume “*sic et simpliciter*” a cultura grega, mas a transforma, acrescentando-lhe uma nova substância. Esta é, aliás, o pensamento de Heidegger no seu ensaio sobre a origem da obra de arte, ao falar sobre o uso, em língua latina, de termos gregos. (1977, p.8)

Assim, a leitura e a análise de textos da Antigüidade, nesse caso de textos latinos, oferece uma base também para um melhor entendimento da literatura e, de alguma maneira, da sociedade, ajudando a entender as relações que se constituem entre culturas, que vão

muito além de um mero e simples decalque. Além disso, amplia o foco, especificamente, sobre o teatro e suas manifestações, oferecendo mais recursos para o delineamento e compreensão desse gênero.

Sêneca, além de escritos filosóficos, outra herança grega, escreveu alguns textos dramáticos, partindo dos mitos gregos com temas trágicos, como se percebe já pelos títulos: *A loucura de Hércules (Hercules Furens)*, *As Troianas (Troades)*, *As Fenícias (Phoeniciae)*, *Medéia (Medea)*, *Fedra (Phaedra)*, *Agamêmnon (Agamêmnon)*, *Édipo (Oedipus)*, *Tiestes (Thyestes)* e *Hércules no Eta (Hercules Oetaeus)*. Desses textos o único considerado incompleto, ou não concluído, é o d' *As fenícias*. Suas peças, algumas vezes, são denominadas peças de leitura. Tal designação restritiva é uma tentativa de identificar o teatro senequiano, o qual é visto como distante do 'padrão teatral'. Desse modo, algumas questões se apresentam: que padrão teatral é esse? que teatro é o de Sêneca que a tantos intriga? Posso adiantar que o texto dramático de Sêneca é um texto que causa estranhamento pela sua forma e pelo seu discurso longo e incisivo, aparentado-se com um tom épico. Como resultado dessa configuração estética, outra crítica comum é a verbosidade e o artificialismo dos personagens.

Essa conformação nos inquieta e motiva a procurar entender Sêneca como tragediógrafo, aliada a impressão que os textos *As Troianas* e *Agamêmnon (Troades, Agamêmnon)* causam, pois além dessas perspectivas, outras vão se erguendo das ruínas dessa Tróia. O que move esses textos, e esse autor? Que tessitura há para enredar leitores por mais de dois mil anos?

Nosso trabalho se edifica a partir de perspectivas contemporâneas que iluminam os textos e seu autor, fomentando o estudo e a discussão sobre o gênero dramático. O ponto de partida para se desenvolver as propostas e obter as respostas é a necessidade de se contemplar o texto até que se constitua um delineamento central de suas características, as

quais, muitas vezes, estão fora dos padrões habituais, mas que possibilitarão esboçar uma nova leitura do drama que observe as diferentes linhas de produção dramática. Nesse sentido, instiga-nos a observação de Roland Barthes a respeito dos estudos sobre a Antigüidade e os textos clássicos: “o que me importa é a atenção que a crítica contemporânea dá aos clássicos e seu desejo de renovar a compreensão deles junto a um público tão vasto quanto possível.” (2004, p.59) .

A proposição central da análise é examinar a construção do espaço dramático nesses textos, pois o espaço é definido como uma das categorias fundamentais do teatro. Desse modo, ao se delimitar a configuração dessa categoria e a sua repercussão na obra é possível constatar a teatralidade do texto e referendar seu status junto ao gênero.

Visando contextualizar a obra de Sêneca, apresentamos, inicialmente, um capítulo dedicado à fortuna crítica sobre as tragédias do autor latino, bem como a sua inserção na história da literatura latina.

No segundo capítulo propomos uma reflexão acerca do gênero dramático trágico, traçando um percurso histórico, abordando o conceito de mimesis, discutindo a questão da cópia, tema amplamente divulgado sobre a obra dramática de Sêneca. Também destacamos a relação entre texto e espetáculo.

O terceiro capítulo apresenta considerações para delinear, de uma forma ampla, um panorama teórico de âmbito geral, sobre o teatro, centrando-se nos elementos do espaço, da ação e do conflito, com o intuito de situar a discussão desse gênero, dando ênfase ao primeiro elemento.

Nos capítulos seguintes, analisam-se as peças *As Troianas (Troades)* e *Agamêmnon (Agamemnon)*, do ponto de vista da espacialidade, examinada, prioritariamente, conforme o referencial teórico proposto por Rosa (2004). A configuração do espaço na sua totalidade é resultado da construção de diferentes níveis espaciais que se engendram espaços visíveis e

não visíveis, externos e internos, objetivos e subjetivos, identificados nos textos a partir de indicações cênicas, também denominadas como rubricas internas.

Na conclusão, tendo como referência os capítulos anteriores, destacamos os elementos que apontam a organização dramática das tragédias, reiterando a teatralidade desses textos e configurando uma estética senequiana, a qual influenciou o teatro ocidental. Também propomos sugestões de pesquisa para empreender novos caminhos para o teatro de Sêneca que reverbera para todo o gênero dramático.

1. FORTUNA CRÍTICA

No estudo de qualquer literatura do passado existem duas proposições a que se deve dar igual peso. Uma é que a natureza humana é sempre a mesma. A outra é que a natureza humana muda, às vezes radicalmente, com cada época histórica. O grande encanto – e um valor educativo central – em ler obras do passado reside em perceber a verdade das duas proposições contraditórias, e em ver o mesmo na diferença e a diferença no mesmo. (Lionel Trilling)

O que se apresenta como uma das discussões da modernidade, isto é, a angústia da influência *versus* o orgulho da influência, já era pauta na Antiguidade quanto ao fazer poético e à fruição estética, mostrando sua força e necessidade. A tradição é uma construção cultural e simbólica, que faz parte da vida social e, conseqüentemente, da literária⁴, mas passa, ou deveria passar, por um viés reflexivo.

E, justamente, quanto a esse poder da tradição na Roma Antiga, e conseqüentemente, da relação que há entre os textos, Albrecht afirma:

In addition to *imitatio* of particular texts there was also the disembodied power of tradition, which was transmitted by educational system and kept alive in the minds of the authors and in the expectations of their public. (1997, p.14)

Com essa assertiva, demonstra-se o poder da tradição, a sua construção e a relevância que o público tem. Na afirmação de Cardoso (1976, 2005), Ácio, escritor romano, teria sentido esse poder de definição do público, pois escreveu uma peça, *Clitemnestra*, encenada em 55 a. C, na inauguração do teatro de Pompeu, atendendo a exigências dos espectadores.

⁴ Jenny, (1979, p.5): “De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, uma constante. (...) Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define.”

E esse vínculo entre educação, estudo da tradição e formação do cânone, exemplificado por Albrecht, parece-nos apontar para a herança cultural, especialmente a literária, recebida da Antigüidade, que se estendeu pelos séculos - passando pela Idade Média nos mosteiros; no Renascimento, pelas escolas e os ideais clássicos disseminados através da literatura e demais artes; pelos embates literários e ideológicos de alemães e franceses durante o neoclassicismo e pré-romantismo - e chegando ao Novo Mundo, como é possível constatar em virtude do exemplo de João Alexandre Barbosa⁵, em seu artigo “A Biblioteca Imaginária”:

De qualquer modo, tanto a experiência didática levada a cabo pelo Columbia College quanto a publicação posterior do livro de ensaios são momentos importantes, e de consequências duradouras na tradição contemporânea, quer do ensino de literatura, quer na formação do cânone universitário de obras clássicas para as humanidades. (1996, p.18)

É factível, então, concluir que a formação da literatura latina reflete os caminhos e descaminhos que a própria literatura, enquanto manifestação universal e cultural do homem, atravessou ao longo de sua história. Esse espaço, esse universo literário, se constrói através de escolhas e recortes dos referenciais – teóricos, históricos - que constituem a literatura, como aponta Barbosa, os quais podem reforçar os limites espaciais, perfazendo uma constante, criando uma tradição, e/ou tentar ampliá-los, causando oscilação no padrão tradicional que constitui o cânone. Desse modo, mais especificamente, entende-se que a história da formação da literatura latina acompanha a história da literatura como a conhecemos e a entendemos, que parte de um referente conhecido para construir outras vias. Dessa maneira, guardadas as devidas proporções, instala-se essa impressão de reflexo, tanto para as letras latinas quanto para outras, como a brasileira, em seu início.

⁵ O autor se refere ao curso de Cultura Ocidental organizado, no Columbia College, EUA, em 1936, através da leitura das ‘grandes obras’. Os autores foram: Homero, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Tucídides, Aristófanes, Agostinho, Dante, Maquiavel, entre outros. Interessa-nos a ressalva feita por Barbosa: “Como em todas as listas de livros e autores canônicos, é possível dizer que faltam alguns e sobram outros. (...) sendo cabível assinalar a ausência de um Catulo, de um Horácio e de um Sêneca (...)”. (1996, p.17)

Seguindo essa linha de raciocínio, gostaríamos de aprofundar um pouco mais a essa análise. A partir das fontes documentais conhecidas no Ocidente, o vínculo que se consolida entre a literatura latina e a grega seria a primeira relação formal e documentada entre literaturas. Esse diálogo aberto, claro e conhecido, em um primeiro momento, passa pela perspectiva do orgulho da influência, mas, posteriormente, ao longo dos séculos recebe as mais variadas críticas; como a pecha de cópia, de imitação de péssima qualidade e de débito, como observa Conte (1999, p.5): “...collections of *loci similes* usually remain a static register of more or less clandestine, more or less voluntary debts and loans.” Seguindo esse ângulo de abordagem, há a definição apresentada por Albrecht (1997, p.95): “... to strike a mean between slavish imitation and barbaric caprice. They cut out dispensable scenes, and added episodes from other plays, a procedure which has, not entirely happily, been called ‘contamination’.” Talvez esse procedimento e seus resultados não tenham sido “totalmente felizes”, mas demonstram a busca de uma construção poética, de um fazer ‘local’.

Entendemos a obra estética como um produto resultante de duas forças: uma, a dinâmica interna do sistema literário, e a outra, os impulsos externos. Dessa forma, reiterando as considerações feitas, pensar o olhar e a fruição latina da literatura grega como cópia *ipsis litteris* não se torna possível. Além disso, os resultados históricos demonstram a produtividade dessa interação, tornando-se, assim, praticamente obsoleto esse debate neste século.

O outro lado da crítica aborda justamente essa condição produtora. Segundo Conte, em seu inovador e excepcional manual *Latin literature*:

Those authors (Livius Andronicus, Naevius, Ennius) produces in Rome the first literature based upon textual – and cultural – translation. (...) Nowadays no one would wish to deny the profoundly innovative character of those early poets, who constructed a new national poetry, not from primitive folklore, but from the sophisticated culture of Hellenism, the innate reflexivity of which it takes over. (1999, p.7)

O autor ainda especifica os resultados dessa relação concretizando a sua relevância:

To a large extent, it is the experience of the Greek artistic tradition that refines in them the sense of what is specifically literary: passing through different linguistic codes permits them to compare alternative possibilities of verbal rendering, opens writing to the effect of expressive connotations, emphasizes cultural differences, establishes rhetoric as a substantial science, and predisposes authors towards the creation of novelty. (CONTE, 1999, p.7)

A citação apresenta uma análise consistente e renovada da literatura latina e de sua formação e também coaduna-se com nossa visão sobre esse tema, ilustrando e libertando os textos latinos daquela leitura uniaxial, com um sentido unívoco, que pode ser lida a partir de um enfoque platônico. Denominamos dessa maneira as leituras críticas que entendem e estabelecem a literatura grega como a essência e a latina como aparência, como, no mito da caverna, o mundo das idéias e o mundo das sombras.

Seguindo nosso percurso de reflexão sobre a constituição das letras latinas, e sobre seu contato com as letras helênicas, constata-se uma disseminação desses referenciais e dessa forma de interação literária. Essa repercussão nos leva a pensar que, além de dar início a uma forma de intertextualidade, essa comunicação estética se efetivou de tal modo que acaba por estabelecer um paradigma de relações e correlações entre literaturas, seguido até nossos dias. Aferimos essa posição, valendo-nos das colocações de Barbosa (1996, p.23) :

(...) no caso das literaturas européia e norte-americana a fixação de cânones literários resultou assim do aparecimento de grandes ensaios de interpretação da herança cultural do Ocidente, quase sempre movidos por um forte apelo classicizante, dando como resultado uma rígida hierarquização de gêneros, raças e modelos culturais, que somente será abalada pelos movimentos multiculturais de anos recentes (...).

Constata-se, pois, que o fazer de então e o de agora se aproximam, que o fazer literário se pauta, também, nas inter-relações, antigamente denominada *contaminatio*. E para finalizar essa discussão acerca da formação e da autonomia da literatura latina, bem como da repercussão, ou melhor, do diálogo desse processo, cabem novamente as palavras de Conte (1999, p.5) : “Every new text enters into a dialogue with others texts; it uses dialogue as a

necessary form of its own construction, since it tries not only hear other voices but somehow to respond to them in such a way as to define its own.”

Para entender melhor, é preciso refazer o percurso da literatura, em nosso caso, do teatro latino até chegar a Sêneca. Ao se estudar a literatura latina da antiga Roma, um dos conceitos que se tornam recorrentes e permeiam os estudos críticos é o de *contaminatio*. A acepção mais geral para esse termo, a qual consideraremos com o intuito de esclarecimento, é a combinação, ou a mistura, de duas peças em uma só⁶. Tem-se, assim, uma perspectiva do enfoque dado às obras-fontes, que eram inspiradoras e modelos.

Até o Romantismo, quando irrompe o gênio criador e a busca pelas inovações, o aspecto central da literatura era seguir o cânone, que se constituía na manutenção da tradição, imitando os modelos consagrados. O enfoque é o orgulho da influência.

Além disso, quando do contato de duas culturas, é comum a troca e a influência, estabelecendo-se uma como referencial para a outra. Tal ocorrência está disseminada pela história da literatura, sendo provocada pelos mais diferentes motivos, efetuando-se nas relações de países colonizados e suas metrópoles, entre as sociedades ditas subdesenvolvidas e as desenvolvidas.

No caso de Roma, há uma especificidade interessante. De modo geral, a relação instaurada pelo império romano com os demais povos é a de dominação. Na opinião de A. de Bovis, os romanos preferiam “acolher o pensamento de outros mais fecundos e mais originais”. (*apud* Cardoso, 1976, p.52).

⁶ Cabe destacar que ao termo são atribuídos os significados de: i) pilhagem, saque; ii) mistura, combinação; iii) contaminação. Sobre *contaminatio* ver: Beare, 1959; Chalmers, 1957; Kujore, 1974; Tarrant, 1995. Acreditamos que para essa discussão, o texto de Laurent Jenny, “A estratégia da forma”, oferece subsídios, indo ao encontro de novas formas de análise para os textos da Antigüidade, como apresenta Tarrant ao afirmar que Sêneca fez uso de fontes variadas, de outros gêneros, em uma “Seneca’s generic *contaminatio*” e entendendo as relações entre textos e literaturas como: “(...) an aspect of Roman integration of Greek literary form, but viewed from a perspective in which the original work of assimilation had long been accomplished.” (1995, p. 230). Nas palavras de Jenny: “Se a intertextualidade nos parece hoje essencialmente ligada à poeticidade e à evolução literária, a sua compreensão enquanto tal é relativamente nova.” (1979, p.11)

E é dessa maneira que se configura a formação da literatura latina e, conseqüentemente, do drama. Segundo Zélia de Almeida Cardoso (1976), manifestações dramáticas, que a autora denomina “formas embrionárias de teatro”, ocorriam em Roma, antes da apresentação, ao público romano, por Lívio Andronico, da primeira tragédia e da primeira comédia em latim, no ano de 240 a.C. Esse autor é representativo, pois se convencionou como primeiro texto da literatura latina, a sua tradução do texto homérico, *Odisséia*, realizada aproximadamente em 250 a.C. Natural de Tarento, centro de cultura helênica, fora escravo da família Lúvia, sendo posteriormente liberto; ensinava grego e latim em Roma e, em virtude disso, convidaram-no os *ediles curules* a escrever uma tragédia e uma comédia, com o intuito de divertir o povo nas comemorações da vitória sobre Cartago. Com o sucesso dessas representações, o teatro passou a fazer parte das solenidades para entreter o público.

Esse surgimento do teatro no solo romano, a partir do modelo grego, mostra a mistura de duas culturas e o aparecimento de algo diferente, possivelmente ático em sua estrutura mas não em sua essência; como se depreende das palavras de José Perozim, em seu estudo sobre o teatro latino: “...apesar de decalcado em modelos gregos, tem peculiaridades em função do momento histórico, político e cultural em que a arte dramática floresceu em Roma.” (1977, p.7)

Depois de Lívio Andronico, o nome que se destaca é Nêvio (*Naeuius*, c. 270 a.C.– 204 a.C.?). Escreveu tragédias, comédias e pretextas em um número significativo⁷, e é o primeiro autor romano. Cabe a ressalva de que, para Cardoso(1976), Nêvio seria o criador do gênero *praetexta* com *Clastídio e Rômulo*; seria o espírito nacional que surge, alimentado pelo sopro cultural grego. A *praetexta* é definida como um drama trágico com enredo histórico. Segundo Conte, em *Latin Literature* (1999), o teatro de Nêvio era engajado, contendo ataques às figuras políticas. Considera-o como predecessor de Plauto, visto que sua linguagem é

⁷ Os números são contraditórios; ver Cardoso, 1976, 2005; Conte, 1999

inventiva . É possível que já faria uso da *contaminatio* e além disso, alguns textos apontam um cenário romano, à maneira da *togata*. Essa era entendida como um novo tipo de comédia, pois tratava de assuntos romanos, ao passo que a *palliata* era uma comédia que apresentava enredos ambientados em cidades gregas, com nomes e vestes helênicas. A comédia latina possui uma estrutura interna semelhante à da comédia grega, excetuando-se a presença do coro. Os dois grandes nomes romanos nesse gênero são : Plauto (*Titus Maccius Plautus* 250 – 184 ? a.C.), e Terêncio (*Publius Terentius Afer*, 185? – 159 a.C.), o qual se dedicou à *palliata*, mas é à sua época que desponta a *togata*.

Ênio (*Ennius*, 239-169 a.C) apresenta. uma aproximação com Eurípides, conforme indicam os estudos feitos por Conte (1999) e Albrecht (1997). Da sua obra, composta por tragédias e *praetextae*, restaram somente fragmentos. Conte o define como um poeta experimental pelo seu trabalho com a língua e sua preocupação com a sonoridade, expressa pela introdução da aliteração e a construção do verso hexâmetro, em contrapartida ao sátúrnio, verso característico de então. Parece-nos bastante pertinente, aqui, a observação feita pelo próprio crítico a respeito de sua análise:

The fragments we have paint a picture profoundly and boldly experimental poet. In some cases our impression could be exaggerated and in part distorted by the fact that a good number of grammarians precisely because of their peculiarities, be they morphological, grammatical, metrical, or lexical, that is, because of the presence of individual features that are uncommon or unclassical. (1999, p. 81)

Sobre Ênio, Cardoso (1976, 2005) afirma que é a partir dele que a tragédia latina deixa de ser imitação do modelo grego para transformar-se em reelaboração, tornando-se mais culta e erudita. Em *Latin Literature*, Conte aponta Ênio como o grande poeta nacional romano, vindo a igualar-se a ele em fama somente Virgílio, no século I a.C.

Em Pacúvio (*Pacuvius*, 220–130 a.C.), para M. von Albrecht, há uma afinidade com o tragediógrafo Sófocles. Mas a tragédia latina já tinha se desenvolvido, apresentando outras

perspectivas além das gregas. Nos fragmentos de suas obras, encontra-se um tom épico, grandioso, solene, com gosto pelo patético, pelas reflexões filosóficas inseridas como texto. Uma caracterização dele feita por Cardoso (1976) interessa-nos muito, tendo em vista indicações que também se encontram no texto senequiano; por isso a transcrevemos:

As sentenças filosóficas, as máximas inseridas no diálogo teatral, utilizadas por Pacúvio e, mais tarde, por Sêneca, não são, como se afirma geralmente, característica exclusiva da poesia latina. Fragmentos do *Anfitrião*, comédia tarentina da época de Ptolomeu I, mostram-nos a forma sentenciosa do diálogo. (COCCHIA, E. apud CARDOSO, 1976, p.30)

Juntamente com Pacúvio, Ácio (*Accius*, 170 – 86 a.C) é elogiado por Cícero e por Veleio Patérculo. Esse considera os dois primeiros os melhores poetas trágicos. Pelos fragmentos que restaram, é possível detectar originalidade, descritivismo e a prioridade concedida aos temas de terror e heroísmo, instaurando assim a configuração da futura tragédia de Sêneca. (CARDOSO, 1976, p.30)

Na análise de M. von Albrecht (1997) e Conte (1999), Ácio estabelece relação com vários modelos, firmando, todavia, uma maior independência. “These impurities of style are the result, not of negligence, of course, but of a tendency towards experimentation that extends back to Ennius.” (CONTE, 1999, p.108) Configura-se, assim, um “fazer experimental”, com consciência, partindo de referenciais existentes, sugerindo como que uma característica dos latinos, visto que esse procedimento⁸ é detectado em diferentes autores. Efetiva-se, dessa maneira, uma ampliação do repertório de referência para os autores trágicos latinos: além da tradição grega, havia também a tradição local, estabelecida pelo fazer dos poetas em Roma. Com esse delineamento, a indicação de um desenvolvimento diferente para o teatro romano parece-nos clara, erigindo uma trajetória do teatro latino em dois movimentos

⁸ Reitera-se essa idéia com a afirmação de Kenney: “[...] *along the Hellenistic standards of technical refinement and curious learning in poetry*, took over the assumption that the poet wrote for a selected group of readers who shared the ideas of how poetry should be written[.]” (1982, p.10) (grifo nosso).

que se expressam distintamente: o ático e o romano. Essa configuração diversa se efetiva, de fato, na obra dramática de Sêneca, pela sua organização poética diversa, a ponto de ser rechaçada, ao mesmo tempo que também aclamada.

Imediatamente depois de Ácio, poucos são os autores que se dedicam à literatura dramática. Historicamente, identificam-se assim dois períodos seguintes: a “Época de Cícero”, marcada justamente pela extensa e significativa obra desse autor (106 – 43 a.C), e a “Época de Augusto” (43 a.C – 14 d.C) caracterizada pelo auge da literatura latina, embora nesta última o gênero teatral seja diminuto, com poucas peças, das quais restaram alguns poucos fragmentos. Essa pouca expressão está atrelada ao fato, dentre outros, de que alguns escritores foram processados e perseguidos pelo Estado,⁹ geralmente pelo conteúdo apresentado. Cardoso (2005, p.22) a respeito desse período afirma que:

Tem-se a impressão de que, embora fossem escritas algumas peças trágicas nessa época, as velhas tragédias continuavam a ser representadas e a agradar ao público. As novas, destinadas a um espectador mais culto, apresentariam provavelmente um caráter antes político e filosófico do que propriamente cultural.

Literariamente, há um repertório já estabelecido, como demonstramos, e socialmente, o Império atravessa turbulências, enrijecendo o controle sobre os cidadãos e marcando o início da sua decadência e desestruturação. Depois de Otávio Augusto (43 a.C. – 14 d.C.) que instaurou a chamada *pax romana*, sucederam-se no poder do império, respectivamente: Tibério, (14 – 37) ; Calígula, (37 – 41); Cláudio, (41 – 54); Nero, (54 – 68); Vespasiano, (69 – 98). Pois é justamente nesse período histórico que Lucius Annaeus Seneca, nascido em 4 a.C e falecido em 65 d.C¹⁰, desenvolve suas atividades literárias.

Sêneca se torna conhecido não só por sua produção escrita mas também por ter sido preceptor do jovem Nero e por sua atuação junto ao império. Essa participação, entretanto,

⁹ Sobre esse período: Cardoso, 2005; 1976; Rose, 1966; Kenney, 1982; Pratt, 1984; Rudich, 1997; Veyne, 2006

¹⁰ Sobre sua biografia ver Rose, 1966; Calder, 1976; Herington, 1982; Henry, 1982; Pratt, 1984; Conte, 1999; Fontes, 2007

não foi linear e uníssona, como reportam os textos históricos da antiga Roma. Rudich (1997) sistematiza da seguinte forma a relação de Sêneca com o império: sob a tutela de Tibério, ele viveu o medo; sob Calígula, o perigo e a hostilidade; sob Cláudio, o exílio; e por Nero foi condenado à morte.

Da sua produção escrita¹¹, restringimo-nos às tragédias, que chegaram até nós em um total de nove títulos: *A loucura de Hércules (Hercules Furens)*, *As Troianas (Troades)*, *As Fenícias (Phoenissiae)*, *Medéia (Medea)*, *Fedra (Phaedra)*, *Agamemnon (Agamêmnon)*, *Édipo (Oedipus)*, *Tiestes (Thyestes)* e *Hércules no Eta (Hercules Oetaeus)*. Dessas, *As Fenícias* é a única obra que se apresenta incompleta. Essa ordem das peças, aqui dispostas, não é aleatória. Acompanha-se a organização encontrada no manuscrito Etrusco, considerado o mais importante pela maioria dos estudiosos da área. São dois grupos que constituem as fontes¹² dessas obras: grupo E (*Codex Etruscus*), grupo A (composto por várias fontes)¹³. Nesse último grupo, encontra-se uma disposição diferente da estabelecida no grupo E, sendo : *Hercules Furens (A loucura de Hércules)*, *Thyestes (Tiestes)*, *Thebais (para As fenícias)*, *Hipólito (para Fedra)*, *Oedipus (Édipo)*, *Troas (As Troianas)*, *Medea (Medéia)*, *Agamemnon (Agamêmnon)*, *Octavia (Otávia)*, *Hercules Oetaeus (Hércules no Eta)*. Além da diferença na ordem e nos títulos, há a presença da pretexto *Otavia*¹⁴, que tem a sua autoria muito questionada, juntamente com a peça *Hercules Oetaeus*, sobre a qual há quem defenda a sua legitimidade e quem que a desconsidere.

¹¹ A obra de Sêneca é composta por textos filosóficos: *Sobre a ira (De ira)*, *Sobre a brevidade da vida (De breuitate uitae)*, *Sobre a clemência (De clementia)*, *Sobre a tranquilidade do espírito (De tranquillitate animi)*, *Sobre o ócio (De otio)*, *Sobre a prática do bem (De beneficiis)*, *Sobre a vida feliz (De uita beata)* e *Sobre a providência (De prouidentia)*. Ainda as *Consolações (Ad Helviam, Ad Polybium, Ad Marciam)* e *Cartas a Lucílio (Ad Lucilium epistulae)*. Consta também um tratado científico: *Questões Naturais (Naturales quaestiones)* e uma sátira menipéia, *Apocolocintose (Apocolocynthisis)*.

¹² Para informações específicas sobre o estudo dos manuscritos: Marti, 1945; Andrieu, 1954; Rose, 1966; MacGregor, 1971; Herington, 1982; Pratt, 1984; Watt, 1989; Williams, 1992; Fitch, 2002; Dezotti, 2006; Fontes, 2007. Vale a ressalva que Rose trata não só das tragédias e as informações são incipientes.

¹³ Watling, p.38; Cardoso, 2005, p. 23; Tarrant, 1995, p.2; Fontes, 2007, p.62, p. 210.

¹⁴ Cardoso, 2005, p.27: “(...) é atribuída a Sêneca por ter sido encontrada em manuscrito que continha as tragédias senequianas, mas costuma ser considerada apócrifa por grande parte da crítica especializada.”. Para dados mais pormenorizados desse texto ver Herington, 1982, p.530-532.

Ainda sobre essa questão dos manuscritos e o estabelecimento das edições, Fontes (2007, p.62) apresenta dados minuciosos:

[...] as tragédias de Sêneca chegam até nós divididas em dois grupos de manuscritos diferentes: de um lado, a classe E, representada principalmente pelo *Codex Etruscus* ou *Florentinus* da Biblioteca Laurenciana 37, 13, dos séculos XI, XII e por alguns *excerpta* parciais, nenhum dos quais contendo qualquer fragmento de *Phaedra* (*Excerpta Thuanea*, do século IX, X, para algumas partes de *Troianas*, *Medeia*, *Édipo*, e os *Fragmenta Rescripta Ambrosiana* de *Édipo* e *Medeia*). Do outro lado, vários textos designados (de forma um pouco incômoda por não formarem um verdadeiro conjunto) pela sigla coletiva A e conhecidos como “tradição interpolada”, em virtude de serem visíveis neles traços de adições e correções difíceis de interpretar [...]

Outro aspecto que divide a crítica é a datação dessas obras, pois não se tem informações seguras sobre quando foram escritas; alguns teóricos¹⁵ tentam, a partir de certas inferências, estabelecer possíveis datas. Apresentamos alguns dados para exemplificar a complexidade da questão e a disparidade entre os estudiosos, contudo, ressaltamos que a cronologia das peças não é uma perspectiva central para este trabalho.

	Herrmann	Herzog	Sipple	Münscher
H.furens	54	48	53-54	52-54
Troades	60-61	53	63	52-54
Medea	61-62	45-46	54-55	54-57
Fedra	59	48	60-65	54-57
Oedipus	60	60	60-65	54-57
Agamemnon	61-62	62	60-65	54-57
Thyestes	55	43	60-65	52-54
H.Oetaeus	62	63	60-65	63-65

¹⁵ *Apud* Jesús Luque Moreno, 1997, p.10-17. Sobre cronologia das obras ver: Cardoso, 2005; Rudich, 1997, Tarrant, 1995, Pratt, 1984.

Outra lacuna que se faz notar são textos de comentadores da Antigüidade sobre essas tragédias. Não há registros da repercussão da obra dramática senequiana, sua encenação, sua leitura, ou qualquer referência que seja sobre os textos. Essa falta de menção é usada, por uma parte da crítica, como argumento para uma possível inexpressividade das tragédias na antiga Roma. O fato de não existir um documento escrito, datado na Antigüidade, abordando essa questão, não significa absolutamente que não tenha ocorrido algum tipo de repercussão na época. Essa ausência, M. von Albrecht, em *A History of Roman literature*, (1997, p.1182), a define como um *argumentum ex silentio*.

Outro estudioso que aborda um argumento como esse, não pelo silêncio mas por meio da ausência, é J. Andrieu (1954) através do exame dos manuscritos. Ainda que esses, no caso da antigüidade, estão distanciados dos autores por vários séculos e múltiplos intermediários, Andrieu afirma que em Sêneca “as rubricas são do tipo rudimentar” apenas com a lista de personagens, diferenciando-se das encontradas nos manuscritos de Plauto e Terêncio, nos quais se encontram letras gregas grafadas em vermelho, as quais atribuem os personagens aos atores. Essa indicação é que se denomina de rubrica. Para o crítico, “essa ausência significa talvez que as tragédias de Sêneca nunca foram mais que textos de leitura e não de representação. Mas isso é apenas uma hipótese.” (1954, p.211). Em vista desse comentário do pesquisador, que ao examinar os manuscritos pondera a dificuldade de uma opinião categórica, é possível apontar a dificuldade de se encontrar argumentos e provas cabais para encerrar a especulação a cerca da representação e da representatividade do teatro senequiano na Roma antiga.

Essa situação de silêncio, ou de ausência, no que se refere ao conhecimento e reflexão da obra senequiana não será contínua. De modo geral, Sêneca estará presente ao

longo da história da sociedade e da literatura ocidental. Esse percurso de recepção de sua obra teria seu começo, segundo Conte (1999), na sua possível relação, mencionada por Jerônimo¹⁶, com Paulo de Tarso, chamado São Paulo pela cristandade. Vale lembrar que isso não foi comprovado. Mas, é comprovada a presença e o conhecimento da obra senequiana durante a Idade Média; esse reconhecimento é maior a partir do século XI. (CONTE, 1999, p.423)

Segundo Boyle (1997, p.141) no início do século XIII circulavam os textos trágicos latinos. A partir século XV, representavam-se os textos dramáticos latinos com regularidade em escolas, universidades, teatros da Europa. Ainda nesse período, os textos de Sêneca, juntamente com os de Plauto e de Terêncio eram lidos, estudados e encenados, constituindo o *school drama* (BRACKETT, 1964, p.116).

Uma das primeiras traduções teria sido feita no ano de 1400, para o catalão, segundo Albrecht, das peças *Medéia* e *As troianas*; e em 1500 há traduções para o espanhol. E então, com o Renascimento, a produção de Sêneca é ainda mais difundida. Além disso, Conte cita alguns dos pensadores que entraram em contato com os textos senequianos: Erasmo, Calvino, Montaigne, Corneille, Diderot. A importância de Sêneca é reconhecida pelos mais diferentes críticos, inclusive por aqueles que não o consideram dramaturgo. Seleccionamos alguns excertos para exemplificar e esclarecer de fato o prestígio e a reverberação de sua obra trágica:

Through Seneca, Rome gave indispensable stimulus to European drama.
(ALBRECHT, 1997,p.97)

¹⁶ Jerônimo (c.342-420), também denominado São Jerônimo, em sua obra *Varões Ilustres*, escreveu sobre Sêneca: “Lúcio Aneu Sêneca, natural de Córdoba, discípulo do estóico Socião e tio paterno do poeta Lucano, foi homem de vida moderadíssima, a quem não poria no catálogo dos santos a não ser que me forçassem aquelas cartas que por muitos são aceitas, de Paulo a Sêneca e de Sêneca a Paulo. Nelas, como fosse mestre de Nero e o mais poderoso daquele tempo, diz que deseja ter entre os seus o lugar que Paulo tem entre os cristãos. Foi assassinado por ordem de Nero dois anos antes que Pedro e Paulo fossem coroados pelo martírio.” (1999, p.303)

Renaissance tragedy is unconceivable without Seneca. He not only supplied the genre with its only Latin exemplars but filled it out with plots, style, and details were to become the stock in trade of European tragic drama for several centuries (...). (CONTE, 1999, p.423)

Seneca was not a professional dramatist and his plays probably were not staged. Nevertheless, he was a major influence of Renaissance tragedy and it is important, therefore, to understand the characteristics of his work. (BRACKETT, 1964, p.90)

Através do teatro isabelino, as tragédias de Sêneca influíram também no teatro pré-romântico e romântico alemão (PARATORE, 1983, p.611)

No author exercised a wider or deeper influence upon the Elizabethan mind or upon the Elizabethan form of tragedy than did Seneca. [...] In the Renaissance, no Latin author was more highly esteemed than Seneca; in modern times, few Latin authors have been more consistently damned. (ELIOT, 1934, p.65-6)

Com esse repertório de comentários se faz notório o papel significativo do drama senequiano para os rumos do teatro. Em seu ensaio T.S.Eliot, “*Seneca in Elizabethan translation*” (1934), analisa as tragédias senequianas e sua repercussão na Inglaterra, a qual teria sido muito maior entre o meio acadêmico renascentista do que no crítico literário. O autor apresenta dados pormenorizados dos locais e das peças representadas - algumas em latim – outras em inglês, visto que a partir de 1550 as tragédias foram traduzidas¹⁷ e também impressas. O autor acredita na preponderância do caráter recitativo dessas peças, as quais refletem a sociedade romana, por isso a presença da crueldade e da violência. Ainda, segundo seu ponto de vista, Roma não produziu um teatro genuíno¹⁸ (*genuine drama*), “*but which allowed this curious freak of non-theatrical drama.*” (1934, p.70). Eliot entende que a obra dramática de Sêneca com falas longas, descrições belas e irrelevantes são peculiaridades latinas, mas definitivamente as atribui ao seu mau gosto como dramaturgo. (1934, p.74).

¹⁷ Eliot notifica as datas das traduções e seus autores, ainda as datas em que foram publicadas. Destaca a *Tenne Tragedies*, uma compilação dessas peças traduzidas, as quais o autor considera uma das melhores e mais primorosas.(1934, p.97, ss.). Publicada originalmente em 1581, foram relançadas em 1927 com introdução de Eliot.(*Seneca his tenne tragedies translated into English*, edited by Thomas Newton, anno 1581. London & New York. Conforme bibliografia de Kenney, 1982)

¹⁸ O autor afirma que certa repercussão teria vindo das comédias que eram adaptações dos modelos gregos

Entretanto, dará destaque à consistência de sua escrita e à especificidade de sua obra dramática, que deve ser respeitada:

Seneca is wholly himself; what he attempted he executed, he created his own genre. And this leads us to a consideration which we must keep in mind in considering his later influence: whether we can treat him seriously as a dramatist. Critics are inclined to treat his drama as a bastard form. But this is an error which critics of the drama are in general apt to make; the forms of drama are so various that few critics are able to hold more than one or two in mind in pronouncing judgment of 'dramatic' and 'undramatic'. [...] And Seneca's is definitively a 'form'. (1934, p.75)

Eliot complementa citando formas de drama, mas assevera que o mais importante é se a peça é representável. A abordagem feita pelo autor dos pontos que configuram as críticas mais correntes sobre o teatro senequiano – a recitação, o enfoque histórico, se é teatro ou não, representável ou não - torna a sua leitura produtiva, pois apresenta e justifica suas opiniões, como a questão da recitação, por exemplo, mas pondera outras possibilidades críticas para esse mesmo elemento. Além disso, compila dados específicos a respeito da obra de Sêneca durante o renascimento na Inglaterra. Esse enfoque mais reflexivo do ensaio expõe ainda mais as perspectivas do teatro senequiano e as reverberações que motivou.

Ainda que assim não o fosse, concordamos com a assertiva de Brackett: “Today Seneca’s plays are almost universally damned but, since they are surviving Roman tragedies, they cannot be ignored.” (1964, p.91)

Essa condenação, apontada por Brackett (1964) e Eliot (1934), começou em 1808, com o ataque feito às tragédias de Sêneca, por August W. Schlegel¹⁹, segundo C. Herington, em seu estudo “*The younger Seneca*”. O autor alemão entendia esse drama como destinado à leitura, à recitação e não para a representação cênica. A essa crítica de Schlegel, ao tratar do drama, Benjamin se contrapõe: “Na interpretação de Sêneca, por exemplo, ocorrem controvérsias desse gênero, semelhantes às discussões iniciais sobre o drama barroco. Como

¹⁹ A. W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische kunst und Litteratur* (1808). Encontra-se um extrato desse texto em Lefèvre, E. *Seneca's Tragödien* (1972), conforme informação de Herington, 1982, p.519

quer que seja, no que se refere ao Barroco, o mito centenário, transmitido por A.W. Schlegel a Lamprecht, de que esse drama se destinava apenas à leitura, já está hoje refutado.” (1984, p.73) . Apesar da assertiva do crítico, ainda sobram resquícios dessa visão de um teatro para a leitura, visto que muitos críticos se dedicaram a essa caracterização.

Entre os que se destacaram nessa linha crítica é Friedrich Leo²⁰, que ataca fortemente os textos por não ter um padrão cênico, de fato, assevera que não são tragédias²¹. O posicionamento de Leo se torna emblemático para a obra dramática senequiana e para sua crítica, tornando-se canônico.

Nos séculos XIX e XX, Sêneca tem seu nome, de forma geral, atrelado unicamente ao epíteto de filósofo, e se torna conhecido por suas máximas. Isso, talvez, se deva ao número de obras de cunho filosófico e do estudo sobre elas. Entretanto, há algumas iniciativas esparsas, como a de O. Regenbogen (1924)²² e T.S.Eliot (1927), que procuram analisar as tragédias senequianas em sua própria forma, passando a entendê-las como uma expressão artística coerente, produtiva e não como o resultado de uma costura mal-feita de partes recortadas. Para Regenbogen, a tragédia de Sêneca é *sui generis*, como se observa, ao sugerir a independência de seus textos dramáticos por não derivar totalmente das fontes mais reconhecidas:

[...] a genre whose special quality not derive at all from its Greek models or from the traditions of rhetoric. Those provided a framework and a medium, no more. Seneca's tragedies are concerned with suffering. They are explorations of what the infliction or the experience of grief means for human individual, for society, and for the cosmos. (REGENBOGEN apud HENRY, 1982, p.821)

²⁰ Fitch, J., 2000; Herington, 1982.

²¹ “These are not tragedies! They are declamations, composed according to the norm of tragedy and spun into acts. An elegant or penetrating saying, a flowery description with the requisite tropes, an eloquent narration [...]” (Leo, F. (1878) *apud* Herington, 1982, p.521)

²² De acordo com Henry, 1982; Herington, 1982

Contudo, apesar do caráter argucioso das análises apresentadas por Regenbogen e Eliot, na segunda década do século XX, juntamente com o estudo de Herrmann²³, o teatro de Sêneca continuou atrelado às velhas concepções analíticas.

Para a manutenção dessa situação, outro fator decisivo, é a postura da crítica, que delineamos até aqui, e que será reforçada por teóricos modernos, que insistem nas mesmas questões para os textos dramáticos: defini-los como teatro de leitura, ou ainda, nem mesmo considerá-los pertencentes ao gênero dramático. Esse posicionamento pode ser identificado em Marvin Carlson, *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade* (1997). Para esse comentarista, o nome de Sêneca não faz parte do capítulo do teatro romano. Contudo, Carlson aponta o teatro de Sêneca no renascimento italiano, no ano de 1543, e na Alemanha, em 1625, como inspirador de autores europeus. Essa atitude que primeiro desconsidera a obra para depois destacá-la, a nosso ver, é discrepante e confusa. Por outro lado, exemplifica um percurso crítico que se expande sobre a obra dramática senequiana: o silêncio ou o destaque, vindo esse a ser positivo ou negativo e tratado de forma enfática. Essa relação do público e, especificamente, da crítica com Sêneca é percebida nos mais diferentes períodos, como esclarece B. Marti: “Perhaps no ancient writings have suffered more from the changing tastes of succeeding generations than Seneca’s tragedies.” (1945, p.216)

Seguindo a perspectiva comum encontrada nos manuais de teatro a respeito da obra senequiana, Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro*, no capítulo Roma, faz esparsas e categóricas referências à obra trágica de Sêneca: “[...] na época do imperador Augusto, chegando por fim, na era cristã, a Aneu Sêneca – cujas nove tragédias remanescentes, entretanto, não foram jamais encenadas no palco da Roma antiga.” (2001, p.144). Segue a autora a reafirmar um caráter inócuo para as peças teatrais:

²³ Conforme Cardoso, 2005.

O drama romano exaurira sua eficácia teatral com Plauto e Terêncio. As comédias e tragédias de seus sucessores eram artigos válidos apenas para o dia, ou, como nas obras de Sêneca, se achavam a quilômetros de distância do gosto de um público inteiramente sintonizado com corridas de bigas, jogos na arena, incitamento de animais e bufões. (2001, p.161)

Nas palavras de Berthold, percebe-se uma fácil generalização ao tratar do assunto. Além de usar o termo público de forma difusa, não destacando as diferenças existentes entre a plebe e a aristocracia palaciana, por exemplo, ainda reitera que esse “público” era “inteiramente” ligado ao circo romano. Essa ampliação de limites pode ser danosa, pois o que seriam perspectivas delimitadas passam a ser entendidas como máximas.

A outra afirmação feita pela autora reitera que as peças nunca foram encenadas. Com essa assertiva, Berthold descarta o que é um dos pontos polêmicos e recorrentes quanto às tragédias senequianas, ignorando os estudos críticos²⁴ referentes à questão. Historicamente, não há registros de que encenações tenham sido feitas, por outro lado também não há provas de que nunca tenham sido representadas. Com relação à Antigüidade, parece existir uma necessidade de provas concretas e cabais que atestem a veracidade e a existência, contudo a profusão de fatos nas sociedades é grande e não se registra tudo o que ocorre. Aliás, o que é comum e freqüente, em uma determinada sociedade, é justamente o que não se nota, o que não se aponta e se registra.

Essa questão, que divide a crítica, abre caminhos de análises, nos quais nos pautamos em virtude da potencialidade apresentada pelas tragédias senequianas, pertencentes ao gênero dramático, visto que os textos configuram uma teatralidade — como iremos demonstrar ao longo do trabalho —, cuja existência aqui antecipamos através de alguns comentadores. Pierre Grimal, em *A civilização romana* (1988), é mais cauteloso do que Berthold, abrindo perspectivas para a obra dramática de Sêneca:

Sêneca tinha enorme prestígio. Prosador empolgante, foi também um poeta considerável. As tragédias que nos legou, pelos menos aparentemente, e aos

²⁴ Destacamos Andrieu, 1954; Albrecht, 1997.

nossos olhos modernos, parecem destinadas a não ser representadas em teatro, mas a ser lidas ou recitadas em público, mas que talvez tenham sido encenadas e foram com certeza pensadas como tal, testemunham a mesma riqueza de pensamento que as obras morais. (1988, p.151)

Grimal ao afirmar que as obras “foram com certeza pensadas como tal”, isto é, como poesia dramática trágica, aponta para uma perspectiva básica que é a configuração estabelecida para os gêneros, seu entendimento e seu conhecimento, quer na antiga Grécia quer em Roma, abordados anteriormente nesse trabalho²⁵, comprovados pela produção artística e crítica dos autores e, especificamente, de Sêneca, escritor de obras pertencentes a diferentes gêneros: epístolas, epigramas, tratados e tragédias. Notadamente, esse autor expressa conhecimento das formas manifestas pelas letras. Como Rosenfeld declara: “Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo.” (2000, p.17) Ou seja, manifestar-se através do drama é diferente de expressar-se pela lírica ou por qualquer outra forma. Vale destacar que no teatro não há mediadores aparentes, o personagem fala diretamente, constituindo um diálogo, um choque de opiniões e idéias, oferecendo possibilidades de ponderações ao leitor/espectador.

Dessa forma, a observação de Grimal parte de um pressuposto básico. Além disso, outros críticos, com cuidado científico, empreendem esforços para ratificar e reiterar o valor dessas tragédias e estudar as suas configurações, como faz a estudiosa brasileira Zélia de Almeida Cardoso, que mantém um rigor, não chegando a extremos como o de alguns comentadores.

Cardoso oferece um bom capítulo (“A tragédia de Sêneca: discurso ou espetáculo”, 2005, p.65) sobre o levantamento de fontes de autores²⁶ que defendem o chamado teatro de leitura (ou de poltrona) e, de outra linha de pesquisa, daqueles que defendem a

²⁵ Conforme nota número 5

²⁶ Na introdução de Jesús Luque Moreno (1997), à sua tradução de Sêneca, há também indicações significativas de autores e críticas.

representabilidade. Valemo-nos desta citação de Leon Herrmann (*apud* Cardoso, 2005, p.67) pela sua significação tanto de conteúdo quanto de crítica, pois se tornou uma referência nos estudos da tragédia senequiana:

Seria surpreendente que Sêneca tivesse escrito nove tragédias com a única finalidade de obter sucesso em leituras, quando multiplica, em todos os momentos, cenas espetaculares e indicações técnicas, afastando-se das prescrições de Horácio e dos modelos gregos conformando-se claramente com o gosto do grande público. Devemos, portanto, admitir, com toda imparcialidade, que foi no teatro e somente no teatro que ele cogitou ao compor as tragédias.

Outros autores discutem essa questão também de maneira consistente e instigante, como M. Grant, no artigo “*Plautus and Seneca: acting in Nero’s Rome*”. As idéias do autor coadunam-se com as de Herrmann e de Grimal: “If a writer decides to compose a play, then it is certain that current dramatic conventions will be followed, although today the avantgarde and the progressive are applauded.” (1999, p.27). Grant entende que Sêneca escreveu de acordo com as convenções de sua época, seguindo uma tradição formal já vista em Plauto, apresentando uma originalidade romana, opondo-se à versão de que o dramaturgo Sêneca era um novato que desajeitadamente falsificava textos gregos. Essa perspectiva da relação com os textos gregos e uma ênfase no diferencial feito pelos romanos, no caso a originalidade de Sêneca, também é abordada por H. Roisman (2000), ao estudar a peça *Fedra*.

Em “*Semper ego auditor tantum? Performance and physical setting of Seneca’s play*”, G. Harrison (2000) defende que as peças foram concebidas como drama, pois os textos apresentam evidências internas, descartando, assim, o enfoque dado à recitação. Vale destacar nesse artigo, a colocação feita pelo autor, de que a proximidade entre recitação e performance, para os antigos, é muito maior do que se imagina²⁷. Essa referência nos remete ao estudo de H. Kelly, *Ideas and forms of tragedy: from Aristotle to the Middle Age*, no qual

²⁷ Nesse sentido Herington afirma que no século I a.C. as tragédias eram certamente “performed both in the live theatre and by simple recitation, but we have almost no knowledge of the conventions obtaining in either category of performance.” (1982, p.519). O autor sugere como evidência uma citação de Quintiliano, *Inst.*, II.3.73. Ainda para Scodel (1997, p.500) a declamação era uma arte dramática e imaginativa, sendo que a retórica e o drama influenciaram-se mutuamente.

figura a idéia de uma representação pautada em uma espécie de recitação, marcadamente para o período medieval. Segundo Kelly, atores caracterizados apareciam no palco, mas não falariam; o texto todo era recitado por um “poeta”.

Uma proposta que também se destaca é a apresentada por J. Fitch em “Playing Seneca?” (2000). Refere-se às peças como não uniformes, visto que apresentam partes que se configuram mais para a recitação e outras que delineiam uma performance, ou seja, algumas cenas são mais visuais que outras. A partir disso, justifica a possibilidade da performance, na antiga Roma, de partes das peças, especialmente do clímax, em ambientes privados, como residências, e não especificamente em teatros.

Já E. Fantham, em “Production of Seneca’s *Trojan Women*, ancient? And modern”, assume uma posição clara quanto a essa questão da representação. A autora afirma que as peças não eram para performance, na Antigüidade, frente às dificuldades cênicas que impõem, as quais, contudo, são passíveis de implementação cênica a partir de técnicas modernas, tornando-as, hoje, encenáveis.

Implementando a discussão, retomando pontos, como influência e originalidade, já levantados por outros críticos, W. Owen amplia o horizonte de reflexão para os textos dramáticos de Sêneca, a partir de uma análise do texto em si e estabelecendo correlações diacrônicas, ao afirmar:

By the expansion of conventional usage into dramatic symbol, by the investigation of new innuendos within conventional meanings, Seneca can achieve not only the revitalization of the metaphors and symbols themselves, but substantial new interpretations of the myths as well. In this facility, as in many others, notably his experimental approach to dramatic form, Seneca stands in a much more significant relationship to contemporary experimental and absurd theater, than even to the Renaissance. (1968, p.313)

Ao diminuir o laço da Renascença com as tragédias latinas, Owen aponta um caminho que será trilhado por outros críticos, como Kelly (1993) que no seu levantamento e estudo de

manuscritos pouco encontrou de significativo quanto a uma forte disseminação das tragédias de Sêneca; e S. Golderberg (2000), conclui que há uma fácil associação entre as tragédias inglesas do Renascimento com as de Sêneca, especialmente pela presença de mortos, fantasmas e muito sangue, e que entretanto, que é difícil provar uma influência *ipsis litteris*.

Seguindo essa mesma linha de crítica, que esclarece e confirma a teatralidade, está A. J. Boyle, que em seu livro *Tragic Seneca*, afirma: “Seneca’s tragedies display painstaking attention to dramatic structure and form, and to density of verbal and ideological texture.” (1997, p.57). Ainda, nesse autor, lê-se a opinião de C. Herington (1966) para ilustrar as acepções dramáticas das tragédias:

Senecan tragedy, on unprejudiced inspection, proves to possess many of the qualities that we still associate with the greatest drama: speakability; actability; powerful theatrical situations; conflict both between minds and within minds; and what we may describe ...as an unrestricted symbolic use of the concrete universe for the abstract, which gives his text, rightly read, the immediate impact of nightmare.(HERINGTON *apud* BOYLE, 1997, p.57)

Outra abordagem freqüente sobre a produção de Sêneca é a histórica, a qual parte da premissa que os enredos representariam o momento histórico em que o autor vivia. Concordamos com Glenn Most (1992, p.408) quando pontua que “The act of literary interpretation tends to be set into motion by a perceived perplexity in a specific text; but once it has begun, its own dynamics drives it inexorably beyond that text’s limits.” Ou seja, correlações para além dos limites do texto são construtivas e, por vezes, necessárias, contudo a questão é a proporção dessa expansão e da estreiteza dessas ligações.

Mesmo Boyle, que analisa a tragédia senequiana a partir de conceitos como metateatro e palimpsesto, atrela a ela com freqüência a questão histórica, quer de Roma quer da vida do próprio do autor. Isso é possível detectar no excerto que segue: “At all events, as elsewhere in Senecan tragedy – and in Seneca’s own life – it is at death that human greatness

shines, as Astyanax and Polyxena show.” (1997, p.69) . Tem-se, assim, uma mistura de crítica sociológica com traços de crítica biográfica. Este inter-relacionamento de metodologias pode gerar frouxidão científica que acaba por desvirtuar o objeto de análise, a obra, pois há uma diluição dessa na vida do autor, ou na história. Em Boyle, em um capítulo específico, “The theatricalised wor(l)d”, essa expansão é, de fato, simétrica, conforme constatamos em sua afirmação: “Senecan tragedy contains its own autobiography: past and future.” (1997, p.112). Em outra passagem, essa simetria é com relação à história: “Their (human) fragility is emphatic. And Seneca’s own civilisation, it should be noted, was self-conscious product of history’s cycle. Rome was Troy reborn: the house of Assaracus, which burns in the prologue of *Troades* , resurrected in Italy.” (BOYLE, 1997, p.73)

Esse tipo de crítica, além de apresentar um tom categórico que reprime outras possibilidades de leitura, restringe a autonomia da obra, entendendo-a como resultado imediato do meio. Por sua vez, visto que estando inserida em uma sociedade, deriva de correlações sócio-culturais, mas não é sua cópia fiel, ou aplicando-se aí o conceito aristotélico de *mimesis*, é uma representação a partir do real, e não uma representação do real.

Entretanto, concluímos que essa focalização é comum, e expressa em vasta e significativa bibliografia, e parece que já aceita entre os críticos. Citamos, ainda E. Lefèvre, que em seu artigo “Política y actualidad en las tragédias de Sêneca” (1997), assevera a estreita relação dos fatos da sociedade romana com os mitos apresentados por Sêneca em suas tragédias: “Se deja entrever que *Hercules, Troades, Phaedra, Thyestes o Oedipus* tenían relaciones políticas actuales de la más variada expresión. (...) en *Fedra*: lógica pareció ser la relación de la desmesurada Fedra com uma de las emperatrices romanas, Mesalina o Agripina.”(p.192)

Da bibliografia lida que trata dessa perspectiva histórica, identificamo-nos com o tratamento dado por Cardoso (2005, p.31): “A obra de Sêneca reflete, de alguma forma, todo esse estado de coisas.”, referindo-se ao conjunto histórico-cultural.

Esse destaque atribuído aos fatos históricos é coadunado com referências às obras de outros gêneros de Sêneca, caracterizando outro procedimento habitual, por parte dos críticos, em ir além dos limites textuais das tragédias. Vejamos um exemplo: “Among the conceptual distinctions which *Troades* dissolves are precisely those between Greek and Trojan, victor and vanquished, conqueror and captive in respect of commonality of human suffering and human impotence: impotence before gods, fate, fortune, history, which to Seneca are the same (*De Beneficiis* 4.7.f.).” (BOYLE, 1997, p.70). O crítico se vale de idéias presentes nos textos filosóficos para referendar os temas tratados por Sêneca nas peças, como se essas não apresentassem sustentabilidade por si. Por outro lado, de certa forma, esse procedimento crítico também parece indicar a busca de uma homogeneidade de temas e a repetição nos seus enfoques na totalidade da obra do autor, nos diferentes gêneros, como se isso fosse uma necessidade e/ou demonstrasse alguma forma de qualidade. Acreditamos que esse modo de pesquisa se pauta no entendimento da obra senequiana, de qualquer gênero, como forma de expressão de pressupostos filosóficos, prioritariamente.

