

Introdução

A vida de Séneca⁽¹⁾

Lúcio Aneu Séneca, filho de Séneca, *o Antigo*, e de Hélvia, nasceu entre os anos 4 a. C. e 1 d. C., em *Corduba* (actual Córdoba), cidade da província da Bética, na Hispânia. Pertencia a uma opulenta e ilustre família. O seu pai celebrou-se por ter composto, a pedido dos filhos, a quem acabaria também por dedicá-la, uma obra em que reunia e comentava as mais famosas *controversiae* (controvérsias/litígios) e *suasoriae* (suasórias/deliberações), exercícios-base na formação dos oradores romanos, motivo por que havia de ficar conhecido, também, por Séneca, *o Retor*.

Séneca tinha dois irmãos: Aneu Novato, o mais velho, que viria a ser adoptado pelo orador Júnio Galião e a ser tratado precisamente por esse nome, e Aneu Mela, o mais novo, procurador imperial e pai do poeta Lucano.

Foi em Roma que, mercê do desvelo da família, Séneca recebeu uma esmerada educação, orientada sobretudo para a filosofia e para a retórica, escolhas que consubstanciam uma inclinação que terá sentido desde muito cedo. Determinantes para que perseverasse nessa senda foram os mestres Sócion, Átalo e Papírio Fabiano, todos discípulos de Quinto Sêxtio, filósofo que, na época de Augusto,

⁽¹⁾ Esta e a próxima secção da *Introdução*, «As tragédias de Séneca», reproduzem *ipsis verbis* as secções homónimas do primeiro volume desta obra. [N. do E.]

fundara um movimento filosófico afim com o estoicismo e com o neopitagorismo, radicado num estilo de vida frugal e que privilegiava a ascese e o quotidiano exame de consciência.

Prova da profunda adesão de Séneca a esse estilo de vida é o facto de, mesmo rodeado de sumptuosidades, ter continuado a impor-se restrições alimentares — como a recusa de cogumelos e ostras, muito apreciadas pelos romanos mais ricos —, uma cama dura, banhos frios e o exercício diário de auto-avaliação, para o que muito terá influído, igualmente, a saúde débil que sempre o afligiu e que por vezes o levou inclusive a ponderar o suicídio, tendo apenas rejeitado essa hipótese para não causar sofrimento ao pai, como refere na *Epístola* 78.1–6.

A par da brilhante carreira que vai desenvolvendo enquanto advogado e orador, e que passa pela natural ascensão no *cursus honorum*, a carreira das magistraturas, que havia de lhe granjear não pouco renome, Séneca afirma-se, com o tempo, como a mais proeminente e emblemática figura do estoicismo imperial, quer pelo empenho e dedicação com que se entregou à filosofia, quer pelas muitas obras que escreveu, sem as quais nos veríamos privados de um precioso contributo para a compreensão da doutrina estóica.

Aos 25 anos, com a saúde debilitada, em parte devido à austera dedicação aos estudos filosóficos, Séneca parte para o Egipto, onde desfruta da companhia da tia materna, casada com o então prefeito dessa província, Gaio Galério, e recolhe dados para a composição de uma obra que se perdeu, intitulada *Da Região e dos Ritos Sagrados Egípcios*. Depois de convalescer, regressa a Roma, em 31, juntamente com os tios. A viagem foi difícil e perigosa. Galério morreu poucos dias antes de o navio em que viajavam quase não ter escapado a um naufrágio. Séneca descreve como, no meio da tempestade, a tia lutou com todas as forças para preservar das ondas o cadáver do marido. Aludindo a Alceste, casada com Admeto, rei de Feras, imortalizada na poesia por se ter oferecido como substituta do cônjuge na morte, Séneca afirma que muito mais grandioso é o exemplo da sua própria tia, que, arriscando a vida, quis assegurar as devidas honras fúnebres ao marido (*Consolação a Hélvia* 19.4–7).

Séneca chega a Roma decidido a retomar, quanto antes, o percurso das várias magistraturas do *cursus honorum*. Assim, foi

questor em 33 ou 34, o que lhe abriu o caminho para o Senado; depois, como era da praxe, terá sido edil ou tribuno da plebe. Detentor de uma eloquência brilhante, torna-se cada vez mais notado, para o que contribuí de igual modo a publicação das primeiras obras, entre as quais se encontram três estudos que não chegaram até nós sobre as pedras, os peixes e os terremotos; e a *Consolação a Mária*, dirigida à filha do historiador Cremúcio Cordo, que, inconsolável com a perda de um filho, se abandonara a um luto desabalado, e a quem Séneca, enquanto estóico, se sente na necessidade de acudir, já que morrer é o destino dos homens e nenhum pranto traz de volta os mortos.