Cardoso, que também trata do tema, destaca-se, a nosso ver, pelo seu tom moderado em não tomar posições extremas, demonstrando cuidado e respeito para com o texto, procedimento nem sempre adotado por alguns comentadores. No artigo “O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca” (1999, 2005), a autora esclarece:

A virtude humana seria a identificação com a natureza, a integração perfeita no mundo natural. O equilíbrio, necessário à manutenção da ordem consistiria no controle do irracional, dos impulsos e das paixões. Tais idéias, claramente expressas nos tratados senequianos, especialmente em *Sobre a ira* (*De ira*), *Sobre a tranqüilidade da alma* (*De tranquillitate animi*), *Da clemência* (*De clementia*), e nas *Cartas a Lucílio* (*Epistulae ad Lucilium*), são sugeridas de forma poética nas tragédias. (2005, p.128)

Nessa linha analítica que aborda a perspectiva filosófica das tragédias, mas que, sobremaneira, trata, também, cuidadosamente do texto no âmbito da *poíesis* e de seu efeito apresentam-se os estudos de José Eduardo Lohner²⁸.

Não é nosso objetivo estabelecer relações do texto dramático com os conceitos filosóficos pertencentes ao estoicismo, mas observamos que há indícios, ou como estabelece Cardoso, sugestões. Contudo, nos textos dramáticos do autor, o que nos foi possível inferir é justamente uma ênfase na incapacidade de o homem seguir aqueles princípios, destacando a fraqueza humana, o desconhecimento, a limitação da racionalidade, a distância entre a teoria construída e a vivência.

Mas o que vigora para a maioria dos críticos é a junção da obra filosófica com a obra dramática; alguns, ainda, entendem o teatro senequiano como um mero veículo de difusão dos conceitos estoicos, e buscam, assim, uma unidade e contigüidade em toda a produção escrita de Sêneca, em qualquer gênero. É o que se lê, por exemplo, em “*Seneca’s Tragedies, a new interpretation*”, de B. Marti (1945, p.219):

Seneca was haunted by the thought of death and its shadow is seen almost every page he wrote in verse as well as in prose. He was passionately interested in the problems of Justice and Providence, and also in the study of the perturbations and vices of human nature. These constant preoccupations of a philosophical mind form the background of all the play. [...] Seneca did not intend to write plays after the manner of the Greek dramatists but that he adapted the technique of drama to teaching of philosophy.

Discordamos dessa posição contundente de identificar objetivos explícitos e específicos para a uma obra bem como de estabelecer relações que a confinam. Por outro lado, concordamos com a autora em que Sêneca não seguiu fielmente os parâmetros gregos e que implementou mudanças, o que demonstra, a nosso ver, uma consciência do fazer poético,

²⁸ Lohner, J. A utilização de recursos formais na tragédia *Fedra* de Sêneca, 1999; A retórica e a poética: a técnica de composição da poesia dramática no *Agamêmnon* de Sêneca, 2000. (tese de doutoramento)

como a própria significação do vocábulo poesia aponta: *poíesis* (do grego) criação, fabricação, construção. Além disso, no século I d.C. há um repertório significativo de textos literários compostos por gregos, helênicos e romanos que delineiam uma tradição, mas também com rupturas, que constituem uma base de reflexão e movimentação poética, outorgando autoridade e competência aos autores desse período, aqui especificamente Sêneca, na elaboração de suas obras. Tal configuração enfraquece a idéia de um desconhecimento e de uma ingenuidade que os levariam a ‘copiar’ e/ou ‘misturar’ outros textos; ou nas palavras de Grant, citado anteriormente, Sêneca não é um novato desajeitado tentando elaborar um texto dramático.

Victoria Larson, em seu livro *The Role of Description in Senecan Tragedy* (1994) acompanha, em certa medida, a abordagem feita por Marti, ao entender que o uso do recurso da descrição cria um tipo de drama que opera no modo narrativo e não no modo dramático. Para Larson, os motivos para o emprego da descrição nas tragédias de Sêneca deve-se à exposição de pressupostos estoicos; entendendo a descrição como método de demonstração na instrução filosófica, o que possibilitaria, também, “controlar” a interpretação da audiência de uma forma que não se dá no modo dramático. Ainda, a autora entende a descrição, e conseqüentemente a tragédia, senequiana, como forma de instrução e entretenimento pelo acúmulo de informações e pelo poder de fazer “algo” ante os olhos da mente. A expressão instruir e entreter leva a Horácio e à outra razão apresentada por Larson para justificar o caráter descritivo: a influência de autores e obras, especialmente, de cunho épico e a mistura de gêneros, advinda, como ressaltamos anteriormente, do conhecimento de um universo de formas literárias.

A correlação com a filosofia é feita também por Gabriel Laguna Mariscal, apontando nas obras filosóficas de Sêneca, referências que confirmem idéias presentes nas tragédias, ou para constatar uma incompatibilidade, nas palavras de Mariscal, “no encontramos uma

doctrina uniforme.” (1997, p.203) Seu artigo “La concepción sobre el más allá em la tragédia de Sêneca”, como se infere pelo título, é um estudo para especificar um tema existente nas tragédias, contudo, o autor não se exime de expandir sua análise e contrapô-la a textos filosóficos, misturando o que considera a posição pessoal do autor latino com as idéias encontradas nos textos. Leia-se: “Cabe plantear si Sêneca creía personalmente em esa visión tradicional y literária del más allá. Muy al contrario, em sus escritos em prosa manifesta a las claras um rechazo frontal. El pesaje más significativo lo encontramos em la *Consolatio ad Marciam* (XIX 4)”. (1997, p.204).

A partir das citações feitas, é possível confirmar a forma de crítica mais comum ao drama senequiano: estabelecer relações com textos de outro gênero, escritas pelo autor; com sua vida pessoal e com o período histórico de produção das obras.

Dos textos lidos que discorrem sobre Sêneca e sua obra, mais especificamente a dramática, o que desponta, estabelecendo-se como uma característica da crítica senequiana, é um determinismo do contexto e um “envolvimento” por parte dos críticos que acaba por comprometer as análises propostas. Em Rudich (1997), parte-se da premissa histórica para chegar à literária, ao sistematizar o que ele denomina de “mentalidade retoricizada” (*rhetoricized mentality*), que seria um dos elementos da complexa situação histórico-cultural da época que atuaria no nível consciente, como uma estratégia, e no inconsciente, torna-se um hábito. Assim, usar a retórica para *imitatio*, *aemulatio*, *dissimulatio*²⁹, tornara-se uma forma de estar a salvo das perseguições imperiais, e pela frequência do uso, acarretara o hábito, sendo, então, indiferenciáveis a estratégia e o hábito. Com isso, justifica-se o tipo de discurso adotado, isto é, pautado na retórica, que, por vezes, apresenta-se desprovido de conteúdo significativo, justamente pelo perigo de qualquer posicionamento mais efetivo. Ainda embasado nessa análise, Rudich procura explicar as “incoerências” atribuídas a

²⁹ *aemulatio*: emulação, desejo de igualar alguém
dissimulatio: dissimulação, fingimento, disfarce

Sêneca, as quais seriam um descompasso entre sua filosofia e suas atitudes pessoais, e/ou o fato de em um texto ele defender o imperador e em outro atacá-lo. Isso ocorreria, então, segundo a análise do autor, como necessidade do uso da *imitatio*, *aemulatio*, *dissimulatio*, não havendo contradição, descuido lógico, ou volubilidade, como alguns contemporâneos do escritor latino parecem pensar. “ *His work could be read by contemporaries both literally and metaphorically, as a brilliant emulation (aemulatio) within the traditional genre and as a heroization of a defiant and dignified stand against tyranny.*” (1997, p.26). Com essa passagem de Rudich, novamente, reitera-se a capacidade de elaboração de Sêneca como autor.

Para reforçar a perspectiva comum da crítica de associar os textos dramáticos aos filosóficos e ao período histórico, citamos Rudich, que constrói uma via direta entre história e texto literário:

One of the recurrent motifs in his tragedies, in sharp contrast to glowing picture drawn in the *Clementia*, is the doleful lot of monarchs, it suffices to recall the atrocities and miseries of two royal brothers, Atreus and Thyestes. This is, of course, a *locus communis*, but Seneca treats it with skill and unmistakable ardor, and the counter-rethorical level of expression and perception must inevitably have related this motif to the political *status quo*, that is the monarchical and tyrannical excess of the Julio-Claudian regime. (1997, p. 70)

A história também será um fator determinante na abordagem feita por Zambrano (2005), mas, ali, é a história pessoal de Sêneca. Nesse texto, a autora aproxima do cristianismo o autor latino, entendendo-o como uma espécie de precursor dos ideais cristãos. Ainda assevera a origem espanhola como causa de algumas idéias e posturas. Como lemos à certa altura: “La resignación es, además y ante todo, um movimiento regresivo, uma vuelta, uma retirada, en lo que no es azar de Sêneca sea el gênio, pues en esto de las retiradas há sido maestro en gênio español.” (2005, p.43)

Volta a afirmar esses fatores por todo texto, conjugando perspectivas pessoais e religiosas:

Séneca, mediador en todo, figura de tiempo limítrofe, andaluz, fronteirizo y adaptable y como con um cierto pudor de ser uma cosa solamente - ¿habrá habido andaluz alguna vez que haya aceptado la escueta reponsabilidad de agostarse em uma sola cosa, arte, profesión o vocación? - . Séneca , andaluz, siempre múltiple aun cuando alcance su unidad, será también uno de estos padres. Y la verdad que a la Iglesia, a la Iglesia española al menos, le ha faltado muy poco para incluir en su Patrologia al Padre Séneca,...] (2005, p.61)

E ao referir-se às *Cartas a Lucílio*, Zambrano arremata: “ Porque aquí está, sin duda, la substancia más española de Séneca. Aunque tuviéramos hecho el propósito de esquivar al Séneca español, figura de la vida española, es imposible el rehuirlo aqui, pues está en su substancia íntima, al mismo tiempo la menos suya.” (2005, p.63) Destaca-se uma ênfase ufanista, nessa análise bem particular, que se exime de exemplificação, para pautar-se em um olhar geral.

Esse olhar empenhado e, por vezes, extremo, também é detectado em análises bem específicas, como no artigo de Florence Dupont, “*Les tragédies de Sénèque, théâtre du corp et de la voix*.” (1997). O ponto que a autora defende é a teatralidade dos dramas senequianos e sua produtividade, inclusive na atualidade, como esclarece:

Le bi-millénaire de la naissance de Sénèque coincide avec um intérêt nouveau pour son oeuvre et en particulier la redécouverte de son théâtre en France. Le plus remarquable est que cette redécouverte n’a pás été le fait des universitaires mais des metteurs en scène.” (p.177)
“... la nature du texte de Sénèque n’a jamais pose problème; au contraire, lui seul a fait l’unanimité, quand les mises en scène étaient différemment appréciées.” (1997, p.177)

Com uma leitura inovadora dentro da crítica habitual, Dupont entende que todo o teatro de Sêneca, bem como o teatro romano, é um teatro de corpo e de voz que se opõe ao teatro de sentido e de texto. A questão é a variação do uso destes quatro elementos: voz, corpo, texto, sentido. No teatro romano, então, o foco do espetáculo não é produzir uma

significação, mas o espetáculo em si. “ *A Rome le théâtre est, en effect, un ludicrum, un spectacle toujours unclus dan un rituel religieux, les jeux, ludi. (...) Le reste est subordonné a cette exigence première: la danse du ludion. Le sens et le text sont subordonnés au corps et à la voix de l’acteur.*” (1997, p.179)

Essa quebra do paradigma crítico é renovadora e salutar para a construção de novas perspectivas para a obra senequiana, contudo é preciso estar atento para não se fixar em ângulos extremos, que por vezes, assumem um tom categórico. Concordamos com a autora sobre a produtividade e a teatralidade das tragédias. Cardoso (2005, p.128) ao abordar outro texto de Dupont, *Les monstres de Sénèque* (1995), faz a seguinte observação: “Apesar das inovações de leitura que sugere e de muitos aspectos positivos que podemos detectar no livro, não há dúvida de que a autora adota uma postura extremada, apresentando opiniões que podem ser facilmente contestadas.” Vale destacar que nesse artigo de 1997, Dupont retoma algumas idéias de seu livro. Colocamo-nos, assim, em consonância com Cardoso, pois, de modo geral, Dupont parece fazer muito mais uma marcação cênica do texto do que uma análise.

Da literatura crítica abordada, um dos textos que se destaca pela imparcialidade e discussão foi: “*disiecti membra poetae: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry*”, de Glenn Most (1992), que ao erigir possibilidades, muito bem fundamentadas e coerentes, descortina um horizonte mais amplo e diferente para as leituras da Antigüidade, especificamente do período neroniano, época de Sêneca. Na citação a seguir é possível perceber o ponto central da análise que o autor empreende:

Of course, the kind of complex and multifaceted phenomenon we are considering here does not admit a simple causal explanation: instead of attempting to reduce the Neronian interest in dismemberment to the direct effect of some specifiable cause , it is surely preferable to try identify various kinds of contexts for it with which connections of affinity or similarity can be established. To do so is not to aim at a strictly deterministic explanation – compatibility is very far from causality – but rather at a hermeneutic

interpretation in terms of coherence within a larger cultural matrix. (1992, p.401)

Para essa matriz cultural, Most aponta três tipos de contextos que são potencialmente mais frutíferos: história, filosofia e retórica. Historicamente, as cenas de violências e crueldades na literatura têm como causa mais óbvia, e também a mais sugerida, os espetáculos do circo romano: *ludi circenses*. O autor explicita que para interpretar este gosto e prática é preciso estabelecer dois questionamentos: primeiro, quem assistia a quê; segundo, o que eles pensavam estar assistindo. Compreendemos que com essa última abordagem as leituras se ampliam, indo além de um sentido denotativo, mais literal, que se encaminha para um prévio determinismo, como vimos em artigos anteriores que estabelecem paralelismos e implicações diretas, atrelando o mundo mimético ao real, como se aquele fosse cópia desse, e não uma construção *a partir* desse.

Respondendo a segunda questão, o jogo, que neste caso envolve a luta de homens e animais, ocasionando ferimentos e dilacerações, é entendido como uma forma de contemplar e pensar as diferenças entre o ser humano e os outros animais; ele era estimulado pela curiosidade do público e dos antigos médicos que enfatizavam os benefícios científicos, tendo em vista a possibilidade de se conhecer ainda mais as fisiologias e os tratamentos aplicáveis para cada situação. Essa representação dos sofrimentos humanos através do embates de gladiadores não é exclusividade do período de Nero; como atestam documentos, a prática é mencionada em textos do ano 264 a.C, afirma o autor. Acreditamos que esse dado se mostra bastante significativo, pois indica uma prática comum ao longo da história romana, fixando-se na cultura e no imaginário da sociedade, apontando implicações e significações maiores do que o simples gosto pela violência, ou a específica representação da tirania de Nero.

Seguindo a linha do escritor Crisipo, e de Plutarco, Most sugere outra forma de ver os embates que ocorriam nos *ludi circenses*: entendê-los como um treinamento para a coragem humana, uma demonstração de habilidade, da coragem racional sobre a irracionalidade da força. Contudo, uma posição contrária também é levantada, a partir de Cícero e Plínio, que é justamente a percepção da não distinção entre animais e homens, de uma “inteligência” animal e mesmo a identificação do público com os animais e não com os lutadores.

Para Most, especificamente quanto ao período neroniano, uma interpretação para a obsessão dos flagelos físicos é “*to see in it the symptom of an anguished reflection upon the nature of human identify and upon the uneasy border between men and animals.*” (1992, p.405). Quanto às tragédias de Sêneca, personagens dominados por um *furor* incontrolável ferem-se ou atacam aos demais, manifestando, de certa forma, uma irracionalidade e aproximando-se dos animais; corporificando os limites tênues e frágeis que separam categorias que, a priori, se entendem bem delimitadas.

O autor faz uma conexão das lesões físicas com a idéia estóica de corpo, alma e identidade. Não pretendemos esclarecer meandros filosóficos, mas os dados levantados pelo crítico nos levaram a algumas elucubrações, ampliando nossas considerações, especialmente, no que concerne à questão da violência, expressa em cenas de ferimentos e morte presentes nas tragédias de Sêneca. Inferimos, a partir desse, que o desmantelamento físico corporifica um desmantelamento mental, emocional, apontando a falta de estrutura do homem, demonstrando uma fragilidade, identificada em limites muito tênues que os personagens transpassam, como Fedra, Hipólito, Édipo, Teseu, Hécuba, Agamêmnon, Ulisses. Além disso, indica que a razão humana não dá conta de tudo, mostra que a racionalidade é limitada e, por vezes, insuficiente. De certa forma, remarca que a linha divisória entre homem e animal é muito mais débil, e que a racionalidade e a irracionalidade se encontram em contornos não tão bem definidos, quanto se supõe. Esses elementos perfazem uma caracterização da falência

humana, que registra que a vida, o mundo, o todo se demonstra maior que o indivíduo. Como apontará Nietzsche: o mundo é o limite do homem - e não o próprio homem - .

Com essa dissolução do homem, há um conseqüente questionamento, e/ou dissolução, de seus valores, crenças, organizações, o que assinala que os parâmetros escolhidos se demonstraram insuficientes e falhos em algum momento. Estabelece-se um descompasso entre o indivíduo e as relações que o constituem.

Ainda, o resultado da violência, que é uma forma de contato, de comunicação entre os homens, materializa-se em ferimentos e cicatrizes, os quais informam que mudanças ocorreram, que aquele sujeito não é mais o mesmo de antes. As cicatrizes externas representam as marcas internas; feitos empreendidos, fatos vividos.

Most também aponta a similaridade do vocabulário utilizado para nomear o corpo e o texto: *“Throughout the rest of antiquity, words meaning “body”, “head”, “limb”, and other anatomical parts continue to be used terminologically in both Greek and Latin to refer to a wide variety of rhetorical, grammatical, and metrical units.”* (1992, p.407)³⁰. O autor finaliza estabelecendo uma correlação entre as cenas de amputações e esquartejamentos com o estilo e a construção do texto de Sêneca e seus contemporâneos.

The result is paradoxical: these fictions may well be filled with scattered limbs, and their style and architecture may well tend to sacrifice large-scale structure for momentary effects; but on a more profound level there is an astonishingly rigorous coherence between precisely these phenomena of dissolution and dismemberment. (1992, p.408)

Infelizmente, Most não exemplifica esse delineamento nos textos literários. Mas, essa abertura aponta possibilidades de novos caminhos para serem construídos a partir de suas

³⁰ Em português tem-se : o corpus, o corpo do texto, cabeçalho/cabeça/caput

reflexões sobre a obra do escritor latino, e esta é uma contribuição significativa além da própria análise apresentada no texto que comentamos.

Essa nova leitura vem ao encontro de uma necessidade e vontade da crítica e ratifica o percurso da obra de Sêneca que esteve presente ao longo dos séculos, de modo geral por um enfoque positivo e, por vezes, negativo, mas que nunca saiu de cena. Na última década houve um aumento significativo de estudos e publicações. Aqui no Brasil, a professora Zélia de A. Cardoso mantém seu trabalho iniciado na década de 1970, com publicações regulares, José E. Lohner também tem se dedicado à poesia dramática senequiana. Calder (1976) aponta a década de 1970 como a do ressurgimento, na Europa e América, de Sêneca no cenário acadêmico, no que ele chamou de “Senecan Renaissance”. No exterior, estendem-se as pesquisas também ao teatro romano, como afirma Tsoka, em sua resenha sobre o livro *Roman Tragedy*³¹: “*Are we really content with research on Roman tragedy so far? Seneca is certainly held in greater esteem than before, since in the last twenty-five years in particular there has been massive improvement in the quantity and quality of scholarly research on him.*” Dessa maneira, pesquisar as tragédias de Sêneca significa, concomitantemente, oferecer mais dados para a leitura desse autor e estar atento ao movimento dos estudos clássicos.

E se a crítica percorre posições antagônicas, como indicamos, acreditamos que isso ocorra pela potencialidade que os textos oferecem, por romper a forma estabelecida para o teatro, por não ser aristotélico em sua totalidade, por causar um certo ‘estranhamento’, um certo ‘distanciamento’. Abordando essa questão da relação entre críticos e a obra senequiana, Grant esclarece: “*The surface of verbal style has so bemused many critics that they assume a fundamental emptiness in content, while for others these curious plays have seemed merely a pseudo-dramatic camouflage disguising unashamedly prosaic, philosophic, pedagogic, or historical impulses.*” (1968, p.291)

³¹ Boyle, A.J. *Roman Tragedy*. London: Routledge, 2006

Com a não localização dos parâmetros habituais do drama nesses textos, deslocou-se a atenção para outros pontos ou mesmo descartou-se a sua teatralidade. É o que foi apontado por Grant e é ratificado por Albrecht, que especifica esses delineamentos como o filosófico e a intenção didática: *“Seneca is an original author in his own right. The mere fact that he makes pedagogical use of literature or of literature elements in his philosophical works does not entitle us to conclude that the poetics underlying his tragedies should be straightforwardly didactic.”* (Albrecht, 1997, p.1186)

Acreditamos que seus textos estão muito além disso, possuindo uma autonomia de gênero, isto é, com uma teatralidade identificada pela estrutura dialógica, pelas rubricas internas, pela extensão das falas expressando um caráter reflexivo que pode, de certa forma, indicar uma consciência do trabalho estético de construção e não de mera representação da vida real. Novamente recorremos a Albrecht, que assevera: *“ It is not easy to assess the ideas expressed in Seneca’s dramas. Are they, thanks to their pessimism, their cruelty and their relish in pain, something totally aloof from his philosophical writings? Or are they, rather, didactic plays? Both answers are too simplistic.”* (Albrecht, 1997, p.1190). Nesse sentido, Calder (1976) também é bastante direto ao afirmar que Sêneca não é de fácil entendimento, muito menos passível de julgamento. Alinha-se, com esses analistas, Perozim ao estudar o teatro de Sêneca, afirmando que:

A obra de Sêneca é considerada como um traço de união entre os gregos e o ocidente, sendo que, assim como a cultura romana em geral, não assume *“sic et simpliciter”* a cultura grega, mas a transforma, acrescentando-lhe uma nova substância. Este é, aliás, o pensamento de Heidegger no seu ensaio sobre a origem da obra de arte, ao falar sobre o uso, em língua latina, de termos gregos. (1977, p.8)

Assim, para leitores um pouco desatentos aos textos em si, facilmente os títulos das tragédias de Sêneca iludem por sua explícita indicação aos mitos gregos. Mas logo a obra

mostra a sua substância caudalosa, qual sua escrita, figurando como um universo, complexamente elaborado, que não se acessa de forma ingênua e do qual não se sai ileso.³²

A configuração dessa complexidade ocorre, dentre outros aspectos, devido ao período de produção de Sêneca, já existir uma produção literária e crítica significativa que consolidavam e ampliavam o fazer poético, apresentando um *corpus* grego, alexandrino e latino à disposição. O conhecimento desse universo literário e um livre trânsito por ele é o que se constata a partir dos textos de Sêneca³³, especialmente na poesia dramática que não segue *ipsis litteris* o que estava posto na época. Essa perspectiva é reforçada pela assertiva do autor na epístola a Lucílio, 80, 1:

*Non ego sequor prioris? Facio, sed permitto mihi et invenire
aliquid et mutare et relinquare. Non servio illis, sed assentior.*

[“Será que eu não sigo os meus predecessores? Faço-o, mas
permito a mim mesmo inventar, mudar ou deixar alguma coisa.
Não lhes sirvo – aprovo-os”]

Notifica-se, nessa passagem, a clareza sobre o conhecer o já feito e a consciência sobre o fazer, sobre a *poiesis*, sobre a *imitatio*. Desfaz-se, assim, a idéia, que por vezes desponta, de uma ingenuidade e puerilidade literária que norteariam a interpretação de influência como simples cópia. Nesse sentido, Curtius afirma sobre Sêneca: “O conceito de ‘seguimento’ é uma versão livre da teoria da *imitatio*.” (1996, p.565). Dessa forma, reiteramos nossa idéia de que a dificuldade para análise dos textos senequianos se deve a um estar além dos parâmetros da época. Entendemos que um dos elementos de ruptura é a distensão discursiva, isto é, a narratividade, comumente chamada pelos críticos de ‘verborragia’.

³² Vide as recepções de suas obras: bem aceitas ou totalmente rejeitadas.

³³ Conforme apontam os estudos de Larson, 1994; Lohner, 2000

Esse aspecto no teatro de Sêneca - falas longas, apresentando um caráter mais estático - juntamente com outros motivos induziram a definir as peças como de leitura, e/ou, escritas para declamação. Vejamos alguns desses referenciais :

i) *recitatio* e *declamatio* eram fenômenos culturais do período, a segunda ligada à retórica, como aponta Conte (1999, p.404). A *recitatio* foi uma prática introduzida por Asinius Pollio (*Gaius Asinius Pollio*, 74 a.C. – 4 d.C.), homem de cultura que a fomentava, criou a primeira biblioteca pública de Roma, em 39 a.C.³⁴. Para Scodel (1997), a declamação, comum na época, era uma arte dramática e imaginativa, sendo que a retórica e o drama influenciaram um ao outro.

ii) o uso de figuras de estilo da retórica, a qual estava baseada na *recitatio*.

iii) à época de Sêneca, e na Antigüidade de forma geral, a retórica é difundida e valorizada, como afirma Rudich (1997). Segundo Scodel (1997), o drama pode refletir a retórica por três aspectos: a) estilo:figuras de linguagem; b) argumentos e lugares comuns; c) o drama pode representar e também criticar a retórica.

iv) não há comprovações históricas que as peças foram encenadas.

v) não há indicações nos manuscritos de organização para a encenação, como ocorre em manuscritos de outros autores. São marcas feitas em tinta vermelha, de modo geral, de letras gregas que estabeleciam atores e personagens. Nesse sentido, J. Andrieu esclarece: “nos manuscritos de Sêneca encontram-se siglas das iniciais dos nomes e jamais siglas gregas; esta ausência significa talvez que suas tragédias nunca foram nunca foram mais que textos de leitura e não de representação. Mas isso é apenas uma hipótese.” (1954, p.211)

vi) algumas cenas seriam de difícil representação no palco (Henry, 1982; Herington, 1982; Fantham, 2000)

³⁴ Herington, 1982; Kenney, 1982, p.12, p.24

vii) a organização de círculos literários com sessões de *recitationes*, segundo indicação de Cardoso (2005). Para Fitch (2000), haveria um escravo especializado na leitura, recitação de trechos. Ainda, esse autor descreve que Pomponius Secundus, contemporâneo de Sêneca, apresentava suas peças através da *recitatio* para um público restrito e depois, ao grande público. O crítico expõe esse fato como argumento para reforçar o uso corrente desse expediente, do qual, então, Sêneca, possivelmente, também se utilizava.

viii) haveria grande número de *auditores*³⁵ e leitores.

ix) a força da crítica manifestada sobre a obra, mais recentemente, através de A.W.Schlegel (1808) e de F.Leo (1878).

A combinação desses elementos contribui para o fortalecimento da concepção de que o teatro senequiano é um teatro para leitura. Além disso, acreditamos que essa idéia foi reforçada pelas análises críticas recorrentes, pautadas na observação de uma intenção ‘única’ e estrita do autor para a elaboração das peças, que são:

i) a abordagem filosófica, entendendo-se as tragédias como meros veículos de difusão das idéias estoicas;

ii) a abordagem histórica, estabelecendo-se correlações diretas entre os enredos míticos das peças com passagens históricas da época de Sêneca; por exemplo, Fedra seria a representação de Messalina; as cenas de violência seriam resultado direto do circo romano.

iii) a abordagem biográfica, que se soma à histórica, como nesta afirmação de Boyle: “At all events, as elsewhere in Senecan tragedy – and in Seneca’s own life – it is at death human greatness shines, as Astyanax and Polyxena show.” (1997, p.69). Esse mesmo crítico é ainda mais explícito quanto à relação vida e obra: “Senecan tragedy contains its own autobiography: past and future.” (1997, p.112)

³⁵ Termo utilizado por Cardoso, 2005, p.32. Kenney, também aborda a questão dos livros, publicação e leitura de forma geral na antiga Roma. (1982, p.10-26)

Após todas essas considerações, que procuramos esclarecer e exemplificar, concluímos que essas focalizações são as mais comuns, e parece que já aceitas entre os críticos. Entendemos que esse tipo de crítica, além de apresentar um tom categórico que reprime outras possibilidades de leitura, restringe a autonomia da obra, entendendo-a como resultado imediato do meio, e menosprezando seu estatuto mimético, conforme o conceito aristotélico de *mímesis*, como uma representação a partir do real, e não uma representação do real.

Reiteramos, dessa forma, a autonomia da poesia dramática de Sêneca. Como manifestou Pierre Grimal, as tragédias, se não foram encenadas, foram pensadas e organizadas como tal, como dramas. Seguindo a linha de Herington, as tragédias senequianas são expressões artísticas coerentes, que por não terem seguido os parâmetros conhecidos, ficaram sem parâmetros para um ‘reconhecimento’. Mais do que identificar e classificar, é preciso iluminar as potencialidades do texto que estão em estado latente, virtual, à espera do leitor e/ou diretor.

2. TEATRO

“O teatro é tal como o Deus triádico de Santo Agostinho, uno e múltiplo.”

Jindrich Honzl

Enfocando especificamente a questão o que é drama, Ronald Peacock, em *Formas da literatura dramática*, diz que a pergunta permite duas respostas: “Uma histórica e complicada, a outra teórica e comparativamente simples, sendo que cada uma complementa a outra.” (1968, p.200). Ou seja, uma prática e outra teórica. A primeira resposta é tida como complicada por existir variações de forma, com função e significação diversas, as quais conhecemos pela grande quantidade de exemplos históricos que vão das tragédias gregas às manifestações de nossos dias, e que todos têm sua maneira de reunir a forma dramática com uma visão da vida defendida por um indivíduo ou por uma sociedade. Desse modo, o drama tem sido muitas coisas diversas para indivíduos diversos. A segunda resposta o autor considera mais simples por considerar fácil enumerar um conjunto de características necessárias à forma, como ação, tensão, clímax, personagens, linguagem, entre outros. Cabe ressaltar dessas duas respostas a coalizão que Peacock expressa para configurar o que é drama, contudo não esgota todas as possibilidades, mas parte de uma determinada perspectiva para definir um campo de atuação e de significação; atitude necessária ao se estudar teatro.

Dessa forma, nossa perspectiva de abordagem é entender o teatro como literatura e espetáculo: esse é o percurso que propomos.

Segundo Aristóteles, “no teatro, o poeta faz as personagens agirem diretamente; por isso, o que compõe se chama *drâma* (ação).” (MALHADAS, 2003, p.25). Assim sistematiza a autora, a partir da *Poética* aristotélica (1448 a), indicando a estruturação básica desse gênero, pelo modo de imitação, pois quanto ao objeto e ao meio se iguala à epopéia.

Para Rosenfeld, em “O fenômeno teatral” (1976, p.41), o diálogo é a convenção essencial do teatro, visto ser esse recurso o indicador do ‘agir diretamente’; o discurso direto, como posteriormente esse modo passa a ser chamado. Diálogo que significa comunicação; diálogo que tem como significado dramático o choque de vontade, a expressão de um conflito, redirecionando à própria etimologia do vocábulo: *dia.logos* (do grego): dois pensamentos, duas idéias.

Essas primeiras referências logo apontam para a definição de tragédia elaborada por Aristóteles, na *Poética*, como um elemento fundamental para elucidar e sustentar as marcas do teatro. Pautamo-nos na tradução proposta pela estudiosa Daisi Malhadas em *Tragédia Grega* (2003, p.17):

A tragédia é a representação de uma ação nobre e completa, com certa extensão, em linguagem poetizada, cujos componentes poéticos se alternam nas partes da peça, com o concurso de atores e não por narrativa, que pela piedade e pelo terror opera a catarse desse gênero de emoções. (1449 b 24-27)

Nesse momento, mais do que a definição da poesia dramática trágica, interessa-nos seus componentes e o modo de representação. Esse ocorre pela ação direta das personagens (48 a), “daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam *dramas*, pelo fato de imitarem *agentes [dróntas]*”³⁶ (1448 a 29), pelo ‘concurso de atores’ (49 a). Continuando a explicação, o Estagirita esclarece: “Como esta imitação é executada por atores, em primeiro lugar o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois, a melopéia e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam a imitação.”³⁷ (1449 b 30). E sintetiza, em 1450 a, as seis partes da tragédia: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopéia, destacando como elemento mais importante a trama dos fatos, isto é, o mito, que é “o princípio e como que a alma da tragédia;”³⁸ (50 a).

³⁶ Aristóteles, *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza

³⁷ *idem*

³⁸ *idem*

Ressaltamos aqui a arguta explicação de Malhadas (2003, p.19-20) ao notificar sua opção por enredo (*mythos*) para designar o sistema de atos (*synthesin ton pragmaton*). Nas palavras da pesquisadora:

Sistema de atos é como Aristóteles define *mythos*, que preferimos traduzir por ENREDO, enquanto Eudoro de Souza propõe “mito”, J.Hardy, “fable”, Dupont-Roc e Lallot, “histoire”, termos que julgamos comprometidos com certos tipos de “sistema de atos”. (2003, p.20)

Para a autora, Aristóteles explicita a significação de *mythos*, pois esse vocábulo apresenta outros sentidos, inclusive o de lenda: “Quando se refere às lendas, ou seja, “os mitos transmitidos tradicionalmente” (as lendas, as histórias), sobre os quais se compõem as tragédias. Conclui-se que : *mythos paradedoménos* é OBJETO MODELO e *mythos (synthesis ton pragmaton)* é OBJETO PRODUTO da representação de uma ação.” (2003, p.20). A partir desse delineamento, a que nos alinhamos pois entendemos que a análise feita por Malhadas esclarece e amplia os parâmetros de reflexão para a poética aristotélica e, conseqüentemente, para a literatura dramática.

Também cabe destacar o que é uma das bases para nosso trabalho: a acepção de representação para o conceito de mimesis, no estudo tradutório de Malhadas. “Traduzimos *mimesis* por representação e não por imitação, como se costuma, apoiando-nos em reflexões mais recentes sobre o termo, principalmente de Dupont-Roc e Lallot.” (2003, p.18). Essa distinção é valorosa pois o vocábulo imitação, muitas vezes, indica a idéia de cópia, perspectiva focada para visualizar a literatura enquanto cópia do real, e quanto ao *corpus* aqui abordado, a literatura latina como cópia da grega, mais especificamente, as tragédias senequianas como cópias - ruins - das tragédias gregas. Ao se trabalhar com os conceitos de representação e de objetos modelo e produto, o foco se abre melhorando as perspectivas de

análise e entendimento não só para a literatura dramática, mas para toda a literatura, visto que toda poesia - a arte - é mimética. Citando Dupont-Roc e Lallot, Malhadas justifica a sua escolha pelo termo representação para mimesis:

[...] a MÍMESIS é “poética”, isto é, CRIADORA. Não EX-NIHILO: há uma matéria-prima que é o homem dotado de caráter, capaz de ação e de paixão, preso numa rede de acontecimentos. Estes dados, o poeta não imita como se fizesse um decalque [...] o poeta, enquanto MIMETES, constrói [...] uma ‘história’ (mythos) com seus actantes funcionais. Ele só imita para representar: os objetos que lhe servem de modelos [...] apagam-se por trás do objeto [...] história representada [...]. MÍMESIS designa esse movimento que parte de objetos preexistentes e chega a um artefato poético, e a arte poética é, segundo Aristóteles, a arte dessa passagem. (DUPONT-ROC e LALLOT *apud* MALHADAS, 2003, p.18)

Ainda que extensa, a citação se faz pertinente porque reelabora o conceito de mimesis, considerando a idéia de objeto modelo e objeto produto, partindo da premissa de que se parte de um referente para a construção poética, podendo ele ser um fato ‘real’ ou fictício e libertando a literatura da necessidade da cópia, haja vista que o próprio Aristóteles usa o termo verossimilhança e não realidade. Boa parte dessa problemática sobre imitação, cópia e regra – das três unidades - é decorrente das leituras e traduções posteriores feitas da *Poética*. Então, valemo-nos do conceito de mimesis como representação e suas implicações como apresenta Malhadas. Além de esclarecedor, esse percurso é notório para embasar e sustentar a idéia de uma composição poética bastante consciente na Antigüidade, ajudando a diluir visões sobre textos antigos pautadas na concepção de uma cópia simples por falta de recursos estilísticos ou ingenuidade na construção estética. Ainda, ao longo do texto aristotélico, encontram-se referências às mudanças por que foi passando a tragédia, indicando sua elaboração e cuidado formal. Essas transformações destacadas vão desde o seu surgimento pelo improvisado do solista do ditirambo, o desenvolvimento até chegar “a sua forma natural” (1449 a 14), o acréscimo do segundo ator e a diminuição da importância do coro por Ésquilo, o aparecimento do terceiro ator e da cenografia com Sófocles. (49 a 9-23).

Além de apontar as diferenças entre autores, Aristóteles também destaca o que conclui como melhor, como ao tratar do coro: “O coro também deve ser considerado como um dos atores; deve fazer parte do todo, e da ação, à maneira de Sófocles, e não à de Eurípides.”³⁹ (56 a 25). Também comparando esses dois tragediógrafos, o Estagirita afirma que Sófocles representava os homens como devem ser ao passo que Eurípides como eles são. (56 b 31). Interessa-nos o estabelecimento desse modo de compor diferente porque dessa forma é possível demonstrar a configuração de um repertório de formas miméticas que divergiam entre si já na antiga Grécia.

Essa questão da mudança, de um fazer e/ou refazer artístico é demonstrada por Tereza Barbosa, em seu trabalho *Uma teoria sobre a palavra logos na Medéia, no Heracles e nas Bacantes*⁴⁰. A autora aproxima o fazer estético do pintor, do escultor e do dramaturgo, reforçando a idéia de construção, de ir além do paradigma, pautando-se nas poéticas aristotélica e horaciana. “Podemos afirmar que a consciência estética do poeta parece associar-se tanto à do pintor quanto à do escultor, quase visivelmente sob as formas de movimento (quando encontramos o apogeu do teatro, arte do som e do movimento) e da capacidade em lidar com a ilusão.” (BARBOSA, 1997, p.38). Da mesma forma se refere a busca da melhoria desse efeito de ilusão, para esses artistas:

A adequação das formas canônicas para formas com pequenos desvios passou a ser uma necessidade, um expediente de trabalho. O processo manifesta-se na literatura, com o uso de modelos tomados da tradição ou da realidade que são adaptados à percepção humana do que seria o mais próximo da realidade. (BARBOSA, 1997, p.38)

Como exemplo, são citadas as personagens euripidianas que apresentam certas falhas de caráter, tornando-se mais naturais e menos míticas. Gostaríamos de reforçar algumas expressões de Barbosa que constam das citações feitas: “consciência estética” , “ formas

³⁹ idem

⁴⁰ BARBOSA, 1997

canônicas”, “modelos tomados da tradição”, pois, dessa maneira, reitera-se a existência de um processo de construção estética que passa por ‘desvios’ a partir de padrões referentes, ou seja, já na Grécia não havia um único modo para se compor uma tragédia.

Assim, ao olharmos para Roma, com esse repertório heterogêneo que forma um cânone, com tradições e desvios, que é absorvido, recusado, diluído pela literatura latina, a qual também, até a época de Sêneca, apresenta o que lhe é comum e incomum, a *caput mundi* oferece aos artistas, e também ao público, um repositário inegável para o fazer poético⁴¹. Dessa forma, alegações de imitação ruim dos textos gregos, quebra do padrão aristotélico, fraqueza de composição não são suficientes para ler a literatura latina e pensar a poesia dramática senequiana. Assim, para leitores um pouco desatentos aos textos em si, facilmente os títulos das tragédias de Sêneca iludem por sua explícita vinculação aos mitos gregos. Sim, a fonte é grega, mas o percurso é latino. Como Terêncio indica, buscar o repertório grego fazia parte dos parâmetros literários de então. Esse paradigma era também do gosto do público romano. Além disso, não podemos deixar de apontar a questão do “orgulho da influência”, a busca pelo melhor modelo (e retomamos aqui a concepção do processo que a partir de um objeto modelo elabora um outro objeto produto), atitude reiterada até o Romantismo, movimento estético que amplia as possibilidades de objetos referentes e as formas desse processo, abrindo caminho para o novo, para a originalidade, para a criatividade, para a busca pelo diferente e pelo seu entendimento.

Se a idéia mais geral e comum é ler e entender a literatura latina, em nosso caso, a obra dramática trágica de Sêneca, como mera cópia, muitas vezes rotulada “cópia ruim”, da literatura grega, há outro elemento que, acreditamos, contribuiu para essa visão, juntamente

⁴¹ Cabe lembrar a importância da poesia Alexandrina conforme a elucidativa palestra do Prof.Dr. João Ângelo Oliva Neto, “Aos Telquines de Calímaco: tradução e propostas de leitura”, realizada na UNESP, Araraquara, set. 2007,

na qual apresentou a discussão sobre o fazer literário, a tradição e o desvio, como se lê nos versos de Calímaco: “Sei que os Telquines contra meu cantar estrilam/ néscios, da Musa amigos não nasceram / porque um contínuo canto à glória, aos reis, heróis / em versos mil nunca fiz[...].” (v.1-5) . “Ordeno-te, não vás por onde os carros trilham / nem sobre o mesmo alheio rasto a roda / leves nem vás à larga via mas a estrada não batida, por mais que estreita, sigas.” (v.25-9). Tradução J.A. Oliva Neto.

com a interpretação de mimesis como simples imitação. Essa visão consolidou-se, principalmente, pela idéia de *contaminatio*, uma das questões mais abordadas sobre essa relação de textos latinos com gregos. Ao termo latino são atribuídos os significados de: i) mistura, combinação; ii) contaminação⁴². Esse termo é uma formulação advinda do verbo *contaminari* [misturar] usado por Terêncio (185-159 a.C.) no prólogo da comédia *Ândria*, como segue:

*Menander fecit Andriam et Perinthiam.
qui utramvis recte norit ambas noverit:
non ita dissimili sunt argumento, [s]et tamen
dissimili oratione sunt factae ac stilo.
quae convenere in Andriam ex Perinthia
fatetur transtulisse atque usum pro suis.
id isti vituperant factum atque in eo disputant
contaminari non decere fabulas.
faciuntne intellegendo ut nil intellegant?
qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium
accusant quos hic noster auctores habet,
quorum aemulari exoptat neglegentiam
potius quam istorum obscuram diligentiam.
Andria 9-21*

Menandro fez a **Ândria** e a **Períntia**.
Quem conheceu bem uma delas, terá conhecido as duas,
não têm elas um argumento assaz distinto, mas todavia
se distinguem quanto ao diálogo e estilo.
As coisas que da **Períntia** foram convenientes à **Ândria**
o poeta confessa ter transposto e usado como suas.
Esta gente aí censura esse ato e fica falando
que não é decente misturar [*contaminari*] enredos.
Acaso se fazem de entendidos, embora nada entendam?
Eles quando isso recriminam, estão recriminando a Nêvio,
Plauto e Ênio, os quais este nosso poeta tem por mestres,
e de quem ele prefere imitar a falta
mais do que o obscuro discernimento desta gente aí.

[*Ândria*, 9-21. Tradução Prof. Dr. Brunno Vinicius Vieira]

⁴² *Contaminatio*: “in modern philology, the procedure of fusing together two or more models; the currency of the term derives from the poetics of Terence, who defends against his critics the legitimacy of this operation, which he carried out on the Greek originals of his works.” (Conte, G., 1999, p.808). Autores que também abordam o tema: Beare, (1959); Chalmers, (1957); Kujore, (1974); Tarrant, (1995).

Como se percebe, Terêncio busca se defender das críticas que sofria, argumentando que o recurso de se servir de um repertório já existente sempre fora utilizado por autores de destaque da literatura latina (Névio, Plauto, Ênio) quanto da grega (Menandro). Novamente desponta o trabalho de construção poética, a existência de leituras críticas ‘atentas’ ao cânone e aos desvios. O conhecimento desse universo literário e um livre trânsito por ele, visto em diferentes autores latinos, é o que se constata, também, a partir dos textos de Sêneca, especialmente na poesia dramática que não segue *ipsis litteris* os objetos referenciais. Essa perspectiva é reforçada pela assertiva do autor na *Epístola a Lucilio*, 80, 1:

Non ego sequor? Facio, sed permitto mihi et invenire aliquid et mutare et relinquere. Non servio illis, sed assentior.

Será que eu não sigo os meus predecessores? Faço-o, mas permito a mim mesmo inventar, mudar ou deixar alguma coisa. Não lhes sirvo – aprovo-os.

Notifica-se, nessa passagem, a clareza sobre o conhecer o já feito e a consciência sobre o fazer, sobre a *poiesis*, sobre a *imitatio*, sobre a *contaminatio*. Desfaz-se, assim, a idéia de uma ingenuidade e puerilidade literária que norteariam a interpretação de influência como simples cópia. Nesse sentido, Curtius afirma sobre Sêneca: “O conceito de ‘seguimento’ é uma versão livre da teoria da *imitatio*.” (1996, p.565)

Sobre a expansão e o uso desse repertório, que ocorreu na Antigüidade e que, de modo geral, marca a história da literatura ocidental até nossos dias, Joaquim Fontes esclarece:

Para expressar o que chamamos de mitologia, a idade clássica dizia Fábula, termo que somos tentados a escrever com letras maiúsculas: um Acervo de nomes próprios e geográficos, de aventuras, de genealogias e metamorfoses; um Repertório de contos e imagens, de alegorias e ornamentos de palácios e discursos; um Texto virtual feito de textos canônicos (Hesíodo, Ovídio, Apolodoro e divulgadores mais recentes); um Saber, em suma, que havia se tornado indispensável à legibilidade de toda a cultura seiscentista [...] (2007, p.81)

O que buscamos mostrar é que há um diálogo entre conteúdos e formas, que há padrões e rupturas, já nas tragédias gregas, consideradas como berço do teatro ocidental, e que tal perspectiva se expande para além da Antiguidade e é uma constante na história da literatura dramática. Se ocorrem variações no teatro grego, por que não ocorreriam no teatro latino, e portanto, em Sêneca, quase cinco séculos depois? É notório que os textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides perfazem um grande referencial e muito têm a oferecer aos leitores. Também a poética aristotélica passa a ser um referencial, que ao longo dos séculos, a partir de seus comentadores, foi ganhando mais poder e autoridade. Contudo, se na *Poética*, Aristóteles trata da questão das mudanças e das diferenças no teatro, por que essas não existiriam no teatro de Sêneca e no teatro em geral? O teatro é um gênero da diferença, da existência de um outro - corporificado pela linguagem verbal e/ou não-verbal; o diálogo e a cena; texto e paratexto; *lexis* e *opsis*.⁴³ O teatro é um conjunto de signos, sendo um privilegiado, como o mestre de Estagira já indicara ao apresentar as partes da tragédia, (espetáculo, caracteres, mito, melopéia, elocução e pensamento) destacando como o mais importante a trama dos fatos, isto é, o mito, na acepção de Malhadas(2003) anteriormente exposta, o enredo. A união desses elementos de diferentes naturezas reforça essa idéia do teatro como manifestação do outro, do diferente – perspectiva acentuada pela própria construção do gênero, que ao longo da história, se demonstra diferente, se demonstra outro, a tal ponto de causar um estranhamento com tamanha alteridade, provocando afirmações do tipo: isto não é teatro. Essa alteridade que compõe uma variedade, e uma riqueza, significativa para o teatro, decorre da mudança de enfoque dado aos diferentes elementos que o constituem. Em Aristóteles, o enredo foi o destaque, mas isso foi mudando.

Ao se observar a história do teatro ocidental, o que se percebe é uma diversidade de produção e enfoques críticos, possivelmente, em decorrência de sua natureza múltipla; uma

⁴³ *lexis*: elocução, discurso, texto dramático. *Opsis*: o que se vê, espetáculo.

arte, um gênero que congrega, que traz em si outras artes imbricadas. O texto teatral é o trabalho com as palavras, o espetáculo se nutre das artes plásticas: cenários, figurinos, o próprio ator. Abre-se, então, um leque de possibilidades para o nosso olhar.

O teatro é composto de vários departamentos, diferentes áreas que podem se ligar ou não, um gênero que abarca tipologias distintas e, por vezes, até contraditórias. Em uma analogia simples, é um guarda-chuva sob o qual estão juntos os elementos teatrais, os quais, de modo geral, têm uma natureza distinta.

Essa diversidade seria, então, a causa da chamada crise do teatro? Lê-se em alguns autores⁴⁴ sobre essa crise, sobre a morte do teatro; isso não se dá por reunir formas díspares na mesma gaveta? E por tentar compará-las entre si? Se as formas são diferentes, os resultados são diferentes: não é possível comparar, pura e simplesmente, teatro ocidental com o oriental; teatro grego com teatro medieval. Esta situação de crise ocorre também por uma tentativa de formatar o gênero a partir de uma única perspectiva, o que vai de encontro à realidade do gênero, que apresenta diferentes enfoques ao longo de sua história.

Essa crise, essa busca se dá, de alguma forma, por uma sombra que o próprio teatro lança sobre si mesmo. A significação, a grandiosidade do teatro grego, e nisso está também Aristóteles, tornou-se uma espécie de fantasma para o teatro⁴⁵, pois a cobrança de seguir suas estruturas e parâmetros foi se tornando cada vez mais acirrada com o passar do tempo. Descreve assim também, em “A questão dos gêneros”, Luiz Costa Lima, no livro *Teoria da literatura em suas fontes*: “É sabido que, desde seu *revival* no século XVI até os preceptistas, principalmente franceses, a *Poética* foi utilizada para a confecção de cânones a que as obras deveriam se ajustar.” (2002, p.258). Ocorre, então, que textos dramáticos que se afastassem dessas perspectivas apresentariam uma problemática de formação, muitas vezes, não sendo considerados como obra dramática.

⁴⁴ Bentley, E., (1991); Maler, L. (1979), in *Novos rumos do teatro*.

⁴⁵ O teatro parece sofrer de uma nostalgia, a nosso ver, de grandiosidade. Para Roubine seria uma nostalgia do sagrado (2003, p.181).

Além desse enfoque canônico atribuído ao teatro grego, outra questão, que se apresenta de maneira fundamental para o entendimento dessa crise e dos caminhos percorridos por esse gênero, é o desenvolvimento do próprio teatro grego. Tendo em vista os três tragediógrafos – Ésquilo, Sófocles e Eurípides – e os dois comediógrafos – Aristófanes e Menandro – o que se encontra não é uma constância e uma uniformidade, mas sim diferenças e mudanças quanto às estruturas, à forma de tratar os conteúdos. Assim, se nas manifestações literárias consideradas como um padrão a ser seguido não apresentam um padrão rígido, como cobrar das obras posteriores o ‘modelo grego’ e/ou uma regra única? Essa linha de criação se encontra nos textos gregos de tal forma que H. Kitto, em *A tragédia grega*, afirma :

[...] por onde quer que olhemos em *Medéia*, vemos que Eurípides difere da teoria de Aristóteles e da prática de Sófocles, não apenas na superfície mas radicalmente; e quanto mais trabalha a sua veia trágica, tanto mais esta divergência cresce até termos em *As Troianas* uma peça em que nenhum acidente isolado é consequência necessária e provável do precedente, a caracterização é ligeira e inconsistente, o coro, longe de ser um co-actor, não toma conhecimento nenhum da acção – e contudo *As Troianas* é uma tragédia magnífica. Portanto o método deve ser lógico e temos agora de tentar encontrar essa lógica... (1990,p.19, v.2)

Analisando o drama na Antigüidade grega, o foco está em um conceito, em valores externos, na coletividade, fios muito bem tecidos na trama dos atos, como denomina Aristóteles, pois o teatro se apresentava como uma obra social e da comunidade. “O público participava ativamente do ritual teatral, religioso, inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas.” (2001, p.104). Com essa afirmação de Margot Berthold, em *História Mundial do Teatro*, é possível reiterar o caráter de identificação do público com esta manifestação e entender melhor os motivos da força desse gênero nesta civilização. E em toda a sua pujança, talvez justamente por ela, o teatro grego apresenta vieses outros, oferecendo caminhos e perspectivas diversas, as quais, a partir da

leitura dos textos dramáticos, que chegaram até nós, se demonstram plausíveis. Com isso, a acepção de não-homogeneidade, isto é de uma heterogeneidade, se estabelece já no berço do teatro ocidental, dando indícios de sua natureza: a diversidade, a não exigência de uma homogeneidade, o rompimento de padrões estabelecidos⁴⁶.

E essa expressão do teatro grego, ainda no mundo antigo, mostra sua capacidade de impressionar e influenciar. Roma, ao se tornar herdeira do teatro grego, retomando características dramáticas e arquitetônicas, refletirá a relação que estabeleceu com a cultura daquele povo: a admiração dos romanos que a tomam como referente, como ponto de partida. Então, tomando o teatro grego como um substrato, os romanos produzem seu teatro que se organiza, de certo modo, em um mote político conhecido como *panem et circenses*. Mas, se esse espelha a suntuosidade do império romano, em uma espécie de *show business*, nas palavras de Berthold, a literatura dramática oferecerá um outro lado dessa manifestação: a crítica e a reflexão do quotidiano latino: leia-se as comédias de Plauto e Terêncio, as tragédias de Sêneca.