De acordo com o historiador Díon Cássio, no ano 39, Calígula terá ponderado mandar matar Séneca por este ter discursado com assombrosa facúndia diante dele no Senado, mas desistiu desse maligno intento quando uma das suas amantes o persuadiu de que o orador não tardaria a sucumbir a uma doença, dada a evidente debilidade da sua saúde. É provável que Séneca se tenha sentido obrigado a abandonar a advocacia em consequência dessa hostilidade de Calígula, que, julgando-se o maior orador de Roma, via no filósofo um rival.

Em 41, com a chegada de Cláudio ao poder na sequência do assassinio de Calígula, Séneca, já senhor de uma fama e riqueza bastante consideráveis, foi exilado na Córsega, vinte dias depois de ter perdido um filho (fruto de um casamento de que muito pouco se sabe). A acusação oficial para a *relegatio* foi a de adultério com Júlia Livila, irmã de Calígula e sobrinha de Cláudio. Todavia, tudo não terá passado de um estratagema para a jovem mulher de Cláudio, Valéria Messalina, se ver livre de Livila, que considerava uma potencial adversária (que se poderia valer da relação próxima com o tio para o tentar conquistar, afastá-la a ela, Messalina, e substituí-la no lugar de imperatriz).

No exílio, pesaroso, o filósofo reúne conhecimentos para uma das obras que havia de compor nos últimos anos da sua vida, as *Questões Naturais*, e escreve duas *Consolações*, em que afirma a sua inocência, uma dirigida à mãe, na qual defende que, sendo a pátria do sábio estóico o mundo inteiro, não há qualquer fundamento para se sofrer com o exílio; e a outra, no ano 43, a Políbio, um muito

influente liberto de Cláudio, por muitos considerada uma súplica de perdão e de regresso a Roma, tanto mais aviltante quanto não surtiu o efeito pretendido, tendo Séneca permanecido exilado por oito anos.

Em 49, Séneca regressa finalmente a Roma. Messalina fora assassinada e Agripina Menor chegara por fim ao poder, depois de ter casado com Cláudio, seu tio. A nova imperatriz faz designar Séneca pretor e escolhe-o para preceptor de Nero, juntamente com Afrânio Burro, prefeito da guarda pretoriana e encarregado da educação prática daquele que seria o futuro imperador, que à época contava doze anos. Parece datar desse ano o diálogo *Da Brevidade da Vida*, também ele de teor estóico e centrado na busca da virtude e na preparação para a morte (*meditatio mortis*) mediante uma justa percepção e fruição do tempo. Terá sido também nessa altura que Séneca casou com Pompeia Paulina, muito mais nova do que ele.

O período de educação de Nero durou cerca de cinco anos. Em 54, Cláudio é assassinado, ao que tudo indica por acção de Agripina, e Nero ascende ao poder. Séneca divulga, nesse ano, o panfleto político *A Metamorfose em Abóbora do Divino Cláudio*, uma violenta sátira àquele que o mantivera tanto tempo relegado. Em finais de 55, um ano após a chegada de Nero ao poder, Séneca dedica-lhe o *Da Clemência*, recomendando um exercício moderado do poder e veiculando a esperança de guiar o jovem *princeps* na senda da virtude.

Em 56, Séneca atinge o topo do *cursus honorum*, o consulado, e torna-se um dos mais prósperos senhores de Roma, com uma fortuna avaliada em 300 milhões de sestércios.

Entretanto, enquanto *amici principis*, conselheiros do imperador, Séneca e Burro zelaram por que em Roma se vivessem tempos de relativa paz e estabilidade. E assim aconteceu pelo menos nos primeiros cinco anos do principado, conhecidos por *quinquennium Neronis*. Séneca exercia então uma influência benéfica sobre Nero, escrevendo-lhe os textos de muitos discursos e comunicados oficiais. De resto, era voz corrente entre os Romanos que tudo o que de bom sobressaía na governação do *princeps* se devia ao filósofo. Contudo, aos poucos Séneca foi sendo forçado a adoptar atitudes de complacência. À pergunta porque o fazia, é, pelo próprio, dada

resposta no *Da Tranquilidade da Alma*: mesmo quando é um tirano que governa, o sábio tem o dever de não desertar do campo de batalha, visto que poderá colher os frutos do seu exemplo e da sua acção.