Em *Introdução às grandes teorias do teatro*, J-J. Roubine, afirma que “o modelo aristotélico não terá nenhuma incidência sobre o teatro latino e medieval.” (2003, p.21). De fato, durante a Idade Média, as formas não seguem mais o referencial da Antigüidade, apresentando uma grande variedade, que vai dos tradicionais autos religiosos às representações com temas profanos, esses mais comuns no final do período medieval. Assim como na antiga Grécia, a perspectiva apresentada, então, está em um conceito que permeia a sociedade: é o religioso, mas, agora cristão, com interpretações e alegorias bíblicas, com o objetivo de instruir. Segundo Karl Vossler, “o problema artístico do teatro medieval, não foi o conflito trágico entre Deus e o mundo, mas antes a submissão do mundo a Deus.” (*apud* BERTHOLD, 2001, p.186). Há, de modo geral, uma perspectiva centralizadora de um teatro

⁴⁶ Vale lembrar a relação do gênero com o deus Dioniso.

didático, com fins religiosos, baseado mais no espetáculo sem grandes cuidados com os textos, os quais são escassos.⁴⁷

Chegado o Renascimento, o que se destaca é o homem. Dentre os motivos desse foco pode-se elencar, justamente, o percurso percorrido no medievo: do divino, perfeito e etéreo ao profano, secular, vulgar e terreno. Além disso, predispõem-se a liberação do indivíduo e o despertar da personalidade, reforçados pela busca e cultivo da cultura greco-romana; é o renascimento do homem dentro do espírito da Antigüidade. Vale destacar aqui a presença e a repercussão da literatura latina nesse período, como apresenta Berthold: “Se fôssemos escolher um marco para a “Renascença” do teatro, a data seria 1486. É o ano em que a primeira tragédia de Sêneca (*Hipólito*) foi montada em Roma pelos humanistas e a primeira comédia de Plauto (*Os Menecmos*).” (2001,p. 270)

Contudo, essa forma consagrada, de retorno aos antigos, de modo geral, à Renascença pela história é uma visão metonímica, que se acusa pela formação dos estados nacionais, com suas línguas, culturas e organizações diferentes que se relacionam de maneira não padronizada com a herança da Antigüidade, indicando, assim, uma variedade de resultados e a necessidade de observações pontuais. Essa configuração é demonstrada na *História Mundial do Teatro* na seguinte assertiva : “O cultivo humanista do drama, de um lado, ia ao encontro do impulso lúdico das classes populares, de outro.” (BERTHOLD, 2001, p.270) . Pode-se destacar aqui, o teatro inglês, especialmente, com Shakespeare e o teatro espanhol. Essa configuração acaba por tornar ainda mais evidente a diversidade, pertinente ao homem e, conseqüentemente, ao teatro, o qual manifesta essa característica desde o seu princípio, como já observamos. Como resultado desses processos, a especificidade das manifestações teatrais, das diferentes nações que se constituem nesse período histórico,

⁴⁷ Segundo Roubine, o teatro da Idade Média é objeto, apenas, de pesquisas eruditas. (2003, p.10) Entendemos essa assertiva no sentido da restrita circulação dos textos dramáticos e de suas análises críticas.

estabelece o início de mais um capítulo – os teatros nacionais - o qual ainda está sendo escrito.

Com o Neoclassicismo, a definição do gênero é mais crítica do que moral ou metafísica, como em períodos anteriores. O mais importante é seguir as regras e a estrutura do gênero, as quais, resumidamente, são: a pureza do gênero, o respeito às regras gregas, a função de instruir e deleitar, sendo essas interpretadas a partir das poéticas de Aristóteles e Horácio, respectivamente *Poética* e *Carta aos Pisões*, ou de releituras⁴⁸ dessas. Busca-se, dessa forma, um racionalismo metodológico, que se expressa através da construção do ‘poema’, concretizando a supremacia do texto dramático, o qual deveria demonstrar esse percurso de “manifestação” das leis. Contudo, como bem analisa Roubine (2003, p.14), o século XVII, especialmente na França, apresenta uma “estranha singularidade: não pretendem inventar um sistema novo, fundar uma estética original, mas na prática foi o que aconteceu” a partir das interpretações dadas ao texto aristotélico, o qual apresenta lacunas, as quais possibilitam verter significados. Apesar desse aristotelismo⁴⁹, tentativas de ruptura surgem como se notabiliza com a querela entre antigos e modernos e a concepção defendida por Denis Diderot (1713 -1784) de uma tragédia doméstica e burguesa, isto é, o que será denominado drama burguês⁵⁰. Ainda segundo Roubine: “No entanto, os teóricos franceses do gênero sério, comparados a seus confrades alemães, ingleses etc., permanecem, no final das contas, bem tímidos em seu questionamento do aristotelismo.” (2003, p.71) . Reforça-se, assim, a diversidade da manifestação do gênero dramático, e nesse momento, consolidando a idéia das identidades nacionais, que se manifesta fortemente com o movimento romântico, adequando-se às possibilidades e exigências locais.

⁴⁸ Uma dessas leituras é a de Ludovico Castelvetro (1505 - 71), *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta* (*A poética de Aristóteles vulgarizada e exposta*) que especifica as unidades de tempo e de lugar, as quais não são apontadas por Aristóteles. (Roubine, 2003; Carlson, 1997)

⁴⁹ Termo usado por Roubine, 2003, p.63. O autor apresenta uma minuciosa caracterização do teatro francês desse período.

⁵⁰ Roubine, 2003; Carlson, 1997; Borie, Rougemont, Scherer. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*, 1996.

Dessa forma, a recusa de dogmas e padrões proporciona um empirismo e um individualismo na busca da originalidade, apresentando-se como uma das pautas do Romantismo. Além disso, outro elemento da pauta romântica é buscar como matéria-prima a história do país, expressa em fatos antigos ou recentes, o que proporcionaria uma maior identificação do indivíduo espectador/leitor. Com isso, enredo e personagem são as peças principais, manejadas pela genialidade do autor e por sua independência frente aos paradigmas clássicos e/ou neoclássicos, autonomia essa que pleiteia também o inusitado, as misturas, a renovação de conteúdos e formas.

No Realismo, seguido pelo Naturalismo, o indivíduo e o meio estão expostos, alterando-se em uma reflexão sobre as relações sociais, o desnudamento dos abusos e em uma mistura de fisiologismo e psicologismo. O que se pretende é a representação do real, qual a imagem de um espelho; tal perspectiva é favorecida pelo avanço dos meios técnicos cênicos como iluminação, utilização de objetos verdadeiros. Para Roubine, esse período não produziu grandes obras-primas, mas abriu veredas para manifestações posteriores, pois não se atinha estritamente às formas estabelecidas, relativizando as regras do que seria uma boa produção. Também, “do ponto de vista da história do teatro, a importância da teoria naturalista não é apenas que ela libera a escrita e a dramaturgia de uma herança imponente de coerções diversas. Ela confere a Antoine⁵¹ uma legitimação doutrinal para suas pesquisas no domínio da direção.” (ROUBINE, 2003, p.114)

Como uma espécie de reação a esse real naturalístico, disciplinado pelo visível, o Simbolismo⁵² se constitui pela busca do poético, do etéreo e a tentativa de defini-lo. Parece-nos, a priori, que o foco não está mais na pessoa, ou melhor, transferiu-se para o

⁵¹ Roubine se refere a André Antoine (1854-1943), encenador e fundador do *Théâtre Libre*. Introduziu, na França, o naturalismo e, de certa forma, é visto como realizador do programa de Zola.

⁵² De acordo com Pavis, esse drama “provém das formas musicais da ópera, do oratório, da cantata e do *drama italiano*; porém se desprende da influência musical com o drama “*fin de siècle*”, que é composto como reação às peças naturalistas.” (2005, p.109). Ainda para esse autor, que denomina de drama poético ou lírico, afirma que seu auge ocorre no final do século XIX, e tem como representantes Mallarmé, Régner, Maeterlinck, Hofmannsthal.

interior dos personagens, e para ser expresso centra-se na palavra. Segundo J. Honzl, em “A mobilidade do signo teatral”, é “um drama cujo caráter teatral repousa no texto”. (2003, p.146). Essa perspectiva amplia as possibilidades criadas a partir da natureza arbitrária do signo lingüístico, ajuda a construir o invisível, a vislumbrar o efêmero, esvaziando o caráter unívoco do visível expresso materialmente. Sobre essa construção simbolista, Roubine esclarece a sua importância:

o simbolismo introduzia na arte teatral um fermento de mutação capital. Pela primeira vez desde o classicismo, a representação se via desligada da obrigação mimética e da sujeição a um modelo inspirado no real. Essa afirmação de uma autonomia da imagem cênica em relação à realidade e à verdade ia permitir ao século XX repensar integralmente sua concepção e sua prática do teatro, quaisquer que fossem, mais tarde, as soluções adotadas. (2003, p.121)

No final do século XIX, os russos demarcam o ponto central no espetáculo e no ator, estendendo-se essa tendência por todo o século XX. “A contribuição decisiva de Stanislavski, como diretor, para a posição dominante do ator no Teatro de Arte de Moscou é um caso clássico na questão.”, assegura J. Veltruski (2003, p.185). Além disso, esse período apresenta uma liberdade para experimentações, tanto nos textos quanto nos palcos, com autores como A. Artaud, B.Brecht, E.Ionesco. Essa diversidade se caracteriza também pela natureza da literatura, que na sua maioria, nas palavras de Lima, “aparece como discurso contestatário por excelência, não em oposição ao *establishment*, mas no sentido de apresentar perguntas irrespondíveis pelo sistema dominante.” (2002, p.810)

Ainda, outros fatores devem ser considerados para entender essa configuração a que chegou o teatro, enfatizando agora a parte do espetáculo e, conseqüentemente, o ator. Levando em conta as partes da tragédia - pensamento, caráter, enredo, melopéia, elocução e espetáculo - , ao longo da história do teatro, como exposto acima, os outros elementos foram destacados, primeiro, o enredo, com os gregos; depois, o pensamento e o caráter, com Sêneca; em Shakespeare, enredo, pensamento e caráter. E essas partes acabaram por dominar a cena

por muito tempo, contudo sem deixar de lado os outros elementos, pois, como explica Aristóteles, a melopéia e a elocução são os meios pelos quais os atores efetuam a representação. (49 b 30) . Assim, tendo sido aqueles elementos mais explorados, esses ainda ofereciam muitos recursos não explorados. Fora essa questão estrutural e estética, há fatores externos que influenciaram. Um desses fatores históricos é o movimento da Igreja Católica, a Contra-Reforma, que atacava o teatro, especialmente com a condenação da *opsis* teatral, por entender que o espetáculo era *negotium diaboli*.⁵³ Tal prerrogativa estava baseada em uma acusação feita, anteriormente, ao teatro pelos Padres da Igreja, especialmente Tertuliano. (AGUIAR E SILVA, 1999, p.621). Sendo a *opsis* censurada, o campo da *lexis* se fortalece – vale lembrar as peças shakespereanas, o drama barroco alemão. Walter Benjamim, em *A origem do drama barroco alemão* (1984) , afirma que o mérito dos grandes dramaturgos do século XVII é o seu estilo verbal que apresenta características criadoras, ficando o enredo em segundo plano. Para o autor, “Som e escrita mantêm entre si uma polaridade tensa. Essa relação funda uma dialética, que justifica o estilo “bombástico” como um gesto lingüístico plenamente intencional e construtivo.” (1984, p. 223) . Contribui, também para esse enfoque dado ao texto, ao trabalho com a *lexis*, a poética aristotélica, que dispõe que o drama pode atingir a sua finalidade e mostrar suas qualidades só pela leitura. (62 a). Em *Teoria da Literatura*, Aguiar e Silva , observa que “Estas asserções parecem privilegiar a *lexis*, o texto dramático; marcando uma orientação que haveria de se impor, podemos dizer, desde o Renascimento até o século XX, embora com alguns e importantes hiatos (como a *commedia dell’arte*).” .(1999, p.621)

Com a somatória desses elementos que ajudaram a erigir o gênero dramático e suas manifestações, um dos resultados foi o entendimento de que o espetáculo seria uma mero reflexo do texto preexistente, referendando uma supremacia deste sobre aquele. É, então, a

⁵³ Tal ataque visava, sobretudo, a comédia, mas entendemos que há repercussão no gênero como um todo. A respeito ver: Carlson, (1997, p.26); Roubine,(2003, p.75, p.79) : em 1750 teólogos asseveraram que o teatro é um lugar de corrupção e o ator, “um tentador, um professor de devassidão, está e deve permanecer excomungado.”

partir desse cenário, que os olhos se voltam para o espetáculo e, aos poucos, destacam-se as figuras do encenador, do diretor⁵⁴, profissionais que ampliam a visibilidade do ator e do palco, ressaltando a importância do espetáculo e a sua dinâmica. Sobressaem-se nomes como Alfred Jarry⁵⁵ (1873 - 1907), Edward Gordon Craig⁵⁶ (1872-1966), Constantin Stanislavski⁵⁷ (1863 - 1938), Adolphe Appia⁵⁸ (1862-1928), Vsevolod Meyerhold⁵⁹ (1874 – 1942), Erwin Piscator⁶⁰ (1893 – 1966), Antonin Artaud⁶¹ (1896 – 1948). Busca-se a defesa do espaço da *opsis*, que não é unicamente a concretização do texto, da *lexis*. A palavra passa a ser entendida como mais um dos elementos que compõem o teatro, mas não o central. Em suma, para esta estética, teatro é o que se realiza no palco. Dessa forma, ocorre uma supremacia da *opsis* e a relação com o texto muda significativamente⁶², chegando até a uma ruptura, entendendo o texto unicamente relacionado à literatura dramática e o espetáculo como teatro, a arte cênica.

⁵⁴ Segundo Roubine, em *Introdução às grandes teorias do teatro*, sempre houve uma direção. “Porém, devemos observar que o termo não aparece antes dos anos 1830. Mas é somente a partir dos anos 1880, graças sobretudo a Antoine, na França, que a direção [*mise-en-scène*] reivindica ser uma arte global de interpretação do texto dramático, com o diretor assumindo a responsabilidade por essa interpretação.” (2003, p.214)

⁵⁵ Autor de *Ubu Rei* (1896) e *Ubu Agrilhoado* (1900). Também é reconhecido como cenógrafo do realista Zola. Inova ao reutilizar as máscaras e ao fazer um cenário híbrido, nem natural nem artificial, esse no sentido de telas pintadas, como era o habitual para a composição dos cenários. Nas palavras de Jarry: “O cenário é híbrido, nem natural nem artificial. Se fosse semelhante à natureza, seria um duplicado supérfluo...” (1996, p.363)

⁵⁶ Defende a autonomia e soberania do diretor, o “regente”, de tal forma que o ator deve ser um simples instrumento, desprovido de subjetividade e com domínio total das técnicas de atuação, a servir o diretor. Assim, Craig defende o uso da *supermarionete*, termo por ele adotado e que pode ser entendido tanto literal como metaforicamente. Quanto ao autor do texto, esse é entendido como um fornecedor, também, a serviço do regente. Dedica-se, ainda, a estudar a articulação da música, da arquitetura e do movimento com o intuito de melhorar os dispositivos cenográficos que permitisse transformações.

⁵⁷ Ator e encenador, torna-se uma grande referência pelos seus trabalhos dedicados à formação do ator.

⁵⁸ Defende o esvaziamento do palco, sem cenários pintados e repletos de objetos, recusando o simples realismo. Faz da iluminação elétrica o cerne de seu modelo cenográfico.

⁵⁹ Ator e encenador, depois de trabalhar com Stanislavski, defende um “teatro teatral”, não mais naturalista e intimista, mas pautado em formas do passado, como o teatro de feira, a pantomima, a *commedia dell'arte*.

⁶⁰ Encenador, defende um teatro político, como meio de transformação. Nos anos 1920, Brecht trabalha com Piscator.

⁶¹ Busca elementos do teatro oriental já que entende que o ocidental está sob a ditadura da palavra; quer um teatro com encantamento e que cause perturbação no público. “O teatro artaudiano também sonha com uma (re)sacralização da representação, com uma eliminação do texto e da ideologia mimética por ele veiculada, em benefício do gesto e do movimento.”(Roubine, 2003, p.164). Esse autor ainda destaca algumas afinidades de Artaud com Appia e Craig, como a idéia do regente.

⁶² Rosenfeld, nos artigos *Mais respeito ao texto*, *Teatro em crise*, apresenta uma análise dos meandros dessa relação que vai de um purismo, que defende a representação literal do texto, até excessos que chegam a deturpar as idéias do texto. Roubine também aborda essa questão por um viés diacrônico; 2003, p.141-150. Segundo Pavis só há duas possibilidades: “ou a cena procura dar e redizer o texto; ou cava um fosso entre ela e ele, o crítica, ou relativiza por uma visualização que não o redobra.” (2005, p.407). Ver Pavis, (2005, p.373 e p.406).

Entendidos separadamente ou não - *lexis e opsis* -, a marca do século XX é a variedade de tentativas de elaboração de novas linguagens, novas estruturas, novos enfoques que oferecessem uma maior sustentabilidade e repercussão do gênero. Uma dessas frentes foi o teatro popular, o qual a partir das variadas experiências de sucesso e fracasso, das dificuldades econômicas, propicia aos envolvidos uma conclusão:

O público não é conquistado previamente. Ele não vai ao teatro, mas adere às tradições predominantes. Trata-se da descoberta, pelo pessoal do teatro, da alienação! Finalmente, é preciso contar com a concorrência das distrações “fáceis” ou manifestações não-teatrais (cinema, lutas de boxe...). De modo que começa a se impor uma conclusão. Realista, se não pessimista: o teatro popular não pode preceder a transformação da sociedade. Pode apenas ser resultado dela. (ROUBINE, 2003, p.131)

Após a segunda guerra mundial, uma nova tentativa, mas agora com o apoio do Estado, abre um novo campo de possibilidades para o teatro. Contudo, os grandes resultados esperados – como lotação completa por parte do público, repercussão junto à sociedade, mudanças socioculturais e políticas - não acontecem. Parece-nos que há uma busca por aquela idéia do teatro grego como movimento cívico, de união e compartilhamento de valores, de grandes mobilizações, de teatros cheios quer para a produção quer para a recepção. De fato, a impressão é que esse desejo, essa busca perpassa toda a história do teatro, como se fosse uma idade de ouro do gênero.

A discussão sobre o formato desse teatro chamado popular e a sua abrangência sempre ocorreu, tendo como críticos Sartre e Brecht, por exemplo. Retoma-se, com isso, outras questões antigas, que têm acompanhado o teatro e as artes: qual a sua função? Deleitar e/ou instruir? Preocupar-se com público? Seria o teatro uma arte elitista? Roubine norteia esse debate de maneira satisfatória e, ainda que como conclusão do percurso do teatro francês, acreditamos que é possível generalizar sua abordagem para o teatro em geral.

Um quarto de século de uma política jamais verdadeiramente questionada mostrou, aliás, que era um erro responsabilizar por isso os indivíduos ou a instituição. As condições de trabalho, as tradições socioculturais, a difusão, afinal de contas limitada, do conhecimento, da cultura, a concorrência de outras atividades de lazer,

tudo isso faz com que nenhuma prática de teatro popular na França de hoje consiga superar um limiar de 6% de representantes das categorias mais desfavorecidas. O copo permanece para sempre cheio pela metade! (2003, p.136)

Brecht se coloca como um crítico desse teatro, pois concebe o gênero de uma forma diferente, a qual se torna um divisor e um novo paradigma da história do teatro. Ele apresenta uma das teorias mais completas e inovadoras desde o aristotelismo : a forma dramática, pautada no conflito, e a forma épica centrada na contradição, pleiteando o efeito de distanciamento para que o espectador/leitor experimente uma estranheza, provocando uma reflexão crítica, a qual nem sempre é possível quando ocorre o processo de identificação. Na perspectiva brechtiana, é justamente isso que não deve ocorrer, assim utilizam-se procedimentos que permitam quebrar a ilusão teatral, para lembrar ao público que o que assiste não é a realidade, mas uma representação.

Diferentemente das épocas precedentes, o teatro do século XX tornou-se (relativamente) tolerante e (relativamente) acolhedor a todas as tentativas, portanto a todas as teorias. É que a noção de *pesquisa* tornou-se, graças ao desenvolvimento das ciências, a virtude cardinal que fascina os artistas. (ROUBINE, 2003, p.139)

O autor ainda usa termos como *pluralista*, *mestiçagem* para caracterizar o teatro do século XX. A internacionalização do teatro, isto é, o rompimento das fronteiras, o cruzamento de culturas, de olhares teóricos quanto de práticas, a troca de experiências, assimilações, adaptações. Tais procedimentos são encontrados no trabalho de Brecht, que não faz questão de ocultar suas fontes, ao contrário as indica claramente, formando um arquivo memorialístico, no qual a epicidade, que nortearia seu teatro, não era nada de novo no cenário dramaturgico: “No que respeita ao estilo, o teatro épico nada apresenta de especialmente novo. Assemelha-se ao antiquíssimo teatro asiático, pelo seu caráter de exposição e pelo realce dado ao aspecto artístico. E já os mistérios medievais, o teatro clássico espanhol e o teatro jesuíta evidenciam tendências didáticas.” (BRECHT, 1978, p.34) O novo surgiria, então, da disposição feita por Brecht desses elementos.

E seguindo nesta vereda de conhecer mais os repertórios do teatro mundial e experimentá-los, convertê-los, o século XX, caracterizado pela pesquisa, apresenta um teatro voltado para si mesmo, um teatro que se alimenta de seus elementos, por vezes, díspares mas convergentes. Elementos esses definidos por Aristóteles – mito, caracteres, pensamento, melopéia, elocução e espetáculo – e manifestados de modos diversos, centrados ora na *lexis* ora na *opsis*, ou em ambas. Roubine demonstra o resultado dessa estética que se constrói pela pesquisa, que se faz pelo uso da memória: “Todas essas tradições (ocidentais e orientais) alimentam cada vez mais intensamente a nostalgia de um “teatro teatral”. É que são estranhas à idéia da mimese realista. Desenvolveram um conjunto de técnicas de virtuosismo codificadas. O canto, a dança, a acrobacia têm tanta importância aí quanto a atuação dramática.” (2003, p.185) . E é essa constituição que se encontra em espetáculos apresentados, a partir das últimas décadas (1970) desse século, por *Théâtre du Soleil*, *Living Theatre*, *Bread and Puppet*, Peter Brook. Cabe destacar que a maioria desses trabalhos são representações de clássicos da literatura dramática.

Sobre o teatro do século XX, Gerd Bornhein apresenta, de forma sintética e esclarecedora, o panorama eclético que se constituiu ao longo desse século, marcado pelas pesquisas, pelas tentativas de fusões e de rupturas:

O que poderia haver em comum entre o nosso Nelson Rodrigues, Ionesco, Samuel Becket, Tennessee Williams, Brecht, Lorca? Nada, ou só um único elemento, o século XX. Mas realmente de comum, eles nada oferecem. O teatro do século XX apresenta a estranha paisagem de metamorfosear-se numa espécie de museu. O que ainda não foi montado em nosso tempo? Tudo, desde o teatro clássico japonês até a mais sofisticada das vanguardas. Monta-se a totalidade da dramaturgia universal.” (1983, p.98-99)

Assim, pautando-nos nessa abordagem diacrônica, em *lato sensu*, é possível demonstrar as diferentes manifestações do gênero dramático e alertar para o fato de que tentar definir o que é variante e profícuo de forma padrão e igualitária - como se percebe em

afirmações do tipo: isto é teatro; isto não é teatro – é uma forma de empobrecimento. Dessa forma, conclui-se que o entendimento do que seja teatro muda ao longo de sua história e é preciso respeitar essas acepções variadas e não buscar uma definição unilateral e padronizante.

Dessa forma, quando a crítica busca estabelecer um padrão, acaba indo contra a própria história da literatura dramática, oriunda das produções ao longo dos séculos e contra a natureza da arte, da literatura, que é criar e oferecer possibilidades de expressão e de ler o mundo. Essa perspectiva de multiplicidade de expressões se chega ao estudar a tradição, pois, justamente, se percebe, nessa linha temporal, a mudança como ponto comum. Nas palavras de Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, “há uma pressão para comprimir e uniformizar as variadas reflexões do passado em uma única tradição, “a” tradição. No caso da tragédia, há pressões adicionais de um tipo específico: a suposição da existência de uma tradição comum greco-cristã.” (2002, p.33)

Seguindo essa ótica de padrões e modelos, impõe-se a relação entre as literaturas, pois demonstra-se de forma intrínseca e histórica o caráter comparativo e de assimilação que a literatura tem. Restringindo, focaremos a literatura latina, por termos em vista Sêneca e pela crítica comum atribuída a ela como cópia da literatura grega. É fato que a produção grega se tornou parâmetro de referência para a latina, ainda incipiente quando dos primeiros contatos entre romanos e gregos. Passou a ser uma fonte, como é até hoje, a oferecer subsídios de trabalho e reflexão, entretanto buscar o estabelecimento de uma cópia perfeita não seria possível, por mais que se pretendesse usar de forma igual, pois o tempo e o espaço eram diferentes. Essas duas categorias determinam a obra, como especifica M. Bakhtin:

Em primeiro lugar, a obra é orientada para o ouvinte/receptor e para as condições definidas de execução e percepção. Em segundo lugar, a obra é orientada na vida, a partir de dentro, poder-se-ia dizer, por seu conteúdo temático. Cada gênero possui sua própria orientação na vida, com referência a seus eventos, problemas, etc. (*apud* LIMA, 2002, p.271)

Assim, as perspectivas espacio-temporais, como orientam a obra, conseqüentemente o fazem com o gênero e a literatura. Portanto, pensar a literatura latina como mera cópia da grega, ou mais especificamente, como afirmam alguns críticos, que a obra trágica de Sêneca não passa de uma tentativa de cópia inferior das tragédias gregas, além de se apresentar como um reducionismo, não se sustenta como plausível visto que o gênero, a literatura não estão isolados, imunes às mudanças. E como mostramos anteriormente, a própria literatura dramática grega apresenta variações. Nas palavras de Lima:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só-histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função das mudanças históricas [...]. (2002, p.272)

Certifica-se, com esses avais, que mais que um modelo absoluto, a literatura grega é um dos referenciais para a literatura latina.

E nessa acepção de referência, nos voltamos à concepção de que a poesia é mimética. Como esclarece Malhadas, o conceito de mimesis como representação, isto é, poesia é representação porque parte de um objeto referente, que será trabalhado por meios e modos diferentes, resultando em um objeto estético. Nessa extensão da abordagem do objeto ‘inspirador’, estimulante, de referência até a conclusão do produto estético final, além dos meios e modos trabalhados pelo autor, referenciais externos e históricos também estão agindo, como vimos anteriormente. Acreditamos, conseqüentemente, que a ‘pureza’ e a precisão de uma cópia da estética literária se torna cada vez mais distante.

Carlinda F. P. Nuñez, em seu artigo “Poética Clássica”, sistematiza muito bem essa correlação entre objeto estético, a interpretação do sentido de cópia e o conceito de mimesis:

“A poesia, ao mimetizar a vida, não a reproduz ou copia : reatualiza a dinâmica da *physis*, recriando a própria vida, no quadrante da ficção.”(1996:31). Também esclarece, ainda a questão das referências, como abordamos anteriormente a relação da literatura latina com a grega, de modo a reforçar ainda mais a autonomia do texto:

Divergindo de Platão, Aristóteles demonstra que a poesia não está ligada ao mundo exterior pela lei da reprodução de seus processos e identidades, mas pela adoção de referências que, no interior da obra poética, se submetem a novas relações e a uma gestão própria, já distinta do horizonte donde aquelas mesmas referências foram colhidas. Assim, postulada a *mímesis* aristotélica esvazia a autoridade do referente externo, para celebrar as prerrogativas do imaginário textual. (NUÑEZ, 1996, p.31)

Com essa leitura sobre os conceitos aristotélicos, que se soma ao estudo de Malhadas, acreditamos que o caráter de assimilação e de criação se tornam pujantes, potencializando o texto em si e os níveis de leitura.

A partir das observações de Nuñez, parece-nos que a problemática quanto ao entendimento dos conceitos aristotélicos, especialmente de *mímesis* como cópia, ocorreu porque os críticos e estudiosos acabaram por fazer uma leitura ‘platônica’ da poética aristotélica, isto é, uma leitura em um eixo vertical, sendo a escala máxima, positiva o mundo das idéias, a essência, e a escala mínima, negativa o mundo das sombras, a aparência. Ou seja, a referência seria a essência, o extremo positivo, e a cópia, a aparência, o extremo negativo. Exemplificando: referência, a literatura grega : cópia, a literatura latina; referência, tragédia grega : cópia, tragédia latina.

Os procedimentos de interpretação usados no final da Idade Média e início do Renascimento, pela hermenêutica bíblica, corroboraram para cristalizar essa forma de leitura, a qual era constituída por quatro níveis de leitura: literal, moral, alegórica, anagógica⁶³. A esse respeito, explica Umberto Eco:

Os supra-sentidos bíblicos e poéticos da teoria dos quatro sentidos fazem florir o texto na vertical, cada sentido aproximando-se sempre mais de

⁶³ Anagogia: forma hermenêutica que permite apreender um sentido místico. Os textos de Virgílio e Dante foram objetos de interpretação anagógica.

algum Além.O supra-sentido intertextual é horizontal, labiríntico, rizomático e infinito, de texto em texto – não havendo outra promessa senão o murmúrio contínuo da intertextualidade. A ironia intertextual pressupõe um imanentismo absoluto. (2003, p.218)

Encaminha-se, assim, ao princípio de individualidade das obras, de que cada expressão é uma expressão única, perspectiva defendida posteriormente por Croce. Tal preceito, no passado, fora expresso por outro italiano, Alessandro Manzoni (1785-1873), o qual aponta para A. Schlegel (1767-1845), com quem “aprendeu a considerar obras literárias “orgânicas e não mecânicas na forma”, baseadas antes na relação interna do que nos modelos externos. Assim, cada composição possuía “sua própria natureza e razão de ser especiais e portanto devia ser julgada por suas próprias regras”.” (CARLSON, 1997, p.194). Essa acepção deve se estender a qualquer obra, em nosso caso aos textos da Antigüidade, os quais, muitas vezes, ficam submersos em uma tradição, em uma interpretação estabelecida, canonizada. Umberto Eco (2003) observa que uma leitura crítica deve ser uma leitura sem pré-conceito, que não comece já enrijecida por padrões. Mais especificamente, sobre textos antigos, H. Meschonnic assevera que devem ser vistos como produções e não modelos sacralizados, estimulando o caráter crítico, reflexivo. (in LIMA, 2002). Contudo, como observa Harold Bloom (1991), ao tratar da crítica, entendendo-a como um modo ou gênero literário, afirma que essa também sofre as angústias da influência; com isso, quem poderia ter as maiores possibilidades de perspectivas mais abertas e desprendidas, na sua maioria, segue os caminhos já trilhados e padronizados, reforçando os paradigmas existentes.

Nessa perspectiva, ao trabalhar com um texto, antigo ou moderno, o caminho que se quer trilhar é aquele oferecido pelo próprio texto em si, e não buscando algo de antemão, atribuindo-lhe sobreposições. Entretanto, qual é o horizonte de busca? Qual a perspectiva mais adequada de partida? São questões que devem pautar as reflexões, porém uma resposta única é utópica. Nesse sentido, a estética da recepção esclarece: “A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras

diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária a sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo.” (ZILBERMAN, 1989, p.33). Como afirma U. Eco, cada geração lê as obras de modo diferente, o que gera uma gangorra de juízos literários, e “a crítica histórica pode, no máximo, indicar que uma obra teve várias e alternadas sortes e suscitou mutáveis respostas.”(2003, p.156). Esse fato pode ser exemplificado com o grande nome da dramaturgia, William Shakespeare, que era considerado popular em sua época e, posteriormente, tornou-se clássico e erudito. Com Sêneca, ocorre uma inversão, deixando de ser uma referência para passar ao esquecimento.

Retomando as idéias de R. Williams (2002), a tradição é uma interpretação do passado; isto é, uma seleção e avaliação mais do que um registro neutro. E examinar a tradição não é interpretar um único corpus; significa olhar crítica e historicamente para as obras, observá-las no seu contexto imediato e na continuidade histórica.

Para Peter Brook, que a partir da segunda metade do século XX desenvolve um trabalho de direção que se torna reconhecido, afere ao conceito de tradição a seguinte observação, que de certo modo, indica as diretrizes que norteiam as suas produções:

Em termos gerais, podemos concluir que *tradição*, no sentido que damos à palavra, significa “imutabilidade”. [...] No entanto, toda forma é mortal. Não há forma, inclusive a nossa, que não esteja sujeita à lei fundamental do universo: a lei do desaparecimento. Toda religião, todo conhecimento, toda tradição, idéias ou memórias, toda sabedoria supõem nascimento e morte. (2002, p.42)

Assim, a partir da convergência dos diferentes elementos que materializam o teatro, de forma simétrica ou não, advinda dessa “tradição”, surge um dos pontos, que entendemos como configurador desse gênero: a mudança; na forma de interagir os elementos, no foco dado a eles. Construindo, desse modo, singularidades que dificultam a rotulagem - ainda que o façamos mesmo com fins didáticos - e perturbam, talvez, pela heterogeneidade, pela instabilidade. De forma muito nítida, a esse respeito, Honzl assevera “a transformabilidade da ordem hierárquica dos elementos que constituem a arte teatral corresponde à

transformabilidade do signo teatral.” (2003, p.147). Como conseqüência, o autor arremata: “A transformabilidade, a mutabilidade é a regra, é o caráter específico do teatro.” (2003, p.141). Compartilhamos essa idéia, pois foi a constatação que chegamos a partir do estudo da história do teatro e dos textos dramáticos em si, desfazendo, então, uma concepção – primeira e pueril - de um gênero padronizado e pacificado. Na sua pluralidade a busca constante do vir-a-ser. Na afirmação de Roubine, : “cada geração, no fundo, experimenta a necessidade de inventar um novo sistema de convenções que dará, por um tempo, a ilusão da vida, antes de ser por sua vez percebido como tal e rejeitado em nome precisamente, da vida...” (2003, p.113)

Objetivamos com esse percurso mostrar que frente à diversidade das manifestações teatrais, afirmar que as tragédias senequianas não são teatro é uma nulidade. Ou, ainda, caracterizá-las como “peças de leitura”, “teatro de poltrona” são rótulos advindos de uma comodidade analítica, que segue um roteiro e um itinerário fácil, já tanto trilhado que oferece um caminho largo, sem obstáculos. Porém, nos colocamos com Calímaco, na estrada mais estreita.

O entendimento do que é teatro muda ao longo de sua história, com isso esse gênero faz uso de uma liberdade significativamente maior do que qualquer outra arte. Para reforçar essa idéia, nos valem das palavras de Honzl, bem como para entender a crítica de peças de leitura para a dramaturgia senequiana: “[...]está claro que não existem leis permanentes, nem regras imutáveis segundo as quais a corrente da ação dramática unificaria os meios empregados no teatro. Em sua evolução autônoma, o componente estrutural do desenvolvimento de toda arte, o teatro utiliza a cada momento um elemento diferente do fenômeno teatral.” (2003, p.146) . A partir dessa indicação, em cada período histórico, ou em cada autor, há a preponderância de um desses elementos. No teatro de Sêneca é notória a presença do discurso, da palavra, que compõe falas longas, reflexivas, apresentando, o que

denominamos, uma distensão discursiva. Com isso alguns críticos entenderam que a finalidade ‘única’ era a leitura. Além disso e de outros fatos históricos, abordados no capítulo de Fortuna Crítica, deve-se esse entendimento à dicotomia criada entre texto e espetáculo, leitura e representação.

Essa discussão é antiga, possivelmente tanto quanto o gênero, ou quase. Aristóteles, na *Poética*, aborda esses dois vieses: o texto dramático, a elocução, o discurso - *lexis* - ; o espetáculo, aquilo que se vê - *opsis* -. A nosso ver, não há uma abordagem dicotômica entre espetáculo e leitura, mas atribuições do que é concernente a ambos.

Roubine (2003, p.16) afirma que “[...] a *Poética* inaugura uma tradição de desvalorização do espetáculo”, indicando o excerto 1450 b 16 como parâmetro para sua constatação. Aguiar e Silva também aponta essa perspectiva valendo-se de um possível privilégio da *lexis* por Aristóteles, advindo da visibilidade proporcionada pela leitura. (1999, p.621). Não concordamos com essa posição, pois entendemos que a poética aristotélica apresenta a viabilidade - e igualdade - das duas formas de realização do texto: a leitura e o espetáculo. Em 1449 a 6, apresenta-as como formas separadas que subsistem por si próprias, isto é, funcionam, cada uma, a seu modo e, justamente, isso que deve ser observado: “Examinar, depois, se nas formas trágicas [a poesia austera] atinge ou não atinge a perfeição [do gênero], quer a consideremos em si mesma, quer no que respeita ao espetáculo (...)”⁶⁴. Mais à frente, o Estagirita identifica o espetáculo como uma das partes da tragédia (1449 b 30).

Acreditamos que a leitura de críticos que vêm na *Poética* um favorecimento ao texto e um desestímulo ao espetáculo deve-se ao excerto 1450 b 16: “Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos;

⁶⁴ Aristóteles, *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza

além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta.”⁶⁵ .

Retomamos aqui a citação anterior da *Poética*, que esclarece que a análise de cada elemento deve ser feita a partir do que lhe é próprio, do que diz respeito ao espetáculo, que necessariamente, é diferente do que é próprio da poesia, e por conseqüência, da leitura. Também, ao enfatizar o espetáculo cênico como parte necessária, reitera-se a sua produtividade. Essa potencialidade, contida na leitura e no espetáculo, é manifesta em 1453 b:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiade [...].”⁶⁶

Analisando a poética aristotélica, Malhadas oferece uma leitura mais aprofundada dessa questão, esclarecendo : “Essa opinião, que faz do espetáculo uma atribuição do fabricante de acessórios, e não do poeta, compreende-se no contexto da defesa que Aristóteles faz da tragédia como gênero superior à epopéia.” (2003, p.49) . Tal acepção que se encontra no final, em 1462 a 14 : “Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopéia, e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico, que acrescentam a intensidade dos prazeres que lhe são próprios.”⁶⁷. E em 1462 a 10, notifica a poesia: “Acresce ainda que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades.”⁶⁸.

A partir da observação desses excertos que tratam da leitura e do espetáculo, a impressão que se tem é que não há um predomínio ou desvalorização dessas formas de interação, sendo ora um enfatizado ora outro. Por um lado, afirma que a leitura é suficiente

⁶⁵ idem

⁶⁶ idem

⁶⁷ idem

⁶⁸ idem

para revelar e visualizar as qualidades da poesia dramática trágica assim como da epopéia, e, por outro, aponta uma ‘superioridade’ da tragédia justamente por conter o espetáculo. Conclui-se, dessa maneira, que o teatro se efetiva tanto pela leitura ou recitação do texto dramático quanto pela visualização da representação cênica.

Esse entendimento é também defendido por outros comentadores. Para Malhadas, “enquanto lemos uma tragédia estamos lendo enredo e espetáculo. A poesia instaura um e outro.”(2003, p.50) . A autora explica que Aristóteles percebeu a dimensão visual que contém a poesia, através do enredo composto pelo poeta, e que se manifesta na leitura e em cena. Nessa mesma linha, Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro*, manifesta que em teatro dizer é fazer (1996, p.55); ou a palavra é ação, é produtiva , quer no texto quer dita no palco.

Eduardo Catanozi, em seu estudo sobre o teatro de Jorge de Andrade⁶⁹, também se detém nessa discussão e, com muita pertinência, declara: “Ora, se existe essa dupla especificidade - o texto pode ser lido ou ouvido - e se mesmo poemas e romances despertam a visualização imaginária de imagens, por que o texto dramático teria apenas a função da encenação? [...]leitura e encenação são partes integrantes da mesma obra, mas podem também, ser apreciadas separadamente [...]” (2002, p.23)

Sobre essa questão, no ensaio “O texto dramático como componente do teatro”, Veltruski, de forma contundente, atesta:

A querela acerca da natureza do drama, i.e., se é um gênero literário ou uma peça teatral, é inteiramente fútil. Uma coisa não exclui a outra. O drama é uma obra de literatura por direito próprio; não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público. Ao mesmo tempo, é um texto que pode, e na maioria das vezes pretende, ser usado como componente verbal da representação teatral. (2003, p.163)

É o que Peter Brook, diretor, denomina de forma virtual e forma realizada, sendo essa o espetáculo e aquela o texto. Esses autores se alinham com Gaston Baty, encenador, ao

defender o equilíbrio entre literatura e espetáculo, entendendo o texto como parte essencial do drama, na metáfora por ele criada: “...o fruto saboreado, o caroço fica para assegurar o crescimento de outros frutos semelhantes, o texto, assim que se desvaneceram os prestígios da representação, espera numa biblioteca poder ressuscitá-los algum dia.” (1996, p.463)

E é nessa perspectiva que focamos o teatro, que o entendemos. Reiteramos que o teatro não é subalterno à literatura; que o espetáculo não é subalterno ao texto. É a representação cênica uma última leitura, uma outra leitura do texto, a qual é construída a partir do preenchimento das lacunas e do entendimento dos rastros das matrizes textuais em busca da compreensão e/ou do prazer estético. Tal delineamento se apresenta em consonância com Ubersfeld, ao tratar dessa questão, que é pauta de divergência e que se configura fulcral pois discute a definição do que é teatro: “[...]parece que a “leitura” do texto de teatro, pelo leitor e pelo espectador, só acontece no nível da totalidade do espetáculo, da cerimônia ou, em sua ausência, do texto-partitura. A reconstrução intelectual e a *cátharsis* psíquica só encontram seu alimento graças à fábula compreendida como uma totalidade.” (UBERSFELD, 2005, p.29)

Também, na análise de Rosenfeld, reitera-se essa relação de construção: “Nesse todo (o espetáculo), o texto sempre se oferece em certa medida interpretado, sobretudo na mobilização das virtualidades sonoras e pela concretização visual⁷⁰ das “universálias” de que se compõe o texto e que podem ser preenchidas, auditiva e visualmente, de incontáveis maneiras diferentes.” (1993, p.240) . Contudo, ainda que identifique a interdependência entre os dois elementos, para esse autor, teatro e literatura, espetáculo e texto constituem artes diferentes, pois quando a peça é lida pertence à literatura, mas quando encenada passa a ser teatro. Essa abordagem do crítico se deve à caracterização da literatura como uma arte

⁷⁰ Para a especificação dos elementos cênicos e de seus usos, T. Kowzan, em “Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo”, classifica àqueles pertinentes ao ator e os exteriores a ele. No primeiro caso estão: palavra, tom, mímica, gesto, movimento, maquiagem, penteado, vestuário; no segundo, cenário, acessório, iluminação, música, ruído.

temporal e o teatro como espaço-temporal. Especifica, assim, a nomenclatura de literatura dramática e teatro⁷¹. Defendendo esse parâmetro de distinção, o crítico notifica que : “O espetáculo é a atualização, a qual é ao mesmo tempo concretização, encarnação, é a passagem para a continuidade sensível e existencial do que no texto apenas é esquematizado por conceitos descontínuos e abstratos.” (1976, p.26) . Compreendemos que o espetáculo é uma atualização, mas não tão concretamente preenchida, diferindo de um “esquema descontínuo e abstrato.” Nesse sentido, Ryngaert alerta que é um erro pensar o espetáculo como elemento faltante, o qual manifestará um todo mais significativo e efetivo do que o texto. Para esse crítico, a representação cênica pode, da mesma forma, apresentar vazios e se demonstrar ‘preguiçosa’ . (1996, p.4, p.19, p.167). Também, como postula Ubersfeld, não há um signo teatral propriamente dito⁷². Entretanto, sem signo não há representação, a arte precisa dos signos para se constituir. Assim, um fato teatral é o resultado da relação entre dois conjuntos de signos, o verbal e o não-verbal, os quais se caracterizam pela arbitrariedade, que lhes confere uma produtividade potencial, explorada nas figuras de linguagem, como metáforas e metonímias. Com isso, instaura-se, segundo a autora, a principal dificuldade no estudo do signo teatral: a polissemia, ou seja, ocorrem diferentes níveis de significação, decorrente da:

Presença de um mesmo signo nos conjuntos originários de códigos diferentes, embora em cena presentes conjuntamente; por exemplo, um certo detalhe colorido de uma indumentária é em princípio elemento visual de um quadro cênico, mas inscreve-se também numa simbólica codificada das cores; faz parte também da indumentária da mesma ou a seu funcionamento dramático; pode ainda esse detalhe marcar a relação paradigmática de seu usuário com outra personagem em cuja indumentária ele também figura. (UBERSFELD, 2005, p.14)

Percebe-se, então, a existência concreta dos signos, mas seus usos, suas relações são, também, abstratas e descontínuas, como Rosenfeld considera no texto. Nas considerações de

⁷¹ Tal perspectiva também está presente em outro texto de Rosenfeld, *O teatro épico*, 2000, p.35: “O paradoxo da literatura dramática é que ela não se contenta em ser literatura, já que, sendo “incompleta”, exige a contemplação cênica.”

⁷² Segundo Kowzan, “tudo é signo na representação teatral.” (2003, p.98).

Ubersfeld isso significa que : “o código teatral é tão maleável, mutável e dependente das culturas quanto o código da língua.” (2005, p.12). Assim, infere-se que, tendo o código teatral a mesma natureza e o mesmo funcionamento do lingüístico, espetáculo e texto estão no mesmo nível de descontinuidade e de abstração, exigindo, da mesma forma, do leitor/espectador, o preenchimento das lacunas, em menor ou maior grau. Justamente por isso, manifestando toda a potencialidade do teatro, quer via texto, quer via palco, explorando as especificidades de cada um. Assim, é preciso pensar que há uma peculiaridade do espetáculo e há uma peculiaridade da literatura dramática que compõem o teatro.

Kowzan afirma a complexidade de análise justamente por essa pluralidade e concomitância de signos e linguagens, visto que o uso de um signo verbal é acompanhado de outros signos como da entonação, do gestual que podem ser reforçados, complementados ou mesmo contraditos pelos meios de expressão cênica, por exemplo maquiagem, vestuário, cenário. Essa simultaneidade de signos polissêmicos é apresentada e atua sobre o espectador durante o espetáculo. Nas palavras do autor, “[...] o espetáculo , e a maioria das combinações de signos, situam-se tanto no tempo e no espaço, o que torna a análise e a sistematização ainda mais complicadas.” (2003, p.99). Compreendemos que essa perspectiva intrincada de leitura se apresenta tanto para os leitores/espectadores quanto para os críticos⁷³, reforçando a idéia da complexidade da representação cênica composta de camadas significativas abstratas, que também podem ser descontínuas; usando a caracterização feita por Rosenfeld para o texto, a qual é contraposta a “passagem contínua e existencial” do espetáculo.

Sem extremismos – é preciso respeitar a conformação do texto e a da representação cênica. A partir da imagem metafórica de Baty, a inter-relação entre semente e fruto, a

⁷³ Kowzan justamente discute a dificuldade e complexidade de uma metodologia de análise do espetáculo. Para Pavis, o estudo do teatro pede a convergência de diversas disciplinas, como “a dramaturgia (para a composição da peça, as relações de tempo e espaço da ficção e da encenação), a estética (para produção do belo e das artes cênicas), a semiologia (para a descrição dos sistemas cênicos e a construção de sentidos)”. (2005, p.404)

existência de um gera o outro, qual uma relação sintagmática : o valor de um se dá em relação ao outro.

Aguiar e Silva, ao analisar o gênero dramático, estabelece que:

Entre o texto dramático e o texto teatral não se institui uma relação antinômica, de exclusão mútua ou de subordinação de um ao outro: pelo contrário, o texto dramático contém em latência, numa espécie de esquema projectual, tanto a nível da sua estrutura profunda como a nível da sua estrutura de superfície, o texto teatral e por isso mesmo ele se particulariza, sob os pontos de vista pragmático, semântico e sintático, no âmbito do sistema semiótico literário. (1999, p.623)

Ressalta-se, assim, esse imbricamento, essa pertinência que expõe, ainda mais, cada um dos elementos em si, como resume, com muita propriedade, Roubine:

Eis por que o diretor, também legitimamente, pode afirmar sua submissão e sua liberdade. Submisso, ele o é, mas apenas à materialidade do texto e talvez ao espaço do qual tem necessidade para se desenvolver. Mas, relativamente a uma “verdade” múltipla e intangível, ele pode se dizer livre. E soberano. Ou antes, é a exuberância polissêmica do texto que define o próprio espaço de sua soberania. (2003, p.150)

Constata-se, então, que é justamente pela potencialidade do texto que se configura a potencialidade do espetáculo; quanto mais arguto e dedicado o trabalho do diretor para com o texto, maior a soberania do diretor com o espetáculo. Reitera-se, assim, a concomitância e independência das duas formas de expressão do teatro, sem pleitear uma supremacia para qualquer uma ou um purismo.

Nesse sentido, retomamos Honzl, citado na epígrafe, “O teatro é tal como o Deus triádico de Santo Agostinho, uno e múltiplo.” (2000, p.147). Sendo assim, conseqüentemente, a questão de uma pureza, quer do texto quer do espetáculo, pautada em um referente único se desfaz, de fato, inexistente, pois, como esse mesmo autor assinala, a transformabilidade é a marca do signo teatral. Como descreve Rosenfeld, sobre o rigor, o caráter puro e ideal do estabelecimento das obras: “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo.” (2000, p.16). Então, com essas idéias – transformação,

multiplicidade e tentativas de padronização/teorização - que foram vistas e revistas ao longo desse capítulo, depreendemos, assim, que o teatro tem uma natureza múltipla, de manifestação eclética, propiciando leituras plurais, que em períodos diferentes, enfoca um dos elementos que o compõem.

Concluimos, após todas essas considerações, com Ryngaert: “Não decidamos de antemão o que deve ser a linguagem teatral. Tomemos nos autores as particularidades tais como aparecem [...]”(1996, p.48). Desse modo, e em consonância com outros críticos citados, as arquiformas devem ser vistas como parâmetros que são seguidos ou quebrados e não como regras ortodoxas. Eis o que pleiteamos para o teatro de Sêneca, que constitui, conforme nosso levantamento, um conjunto significativo na história do teatro ocidental.

3. ESPAÇO, AÇÃO E CONFLITO

Neste capítulo, gostaríamos de apresentar considerações para delinear um panorama teórico de âmbito geral, sobre o teatro, centrando-nos nos elementos do espaço, da ação e do conflito, com o intuito de situar a discussão desse gênero. Tal parâmetro oferece mais subsídios para o exame do teatro senequiano bem como para sua localização na história do teatro. Além disso, tal exposição teórica procura estabelecer aspectos concernentes à espacialidade, foco deste estudo.

É significativo que o texto dramático, em sua formulação fundamental, apresenta personagens situados em um determinado espaço, como assinala Ubersfeld (2005, p.91). Da mesma forma, Ferrara (2003) aponta a importância do espaço no teatro, definindo-o como uma das categorias que erige a sua estrutura elementar tanto no texto quanto no espetáculo: “No teatro as características de espacialidade temporal, que ficam subjacentes na narrativa, são até valorizadas ou são de realização mais concreta, visto que o sentido de espaço, no teatro, é de apreensão mais simples e direta, o teatro tem no espaço uma de suas características básicas.” (2003, p.193)

Visto que essa categoria é, juntamente com a personagem, central no gênero dramático, buscaremos configurar o espaço nas duas tragédias de Sêneca, confirmando, assim, a teatralidade dos textos senequianos, tantas vezes negada e discutida. Conjuntamente, discutiremos a questão referente à ação e ao conflito, pois, pela ocupação do espaço, pela movimentação das personagens, ações são empreendidas e conflitos são gerados. A relação entre ação e espaço ocorre na medida em que é o espaço que permite, ou não, a ação. E, quando não possibilitando-a, como isso se resolve. Além disso é pelo espaço em que a ação acontece que essa será classificada: física, externa, subjetiva, interna, etc.

Reportamo-nos, dessa maneira, ao que se convencionou, de forma geral, como um elemento fundamental do teatro. Desse modo, tratamos consecutivamente, por outro viés, a teatralidade dos textos dramáticos senequianos, reiterando-a, contrapondo-a a leituras críticas que alegam a falta de ação e de conflito.. Além da sua existência ou não, há a gradação nos níveis de ação e diferentes formas de conflito. Erige-se, então, a necessidade de caracterizá-los .

Para Aristóteles, na *Poética*, ação é o que deve ser imitado, sendo o objeto da imitação. Quanto aos modos estabelece para a mimesis, a forma narrativa, isto é, aquilo que se conta, ou a ação direta, representando personagens agindo diretamente. (1448 a 19). Na poética aristotélica a concatenação de atos, a junção de ações compõe o mito (enredo, fábula), sendo esse “a alma da tragédia” (1450 b 17). Contudo não há uma especificação maior sobre a forma da ação (1450 a), exceto que é em virtude de sua ação que a personagem tem seu caráter atribuído, no sentido de que é nobre, elevado conforme as ações que devem ser sérias, opondo-se a ações baixas que indicam um caráter correspondente. (1448 a 1 e 16)

Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, apresenta diferentes definições para o verbete ‘ação’, a partir de correntes estéticas variadas, demarcando, assim, a dificuldade de uma definição estrita para o termo. Pautamo-nos no entendimento de ação como “seqüência de acontecimentos essencialmente produzidos em função do comportamento das personagens; (...) conjunto dos processos de transformações visíveis e invisíveis, sendo essas psicológicas ou morais.” (2005, p.2). Especificando, nas palavras do autor:

A ação está ligada ao surgimento e à resolução das contradições e conflitos entre as personagens e entre uma personagem e uma situação. É o desequilíbrio de um conflito que força as personagens a agirem para resolver a contradição; porém, sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça. Entretanto, a ação não é necessariamente expressa e manifesta no nível da intriga; às vezes ela é sensível na transformação da consciência dos protagonistas, que não tem outro barômetro que não os discursos (drama clássico). Falar, no teatro ainda mais que na realidade cotidiana, sempre é agir. (2005, p.4)

Essa explicação de Pavis, configura, além da ação visível e invisível, outra forma de ação, denominada ação falada⁷⁴. Nota-se, nesse delineamento feito pelo estudioso, um entrelaçamento no que se refere às ações invisível e falada, pois é através do discurso que a personagem revela o que se passa em seu íntimo, o que permite estabelecer uma comunicação entre as personagens e com o público (leitor/espectador), reforçando assim a idéia de que “no teatro, a ação não é um simples caso de movimentação ou agitação cênica perceptível.” (PAVIS, 2005, p.6). Além disso, cabe aqui destacar que a ação falada engloba um universo maior que unicamente o interior dos personagens. Como já citado, em teatro “falar é agir”; assim, as palavras pronunciadas têm o poder de constituir uma realidade. Isso se dá, também, em razão de um acordo tácito que é estabelecido com o público, de qualquer época, que aceita quando a personagem diz: “Vejo, ao longe, as ruínas fumegantes de Tróia.”, ou, “Eis que chega Agamenon depois de tanto navegar”, ou “Menelau segue para Micenas.”

Assim, a ação pode ocorrer no nível da fábula e do discurso dos personagens; conseqüentemente, disparidades despontam visto que o “espaço” onde as ações se desenvolvem são diferentes. Firma-se, com isso, uma distinção que configura os textos dramáticos. Partindo dessa premissa, subentende-se que há peças de natureza diversa, pautadas em determinado “espaço” de ação, o que, por conseqüência, não possibilitaria uma simples padronização da definição do termo ação, assim como representa um agravante nas comparações diretas feitas entre obras que apresentam ritmos divergentes, categorizando-as em peças com ação ou sem ação, sem ponderações que dizem respeito à construção da obra.

Atento às especificidades da elaboração estética teatral, Ryngaert notabiliza a tenuidade da conformação da ação:

Nas dramaturgias em que “falar é fazer”, por exemplo na tragédia ou em uma parte do teatro contemporâneo, é muito delicado discernir o que a personagem faz. “Amar” pode revelar-se a atividade principal de uma personagem raciniana, em contradição talvez com “governar”. (1996, p.138)

⁷⁴ Pavis faz referência a “*azione parlata*”, definida por Pirandello. Mas, também relembra, que para D’Aubignac, em teatro “dizer é fazer”. (2005, p.6)

E segue esse autor a demonstrar as dificuldades e enganos que acabam acarretando a não observação desse agir e de seu encadeamento: “Assimila-se, às vezes, erradamente a ação ao conflito, o que é um modo de só levar em conta uma forma de dramaturgia.” (1996, p.138). A partir dessa visão mais abrangente e minuciosa da ação dramática, emerge a necessidade de atentar ao que o personagem faz: olhar, contar histórias, tirar o sapato, as quais Ryngaert atribui a denominação de microações, asseverando que “o fato de não serem “grandes ações” nem por isso as anula e ajuda a construir a identidade da personagem.” (1996, p.138).

Ainda, essas pequenas ações podem ser essenciais ao enredo e aos personagens. Gostaríamos de enfatizar, da citação acima destacada, o recorte feito pelo crítico quanto às formas de drama, as quais podem apresentar sua composição a partir de microações e do ‘falar é agir’, pois a tragédia perfaz nosso objeto de estudo e o teatro contemporâneo por compor a atualidade do gênero dramático, aproxima-se do gênero trágico, o qual foi destaque em épocas muito recuadas temporalmente. Essa aproximação também foi proposta por W.Owen⁷⁵, especificamente entre a tragédia senequiana e o teatro contemporâneo, como apresentamos previamente, no capítulo referente à fortuna crítica. Essa relação de proximidade, a nosso ver, representa a vivacidade e o vigor das tragédias da Antiguidade.

Contemplando, assim, essa perspectiva abrangente quanto à dinâmica da ação, valemo-nos da sistematização feita por Pavis, classificando-a em: ação ascendente / descendente; ação representada / contada; ação exterior / interior; ação principal / secundária; ação coletiva / privada. O autor entende por ação ascendente aquelas que antecedem a crise e o momento de conflito, ou seja, ações que ‘elevam’ o ânimo e a pressão das personagens e da situação. Após a resolução do

⁷⁵ “By the expansion of conventional usage into dramatic symbol, by the investigation of new innuendos within conventional meanings, Seneca can achieve not only the revitalization of the metaphors and symbols themselves, but substantial new interpretations of the myths as well. In this facility, as in many others, notably his experimental approach to dramatic form, Seneca stands in a much more significant relationship to contemporary experimental and absurd theater, than even to the Renaissance”. (1968, p.313)

embate, a ação passa a ser descendente, visto que a pressão diminui. Quanto à segunda forma de ação, pode ser representada ou contada; a primeira é definida como uma ação visível e a segunda, aquela que se constitui pelo discurso. Na terceira forma, a ação se refere à interioridade do personagem e ao que lhe é externo. Quanto à ação principal, essa guia os protagonistas como um eixo central, que pode apresentar ramificações secundárias. Na proposição de Pavis:

A ação principal tem seu eixo na progressão do ou dos protagonistas; a ação secundária é enxertada na primeira como intriga complementar sem importância primordial para a fábula geral. A dramaturgia clássica, ao exigir a unidade de ação, tende a limitar a ação à ação principal. (2005, p.5)

E a última forma, representa as ações do indivíduo e suas correlações, gerais ou simbólicas, com um povo, ou determinado grupo. Por essas formas de ação, ocorre o andamento da peça e propicia-se o aparecimento de conflitos.

A partir das colocações anteriores, a idéia de que ação é diferente de atividade se estabelece. Tal perspectiva é também apresentada por George Baker, em “The essential of drama: action and emotion”, que oferece um delineamento do que entende como o essencial do drama. É preciso destacar que para esse teórico, o fundamental é a emoção, a qual é conduzida pela ação, pela caracterização e pelo diálogo. Para demonstrar a importância que atribui a esse elemento, o autor faz uma paráfrase de um princípio geométrico ao definir que : “a play is the shortest distance from emotions to emotions”. (1975, p.477). Pautado nesse postulado, Baker entende que a ação pode ser física e mental, desde que provoque uma resposta emocional. Sendo assim, conjecturamos que ação é tudo o que afete a uma personagem, quer física ou mentalmente, acarretando uma mudança . Nesse sentido, Pallottini esclarece que “ação, de fato, é mudança de equilíbrio e deve englobar físico e mente. A expectativa da mudança já é o começo da ação. Mas a ação em si acaba sempre se concretizando num evento físico.” (1988, p.37)

Baker trata, também, da questão da inação. Essa pode ser classificada em física e mental, sendo parte constituinte do drama, visto que pode ser dramática, desde que cause emoção através de seu significado junto ao enredo. Dessa forma, esse autor aborda, de uma maneira mais

maleável e produtor, elementos que, de modo geral, são entendidos de uma maneira dicotômica: ação x inação; dramático x não-dramático, o que ele revela na sua análise, sobre o papel da emoção e da ação, sistematizando em três pontos (1975, p.480):

- 1) pode-se causar emoção: i) pela ação física; ii) pela ação física há o desenvolvimento da história, ou ilustra-se os personagens, ou ambas as coisas; iii) pela ação mental se conduz mais o público do que a física; iv) pela inação, quando a caracterização e o diálogo apresentarem uma significação;
- 2) popularmente, a ação é entendida como elemento central do drama, entretanto, é a emoção que realmente é essencial;
- 3) o que é entendido, em muitos livros, como não-dramático (*undramatic*) é, no mínimo, duvidoso.

Esse último ponto, de fato, desperta interesse, pois traz novo⁷⁶ lume às classificações padronizadas, especialmente às apresentadas em manuais, como indica o autor, e expõe mais caminhos teóricos, que possibilitam leituras renovadas quer do cânone teatral quer de peças em si. Torna-se imperativo aqui, referir-se às próprias palavras de Baker; ainda que longa, a citação se justifica pois norteia a discussão proposta por esse trabalho quanto à dramaticidade das tragédias de Sêneca, às leituras críticas cristalizadas que as entendem como não-dramáticas, sem ação, sem conflito, como peças de leitura, um teatro de poltrona.

It should be clear that a statement one meets too frequently in books on the drama, that certain stories or characters, above all certain well-known books, are essentially undramatic material is at least dubious. The belief arises from the fact that the story, character, or idea, as usually presented, seems to demand much analysis and description, and almost to prelude illustrative action. In the past few years, however, the drama of mental states and the drama which has revealed emotional significance in seeming or real inaction, has been proving that "nothing human is foreign" to the drama. A dramatist may see in the so-called undramatic material emotional values.

(...) we cannot say that this or that is dramatic or undramatic, but only: "This material will require totally different presentation if it is to be dramatic on the stage, and only a person of acumen, experience with audiences, and inventive technique can present it effectively. (BAKER, 1975, p.480)

⁷⁶ Vale a ressalva de que esse texto de Baker (1866-1936) foi publicado originalmente em 1919. Ainda, esse autor diferencia o dramático, como "a creative of emotional response", do teatral (*theatric*): a produção do palco, afirmando que "dramatic may become theatric." (1975, p.481)

O texto de Baker se notabiliza pela clareza e por reforçar parâmetros que apresentamos, anteriormente, como necessários às abordagens críticas de textos teatrais, bem como por tornar inócua a velha questão sobre o teatro senequiano, se foi encenado ou não, na antiga Roma, e/ou, se foi escrito para a representação ou não.

Seguindo, retomamos Pallottini que oferece, de forma sintética, a acepção de que “no drama são as vontades das personagens que conduzem a ação” (1988, p.20), porque essa vontade se dirige a um objetivo. Dessa maneira, ao empreender esse percurso que é instaurado a partir de um desejo até a sua realização, a personagem procura concretizar sua vontade, a qual cruza o caminho de outras personagens, imbuídas, também, do mesmo propósito que é exercer a sua vontade; cada qual quer realizar seu intento. Conseqüentemente, ocorre um choque de vontades, deflagrando um conflito. Essa autora atribui, além da concepção de conflito como choque de vontades, a definição para crise, entendendo-a como o ponto culminante de um conflito.

Para Pavis, o conflito dramático é fruto de forças contrárias que provocam-se, estabelecendo um embate entre dois ou mais personagens por essas defenderem suas idéias, suas posições:

Há conflito quando um sujeito (qualquer que seja sua natureza exata), ao perseguir certo objeto (amor, poder, ideal) é “enfrentado” em sua empreitada por outro sujeito (uma personagem, um obstáculo psicológico ou moral). Essa oposição se traduz por um combate individual ou “filosófico”; sua saída pode ser cômica e reconciliadora, ou trágica, quando nenhuma das partes presentes pode ceder sem se desconsiderar. (2005, p.67)

A partir dessa observação, nota-se que a forma com que os personagens tomam parte no conflito repercute no desenvolvimento e no encerramento das ações, conferindo andamentos diferentes aos enredos. Essa consideração nos remete à poética aristotélica no que tange à definição da comédia, aferindo-a como representação de ação de homens baixos, ao passo que a tragédia é a imitação de ação de caráter alto.

Percebe-se que tanto em Pallottini como em Pavis, o cerne do conflito é o embate de vontades. Com esse mesmo posicionamento, John Lawson defende que esse elemento é o que forma a essência do drama, especificando que “o caráter essencial do drama é o conflito social no qual a vontade consciente é exercida, lançando pessoas contra pessoas, ou grupos, ou forças naturais e sociais.” (1975, p.509). Para esse autor, o descompasso entre as intenções iniciais e o destino final, a lacuna que surge entre o objetivo almejado e o resultado alcançado seria a crise, a explosão dramática, resultante do conflito, por isso caracteriza-o como o fundamento do drama.⁷⁷

Além da forma do conflito, outro ponto a ser observado é o lugar do conflito, ou seja, em que espaço o embate se dá e em que lugar da intriga é apresentado. Pavis, a esse respeito, aponta duas possibilidades : “Na maior parte do tempo, o conflito é contido e mostrado ao longo da ação, constituindo-se em seu ponto alto. [...] Mas o conflito pode ter sido produzido antes do início da peça: a ação é apenas demonstração analítica do passado (*Édipo*).” (2005, p.67). O que se destaca novamente, como pontuado no início desse item, é a confluência desses três elementos: ação / conflito / espaço. E essa confluência se demonstrará bastante significativa, tomando como parâmetro a idéia exposta por Pavis: “A textualização do conflito (seu lugar na fábula) fornece indicações sobre a visão trágica dos autores. Ela sempre se situa no mesmo lugar em diferentes peças do mesmo autor”. (2005, p. 67) Segundo esse teórico, comparando as obras dos dramaturgos franceses Racine e Corneille, na maior parte das vezes, identifica-se, nesse dramaturgo, o conflito durante a peça, já na obra raciniana, o choque já ocorreu anteriormente. Essa análise se demonstra importante, pois notifica a organização desses elementos que, de certa forma, define o andamento da peça e sua constituição, conseqüentemente, produzindo dramas diferentes, com estruturas diversas, não podendo ser comparados diretamente, e/ou, rotulados de maneira precipitada. Entende-se, assim, como ocorre a variedade de que é constituído o gênero dramático,

⁷⁷ Baker cita Brunetière para quem, também, é o conflito o elemento essencial do drama. Entretanto, Baker não defende essa posição por entender que o conflito cobre apenas parte do drama e não a sua totalidade. (1975, p.481)

especificamente, o trágico, que é o nosso foco, e reitera-se a validade da afirmação de Baker sobre a compreensão do que é dramático.

Então, definidos o que é ação e conflito, tomamos o espaço, último item desta tríade báquica, que subjaz e sustenta, qual Dioniso, a essência do teatro. O espaço teatral é constituído por uma ambigüidade e, qual o deus, provoca no público uma dupla visão: visível e não visível, material e imaterial, real e simbólica. Esse caráter dual se manifesta pelo lugar de representação do texto dramático e pelo lugar que o texto representa; isto é, o palco, o espaço ‘concreto’ de apresentação dos atores, o qual pode ser o palco tradicional do teatro, um palco improvisado na rua. E, o outro, o espaço dramático, o lugar imaginado, o espaço da ficção criado pelo autor e ‘recriado’ pelo leitor, e/ou pelo espectador. Esse universo de constituição, que é o espaço, por vezes paralelo mas também imbricado, é visto, por teóricos como Ubersfeld (2005), Pruner (2001), Ryngaert (1996), Ferrara (2003), Rehm (2002), Rosa (2004), como uma característica essencial do teatro, de tal maneira que o espaço pode revelar tensões e produzir uma dinâmica ligada à ação.

Para Pavis, é o “espaço dramaturgico do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou o espectador deve constituir pela imaginação.” (2005, p.137). Esse autor também compreende como espaço dramático, a espacialização da estrutura dramática, a qual é constituída pelos personagens, pelas ações, pelas relações entre os personagens e, o espaço como lugar em si, criado a partir das indicações cênicas, dadas pelo autor, e pelas indicações espacio-temporais dispostas nos diálogos. Ainda, segundo a classificação apresentada por Pavis, o espaço pode ser cênico, cenográfico, lúdico, textual, interior. Notificaremos a abrangência de cada um desses espaços, contudo, de uma forma geral e sem aprofundamentos, pois nosso interesse está centrado na abordagem do espaço dramático. Como espaço cênico, esse autor especifica a área de atuação, o palco em si bem como o espaço pleiteado pelas cenas, ou seja, o espaço criado no espetáculo. O cenográfico, também denominado espaço teatral, ou teatro, seria o prédio, e/ou o lugar, em que

estariam público e atores⁷⁸. Já o espaço lúdico, ou gestual, refere-se à presença e movimentação do ator. O espaço textual é compreendido na sua materialidade gráfica, na forma em que os diálogos estão dispostos, construindo uma “arquitetura rítmica cenicamente sensível.” (Pavis, 2005, p.138) . Quanto ao espaço interior é um espaço cênico que procura representar uma perspectiva interna como um sonho, uma fantasia.

Outra teórica que trata da referencialidade espacial é Ubersfeld. No capítulo O teatro e o espaço, de seu livro *Para ler o teatro*, a autora dá maior ênfase à encenação e às significações do espaço. Outro ponto a ser observado, é a dificuldade encontrada para uma distinção clara para a definição de espaço cênico e lugar cênico, por vezes, apresentada de maneira não muito elucidativa, sem erigir uma diferença efetiva entre ambos, mas que a autora faz questão de separar. Inicialmente estabelece que “o espaço teatral é primeiramente um *lugar cênico* a ser construído, e sem o qual o texto não pode encontrar seu lugar, seu modo concreto de existência.” (2005, p.92) . Partindo desse delineamento proposto, define-se uma inferência de sobreposição da encenação sobre o texto, sem a qual esse não se realiza plenamente, reforçando uma acepção materialista, de concretude visual. A priori, a concepção exposta por Ubersfeld aproxima-se da explanada por Pavis para espaço cênico, o qual seria resultado dos fatos que se concretizam no palco, através das cenas do espetáculo. Entretanto, logo a complementação da explicação, feita pela autora, vai se distanciando da forma sintética e clara do autor.

Segundo Ubersfeld, o lugar cênico é construído, tomando como ponto de partida as referências encontradas nas didascálias, entendendo-as como extratexto, e nas didascálias internas, que se caracterizam por serem índices que fornecem informações sobre as personagens, o espaço, o tempo, inferidas a partir dos diálogos. Prosseguindo, afirma que o *lugar cênico* “deve ser entendido como espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada”. (2005, p.93),

⁷⁸ Ubersfeld refere-se a esse espaço como a arquitetura teatral, a qual pode ser estudada a partir de três perspectivas dos espaços construídos: i) a partir do espectador; ii) a partir do referente; iii) pela relação com os atores. (2005, p.116)

é a imitação de algo. A impressão final que se tem, então, é de que o lugar cênico é o lugar, o espaço mimético construído a partir do texto, especificamente na encenação.

Contudo, vejamos a conformação feita pela autora para espaço cênico, o qual pretende distinguir da concepção de lugar cênico. “Constata-se que o espaço cênico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como atividade que constrói a representação.” (2005, p.93). Comparando as perspectivas elaboradas para lugar e espaço cênico, entendemos que não há uma diferenciação preponderante, ao contrário, há uma semelhança significativa. Ao longo do capítulo, Ubersfeld acrescenta outras informações a essa primeira idéia de espaço cênico. Considera que “pode ser a transposição de uma poética textual” (2005, p.107); “é um conjunto de signos cênicos espacializados” (2005, p.97), os quais são icônicos e não arbitrários; “é a área de atuação (ou lugar da cerimônia), lugar onde se passa alguma coisa, que não remete a um “alhures”, mas que investe o espaço pelas relações corporais dos atores, pelo desenvolvimento das atividades físicas(...)” (2005, p.94);

[...] pode ser simultaneamente a figura⁷⁹ de um texto (mas também uma rede sociopolítica ou sociocultural), ou de uma tópica do eu, podemos considerar que existem entre essas diferentes modelizações, fios substitutivos. [...] Consequentemente, o espaço cênico concreto não apenas surge como mediação entre diferentes leituras possíveis do texto: o espaço cênico (da representação) é o que nos permite ler *ao mesmo tempo a poética do texto e sua relação com a história*. Uma vez concebido o espaço cênico como lugar de combinações de redes, de certo modo a leitura que o espectador faz dele se reverte sobre o texto literário. A leitura do *espaço textual* do texto dramático passa decisivamente pelo *espaço cênico* da representação. (2005, p.108)

Comprova-se, assim, com as citações feitas, a inoperância das definições apresentadas, por Ubersfeld, na tentativa de distinguir o espaço cênico e o lugar cênico. Essas denominações funcionam, no texto em questão, muito mais como sinônimas para nomear a realidade mimética efetivada no palco. Ainda, destaca-se o foco dado pela autora para a encenação como espaço e momento indispensáveis para a realização plena do texto dramático, o qual também é chamado de

⁷⁹ Esse termo deve ser entendido na acepção proposta por G.Genette

partitura textual. Porém, vale a ressalva, de que, nesse sentido, a autora se mantém coerente desde o início de seu livro, quando assevera :”A primeira contradição que encerra a arte do teatro é a *oposição texto-representação*.” (2005, p.2). Compreende o teatro como uma arte paradoxal, composta por pólos, que a autora denomina de “arte do refinamento textual” e uma “arte prática, da prática” , entre as quais um abismo se abre : “entre o texto que pode ser objeto de uma leitura poética infinita e o que pertence à representação , de leitura imediata.” (2005, p.1)

Como já discurremos, essa é uma das posturas dos estudiosos frente ao teatro, ao passo que a outra se caracteriza por reportar-se ao texto teatral com a mesma valoração que a atribuída à encenação e como um objeto estético autônomo. Mais do que oposição entre texto e representação, advogamos que são formas suficientes, que convivem de forma complementar, não obrigatória, e que cada uma tem as suas características. Corroboramos essa posição com as conjecturas expostas por Ryngaert ao pensar as proximidades e, por que não dizer, distanciamentos entre texto e espetáculo, que perfazem uma complexa relação, da qual, ainda tentamos desenredar os fios, como assegura o autor: “A representação não tem por objeto tapar os buracos do texto, e uma representação pode revelar-se tão “preguiçosa” quanto um texto, apresentando outros vazios.” (1996, p.4). E ao especificar esse percurso de construção do texto ao palco, pondera as limitações e/ou necessidades de cada um desses pontos cardiais, em que se constituem a peça escrita e a encenada:

Mas é impossível representar todo o potencial do texto. Na atuação, haveria descobertas, mas também renúncia a estruturas de sentido que não seriam ativadas. A análise do texto não é um projeto de encenação, mas nenhuma encenação ilumina a totalidade de um grande texto. (1996, p.166)

Além disso, Ryngaert observa como essa relação se estabelece nos estudos dramáticos, que reforçaria o entendimento de uma insustentabilidade do texto por si: “É uma prática comum

atualmente⁸⁰, no estudo do texto, referir-se à representação como a um elemento faltante que viria explicar e esclarecer o texto. É um erro ver a representação em socorro do texto.”(1996, p.19).

Ainda que com posicionamentos diversos quanto à concepção de teatro defendida por Ubersfeld, concordamos com algumas análises feitas pela autora, as quais expandem a significação e a reverberação do espaço dentro da arte dramática. Para a autora, “espacializar o mundo é torná-lo não apenas compreensível, mas também teatralizável.” (2005, p.95); essa aceção parte da premissa de que a manifestação teatral é por natureza espacial, podendo ter seu campo de atividade ampliado quando pauta-se, também, na espacialização da linguagem, a qual é construída pela correlação dos eixos sintagmático e paradigmático, isto é, aquele como um eixo horizontal, expresso na sucessão linear do discurso e o outro, vertical, virtual, composto pelos pontos de possíveis substituições. O resultado do trabalho com esses eixos manifesta uma espacialidade da linguagem nos sentidos de : i) a disposição gráfica na página; ii) os recursos de sentido e a multiplicidade polissêmica. Para esse segundo ponto espacial, Ubersfeld se vale do conceito de figura⁸¹ apresentado por G.Genette. Como figuras básicas são denominadas a metáfora, sendo compreendida, como uma “condensação de dois referentes ou duas imagens” (2005, p.97), e a metonímia, como um deslocamento. A partir disso, a autora constata que :

Veremos como o trabalho do espaço no teatro é também o trabalho dessas figuras fundamentais: o espaço dramático (textual-cênico) revela-se a metonímia de certo número de realidades não-teatrais, e a metáfora de outros elementos, textuais e não-textuais, pertencentes ou não à esfera do teatro. (2005, p.97)

Percebe-se, assim, que o espaço não está limitado ao lugar concreto e visível dos acontecimentos, mas que se expande, de forma intrincada, aos mais diferentes níveis de significação,

⁸⁰ O primeira edição francesa é de 1991.

⁸¹ “[...] já que o espaço semântico que se abre entre o significado aparente e o significado real chega a abolir, por isso mesmo, a linearidade do discurso. É precisamente esse espaço, e nada mais, que se designa com um termo de feliz ambigüidade, uma *figura*: a figura é a um só tempo a forma que o espaço toma e aquela que ocorre na linguagem, e é o próprio símbolo da espacialidade da linguagem literária em sua relação com o sentido.” (Genette *apud* Ubersfeld, 2005, p.97)

provenientes da observação do campo lingüístico. Notabiliza-se esse enfoque visto que se pauta no discurso, no trabalho com a palavra, objeto primeiro do teatro ocidental.

E seguindo nessa perspectiva, Ubersfeld retoma o caráter mimético da arte dramática ao afirmar que “É como se uma parte do espaço do teatro dissesse “Eu sou o espaço do teatro, não sou o referente do mundo”[...]”. (2005, p.112). Ou seja, o teatro não almeja representar *ipsis litteris* a realidade, tem seu próprio funcionamento, sua própria dinâmica, a possibilidade de construir espaços, outros espaços, que, por vezes, estão além da referencialidade conhecida – e aceita - pelo público. Assim, os diferentes tratamentos dados a essa categoria, perfazem poéticas diferentes, como se pode notar pautando-se na história da literatura dramática. É o que aponta a autora ao definir a importância das matrizes espaciais para o teatro, visto que “em certo sentido, a estrutura de quase todas as narrativas dramáticas pode ser lida como um conflito de espaços, ou como a conquista ou o abandono de determinado espaço.” (2005, p.106). Esse ir e vir, avançar e recuar, real e/ou metafórico, pode ser sintetizado pela conceituação apresentada por Ubersfeld para ação: “a ação é a *viagem* dos elementos de um espaço para o outro.” (2005, p.113). Novamente, como já pontuamos, a tríade ação, conflito e espaço se estabelece, notificando suas correlações e inerências. Dessa forma, a conformação do espaço e o seu entendimento repercute diretamente na compreensão da ação e do conflito que organizam, com suas especificidades, determinado texto dramático.

Para Ubersfeld, esse texto possui matrizes de espacialização dispersas nas determinações lexicais que constituem o paradigma textual para a categoria espacial. Visando organizar essas matrizes, a autora sugere um levantamento dos índices espaciais, classificados em três “listagens”. A primeira seria composta por toda determinação de lugar, sejam eles cênicos ou extracênicos, dispostos nas didascálias ou nas didascálias internas. A denominação de espaço extracênico é destinada a lugares que não estão presentes em cena, como lugares distantes, imaginários. A autora

ressalta a importância do espaço extracênico e a sua observação na análise, pois esse se relaciona com o espaço cênico, conseqüentemente, com a ação e com o conflito.

Em *Andrômaca* (Racine), o que diz respeito a Tróia e ao universo troiano deve ser levado em conta, tanto quanto o campo que é próprio do lugar cênico, ou seja, o Epiro; se deixássemos de lado o extracênico, seríamos impedidos de conferir uma realidade ao conflito (espacial, geográfico) entre Tróia e a Grécia, e à oposição entre um universo troiano e um universo grego.(2005, p.105)

Pode-se, também, explicitar o extracênico a partir da poética aristotélica. São dois os modos de mimesis apresentadas por Aristóteles⁸², quais sejam, a forma narrativa, isto é aquilo que se conta, ou a ação direta, representando personagens em ação.(1448 a 19). Ao abordar essa questão, Lídia Fachin, no artigo “O espaço da narrativa no teatro” (1998), reporta-se a Michael Issacharoff e sua nomenclatura de espaço mimético e diegético, entendendo-se aquele como o apresentado sem mediação, ao passo que esse é mediado por signos verbais. Fachin afirma que o ponto de partida de Issacharoff foi o Estagirita e complementa :

Assim, a diegese constitui uma variedade da mimesis, com uma diferença no grau de representação. Quando o acontecimento não pode ser mostrado em cena, é ficção narrada: o discurso da personagem encarrega-se de transmitir o que se passa nesse não-representado.” (1998, p.104)

A segunda listagem se constitui pelos complementos de lugares; como pronomes e advérbios, os “embreantes” (aí, sob), e o que a autora denomina de localização afetiva, caracterizada por expressões como “ em seu coração”. (UBERSFELD, 2005, p.105). Na verdade, tem-se uma especificação maior dos itens arrolados na primeira etapa. Essas duas são complementadas por uma terceira, denominada de lista dos objetos. Por objeto, esclarece a autora que o utiliza em sentido amplo, entende tudo o que poderia ser figurável como as partes do corpo da personagem. Seguindo esse encaminhamento, parte-se de referências gerais para uma especificação, de uma macro-estrutura para uma micro-estrutura, do externo ao interno, do real ao

⁸² Poética

metafórico. Tal delineamento, ainda em estado bruto, segundo a autora, possibilita “a construção de um ou vários paradigmas do espaço no texto examinado.” (2005, p.106). Dito em outras palavras, há inúmeros vieses que podem ser organizados em diferentes liames para constituir em uma tessitura a espacialidade dramática, a qual só ocorre pela “totalidade do texto dramático que pode servir de ponto de partida para a instauração ”. (2005, p.104)

Nesse trajeto que percorremos, a partir de Pavis, Ryngaert, Pallottini, Baker, Lawson e Ubersfeld, configura-se um delineamento implicativo entre espaço, ação e conflito. Vimos que a ação pode ser física e mental, externa e interna, objetiva e subjetiva. Dessa forma, o personagem, seu “corpo”, ou o seu ser, torna evidente o espaço da ação. Nas palavras de Ubersfeld, “a personagem é um *lugar*⁸³ poético propriamente dito.” (2005, p.72) . Quando de ações mentais, subjetivas, a personagem – o sujeito - é o próprio espaço. E quando da manifestação dessas ações, ou de estados emocionais, de sentimentos, o corpo do personagem pode se tornar uma “matriz de espacialidade”, instalando-se uma “problemática do corpo” , como denomina a autora francesa. (2005, p.104). Nesse sentido, gostaríamos de retomar um item da classificação espacial proposta por Pavis, especificamente, denominado de espaço lúdico, ou gestual, o qual se dilata, preenchendo o espaço ambiente.

É o espaço criado pela evolução gestual dos atores. Por ações, relações de proximidade ou de afastamento, livres expansões ou confinamento a uma área mínima de jogo, os atores traçam exatos limites de seus territórios individual e coletivo. O espaço se organiza a partir deles, como que em torno de um pivô, o qual também muda de posição quando a ação exige. (2005, p.137)

Ainda que se referindo aos atores, ressaltamos essa passagem, pois entendemos que é totalmente plausível substituir o vocábulo atores por personagens, visto que essa movimentação pode ser retirada do próprio texto dramático, quer por indicações explícitas nas didascálias ou depreendidas das didascálias internas. Tal parâmetro se faz válido, como analisaremos

⁸³ Grifo nosso

posteriormente, através do gestual de personagens senequianas, manifesto durante o diálogo, que causa efeito visual, espacial, além de ser carregado de significação. Dessa forma, pode-se afirmar que o corpo é um espaço, é uma das matrizes de espacialização.

Também investigando as categorias do teatro, entre elas o espaço, Pruner (2001) propõe uma nomenclatura própria, um pouco mais especificada das apresentadas até aqui. Em seus termos, espaço teatral é constituído pelo espaço cênico, entendido como o lugar de atuação dos atores e, pelo espaço dramático, entendido como o espaço da ficção, do imaginado, que se dá pela apreensão do leitor/espectador. Seguindo essa classificação, o espaço dramático pode ser atual ou virtual, entendendo-se por espaço dramático atual o que acontece em cena, o que é visível, ao passo que o espaço dramático virtual é o que acontece fora da cena, não sendo possível visualizar. Esse último ainda pode ser determinado como próximo ou distante.

Rush Rehm (2002), ao abordar o espaço na tragédia grega, pontua o aumento do interesse nos estudos referentes à espacialidade e focaliza a diversidade de seus enfoques. Segundo o autor, encontram-se análises pautadas em estudos sincrônicos, outras constroem percursos diacrônicos, tomando emprestados premissas de outras áreas, como a arquitetura, a geometria, a arqueologia, a filosofia, a física, a semiótica, a psicologia, como a que ele apresenta. Rehm examina alguns estudos, como o do psicólogo Kurt Lewin, o de Michel Foucault, e os utiliza em sua análise concernente ao espaço no teatro⁸⁴ da Grécia antiga. Contudo, o que destacamos nesse trabalho de Rehm, é a configuração que determina ao termo espaço e a classificação, em seis categorias, que apresenta visando sistematizar as “ocorrências” do espaço no teatro.

Rehm pensa em uma acepção para o espaço no teatro que vai além da perspectiva visual. Esclarece que não só que se vê, mas também, o que se ouve, durante a representação, combina-se para coadunar o todo da espacialidade teatral. A partir dessa idéia, o autor apresenta, em três

⁸⁴ Entenda-se aqui o texto e o espetáculo

pontos, uma sistematização mais concreta desse “ver e ouvir”, em três pontos, sendo que o segundo e o terceiro são compostos por uma maior especificação do primeiro :

1. *Space "allows for" what we see and hear during a theatrical performance, providing a (primarily) visual and acoustic context for relating objects, bodies, characters, and their manifestation in dramatic action.*
2. *Space also "comes to be" in the extension of objects and bodies in the theater, something like their "aura" viewed in material and not imaginary terms.*
3. *Space is an umbrella term that covers places, locations, regions, geographical features, and so on, whether present, represented, or referred to during a performance. That which is not literally present can "come to presence" in the space of the theater, when (for example) a dramatic character powerfully evokes the place from which he or she arrives.*
(Rehm, 2002, p.5)

Assinalamos essa passagem pois ela ajuda a visualizar mais e pontuar com maior exatidão os lugares de manifestação do espaço. Pensando a audição como uma forma de “visualização”, de “concretização”, a partir da evocação de cidades ou de uma outra referência espacial, Rehm amplia a noção e redimensiona a forma de se pensar essas indicações, que por Pruner foi denominada de espaço virtual distante, e/ou relacionadas ao espaço diegético.⁸⁵ .

Esse modo, apresentado por Rehm, de apreender a manifestação espacial, também pela oralidade, pelo o que é ouvido, está pautado, analogamente, à tradição grega de “ouvir”⁸⁶. A esse respeito, de forma mais detalhada, ocupa-se Charles Segal, em seu estudo “O ouvinte e o espectador” (1994), afirmando, sobre essa relação de complementação entre o sentido da visão e o sentido da audição, que “a tragédia não só associa a experiência auditiva à visual na sua noção estruturalmente complexa e contraditória de verdade, como também põe em destaque a acumulação, a troca e o conflito das percepções sensoriais.” (1994, p.182). Seguindo ainda nessa linha de raciocínio , o crítico indica as reorganizações feitas, as quais ampliam a potencialidade de significado dessa relação entre os sentidos na construção e depreensão de sentidos:

⁸⁵ Conforme Fachin (1998); Rehm (2002).

⁸⁶ Primeiro, com os aedos; depois, com o próprio teatro.

Na tragédia, a organização do material narrativo dos mitos através de um texto escrito torna possível uma nova e vigorosa narração visual; voz e visão estabelecem entre si relações complexas de um novo tipo. Com essa maior insistência em aspectos e conteúdos inovadores, o espetáculo ou o teatro tornam-se metáforas para descrever a experiência humana em geral. (1994, p.187)

Tal perspectiva nos interessa em demasia porque entendemos que ilumina ainda mais nosso objeto de estudo. O teatro senequiano é, de modo geral, denominado de verborrágico, ou seja, um teatro do verbo⁸⁷, um teatro verbal, conseqüentemente, da oralidade, da “audição”. Tomando como ponto de partida as considerações acima, é possível concluir então, que, os textos dramáticos de Sêneca são teatro, definitiva e essencialmente.

Assim, se estabelece que aquilo é ouvido tem também sua função ‘espacial’⁸⁸, pois pode indicar o que não está visível, e/ou o que não pode ser mostrado, como cidades distantes, batalhas, notícias que chegam, oráculos. Para Padel (1990), nessas passagens, os espectadores são convidados a imaginar. Concordamos com essa autora quando faz menção que o teatro exalta as possibilidades de relação do interior com o exterior, do não visível com o visível. “Tragedy’s most potent contrast is between the seen and ‘the unapparent’, between visible and imagined space.” (1990, p.343). A autora complementa que ainda que o palco seja o espaço onde o invisível pode aparecer, não se pode ver todo e qualquer invisível. (190, p.358) O invisível de Padel assume, por vezes, uma perspectiva psicologizante e construtora de uma subjetividade. “The inside and outside of theater’s space offers the watching imagination a way of thinking about the inside and outside of other structures important to tragedy: city, house, self” (1990, p.364); ou seja, estabelece um paralelo da dimensão “pessoal”, subjetiva dos personagens também.

⁸⁷ Do latim *verbum*, i: palavra, verbo

⁸⁸ Além dessa função estrutural, segundo Albrecht pode ser um recurso para emocionar: “Long monologues contribute to develop the leading emotions.” (1997, p.1181)

Segal, sem enfoques psicológicos, vem complementar a importância do espaço que não é visto, mas percebido, que se constitui, em alguns casos, elemento definidor na construção do drama, o que, a nosso ver, possibilita a dinâmica, o jogo de desvelamento, comum à tragédia.

[...] a narração da violência ocorrida fora de cena chama atenção para o que *não* se vê. Atribui-se assim um estatuto privilegiado a esse espetáculo invisível só pelo facto de não ser visto. Esse “espetáculo negativo” – como poderia ser definido – estabelece um contraponto entre os acontecimentos que podem ser vistos à luz do Sol, na orquestra, e os acontecimentos ocultos, que ocorrem no exterior.” (1994, p.192)

Dessa forma, tendo em vista a ocorrência desse espaço outro que não visualizado, em primeira instância, e sua importância para o funcionamento da arte teatral, como os diferentes autores apontam, faz necessário o estabelecimento de uma estruturação desses níveis que perfazem a espacialidade em sua totalidade. Como mencionamos anteriormente, Rehm organiza o espaço em seis categorias, classificando-as em: i) espaço teatral; ii) espaço cênico; iii) espaço extracênico; iv) espaço distante; v) espaço auto-referencial ou metateatral; vi) espaço reflexivo. (2002, p.29) . A primeira categoria diz respeito ao espaço que recebe uma encenação, ou seja, o local, o prédio, o palco⁸⁹. A segunda, o espaço cênico, refere-se ao espaço ficcional criado a partir de referências existentes no texto bem como pelos elementos de cena, como túmulos, colunas, que sinalizam um lugar, podendo ser bem demarcadas ou não⁹⁰; como assegura o autor: “Scenic space defines the place of a given tragedy, although it can do with greater or less specificity.” (2002, p.30). Na terceira categoria, o espaço extracênico é entendido como um prolongamento do cênico, sendo que esse pertence ao campo visibilidade, ao passo que aquele está, literalmente, além da cena, fora do espaço visível mas contíguo a ele. Como não é visualizado, ocorrem indicações de sua existência através de sons que se ouvem, ou com a chegada de um mensageiro que informa os acontecimentos

⁸⁹ Como o autor trata do teatro grego, apresenta detalhes referentes ao palco grego: *skené*, *óchestra*, *thyméle*, *théatron*. Ver também Rosa (2004/2005)

⁹⁰ Nesse sentido, Ryngaert também aponta que, conforme as estéticas, há formas diferentes de indicação espacial.(1996, p.82)

que vira. Quanto à quarta categoria, denominada de espaço distante, não apresenta uma proximidade com o espaço cênico, estando além do espaço extracênico, o que permite uma gradação, sendo convencionado em três dimensões: i) local; ii) estrangeiro; iii) espaço divino ou mítico. A esse respeito Rehm esclarece que, além das chegadas e partidas de personagens a esses lugares, “these distant places can emerge with special force when evoked by a “focal” character, one who serves as ‘a centre of sympathetic attention’. Cassandra in *Agamemnon* exemplifies such a ‘spatial carrier’ [portador de espacialidade] evoking the fate of far-off Troy even as she embodies it on stage.” (2002, p.33). Já a quinta categoria, metateatral ou auto-referencial, concerne às indicações próprias da performance, isto é, as referências teatrais que o texto dramático apresenta. E como espaço reflexivo, Rehm entende o espaço para “reflexão e autoconsciência” que o teatro possibilitava, na Grécia antiga, e que, acreditamos, ainda possibilita.

Especificamos o estudo de Rehm pois consideramos que esse oferece subsídios mais definidos para o delineamento dos espaços do que outros autores, apresentados anteriormente. Contudo, localizamos Rehm porque esse foi o ponto de partida para Edvanda Bonavina da Rosa (2004/2005) na sua sistematização teórica do espaço teatral, a qual nos pautaremos por essa organizar de maneira mais efetiva e clara, o que até aqui foi apresentado e discutido. Além disso, tal enfoque teórico apresenta uma produtividade significativa para a leitura do texto dramático não só aos pertencentes à Antiguidade.

A proposição de Rosa é delineada da seguinte forma:

Consideramos bastante apropriada a classificação de Rehm e pretendemos, se possível, propor uma reorganização um pouco diferente desses espaços, empregando categorias semióticas de englobado/englobante, em razão de que essas categorias permitem apresentar esses espaço como intimamente conectados, havendo um intercâmbio intenso entre eles, uma sobredeterminação ativa no decorrer da ação dramática.(2004, p.103)

Assim, além de estabelecer uma classificação para os espaços, a autora aborda as relações que ocorrem entre eles. O primeiro conjunto, demarcado como **englobado**, é composto pelos

espaço cênico e extracênico. No segundo, sob a designação de **englobante**, pois engloba o primeiro, abarcando o **espaço local e o mítico**. Para complementar, Rosa apresenta um terceiro conjunto espacial, ao qual chama de **não-englobante**, referindo-se a espaços mais longínquos, relacionando-se com a categoria de **espaço distante**, proposta por Rehm.

Especificando mais a sua classificação, Rosa utiliza as categorias lingüísticas de “aqui; lá; alhures” para enfatizar a noção de englobado, englobante, não-englobado. Dessa forma, é possível sistematizar da seguinte maneira:

Englobado :: aqui :: cênico e extracênico

Englobante :: lá :: espaço local e mítico

não-englobante :: alhures :: o estrangeiro

Nas palavras da autora:

O discurso para constituir-se, projeta para fora da instância da enunciação o sujeito do enunciado (eu/tu), o espaço (aqui) e o tempo (agora), que são as instâncias do *ego/hic/nunc* do discurso. Essas instâncias se constituem em oposição a um não-sujeito, ou seja, o *assunto* e a outro espaço, o *alhures* e o outro tempo, o *então*. No que se refere especificamente ao espaço, o *aqui/lá/alhures* comporta efeitos de proximidade ou afastamento, criadores de sentido . (2004, p. 101)

Essa proximidade ou distanciamento, na análise de Rosa sobre o teatro grego, podem ser percebidos como o espaço visível e o não visível. E a partir dessa alternância que se “cria na imaginação do espectador o espaço que situa as personagens e suas ações.” (2004, p.101). A autora, demonstra, dessa forma, a necessidade e a importância do espaço não visível, classificado

em “lá, alhures”, bem como da confluência⁹¹ desses dois espaços, os quais, se estabelecem, então, não unicamente como pares opostos, mas complementares.

Ainda, a autora justifica sua abordagem⁹², a partir de alguns pontos de vista que possibilitaram a organização da espacialização como englobado; englobante; não englobante: “esses três conjuntos espaciais podem ser agrupados sob uma designação abrangente de *espaços geométricos*, por se relacionarem a espaços que possuem um referente real ou imaginário – tanto quanto se pode chamar real o espaço poético.” (2004, p.103) .

Assim, toda essa elaboração a cerca do espaço no teatro, concretizada pela encenação, parte de um texto dramático, o qual apresenta, de forma dispersa, as referencialidades espaciais. Essa construção do espaço no texto pode se dar pelas didascálias, também chamadas de rubrica, paratexto, segundo texto. Elas podem ser externas e internas, entendendo-se as primeiras como aquelas que se apresentam antes do início da cena, geralmente feitas pelo autor⁹³, e de um modo mais incisivo, guiam a compreensão do leitor, diferentemente das internas, que estão espalhadas pelo texto, nas falas das personagens, que nem sempre são detectadas rapidamente.

Referindo-se às didascálias, Ryngaert em *Introdução à análise do teatro* afirma que há uma diversidade de indicações cênicas, pois conforme as estéticas, aquelas são mais precisas, vagas ou ausentes. Assim, é possível afirmar que há uma intenção também nas rubricas, as quais não devem ser vistas isoladas do texto, o qual apresenta índices espaciais que as complementam, tanto no sentido de reforçar uma espacialidade, um lugar em si, ou de indeterminá-lo. Também nessa obra,

⁹¹ Góes, M, em *A poesia e o espaço em Eurípidés*, também observa que “na construção do espaço, há uma concomitância entre o que se passa no palco e o que o espectador vivencia imageticamente por meio dos diálogos entre os personagens e das interferências do coro.” (2005, p.34)

⁹² Rosa não aborda as categorias de espaço metateatral e de espaço reflexivo, pois as entende como referentes a espaços conceituais, “uma vez que não seriam espaços específicos, mas sim formas particulares de ocupação do espaço cênico, que seria então usado para refletir acerca da prática teatral em si ou para refletir sobre dados de uma dada cultura.” (2004, p.104)

⁹³ Conforme abordamos anteriormente, as peças da Antigüidade não apresentam essa orientação. Nas traduções modernas desses textos, de modo geral, as didascálias externas são construídas pelos tradutores. Dezotti, 2006; Andrieu, 1954.

conclui o autor que “o universo espacial de um texto defini-se tanto por oposição a tudo o que ele não é como por tudo o que ele é.” (1995, p.87). Dessa forma, a diversidade de espaços ou a sua falta é significativa. Ou seja, a estaticidade em Sêneca se faz representar, um espaço, *a priori*, unitário se faz notório porque necessário e representativo na peça e não por precariedade do texto.

É a partir dessa perspectiva que olharemos os textos de Sêneca, *As Troianas* e *Agamenon*, que constituem nosso *corpus* de trabalho. Além de ser tomada como uma característica fundamental do teatro, o que já justificaria seu estudo, analisar o espaço, nesse autor, se torna ainda mais necessário, visto que suas peças são consideradas obras de leitura, sendo inclusive caracterizadas como estáticas. Assim, perceber como se dá a construção, ou não, do espaço dramático no texto senequiano e sua repercussão na ação dramática, manifestam-se como objetivos. Notabiliza-se esse enfoque, também, visto que se pauta no discurso, no trabalho com a palavra, objeto primeiro do teatro ocidental, e marca do teatro senequiano, chamado de retórico, verborrágico, teatro de leitura. Destacamos, pois, que entendemos o teatro de Sêneca como um teatro de palavra, no qual a palavra constrói um espaço significativo, pleno de condensações e deslocamentos, um espaço dramático. Assim, em Sêneca, pela discursividade de sua obra, as referências a uma espacialidade não visível que ocorrem em menor ou maior proporção, têm sua razão na construção do texto dramático, pois como apontam autores como Rosa (2004), Rehm (2002), Padel (1990), Ryngaert (1996), os espaços visíveis e não-visíveis são complementares e construtores da espacialidade teatral.

4. AS TROIANAS

Uma das marcas teatrais são as indicações cênicas presentes no texto. Essas podem ser denominadas de rubricas externas e internas ou didascálias externas e internas. As rubricas externas⁹⁴ inexistem nos textos dramáticos da Antigüidade, como apontam Andrieu (1954), Dezotti (2006). De fato, as anotações dos ‘manuscritos’, feitas posteriormente, chamadas de rubricas, dizem respeito a uma espécie de relação de atores e os respectivos personagens que encenariam. As rubricas externas, na acepção moderna, que indicam a localização da cena, características físicas e estados emocionais dos personagens, encontradas nas traduções ‘modernas’ dos textos de autores greco-romanos, são elaboradas pelos tradutores a partir das indicações cênicas internas, as quais estão espalhadas pelo texto. Como consequência disso, ocorre uma variedade significativa no teor dessas indicações, como bem esclarece o estudo de Dezotti, a esse respeito:

As modernas traduções desses textos evidenciam uma falta de critérios na construção de indicações orientadoras do leitor: elas oscilam entre a absoluta inexistência de didascálias (mantendo-se apenas as indicações de interlocução), e a presença volumosa de indicações, que faz do tradutor um perfeito diretor teatral. (2006, p. 100)

Dessa forma, pautaremos-nos nas rubricas internas para analisar a construção do espaço nas tragédias senequianas, pois, em primeiro lugar, indicam uma das marcas da teatralidade do texto, e em segundo, são parte do próprio texto dramático e o constituem enquanto objeto estético. Valemo-nos dessas referências à espacialidade, subjacentes ao texto, como foco de estudo porque indicam i) a ocupação e uso do espaço do palco, classificado como espaço teatral, a partir de Rush Rehm (2002) e Edvanda Rosa (2004). Esse

⁹⁴ Indicam-se como sinônimos: didascálias externas, paratexto, indicações cênicas, texto secundário. (Pavis, 2005, p.96, p.278). Ubersfeld também denomina de direção de cena. (2005, p.6)

espaço, de modo geral, é demarcado a partir do texto dramático, o qual ii) delinea e configura o espaço cênico, entendido como o espaço da cena, o espaço dramático construído pela ficcionalidade da obra. Assim, ao buscarmos estabelecer e analisar a elaboração de uma espacialidade nos textos dramáticos de Sêneca, tendo como ponto de partida as rubricas internas, pleiteamos, conjuntamente, o estudo de sua teatralidade, visto que o espaço é parte do teatro, um eixo fundamental, como definem Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996, 1998), Pavis (2005), Rehm (2002), Rosa (2004).

Referindo-se à capacidade de representação dos textos dramáticos de Sêneca, e/ou de sua recitação⁹⁵, Pratt reafirma o caráter cênico do texto, visto que esse oferece marcações, através das quais o dramaturgo pode “dirigir” a ação. Alguns exemplos dessas indicações, que apontam a movimentação cênica, através de ações dos personagens, conduzindo a ocupação do espaço cênico, retiramos da tragédia *As Troianas*, objeto de nossa análise. Como nos versos 64-66: “ó escravas, laceraí o peito com as mãos”; no v.80: “Levanta, ó rainha, tua mão desventurada!”; nos v.81-94, Hécuba comanda as ações do coro; no v. 351 há a indicação da entrada de um personagem; no verso 808, Andrômaca expressa a presença de um objeto de cena: “Deixa esta veste como consolação para tua mãe.”. Da mesma maneira, nessas demais referências: v.97-105; v.113; ;v.502; v.515-517; v.625; v.793;v.808, v.883-885; v.1000-1004; v.1178, que comentaremos mais à frente. Vale complementar com a observação de Pratt:

Seneca does not always indicate the entries and exits of his characteres; this procedure would cause confusion in recitation-drama but not in seen drama . The texts are full of details about the actions and gestures of the characteres, by which the dramatist could “direct” an acted version. (1984, p.18)

Com essa observação inicial, comprova-se a sustentabilidade da escrita para o gênero dramático, como especificaremos ao longo desse estudo.

⁹⁵ “External evidence is either lacking or ambiguous. We have no evidence that these plays were produced. There are many indications both that dramas ere then staged in the theater and that they were presented trough reading nontheatrical audiences.” (Pratt, 1984, p.16)

As Troianas tratam do mito da guerra de Tróia, em sentido lato, do final do embate entre gregos e troianos, no qual aqueles saíram vencedores e, agora, decidirão o destino das troianas. Nesse texto de Sêneca, pertencente ao chamado ciclo troiano, tem-se uma versão dos fatos após a guerra finda, especificamente sobre a resolução, por parte dos gregos, do destino das troianas. Em 1.179 versos, os personagens se apresentam: Hécuba, Taltíbio, Pirro, Agamêmnon, Calcante, Andrômaca, um ancião, Astíanax, Ulisses, Helena, Políxena, um mensageiro e o coro de troianas. Com a cidade de Tróia destruída, os gregos anseiam por retornar à Grécia, mas a sombra de Aquiles aparece exigindo a imolação de Políxena sobre seu túmulo. A partir da divergência de Pirro e Agamêmnon sobre o sacrifício da troiana, consulta-se o adivinho Calcante, que confirma o pedido, ao qual se soma também a morte de Astíanax. A execução das mortes é o que motiva as ações, aciona os personagens e encerra a peça.

A peça se inicia com o lamento de Hécuba, rainha troiana, sobre seu destino e o de Tróia. (versos 1-65). Um coro de troianas acompanha, lastimando a destruição da cidade e as mortes de Príamo e Heitor. (v.67-162). No primeiro episódio (v.164-408), Taltíbio relata o aparecimento da sombra de Aquiles e seu pedido: o sangue de Políxena, pela mão de Pirro, deve regar o seu túmulo. Agamêmnon, contra o pedido, e o filho de Aquiles, Pirro, a defender a honra do pai, discutem a necessidade e validade do assassinato da jovem troiana. Calcante, o adivinho, delibera a favor da morte não só de Políxena, mas também do sacrifício de Astíanax, filho de Heitor e Andrômaca, conforme as indicações que recebe dos fados.

Calchas

*Dant fata Danais quo solent pretio uiam:
mactanda uirgo est Thessali busto ducis;
sed quo iugari Thessalae cultu solent
Ionidesue uel Mycenaeae nurus,
Pyrrhus parenti coniugem tradat suo:
sic rite dabitur. Non tamen nostras tenet
haec uma puppes causa: nobilior tuo,
Polyxene, cruore debetur cruor.
Quem fata quaerunt, turre de summa cadat
Priami nepos Hectores et letum oppetat.*

Tum mille uelis impleat classis freta.

(v.360-370)

Calcante

Os fados autorizam a partida dos dânaos pelo preço a que estão acostumados: a virgem deve ser imolada sobre a sepultura do chefe tessálico, mas com o cerimonial com que costumam casar-se as jovens da Tessália, da Jônia ou de Micenas; que Pirro conduza a esposa até seu pai: assim ela lhe será concedida conforme o ritual. Entretanto não é este o único motivo que retém nossos navios. É reclamado, Políxena, um sangue mais nobre que o teu sangue. Quem os destinos exigem que seja atirado da torre mais alta e sofra a morte é o neto de Príamo, o filho de Heitor.

O canto coral (v.371-408) desse episódio, questiona se há uma existência depois da morte, com a sobrevivência da alma, ou se nada sobra após o último suspiro. Nos últimos versos declaram:

Quaeris quo iaceas post obitum loco?

Quo non nata iacent.

(v.407-408)

Queres saber em que lugar jazerás após a morte?

No lugar em que jazem os que não nasceram.

O segundo episódio inicia com Andrômaca, Astíanax e um ancião. A cena I se estende dos versos 409 até 522. O personagem Astíanax não tem manifestação verbal nessa cena, somente na terceira com uma única fala. Mas sua presença é identificada pela fala de Andrômaca: “Entra no túmulo, meu filho. Por que recuas e desprezas o esconderijo, olhando-o de través?” (v.503), que aí o oculta em decorrência da visão que teve de Heitor que a alertava sobre a necessidade de esconder o filho. Ulisses aparece em busca de Astíanax, confirmando o temor que Andrômaca expressara. Ela o abriga no túmulo do próprio Heitor, mas pressionada por Ulisses, que ameaça derrubar o mausoléu, acaba entregando o herdeiro. Na manifestação do coro de troianas se explicita a rejeição pela pátria de Helena, Agamêmnon e Ulisses, isto é, Esparta, Micenas e Ítaca, respectivamente, preferindo ser enviadas como cativas a qualquer outro lugar, exceto a esses.

No terceiro episódio (v.861-1008), com a ajuda de Helena, Políxena é preparada como noiva sob o pretexto de seu casamento com Pirro. Mas o estratagema é logo descoberto, vindo Helena a confessar a verdade. Assim, Pirro leva a jovem troiana.

No êxodo (v.1056-1179), o mensageiro relata as mortes de Astíanax e Políxena, destacando a nobreza de espírito dos troianos frente a morte. Andrômaca e Hécuba lamentam as suas desventuras. O mensageiro indica a partida dos navios, nos quais todos seguirão, gregos e troianas.

Depois de observado, de um modo amplo e inicial, o enredo da peça, detemo-nos em algumas considerações acerca da estrutura do texto, pois entende-se que conteúdo e forma amalgamados perfazem um objeto estético, que, quando bem elaborado, subsiste para além de suas referências históricas de produção, permitindo leituras não só sincrônicas bem como diacrônicas. O primeiro ponto que gostaríamos de tratar quanto à estrutura é o que denominados de estrutura externa e/ou aparente do texto dramático, isto é, a disposição espacial do texto impresso. Como já mencionado, os manuscritos não apresentam rubricas externas, as quais, quando existentes, 'interrompem' o texto para apresentar as indicações cênicas e os cortes nas ações das cenas, perfazendo uma divisão do texto em atos ou episódios. Entretanto, tais marcações aparecem nas traduções, construindo uma estruturação aparente ao texto, que conduz a leitura e o leitor. Ainda que possa ser entendido como um dado complementar, julgamos importante esta observação, pois é a essa estrutura textual que o público leitor, na sua maioria, tem contato. E é a partir dela que constitui uma idéia e uma avaliação dos textos, especialmente aos da Antigüidade. A essa estrutura externa ou aparente, Pavis a observa, atribuindo-lhe a designação de espaço textual: "O espaço textual é compreendido na sua materialidade gráfica, na forma em que os diálogos estão dispostos, construindo uma "arquitetura rítmica cenicamente sensível." (Pavis, 2005, p.138) . Reforçando a importância do texto, de acordo com Brandão, "O texto é ponto de partida e

ponto de chegada e não imagino que possa ser de outra forma, já que é o documento por excelência que possuímos.” (1989, p.72).

Charles Segal, estudioso da literatura antiga grega, trata da questão da escrita e do teatro de uma maneira bastante abrangente e instigadora, afirmando que:

Tanto o espaço gráfico da escrita como o espaço teatral do drama dependem da criação de um campo de actividade simbólica onde os signos mais pequenos podem revestir-se do maior significado. A atenção concentra-se num espaço limitado, deliberadamente miniaturizado. Esse microcosmos é o modelo de uma ordem mais vasta, quer social quer universal. Tanto a escrita como a tragédia exigem uma actividade interpretativa que se concentre numa área restrita. Ambas dependem da capacidade de agir dentro de um sistema de convenções, para reconhecer signos, interpretá-los e colocá-los numa sequência correcta, “julgar o presente na esteira do passado”, como diz Jocasta a propósito de Édipo. Em grego, “ler” é “reconhecer”, *anaghignòskein*, e Aristóteles também utiliza o termo “reconhecimento”, *anagnòrisis*, para designar o clímax da tragédia. (1994, p.197)

Tomamos a liberdade de citar extensivamente com o intuito de apresentar o pensamento completo do autor. Além de conjecturar sobre a importância e a repercussão do texto escrito, estabelece correlações com o teatro, especificamente com a tragédia, o que acaba por iluminar a questão ‘homérica’ sobre a validade da leitura⁹⁶ do texto dramático, visto que para alguns críticos, só o espetáculo é válido e pode ser chamado de teatro.

Nesse sentido, especificando para o âmbito acadêmico, Dezotti refere-se que “não há como negar que é o texto lingüístico que subsiste como material disponível para *leitura*. E é por meio da leitura que nós, professores de letras clássicas, abordamos em sala de aula o teatro greco-latino.” (2006, p.100). Como essa autora bem salienta em seu artigo, o tradutor elabora as rubricas externas com o intuito de orientar o leitor com vistas a facilitar seu trabalho de “composição mental da representação” (2006, p.102 e 104). Pautando-se, assim, nessa premissa, julgamos que, para que essa orientação se tornasse mais completa, é necessário uma ressalva, nas edições, informando o procedimento dos tradutores - como a

⁹⁶ Conforme observações do próprio Aristóteles, *Poética* 1450 b 16. Também Malhadas, 2003, p.43

autoria das didascálias externas - os quais fazem um trabalho inestimável para difusão da literatura da Antigüidade.

No caso de *As Troianas (Troades)*, em língua portuguesa tem-se a tradução de Zélia de Almeida Cardoso, em edição bilíngüe (1997). A divisão do texto está em partes identificadas como prólogo, episódios, sendo três; os dois primeiros separados em três cenas e o terceiro composto por duas cenas, êxodo, assinalando párodo⁹⁷ e estásimos⁹⁸ para o coro. Em cada uma dessas partes estão indicados os personagens que participam da respectiva cena. Tanto o nome dos personagens quanto o atribuído às divisões, encontram-se, destacados do texto principal, tipograficamente em negrito e em caixa alta, além de espacialmente separados. Consta, no início da peça, a lista de personagens e a indicação do cenário, que apenas indica: “Proximidades de Tróia.” (1997, p.29). Na introdução dessa edição, também de autoria da tradutora, há um item que menciona alguns critérios adotados na tradução, especialmente quanto à língua e a metrificação do texto, mas sem nenhuma referência às divisões da peça e sua nomeação.

Em uma tradução feita por E. Watling, do latim para a língua inglesa, *The Trojan Women* (1966), o texto está dividido em cinco atos, os quais são numerados de forma cardinal e apresentam o nome dos personagens que compõem o ato. Também abrem o texto a lista de personagens e a configuração do espaço da trama: “Scene: at Troy, outside the ruined city, near the tomb of Hector.” (1966, p.154). Antes dessa rubrica externa, encontra-se uma nota feita pelo tradutor, na qual resume o enredo da peça, afirma que o texto é derivado de duas peças de Eurípides, *Hécuba* e *As troianas*, exceto em duas cenas, e por fim, faz uma referência ao título⁹⁹, mencionando os manuscritos. Esse ponto já aparece na introdução

⁹⁷ Primeiro canto coral, isto é, primeira apresentação do coro

⁹⁸ Cantos corais durante a peça.

⁹⁹ “The title appears as ‘Troades’ in one group of manuscripts and as ‘Troas’ in another – which would mean ‘the Trojan woman’, or ‘the Trojan story’, The singular title is one generally know to the Elizabethan translators.” (1966, p.153)

presente no início do volume, elaborada, da mesma forma, pelo tradutor que não faz qualquer menção a estrutura externa da tragédia.

Luque Moreno (1997), autor que apresenta um trabalho de tradução para a língua espanhola, de todas as tragédias senequianas, organiza o texto d' *As Troianas* em cinco atos. Também a introdução, ainda que vasta, não oferece informações sobre esse item em questão. Referimo-nos a ele, pois entendemos que esse elemento, o qual denominados de estrutura externa, em certo sentido, tem relação com a construção da espacialidade, por sua disposição no papel, a qual se configura no primeiro contato que o leitor, leigo de modo geral, tem com o texto; contato esse, a priori, visual, e a posteriori, de leitura, ambos conduzidos pelas rubricas externas, de autoria dos tradutores. Por tamanha responsabilidade e importância, acreditamos que a especificação dos procedimentos de elaboração dessas didascálias seria elucidativo e didático, pois divulga maiores informações sobre a literatura dramática da Antigüidade bem como sobre o cuidadoso trabalho dos tradutores.

Depois de tratar, de forma rápida, da estrutura externa, o segundo ponto que abordaremos é o da estruturação interna desse texto trágico. A forma como a fábula é estruturada através dos diálogos, estabelece uma outra organização que chama a atenção, como se fosse uma estrutura interna da peça. A primeira composição ocorre com a abertura e o desfecho da peça. No prólogo (v.1-65) a personagem Hécuba expõe o seu estado de sofrimento, reflete sobre a impermanência e a fragilidade do poder, lamenta a destruição, a sua sorte e a de Tróia. Nos excertos abaixo, destaca-se a queda de Tróia e sua devastação pelo fogo, a forma de agir dos vencedores segundo a visão da rainha, e o seu destino como escrava.

Hecuba:

*Quicumque regno fidit et magna potens
dominatur aula nec leues metuit deos
animumque rebus credulum laetis dedit,
me uideat et te, Troia*

(v.1-4)

Todo aquele que confia em seu trono e reina, poderoso, num grande palácio, e não teve receio dos deuses inconstantes e se entregou de espírito crédulo a coisas alegres, que me veja a mim e a ti, Tróia!

Columen euersum occidit

Pollentis Asiae, caelitum egregius labor (v.6-7)

Caiu por terra, derrubado, o baluarte da Ásia grandiosa, a obra magnífica dos deuses!

En alta muri decora congesti iacent

Tectis adustis; regiam flammae ambiunt

Omnisque late fumat Assaraci domus. (v.15-17)

Queimados os tetos, eis que os ornamentos da alta muralha jazem amontoados no chão!

As chamas cercam o palácio do rei e toda a casa de Assáraco lança espessa fumaça.

Meus ignis iste est, facibus ardetis meis.

Sed quid ruínas urbis euersae gemis,

uiuax senectus? (v.40-42)

Vem de mim este fogo. Ardeis por causa da tocha acesa que gerei.

Mas por que gemes as ruínas da cidade derrubada, ó velhice, que já viveste demais?

Non prohibet auidas flamma uictoris manus: (v.18)

Mas o fogo não afasta as mãos cobiçosas do vencedor

Stat auidis irae uictor et lentum Ilium

metitur oculis ac decem tandem ferus

ignoscit annis; horret afflictam quoque,

uictamque quamuis uideat, haut credit sibi

potuisse uinci. Spolia populator rapit

Dardania; praedam mille non capiunt rates. (v.22-27)

O vencedor se ergue encolerizado e mede com os olhos Tróia dominada; embora enraivecido, desculpa os dez anos de guerra. Mas também se amedronta com a cidade devastada e, conquanto a veja vencida, não consegue crer que tenha conseguido vencê-la.

O destruidor saqueia os despojos dardânios; seus mil navios não são suficientes para conter o espólio

(...) praeda quem uilis sequar? (v.58)

A quem deverei seguir, como escrava desprezível?

Esses elementos dispostos no prólogo, abrindo a peça, reaparecem, também na voz de Hécuba, para encerrar a fábula. Especificamente, a última fala é do mensageiro, porém muito curta, que parece ter mais uma função de indicação cênica aos personagens para o encerramento da peça:

Nuntius

Repetite celeri maria, captiuae, gradu:

iam uela puppis laxat et classis mouet. (1179).

Mensageiro

Ide para a praia, escravas, apressai-vos: os navios estão largando as velas; a armada começa a mover-se.

Se essa fala do mensageiro for contraposta à fala anterior de Hécuba, composta de onze versos, essa se apresenta, quantitativa e qualitativamente, mais significativa do que aquela, como exemplificamos :

Hecuba:

Ite, ite, Danai, petite iam tuti domos; (1165)

optata uelis maria diffusis secet

secura classis: concidit uirgo ac puer;

bellum peractum est. Quo meas lacrimas feram?

Vbi hanc anilis expuam leti moram?

Natam an nepotem, coniugem an patriam fleam? (1170)

An omnia an me? Sola mors uotum meum,

infantibus, uiolenta, uirginibus uenis,

ubique, properas, saeua: me solam times

uitasque, gladios inter ac tela et faces

quaesita tota nocte, cupientem fugis. (1175)

Hécuba:

Ide-vos, ide-vos, dânaos. Dirigi-vos agora, com segurança, a vossos lares. A armada singrará tranqüila os mares almejados, com as velas infladas: a virgem e o menino morreram; a guerra terminou.

Para onde levarei minhas lágrimas? Onde rejeitarei o adiamento da morte desta anciã? Chorarei minha filha ou meu neto? Meu esposo ou minha pátria? Tudo isso ou a mim? Ó morte, que és meu único desejo, vens violenta para as crianças e para as virgens, apressas-te cruel por toda parte. Temes apenas a mim, evitas-me. Quando eu te procurei, durante uma noite inteira, entre as espadas, as armas e as flechas ardentes, tu fugiste de quem te desejava.

A partir dessa fala final de Hécuba, é possível recuperar elementos abordados no prólogo, como o fogo, o inimigo, o destino que terá a rainha. Aos versos 6-7, 24-27 podem ser referidos pela forma categórica do verso 1168 : “ a guerra terminou” . Ao cogitar seu rumo, no verso 58, retoma no verso 1168: “Para onde levarei as minhas lágrimas?”. Sobre os elementos que se opuseram a ela, o fogo e os gregos, a rainha declara: “nem o inimigo, nem o desmoronamento, nem o fogo destruiu meus membros.” (v.1176). Quanto a seu sofrimento, resultado de seu infortúnio, como aquela que gerou o fogo, da desventura de sua família e de

sua pátria, pergunta: “Chorarei minha filha ou meu neto? Meu esposo ou minha pátria? Tudo isso ou a mim?”. Tal extensão de padecer é expressa no v. 4.

Dessa comparação, depreende-se, então, uma proximidade de conteúdo, como em uma espécie de retomada e fechamento, quer da fábula quer da estrutura, visto que é o mesmo personagem que o faz, configurando início e fim, como em uma circularidade, com espaços que são retomados, da estrutura e do conteúdo. Desse modo, é referendado o trabalho de construção interna, tanto do conteúdo quanto da forma, o qual também se apresenta como significativo no todo da obra. Além disso, pode-se analisar que Hécuba seja o início do fim de Tróia, como a própria personagem afirma por ter ela gerado o fogo inicial, referindo-se a Páris. Está ela no princípio, está também no fim como que a fechar um ciclo, o qual ela acompanha e vive, e ainda o reforça através da manifestação de sua identificação com Tróia. (v.3; v.1170). Também, apesar da condição de vencida, Hécuba, como rainha, ocupa uma posição de referência para as troianas, como o lugar de um comandante, como se infere nos versos 81; 129, 141.

Outra composição interna se configura na estrutura do primeiro e segundo episódios. Ambos estão compostos por três cenas¹⁰⁰, as quais apresentam a seguinte organização: cena um: uma narração; cena dois: um embate; cena três: a resolução; seguidos de estásimos de reflexão. A primeira cena do primeiro episódio é a narração do pedido de Aquiles, no segundo episódio, a cena um é a narração do sonho de Andrômaca. Na cena dois, do primeiro episódio, há o confronto entre Pirro e Agamêmnon; no segundo episódio, a segunda cena é o embate de Ulisses com Andrômaca. E nas terceiras cenas, a resolução, em ambos os episódios, de morte. O primeiro e segundo estásimos se constituem, respectivamente, por uma reflexão sobre a morte e uma análise do destino das escravas, que se configura por uma descrição geográfica.

¹⁰⁰ Pautamo-nos na tradução de Cardoso

Essa similitude conceptual garante um ritmo e uma unidade à peça. Ainda, essa estrutura interna dos episódios garante a cada um a sua sustentabilidade e unidade por expressar um todo coeso, com início, meio e fim e não cenas soltas. Aliás esse é um dos enfoques da crítica: a quebra da unidade de ação que seria configurada pelos dois episódios, centrados nos embates que ocorrem também em espaços diferentes, o que reforçaria a impressão de desagregação, ou fraqueza de enredo. Para Zwierlein¹⁰¹, a unidade estrutural da peça é desfeita pela presença de cenas autônomas, por uma hipertrofia retórica. De acordo com Henry e Walker¹⁰², a unidade é quebrada pelas narrativas, dos mensageiros por exemplo, as quais se demonstrariam separadas do restante da obra. Segundo Luque Moreno¹⁰³, que adota uma postura mais equilibrada por entender que se trata de um novo tipo de teatro, que oferece suas peculiaridades e que devem ser observadas, a estrutura, algumas vezes, não expressa uma relação mais estreita entre as partes e o toda da obra. Acreditamos que as análises mais categóricas da crítica quanto à falta de unidade resulta de enfoques padronizados, a partir de modelos já estabelecidos. Como demonstramos, através de uma estrutura interna, a unidade se mantém e é reforçada por outros elementos, como o tema. Essa abordagem também é validada pela pesquisadora Cardoso, que ao estudar *As Troianas*, especificamente sobre a questão da unidade, afirma: “a primeira vista, a unidade da ação poderia parecer prejudicada mas, na verdade, não há tal problema. Sêneca focaliza dois aspectos da guerra bastante próximos e Hécuba, na condição de avó e mãe das vítimas, procede à ligação entre elas, garantindo a unidade.” (1997, p.18). O que se percebe, então, é uma relação direta entre a estrutura interna e o conteúdo, considerando o tema, também, como forma de organizar a unidade, como apontou Cardoso. Outros críticos, como Moreno analisa tal relação:

¹⁰¹ *Apud* Luque Moreno, 1997, p.49

¹⁰² The narratives have to be read as pieces of occasional writing detached from the rest of the play and alien to it in style and often in feeling.” (Henry e Walker, 1963, p.7)

¹⁰³ Luque Moreno, 1997, p.7; p.48;p.53,54

Tal unidad temática suele ser efectiva, pero muchas veces no supone una estructura orgânica, sino que cada parte está desarrollada más em función de su próprio interes que de su integración em el total de la obra. De esta forma se puede afirmar que las tragedias de Sêneca combinan uma unidade temática com uma estrutura episódica.” (1997, p.54)

Segundo Lawall (1982), a unidade da peça ocorre pelo tema da destruição e/ou da morte como uma linha contínua de ação¹⁰⁴, que se segue de Heitor para Tróia e dessa para Astíanax. Para Boyle, o tema da morte e da dissolução também gera uma unidade:

[...] Troades dramatizes human dissolution. Among its major concerns: human power, human impotence, human knowledge, human delusion, language, fate, death, compassion, freedom and captivity, history’s determined and dissolving cycle. (1997, p.67)

Além do tema, essa dissipação e vulnerabilidade dos referenciais é percebida pelos personagens, especificamente pelos mais velhos e com mais alta função dentro de seus grupos: Hécuba e Agamêmnon. Eles sabem, ou melhor, perceberam que o poder humano é uma ilusão; cada um, a seu modo, viveu a dissolução de suas certezas, viveu o limite tênue de ser humano. Por essa perspectiva, eles constituem uma unidade, dissolvendo, assim, as dicotomias – vencedor *versus* vencido, conquistador *versus* conquistado - para indicar, unicamente, a impotência e o sofrimento humano frente aos deuses, ao destino, à história, como sucessão dos acontecimentos.

Essa dissolução não é a única, o espaço também está destruído, já não há mais a concretude física de Tróia, somente a concretude da memória. O passado a configura, assim como as troianas, e também será por esse passado que o futuro se determinará. Por sua grandeza, Tróia é sempre temida, mesmo estando em cinzas; assim Astíanax precisa morrer pois ele é o futuro Heitor e representa Ilio.

¹⁰⁴ “(...) running line of action (...)”. (1982, p.244)

Quanto a essa presença constante do passado nas tragédias de Sêneca, Boyle, em *Tragic Seneca*, especifica:

Like *Medea*, *Phaedra* and *Troades* are studded with analogies with the past, articulating a compelling sense of history and nature's cyclicity, of *semper idem*. *Troades'* concentric structure seems itself to suggest the circles of history, even as its action is structure to represent the past. (1997, p.59)

Conjuntamente, a distensão discursiva se notabiliza, pois nada mais restou, a não ser a palavra, que pode reviver, analisando, os feitos, e enfrentar, analisando, os fatos. Entendemos, então, que há uma relação direta entre espaço e discurso, especialmente nessa peça, *As troianas*. A referencialidade a uma espacialidade está dispersa por todo texto, no discurso das diferentes personagens, assegurando a importância do fator espaço tanto no nível denotativo como conotativo: com Hécuba, a destruição de Tróia (o presente); Pirro a enumerar as terras conquistadas pelo seu pai (o passado); o coro enumerando seus possíveis portos de destino (o futuro); Andrômaca a reverenciar o espaço sagrado que é o túmulo de Heitor, a demonstrar sua dor através da destruição da cidade (o passado e o presente); Taltúbio a descrever os efeitos, no ambiente físico, da aparição da sombra de Aquiles (o passado e o presente); o mensageiro a compor o cenário da morte de Astíanax e Políxena. As referências ao espaço oferecem subsídios para compor o espaço teatral, resultante do imbricamento do espaço cênico com o extracênico. Esses se delineiam pelo lugar que é visto, por estar presente, também é revisto, quando composto no passado e previsto no futuro. Tal encadeamento espaço-temporal está disposto ao longo do texto, sendo amplamente referendado e retomado, visto a grandeza e significação que o espaço representa bem como por, muitas vezes, identificar e simbolizar o personagem.

No prólogo, versos 1 ao 65, Hécuba narra o que aconteceu. Índices espaciais em sua fala, isto é, didascálias internas, constituem o espaço cênico/aqui/englobado¹⁰⁵; a rainha vê Tróia ardendo. A partir do verso quinze (15), lê-se

Hecuba

*En alta muri decora congesti iacent
tectis adustis; regiam flammae ambiunt
omnisque late fumat Assaraci domus.
Non prohibet avidas flamma uictoris manus:
diripitur ardens Troia. Nec caelum patet
undante fumo: nube ceu densa obsitus
ater fauilla squalet Iliaca dies.
Stat avidus irae uictor et lentum Ilium
metitur oculis ac decem tandem ferus
ignoscit annis; horret afflictam quoque,
uictamque quamuis uideat, haut credit sibi
potuisse uinci.* (v.15-25)

Hécuba:

Queimados os tetos, eis que os ornamentos da alta muralha jazem amontoados no chão! As chamas cercam o palácio do rei e toda a casa de Assáraco lança espessa fumaça. Mas o fogo não afasta as mãos cobiçosas do vencedor. Mesmo ardendo, Tróia é pilhada. O céu não se mostra sob o fumo que se evolva em espirais; o dia sombrio, como que escurecido por densa nuvem, se envolve em negrume por causa das cinzas de Ílio.

O vencedor se ergue encolerizado e mede com os olhos Tróia dominada; embora enraivecido, desculpa os dez anos de guerra. Mas também se amedronta com a cidade devastada e, conquanto a veja vencida, não consegue crer que tenha conseguido vencê-la.

O uso de verbos no presente do indicativo: *ambiunt*: cercar, rodear; *fumat*: fumer, exalar vapor, fumaça, [“cercam”, “lança”] indicam que Hécuba enxerga Tróia. Esses verbos somados a sintagmas como *flamma*: “fogo”, *Assaraci domus*: casa de Assáraco, caracterizam o espaço extracênico/ aqui/ englobado; porquanto está junto da cena. A essas referências somam-se outras que reforçam a condição em que Tróia se encontra: o fogo a consome (“as chamas cercam o palácio”, “a casa lança fumaça”, “o fogo não afasta a mão cobiçosa do vencedor”; “fumaça negra cobre o céu”; “ Tróia em chamas” (v.55);“ ornamentos da muralha no chão” (v.15); “a cinza quente de Tróia” (v.85), “as ruínas de Pérgamo ardem em chamas.” (v.892). Com essas determinações se relaciona a temporalidade das ações, as

¹⁰⁵ Conforme Rosa (2004). Segundo a tradutora Zélia Cardoso: “proximidades de Tróia”. (1997, p.29)

quais estão acontecendo, como o incêndio em atividade, a pilhagem de bens troianos pelos vencedores. Completam o panorama das ruínas troianas, uma única torre como notifica Ulisses ao ameaçar Andrômaca, (“Astíanax seria atirado da última torre que resta das muralhas derrubadas.” (v.622), e o mensageiro ao relatar a morte do menino que se lança da parte mais alta dessa torre, a preferida por Príamo. A localização dessa construção, junto às ruínas de Tróia, não está visível ao público e para parte dos personagens, situando-se como espaço extracênico próximo. Em decorrência disso, ocorre a narrativa do mensageiro que responde ao pedido de Andrômaca: “conta-nos tudo sobre os crimes.”(v.1065)

Também estão presentes nesse espaço os túmulos, sendo notabilizados (v.892) pela esposa de Heitor, especialmente o do marido reverenciado. Sua fala reforça tanto o estado atual de Tróia como o seu patamar de prestígio, poderio e riqueza, antes da queda frente aos argivos, e que, de certo modo, é ainda expresso pela grandiosidade da construção do túmulo de Heitor:

Andromacha

*Arx illa pollens opibus et muris deum,
gentes per omens clara et inuidiae capax
nunc poluis altus, strata sunt flamma omnia
superestque uasta ex urbe ne tantum quidem,
quo lateat infans. Quem locum fraudi legam?
Est tumulus ingens coniugis cari sacer,
uerendus hosti, mole quem immensa parens
opibusque magnis struxit, in luctus suos
rex non avarus: optume credam patri.* (v.483-486)

Andrômaca

A cidadela poderosa pela riqueza e pelas muralhas dos deuses, célebre entre todos os povos e digna de inveja, é agora um monte de cinzas. Tudo foi lançado à terra pelo fogo e não sobrou, da cidade devastada, nem ao menos um lugar em que se possa ocultar uma criança. Que local escolherei como esconderijo? Existe ainda, é certo, o grande túmulo sagrado de meu querido esposo, venerável ao inimigo. Aquele que o gerou – rei pródigo para com seu luto – construiu esse túmulo com muita riqueza, num imenso monumento.

É ainda na referência a esse espaço que não foi destruído, que é o mausoléu de Heitor, o qual, abriga, temporariamente, a Astíanax (v.504), que ele se torna moeda de troca para o astucioso Ulisses.(v.634-641; v.662; v.664; v.667, v.685)

Andromacha

*Succede tumulo, nate. Quid retro fugis
toruusque latebras spernis?* (v.504)

“Entra no túmulo, meu filho. Por que recuas e desprezas o esconderijo, olhando-o de través? “.

Vlixes

*Lustrale quoniam debitum muris puer
sacrum antecessit nec potest uatem sequi
meliore fato raptus, hoc Calchas ait
modo piari posse redituras rates,
si placet undas Hectoris sparsi cinis
ac tumulos imo totus aequetur solo.
Nunc ille quoniam debitam effugit necem,
erit admouenda sedibus sacris manus.* (v.634-641)

Uma vez que o menino antecipou o sacrifício expiatório reservado aos muros e, arrebatado por um destino melhor, não pôde satisfazer ao adivinho, Calcante diz que os navios que vão partir só podem ser purificados se as cinzas de Heitor, espalhadas, aplacarem as ondas e se o túmulo for arrasado por inteiro, até os alicerces. Uma vez que o menino se subtraiu à morte exigida, minhas mãos devem agora mover-se contra este monumento sagrado.

Com essas rubricas internas, elencadas do texto, considera-se que uma parte desse cenário descrito pelos personagens é visível e outra, invisível, ao espectador. O espaço cênico (aqui/englobado) se constitui por parte de Tróia destruída, onde está o túmulo de Heitor. O restante é concebido como espaço extracênico (englobante e não englobante): Tróia que arde e é pilhada, como frisa Hécuba, onde está situada a torre de Príamo, na qual seu neto é sacrificado; esse espaço é apresentado pela narrativa minuciosa do mensageiro (v.1069-1094). Ainda como espaço extracênico se conjuga o túmulo de Aquiles, em uma colina, próximo ao mar (v.1121-1150), local dado a conhecer, também, pelo mensageiro, que traz, para o espaço cênico, através do seu discurso, a cena distante. Da mesma forma, é na espacialidade extracênica que estão o corpo do rei troiano nas praias do Sigeu (v.140) e os navios aportados. Sendo assim, esses espaços não estão visíveis, e por isso são levados, pelas palavras das personagens, à imaginação do público, tornando-se espaços pressupostos para as ações da peça. Tais espaços se configuram como dados relevantes, de tal modo que se apresentam essenciais .

Um desses espaços invisíveis, mas fundamental, é o espaço dos mortos. Além do tema tratar da morte, a ação é desencadeada pelo poder de um “mane”. Tudo começa pela aparição da sombra de Aquiles e a exigência do sacrifício de Políxena sobre seu túmulo. Tamanha é a força de quem vem desse lugar que causa alterações nos elementos terrenos, como expressa a narrativa de Taltíbio:

Talthybius

*Summa iam Titan iuga
stringebat ortu, uicerat noctem dies,
cum súbito caeco terra mugitu fremens
concussa totos traxit ex imo sinus;
mouere siluae capita et excelsum nemus
fragore uasto tonuit et lucus sacer;
Idaea ruptis saxa ceciderunt iugis.
Nec terra solum tremuit: et pontus suum
adesse Achillem sensit ac strauit uada.* (v.169-177)

Taltíbio

O sol nascente já tocava os mais altos cumes das montanhas e o dia vencera a noite, quando a terra, sacudida, convulsionando-se com um súbito rugido surdo, revolveu todas as suas entranhas, desde as mais íntimas profundezas. As árvores agitaram as copas; o bosque elevado e a floresta sagrada ressoaram com imenso fragor; desprenderam-se rochas do Ida, solapadas as bases. E não foi só a terra que tremeu; também o mar percebeu que Aquiles estava presente e alastrou suas vagas.

A partir disso, há o primeiro embate da peça, entre Pirro e Agamêmnon. O filho de Aquiles busca justificar a morte da jovem em honra ao pai, enumerando seus feitos durante a guerra de Tróia, como a morte de Heitor, o que já seria um motivo suficiente, e o assassinato da rainha das amazonas, Pentésiléia, mas também destacando as terras conquistadas, como Tebas, Lirnesso, Tênedos, Siros, Lesbos (v.215-225). Ao glorificar o pai pelas cidades vencidas, Pirro fundamenta a importância do espaço, especialmente, de sua conquista. Agamêmnon, procurando desvirtuar o pedido do chefe tessálico, oferece também, como honraria e recompensa, a glória do nome de Aquiles em diferentes lugares, isto é, a conquista de novos espaços mesmo depois de sua morte física, indo além das terras por ele conquistadas.

Pyrrhvs

Nullumne Achillis praemium manes ferent? (v.292)

Então os manes de Aquiles não receberão nenhuma recompensa?

Agamemnon

Ferent, et illum laudibus cuncti canent (v.293)

Magnumque terrae nomen ignotae audient.

Receberão e todos o celebrarão com louvores e as terras desconhecidas ouvirão seu grande nome.

Essa espacialidade, que segundo Rosa (2004) compõe o espaço não-englobante, especificado como alhures, o estrangeiro, é tornada visível pelas palavras de Pirro, que atribui qualificativos aos lugares percorridos por Aquiles, como Lirnesso, “construída numa grande montanha” (v.221), Siros, “fecunda em ricas pastagens, Lesbos, que divide as águas do Egeu,” (v.226), oferecendo, assim, elementos para a construção imagética do público desse espaço extracênico que, de alguma forma, repercute no presente, referindo-se tanto ao espaço quanto ao tempo, visto que as vitórias de Aquiles se deram no passado. Com isso, percebe-se, então, que de formas variadas, o espaço é estabelecido como definidor, uma espécie de “agente da passiva”, um agente de causa eficiente.¹⁰⁶

A força e a presença desse lugar atribuído aos mortos se espalha de forma também visível, ainda que apresentando uma natureza ligada ao invisível. Além disso, vale lembrar que onde há vida, está a morte, ou melhor, há espaço para morrer; assim, a irreversibilidade desses elementos forma um binômio, com caráter dicotômico. As indicações dessa condição humana são diversas e encerram uma abrangência: Hécuba a descrever o assassinato de Príamo por Pirro (v.44-50) e a reclamar o sepultamento do corpo do marido (v.54) que jaz na praia (v.140); mas, ainda que o cadáver mutilado estivesse exposto, Príamo segue “às profundezas dos manes” (v.145); o coro a referir-se ao ritual dos funerais (v.99-101); e a

¹⁰⁶ Da sintaxe latina, um ablativo de causa eficiente, indicando que se trata de um ser inanimado que causa a ação, ou melhor, é o gerador da ação.

delinear o espaço dos mortos, onde o rei “nas sombras tranqüilas/ do bosque do Elísio, vagueia feliz / e entre as almas piedosas/ procura Heitor.” (v.156-159).

Contudo, esse mesmo coro vai atribuir outras nuances ao mundo dos mortos, expondo os meandros, não tão claros, que constituem o binômio vida-morte:

Chorus

*Tempus nos avidum deuorat et chaos.
mors indiuidua est, noxia corpori
nec parcens animae: Taenara et aspero
regnum sub domino limen et obsidiens
custos non facili Cerberus ostio
rumores uacui uerbaque inania
et par sollicito fabula somnio.
Quaeris quo iaceas post obitum loco?
Quo non nata iacent.* (v.400-408)

Coro

O tempo guloso nos devora e também o caos.
A morte é indivisível: destrói o corpo
e não poupa a alma. O Tênaros, reino sob um senhor
inflexível, e Cérbero, guardião que bloqueia o limiar
de uma entrada não fácil,
são sons vazios e palavras inofensivas,
Miragens iguais às do sonho agitado.
Queres saber em que lugar jazerás após a morte?
No lugar em que jazem os que não nasceram.

O mundo dos mortos é também demarcado por Andrômaca nas referências ao profundo Estige, ao Inferno (v.431), aos túmulos de chefes e aos ossos nus por toda parte (v.892-895), ao destaque dado ao túmulo de Heitor (v.483-486); ao presságio que tem ao esconder o filho ali (v.489); ao desejo de morrer (v.416, v.577). Para Helena, a morte pode ser a melhor saída para as troianas (v.866) e reclama só poder chorar a morte de Paris às escondidas¹⁰⁷ (v.910). O espaço da morte é configurado, no êxodo, através da execução de Astíanax e Políxena e, ainda que cruéis as mortes, cada qual a recebeu com “nobreza de espírito” (v.1063), afirma o mensageiro. Agamêmnon, guerreiro acostumado com a presença da morte, procura evitar o sacrifício da jovem troiana (v.284-290). E mesmo o ardiloso

¹⁰⁷ De acordo com Cardoso, em nota a sua tradução, o discurso de Helena tem “um tom apologético, pois procura eximir-se da culpa e faz sua autodefesa.” (1997, p.143)

Ulisses assevera : “a morte próxima destrói palavras grandiosas.” (*Magnifica uerba mors prope admota excutit.* v.575).

A presença da morte e de seu espaço, como os exemplos apontam, é abrangente e diversificada, por vezes, contendo aspectos sacros, ou considerando um único espaço para mortos e vivos, ou indicando uma finitude. Em qualquer uma dessas perspectivas, esse espaço não palpável, mas presente, se notabiliza, dando a impressão que sustenta o espaço terreno e influi nas ações realizadas nesse mundo . É do túmulo de Aquiles, próximo ao mar, caracterizado como espaço extracênico local, que Taltíbio chega ao espaço cênico. É para o túmulo de Heitor, que está situado como cenário, que seguem Andrômaca, Astíanax, e Ulisses. Reitera-se, assim, a ligação desses espaços - o dos mortos e o dos vivos, o extracênico e o cênico - que conforma a totalidade espacial.

Outro espaço bastante referido é a grandeza de Tróia, grande extensão geográfica amalgamada pela grandeza simbólica de poderio, riqueza, força, paralelo ao espaço da destruição, do fogo. Espaços que coexistem, são sobrepostos pela memória, pela palavra:

Andromacha
Arx illa pollens opibus et muris deum,
gentes per omnes clara et inuidiae capax
nunc poluis altus, strata sunt flamma omnia
superestque uasta ex urbe ne tantum quidem,
quo lateat infans. (v.478-482)

Andrômaca
A cidade poderosa pela riqueza e pelas muralhas dos deuses, célebre entre todos os povos e digna de inveja, é agora um monte de cinzas. Tudo foi lançado à terra pelo fogo e não sobrou, da cidade devastada, nem ao menos um lugar em que se possa esconder uma criança.

A magnitude, material e emblemática, de Ílio se mantém mesmo após a derrota e a destruição da cidade, é conferida tanto por troianos quanto por gregos. No prólogo, Hécuba expõe as características dessa grandeza, apontando as fronteiras do reino de Príamo, as riquezas que restam e o temor que ainda causa nos vencedores:

Columen euersum occidit
pollentis Asiae, caelitum egregius labor;

*ad cuius arma uenit et qui frigidum
septena Tanain ora pandentem bibit
et qui renatum primus excipiens diem
tepidum rubenti Tigrin immiscet freto,
et quae uagos uicina prospiciens Scythas
ripam cateruis Ponticam uiduis ferit,* (v.6-13)

Caiu por terra, derrubado, o baluarte da Ásia, a obra magnífica dos deuses! Em seu socorro vieram tanto os quem sorvem o gélido Tânaís que se abre em sete bocas como aqueles que, recebendo o novo dia antes dos demais, vêem o cáldo Tigre confundir-se com o mar avermelhado; veio também, com suas legiões de mulheres sem homens, aquela que se achega à orla do Ponto, contemplando os citas errantes, na condição de vizinha.

*stat auidus irae uictor et lentum Ilium
metitur oculis ac decem tandem ferus
ignoscit annis; horret afflictam quoque,
uictamque quamuis uideat, haut credit sibi
potuisse uinci. Spolia populator rapit
dardania; praedam mille non capiunt rates.* (v.22-27)

O vencedor se ergue encolerizado e mede com os olhos Tróia dominada; embora enraivecida, desculpa os dez anos de guerra. Mas também se amedronta com a cidade devastada e, conquanto a veja vencida, não consegue crer que tenha conseguido vencê-la. O destruidor saqueia os despojos dardânios; seus mil navios não são suficientes para conter o espólio.

O temor pela força que Tróia e os troianos carregam é, também, manifesto por Ulisses;

*Sollicita Danaos pacis incertae fides
Semper tenebit, semper a tergo timor
Respicere coget arma nec poni sinet,
Dum Phrygibus animos natus euersis dabit,
Andromacha.* (v.529-533)

A inquieta desconfiança de uma paz incerta sempre dominará os gregos; o temor sempre os obrigará a olhar para trás e não permitirá que as armas sejam depostas enquanto o teu filho, Andrômaca, der ânimo aos frígios vencidos.

Nesses excertos é possível identificar algumas das diferentes denominações atribuídas aos troianos e à cidade de Príamo ao longo de todo o texto, as quais representam a abrangência do espaço troiano: frígios, dardânios, teucros (v.918), Pérgamo (v.14), Frígia (v.131), Ílio (v.21, 413), Ida (v.65, 73), campos de Sigeu (v.75); a torre de Príamo. Esse

espaço, que ainda está em pé, se torna o elemento concreto que comprova a grandiosidade de Tróia: local de onde o rei comandava os guerreiros, onde seu neto foi sacrificado, de onde se vê a extensão do reino e também de sua destruição. A torre se transforma, assim, em um farol a iluminar o passado, o presente e o futuro, a representar Tróia e os troianos, reforçando a idéia de que o espaço também aponta para a temporalidade. Nas palavras do mensageiro:

*Est uma magna turris e Troia super,
Assueta Priamo, cuius e fastigio
Summisque pinnis arbiter belli sedéns
Regebat acies. Turre in hac blando sinu
Fouens nepotem, cum metu uersos graui
Danaos fugauit Hector et ferro et face,
Paterna puero bella monstrabat senex.* (v.1068-1074)

Só resta uma torre da grande Tróia, a que era freqüentada amiúde por Príamo, do alto da qual, sentado na mais elevada ameia, dirigia os batalhões como árbitro da guerra. Desta torre, apertando o neto contra o peito afetuoso, enquanto, a ferro e fogo, Heitor afugentava os gregos que corriam aterrorizados, o velho mostrava ao menino a peleja do pai.

As referências espaciais são diversificadas, reforçando os vieses que constituem a imponência desse espaço, que apresenta vínculo com os deuses, sendo Tróia, “a obra magnífica dos deuses”¹⁰⁸ (v.6), Dárdano, de origem divina, é um dos fundadores, como seu filho, Ilo¹⁰⁹; o monte Ida é consagrado a Cibele, deusa frigia. (v.72). Tais indicações rememoram um tempo passado, tempos de glória; dessa forma, como foi demonstrado, o fator espaço trabalha junto com o fator tempo e a espacialidade de Tróia se amplia bem como a sua significação. A grandiosidade material e simbólica de Ílio é concebida e reforçada, então, tanto espacial quanto temporalmente. Essa perspectiva de grandeza também se dá no tocante a destruição, pois sendo Tróia o baluarte, o sustentáculo da Ásia (v.6), caindo Ílio, o

¹⁰⁸ Sabe-se que Apolo teria ajudado a construir as muralhas de Tróia assim como Posêidon. (cf. Cardoso, 1997, p.131)

¹⁰⁹ Bulfinch, 1999, p.248, 308. Cardoso especifica a genealogia de Dárdano, como “filho de Zeus e de uma das filhas do gigante Atlas, Electra, Dárdano nasceu na Samotrácia e, após o dilúvio, se dirigiu à Tróade, onde vivia o rei Teucro. Tendo sido muito bem recebido pelo rei, que chegou a dar-lhe sua filha Batieia em casamento, Dárdano edificou uma cidade, Dardânia, nome que passou a designar a Tróade, após a morte de Teucro. Um dos filhos de Dárdano, Ilo, construiu Ílio, um de seus netos, Tros, fundou Tróia. Os troianos, por tais razões, são também chamados teucros, dardânios e ilíacos ou iliades.” (1997, p.132)

espaço asiático se fragiliza, também se é uma obra dos deuses, sua queda e ruína expressam, de certa forma, a redução do poder dos deuses.

A partir dos dados espaciais retirados do texto, certifica-se a conexão entre o espaço extracênico com o cênico, sendo aquele destacado e influente sobre esse, conforme as observações anteriores. Dessa forma, sendo um espaço fora da vista do público, é trazido pela palavra, o que propicia ser caracterizado como espaço diegético¹¹⁰. Isso, em certa medida, origina as falas longas dos personagens que relatam as cenas ocorridas fora de cena, ou em um passado remoto, e reconstituem espaços não visíveis. Por outro lado, isso também pode se tornar um recurso estilístico. De acordo com Albrecht (1997), na tragédia senequiana confundem-se os limites entre prosa e poesia, apresentando um estilo retórico que se adapta ao gosto da época. Ainda, esse crítico destaca que os longos monólogos auxiliam na condução das emoções. Apreende-se, dessa forma, o cuidado do autor latino com a linguagem. Entretanto, como demonstramos a atenção não se restringiu ao estilo, mas também, à forma. Então, a denominação de tragédia retórica pode ser entendida em sua significação exata, pois o texto apresenta as características dramáticas do gênero trágico e com uma linguagem pautada na retórica, apresentando conteúdos com propriedade¹¹¹, e não de forma vazia.

A idéia de estaticidade surge, de fato, mas notabiliza-se que ela não é aleatória. É preciso levar em conta que no início do texto o desequilíbrio já está instaurado, não há mais um equilíbrio pois há um vencedor e um vencido, não há mais um grande conflito central a ser resolvido. Citando Ryngaert, em *Introdução à análise do teatro* (1996:89):

Em sua tese sobre Victor Hugo, *Lê roi et lê bouffon*, Anne Ubersfeld mostrou como o espaço textual revelava tensões e engendrava uma dinâmica ligada à ação. O espaço deve ser sempre ocupado ou defendido, assemelha-se com frequência a um território, revela implicações e os fantasmas das

¹¹⁰ Fachin, 1998.

¹¹¹ Destacamos o trabalho de Lohner (2000) sobre a construção retórica da tragédia senequiana, especificamente *Agamemnon*.

personagens e, como tal, pode ser uma das metáforas que dão sentido a uma obra.

Se não há o rompimento de uma estabilidade, pois uma situação já está instalada, ou seja, os troianos perderam a guerra, surgem conflitos internos, que podem simbolizar a defesa de espaços internos, que de certo modo, caracterizam os personagens. No primeiro embate, Pirro e Agamêmnon, pertencentes ao mesmo espaço do vencedor, defendem suas posições, um como filho de Aquiles, exigindo o lugar de destaque da memória do pai; o outro como comandante máximo dos gregos, ponderando a necessidade de mais um sacrifício. No segundo confronto, Andrômaca e Ulisses estão em posições antagônicas, vencida e vencedor, representando Tróia e Grécia, procuram resguardar seus espaços; para Andrômacada, Astíanax, o que restou de Tróia e de Heitor; para Ulisses, Ítaca e Telêmaco. Apesar de se encontrarem em um enfretamento, Ulisses admira a postura de Andrômaca, contudo sabe o perigo que isso pode representar.

Ulixes:

Hic ipse, quo nunc contumax perstas, amor (489)

Consulere paruis liberis Danaos monet.

Post arma tam longinqua, post annos decem

Minus timerem quos fecit Calchas metus,

Si mihi timerem: bello Telemacho paras. (593)

Ulisses: O mesmo amor que te faz permanecer obstinada ensina os gregos a velar pelos filhos pequeninos. Depois de guerras tão longas, depois de dez anos, eu temeria menos as ameaças que Calcante faz, se as temesse por mim: tu preparas guerras para Telêmaco.

Esses dois conflitos, dispostos no primeiro e no segundo episódios, criam uma estrutura interna na peça, promovem um aumento da tensão entre os personagens, gerando dois pequenos clímax. Tem-se, dessa forma, conflitos internos que especificam a primeira polaridade estabelecida - vencedor e vencido - e iluminam a cada um dos pólos, a união das troianas vencidas e o ‘desacordo’ dos gregos vencedores. Assim, estar no espaço e na

posição de triunfo não assegura uma tranqüilidade, quer seja literal ou metafórica, porque as tensões vão além da ocupação do espaço físico. Além disso, esse lugar ocupado por um vencedor e por um vencido, é apresentado como uma ocupação provisória, que pode, no futuro, inverter-se; é essa inversão que Ulisses quer evitar.

Segundo Ryngaert, “o universo espacial de um texto define-se tanto por oposição a tudo o que ele não é como por tudo o que ele é.” (1996, p.87). Dessa forma, a diversidade de espaços ou a sua falta é significativa. Ou seja, o universo espacial em Sêneca se faz representar, demonstrando-se como um espaço contínuo, na contigüidade do extracênico, propiciando deslocamentos, próximos e distantes, e se faz notório porque necessário e representativo na peça e não por precariedade do texto, como avalia Ryngaert (1996). Referindo-se às rubricas, esse mesmo analista afirma que há uma diversidade de indicações cênicas, pois conforme as estéticas, aquelas são mais precisas, vagas ou ausentes. Assim, é possível afirmar que há uma intenção também nas rubricas, as quais não devem ser vistas isoladas do texto, o qual apresenta índices espaciais que as complementam, tanto no sentido de reforçar uma espacialidade, um lugar em si, ou de indeterminá-lo.

Assim, a pouca ação no espaço cênico reflete o espaço restrito. No caso d’*As Troianas*, o espaço foi liquidado, só há cinzas, o cemitério, então pouco resta a fazer; desse modo um aspecto mais estático faz parte da cena bem como a ‘falta de ação’ faz parte do seu caráter cênico. É como se da torre de Príamo o universo espacio-temporal de Tróia fosse observado e a visão percebida propicia algumas ponderações e não mais ações.

George Steiner, analisando o mito de Tróia, entende a destruição da cidade, a destruição do espaço em que se vive, como o maior dos infortúnios, pois destruindo o macrocosmo, a cidade, o espaço, destrói-se o microcosmo, o homem. E um reflete o outro.

No âmago dos poemas homéricos está a lembrança de um dos maiores infortúnios que podem se abater sobre os homens: a destruição de uma cidade. Uma cidade é a soma exterior da nobreza do homem; nela, sua condição é humanizada da forma mais profunda. Quando a cidade é destruída, o homem é obrigado a vagar pelo mundo (...) (1988, p.208)

A percepção dessa relevância do espaço, organizado para abrigar uma comunidade, tornando-a mais efetiva e significativa e de como a sua desorganização e/ou devastação é negativa, é demonstrada por Pirro e Agamêmnon inclusive com relação a Ílio, onde ocupam o lugar de vencedores:

Pyrrhus: Ilium uicit pater, uos diruistis. (v.235)
Meu pai venceu Tróia, vós a destruístes.

Agamemnon
Equidem fatebor (pace dixisse hoc tua,
Argiua tellus, liceat) affligi Phyrgas
Uincique uolui: ruere et aequari solo
Utinam arcuissem; (v.276-278)

Agamemnon
Sim, eu o confesso – seria preciso que isto fosse dito por tua paz – ó terra de Argos! - , eu quis que os frígios fossem esmagados e vencidos. Mas oxalá eu tivesse impedido que derrubassem e arrasassem a cidade. (...)

Quicquid euersae potest
Superesse tibiae, moneat. (V.285)
Quer permaneça tudo que pode subsistir de Tróia destruída! (v.285)

Também quando Hécuba afirma que os vencedores se assustam com o estado de devastação da cidade (v.24) é possível inferir a extrema extensão da perda que isso representa. Destaca-se, através do discurso dos próprios vencedores, que há uma séria distinção entre ganhar a guerra e destruir a cidade, ação da qual Pirro faz questão de isentar seu pai Aquiles e Agamêmnon lamenta. Aliás, como confessa, guerreou com os troianos pela paz de sua terra, Argos.

Enfatiza-se, assim, que no pouco espaço cênico/aqui/englobado e na pouca ação há uma correlação, visto que já não mais há cidade, não há mais ação, porque foi destruída a cidade, destruído o homem.

No párodo, Hécuba e o coro manifestam esse sentimento de ruína e devastação, como é possível depreender da oração final do prólogo de Hécuba e o início do párodo, e posterior diálogo:

Hecuba:

*Lamenta cessant? Turba, captivae, mea
ferite palmis pectora et planctus date
et iusta Troiae facite.* (65)

Hécuba: “Cessam vossas lamentações? Ó povo meu, ó escravas, lacerai o peito com as mãos, chorai e fazei algo digno de Tróia.”

Então responde o coro:

Chorus:

*Non rude uulgus lacrimisque nouum
lugere iubet: hoc continuis
egimus annis, ex quo tetigit
Phrygius Graias hospes Amyclas
secuitque fretum pinus matri
sacra Cybebae. (...)* (v.67-72)

Coro:

Não é um povo ignorante e desconhecedor de lágrimas (v.67)
que ordenas que chore:
foi o que fizemos por anos contínuos,
desde que o estrangeiro frígio
tocou a Amiclas grega e o pinheiro
consagrado à mãe Cibele fendeu o mar.”(...)

Hecuba

*Fidae casus nostri comites
soluite crinem; per colla fluant
maesta capilli tepido Troiae
puluere turpes; paret exertos
turba lacertos; ueste remissa
substringe sinus uterosque tenus
pateant artus. (...)* (v.83-89)

Hécuba :

Companheiras fiéis de minha dor,
soltai a cabeleira! Que os cabelos caiam
pelos ombros aflitos, sujos da cinza quente de Tróia.
Que a multidão desnude os braços.
após ter deixado cair vossas vestes,

atai as dobras, e que vossos corpos
se mostrem até o ventre. (...)

Chorus:

*Soluimus omnes lacerum multo
funere crinem;
coma demissa est libera nodo
sparsitque cinis feruidus ora.
Complete manus,
hoc est Troia sumpsisse licet.*

(v.98-102)

Coro:

Todas nós soltamos as cabeleiras,
já desfeitas por muitos funerais.
Os cabelos soltos estão livres de presilhas
e a cinza ardente se espalha em nossos rostos.
Enche tuas mãos.
Isto é o que se pode levar de Tróia.

Nesses excertos exemplifica-se a identificação do homem com o espaço. Assim como Tróia, as mulheres se sentem dilaceradas, estão à mostra, caídas. Os cabelos desganhados, desarrumados, os seios expostos – já não há uma ordem, como em Tróia. Segundo explicação de Cardoso (2005, p.199), cobrir os cabelos com cinza era sinal de luto. Dessa maneira, o significado do luto pode ser duplo : pelos troianos e por Tróia. Além disso, as cinzas de Tróia evocam também o incêndio que arrasou e continua a queimar a cidade, gerando aquelas cinzas.

Por outro lado, ainda que a cidade tenha sido destruída, o espaço com que o homem se relaciona, ou se relacionou, repercute dentro de si. O espaço físico pode ser eliminado, mas o espaço subjetivo que o homem carrega consigo, como por exemplo, a visão, a idéia de sua pátria, esse é indelével.

Nesse sentido, Rehm assinala essa perspectiva como que inerente ao teatro: “Speaking generally, we might claim that the theater is the art of social space, bringing before an audience the potentially intersubjective “life spaces” of the characters in the drama.” (2002, p.6). Então, tem-se uma correlação entre interior e exterior, individual e social, lembrando

que o teatro é o lugar onde se faz aparecer, o lugar onde se contempla. Assim, o espaço pode ser entendido como o lugar que une as pessoas, que possibilita uma conexão entre elas. É efetivamente isso que se estabelece no texto de *Troades*, que apresenta as mulheres justamente identificadas como troianas, de Tróia. Elas não precisam ver fisicamente a cidade porque Tróia está nelas, está internalizada; mesmo distantes da terra, estão conectadas. Elas são Tróia. Para Ryngaert, “o espaço é também um dado interior que as personagens trazem consigo.”(1996:89). Além da correlação de identificação entre as troianas e Tróia, a do passado e a atual, elas manifestam a estreita relação que se ergue entre Tróia e Heitor. Hécuba afirma :

Hecuba:

Columen euersum occidit (6)
pollentis Asiae, caelitum egregious labor;

Hécuba: Caiu por terra, derrubado, o baluarte da Ásia grandiosa, a obra magnífica dos deuses.

Adiante o coro afirma sobre Heitor:

Chorus:

Columen patriae, mora fatorum,
tu praesidium Phrygibus fessis,
tu murus eras umerisque tuis
stetit illa decem fulta per annos:
tecum cecidit summusque dies
Hectoris idem patriaeque fuit. (v.123-128)

Coro:

Baluarte da pátria, obstáculo dos fados,
tu eras o sustentáculo dos frígios fatigados,
tu eras a fortaleza e em teus ombros
por dez anos a pátria se apoiou.
Caiu contigo e o último dia de Heitor
foi também o último dia da pátria.

Esse paralelismo entre Tróia e Heitor, a identificação do indivíduo com seu espaço, gera de certa maneira uma personificação do lugar e reforça o caráter de coletividade sobre a individualidade. Um todo e não uma parte. De fato, cria-se uma inteireza, uma continuidade do homem na terra e da terra no homem. São um só. Por isso, a Tróia atual, que arde em chamas não pode ser separada da ‘divina’ Ílio; por isso a importância e a extensão do espaço extracênico nessa peça.

Destacamos o vocábulo *columen*, traduzido como baluarte, pois esse representa a atribuição dada tanto a Tróia (verso 6) como a Heitor (verso 123). De uma forma mais específica, os significados para *columen*, *inis* são: i) cume, parte superior, a mais alta; ii) apoio, suporte, sustentáculo; iii) o principal, o primeiro, a parte mais importante¹¹². Erige-se, então, a partir dessa significação, uma imagem vertical, como um suporte e também como uma referência, uma base que se ergue para o alto, como um cume, qual um farol a guiar. Essa acepção, referendada à Tróia e a seu guerreiro, possibilita uma aproximação, em certo sentido, a outra imagem imponente, visível, no espaço cênico: o túmulo de Heitor, base que guarda seu corpo e que se ergue para o alto, ligando assim estes dois espaços: terra – céu, humano - sagrado; visível – invisível. Não há nenhuma esfera que se encontre isolada, identificam-se, correlacionam-se, da mesma forma que se constitui a espacialidade nessa tragédia.

Essa idéia da relação entre o homem e o espaço perpassa também os gregos que, mesmo com a cidade em cinzas, temem Tróia e os troianos. Essa perspectiva é manifestada tanto por Hécuba quanto por Ulisses. Nos versos 23-25, a rainha diz: “O vencedor também se amedronta com a cidade devastada e, conquanto a veja vencida, não consegue crer que tenha conseguido vencê-la.” E Ulisses, dialogando com Andrômaca, ao procurar Astíanax, afirma para a esposa de Heitor: “Depois de guerras tão longas, depois de dez anos, eu temeria menos

¹¹² Torrinha, F. *Dicionário Latino-Português*. 7.ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1999.

as ameaças que Calcante faz, se as temesse por mim: tu preparas guerras para Telêmaco.” (v. 590-593) Os descendentes receberão a herança do espaço a que pertencem, é pelo espaço que um homem é identificado¹¹³.

Essa vinculação do ser com o seu espaço é exposta também pelo coro de troianas. No segundo estásimo (v. 814-860), através de uma didascália interna, estabelecendo um espaço alhures/estrangeiro/não-englobante, o coro enumera várias cidades a que possivelmente as mulheres serão enviadas pelos vencedores. Na sua maioria, recebe uma adjetivação negativa, expressando o desprezo das troianas por outras terras, incomparáveis a Tróia. Vejamos:

Chorus:

Quae uocat sedes habitanda captas?

Thessali montes et opaca Tempe,

an uiros tellus dare militares

aptior Phthie meliorque fetu

fortis armenti lapidosa Trachin,

an maris uasti domitrix Iolcos?

Vrbibus centum spatiosa Crete,

parua Gyrtone sterilisque Tricce,

(...)

Quolibet uento faciles Calydnae,

an carens numquam Gonoessa uento

quaeque formidat Borean Enispe?

(...)

Quolibet tristis miseras procella

mittat et donet cuicumque terrae,

dum luem tantam Troiae atque Achiuis

quae tulit, Sparte, procul absit, absit

Argos et saeui Pelopis Mycenae,

Neritos parua brevior Zacyntho

et nocens saxis Ithace dolosis.

(v.813-858)

Coro:

Que novo domicílio chama pelas escravas?

Os montes da Tessália e a Tempe sombria?

Ou Ftia, a terra mais apropriada para produzir

guerreiros? Ou a pedregosa Traquine,

boa para a criação de um forte rebanho?

¹¹³ Na assertiva de J-P. Vernant: “For the Ancient Greek man, the world was not objectified external universe, cut off from man by the impassable barrier that separates matter from the mind, the physical from the psychic. Man was in relationship of intimate community with the animate universe to which everything connected him.” (*apud* Rehm, 2002, p.7)

Ou Iolcos, dominadora do vasto mar?
A extensa Creta, das cem cidades,
A pequena Girtona, a estéril Trica,
(...)
Talvez Calidna, dócil ao vento,
ou Gonoessa, que nunca está sem vento,
ou Enispa, que se amedronta com o Bóreas?
(...)
Não importa aonde a triste procela atire
as infelizes ou a que terra as entregue,
contanto que Esparta, que causou tanta desgraça
a Tróia e aos aqueus, fique distante;
que fiquem distantes, também, Argos e Micenas
do cruel Pélops, a pequena Néritos, menor do que
Zacinto, e a pérfida Ítaca dos rochedos enganadores.

Nessa passagem, novamente observa-se a identificação entre homem e espaço, de forma especial, na atribuição de um epíteto para Ítaca, terra de Ulisses, personificando os rochedos, com o atributo dado a Ulisses. As troianas também renegam Argos e Micenas, justamente os lugares que pertencem a Agamêmnon e Menelau, comandantes do exército grego que assolou Tróia por dez anos. Essa recusa conota uma aproximação da forma de agir dos personagens como se refletisse na forma do lugar.

A concepção dessa identidade entre espaço-homem; homem-espaço é reiterada por todo o texto, sendo uma outra forma de focar a presença e a importância do espaço. Essa relação, de fato, é estabelecida como uma simbiose, homem e espaço se imiscuem¹¹⁴. Outros exemplos reiteram essa forma de interação, como quando Hécuba fala :”Todo aquele que confia em seu trono que me veja a mim e a ti, Tróia”(v.3), ou quando canta o coro: Aquiles “segurou as rédeas, arrastando Heitor e Tróia.” (v.189); “Príamo partindo, levou consigo seu reino.” (v.156); Agamemnon ao afirmar que lutava por Argos (v.276); Pirro é identificado como o jovem de Ciro (v.976), e o comandante dos gregos explicita a ligação com o lugar: “É Ciro que te confere este estado de espírito?” (v.339), para qual o filho de Aquiles

¹¹⁴ Do latim *immisceo, ere*: misturar (próprio e figurado); fazer parte; confundir-se com. In: Torrinha, F. *Dicionário latino-português*.

responde com a mesma perspectiva da relevância do espaço: “Pois somos parentes do mar. Quanto à nobre casa de Atreu e de Tieste, eu a conheço muito bem.” (v.340). Se Heitor é identificado com a Tróia pungente do passado, Astíanax representa a Ilíio atual:

Andromacha
O dulce pignus, o decus lapsae domus
Summumque Troiae funus, o Danaum timor
Genetricis o spes uana, (v.767-768)

Ó doce testemunho de meu amor, glória de uma casa caída, derradeiro funeral de Tróia. Ó temor dos gregos, ó esperança inútil de tua mãe,

Ainda Andrômaca, no verso 790, afirma para Astíanax: “Tua Tróia te vê.”. E sobre o filho assegura que esse é “excessivamente semelhante ao pai” (v.464; v.465-472). Ao igualá-lo a Heitor, por analogia, o aproxima de Tróia;isto é, como uma equação matemática, Astíanax é igual a Heitor que é igual a Tróia, conseqüentemente, Astíanax é igual a Tróia (Astíanax : Heitor : Tróia). Assim, Astíanax também carrega em si a grandiosidade de Pérgamo. Essa percepção não é somente por parte das troianas, Ulisses a declara pelos gregos: “É a voz de todos os próceres que o descendente de Heitor impede de retornar aos lares, já tão tardiamente.” (v.525), herdeiro esse que pode alimentar o ânimo dos frígios (v.530):

Ulixes
Et, si taceret augur haec Calchas, tamen
Dicebat Hector, cuius et stirpem horreo.
Generosa in ortus semina exsurgunt suos:
Sic ille magni paruus armenti comes
Primisque nondum cornibus findens cutem
Ceruice subito celsus et fronte arduus
Gregem paternum ducit ac pecori imperat;
Uae tenera caeso uirga de trunco stetit,
Par ipsa matri tempore exiguo subit
Umbrasque terris reddit et caelo nemus;
Sic male relictus igne de magno cinis
Uires resumit. (v.534-545)

E se Calcante, o adivinho, as calasse, Heitor, por cuja estirpe me horrorizo, as diria. As sementes de boa raça elevam-se conforme a sua origem. Assim, o pequeno membro de

um grande rebanho, ainda sem ter a pele rasgada pelos primeiros chifres, repentinamente, com a cerviz levantada e a fronte altiva, conduz a grei paterna e comanda o gado.

Assim se levanta o tenro broto de um tronco cortado e, em pouco tempo, igual ao genitor, eleva-se para o alto, oferece sombras à terra e a folhagem ao céu. Assim, apenas a abandonamos, a cinza de um grande fogo readquire o vigor.

Essa associação do indivíduo com a terra pode ser também física, material, e não somente subjetiva, e para as troianas, essa interação é feliz, pois corporifica, de fato, uma unidade, visto que é a terra que recebe o corpo inerte pela morte. Andrômaca relembra Hécuba desse enlace ao receberem a notícia da condenação de Políxena:

*Nos, Hecuba, nos, nos, Hecuba, lugendae sumus
Quas mota classis huc et huc sparsas feret;
Hanc cara tellus sedibus patriis teget* (v.969-971)

Nós, Hécuba, nós, nós, Hécuba, é que devemos ser lamentadas, nós que a armada, ao partir, dispersará aqui e ali. Esta, a terra querida a cobrirá no pátrio chão.

Especifica-se, dessa forma, que o imiscuir do homem com o espaço pode ocorrer em diferentes níveis, sendo esses sempre representativos e referendados pois outorgam uma identidade e uma referência.

Outro espaço muito reverenciado e que aparece com certa frequência é o espaço do sagrado. Tem-se em um espaço cênico/aqui/englobado, como o túmulo de Heitor, e alguns índices indiretos que seriam a aparição da sombra de Aquiles, a presença de Calcante, o intérprete dos deuses e o sonho de Andrômaca com Heitor. Caracteriza-se, então, um espaço sagrado, divino e um espaço humano, estendido ao espaço dos mortos e ao dos vivos. O sagrado parece sobrepor-se ao humano no sentido de que Aquiles, morto, habitando outra dimensão, exige honrarias, interferindo assim na esfera dos vivos. Também nota-se isso através da autoridade de Calcante que sobrepuja a de Agamêmnon, comandante supremo.

Hécuba, logo no verso 29, declara a presença dos deuses: “*Testor deorum numen aduersum mihi(...)*”; “Tomo por testemunha o poder dos deuses, contrário a mim,(...)”.

Na identificação desse espaço sacralizado para os troianos ocorre, de forma concomitante, a não observação dessa premissa aos gregos, os quais freqüentam essa espacialidade sem restrições, como se não fosse restrita, separada, distinta. Com esse proceder, os dânaos se localizam do lado oposto ao sagrado, instaurando o profano.¹¹⁵ Especificamente, Pirro traz para dentro do templo o que está lá fora, a guerra, ao assassinar Príamo nos altares sagrados, transgredindo e/ou rompendo o limite entre esses dois espaços: sagrado – profano; divino – mundano:

*Hecvba
Vidi execrandum regiae caedis nefas
Ipsaque ad aras maius admissum scelus,
Aeacius armis cum ferox, saeua manu
Coma reflectens regium torta caput,
Alto nefandum uulneri ferrum abdidit;
Quod penitus actum cum recepisset libens,
Esis senili siccus e iugulo redit.
Placare quem non potuit a caede effera
Mortalis aeui cardinem extremum premens
Superique testes sceleris et quoddam sacrum
Regni iacentis?* (v.44-54)

Vi a execrável atrocidade do assassinio de um rei, e – crime ainda maior! – cometido junto aos próprios altares, quando o eácida, cruel no manejo das armas, virando para trás, com a mão esquerda, a cabeça real agarrada pelos cabelos retorcidos, enterrou o ferro odioso em uma ferida profunda. Como o rei tivesse recebido sem resistência esse ferro profundamente introduzido, a espada saiu enxuta do seu velho pescoço. Nem tocado o último limiar de uma vida mortal pôde o ancião desestimula-lo de cometer um crime tão atroz. Não o puderam os deuses, testemunhas da desgraça? Nem os objetos sagrados de um reino caído?

¹¹⁵ “O sagrado é *das ganz Andere*, “o inteiramente outro”, ou seja, aquilo que é totalmente diferente de tudo o mais, portanto, não pode ser descrito em termos comuns. Rudolf Otto fala de uma dimensão especial da existência, a que chama de *mysterium tremendum et fascinans* (mistério tremendo e fascinante). (...) Mircea Eliade começa com uma definição simples do que é sagrado: é oposto do profano. Segue a considerar o significado original dessas palavras. *Sagrado* indica algo que é separado e consagrado; *profano* denota aquilo que está em frente ou do lado de fora do templo.” (*O livro da religiões*, 3.reimp. 2007, p.20)

Hécuba também referenda a presença do sagrado em sua filha Cassandra, chamada de Fébada (v.35), por ser sacerdotisa de Apolo. Tal relação com o deus, faz a mãe supor que a filha seria poupada : “Cassandra feliz, a quem a loucura e Febo excluem do sorteio! (v.976). Contudo a condição divina da troiana não é respeitada, assim como ocorre na passagem supra citada, narrada pela rainha, a qual retrata a importância dos altares, espaço sagrado, então, diferenciado, e a ação do filho de Aquiles de desrespeito a esse lugar, considerado falta mais grave que a morte do rei. Da mesma forma, Agamêmnon também repreende o ato cometido por Pirro: “Não nego ser essa a maior proeza de Pirro na guerra: Príamo, o suplicante de teu pai, jaz trespassado por tua espada cruel!” (v.310-312).

Esse ‘romper’ com o espaço sagrado, aponta, em certa medida, a uma conseqüente falência do poder divino, como se pode aferir pela queda de Tróia, obra dos deuses, pelas ameaças de Ulisses em destruir o túmulo de Heitor: “Minhas mãos devem agora mover-se contra este monumento sagrado.”(*erit admuenda sedibus sacris manus.* - v.640) . Note-se que o próprio Ulisses identifica aquele espaço como sacro, mas mesmo assim reitera as indicações de devastar o lugar.

A partir dessa referência, alia-se ao sagrado o mundo dos mortos, abordado nestas passagens:

Hecuba
Alio lacrimas flectite uestras: (141)
non est Priami miseranda mei
mors, Iliades. “Felix Priamus”
dicite cunctae: liber manes
uadit ad imos, (...) (145)

Hécuba
Derramai vossas lágrimas por outro!
A morte de Príamo não deve ser chorada,
ó mulheres de Ílio. “Feliz Príamo!”
Dizei juntas. Livre, ele se dirige
às profundezas dos manes (...)

Chorus:

“Felix Priamus!”

Dicimus omnes: secum excedens

Sua regna tulit. Nunc Elysii

Nemoris tutis errat in umbris

Interque pias felix animas

Hectora quaerit. Felix Priamus!

(v.154-160)

Coro:

Feliz Príamo!”,

dizemos nós todas. Partindo, levou consigo

seu reino. Agora, nas sombras tranqüilas

do bosque do Elísio, vagueia feliz

e entre as almas piedosas

procura Heitor. Feliz Príamo!

A perspectiva enfocada demonstra a continuação da vida, com tranqüilidade. A morte é vista como um alívio, como quando do destino de Políxena, sobre o qual Andrômaca qualifica como feliz.

Entretanto, há uma contradição nesse enfoque com o do primeiro estásimo, versos 371-408. O coro questionará a continuação da vida após a morte e, inclusive, afirmará o contrário.

Chorus:

*Verum est an timidos fabula decipit
umbras corporibus uiuere conditis?*

(371)

(...)

Post mortem nihil est ipsaque mors nihil

(397)

(...)

*Mors indiuidua est, noxia corpori
nec parcens animae: Taenara et aspero*

(401)

regnum sub domino limen et obsidens

custos non facili Cerberus ostio

umores uacui uerbaque inania

et par sollicito fabula somnio.

(406)

Coro

É verdade que as almas vivem, depois de enterrados

Os corpos? Ou será uma fábula que ilude os temerosos?

(...)

Depois da morte nada mais existe e nada é a própria morte, (397)
(...)

A morte é indivisível: destrói o corpo (401)
E não poupa a alma. O Tênaros, reino sob um senhor
Inflexível, e Cérbero, guardião que bloqueia o limiar
De uma entrada não fácil,
São sons vazios e palavras inofensivas,
Miragens iguais às do sonho agitado.

Esse canto tem sido um grande enigma aos comentadores, pois contradiz as idéias iniciais sobre a morte contidas no texto e mesmo a aparição de sombra dos mortos. Apresenta um caráter epicurista confrontando-se com os preceitos filosóficos do estoicismo, do qual Sêneca era um dos grandes representantes. Entretanto, não se trata de um tratado filosófico; “Sêneca sacrifica la coherencia filosófica em pos de la eficacia poético-literaria y retórica.” (Cardigni, 2002:52)

É possível constatar, então, uma ampliação da forma de pensamento e enfoque do assunto. São dois pensamentos, dois mundos/espacos que se abrem oferecendo um diálogo dessas idéias, ou mesmo um confronto de opiniões e um questionamento do conhecimento estabelecido. Tem-se, assim, a criação de um conflito, característica da tragédia. Um conflito de idéias, uma marca senequiana na construção da tragédia. Esse conflito se expande perfazendo pólos: o espaço do divino *versus* o do humano; o espaço dos mortos *versus* o dos vivos.

Por conseguinte, o texto e o espetáculo de *As Troianas* se tornam um espaço democrático, espécie de ágora que permite a manifestação de idéias. Historicamente uma realidade difícil de ser encontrada na Roma de Sêneca. Aliás, tanto o teatro quanto a filosofia carregam consigo a verve de observar, refletir, criticar a sociedade.

A literatura e o teatro são espaços de expressão, o espaço da palavra. Ainda que vencidas, as troianas se manifestam, enfrentam verbalmente os vencedores. É o diálogo,

marca do teatro, marca da ágora – dois pensamentos, duas palavras que se encontram harmoniosamente ou não. E é nessa ágora imaginária, isto é, na ágora que é o texto, que as personagens criam seus espaços pela palavra. Em *As Troianas* o espaço do discurso foi o que lhes restou e elas o utilizam – por isso verborrágico, como o texto é, por vezes, caracterizado.

Em um comentário sobre a peça *Pour un oui ou pour un non*, de Natalie Sarraute, Ryngaert aborda essa questão de modo muito pertinente:

As metáforas designam também o que é dito: as personagens continuam, avançam, recuam, vão demasiadamente longe, através da palavra. O que assemelha o diálogo a uma troca estratégica pela qual se ocupa ou se abandona o espaço, muito precisamente a um duelo. [...] O lugar da palavra é, talvez, o verdadeiro espaço do confronto [...] pois se existe um lugar perigoso no qual o indivíduo não pode se lançar sem riscos, é o da troca verbal [...]. (1996:90-91)

Mesmo que referindo a outro texto, a análise do crítico se demonstra válida e apropriada ao texto senequiano pelas colocações acima bem como pela ocorrência de falas longas, especialmente no início, e curtas, da metade para o final. Também porque no segundo episódio em que Andrômaca tenta defender um espaço que lhe resta, o túmulo de Heitor, espaço então ocupado por Astíanax, entrega-se justamente no campo das palavras, caindo nas armadilhas e incertezas do diálogo, que é o espaço da interação.

Dessa maneira, reforça-se a perspectiva dialógica do texto, estabelecendo o uso da palavra como criadora de conflitos, construtora e delimitadora dos espaços, os quais constituem o universo dos personagens.

A expressão drama de pensamento é pertinente, assim como a denominação de tragédia retórica, mencionada por Albrecht.(1997). O levantamento espacial da peça e a repercussão que os espaços causam no todo permitiram visualizar a sua teatralidade e o porquê da estaticidade e ambientação restrita: a crise já está instalada desde o princípio; o espaço foi destruído, o homem perdeu seu referencial. Assim, o conflito não se dá explicitamente, mas através da palavra, então tem-se o motivo da ‘verborragia’, e o conflito

de idéias, ou seja, um drama de pensamento. Pratt, ao tratar da linguagem nas tragédias de Sêneca, a analisa como altamente trabalhada, baseada também na retórica, a qual não é meramente ornamental¹¹⁶, mas expressa força e conteúdo: “the formal ingredients of language, meter and imaginery, a mixture of rhetoric and poetry that is at once powerful and bombastic.” (1984, p.29). Além disso, segundo a análise de Hook, o resultado do uso da retórica se torna produtivo, visto que a retórica não obscurece o personagem, mas o cria: “his personae are all presentantion; their internal is external, they are their rhetoric.” (2000, p.56). Tal entendimento para a linguagem dramática senequiana é encontrado, da mesma forma, em Boyle (1997) ao enfatizar o uso dos recursos retóricos na criação dos personagens trágicos e não como um mero ornamento verbal¹¹⁷.

O texto constrói, dessa maneira, um espaço para a discussão, tanto na Roma antiga quanto na atualidade, demonstrando que não há o absoluto, que as posições e idéias possuem fragilidades, limites. Isso aponta para uma das características da tragédia: mostrar o limite do homem. Jean-Pierre Vernant¹¹⁸ declara: “A tragédia, a sofística, são talvez uma empresa de demolição das pequenas certezas e vaidades humanas.” É isso que o texto senequiano faz ao confrontar idéias, ampliando a crise para além do texto, apontando para o *status quo* e, conseqüentemente, para o indivíduo. Mesmo que seguindo estritamente os parâmetros estéticos de sua época, a chamada idade de prata¹¹⁹, o texto senequiano sobreviveu e ainda hoje propicia leituras não só sincrônicas, permitindo explorar outras potencialidades contidas no texto.

¹¹⁶ “Verbal echoes are characteristic of all the plays, apparently because Seneca composed by themes and by language expressive of the themes. As for called eccentricities of language, the notable ones are few and admissible in a graphic and original style.” (Pratt, 1984, p.28)

¹¹⁷ “Senecan rhetoricity is no mere verbal ornament; bombast, suasoriae, *sticomythic exchanges*, *word-play*, *sententiae* are used in the creation of tragic character and the revelation of states of mind.” (Boyle, 1997, p.24)

“The autarchic selfhood manifests in the ability of characters to construct their identity and their domination of the world in language.” (Boyle, 1997, p.175)

¹¹⁸ “Os gregos inventaram tudo”. *Folha de São Paulo*, SP, 31 out. 1999. Mais, caderno 5, pp.4-5

¹¹⁹ Marcada pelo uso da retórica, pela exacerbação.

Ao focar o mito de Tróia, um espaço inicialmente é identificado: Tróia. O que isso pode significar, tendo em vista que o autor residia em Roma, em um período conturbado, frequentemente, caracterizado como um período de terror dentro da história do império romano, como foi o século I da era cristã? A ação é deslocada de Roma, não só espacial, mas também temporalmente; volta-se a um tempo mítico. Assim, a crítica explícita é dirigida aos gregos, mas comportando uma crítica implícita à guerra, às atitudes dos vencedores, posição detida por Roma na época de Sêneca. Por outro lado, exalta a força troiana, origem mítica dos romanos, criando assim um certo equilíbrio na análise feita sobre a sociedade, sem lhe causar mais problemas com o império, visto a perspectiva política que se encontra em seus textos, e mesmo, por sua atuação junto ao estado. Nessa perspectiva, seguindo a linha de trabalho de Rudich (1997) sobre a força do poder do Estado romano sobre os cidadãos e suas vidas, delineia-se o que esse autor chama de “mente retoricizada”, isto é, aquela mente que internalizou um discurso seguro, pautado em uma retórica de muito dizer mas pouco afirmar categoricamente. Assim, esse texto de Sêneca apresenta um posicionamento ‘ambíguo’, ‘quase neutro’, e justamente por isso seguro, pois conseguiu fazer na mesma obra a exaltação bem como a crítica aos romanos. Aqui, faz-se bastante pertinente, da mesma forma, a assertiva feita por Ryngaert sobre o espaço fora de cena : “Na maior parte das tragédias em que existem pressões políticas, os gritos do povo chegam, mesmo filtrados, aos gabinetes secretos daqueles que tomam decisões. Ainda que com relativa discrição, o exterior consegue se manifestar.” (1996, p.87). Ainda com esse enfoque político e histórico atribuído ao recurso de utilização dos mitos, coloca-se Rehm (2002) que o assinala como um subterfúgio além de uma prática cultural, a qual demanda o conhecimento de um repertório e a possibilidade um espaço para a reflexão. Para o autor, o gênero dramático trágico trabalha potencialmente dessa forma.¹²⁰ . No caso d’*As Troianas*, o exterior diz respeito tanto ao espaço cênico, os gritos das

¹²⁰ “Tragedians use myth to explore the world of the audience. Far from producing an alienating effect, the evocation of reflexive space brings the experience of the play closer to those who have gathered to watch it. This

troianas, quanto a uma alusão ao espaço real histórico, os gritos dos romanos. Nota-se assim uma projeção política na peça, a representatividade do espaço escolhido, o caráter pedagógico e reflexivo do teatro, linhas que indicam uma perspectiva possível de uma poética senequiana.

Ainda que não seja a nossa linha de trabalho esse enfoque pautado nas relações da obra literária com o referencial político e histórico, notifica-se o porquê da vasta bibliografia nessa área, dado que o texto permite esses caminhos de interpretação. Tais possibilidades de leitura para o texto senequiano são constantes e as mais recorrentes dentro bibliografia crítica desse autor, como já citamos e comentamos anteriormente, Rudich (1997), Boyle (1997, 2006), entre outros.

Outra abordagem proveniente da utilização mito da guerra de Tróia como material poético é a aproximação do texto senequiano ao texto de Eurípides, indicado, muitas vezes, como fonte¹²¹ do primeiro. Em *Troianas*¹²², de Eurípides, dispostos em 1.331 versos, estão Poseidon, Atena, Hécuba, Taltibio, Andrômaca, Menelau, Helena, Cassandra e o coro. Ao final da guerra, as últimas resoluções são tomadas pelos gregos: o sorteio das troianas como espólio e o assassinato de Astíanax, desse modo se desenvolve a peça, a qual termina com o início do incêndio em Tróia. O que se destaca nesse texto é o embate que se desenvolve entre as personagens femininas, especialmente entre as próprias troianas: Cassandra *versus* Hécuba; Andrômaca *versus* Hécuba; Hécuba *versus* Helena. Desse conflito, um dos resultados é a configuração de uma imagem cambiante da figura de Heitor. Hécuba é a expressão de uma rainha troiana caída, literal e metaforicamente, a chorar, por se considerar uma anciã sem pátria (v.1186), vulnerável à sorte e às mudanças (v.1204).

capacity arises in part from the paradoxical fact that tragedy presents a heroic and not a fifth century setting, an “elsewhere” in time and space that creates distance from the local and avoids the dangers and difficulties of direct political engagement.” (Rehm, 2002, p.37)

Também com esse entendimento a respeito do mito, Segal, tratando do teatro grego, destaca que: “ A tragédia não só faz incidir o espelho distanciador do mito sobre problemas contemporâneos como reproduz algumas das mais importantes instituições cidadinas.” (1994, p.194);

¹²¹ Tarrant, 1995; Luque Moreno, 1997; Cardoso, 2005.

¹²² Tradução de Christian Werner. FFLCH/USP, 1999 (Dissertação de Mestrado)

Andrômaca se refere ao papel da mulher e suas atribuições (v.635-660), lamenta seu azarado casamento (v.745). Aliás esse é um dos focos reiterados, ao longo da peça, configurando o que seria o espaço do feminino em contraposição ao do masculino, bem como as suas respectivas prerrogativas. Para Helena, Hécuba é a culpada de todos os males, pois escolheu ficar com o filho Páris, mesmo sabendo do oráculo, e também ataca as deusas por tê-la envolvido como matéria de barganha. A esposa de Menelau é caracterizada por um interesse pela riqueza material, na aceção de Hécuba (vv.991-1000; v.1020).

Destaca-se o personagem Taltíbio, o qual parece ordenar e conduzir as ações com firmeza. Sendo ele o mensageiro é justamente quem estabelece a correlação entre o espaço extracênico e o cênico, ao anunciar e relatar os acontecimentos, como a exigência da morte do filho de Heitor, a entrega do corpo de Astíanax para Hécuba, (v.1125), a ordem aos capitães para incendiar a urbe de Príamo (v.1260) para, então, zarpar para casa (v.1264).

Através do discurso se configuram semanticamente outros espaços, além do conjunto geométrico, que se confrontam; como o lugar do sagrado e do profano; a esfera do privado e do público.

A partir dessa rápida disposição sobre o texto euripídiano, é possível elencar aproximações e distanciamentos do texto posterior e homônimo de Sêneca. Por se utilizar do mesmo mito, acreditamos que a isso se devam as semelhanças. Contudo, observando a caracterização e definição dos personagens, seus discursos, as ações, os procedimentos dramáticos, a independência dos textos se faz notória, e como o percurso de análise dessa tragédia de Sêneca demonstra, é plausível afirmar uma configuração própria e autônoma ao drama latino.

Pelo estudo da construção da espacialidade, o foco de observação se amplificou para o todo da peça paulatina, ‘natural’ e inevitavelmente. Como resultado disso, emerge a existência e a força do teatro de Sêneca, bem como o delineamento de uma poética

senequiana que apresenta um caráter reflexivo, um drama de idéias; contudo não um drama de poltrona/leitura, mas representável¹²³. Reafirmamos nossa análise com o posicionamento de Boyle:

But verbal and ideological texture is not everything. Without consummate theatrical structuring Senecan tragedy's intellectual force would be as naught. Consider two of his finest and most structured plays, *Phaedra* and *Troades*, which merit performance today not because of their verbal or ideological texture, nor even because of the importance of the issues which they explore and present. They merit performance because they make great drama of those issues, because they turn issues such as cultural dissolution, death, nature, history and suffering into dramatically moving form.” (1997, p.60)

Entende-se, assim, por que o espaço é considerado uma categoria essencial do teatro por estudiosos como Ubersfeld (2005), Ryngaert (1996), Pruner (2001), Rehm (2002), Rosa (2004). A espacialidade permite compreender a constituição, expansão e repercussão do texto dramático.

É, justamente, o espaço um dos fatores apontados por Boyle ao afirmar que *As troianas* é a peça mais inovadora de Sêneca: duas cenas separadas (isto é, dois espaços), mais personagens, coro mais individualizado, dois mensageiros (Taltíbio, com uma postura de medo; e o segundo, mais crítico). A indicação das cenas separadas é relevante, conforme mostramos no início, as duas cenas (primeiro e segundo episódios) apresentam sustentabilidade, independência e relação por apresentar uma estrutura interna que perfaz a uma narração introdutória, um embate e a resolução, configurando um início, meio e fim da cena. O enfoque dessa organização também se encontra na análise de Schetter:

a peça é concebida e realizada como um todo unitário. A unidade da obra realiza-se através das correspondências estruturais, ordenamentos paralelos e acentuados contrastes, por meio dos quais os vários fios da ação se conectam em um grande tecido dramático. Esta tragédia pode valer como um instrutivo exemplo da técnica dramática de Sêneca. (*apud* Lohner, 2000, p.79)

¹²³ Como também concluem os estudiosos Pratt, 1983; Boyle, 1997; Fitch, 2000; Fantham, 2000; Marshal, 2000; Harrison, 2000; Grimal, 1988; Cardoso, 1976, 2005

A exposição teórica feita no capítulo anterior, acerca dos preceitos relativos ao espaço, permitiu-nos estabelecer, ainda, o corpo como uma das matrizes de espacialidade, ou seja, o corpo é, também, um espaço além de ocupar outro espaço¹²⁴. É por seu corpo que as troianas indicam a sua condição de vencidas, porém, não inertes: em luto a chorar Heitor e Príamo, batem no peito com a força da dor de ver sua pátria devastada, essa mesma força que impulsiona o lamento, a oração, o discurso¹²⁵ que as constituem. De acordo com Padel, “[...] tragedy’s words are important partly because they create in the mind a picture of emotions surging within the speaker: emotions which are imagined to cause, and be expressed by, the language. (1990, p.345). E, no caso desse texto de Sêneca, é a linguagem o fio de Ariadne para o conteúdo - um discurso reflexivo sobre a morte, a mudança de fortuna, as dores da guerra para vencedores e vencidos, o sofrimento humano – como para a forma – as rubricas internas que constituem a estrutura teatral.

Consolida-se, dessa maneira, a teatralidade da tragédia senequiana, a qual apresenta conteúdo e forma profícuos para o gênero dramático¹²⁶; assim concordamos com a autora: “The ‘language’ of any theater is a mix of movements: movements of thought and relationships expressed in words, movements of body expressed in space.” (Padel, 1999, p.364) .

Assim, esse espaço não tem nada oculto, tudo é conhecido, tudo está exposto: o corpo das troianas, o corpo devastado da cidade, a voz das mulheres, o grande e sagrado túmulo de Heitor. O espaço cênico é exato: os ossos nus (v.894), uma forma aberta, a cidade devastada, também um espaço aberto, que recebe o túmulo, uma forma fechada, protegida, intacta qual a memória de Heitor. Tudo está exposto, não há concentração, mas sim uma

¹²⁴ Pavis denomina de espaço lúdico ou gestual, como abordamos anteriormente.

¹²⁵ Para Florence Dupont, o teatro é composto por quatro elementos: voz, corpo, texto e sentido. A autora afirma, então, que “ *le théâtre de Sénèque, comme tout le théâtre romain, est une théâtre du corps et de la voix, qui s’oppose à un théâtre du sens et du texte.*” (1997, p.178) Concordamos, parcialmente, com essa avaliação.. Também Hook notifica a linguagem retórica como constituidora dos personagens. (2000, p.56)

¹²⁶ Seu teatro foi inspirador para outros dramaturgos de diferentes períodos. (Carlson, 1997; Dupont, 1997; Boyle, 1997; Cardoso, 1976; 2005).

distensão, conseqüentemente as estratégias de peripécia, reconhecimento e desenlace não se constroem, pois não há elementos “escondidos” para aparecer. Tal observação se coaduna com o porquê da estaticidade da peça e confronta a crítica que analisa a falta de ação e de dramaticidade dos textos.

O que se excetua dessa exposição física ou cênica, é apresentado pelo discurso. As troianas manifestam o espaço abstrato, vêm esse espaço invisível, que é a sua Tróia, baluarte da Ásia, a partir do qual se definem. Esses personagens indicam a existência desse espaço que por natureza e definição é abstrato, mas fundamental, fundante, que confirma [e faz vicejar] a idéia de grupo, conseqüentemente de identidade e de identificação. Elas ressaltam, enfatizam os espaços que não são visíveis, concretos, mas que as constituem. Assim, as relações são incorpóreas: troianas e Tróia; Heitor e esposa; Hécuba e Tróia; Heitor e Tróia.

Então, podemos concluir com Padel que “the dramatist “makes space speak” by using the symbolic language of stage space to back up the words. Expression in space interacts with linguistic expression.” (1999, p.359).

Essa expressão, em *Troades*, ainda será reforçada pela construção de um espaço bastante específico e que assume um caráter espetacular porque reflete a imagem de um espaço teatral. Engendrado pelo relato de Taltíbio, no êxodo, é possível depreender a partir do pormenor que constitui a narrativa do mensageiro as imagens desses lugares. Esse personagem, que tem como função relatar e/ou anunciar¹²⁷ justamente ações que não se efetivam no espaço cênico, retrata os derradeiros momentos dos jovens troianos, condenados à morte. O relato da morte de Astíanax e Políxena possui um caráter espetacular; revela outros espaços, os quais se tornam o espaço de um espetáculo.

Nuntius
Est una magna turris e Troia super, (v.1069)
(...)
Haec nota quondam turris et muri decus,

¹²⁷ Pavis, 2005; Vázquez, 1997.

*Nunc saeua cautes, undique adfusa ducum
Plebisque turba cingitur; totum coit
Ratibus relictis uulgus. His collis procul
Aciem patenti liberam praebet loco,
His alta rupes, cuius in cacumine
Erecta summos turba librauit pedes.
Hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit
Et tota populo silua suspenso tremit.
Extrema montis ille praerupti petit,
Semusta at ille tecta uel saxum imminens
Muri cadentis pressit, atque aliquis (nefas)
Tumulo ferus spectator Hectoreo sedet. (v.1075-1087)*

Mensageiro

Só resta uma torre da grande Tróia. (v.1069)

(...)

Essa torre, outrora famosa, glória da muralha, hoje um sinistro rochedo, foi cercada de todos os lados pela multidão dos chefes e dos soldados Abandonados os navios, o povo todo se reuniu ali.

A uns a colina oferece uma vista ao longe, num lugar aberto; a outros, um alto penhasco, em cujo cimo a multidão se posta, na ponta dos pés; um pinheiro sustenta este, um loureiro, aquele; uma faia, um outro; e todas as árvores balançam, com as pessoas que estão sobre elas. Um sobe à parte mais alta de um monte abrupto, outro a um telhado meio destruído ou a uma rocha pendente da muralha derrubada. Outro, ainda – sacrilégio! - senta-se sobre o túmulo de Heitor, como um rude espectador.

Conforme a descrição feita pelo mensageiro, ao redor da torre a turba constitui uma platéia de espectadores, tomando todos os lugares disponíveis (colina, penhasco, árvores, telhado, até o túmulo de Heitor), assim constituindo um “*théatron*” (nome que os gregos davam para a arquibancada) para o espectador, o “*ferus spectator*”. E o relato do mensageiro, com uma descrição minuciosa, recurso que possibilita a condução na construção da imagem desse espaço extracênico, conforme também aponta Larson (1994) que Sêneca conduz, de maneira firme, a elaboração dos cenários imagéticos, notifica com imagens bastante claras e específicas sobre o que aqueles espectadores puderam visualizar, de acordo com a descrição do cadáver de Astíanax:

*Ossa disiecta et graui
Elisa casu; signa clari corporis,
Et ora et illas nobiles patris notas,
Confundit imam pondus ad terram datum;*

*Soluta ceruix silicis impulsu, caput
Ruptum cerebro penitus expresso; iacet
Deforme corpus.* (v.1111-1117)

Os ossos despedaçados se espalharam com a violência da queda. O peso do tombo, no fundo do abismo, confundiu os traços do corpo ilustre, o semblante e as feições de seu nobre pai; o pescoço quebrou-se no choque com as pedras, a cabeça abriu-se, saindo o cérebro para fora. É um corpo sem formas que jaz.

Do mesmo modo, há indicações de mesma natureza referentes à morte de Políxena, o que, conjuntamente, perfazem referências metateatrais no texto. O mesmo mensageiro conta os detalhes desse outro crime:

*Nuntius
Praeceptis ut altis cecidit e muris puer
Fleuitque Achium turba quod fecit nefas,
Idem ille populus aliud ad facinus redit
Tumulumque Achillis. Cuius extremum latus
Rhoetea leni uerberant fluctu uada;
Aduersa cingit campus et cliuo leui
Erecta medium uallis includens locum
Crescit theatri more. Concursus frequens
Impleuit omne litus: hi classis moram
Hac morte solui rentur, hi stirpem hostium
Gaudent recidi. Magna pars uulgi leuis
Odit scelus spectatque; nec Troes minus
Suum frequentant funus et pauidi metu
Partem ruentis ultimam Troiae uident:* (v.1118-1131)

Mensageiro

Quando o menino caiu, de cabeça, para baixo, do alto da muralha, a multidão de aqueus chorou o crime que cometeu, mas esse mesmo povo se dirigiu ao local do outro crime, à colina de Aquiles, em cujo sopé as águas do Reteu se embatem com as ondas mansas. Um campo circunda o lado oposto; um vale, fechando o lugar, se estende em forma de anfiteatro, com suave inclinação.

A multidão, correndo, encheu toda a praia; alguns acreditam que o retardamento da armada vai ser resolvido com esta morte; outros se alegram porque a raça dos inimigos está sendo destruída; uma grande parte do povo, inconsequente, abomina o crime, mas o contempla. Os troianos não assistem, em menor número, ao funeral de um dos seus e, pávidos de terror, vêem o último espetáculo de Tróia caída.

Destaca-se que a natureza, o campo e o vale se dispõem em forma de anfiteatro (*locum theatri*), neles a multidão se acomoda para assistir à última parte (*ultimam partem*) do espetáculo em que se transformaram a execução dos dois troianos, que coincide, no texto, com a última parte do drama. Assim sendo, há um espetáculo dentro do espetáculo; um texto dramático que aborda a configuração desse gênero, o que indica perspicácia e conhecimento por parte do autor. De acordo com Boyle, as referências metateatrais que se avolumam pelos dramas renascentistas, mais fortemente nos ingleses, teria como grande fonte o teatro de Sêneca. (1997, p.193). Novamente reitera-se a elaboração de seus textos trágicos e de sua significação dentro da história do gênero dramático ocidental. Assim sendo, como resultado desse percurso empreendido nessa tragédia, pode-se concluir que:

- i) o texto apresenta marcas de teatralidade, confirmando-se como teatro;
- ii) por suas características, como apontamos, pode ser chamada de tragédia retórica ou drama de pensamento;
- iii) a estreita relação entre conteúdo e forma;
- iv) os espaços não visíveis, demarcados pelo extracênico e pelo distante, fazem parte da estrutura teatral da espacialidade, e ajudam a construir o espaço cênico;
- v) é um espaço para a palavra;
- vi) é um espaço criado pela palavra;
- vii) a presença de paralelismos, tanto na estrutura como no conteúdo: Tróia e Heitor; Astianax e Telêmaco; Hécuba e Agamêmnon; Heitor e túmulo; episódio um e dois;
- viii) a unidade gerada pela estrutura interna e pelo tema;
- ix) a identificação do homem com o espaço;
- x) o fator espaço trabalha junto com o fator tempo;
- xi) com teor ostentoso e de exagero, a obra subsiste, resiste a uma leitura contemporânea.

A peça *As Troianas*, com sua estrutura elaborada, que não se penetra rapidamente, oferece como tema a morte¹²⁸, visto que sua presença está por toda a peça: no túmulo de Heitor, nos assassinatos de Políxena e Astíanax, na cidade destruída, na fala dos personagens, na “inação” das troianas.

¹²⁸ Como apontam Boyle, 1997; Cardoso, 2005; Lawall, 1982. Mas outros temas são pertinentes: o sofrimento, a guerra, o embate entre a configuração do feminino e do masculino, a resiliência.

5. AGAMÊMNON

Em mil e doze versos, Sêneca apresenta a volta de Agamêmnon, rei de Micenas, depois de dez anos de guerra em Tróia, para sua casa, e narra como ele é recebido em sua casa. A peça¹²⁹ tem início com a aparição da sombra de Tiestes¹³⁰, o qual prediz o assassinato de Agamêmnon, compondo-se, assim, o prólogo. Então, no párodo, um coro de argivas canta a força da Fortuna que causa reviravoltas, especialmente nos palácios, causando incertezas e inseguranças. Em sua primeira aparição, no primeiro episódio, Clitemnestra, que se uniu a Egisto, filho de Tiestes, durante a ausência de Agamêmnon, se mostra titubeante frente à idéia, fomentada pelo amante, de matar o rei de Micenas, filho de Atreu. A nutriz procura acalmá-la e fazer com que abandone as intenções funestas, mas Egisto surge para fomentar a dor e o desagravo da rainha, instigando-a a agir. Neste momento, no primeiro estásimo, o coro de argivas exalta Febo e, ao final do canto, anuncia a chegada do soldado Euríates, o qual é conhecido por sua fidelidade ao rei Agamêmnon. Inicia-se o segundo episódio. É Clitemnestra que o recebe e pede notícias do marido. O mensageiro, então, anuncia a chegada do rei a Micenas, narrando longamente a viagem turbulenta, causada por uma tempestade que atingiu a frota grega, a qual muitos estragos sofreu. Surge, então, acompanhada de um coro de troianas, Cassandra, a sacerdotisa de Febo e profetisa de Tróia, que também pressente a morte de Agamêmnon, o qual entra, em seguida, rejubilando-se pela vitória e pela chegada. O coro de argivas, no terceiro estásimo, canta as façanhas de

¹²⁹ Utilizaremos a tradução de José E. Lohner. Ainda que o tradutor não tenha estabelecido as divisões em prólogo, párodo, episódios, estásimos e epílogo, habituais para o texto antigo, nós as utilizaremos com o intuito de facilitar as referências e porque são rótulos conhecidos.

¹³⁰ Tiestes é pai de Egisto e irmão de Atreu, pai de Agamêmnon.

Hércules. No epílogo, a profetisa troiana, com suas habilidades¹³¹, narra o assassinato do rei, enquanto ele ocorre no interior do palácio. Logo após, Electra, com a ajuda de Estrófilo, rei da Fócida, protege seu irmão menor, Orestes, de Egisto e de Clitemnestra, enviando-o para longe. Contudo, ela mesma é presa e Cassandra, assassinada.

Esse texto de Sêneca por ter o mesmo título que uma peça de Ésquilo, costuma ser comparado com a tragédia grega homônima. Também, como já abordamos em capítulo anterior, se levanta a idéia de cópia para a tragédia latina. O poeta grego apresenta Clitemnestra, Agamêmnon, Egisto, Cassandra, Arauto, Vigia, Coro em sua tragédia *Agamenon*¹³², de 1272 versos. No palácio dos Átridas, o vigia espera o aviso sobre o desfecho da guerra de Tróia. Enquanto aguarda, lamenta que a casa esteja sendo mal governada, que ali há segredos, situação diferente de quando o rei estava no palácio. Finalmente o sinal da vitória dos gregos é visto. Agamêmnon chega trazendo Cassandra. Revoltada com a situação, Clitemnestra prepara o assassinato do marido, com a ajuda de Egisto, o qual ocorre no interior do palácio, um espaço extracênico, e de onde pode se ouvir o rei: “deram-me um golpe mortal.” (v. 1345). A peça termina com a ordem da rainha para que os velhos (corifeu e coro) se retirem, pois agora há uma nova ordem.

Ao longo do texto esquiliano, salienta-se o que é pertinente ou não a uma mulher, como no verso 349: “é o que diz uma mulher”, ou “falas com sensatez de um homem” (v. 449), “caráter impulsivo de mulher” (v. 483). Agamêmnon alerta a Clitemnestra: “não me recebas com luxos como se eu fosse uma mulher” (v. 920); “não é muito próprio da mulher ter apego à luta.” (v. 940). Cassandra também compara a rainha com um guerreiro (v. 1238). E o coro sentencia a Egisto: “Não passas de mulher, metido em casa” (v. 1625). Registra-se aqui, o espaço privado da casa dedicado às mulheres e não aos homens. Ocupar esse espaço indevidamente propicia ser identificado com o gênero feminino, pois aos homens cabe estar

¹³¹ Nas palavras de Elaine Fantham, “Cassandra reports the scene of the king’s murder through the medium of her second-sight.”. (1981, p. 120)

¹³² Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Brasília: Ed. UnB, 1997

na guerra, em um espaço aberto, exterior. Do mesmo modo é tratada a questão de parecer e ser, o que se aparenta e o que se realmente é. (v. 595, v. 615, v. 790).

Ainda que de forma breve, é possível perceber que, nos dois autores, grego e latino, a composição dos personagens é diferente bem como os focos dimensionados sobre o conteúdo que carrega o mito de Agamêmnon. Assim, mesmo apresentando proximidades, os dois textos manifestam configurações dramáticas diversas, com resultados estéticos também diversos.

Agamêmnon, de Sêneca, parece-nos a peça mais dinâmica, a mais ágil dentre as que chegaram até nós. Essa impressão acreditamos que se deva não só por ser a mais curta, pois mantém a discursividade, característica impar do teatro senequiano, mas, principalmente, pela ação dos personagens, marcadas pelas indicações cênicas internas. Outro ponto que chama a atenção da crítica¹³³ é o título atribuído a essa tragédia, *Agamêmnon*, pois o personagem título aparece somente no verso 782 e sai logo após, no verso 807. Ainda que sua presença possa ser considerada diminuta, todos se movem por causa dele, tudo está relacionado a ele, sendo o motor de propulsão das ações: Egisto quer vingar a morte do pai e recuperar o poder, Clitemnestra deseja punir o marido pela morte da filha, Cassandra como prisioneira está atrelada a Agamêmnon, Electra, com a morte do pai, precisa agir.

Para alguns autores, como Pratt, seria a tragédia mais fraca: “It is probably the poorest, lacking dramatic force and concentration. It has called a “drama of revenge” but makes most sense when seen as a dramatization of Stoic insight into the moral significance of Fate and Fortune.” (1983, p. 111). Henry e Walker (1963, p. 3), os quais apresentam uma crítica tradicional, evocam um enredo estático, uma caracterização artificial, com ausência de clímax, denominando-a de “*undramatic*”, e assegurando que *Agamêmnon* não é nem a melhor nem a pior das peças de Sêneca. Segundo Calder III, “Seneca’s *Agamemnon*

¹³³ Calder III, 1975; Fantham, 1982; Pratt, 1983

examines the reactions of various people to the fact of the deaths, and condemns an ignorant *vitae durus amor*. ” (1976, p. 36); ainda para esse autor, a vingança move tanto Clitemnestra quanto Egisto; aquela vinga a morte de sua filha Ifigênia, esse a morte de Tiestes, seu pai. Para Lohner (2000, p. 80) é notório o cuidado na construção poética dessa peça, assim como em outras, seguindo os preceitos do gênero além de empreender novas organizações de conteúdo e forma. De acordo com Luque Moreno, em *Agamêmnon* “*tenemos aquí un buen ejemplo de la combinación de una unidad temática com uma estructura episódica, característica del teatro de Séneca*. ” (1999, p. 147) . A partir da visão de Boyle, “The theatrically effective realisation of ideas evident in Seneca’s *Agamemnon* and *Thyestes* is product in part (a substantial part) of dramatic structure. Seneca’s tragedies display painstaking attention to dramatic structure and form, and to density of verbal and ideological texture. ” (1997, p. 57). Essas referências críticas demarcam as linhas mestras de enfoque sobre esse texto. O tema da vingança se efetiva, mas entendemos que é apenas uma das possibilidades, a qual está mais exposta e, talvez por isso, a vemos como mais comum, conseqüentemente, a mais fraca. Outros temas mais complexos podem ser inferidos a partir dos discursos de Clitemnestra, de Egisto, como a hesitação e o medo frente às resoluções, caracterizando as limitações da condição humana. De certo modo, esse titubear provem da consciência da repercussão que essas resoluções acarretam a todos com quem se relacionam. Contudo, não é só o conteúdo que pode ser destacado dessa tragédia, sua estrutura é eficaz, demonstrando sua teatralidade, percebida pelas indicações cênicas bem como por sua linha de ação. Acreditamos que as avaliações de um lado, Henry e Walker (1963) e, do outro, Pratt (1983) são resultados de análises pautadas em uma concepção estrita, homogênea e prévia do gênero dramático, cabendo assim ao texto se encaixar. Caso isso não ocorra, a classificação é simples e taxativa visto que a obra não atendeu aos pré-requisitos. Pautamo-

nos a partir de perspectivas como a de Luque Moreno (1999) que procura perceber a sustentabilidade interna da obra, como a reflete, como se correlaciona com demais obras.

A organização dessa peça se demonstra diferente de *As Troianas*, analisada anteriormente, apresentando uma variedade na construção do gênero por parte do autor latino. Boyle afirma que “What will be apparent from the foregoing analyses is that the central issue of Senecan tragedy is always handled from a multiplicity and variety of perspectives. In *Agamemnon* Clytemnestra, Aegisthus, Cassandra, Electra conceptualise differently the tragic action.” (1997, p. 82)

Seguindo o padrão da análise anterior, começamos por observar o que denominamos de estrutura externa do texto. Na tradução do *Agamêmnon* em língua portuguesa, elaborada por José E. Lohner (2000), o texto é apresentado sem qualquer divisão, não há rubricas externas, apenas constam a lista de personagens e a indicação da cena : “a ação se passa em Micenas, diante do palácio de Agamêmnon.” (2000, p. 166). Tal posicionamento do tradutor, provavelmente, se paute na perspectiva de mantê-lo mais próximo da fonte. Nesse sentido, Dezotti esclarece que:

Ao finalizar seu trabalho, um tradutor de texto dramático grego ou latino deve decidir-se entre deixar o texto despojado de indicações cênicas, mantendo-o tal qual nos foi transmitido pelos manuscritos, ou construir didascálias, a partir das indicações internas do diálogo, para orientar o leitor em sua composição mental da representação.

Ao que parece, esta última decisão é a adotada pela maioria dos tradutores. A primeira, contudo, vem ganhando adeptos como Jaa Torrano, Trajano Vieira e Donaldo Schüler. (2006, p. 105)

Já o tradutor Jesús Luque Moreno, na sua tradução para a língua espanhola, expõe uma estrutura de cinco atos e antes do texto a lista de personagens e a rubrica “la escena em Micenas, ante el palácio.” (1997, p. 152). Destacamos que mesmo utilizando a nomenclatura de atos, o tradutor, no estudo introdutório da peça, apresenta uma divisão interna apontando o prólogo, párodo e estásimos, atribuições mais tradicionais aos textos dramáticos antigos. O

primeiro ato é composto pelo prólogo e pelo párodo do coro de argivas, o qual é caracterizado como primeiro coro (1997, p. 147). No segundo ato se encontra Clitemnestra, a Nutriz e Egisto, e o primeiro estásimo. No terceiro ato está Clitemnestra e Eurílates e surge o coro de troianas e Cassandra, sendo denominado por Luque Moreno como párodo (vv. 589-658) de um segundo coro (1997, p. 148). A disposição do quarto ato é feita com a entrada de Agamêmnon e o estásimo do primeiro coro – de argivas -. O último exhibe as mortes de Agamêmnon, Cassandra e a prisão de Electra, por Egisto e Clitemnestra. Entendemos que essa disposição feita pelo tradutor é bastante elucidativa ao leitor, pois oferece maiores subsídios sobre a configuração do texto dramático a partir do referencial estabelecido pelos estudos da Antigüidade, sem afetar o ritmo da leitura, visto que essas informações se encontram no estudo introdutório.

Quanto a uma estrutura interna, entendemos que uma organização pode ser vista pautando-se em uma simetria de formas: entre espaço cênico e as demais formas de espacialidade, definida por Rosa (2004) como extracênico, distante e alhures, que são apresentados através da narrativa. Tem-se, dessa forma, um espaço visível, que é o cênico, lugar de atuação dos personagens frente ao público, e o espaço não visível, o extracênico, o qual é trazido à cena pelas palavras dos personagens. Essas formas de traçar os contornos de uma espacialidade se repetem sistematicamente, em três blocos configurados primeiro por um espaço extracênico e depois por um cênico.

No prólogo (vv. 1-56), o relato da sombra de Tiestes configura a espacialização que permeará toda a peça, indicando espaços visíveis – cênico - e não visíveis – extracênicos -. Como primeiro espaço indicado está a região infernal, de onde ele veio (v. 1), o Estige, onde se encontra Sísifo a rolar a pedra incessantemente (v. 17), espaços invisíveis mas presentes, de forma constante, não só porque a morte, a finitude, é um dos elementos caracterizadores dos mortais, mas, principalmente, pela presença da sombra de Tiestes, pelas referências que esse

expõe da história de crimes de sua família (v. 21-35), pelo assassinato de Agamêmnon, o qual dará “a cabeça à própria esposa” (v. 41), anuncia Tiestes. O segundo espaço que surge, a partir dessa fala de Tiestes, é um local externo, visível configurando-se como uma indicação cênica:

*en horret animus et pouor membra excutit:
uideo paternos, immo fraterno lares.
Hoc est uetustum Pelopiae limen domus;
hinc auspicari regium capiti decus
mos est Pelasgis, hoc sedent alti toro
quibus superba sceptrā gestantur manu,
locus hic habendae curiae – hic epulis locus.* (vv. 5-11)

Horroriza-se minha alma e o pavor estremece-me os membros: vejo o lar paterno, ou melhor, fraterno. Este é o limiar do palácio de Pélope. Aqui costumam os reis pelasgos inaugurar sobre a cabeça o emblema real. Neste trono sentam-se, elevados, os que trazem o cetro sob a mão soberba. Este é o local das cúrias; o dos banquetes, aquele.

Segundo elementos do texto, a disposição do espaço cênico é o limiar do palácio: v.7, (*limen*: soleira da porta, limiar, porta). Tendo a visibilidade desse espaço externo, concomitante está outro espaço, um interno, não visível, pois um limiar é o local que dá passagem para o interior de um ambiente, ou seja, nesse caso, para o interior do palácio. Essa disposição do que não está visível pode, ainda, ser formulada através da expressão usada por Tiestes para caracterizar o palácio como “lar paterno/fraterno”. O vocábulo *lar* pode ser entendido, também, em sentido figurado, exibindo um caráter subjetivo e/ou afetivo que permeia o local concreto, a habitação. Além disso, é possível relacionar com a idéia dos *Lares familiares*: “espíritos tutelares, considerados como as almas dos mortos e que velavam pela casa, pela cidade.”¹³⁴. Torna a aparecer essa disposição entre exterior e interior, quando o personagem retrata a função daquele espaço e o que representa o palácio de Pélope: é o lugar do poder, das cúrias, onde o trono e o cetro são usados com soberba.

¹³⁴ Torrinha, F. *Dicionário latino-português*. Lar, laris. Lares, ium. (1999, p. 466)

Caracteriza, assim, uma forma pública e exterior do poder. A essa ladeia-se a privada e interna, formalizada pelos banquetes que ocorrem no interior do palácio, mas que, nem por isso, deixa de estar intimamente relacionada a primeira. De fato, se estabelece um contraste entre o espaço público (cúrias/poder) e o privado (banquete). Esses espaços se entrecruzam quando o poder está em jogo, desfazendo-se os limites estabelecidos entre um e outro, promovendo um desvirtuamento de funções e de espaços, como se comprova com o assassinato do rei, durante um banquete, dentro de casa, local, *a priori*, definido como acolhedor e seguro. Percebe-se, dessa forma, a correlação entre esses espaços, exterior e interior, público e privado, os quais exibem a espacialidade na sua totalidade, demonstrando a sua importância, visto que tanto no espaço cênico quanto no extracênico há a disposição de fatos significativos, por vezes ocorrendo um imbricamento desses espaços, não podendo ser entendidos como separados.

O prólogo é seguido dos diálogos de Clitemnestra, Nutriz e Egisto (primeiro episódio, vv. 109-309), apresentando-se como dispostos no espaço cênico, visíveis. Desse modo é estabelecida a estrutura interna da peça que, primeiramente, compõe espaços extracênicos, para depois apresentar o espaço cênico, como se depreende nos dois blocos seguintes.

Com a chegada de Eurílates começa o segundo bloco, organizado da mesma forma, com a elaboração de espaços extracênicos, a partir do longo relato do soldado (vv. 393-588), seguida da elaboração de outro espaço cênico, com presença de Cassandra que dialoga com o coro de troianas e com Agamêmnon (vv. 659-807). A narrativa do mensageiro vai compor o cenário da viagem e da tempestade marítima que vitimou a frota grega; através de minuciosa descrição em sua narrativa, espaços são visualizados, desde Ílion e sua fumaça negra (v. 459), a saída tranqüila do litoral troiano até a mudança dos ventos (vv. 430-476) e a destruição dos navios (v. 499).

O terceiro bloco, que fecha essa estrutura interna, é marcado pela “visão” da profetisa sobre o assassinato do rei que ocorre no interior do palácio, constituindo uma narrativa, seguida pela participação de Electra, Egisto e Clitemnestra que finalizam a peça. Contudo, ainda que se possa depreender essa estrutura nesses três blocos, todas as partes, a partir das formas com que foram organizadas, estão relacionadas e intimamente ligadas.

A organização que ordena esses três blocos está pautada na elaboração de espaços extracênicos (lá/ alhures) e, justamente por não estarem visíveis, são apresentados através da narrativa, recurso de representação que permite também defini-los como espaço diegético¹³⁵. Como demonstramos, após a apresentação desse espaço extracênico, configura-se o espaço cênico, visível (aqui); por isso entendido como espaço mimético¹³⁶. Tem-se, dessa forma, uma peça organizada por uma fala mais longa, marcada por uma narrativa que remonta ao alhures, e falas mais curtas, trocas dialógicas, que perfazem a cena visível. Pode-se correlacionar essa estrutura do texto, que se alterna espaços não visíveis e visíveis, com a afirmação de J. Fitch, de que o drama de Sêneca não é monolítico, pois algumas cenas são mais ‘visuais’, outras não. (2000, p. 11).

Pela estrutura observada acima, ressalta-se o tratamento dado ao discurso por Sêneca, marcado por falas longas, pela presença de mensageiros com seus relatos. Nessa peça, três personagens apresentam narrativas que assinalam de maneira mais enfática essa característica do teatro senequiano, o que acaba por gerar uma proximidade entre eles: Tiestes, Euríates, Cassandra. Através de suas falas, caracterizadas por uma distensão discursiva, esses personagens manipulam, de certa forma, o tempo e o espaço. No prólogo, Tiestes esclarece a sua vinda do mundo inferior para a superfície, denotando o seu poder para transpor esses espaços, a priori separados. O mesmo ocorre com o tempo, pois indica a futura morte de Agamêmnon; dessa forma, transpõe, também, os limites da temporalidade, ao antecipar o

¹³⁵ Conforme Fachin (1998): espaço diegético: não visível, mediado por signos verbais.

¹³⁶ Fachin (1998): espaço mimético é o espaço visível, o qual se contrapõe mas também complementa o espaço diegético.

futuro. Além disso, faz referências ao passado, como os crimes cometidos no palácio por ele e pelo irmão (v. 25). Essas indicações temporais parecem conjugar-se em uma simultaneidade, estando o passado, o presente e o futuro juntos, no mesmo momento. Esse tratamento temporal também se efetiva no discurso de Cassandra que funde passado (Tróia), presente (Micenas), futuro (Tártaro), apresentando-os como um espaço único, em um só temporalidade, a partir de suas visões. Esses dois personagens se aproximam pois possuem um caráter prodigioso, sobrenatural, por isso “compartilham o mesmo poder de contemplar eventos fora das limitações temporais ou espaciais (LOHNER, 2000, p. 48). Sem essa habilidade incomum de transitar para além das fronteiras espacio-temporais, Euríates domina uma única perspectiva temporal, que é o passado, o qual viveu, transformando-se em testemunha, fato que o distingue e lhe atribui uma função de notoriedade: cabe a ele revelar esse passado e, através de suas palavras, tornar o desconhecido, conhecido. E isso ocorre através do pedido de quem é a maior autoridade, a rainha Clitemnestra: “*Expróme*” (v. 419). As acepções desse verbo (*expróme*) tornam ainda mais significativa a fala e o conhecimento que esse soldado detém, podendo ser entendido como i) fazer conhecer, fazer ouvir; ii) revelar, mostrar; iii) expor, contar.¹³⁷ Assim, o mensageiro fará a todos conhecer que Tróia ficou a arder em chamas, que uma assombrosa tempestade afligiu a frota grega, sendo poucos os sobreviventes. Mais do que informar os fatos ocorridos, consegue conduzir os ouvintes àqueles espaços, pela minuciosa narrativa que presentifica o pretérito:

Evrybates

*Vt Pergamum omne Dorica cecidit face,
 Diuisa praeda est, maria properantes petunt.
 Iamque ense fessum miles exonerat latus,
 Neglecta summas scuta per puppes iacent;
 Ad militares remus aptatur manus
 Omnisque nimium longa properanti mora est.
 Signum recursus regia ut fulsit rate
 Et clara laetum remigem monuit tuba,
 Aurata primas prora designata uias*

¹³⁷ Torrinha, F. *Dicionário latino-português*. O verbo está no modo imperativo: “conta-nos”. (conforme a tradução de José E. Lohner, 2000, p. 179)

*Aperitque cursus, mille quos puppes secent.
Hinc aura primo lenis impellit rates
Adlapsa uelis;* (vv. 421-432)

Euríbates

Quando Pérgamo inteira caiu sob as tochas dóricas, dividiu-se o espólio. Avançam à pressa pelos mares. Já o soldado alivia da espada o flanco exausto, desprezados jazem os escudos por sobre as popas. O remo adapta-se às mãos guerreiras. Toda demora é longa demais para quem espera. Tão logo brilhou na régia nau o sinal da partida e a sonora trombeta advertiu o alegre remador, a proa dourada assinala os primeiros caminhos e abre as rotas que mil navios devem cortar. Então uma brisa, suave a princípio, impele os barcos, escoando sobre as velas.

Além de manejar as categorias de espaço e tempo, o discurso desses três personagens, Tiestes, Euríbates e Cassandra, se relacionam, também, por abordar o tema da morte. A sacerdotisa vê o pai que morreu assim como o rei que será morto e a sua própria morte. Euríbates relata o naufrágio dos navios e a forma como Ajax sucumbe. Tiestes prevê o assassinato de Agamêmnon e relembra as mortes em sua família. Para Lohner, esses personagens são “mensageiros que relatam, de ângulos diferentes, a destruição de Agamêmnon. Assim, essas cenas episódicas apresentam entre si razoável grau de coesão, o mesmo se dando entre elas e os eventos que compõem o argumento.” (2000, p. 51). Desse modo, a partir dos enfoques atribuídos a essas narrativas, destaca-se a sua produtividade e repercussão no organismo da obra, estando, assim, distante de uma retórica vazia. Também, é possível depreender que esses discursos têm funções dramáticas, os quais são denominados de espaço da narrativa dentro do teatro (Fachin, 1998; Rosa, 2004), por ser um espaço mediatizado pela linguagem, a qual, justamente por sua mobilidade e maleabilidade, agrega informações para auxiliar o andamento da ação e o entendimento dos fatos, por isso infere-se como dinâmico. Além dessa perspectiva, o texto apresenta rubricas internas que pontuam sua teatralidade. Logo no v. 4, o espectro de Tiestes se apresenta e menciona o espaço que visualiza a sua frente:

Thyestes Vmbra:

fugio Thyestes inferos, superos fugo.

Inhorret animus et pavor membra excutit:

uideo paternos, immo fraternos lares.

Hoc est uetustum Pelopiae limen domus; (vv. 4-7)

Tiestes: Eu, Tiestes, fujo dos seres de baixo, os de cima afugento. Horroriza-se minha alma e o pavor estremece-me os membros: vejo o lar paterno, ou melhor, o fraterno. Este é o antigo limiar do palácio de Pélope. (vv. 4-7).

Nesses versos é possível depreender as indicações cênicas de como o personagem age e/ou se sente e a referência ao espaço, a entrada do palácio de Agamêmnon, o qual se configura como o espaço cênico.

Nos versos 53-56, também presente na fala desse personagem, que encerra o prólogo, há uma rubrica a respeito da atmosfera e da luz que está no ambiente, complementando a caracterização do espaço cênico, que está visível. Além disso, essas indicações pontuam a passagem temporal, demarcando o fim de uma noite que se tornou mais longa :

Thyestes Vmbra

Sed cur repente noctis aestivae uices

hiberna longa spatia producunt mora

aut quid cadentes detinet stellas polo?

Phoebum moramur? Redde iam mundo diem. (vv. 53-56)

Tiestes

Mas por que, de repente, este turno de uma noite de estio, com longa demora, dura um tempo hibernal? Ou o que detém no pólo as estrelas em declínio? Fazemos demorar Febo? Restitui já ao mundo o dia.

As referências apontam para a interferência da presença da sombra de Tiestes, provinda dos inferos, sobre a superfície, causando uma noite mais longa, visto que as estrelas se mantêm e o sol se demora a surgir. Demonstra-se, dessa forma, que a interação, e/ou, o intercâmbio entre esses dois espaços – superior e inferior, o espaço dos mortos e o espaço dos

vivos - não ocorre de modo tranquilo e natural; a própria natureza atesta essa interferência, alterando-se. Esse recurso é também observado na fala de Cassandra ao referir-se ao final do dia, indicando o epílogo, após a morte de Agamêmnon: “Eis que o sol, concluído o dia, se detém, hesitando se deve percorrer sua própria via ou a de Tiestes. ” (v. 909) (*Stat ecce Titan dubius, emerito die, / suane currat an Thyestea uia.*)

As rubricas são encontradas também na fala da Nutriz sobre o estado emocional de Clitemnestra, oferecendo subsídios para a composição visual do personagem e conseqüente atuação do ator frente ao público:

Nutrix: *Licet ipsa sileas, totus in uultu est dolor.* (v. 128)

Nutriz: Ainda que silencies, em teu rosto está toda a dor.

No diálogo entre Clitemnestra e Egisto, identifica-se nova didascália que delineia o estado do personagem, acrescentando mais dados aos anteriores, perfazendo indicações mais estritas e eficientes para uma completude quanto a uma realização cênica:

Aegisthvs:

*Tu nos pericli socia, tu, Leda sata,
Comitare tantum: sanguinem reddet tibi
Ignauus iste ductor ac fortis pater.
Sed quid trementes circuit pallor genas
Iacensque uultu languido optutus stupet?* (vv.234-238)

Egisto:

Tu, partícipe dos meus riscos, tu, filha de Leda, acompanha-me apenas: ele te pagará o sangue vertido, esse chefe indolente e pai valoroso. Mas por que a palidez envolve tua face trêmula, e teu rosto caído está imóvel com lânguido olhar?

As indicações internas conduzem a uma configuração dos personagens bem como a sua movimentação, como indicaremos nessas rubricas. Na passagem, em que o coro de argivas, ao final do seu canto, no primeiro estásimo, informa a aproximação de um

personagem, o qual é indicado de forma indeterminada, “um soldado” (v. 388), tendo a seguir, conforme se aproxima, seus gestos identificados, “manifestações de alegria” (v. 389), para então, ser, de fato, reconhecido como o fiel soldado do rei. Configura-se, dessa maneira, a inter-relação entre os espaços extracênico e o cênico, visto que a ação inicia-se fora de cena para efetivar-se concretamente, então, com a chegada de Euríates, que traz informações sobre Agamêmnon, a guerra e a viagem:

Chorvs:

*Sed ecce, uasto concitus miles gradu:
Manifesta properat signa laetitiae ferens,
Namque hasta summo lauream ferro gerit
Fidusque regi semper Eurybates adest. (vv. 388-391)*

Coro:

Mas eis um soldado movendo-se a passos largos. Corre trazendo
Manifestos sinais de alegria, pois sua lança porta um laurel na ponta
Do ferro. Sempre fiel ao rei, é Euribates que chega.

O mesmo se dá na fala de Clitemnestra que ao mesmo tempo que anuncia a entrada de Cassandra e o coro de troianas, também menciona a sua aparência:

Clytemestra:

*Sed ecce turba tristis incomptae comas
Iliades adsunt, quas super celso gradu
effrena Phoebas entheas laurus quatit. (vv. 586-588)*

Clitemnestra:

Mas eis o triste grupo com os cabelos em desordem, chegam as
mulheres de Ílio, diante das quais, com andar altivo, a sacerdotisa de
Febo, em delírio, agita o laurel consagrado.

Essa demarcação do proceder dos personagens, suas características e aparência, que afere ao texto a marca de sua teatralidade, como visto anteriormente, é denominada por Pavis de espaço lúdico ou gestual, o qual indica a ocupação do espaço cênico pelos personagens

com sua movimentação. Isso pode ser exemplificado na rubrica interna presente na fala do coro de troianas para Cassandra:

Chorus: *Sed cur sacratas deripis capiti infulas?*

Miseris colendos maxime superos putem. (vv. 693-694)

Coro: Mas eis que arrancas da cabeça as ínfulas sagradas?

Pelos infelizes, penso, mais cultuados devem ser os deuses.

E na seqüência, (vv. 710-719), esse mesmo coro esclarece a intercorrência que se passa com a profetisa de Tróia e sacerdotisa de Febo, justamente pela presença dessa divindade que se manifesta através do corpo de Cassandra. Essa ação se correlaciona com observação do espaço dedicado ao divino que se fixa através da exaltação a Febo, pelo coro de argivas no primeiro estásimo (v. 310), na atitude de veneração de Euríbates aos templos e lares pátrios, na menção aos penates e com a explicitação de uma forma de relacionamento com os deuses através de ofertas de pagamento futuro pelo recebimento de um pedido, isto é, por promessas, mas como salienta o mensageiro, com o seu devido cumprimento, como se lê no segundo episódio:

Evrybates

Delubra et aras caelitum et patrios lares

Post longa fessus spatia uix credens mihi,

Supplex adoro. Vota superis soluite:

Telluris altum remeat Argolicae decus

Tandem ad penates uictor Agamemnon suos.

(vv. 392-396)

Euríbates

Os templos e altares dos deuses e os lares pátrios, após longo tempo, exausto, mal crendo em mim mesmo, suplicante venero. Pagai as promessas aos deuses. Glória sublime da terra argólica, retorna enfim, junto a seus penates, o vitorioso Agamêmnon.

Esse mesmo personagem ainda se refere à presença dos deuses, durante seu relato da tempestade, notificando as suas ações, como Palas a desferir raios certos sobre os navios (v. 535), ou Netuno a derrubar o rochedo (v.554)

O espaço dos altares é referendado não só por Euríates. Clitemnestra também demanda preparativos de saudação (“que a flauta dos sacrifícios espalhe doces melodias e uma nívea vítima tombe diante dos grandes altares. ” (vv. 584-5) . Também Agamêmnon, no terceiro episódio, conchama Cassandra para com ele venerar os altares e orar a Júpiter (vv. 792-794). O rei ainda dedica aos deuses oferendas, esboçando temor e reverência ao divino:

Agamemnon

*At te, pater, qui saeva torques fulmina
Pellisque nubes, sidera et terras regis,
Ad quem triumphi spolia uictores ferunt,
Et te sororem cuncta pollentis uiri,
Argolica Iuno, pecore uotiuo libens
Arabumque donis supplice et fibra colam.* (vv.802-807)

Agamêmnon

Mas a ti, meu pai, que vibras os raios e dissipas as nuvens, governas os astros e as terras, a quem os vencedores oferecem os espólios do triunfo, e a ti, irmã de um esposo todo-poderoso, Argólica Juno, com uma vítima votiva e com aromas árabes e oferenda de vísceras de bom grado cultuarei.

É também nesse espaço pertencente aos deuses, por isso entendido como sagrado, que é o altar, que Electra procura se proteger, da mãe e de Egisto, ao pressentir o seu fim: “Correrei para os altares: com tuas fitas, Cassandra. “ (v. 949). Desse modo, a existência desse espaço e sua importância se configura pelas indicações dos templos, dos altares, dos lares, dos penates, dos sacrifícios e oferendas. Contudo, é com Cassandra que se notabiliza, demonstrando sua força e poder , como se verifica nos excertos que seguem:

Chorus:

*Silet repente Phoebas et pallor genas
creberque totum possidet corpus tremor;
stetere uittae, mollis horrescit coma,*

*anhela corda murmure incluso fremunt,
incerta nutant lumina et uersi retro
torquentur oculi, rursus immoti rigent.
Nunc leuat in auras altior solito caput
granditurque celsa, nunc reluctantis parat
reserare fauces, uerba nunc clauso male
custodit ore maenas impatiens dei. (vv. 710-719)*

Coro:

A profetisa silencia de repente e a palidez toma seu rosto. Um tremor contínuo domina todo seu corpo. As fitas levantam-se rijas; ficam herissados os cabelos macios. O peito ofegante freme com um murmúrio abafado. O olhar balança incerto e, virados para trás, os olhos retorcem e de novo, imóveis, enrijecem. Ora leva a cabeça aos ares, mais que o normal, e caminha altiva; ora tenta abrir a boca que reluta, e mal retém as palavras nos lábios cerrados, ménade entregue ao deus.

Detecta-se aqui, em primeiro lugar, a apresentação de rubricas bastante importantes, pois conduzem a ação e a movimentação do personagem no espaço cênico, que pode ser caracterizado também como espaço lúdico ou gestual, por referir-se à utilização do espaço cênico pelo personagem e a sua interação com os demais personagens:

Chorus:

*Iam peruagatus ipse se fregit furor
Caditque flexo qualis ante aras genu
Ceruice taurus uulnus incertum gerens.
Releuemus artus. En deos tandem suos
Victrice lauru cinctus Agamemnon adit
Et festa coniunx obuios illi tulit
Gressus reeditque iuncta concordì gradu. (vv. 775-781)*

Coro:

Agora, depois de alastrado, o furor por si próprio se rompe e ela cai dobrando os joelhos, qual ante os altares o touro, levando sobre a cerviz uma ferida imprecisa. Reergamos seus membros. Eis enfim Agamêmnon encaminhando-se para seus, cingindo pelo laurel da vitória e, festiva, vai a seu lado com mesmo passo.

Neste momento, entra Agamêmnon em cena: ao deparar-se com a situação, reitera a condição de Cassandra, notificando o seu desmaio e ordenando ações para atender a sacerdotisa:

Agamemnon:

*Quid ista uates corpus effusa ac tremens
dubia labat ceruice? Famuli, attollite,
refouete gelido latice. Iam recipit diem
marcente uisu. Suscita sensus tuos:
optatus ille portus aerumnis adest.
Festus dies est.* (vv. 786-791)

Agamêmnon:

Por que essa profetisa, desacordada e
trêmula, vai caindo com a cabeça pendente?
Criados, ergam-na e a reanimem com água fresca.
Com aparência debilitada, ela já se recupera.
Desperta teus sentidos: eis aquele almejado
porto para os sofrimentos. O dia é de festa.

Além das inferências das indicações cênicas, como o silêncio, a palidez (v. 710), o tremor (v. 711), o murmúrio (v. 714), a queda (v. 776), desacordada (v. 786), reanimar com água (v. 788), a chegada de Agamêmnon (v. 779), essas passagens apontam também, de modo significativo, para um espaço que se constrói a partir de Cassandra, e/ou, um espaço que se funda em Cassandra, ou seja, o espaço do sagrado. Espaço esse que é reconhecido e respeitado por todos, como se lê a afirmação de Agamêmnon:

Agamemnon:

*Hanc fida famuli turba, dum excutiat deum,
Retinete ne quid impotens peccet furor.* (vv. 800-801)

Agamêmnon:

Grupo fiel de meus criados, vigie esta mulher até
Que ela se libere do deus, para que seu furor incontável
Não a leve a cometer alguma falta.

Por sua manifestação no corpo da troiana, torna-se perceptível o que, a priori, não é visível, e ocupa um espaço o que é diáfano, torna o invisível, visível; o oculto, conhecido. Durante o transe profético, o personagem é o elo entre deuses e homens, dando materialidade ao divino, tornando-o visível. Temos a encenação da manifestação dos deuses através de um transe profético, que se concretiza por ações físicas bem como pela ação das palavras. E ainda que sem a expressão explícita do deus, que indica a existência de uma outra esfera, de um outro espaço, somente a presença de Cassandra, nomeada profetisa, e assim recebida por todos como apontamos anteriormente, já instaura esse espaço sagrado, rompendo a ‘linearidade’ e ‘abrangência’ do que seria um espaço palpável, aparente, conhecido, humano. A sacerdotisa é uma espécie de ponte entre esses dois espaços: o sagrado e o humano; o não visível e o visível; o desconhecido e o conhecido. De certo modo, ela representa o outro lado da manifestação da sombra de Tiestes; esse vem de um espaço não visível, inferior para o visível, para a superfície; Cassandra faz o movimento inverso, se transporta do visível para a esfera do não visível, do espaço concreto para o imaterial. Essa polaridade entre essas personagens pode ser conferida, também, pela posição que ocupam na organização do texto dramático, visto que a presença de Tiestes ocorre no prólogo, ao nascer do dia (v. 53-56), ao passo que a profetisa abre o êxodo (v. 867), pontuando o final do dia (v. 908). Ainda, é da troiana a última fala dirigida a Clitemnestra e Egisto, a qual encerra a ação da peça: “Virá também para vós uma fúria.” (“*Veniet et uobis furor*”. v. 1012). Notabiliza-se o caráter profético dessas palavras, assegurando assim a condição de profetisa para Cassandra, mesmo no momento de sua morte. Aliás, os argivos a recebem como tal, ainda que esteja na posição de cativa, desde a sua chegada à casa dos Atridas. Isso pode ser constatado pelas referências à troiana como profetisa (v. 189), sacerdotisa (v.586), sendo uma única vez chamada pelo seu nome próprio. Vale destacar que a rainha não chama a troiana pelo nome, mas a identifica por sua habilidade profética. Tal procedimento é adotado, por outros personagens, ao

referirem-se a filha de Príamo, a qual será identificada nominalmente pela primeira vez por Electra, somente no verso 950. Euríbates se refere a ela como sacerdotisa de Febo (v. 586), o coro de troianas a chama de profetisa (v. 710), Agamêmnon também a nomeia profetisa (v. 786). Essa forma de se reportar ao personagem, em primeiro lugar, por esses epítetos reforça a importância dessa condição, a qual é amplamente exposta e, também, aferida pelos demais personagens com valoração, ainda que seja a troiana, agora, uma escrava. Tal referência aponta um certo destaque e importância do divino, do sagrado, visto que é essa esfera que a sacerdotisa e profetisa representa.

Destaca-se, ainda no excerto transcrito acima, o furor com que o deus se apossa de Cassandra e o reconhecimento, por parte de todos, dessa presença. Além disso, enfatiza a relação da profetisa com o seu povo, os troianos, a quem serve assim como ao deus. Ainda que após a derrota, Tróia não mais exista, Cassandra continua atrelada à divindade, que se configura, justamente, para além das fronteiras espaciais humanas, revelando-se e revelando o oculto.

Essa perspectiva ocorre com o assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra e Egisto, ação que se passa no interior do palácio, excetuando-se do todo do enredo que se passa em frente ao palácio. Assim, os demais personagens e o público tomam conhecimento do crime através da fala de Cassandra, que “inspirada” consegue ver além dos limites da visão humana, compartilhando com todos o que ocorre dentro do palácio. A fala do personagem é bem clara, especificando que vê além das paredes:

Cassandra:

Res agitur intus magna, par annis decem. (v. 867)

(. . .)

Tam clara numquam prouidae mentis furor

Ostendit oculis: video et intersum et furor. (v. 872-3)

Cassandra:

Algo grandioso lá dentro se passa, igualável aos dez anos. Ah, que é isso? (. . .) Tão claras imagens, nunca o furor de minha mente profética ostentou aos meus olhos: vejo e assisto e desfruto. (v. 866; v. 872)

Essa configuração, além de indicar a existência de outros espaços, os quais podem ser não visíveis e/ou metafóricos, como o do sagrado e a indicação de Ílio, referendados por Cassandra, demarca claramente o espaço cênico e o extracênico, como teorizado por Rosa (2004), os quais, juntos, perfazem o espaço englobado. A ação se passa em frente ao palácio, sendo definido assim, como o espaço cênico, o que está visível. Ao passo que o espaço extracênico, que não é visível mas está adjunto ao cênico, é o interior do palácio, como indicam as palavras do personagem “algo grandioso lá dentro se passa” (v.866). E é justamente nesse espaço que ocorre a cena central da peça, o assassinio de Agamêmnon empreendido por Egisto e Clitemnestra.

Lohner apresenta uma análise bastante arguta dessa passagem, demonstrando como ela funciona também como recurso de construção utilizado por Sêneca:

(. . .) por poder contemplar eventos fora de limitações temporais ou espaciais, isso permitiu a Sêneca, utilizar um recurso narrativo em favor ao mesmo tempo da brevidade ou economia do drama – evitando, além disso, por meio do prodigioso, a monotonia de um relato *post factum*, normalmente atribuído a um mensageiro -, ao representar duas ações se desenvolvendo simultaneamente: em primeiro plano a ação da profetiza tendo uma visão causada pela ocorrência de um transe; estado esse que, por sua vez, lhe permite relatar outra ação, situada fora da cena e, como se disse, no tempo exato em que ela está progredindo. (2000, pp. 48-9)

Salienta-se, desse modo, o cuidado na construção dramática por parte do autor, reforçando a forma de apreensão de sua obra trágica como pertencente ao gênero. Ainda, comparando com o tratamento dado à peça *As Troianas*, identifica-se uma diferenciação, sugerindo conhecimento do funcionamento do gênero e de um repertório de opções para a sua elaboração, reforçando a autonomia e significação do teatro de Sêneca.

Além desse espaço extracênico, que é o interior do palácio, outro também é referido pelo mensageiro, ao responder a Clitemnestra onde se encontrava Agamêmnon:

Clytemestra:

Vbinam petitus per decem coniunx mihi (v.398)
annos moratur? Pelasgus an terras premit?

Eurybates:

Incolumnis, auctus gloria, laude inclitus,
reducem expetito litori impressit pedem. (vv. 398-401)

Clitemnestra:

Onde o esposo há dez anos reclamado por mim permanece? Avança em alto-mar ou em terra?

Euríbatas:

Incólume, erguido pela glória e pela fama, imprime sobre o porto almejado os pés que retornam.

O porto caracteriza-se, então, como um espaço extracênico distante, mas de esfera local, compondo o conjunto do espaço englobante, juntamente com a cidade.

Da mesma forma, é no relato do mensageiro que se identificam as demais referências de espacialidade, como as do conjunto não englobante, que diz respeito ao que está para além do espaço local, isto é, ao estrangeiro. Torna-se, assim, um momento de relevância em *Agamêmnon* o relato que Euríbatas faz da viagem marítima de retorno da frota grega. E o mar, como espaço aberto, recebe a todos, gregos e troianos, vencedores e vencidos. A configuração desse espaço é feita com detalhes, conduzindo de modo enfático a sua elaboração:

Eurybates:

Hinc aura primo lenis impellit rates
adlapsa uelis; unda uix actu leui
tranquilla Zephyri mollis afflatu tremit,
splendetque classe pelasgus et pariter latet.
Iuuat uidere nuda Troiae litora,
iuuat relictis sola Sigei loca. (vv. 431-435)

Euríbatas:

Então uma brisa, suave a princípio, impele os barcos, escoando sobre as velas. Com leve agitação, a onda tranqüila a custo treme ao sopro do manso Zéfiro. E sob a esquadra o mar igualmente brilha e se esconde. Alegria ver os litorais desnudos de Tróia, alegria a região desolada do Sigeu abandonado.

Eurybates:

*Iam litus omne tegitur et campi latent,
et dubia pareunt montis Idaei iuga;
et iam, quod unum peruicax acies uidet,
Illiaceus atra fumus apparet nota.
(...)
Exigua nubes sordido crescens globo
nitidum cadentis inquinat Phoebi iubar;
suspecta uariis occidens fecit freta. (vv. 456-463)
(...)
(...) Vndique incumbunt simul
Rapiuntque pelagus infimo euersum solo
Aduersus Euro Zephyrus et Boreae Notus (474-476)*

Euríbatas:

Já o litoral é encoberto e os campos se ocultam, e os cumes do monte Ida perdem nitidez, e já o que tão só um olhar insistente vê, a fumaça de Ílion aparece como negra mancha. (...) Uma pequena nuvem, crescendo como globo escuro, mancha o nítido esplendor de Febo poente. O variegado pôr-do-sol tornou suspeito o mar.
(...)
De toda parte baixam a um só tempo e rasgam o pélagos revolvido desde o mais fundo leito, o Zéfiro contra o Euro, contra Boreas o Noto.

A caracterização do espaço extracênico distante ocorre pelas indicações geográficas como litorais de Tróia, região do Sigeu, cumes do monte Ida, pélagos, e por elementos da natureza que demarcam a temporalidade, o estado desse ambiente e suas mudanças: brisa suave (v. 430), o manso Zéfiro a soprar (v. 431), o pôr-do-sol (v. 463), sopram com fúria Zéfiro contra Euro, Noto contra Bóreas (v. 476).

E é nesse espaço distante, definido por Rosa (2004) como alhures, não englobante, por isso, representado pela linguagem, que ocorre a transição de espaços, de Tróia para Micenas, a passagem de vencedores para também vencidos, pois a tempestade com sua fúria assola igualmente a todos, conforme identifica o mensageiro:

Eurybates:

*Quin ipse Atrides aequore immenso uagus
grauiora pelago damna quam bello tulit
remeatque uicto similis, exiguas trahens
lacerasque uictor classe de tanta rates.* (vv. 410-413)

Euríbates:

Mesmo o próprio atrida, pelo mar imenso vagando
mais graves danos no pélago sofreu do que na guerra,
e volta semelhante a um vencido, trazendo, vitorioso,
de tão grande esquadra, uns poucos e avariados navios.

*In uota míseros últimos cogit timor
eademque superos Troes et Danaí rogant.* (vv. 510-511)

O extremo temor força os miseráveis à jura dos votos
e as mesmas coisas, troianos e dânaos rogam aos súperos.

*(. . .) cladibus nostris daret
uel Troia lacrimas. Odia si durant tua
placetque mitti Doricum exitio genus,
quid hos simul perire nobiscum iuuat
quibus perimus? Sistito infestum mare:
uehit ista Danaos classis et Troas uehit.* (vv. 521-526)

(. . .) pelas nossas desgraças
mesmo Tróia verteria lágrimas. Se perduram teus ódios
e te apraz ser levada à ruína a raça dórica,
por que te agrada que pereçam conosco estes
pelos quais perecemos? Detém este mar hostil,
esta frota leva os dânaos, e os troianos também leva.

Assim, esse espaço se estabelece como um espaço de ligação – literal e metaforicamente -, de transição e de igualdade. Essa perspectiva de mediação é vista por Fantham, que a estende, também, para a estrutura da peça.

Eurybates describes Agamemnon's shipwrecked return as *victo similis* (v. 412) and in a real sense this storm narrative holds the balance between the earlier episodes of the play, when Agamemnon is treated as victor, and the last two when Argos and the King are overthrown and Troy achieves a paradoxical victory. Only in the storm are Greeks and Trojans equal in suffering, and Seneca stresses their parity as *superos Troes et Danaí rogant*. (v. 511). (FANTHAM, 1981, p. 126)

Segundo Lohner, além dessa perspectiva de igualdade que se estabelece entre vitoriosos e perdedores, pode ser depreendida a idéia de expiação pelos atos cometidos pelos gregos em Tróia. “O longo relato do mensageiro prefigura o destino comum pelo qual ficarão iguais os dois povos inimigos. Sêneca enfatiza o evento da tempestade pelo seu caráter expiatório, equivalendo, para os gregos, à destruição que infligiram a Tróia, ”. (2000, p. 25) . A nosso ver, mais do que uma forma de expiação pelos atos cometidos durante a guerra, entendemos como um modo de expressar e enfatizar, sob outro ângulo, a mudança de fortuna, cantado no primeiro estásimo, reforçando a idéia de que não há um ponto fixo, uma posição e/ou um lugar seguro, quer para vencedores ou vencidos, demarcando a fragilidade e a instabilidade da vida dos mortais, nivelando a todos.

Entretanto, essa mesma narrativa de Euríates, que se estende dos versos 421 a 578, justamente por sua distensão discursiva é usada como argumento, por parte da crítica, para fundamentar as aceções de verborrágico, não dramático, teatro de leitura para as tragédias senequianas. Na análise proposta por Henry e Walker¹³⁸, essa passagem é considerada como desmedida, sem propósito, com exagero e incoerência, mas apresentando vigor e tensão. Destaca-se, então, que mesmo caracterizando-o de forma depreciativa, os autores não deixam de observar a força¹³⁹ que esse relato traz em si. Dessa forma, entendemos que se reitera como especificidade dos textos dramáticos de Sêneca uma linguagem elaborada, a qual vai além do mero uso da retórica. Como assinala Lohner (2000), não só nessa peça, há um trabalho de

¹³⁸ “One cannot help thinking that Seneca introduced these narrative passages into his tragedies mainly because he felt they were indispensable to tragedy as a recognized literary form. They have to be read as pieces of occasional writing detached from the rest of the play and alien to it in style and often in feeling. ” (Henry e Walker, 1963, p. 7)

¹³⁹ “This passage has nervous energy enough , but the kind of energy which has shown itself effective in describing the tension of inner mental states is in narrative productive of incoherence and exaggeration. ”(1963, p. 6) .
“This has a clarity and dramatic vigor similar to that of such speeches in Greek tragedy. The description is particular and vivid. (idem, p. 6)

composição por parte do autor latino, tanto na forma quanto no conteúdo, bem como na sua correlação. Tal empreendimento, conforme o crítico aponta¹⁴⁰, ocorre pela exploração de prerrogativas que pertencem à épica, à lírica, à retórica, à filosofia experimentadas, de forma inovadora, na construção do gênero dramático.

No caso das peças *Agamêmnon* e *Fedra*, parece bastante inusitado o fato de que as noções de simetria, contraste e paralelismo, ressaltadas no tratamento do conteúdo, por meio da seleção e ordenação de seus elementos, determinem também a constituição da própria forma do poema. Tal procedimento é próprio de uma concepção estética que valoriza a estrita correspondência entre forma e conteúdo e que, com frequência, orienta a composição de poemas no gênero lírico. É muito provável que esta técnica de construção tenha sido inovadora no gênero dramático. [...] o relato de Euríates, o qual, desconsiderando-se o aspecto métrico, configura-se como uma narrativa épica inserida no poema dramático, percebe-se que Sêneca, na composição de seus dramas, se apropriava de uma mescla de técnicas vinculadas ao épico e à lírica, além das técnicas pertinentes à elaboração do discurso oratório. (Lohner, 2000, p. 80)

Gostaríamos de salientar que as narrativas de mensageiros estão presentes e de forma comum já nas tragédias gregas. Elas apresentam um caráter épico pois são narrativas. Sêneca surpreende pela extensão dessas narrativas, as quais se demonstram pertinentes conforme observamos e de acordo com os estudos críticos de Lohner, Boyle, Hook¹⁴¹, e não como um resultado frouxo e inócuo de um mero uso de retórica. Dessa maneira, notabiliza-se a *poiesis* de Sêneca, o seu fazer poético que se constitui profícuo e consistente, exigindo também cuidado ao abordar o obra, possibilitando que reverbere ainda mais suas potencialidades, as quais, por vezes, não são comuns e, nem mesmo, estão aparentes. Nesse sentido, como afirma Ryngaert : “Não decidamos de antemão o que deve ser a linguagem teatral. Tomemos nos autores as particularidades tais como elas aparecem, tanto a acumulação de adjetivos e das metáforas como as réplicas curtas, tanto o texto

¹⁴⁰ “O estilo trágico de Sêneca é caracterizado por uma escritura polivalente, que se apropria de expedientes composicionais da lírica e da épica – sem falar dos da oratória que, como foi repetido há pouco, desde Eurípides, já vinham se incorporando ao gênero dramático. Diante disso, é possível identificar uma espécie de fusão de gêneros dentro do poema trágico de Sêneca.” (Lohner, 2000, p. 162).

¹⁴¹ Hook, 2000, p. 56; Boyle, 1997, p. 175

superabundante como o texto com brechas. ” (RYNGAERT, 1996, p. 48). Da mesma forma, Eco se posiciona, assegurando que “qualquer poética que fale de estruturas ideais e queira ignorar as particularidades próprias das obras individuais será sempre uma teoria das obras que o teórico julga melhores. ” (ECO, 2003, p. 223) .

Assim, pensar o teatro de Sêneca é pensar em sua linguagem, em sua distensão discursiva que muito oferece, além de marcas teatrais. Como reconhecem Segal (1994) e Rehm (2002), o teatro é composto do que se ouve e se vê, demarcando, portanto, a importância e a complementaridade desses modos de percepção. Para Dupont (1997), “*le sens et le texte sont subordonnés au corps et à la voix de l’acteur.* ” (p. 179). Desse modo, o longo relato de Euríates bem como as demais falas longas dos personagens, que dão forma à distensão discursiva, coadunam-se, a nosso ver, com mais essa perspectiva do teatro: o ouvir, possibilitado pela voz do ator. De certa maneira, o foco está, então, no ator, que precisa, em performance, dar voz (literal e metaforicamente) para uma realidade, conduzindo a emoção adequada. Com essa inferência, ousa conjecturar que a narrativa do mensageiro, e as demais distensões discursivas, podem ser vistas como índices de teatralidade, um sinal de distinção atribuído ao ator, conseqüentemente, ao espetáculo, por ele corporificado, reforçando, desse modo, a idéia de que Sêneca, de fato, escreveu teatro para o teatro¹⁴².

A diegese do personagem conduz emoção, cria um ‘suspense’, suspende temporariamente as resoluções de Clitemnestra, e da peça, criando um lapso temporal, criando um espaço para a palavra, para o ator, para se pensar e refletir. Torna-se um novo mar, um mar de palavras que abriga e carrega a todos: vivos, mortos, vencedores, vencidos, humanos, deuses, leitor/espectador. O teatro de Sêneca é um teatro que conduz – pela palavra - o seu público. Como Eco aponta, quanto mais detalhada a descrição menos espaço para o leitor/espectador construir uma imagem. (2003, p. 176). Por conseguinte, entendemos o

¹⁴² De acordo com J.Brandão, “o texto dramático possui ‘signos do espetáculo’, as marcas da teatralidade que confirmam a intenção que regeu sua composição. ” (1989, p. 72)

longo e minucioso relato, como forma de representar um espaço – não visível – com palavras. Larson (1994) também aponta que Sêneca ‘organiza’ as imagens mentais do espectador através do uso constante das descrições, tornando-se um guia, um condutor nesse mar verbal bravio. Para Fitch, justamente pelas descrições vívidas e detalhadas, o teatro de Sêneca teria um efeito espetacular na imaginação do público (2000, p. 11). Com o alinhamento dessas posições críticas, corrobora-se a validade e o efeito do uso desse recurso, destacando-se como um dos elementos constantes na obra trágica senequiana, tornando-se delineador de sua poética.

Ainda, com a composição dessa fala de Euríates, há uma reiteração da temática que procura demonstrar a igualdade de condições dos personagens; a repetição dos fatos apontando para um caráter cíclico espácio-temporal, no sentido de que, em algum momento, se passará para aquele mesmo espaço, se ocupará aquela mesma posição, antecipando alegoricamente o desenvolvimento da peça, como já ocorre no prólogo do texto, na fala de Tiestes (vv. 42-48). :

(...) *deuicto Ilio*
adest – daturus coniugi iugulum suae.
Iam iam natabit sanguine alterno domus:
enses, secures, tela, diuisum graui
ictu bipennis regium uideo caput;
iam scelera prope sunt; iam dolus, caedes, cruor :
parantur epulae.

(. . .) derrotada Tróia, eis que ele chega, havendo de dar a cabeça à própria esposa. Em breve o palácio irá nadar no sangue do outro irmão: espadas, secures, lanças, decepada ao duro golpe de um machado, vejo a régia cabeça. Já estão próximos os crimes; já o ardil, o assassinio, o sangue: prepara-se o banquete.

Assim, da mesma forma que derrotou os adversários troianos, Agamêmnon também sofrerá com a presença e a força de inimigos em seu palácio, dos quais será a vítima. Ainda que Cassandra o alerte sobre os perigos que sua casa poderia lhe reservar, o rei parece

esquecer-se do poder profético da troiana e não atenta ao fato de ela equiparar os espaços, vendo na cidade do vencedor a cidade vencida e seu rei morto.

Agamemnon: *Festus dies est.*
Cassandra: *Festus et Troiae fuit.*
Agamemnon: *Veneremur aras.*
Cassandra: *Cecidit ante aras pater.*
Agamemnon: *Iouem precemur.*
Cassandra: *Pariter Herceum Iouem?*
Agamemnon: *Credis uidere te Ilium?*
Cassandra: *Et Priamum simul.*
Agamemnon: *Hic Troia non est.*
Cassandra: *Helena ubi est Troiam puto.*
Agamemnon: *Ne metue dominam, famula*
Cassandra: *Libertas adest.*
Agamemnon: *Secura uiue.*
Cassandra: *Mihi mori est securitas.*
Agamemnon: *Nullum est periculum tibimet.*
Cassandra: *At magnum tibi.*
Agamemnon: *Victor timere quid potest?*
Cassandra: *Quod non timet.* (vv. 791 -799)

Agamemnon: O dia é de festa.
Cassandra: Também para Tróia houve um dia de festa.
Agamêmnon: Veneremos os altares.
Cassandra: Tombou ante os altares meu pai.
Agamêmnon: Oremos a Júpiter.
Cassandra: Igualmente a Júpiter Herceu?
Agamêmnon: Crês estar vendo Ílio?
Cassandra: E Príamo também.
Agamêmnon: Aqui não é Tróia.
Cassandra: Onde há uma Helena, julgo ser Tróia.
Agamêmnon: Não tema tua senhora, serva.
Cassandra: Eis minha liberdade.
Agamêmnon. : Vive segura.
Cassandra: A morte, para mim, é segurança.
Agamêmnon: Não há qualquer risco para ti.
Cassandra: Porém, grande para ti
Agamêmnon: Um vencedor o que pode temer?
Cassandra: O que não teme.

Assentado na sua posição de vencedor, Agamêmnon se permite um momento de tranquilidade e desatenção, visto que agora a guerra acabou, o inimigo foi derrotado e a sua

cidade devastada. Ou seja, o perigo e os adversários são definidos como pertencentes a um espaço externo, público, diferentemente do palácio, da casa paterna (v. 783) considerada como um espaço privado, interno, por isso acolhedor e seguro, dessa forma não temido. A profetisa, que consegue ver além das fronteiras materiais, percebe o rompimento das linhas limítrofes e delineadoras desses espaços que se tornam semelhantes a partir da perspectiva de que o perigo passa a estar tanto no espaço público quanto no privado, tanto na esfera externa quanto na interna da família. E tal observação já é notificada por Tiestes, no prólogo, sendo a casa dos Átridas marcada pelas brigas e crimes entre os irmãos Atreu e Tiestes. Também se explicita a quebra desses limites pela referência de Clitemnestra ao ardil usado por Agamêmnon para atrair a filha Ifigênia para seu sacrifício.

Clytemestra

*Equidem et iugales filiae memini faces
Et generum Achillem: praestitit matri fidem.*

Nvtrix

*Redemit illa classis immotae moras
Et maria pigro fixa languore impulit.*

Clytemestra

*Pudet doletque - Tyndaris, caeli genus,
Lustrale classi Doricae peperit caput,
Reuoluit animus uirginis thalamos meae
Quos ille dignos Pelopia fecit domo,
Cum stetit ad aras ore sacrifico pater
Quam nuptialis! Horruit Calchas suae
Responsa uocis et recedentes focos.
O scelera semper sceleribus uince domus,
cruore uentos emimus, bellum nece.* (vv. 158-170)

Clitemnestra

Também me lembro dos fachos nupciais de minha filha e de meu genro Aquiles: que palavra ele manteve para com a mãe!

Nutríz

Tua filha serviu de resgate para a esquadra imobilizada. Ela agitou os mares estagnados numa lenta calmaria.

Clitemnestra

Que vergonha e dor! Eu, filha de Tíndaro, raça celeste, gerei a vítima expiatória para a frota dórica. Revolve-se em meu ânimo as núpcias de minha virgem, as quais ele fez dignas da casa de Pélope quando ficou ante os altares, ele, o pai, com o olhar de quem sacrifica. Que núpcias! Calcas horrorizou-se ante as respostas dos oráculos e ante o recuo das chamas. Ó casa que sempre sobrepuja crimes com crimes! Com sangue compramos os ventos; com morte, a vitória.

Visualiza-se, desse modo, que a ação de Clitemnestra de matar o marido, rompendo com a segurança do espaço familiar, não é nova, nem a primeira, para a casa dos Atridas. E também não se efetiva como a última, visto que irá prender sua outra filha, Electra. Dessa forma, o espaço interno do palácio, onde se efetiva a esfera familiar, não se configura como um lugar seguro, privado de ameaças, mas sim, se aproxima da idéia de um lugar desconhecido e perigoso. Contudo, de forma semelhante a Agamêmnon, a rainha, ainda que desorganize o espaço familiar, deseja que os padrões habituais que o configuram sejam respeitados, exigindo da filha que se coloque no lugar que lhe seria devido perante os pais, o de submissão; como se lê no excerto abaixo:

Clytemestra: *Hostis parentis, impium atque audax caput,
Quo more coetus publicos uirgo petis?*

Electra: *Adulterorum uirgo deserui domum.*

Clytemestra: *Quis esse credat uirginem?*

Electra: *Gnatam tuam.*

Clytemestra: *Modestius cum matre.*

Electra: *Pietatem doces?*

Clytemestra: *Animos uiriles corde tumefacto geris,
Sed agere domita feminam disces malo.*

Electra: *Nise forte fallor, feminas ferrum decet.*

Clytemestra: *Et esse demens te parem nobis putas?*

Electra: *Vobis? Quis iste est alter Agamemnon tuus?
Vt uidua loquere: uir caret uita tuus.*

Clytemnestra: *Indomita posthac uirginis uerba impiae
Regina frangam; citius interea mihi
Edissere ubi sit gnatus, ubi frater tuus.*

(vv. 953-966)

Clitemnestra: Inimiga de tua mãe, ser impiedoso e audaz, que conduta é essa? Tu, uma virgem, mostrando-te em público?

Electra: Eu, uma virgem, abandonei uma casa de adúlteros.

Clitemnestra: Quem acreditaria que és uma virgem?

Electra: Sendo tua filha. . .

Clitemnestra: Mais respeito com tua mãe.

Electra: Ensinas-me respeito de família?

Clitemnestra: Nutres uma coragem viril em teu coração intumescido, mas, domada pela dor, aprenderás a agir como mulher.

Electra: Se acaso não me engano, o ferro convém a mãos femininas.

Clitemnestra: Achas, insensata, que és comparável a nós?

Electra: A vós? Quem é esse teu outro Agamêmnon? Fala como viúva: teu marido está sem vida.

Clitemnestra: Essas palavras atrevidas, de uma virgem sem respeito, eu depois vou punir como rainha. Enquanto isso, fala-me já onde está meu filho, onde está teu irmão.

Nessa passagem é possível detectar que o discurso do personagem para aquele espaço se contrapõe às ações que empreende ali. Note-se que no verso 957, o pedido de respeito: *Modestius cum madre*; além do significado de respeito ao dever, o vocábulo *modestius* traz a noção de moderação, honestidade, medida, guardar ou manter a devida medida.¹⁴³ Clitemnestra espera respeito e compreensão por parte da filha, cobra que ela tenha honestidade e a devida medida, mas as ações da rainha a delatam como incapaz de realizar o que exige (*modestius*) e capaz de efetuar o contrário; isto é, não entende os atos cometidos pelo marido e comete o seu assassinio. Essa quebra dos limites entre o espaço público/externo e o privado/familiar, que causa uma desestruturação, bem como a mistura de suas prerrogativas e conseqüente deterioração desses espaços é outorgada na afirmativa expressa nos versos 964-966: “Essas palavras atrevidas, de uma virgem sem respeito, eu

¹⁴³ Torrinha, F. *Dicionário latino-português*. 1999.

depois vou punir como rainha. Enquanto isso, fala-me já onde está meu filho, onde está teu irmão. ” As instâncias atribuídas à rainha e à mãe se confundem, o que acaba por gerar excessos, causando a dissipação das propriedades pertinentes a cada espaço.

Essa idéia de igualdade de condição, demonstrada pelo agir semelhante de Clitemnestra e de Agamêmnon, de Electra para com a mãe, é reiterada pelo texto, através de outros mecanismos, criando paralelismos entre personagens e situações, equiparando-os. Ocorre a passagem de uma posição quer seja de vencedor, de acusador, de inocente para a posição inversa de vencido, de acusado, de culpado, repisando, desse modo, o espaço já ocupado anteriormente pelo outro. Esse processo é visualizado através da queda de Micenas qual a queda de Tróia; do assassinato de Agamêmnon como o assassinato do rei troiano; de Electra que se torna cativa, tal qual Cassandra; de Clitemnestra que está com Egisto da mesma forma que Agamêmnon está com Cassandra ; dos vivos que se tornarão mortos, passando do mundo superior para o inferior. Além desses paralelos, alguns personagens são aproximados e/ou identificados pelas características de outros, como na afirmação de Cassandra: “Onde há uma Helena, julgo ser Tróia. ” (v. 795), referindo-se ao comportamento de Clitemnestra com relação ao marido e a presença de Egisto, tal qual a condição de Helena com Menelau e Páris. E é justamente a essa figura que a rainha aproxima o rei de Micenas, especificando seus amores durante a guerra:

Clytemestra

*Amore captae captus, immotus prece
Zminthea tenuit spolia Phoebei senis,
Ardore sacrae uirginis iam tum furens.
Non illum Achilles flexit indomitus minis,
Non ille solus fata qui mundi uidet,
in nos fidelis augur, in captas leuis,
Non populus aeger et relucens rogi:
Inter ruentis Graciae stragem ultimam
Sine hoste uictus marcet ac Veneri uacat
Reparatque amores; neue desertus foret
A paelice umquam Barbara caelebs torus,
Ablatam Achilli diligit Lyrnesida,
Nec rapere pudit e sinu auulsam uiri; –*

*En Paridis hostem! Nunc nouum uulnus gerens
Amore Phrygiae uatis incensus furit,
Et post tropaea Troica ac uersum Illium
Captae maritus remeat et Priami gener.* (vv. 175-191)

Clitemnestra

Conquistado pelo amor de uma cativa, indiferente às preces do ancião sacerdote de Febo, ele obteve os despojos de Apolo Sminteu, já louco de ardor pela virgem sagrada. O indomável Aquiles não o moveu com suas ameaças, nem o único homem que vê os destinos do mundo – em nosso caso, augure infalível; no das cativas, sem valor -, nem o povo enfermo, nem as piras reluzentes. Em meio à extrema desgraça da Grécia em ruínas, sem inimigo se entorpece, vencido, e reserva-se a Vênus, renovando amores. E para nunca ficar privado, seu leito solitário, de uma amante bárbara, afeiçoa-se à jovem de Lirnesso, tomada de Aquiles. Nem teve pudor de arrancá-la dos braços do marido. Eis o inimigo de Paris! Agora, trazendo nova ferida, enlouquece abrasado de amor pela profetisa frigia. E depois dos troféus troianos e de Ílio vencida, retorna esposo de uma cativa e genro de Príamo.

Essa caracterização de Agamêmnon, através do discurso de Clitemnestra, destaca os seus pendores como homem, os quais denotam uma fraqueza, que afeta seu comportamento enquanto rei, visto que, mesmo que sua terra esteja em dificuldades (Grécia em ruínas, v. 182), dedica-se, principalmente, a ocupar o espaço pertencente a Vênus (v. 183) e não o destinado a Marte. Essa forma de ataque à figura do rei, novamente aponta para a mistura entre o privado e o público. Além disso, manifesta-se a igualdade de atitudes entre Agamêmnon e Páris, quando, supostamente, deveriam estar em posições antagônicas, pois aquele representaria o homem grego, o vencedor, e esse, o homem bárbaro¹⁴⁴, o vencido. Com essa aproximação, a rainha revela a imagem que plasma de Agamêmnon e, também, procura justificar as atitudes que tomou no passado e as subseqüentes que empreende até o desfecho da peça.

¹⁴⁴ Bárbaro no sentido de estrangeiro, com hábitos e conhecimentos diferentes dos gregos.

Através dos exemplos expostos, reitera-se a perspectiva de uma simetria estrutural e de conteúdo, como especifica Lohner¹⁴⁵, desvelando uma obra composta com apuro estético. Entendemos, ainda, que esse procedimento de composição assegura uma outra maneira de conduzir a compreensão por parte público com relação aos temas abordados; como acontece com o uso das descrições detalhadas, conforme discorreremos anteriormente.

A dimensão do ordenamento dessa composição pode ser referendado, também, pela constante observação de um espaço não visível, mas extremamente presente que permeia todo o texto, através de referências diretas e indiretas, como a atingir a finalidade de não deixar esquecer a eminência desse espaço oculto, porém preenchido pela presença da morte. Os primeiros versos da tragédia já indicam a sua existência, através da indicação da sombra de Tiestes que veio do infernal Plutão (v. 1). Ainda Tiestes relembra o banquete oferecido aos deuses, i. e. , a morte das crianças (v. 20), e aponta a morte próxima de Agamêmnon. No primeiro episódio, Clitemnestra informa: “Viúva há dez anos, deveria respeito a um marido.” (v.156). E logo em seguida lembra a morte de sua filha Ifigênia, atraída ao sacrifício pela proposta de casamento com Aquiles. Destaca-se aqui a perspectiva do personagem afirmar sua viuvez frente à chegada do marido antecipando, dessa forma, novamente o porvir. E é justamente a morte que particulariza o palácio dos Atridas, como esclarece Clitemnestra: “Ó casa que sempre sobrepuja crimes com crimes! Com sangue compramos os ventos; com morte, a vitória.” (v. 168-170). A rainha caracteriza a marca da casa real, a qual se configura, de certo modo, como um espaço estabelecido para morrer, e/ou um espaço preenchido pela morte, desde Pélope. Segue, exortando-se para o fazer comum daquela casa: “Se não há outro modo, que a espada atravesse teu flanco e pereçam os dois. Mistura teu sangue, mata-te matando o marido: não é triste uma morte com quem se deseja.” (vv. 199-201).

¹⁴⁵ Lohner, 2000, p. 41-51, p. 71-80

Egisto, nascido nessa casa, aconselha a rainha: “Tu, partícipe de meus riscos, tu, filha de Leda, acompanha-me apenas: ele te pagará o sangue vertido, esse chefe indolente e pai valoroso.” (vv. 235). E assegura: “não me importo em abrir com o ferro meu peito pesado de dor.” (v. 305). Essa fala do personagem, no primeiro episódio, retoma a expressão de seu pai, no prólogo: “Já estão próximos os crimes; já o ardil, o assassinio, o sangue: prepara-se o banquete. A causa de teu nascimento, Egisto, chegou.” (*iam scelera prope sunt; iam dolus, caedes, cruor: / parantur epulae. Causa natalis tui / Aegisthe, uenit.* vv. 47-49). E o próprio Egisto assegura que “para alguém nascido assim não é castigo morrer.” (v. 233). A forma com que é apontada por esses personagens a presença da morte expõe um vínculo estreito entre o nascer e o morrer, o que de fato é natural, mas, nessa casa, especificamente, a morte chega pela mão impiedosa de um familiar, de alguém próximo com quem se divide o espaço do lar, com quem se constrói o cotidiano.

No relato de Euríates, no segundo episódio, do mesmo modo, são encontradas considerações sobre a presença da morte e dos espaços atribuídos a ela, como o rio Estige: “oprimem nossos olhos as trevas e a noite infernal é aquela do terrível Estige.” (v. 492); frente ao sofrimento e as dificuldades impostas pela tempestade, estar no reino dos mortos passa a ser algo seguro, por isso invejável, assim :

Eurybates

*Inuidet Pyrrhus patri,
Aiaci Vlixes, Hectori Atrides minor,
Agamemno Priamo; quisquis ad Troiam iacet,
Felix uocatur, cadere qui meruit gradu
Quem fama seruat, uicta tellus tegit.
Nil nobile ausos pontus atque undae ferent?
Ignaua fortes fata consument uiros?
Perdenda mors est?* (vv. 512-519)

Euríates

Pirro inveja a seu pai, Ulisses a Ajax, a Heitor o mais jovem Átrida, Agamêmnon a Príamo; quem jaz junto à Tróia é chamado feliz, o qual mereceu tombar em seu posto, a quem a fama conserva, a quem cobre a terra vencida. Sem nada ousarmos de

glorioso, o mar e as ondas vão nos levar? Destinos estéreis vão consumir bravos varões? Deve-se perder nossa morte?

Ainda que se aspire à ‘tranquilidade’ da morte frente aos desafios encontrados no espaço dos vivos, ingressar no espaço dos mortos que não seja através de um combate, “é perder a morte”, é morrer em vão, pois significa perder a chance e/ou o direito da glória. No entendimento do soldado Eurílates é, de certa forma, estranho, injusto, inglório sobreviver aos combates de uma guerra de dez anos e naufragar no mar; justo e glorioso é morrer defendendo seu posto, seu espaço.

O coro de troianas, no segundo estásimo, clama a morte libertadora, considerada um bálsamo para aqueles que sofrem, construindo uma imagem da morte diferente da apresentada pelos outros personagens:

*Heu quam dulce malum mortalibus additum
Vitae dirus amor, cum pateat malis
Effugium et miseros libera mors uocet
Portus aeterna placidus quiete.
Nullus hunc terror nec impotentis
Procella Fortunae mouet aut iniqui
Flama Tonantis.
Pax alta nullos ciuium coetus
Timet aut minaces uictoris iras,
Non maria asperis insana Coris,
Non acies feras,
puluereamue nubem
Motam barbaricis equitum cateruis; (vv. 589-601)*

Ah, que doce mal lançado sobre os mortais:
Da vida o terrível amor, embora esteja aberto aos males
Um refúgio e a morte libertadora chame os que sofrem:
Plácido porto de eterno repouso
Que terror algum perturba, nem da incontível
Fortuna a tormenta, ou do hostil Tonante
A flama. Sua paz profunda não teme
A conjura dos cidadãos

Ou as iras ameaçadoras de um vencedor,
Nem os mares em fúria sob os rijos Cauros,
Nem batalhões ferozes
Ou a nuvem poeirenta
Erguida por bárbaras hordas de cavaleiros;
(. . .)

Se no primeiro estásimo, o coro de argivas canta o poder da Fortuna, (“Tudo que no alto colocou a Fortuna / ela há de arruinar” vv. 100-101), que a nada apregoa calma e segurança, nesse segundo estásimo, o coro de troianas canta justamente o único porto plácido e seguro, isto é, o reino dos mortos, espaço não perturbado por nenhuma ordem, seja ela humana, como exércitos e conspirações, ou natural, como os ventos e o mar.

No terceiro episódio, durante seu transe profético, Cassandra vê como Tróia e seus habitantes ocupam o espaço agora, um espaço que não está visível para todos, mas que existe:

*Quid me uocatis sospitem solam e meis,
Vmbrae meorum? Te sequor, testis pater
Troia sepultae, frater, auxilium Phrygum
Terrorque Danaum, non ego antiquum decus
Video aut calentes ratibus exustis manus,
Sed lacera membra et saucios uinclo graui
Illos lacertos; te sequor, nimium cito
Congresse Achilli Troile; incertos geris
Deiphobe, uultus, coniugis munus nouae.
Iuuat per ipsos ingredi Stygios lacus,
Iuuat uidere Tartari saeuum canem
Auidique regna Ditis. Haec hodie ratis
Phlegethontis atri regias animas uehet,
Victamque uictricemque.*

(vv. 741-754)

Por que me chamais, sombras de meus familiares, a única dentre os meus a ter restado? Eu te sigo, meu pai, testemunha do sepultamento de Tróia; meu irmão, auxílio dos frígios e terror dos dânaos, não vejo tua antiga glória ou tuas mãos aquecidas nas naus incendiadas; mas teus membros destroçados e aqueles braços feridos pelos pesados grilhões. Eu te sigo, Troilo, que cedo demais combateste contra Aquiles. Tuas feições, Deífobo, são incertas, dote de tua nova esposa. Alegria avançar pelas próprias águas do Estige, alegria ver o terrível cão do Tártaro e os reinos do ávido

Plutão. Hoje esta barca do negro Flegetonte levará almas régias: tanto a vencida quanto a vencedora. ” (vv. 741 -751) .

A profetisa retrata o reino dos mortos, lugar identificado pelas menções ao Tártaro, ao Estige, ao Flegetonte e pelas figuras de Príamo, seu pai, de Heitor, Troilo, Deífobo, seus irmãos. E a esse espaço todos seguirão, quer vencedores quer vencidos, reiterando a condição de igualdade perante a morte.

No êxodo, a presença da morte se efetiva pelos assassinatos de Agamêmnon e Cassandra, empreendidas por Egisto e Clitemnestra. A sacerdotisa recebe com júbilo a sua passagem para o espaço dos mortos, pois lá se encontram os demais troianos, como atestou no episódio anterior e reafirma nesse excerto, ao se indicar como uma espécie de mensageira das últimas notícias do mundo dos vivos :

Cassandra

Ne trahite: uestros ipsa praecedam gradus.

Perferre prima nuntium Phrygibus meis

Propero: repletum ratibus euersis mare,

Captas Mycenae, mille ductorem ducum,

Vt paria fata Troicis lueret malis,

Perisse dono, feminae, stupro, dolo.

Nihil moramur, rapite; quin grates ago:

Iam iam iuuat uixisse post Troiam, iuuat.

(vv. 1043 -1011)

Cassandra

Não me arrastai: eu mesma precederei vossos passos. Apresso-me em ser a primeira a levar aos frígios meus a notícia: o mar repleto de naus destruídas, Micenas capturada, o chefe de mil chefes, para expiar destinos iguais aos males troianos, pereceu pelo presente de uma mulher, pelo adultério, pelo ardil. Não nos demoramos, arrebatam-me; até vos agradeço. Já! Já! Que alegria ter sobrevivido a Tróia, que alegria!

Ainda no êxodo, o diálogo de Electra e Egisto depreende-se uma espécie de inversão desses dois espaços e de suas acepções:

Electra: *Concede mortem.*

Aegysthus : *Si recusares, darem:*

Rudis est tyrannus morte qui poenam exigit.

Electra: *Mortem aliquid ultra est?*

Aegysthvs: *Vita, si cupias mori.*

Abripite, famuli, monstrum et auectam procul

Ultra Mycenae ultimo in regni angulo

Uncite saeptam nocte tenebrosi specus,

Ut inquietam uirginem carcer domet.

(vv. 994-1000)

Electra: Concede-me a morte.

Egisto: Se a recusasses eu a daria: é tolo o tirano que castiga com a morte.

Electra: Há algo que ultrapasse a morte?

Egisto: A vida, se desejas morrer. Levai, escravos, esse monstro, e depois de conduzi-la longe de Micenas, no canto mais remoto do reino, acorrentai-a cercada pela noite de uma caverna tenebrosa, para que o cárcere dome essa virgem rebelde.

A especificação feita por Egisto quanto ao lugar que deve abrigar Electra se aproxima das caracterizações do mundo inferior, feitas anteriormente por outros personagens, como Tiestes, que indica as regiões sombrias de onde veio (v. 1), a profunda gruta do Tártaro (v. 2). A escuridão é também mencionada por Eurílates : “oprimem nossos olhos as trevas e a noite infernal é aquela do terrível Estige. ” (v. 494). Assim, Electra, mesmo estando no reino dos vivos, sentirá a falta de luz do mundo inferior, como se, de fato, estivesse no reino dos mortos, contudo, como não está morta, não pode estar entre os seus, como Cassandra. Torna-se, desse modo, realmente um castigo, como pretende Egisto, especificamente, uma mortificação.

Firma-se, portanto, a morte como um elemento que acompanha os personagens em todo o percurso da peça, expondo-se como um pano de fundo, um fio que permeia, por vezes, de forma diferente, mas que, no entanto, une a tudo e a todos. Com os exemplos analisados se sobressai a indicação da existência desse espaço atribuído ao mundo dos mortos, não visível mas que efetivamente se faz notar; invisível, porém sensível. Essa espacialidade, na definição de Rosa, é entendida como englobante. De acordo com suas palavras: “ consideramos englobante também o espaço mítico, que em *Agamenão* é o Hades, uma vez

que existe nesta peça uma conexão muito forte com os mortos e seu universo, que é invisível, mas constantemente presente. ” (Rosa, 2004, p. 103). Essa estudiosa trata do texto de Ésquilo, contudo, é possível referendar a observação para o texto senequiano, visto que a afirmação “a morte e suas malhas estão sempre presentes nas falas dos personagens. ” (2004, p. 115), encaixa-se perfeitamente ao *Agamêmnon* de Sêneca, conforme os excertos indicados acima.

Assim, nesse conjunto de elementos que é o texto, depreende-se, a partir das rubricas internas, sua teatralidade e as indicações espaciais, que perfazem uma das categorias essenciais do teatro. Definidas por Rosa (2004) como espaços geométricos, as referências a um lugar são sistematizadas por campos englobados (espaço cênico e extracênico), englobantes (espaço local e mítico), não englobantes (o estrangeiro), os quais podem ser ‘visualizados’ como um aqui (englobado), um lá (englobante), um alhures (não englobante). E é da conjunção desses três conjuntos, que se tornam dependentes, que o espaço se representa na sua totalidade com ampla significação, quer seja literal quer seja metafórica. Em *Agamêmnon*, pela apreensão desses conjuntos, dispersos através das falas dos personagens, a espacialidade se torna clara e aberta em cada um dos campos:

A) espaço englobado:

- i) determinado pelo espaço cênico composto pela entrada do palácio, visualmente estabelecido,
- ii) composto pelo espaço extracênico, não visível, pois é o interior do palácio, mas determinado pelo discurso dos personagens, especialmente Clitemnestra e Cassandra.

B) espaço englobante é:

- i) a cidade de Micenas, lugar que engloba o palácio e o porto;
- ii) as regiões infernais, o espaço da morte, que se encontra onde não está a vida, ou justamente por trás dessa. Não visível, mas incontestavelmente presente pela presença da

sombra de Tiestes e de suas palavras, na narrativa de Eurílates, nas intenções de Egisto e Clitemnestra, na ‘visão’ de Cassandra, na história dos Atridas, em sua casa.

C) O conjunto não englobante, que abrange as terras estrangeiras, é trazido à cena como espaços narrativos diversificados, aparecendo:

- i) nas indicações do coro¹⁴⁶ (Líbia, Euxino, Tebas) ;
- ii) na descrição feita por Eurílates;
- iii) na indicação da Fócida feita por Estrófilo;
- iv) Tróia, lugar de onde chega Agamêmnon e casa de Cassandra.

Ainda que esses últimos espaços indicados não sejam cenicamente mostrados, como apontamos, são relevantes para o conjunto. No caso de Tróia, além ela das alusões à guerra, pode-se dizer que, de certa forma, está representada por Cassandra, pois além de ser troiana, filha dos reis, está ligada a esse lugar por ser sua profetisa, e mesmo em Micenas, é ‘tomada’ pelo seu deus, que lhe permite ‘ver’ Tróia, dessa forma, onde quer que esteja fisicamente, Cassandra (re)vive Tróia; representa-a; ela é Tróia. De acordo com Rehm, em seu estudo sobre a espacialidade no teatro, é possível afirmar que:

these distant places can emerge with special force when evoked by a “focal” character, one who serves as ‘a centre of sympathetic attention’. Cassandra in *Agamemnon* exemplifies such a ‘spatial carrier’ evoking the fate of far-off Troy even as she embodies it on stage.”(Rehm, 2000, p. 33)

Considerando também esse espaço extracênico, Ubersfeld especifica a notoriedade dessa forma de espacialização para o teatro clássico, afirmando que nesse ocorre “a canalização de toda densidade temporal para o extracênico, i. e. , é no discurso dos personagens que se lê a relação do indivíduo com a história. ” (2005, p. 127) . Complementando essa perspectiva, a autora menciona um exemplo, que acreditamos propiciar uma analogia pertinente com o texto que abordamos:

O passado da história é remetido para fora da cena, não mais como a emergência de um conflito atual, mas como uma referência simbólica: é o caso de *Andrômaca*, da guerra de Tróia, que é um sistemas de referências cuja característica é a de não estar mais em questão, mas de estar lá como puro traço psíquico. ” (Ubersfeld, 2005, p. 128)

¹⁴⁶ V. 64: o mar sobre as Sirtes da Líbia; v. 69: as ondas do Euxino; v. 315: Tebas; v. 344: Argos;

Em *Agamêmnon* o passado ressurge para referendar e esclarecer os acontecimentos atuais, mas também porque é composto de fatos significativos e importantes, e que influenciam no presente, definindo o futuro. O rei de Micenas tem seu percurso de comandante da frota grega explicitado, desde a sua partida até seu retorno, pois é pelos atos cometidos nesse período que a rainha justifica o seu assassinato. A retomada da viagem por Eurílates revigora o empenho e o esforço dos soldados gregos pelo poder e glória de sua terra. Tiestes ao mencionar os crimes cometidos pelos Atridas, no seio de seu lar, relembra a marca daquela casa, a qual é reiterada e perpetuada através das resoluções de Clitemnestra. Cassandra ao ‘ver’ Tróia, aponta para diferentes referências que se remetem para além das cenas, criando caminhos que permitem reflexões mais amplas, como a guerra, a causa dessa guerra, as ações dos vencedores e dos vencidos, a relação do homem com o divino, a relação do homem com o próprio homem, a relação do homem com o espaço, uma perspectiva cíclica, a igualdade da condição humana. Assim sendo, pondera-se que o espaço extracênico não é inerte, visto que pode ampliar as possibilidades de extensão do conteúdo e complementar na efetivação do espaço cênico. Acrescente-se, também, a observação de Ryngaert que adverte sobre a peculiaridade dessa forma de assinalar o espaço no teatro:

“não vemos esses espaços mas nada impede que esses lugares exteriores, às vezes descritos com precisão de linguagem, adquiram até mais importância.” (1996, p. 86). Desse modo, referenda-se a função dessa espacialidade dentro do fazer dramático.

Em *Agamêmnon*, um outro espaço distante se abre, espaço esse que se mostra importante pois aponta para uma possibilidade de saída, e essa saída é o exílio para Orestes. Essas indicações de espaço distante, o espaço de exílio na Fócida, surge, então, como um outro espaço, que possibilita movimentação, crescimento que pode ressurgir posteriormente. Nas palavras de Electra se esclarece :

Fuge, o paternae mortis auxilium unicum, (v. 910)

Foge, tu que és o único amparo da morte paterna.

A Estrófia, a filha de Agamêmnon pede para “acolher”, (*recipe*); “ocultar” (*occule*) Orestes (v. 930) e depois, informa que “retirou-se”, (*excessit*) “partiu.” (*abiit*) (v. 944) . Efetivada a saída do irmão de Electra, surge o espaço do exílio, que é o espaço de salvação para Orestes e de garantia de futura vingança, por conseguinte, acenando a reviravolta da atual situação vitoriosa de Clitemnestra e Egisto. Essa perspectiva é mencionada verbalmente por Cassandra, com caráter profético para a mãe de Orestes: “Virá também para vós uma fúria” . *Veniet et uobis furor* (v. 1012).

Portanto, a existência desses espaços e das conexões que eles instituem, constrói o teatro de Sêneca. É possível afirmar, então, que perspectivas de suas tragédias se estabelecem além do simples uso da retórica e que reforçam a teatralidade do texto. O autor experimenta, como notifica alguns críticos¹⁴⁷, a partir do vasto repertório estético existente em Roma, inovando com a aproximação de gêneros, como o lírico e o épico, percebidos no cuidado com a linguagem, com a estrutura, produzindo um objeto estético que repercute ainda hoje. De acordo com Herington, a retórica e a forma poética das tragédias de Sêneca pertencem à tradição comumente chamada de Idade de prata: com o uso das *setentiae*, um exagero nos fatos literais; um poderoso e horrível realismo; a tendência para enfocar figuras mitológicas e lugares como a estabelecer um catálogo, a observação de vários episódios que acabam por constituir um todo , vindo a assegurar que “it may also suggest that a Senecan play, while obviously lacking in the Aristotelian virtues of consistently drawn character and satysfying story-line, may yet achive a kind of unity peculiar to itself. ” (1982, p. 525)

¹⁴⁷ Lohner, 2000; Larson, 1994

De fato, as tragédias refletem uma época¹⁴⁸, mas têm condições de produzir sentido além das perspectivas históricas e/ou enfoques unicamente sincrônicos. Assim, a exposição de fatos literais, o poderoso realismo, o episódico, o catálogo, que formam um todo peculiar, como observa o crítico, se estabelecem como traços marcantes do teatro senequiano, o qual não é um espaço para o comum, é um teatro que choca, que causa estranhamento por sua distensão discursiva, pela forma e pelo conteúdo, pela clareza das cenas, que provoca um distanciamento, visto a dificuldade de ‘identificação’, pelo grau extremado - dos personagens, das palavras - que ‘assusta’ e distancia, talvez provocando um questionamento. De acordo com a idade de prata da literatura latina, isso pode ser visto como a norma, o padrão¹⁴⁹, mas, hoje, para uma leitura contemporânea, isso propicia interpretações variadas. Por essa forma de compor, em que tudo está visível, tudo é exposto, quer cenicamente quer pelas palavras, o teatro de Sêneca recebe a designação de teatro da crueldade, sangrento, com estilo maneirista, barroco, como aponta Henry (1982). Levando em conta tal perspectiva, é possível acrescentar as considerações de W. Benjamim a cerca do drama barroco alemão por sua pertinência ao esclarecer seu aspecto pungente, o qual, acreditamos ser possível correlacionar com a obra do tragediógrafo latino:

O “barroco da palavra” e o “barroco da imagem”, segundo Cysarz, se enraízam um no outro, como elementos complementares e antitéticos. Para o Barroco, a tensão entre a palavra falada e a escrita é incomensurável. Pode-se dizer que a palavra falada é o êxtase da criatura, seu desnudamento, sua presunção, sua importância diante de Deus; a palavra escrita é compostura, dignidade, superioridade, onipotência em face das coisas. (BENJAMIM, 1984, p. 224)

¹⁴⁸ Qualquer obra está vinculada ao período sócio-histórico e a movimentos estéticos

¹⁴⁹ Segundo Eliot, no verso Sêneca é inquestionavelmente Idade de Prata, i. e. , reflete as características da época, e afirma que “for tragic drama, it would be a gross error to suppose that an earlier and more heroic age of Rome could have produced anything better. Many of the faults of Seneca which appear “decadent” are, after all, merely Roman and (in the narrower sense) Latin.” (Eliot, 1934, pp. 70-71)

Acrescenta ainda, esse autor, explicitando o resultado dessa relação entre fala e escrita:

“Som e escrita mantêm entre si uma polaridade tensa. Essa relação funda uma dialética, que justifica o estilo “bombástico” como um gesto lingüístico plenamente intencional e construtivo.” (1984, p. 223) A nosso ver, essa assertiva é plenamente adequada ao teatro senequiano¹⁵⁰, pois o texto e as imagens, justamente construídas a partir da palavra, são os pilares desse drama. As narrativas, com detalhes minuciosos, compõem de forma clara as imagens trazidas¹⁵¹ para a cena pelas palavras dos personagens. Essas imagens podem estar direta ou indiretamente, relacionadas ao enredo, como se observa pelos cantos corais. No párodo de *Agamêmnon* (vv. 57-107), o coro apresenta a imagem dos palácios, de onde a justiça, o pudor e a fidelidade conjugal fogem (v. 80), local no qual, também, a ação da Fortuna parece ser mais evidente, pois coloca ali a incerteza (v. 59) e a inquietação (v. 62) não dando um dia seguro e tranqüilo aos que detém o cetro. Essa idéia de instabilidade e de queda é reforçada por outras impressões expressas, como em “Que palácios um crime após outro não pôs abaixo?” (“*Quas non arces scelus alternum / dedit in praeceps?*” v. 77); “as casas eminentes, / que ao chão, uma hora qualquer, / desde o alto arrasta.” (*Nimias semper comitata domos, / quas in planum quaelibet hora / tulit ex alto.*” v. 84-87); “os grandes desabam sob o próprio peso” (“*sidunt ipso pondere magna, / ceditque oneri fortuna suo.*” v. 88); “tudo que no alto colocou a Fortuna / ela há de arruinar.” (“*quicquid in altum Fortuna tulit / ruitura leuat.*” v. 100). Assim a imagem de desabamento e de ruína das cortes é reiterada de forma diferente através dos vocábulos: *in praeceps* (para baixo), *ex alto in planum* (do alto para o chão), *oneri* (sobrecarregar, tornar mais pesado); *sidunt* (cair, desabar), coadunando-se com a previsão da queda de Agamêmnon, manifestada pela sombra de Tiestes, no prólogo (v. 47). A essa representação das casas régias é contraposta a imagem

¹⁵⁰ De acordo com Benjamin, “Sêneca foi uma grande autoridade na dramaturgia da crueldade, e valeria a pena investigar em que medida pressupostos análogos proporcionavam a base para os temas de seus dramas que exerciam influência na época barroca.” (1984, p. 242)

¹⁵¹ Como também se refere Larson, 1994; Boyle, 1997

da multidão, de modesta condição, com uma longa, feliz e pacífica existência. (vv. 103-107). A partir dessa elaboração, notifica-se que ter alguma relação com o poder, ser soberbo, isto é *superbus*¹⁵², é um forte indício para uma eminente queda. Esse coro, que canta organizando imagens, não apresenta a sua própria imagem, nem é identificado. Contudo, no primeiro estásimo (v. 310-391), no qual os deuses são invocados e referendados, há uma auto-referência do coro como “íclitas jovens” (v. 310), e “ nós, teu povo de Micenas, (v. 342). As imagens criadas pelo canto coral são os cortejos, oferendas e sacrifícios dedicados aos deuses pela população para celebrar a vitória do rei : cultuam Palas a matrona jovem e a idosa (v. 359), também “ velhos muito idosos e encurvados / rendem graças pelo voto alcançado / e com a mão trêmula ofertam vinhos em libação.” (vv. 364-366). No segundo estásimo (vv. 589-657), um coro de mulheres troianas evocam a queda e a destruição de sua cidade, lamentando e chorando por seu destino (“Ó que miséria não saber morrer!” v. 610). Esse canto coral é também caracterizado como um novo párodo por se tratar do primeiro canto de um outro coro, conforme afirma Luque Moreno (1997, p. 148). O terceiro estásimo (vv. 808-866), cantado pelo primeiro coro, rememora a figura de Hércules, retomando seus trabalhos. Essas imagens trazidas à cena, pelo canto coral, estão indiretamente ligadas ao enredo. Segundo Lohner, a relação ocorre pelo vínculo de Hércules com a região da Argólida, (Hércules, pelo lado materno, era descendente de Perseu, antigo rei de Micenas). Ainda esse autor aponta uma proximidade que o identifica com Agamêmnon; ambos, Hércules e o rei, morrem pelo ardil de suas esposas. “O hino a Hércules é um canto laudatório, preludia a cena do assassinato e é um contraste com a cena da morte relatada por Cassandra logo depois”. (2000, p. 34)

Essa apresentação dos coros com uma distensão discursiva, referindo-se a espaços extracênicos, compondo imagens, reforça um caráter peculiar do teatro senequiano que se

¹⁵² i) que está ou julga estar por cima; ii) notável, iii) despótico. Torrinha, F. *Dicionário latino-português*.

pauta na palavra, e na sua conseqüente mobilidade e agilidade, que permite trazer ao espaço cênico a ilustração do que se desejar, como evidencia a variedade do conteúdo dos cantos corais: no párodo, uma reflexão sobre a Fortuna; no primeiro estásimo, uma louvação aos deuses; no segundo, um lamento; no terceiro, um louvor a um herói.

Além disso, a forma de apresentação do coro pode constituir mais um argumento para referendar a teatralidade desse texto. No párodo o coro canta a presença e a força da Fortuna nos palácios, trata da instabilidade e dos reveses que assolam seus habitantes, não lhes possibilitando estabilidade, repouso e segurança. Nos versos finais, esse coro referenda uma aura segura para os de modesta condição. Desse modo, o coro identifica duas categorias: os modestos afortunados e os régios desafortunados, contudo, ele, nesse primeiro canto não se identifica. Textualmente não há nenhuma indicação no párodo sobre quem canta, quem o compõe. A identificação desse coro, no texto, somente ocorre no primeiro estásimo, o que se torna significativo pois mostra que, na composição da peça, Sêneca privilegiou a visão, a *ópsis*, ou seja, o espetáculo. Pela *opsis* o espectador já identificaria que o coro é feminino, de mulheres do local (Micenas), não-escravas, diferenciando-se do outro coro que adentra a peça depois. Esse entendimento também é expresso por Marshall (2000) que compreende a falta de indicação, nos textos, das entradas e saídas do coro como índice de sua representação, visto que essa movimentação se resolveria com facilidade no espetáculo, sem necessidade de apontá-las, concedendo mais espaço para a linguagem poética, marca do teatro de Sêneca.

E é justamente por essa linguagem, como notifica Hook (2000, p. 56), que os personagens se constituem e se revelam, no caso das tragédias do autor latino, sempre de forma intensa, como com Clitemnestra, Cassandra, Electra, em *Agamêmnon*, ou em *As Troianas*, com Hécuba, Pirro, Agamêmnon, Ulisses. Possivelmente, em virtude disso, um dos enfoques mais comuns da crítica seja a configuração psicológica dos personagens¹⁵³.

¹⁵³ Segundo Lohner, “para a maioria dos críticos, estudar os personagens é uma das poucas, senão a única, faceta digna de avaliação crítica nos dramas de Sêneca.” (2000, p. 6)

E é justamente por essa linguagem que tudo é apresentado muito claramente ao público; com as assertivas de Tiestes, do coro, de Egisto, de Clitemnestra, de Euríates, de Cassandra, de Electra: a morte está presente, condição que iguala a todos. No texto nada há de oculto, nem o reino dos mortos, tudo está exposto e claro, não havendo reviravoltas. O público é informado e preparado para as ações, como quando a rainha conduz: relata-me, fala-me, conta-nos – determinando assim que se efetuará uma diegese.

Enfim, essas características foram sendo elencadas ao longo da análise, reiterando a dinâmica própria dessa tragédia. Assim sendo, a partir das observações feitas, destacamos nessa peça:

- i) uma composição estrutural e de conteúdo;
- ii) uma estrutura paralelística interna: o espaço ; os personagens;
- iii) uma complementação entre espaço visível e não visível;
- iv) uma mistura dos espaços público e privado; externo e interno;
- v) indicações cênicas que comprovam a teatralidade do texto;
- vi) uma composição do discurso: linguagem elaborada e de impacto, distensão discursiva;
- vii) um teatro da voz, um foco para o ator;
- viii) temas: a destruição, a morte, a igualdade da condição humana;
- ix) com a distensão discursiva os temas são retomados ao longo do texto, por diferentes ângulos, proporcionando sua reflexão e análise.

CONCLUSÃO

A partir das análises empreendidas, em *As Troianas* e *Agamêmnon*, torna-se possível referendar a teatralidade desses textos, manifestando-se o teatro de Sêneca como um teatro de intensidade, marcado pela força da linguagem que constrói imagens intensas por sua clareza, como a da morte de Astíanax, o assassinato de Agamêmnon, advindas da minuciosa descrição que compõe os relatos. Desse modo, uma distensão discursiva se estabelece como característica comum às obras, o que permite indicar a sua relevância por compor um drama de pensamento ou tragédia retórica, com propriedades legítimas, isto é, pautadas na reflexão, na linguagem elaborada.

Além disso, esse tratamento lingüístico configura a obra dramática senequiana como um teatro da palavra, conseqüentemente, da voz. Tal perspectiva aponta, então, para a figura do ator, pois é ele que dá voz ao texto, corporificando o personagem. Com isso, é possível conjecturar que as falas longas podem ser compreendidas como mais um índice de teatralidade, visto como um sinal de distinção atribuído ao ator e, por conseguinte, ao espetáculo. Desse modo, notifica-se a idéia de que o autor latino, realmente, escreveu teatro para teatro. Somam-se a isso, as rubricas internas que permeiam os textos, conduzindo as ações, indicando a ocupação do espaço cênico, expressando o aspecto externo e interno dos personagens. Também a não identificação imediata do coro em *Agamêmnon* e a não indicação de suas entradas e saídas, nas duas peças, são indícios que apontam para uma resolução em cena, no espetáculo, por sua caracterização e canto, referendando assim a *opsis*. Ainda, o uso de termos próprios do teatro, no relato de Taltíbio em *As Troianas*, expressos no texto, denota o reconhecimento da dimensão espetacular. Tais referências enfraquecem análises que se pautam na observação de que as tragédias senequianas são meros veículos de difusão

filosófica ou, unicamente, pensadas como peças de leitura, perspectivas comuns dos estudos críticos.

O teatro de Sêneca é um teatro que conduz pela palavra. É pelo discurso que o espaço extracênico é trazido à cena, elaborando imagens que chocam por sua clareza. É pela palavra que se cria um espaço: o do passado, o dos mortos, o distante, o público, o privado. É através do discurso que se configuram semanticamente outros espaços além do conjunto geométrico, definido por Rosa (2004). E é justamente na interação e/ou no embate desses espaços que se constrói a espacialidade na sua totalidade,

Os dois textos apresentam semelhanças entre si, mas têm formatos diferentes: o texto de *Agamêmnon* é mais ágil, o de *As Troianas* é mais reflexivo, ilustrando, em certo sentido, o conteúdo, estabelecendo uma estreita relação entre conteúdo e forma. Demonstra-se, assim, o cuidado estético por parte do autor, que também pode ser observado através de uma estrutura paralelística interna, referendadas pelo espaço (cênico e extracênico), pela aproximação e comparação entre os personagens. A atenção na composição também se verifica na abordagem dos temas, os quais, com a distensão discursiva, são retomados ao longo do texto, por diferentes ângulos, proporcionando sua reflexão e análise. Esses temas são essencialmente a guerra, destruição, a morte, a igualdade da condição humana.

Esses dois elementos, a estrutura interna e o tema, podem ser apontados como geradores da unidade dos textos. Contudo, a estrutura episódica, identificada por alguns críticos, como Luque Moreno (1997), não desvirtua a produtividade das obras.

Os espaços não visíveis, demarcados pelo extracênico e pelo distante, fazem parte da estrutura teatral da espacialidade, e ajudam a construir o espaço cênico. A espacialidade é referencial pois há uma identificação do homem com o espaço, como verificamos em *As Troianas*, mais claramente. Ela existe também em *Agamêmnon*, com Euríbates e Agamêmnon a festejar a chegada em casa, a reverenciar os deuses nos seus templos, Cassandra, mesmo que

em Micenas, ainda vê Tróia, a do passado e a atual. Dessa maneira, através da identificação dos espaços ocorre, também, o estabelecimento da temporalidade, distinguindo-se, assim, que o fator espaço trabalha junto com o fator tempo. Passado, presente e futuro são materializados através das referências espaciais. Portanto, a existência desses espaços e das conexões que eles instituem constrói o teatro de Sêneca.

É também por uma linguagem intensa, como notifica Hook (2000, p. 56), que os personagens ocupam aqueles espaços, se constituem e se revelam, no caso das tragédias do autor latino, sempre de forma intensa, como com Clitemnestra, Cassandra, Electra, em *Agamêmnon*, ou em *As Troianas*, com Hécuba, Pirro, Agamêmnon, Ulisses. Possivelmente, em virtude disso, um dos enfoques mais comuns da crítica seja a configuração psicológica dos personagens¹⁵⁴.

Essa linguagem composta pelas minúcias e pelos detalhes propicia que tudo seja apresentado muito claramente ao público; nas conjecturas de alguns personagens, nas afirmações de outros, nos cantos corais, nas narrativas dos mensageiro. Nos textos nada há de oculto, nem o reino dos mortos, a morte está presente, condição que iguala a todos. Tudo está exposto e claro, não havendo reviravoltas; não há nó e desenlace. O público é informado e preparado para as ações, como quando os personagens solicitam: relata-me, fala-me, conta-nos – determinando assim que se efetuará uma diegese.

Assim, pode-se identificar esses pontos que se destacaram, durante a análise dos dois textos, como os conformadores de uma estética dramática senequiana:

- xii) os textos apresentam marcas de teatralidade, confirmando-se como teatro;

¹⁵⁴ Segundo Lohner, “para a maioria dos críticos, estudar os personagens é uma das poucas, senão a única, faceta digna de avaliação crítica nos dramas de Sêneca.” (2000, p. 6)

- xiii) uma composição do discurso: linguagem elaborada e de impacto, distensão discursiva;
- xiv) com a distensão discursiva os temas são retomados ao longo do texto, por diferentes ângulos, proporcionando sua reflexão e análise; tragédia retórica ou drama de pensamento;
- xv) os espaços não visíveis, demarcados pelo extracênico próximo e pelo distante, fazem parte da estrutura teatral da espacialidade, e ajudam o construir o espaço cênico;
- xvi) é um espaço para a palavra;
- xvii) é um espaço criado pela palavra;
- xviii) é um teatro da voz, um foco para o ator;
- xix) a estreita relação entre conteúdo e forma;
- xx) a presença de paralelismos, tanto na estrutura como no conteúdo;
- xxi) a unidade gerada pela estrutura interna e pelo tema;
- xxii) temas: a guerra, a destruição, a morte, o sagrado, a igualdade da condição humana;
- xxiii) a identificação do homem com o espaço;
- xxiv) a mistura dos espaços externo e interno; público e privado;
- xxv) o fator espaço trabalha junto com o fator tempo;

A partir disso, é possível ponderar a obra senequiana como objeto de diferentes análises, como apontam, inclusive, diferentes autores; como a aproximação com o teatro contemporâneo, conforme W. Owen (1969). G. Raby (2000) afirma que o personagem Taltibio faz lembrar o teatro de Bertold Brecht. Walter Benjamim (1984) sugere averiguar as relações do teatro barroco alemão com as tragédias de Sêneca. Pode-se acrescentar, ainda, que

a estrutura episódica das peças as aproxima da poética helenística. Além dos temas a serem mais explorados, a constituição de personagens femininos preponderantes, um estudo comparativo com as tragédias gregas, partindo da premissa de que são textos de valor equivalentes.

Desse modo, reitera-se a produtividade dos textos dramáticos de Sêneca, sua repercussão em diferentes épocas, demonstrando que a obra se sustenta por si, não estando isolada e restrita a seu período histórico de produção. O texto constrói, dessa maneira, um espaço para a discussão, tanto na Roma antiga quanto na atualidade, demonstrando que não há o absoluto, que as posições e idéias possuem fragilidades e limites, quer sejam elas estéticas e/ou filosóficas. Isso aponta para uma das características da tragédia: mostrar o limite do homem. Jean-Pierre Vernant¹⁵⁵ declara: “A tragédia, a sofística, são talvez uma empresa de demolição das pequenas certezas e vaidades humanas.” É isso que as tragédias senequianas fazem ao confrontar idéias, ampliando a crise para além do texto, apontando para o *status quo* e, conseqüentemente, para o indivíduo. Mesmo que seguindo estritamente os parâmetros estéticos de sua época, a chamada idade de prata¹⁵⁶, o teatro senequiano sobreviveu e ainda hoje propicia não só leituras sincrônicas, como permite explorar outras potencialidades contidas nos textos.

Enfim, essas características que perfazem a configuração do teatro senequiano - a distensão discursiva, a clareza de imagens, a conjunção de espaços cênicos e extracênicos - acreditamos que podem ser colocadas sob a qualificação do termo intensidade. E por ser um teatro de intensidade parece ter um efeito bombástico não só junto ao público bem como junto ao cânone. Como afirma Bloom, “o problema do poema é conseguir um espaço para si próprio; deve forçar os poemas precedentes a se moverem e abrir espaço. Este afastamento de

¹⁵⁵ “Os gregos inventaram tudo”. *Folha de São Paulo*, SP, 31 out. 1999. Mais, caderno 5, pp.4-5

¹⁵⁶ Marcada pelo uso da retórica, pela exacerbação.

um poema por outros, através da desapropriação, se manifesta muito mais pela diferença¹⁵⁷ do que pela semelhança. ” (1991, p. 131) . Por conseguinte, é preciso ler / ver **o que o texto** torna relevante, e não buscar formatá-lo a partir de concepções *a priori*. A tese aponta justamente o espaço aberto, junto ao cânone, pelas diferenças delineadoras das tragédias de Sêneca, as quais se efetivam diferentes, por isso, independentes e autônomas.

¹⁵⁷ “Quando surge uma anomalia é a prova que um paradigma é *contra naturam*. ” (Bloom, 1991, p. 96)

BIBLIOGRAFIA

Corpus

SÊNECA, L.A. **As troianas**. Edição bilingüe. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo:Hucitec, 1997

SÊNECA, L.A. **Agamêmnon**. Tradução de José E. Lohner. FFLCH/USP, 2000 (Tese de doutorado)

SENECA, L.A. **Four tragedies and Octavia**. Translated with an introduction by E.F.Watling. London: Penguin books, 1966

SÊNECA, L.A. **Tragédias**. Introducciones, traducción y notas de Jesús Luque Moreno. Madrid:Gredos, 1997 (2 v.)

SÉNÈQUE, L.A. **Tragedies**. Text établi et traduit par Léon Herrmann. Paris: Belles Lettres, 1971

Demais obras

AGUIAR E SILVA, V.M. **Teoria da Literatura**. Porto: Almedina, 1999

ALBRECHT, M. von. **A History of Roman Literature**. Translated by Frances and Kevin Newman. New York:E.J.Brill, 1997

ANDRIEU, J. **Le dialogue antique. Structure et présentation**. Paris:Les Belles Lettres, 1954

ANTOLIN, F.N. Tópicos elegíacos em las tragédias de Séneca. In: RODRIGUEZ-PANTOJA, M.(ed). **Séneca, dos mil años después**. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Cordoba:Universidad de Córdoba y Cajasur, 1997

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores)

BAKER, G.P. The Essential of drama: action and emotion. In: CLARK, B. H. **European theories of the drama**. 8.ed.. New York: Crown Publishers, 1975

BARBOSA, J.A. A Biblioteca Imaginária. In:_____.**A Biblioteca Imaginária**.São Paulo: Ateliê Editorial, 1996

_____. A literatura como conhecimento: leituras e releituras. In: _____. **A Biblioteca Imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996

BARBOSA, T.V. R. **Uma teoria sobre a palavra logos na Medéia, no Héracles e nas Bacantes**. 1997. Tese. (Doutorado em Letras) UNESP, FCLAr. Araraquara-SP.

BARTHES, R. Em nome da “nova crítica”: R.Barthes responde a R. Picard. In: _____. **O grão da voz**. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BATY, G. O que deve ser a encenação. In: BORIE, M., ROUGEMONT, M. de, SCHERER, J.. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

BAYET, J. **Littérature Latine**. 9.ed. Paris: Armand Colin, 1996

BEARE, W. Contamiantio. **The Cassical Review**, New Ser., Vol.9, No.1. Mar., 1959. pp.7-11
P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984

BENJAMIN, W. **A origem do drama barroco alemão**. Trad., apresentação e notas de Paulo S. Rouanet. São Paulo : Brasiliense, 1984.

BENTLEY, E. **O dramaturgo como pensador**. Trad. Ana Campos. Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1991

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. Trad. M. Zurowski, J.Guinsburgo, S. Coelho e C. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001

BLOOM, H. **Cabala e crítica**. Trad. M. Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991

BONDER, N. **A alma imoral**. Rio de Janeiro:Rocco, 1998.

BOYLE, A. J. **Tragic Seneca**. New York and London:Routledge, 1997

_____. **Roman Tragedy**. New York and London: Routledge, 2006

BORIE, M., ROUGEMONT, M. de, SCHERER, J.. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

BORNHEIM, G. **O sentido e a máscara**. São Paulo: Perspectiva, 1975

_____. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&PM, 1983

BRACKETT, O. **The theatre: an introduction**. New York:Holt, Rinehart and Winston, 1964

BRANDÃO, J.L. Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos *Sete contra Tebas* de Ésquilo. **Clássica**. v.2, PP.69-87, 1989

BRECHT, B. **Escritos sobre teatro**. Trad. Fiamma Brandão. São Paulo:Nova Fronteira, 1978

BROOK, P. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. 3.ed. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**. Trad. David. Jardim Jr. 8.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999

CALDER III, W.M. Seneca: Tragedian of Imperial Rome. **The Classical Journal**, v.72, n.1, pp.1-11, Oct-Nov.1976

_____. Originality in Seneca's *Troades*. **Classical Philology**. Vol.65, n.2, pp.75-82, April, 1970

_____. The size of the chorus in Seneca's *Agamemnon*. **Classical Philology**. Vol.70, n.1, pp. 32-35, Jan.1975

_____. Seneca's *Agamemnon*. **Classical Philology**. Vol.71, n.1, pp.27-36, Jan.1976

CARDIGNI, J. **Sobre la segunda oda coral en *Troades* de Séneca**. In: Segundas Jornadas Uruguayas de Estudios Classicos, **Montevideo, 2002**. p.45-53

CARDOSO, Z. de A. **A construção de As Troianas de Sêneca**. 1976. Tese (Doutorado em Letras) FFLCH, USP, São Paulo

_____. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989

_____. O tratamento das paixões nas tragédias de Sêneca. **Letras Clássicas**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP, 1999. n.3, p.129-145

_____. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Trad. Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997

CATANOZI, E.C. **Atrás do rasto da enunciação de *Rasto atrás de Jorge de Andrade***. 2002. Tese. (Doutorado em Letras) UNESP, IBILCE, São José do Rio Preto-SP.

CHALMERS, W. Contaminatio. **The Classical Review**, New Ser., v.7, n. 1., p.12-14, Mar. 1957

CONTE, G.B. **Latin Literature: a history**. Translated by Joseph Solodow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999

CRAIG, E. O actor e a Super-Marioneta. In: BORIE, M., ROUGEMONT, M. de, SCHERER, J.. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

CURTIUS, E.R. **Literatura européia e idade média latina**. Trad. Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: EDUSP: HUCITEC, 1996

DEZOTTI, M.C.C. Tradução do texto teatral Greco-latino: com ou sem didascálias? **Calíope: presença clássica**. PG Letras clássicas, Depto. Letras Clássicas UFRJ, 2006. n.15, pp.100-112

DUPONT, F. Les tragedies de Sénèque, théâtre du corp set de la voix. *In*: RODRIGUES-PANTOJA, M.(ed.) **Sêneca, dos mil anos después**. Actas del Congreso Internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Cordoba:Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997 (p.177-189)

ECO, U. **Sobre a literatura**. 2.ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003

ELIOT, T.S. Seneca in Elizabethan translation. *In*:_____. **Selected Essays**. 2.ed. London: Faber and Faber, 1934

ÉSQUILO. **Agamenon**. Trad. Manuel Pulquério. Brasília: Ed.UnB, 1997

EURÍPIDES, SÊNECA, RACINE. **Hipólito e Fedra: três tragédias**. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo:Iluminuras, 2007

FACHIN, L. O espaço da narrativa no teatro. **Itinerários**. Araraquara:UNESP, 1998. n.12, p.103-110

FANTHAM, E. Production of Seneca's *Trojan Women*, ancient? and modern. *In*: HARRISON, G.(ed.) **Seneca in Performance**. London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000.

_____. Seneca's *Troades* and *Agamemnon*: continuity and sequence. **The Classical Journal**. Vol.77, n.2, pp.118-129, Dec.1981-Jan.1982

FERRARA, L. Literatura em cena. *In*: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J., CARDOSO, R. **Semiologia do teatro**. 2.ed. Trad. J. Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2003

FITCH, J.G. Playing Seneca? *In*: HARRISON, G.W.D.(ed.) **Seneca in Performance**. London:Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000.

_____. Transpositions and Emmendations in Seneca's Tragedies. **Phoenix**, v.56, n.3/4, p.296-314, Autumn-Winter. 2002

FONTES, J.B. Estudo, tradução e notas. *In*: EURÍPIDES, SÊNECA, RACINE. **Hipólito e Fedra: três tragédias**. São Paulo:Iluminuras, 2007

GAARDER, J., HELLERN, V., NOTAKER, H. **O livro das religiões**. Trad. Isa Lando. 3.reimp. São Paulo:Cia. das Letras, 2007

GÓES, M. A poesia e os espaços em Eurípides. **Anais do VI seminário de pesquisa do programa de pós-graduação em estudos literários**. Araraquara, v.2, pp.33-37, 2005

GRANT, M.D. Plautus and Seneca: acting in Nero's Rome. **Greece & Rome**. v. XLVI, n.1, p.27-33, April. 1999.

GRIMAL, P. **Civilização romana**. Trad. Isabel St.Aubyn. Lisboa: editora 70, 1988

HARRISON, G.W.M. (ed.) **Seneca in Performance**. London: Duckworth with the Classical Press of Wales, 2000

_____. *Semper ego auditor tantum?* Performance and physical setting of Seneca's play. In: _____(ed.) **Seneca in Performance**. London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000

HENRY, D., WALKER, B. Seneca and the *Agamemnon*: some thoughts on tragic doom. **Classical Philology**, v.58, n.1, pp.1-10, Jan. 1963

HENRY, E. Seneca, the younger. In: LUCE, T.(ed.) **Ancient writers: Greece and Rome**. New York: Charles Scribner's sons, 1982 (v.II)

HERRERA, G.R. Exempla mythologica em las tragédias de Séneca. In: RODRIGUEZ-PANTOJA, M.(ed.) **Séneca, dos mil anos después**. Actas Del congreso internacional conmemorativo Del bimileario de su nacimiento. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997

HERINGTON, C. The younger Seneca. In: KENNEY, E.(ed.) **The Cambridge history of classical literature: latin literature** .Cambridge: Cambridge University Press, 1982 (v.II)

HONZL, J. A mobilidade do Signo Teatral. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J., CARDOSO, R. **Semiologia do teatro**. 2.ed. Trad.J.Coelho Netto. São Paulo:Perspectiva, 2003

HOOK, B. Nothing within which passeth show:Character and color in Senecan tragedy. In: HARRISON, G.W.M. (ed.) **Seneca in Performance**. London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000

HOUAISS, A. e VILLAR, M. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

JARRY, A. Cenário e jogo abstrato. In: BORIE, M., ROUGEMONT, M. de, SCHERER, J.. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

JENNY, L. A estratégia da forma. In : **Poétique**. Trad. C.Rocha. Coimbra: Almedina, 1979

JERÔNIMO. Seneca. In: NOVAK, M., NERI, M., PETERLINI, A.(orgs.) **Historiadores latinos: antologia bilingüe**. 3.ed. Trad. C.Tannus. São Paulo: Martins Fontes, 1999

JOVER, J.Palabra y espectáculo: del *Hipólito* de Eurípides a la *Fedra* de Séneca. In: : RODRIGUEZ-PANTOJA, M.(ed.) **Séneca, dos mil anos después**. Actas Del congreso internacional conmemorativo Del bimileario de su nacimiento. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997

KENNEY, E.(ed.) **The Cambridge history of classical literature: latin literature** .Cambridge: Cambridge University Press, 1982 (v.II)

KELLY, H.A. **Ideas and forms of tragedy: from Aristotle to the Middle Age**. Cambridge University Press, 1993

KITTO, H.D.F. **A tragédia grega**. 3.ed. Trad. José M.Coutinho e Castro. Coimbra: Armênio Amado, 1990

KUJORE, O. A Note on *Contaminatio* in Terence. **Classical Philology**, v. 69, n. 1, p.39-43, Jan. 1974

KOWZAN, T. Os Signos no Teatro. In: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J., CARDOSO, R. **Semiologia do Teatro**. E.ed. Trad. I. Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2003

LARSON, V.T. **The Role of Description in Senecan Tragedy**. Frankfurt: Lang, 1994

LAWALL, G. Death and perspective in Seneca's *Troades*. **The Classical Journal**. vol.77, n.3, pp. 244-252, Feb-Mar. 1982

LAWSON, J.H. The Law of conflict. In: CLARK, B. H. **European theories of the drama**. 8.ed.. New York: Crown Publishers, 1975

LEFÈVRE, E. Política y actualidad em las tragedias de Séneca. In: RODRIGUES-PANTOJA, M (ed.) **Séneca dos mil anos después**. Actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Córdoba: Universidad de Córdoba y Cajasur, 1997. (p.191-196)

LIMA, L.Costa.(org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. (2 v.)

LOHNER, J.E. A utilização de recursos formais na tragédia *Fedra* de Sêneca. **Letras clássicas**. São Paulo, n.3, p.163-180, Dez. 1999

_____. **A retórica e a poética: a técnica de composição da poesia dramática no Agamêmnon de Sêneca**. (Tese de doutoramento) FFLCH/USP, 2000

LUQUE MORENO, J.. Introducción general. In: SENECA, L. **Tragedias**. Madrid: Gredos, 1997

MACGREGOR, A.P. The MS tradition of Seneca's Tragedies: *ante Renatas in Italia Litteras*. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association (TAPA)**, v.102, p.327-356. 1971

MALHADAS, D. **Tragédia grega: o mito em cena**. Cotia(SP): Ateliê editorial, 2003

MARISCAL, G. L. La concepción sobre el más Allá em la tragédia de Séneca. In: RODRIGUES-PANTOJA, M.(ed.). **Séneca dos mil anos después**. Actas del congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Córdoba: Universidad de Córdoba y Cajasur, 1997

MARSHALL, C. W. Location! Location! Location! Choral absence and dramatic space in Seneca's *Troades*. In: HARRISON, G.W.M. (ed.) **Seneca in Performance**. London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000

MARTI, B. Seneca's Tragedies. A new interpretation. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association (TAPA)**, v.76, p.216-245. 1945

MONODRO, L.M. Em lenguaje de la mirada em las tragédias de Séneca. In: RODRIGUES-PANTOJA, M.(ed.) **Séneca dos mil anos después**. Actas el congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.

MORÁN, M.,MONTIEL, R. La fuerza de la palabra em el *Edipo* de Séneca. In: : RODRIGUES-PANTOJA, M.(ed.) **Séneca dos mil anos después**. Actas el congreso internacional conmemorativo del bimilenario de su nacimiento. Cordoba: Universidad de Cordoba y Cajasur, 1997.

MOST, G. *Disiecti membra poetae*: The Rhethoric od dismemberment in Neronian poetry. In: HEXTER, R., SELDEN, D. **Innovations of Antiquity**. New York and London:Routledge, 1992

NUÑEZ, C. F. P. A Poética Clássica. Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, n.127, out-dez, 1996 .(p.13-66)

OWEN, W.H. Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies. **Transactions and Proceeding of the American Philological Association [TAPA]**, v. 99. 1968, p.291-313

PADEL, R. Making space speak. In: WINKLER, J., ZEITLIN, F. (eds.) **Nothing to do with Dionysos? Atenian drama in its social context**. Princeton: The Princeton University Press, 1990

PALLOTTINI, R. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo:Ática, 1988

PARATORE, E. **História da literatura latina**. Trad. Manuel Loxi. 13. reimp. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Trad. Sob direção de J.Guinsburg e M.Pereira. 2.ed. São Paulo:Perspectiva, 2005

PEROZIM, J. **O Édipo de Sêneca:do mito à razão**. 1977. Tese (Doutorado em Letras) FFLCH, USP, São Paulo

PISCATOR, E. As grandes linhas de uma dramaturgia sociológica. In: : BORIE, M., ROUGEMONT, M. de, SCHERER, J.. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996

PRATT, N.T. **Seneca's drama**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1983

PRUNER, M. L'espace dramatique. In:_____.**L'analyse du texte de theatre**. Paris:Nathan, 2001

RABY, G. Seneca's *Trojan women*: identity and survival in the aftermath of war. In: HARRISON, G.(ed.) **Seneca in Performance**. London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000.

RHEM, R. *The play of space: spatial transformation in Greek tragedy*. Princeton: The Princeton University Press, 2002

ROISMAN, H. New look at Seneca's *Phaedra*. In: HARRISON, G.(ed.) **Seneca in Performance**. London: Duckworth and The Classical Press of Wales, 2000.

ROSA, E. B. da. Espacialidade e espetáculo em *Agamenão*. **Classica**. Vol.17/18, n.17/18, pp.101-118, 2004/2005

ROSE, H.J. **A handbook of Latin Literature**. London: Methuen & Co., 1966

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. 4.ed. São Paulo:Perspectiva, 2000

_____. O fenômeno teatral. In: _____. **Texto/Contexto**. 3.ed. São Paulo:Perspectiva, 1976

_____. **Prismas do teatro**. São Paulo:Perspectiva, 2000.

ROUBINE, J-J. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed., 2003

RUDICH, Vasily. **Dissidence and literature under Nero**. London: Routledge, 1997

RYNGAERT, J-P.**Introdução à análise do teatro**. Trad.Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996

_____. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998

SANTOS, M.M. dos. Arte dialógica e epistolar segundo as *Epístulas morais a Lucílio*. **Letras Clássicas**. São Paulo, n.3, p.45-94, Dez.1999

SCODEL, R. Drama and rhetoric. In: PORTER, S. (ed.) **Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenist Period – 330 B.C. – A.D. 400**. New York, Köln:Bril, 1997

SEGAL, C. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, J-P.(org.) **O homem grego**. Lisboa: Presença, 1994

STEINER, G. Homero e os especialistas. In:_____. **Linguagem e silêncio**. Trad. G.Stuart e F.Rajabally. São Paulo:Cia. Das Letras, 1988

TAPLIN, Oliver. Fifth-Century Tragedy and Comedy. In: SEGAL, E. **Oxford Readings in Aristophanes**. Oxford : Oxford University Press, 1996

TARRANT, R.J. Greek and Roman in Seneca's Tragedies. **Harvard Studies in Classical Philology**. Vol. 97, Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance. 1995, pp.215-230

TORRINHA, F. **Dicionário Latino-Português**. 7.ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1999.

VELTRUSKI, J. O Texto Dramático como Componente do Teatro. *In*: GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J., CARDOSO, R. **Semiologia do Teatro**. 2.ed. Trad. J.Guinsburg. São Paulo:Perspectiva, 2003

UBERSFELD, A. **Para ler o teatro**. Trad. J. Simões(coord.) São Paulo:Perspectiva, 2005

VÁZQUEZ, C.G.La figura del mensajero em la tragedia de Séneca.*in*: RODRIGUEZ-PANTOJA, M(ed.) **Séneca, dos mil años después**. Cordoba: Cajasur, 1997

VERNANT, J-P. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa d´Aguiar. 1.reimp.2000

_____. “Os gregos inventaram tudo”. Folha de São Paulo, **São Paulo, 31 out.1999. Mais, Caderno 5, pp. 4-5**

VEYNE, P. **História da vida privada: do império ao ano mil**. 18.reimp. Trad. H. Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 2006

WATT, W.S. Notes on Seneca, Tragedies. **Harvard Studies in Classical Philology**, v.92, p.329-347. 1989

WERNER, Christian. **Troianas, de Eurípides**: estudo e tradução. 1999. Dissertação. (Mestrado em Letras) FFLCH, USP, São Paulo

WILLIAMS, G. Poet and audience in Senecan tragedy:*Phaedra*. *In*: WOODMAN, T. & POWELL, J. (eds.).**Author and audience in Latin Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

ZAMBRANO, M. **Séneca**. 3.ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2005 (1.ed. 1994)

ZILBERMAN, R. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989