Mas o imperador mostrava estar muito longe do ideal do sábio estóico. A ignomínia e monstruosidade do seu carácter revelam-se passo a passo. Sedento de liberdade de movimentos, quantas vezes para refocilar na depravação e na crueldade, decide que todos são dispensáveis, Agripina, Séneca, Burro.

É assim que, em 59, Nero ordena o inconcebível, a morte da própria mãe. Séneca redige, em nome do imperador, uma carta para o Senado, segundo a qual, de acordo com a versão oficial, Agripina teria atentado contra a vida do filho e, malogrados os seus intentos, teria acabado por se suicidar.

Séneca foi duramente criticado pela fraca oposição à tirania de Nero e pela acumulação de bens, incompatíveis com os preceitos estóicos (desta última acusação, em particular, já se defendera no *Da Vida Feliz*, alegando que a riqueza pode ser um bem, se dela se fizer um bom uso). Compõe, por essa altura, *Do Lazer*, por que perpassa um evidente tom de desengano: Séneca diz agora que perante uma irreversível situação de incontrollável despotismo o sábio se deve retirar da sede do poder, para não correr o risco de compactuar com o déspota; nas entrelinhas, lê-se já um desejo de afastamento de Nero, que, entretanto, supondo-se o novo Apolo, frequentemente se exhibia em público como guitarrista, actor e auriga.

Esse afastamento, porém, só acontece três anos mais tarde, em 62, aquando da morte de Burro (talvez por envenenamento) e da sucessão de Ofónio Tigelino como prefeito da guarda pretoriana. Formalmente, Nero nega a Séneca a demissão requerida e não aceita a devolução dos bens que o filósofo acumulara ao longo dos anos. Mas, na prática, Séneca consegue manter-se afastado da corte e de Roma. Desejando terminar os seus dias em estudo e meditação, produz por essa altura um muito significativo número de obras: as *Questões Naturais*, o *Dos Benefícios*, o *Da Providência*, todas ou parte das suas tragédias, as *Epístolas Morais a Lucílio*, manual da doutrina estóica, e algumas obras que se perderam ou de que restam meros fragmentos, como os *Livros Morais de Filosofia*, as *Exortações*, o *Dos Ofícios*, o *Do Matrimónio*, o *Da Amizade* ou o *Da Superstição*.

Em 64, dá-se o célebre incêndio de Roma: a fim de reconstruir a *Vrbs*, devastada pelo fogo, e a que passaria a chamar-se *Neropolis*, e de concretizar os seus planos megalómanos (nomeadamente a construção da *Domus Aurea*, o Palácio Dourado), Nero acusou de *maiestas* (crime de lesa-majestade) abastados cidadãos, apropriou-se dos seus bens e saqueou os templos. Séneca põe novamente os seus bens à disposição de Nero, que dessa vez os aceita, e pede, com insistência, autorização para abandonar a cidade. À reiterada recusa de Nero, responde com um ostensivo recolhimento. A partir de então, é provável que Nero tenha passado a ver em Séneca um opositor e que, nesse mesmo ano, o tenha tentado envenenar.

Em Abril do ano 65, Séneca, então numa das suas propriedades a sul de Roma, foi arrolado na conjura de Calpúrnio Pisão, que visava destituir Nero do poder. Séneca não terá participado activamente nessa conjura, embora provavelmente estivesse a par dela. O seu sobrinho Lucano estava entre os conjurados (e o seu desfecho ficou marcado pelo opróbrio, tendo acusado a própria mãe, ao tentar inocentar-se). Segundo Tácito, parte dos conjurados pretendia que, morto Nero, fosse o próprio Séneca a ascender ao poder, e não Pisão.

O malogro da conjura levou imediatamente à condenação de Lucano e de Séneca (e, pouco depois, os seus dois irmãos foram também condenados). Sem qualquer julgamento, Séneca foi obrigado a cometer suicídio. De acordo com Tácito, a morte de Séneca foi a que mais agradou a Nero. Séneca cortou os pulsos na presença dos seus amigos e da devotada mulher com uma serenidade e uma dignidade em tudo concordantes com a perspectiva estóica da vida como preparação para a morte. Devido à narrativa de Tácito (*Anais* 15.62–64), a morte de Séneca ficou para a posteridade como um exemplo igual ao de Sócrates e ao de Catão de Útica.

Em suma, a vida de Séneca, plena de acontecimentos dramáticos, foi também preenchida pela meditação, pelo estudo e pela escrita. Embora se tenham perdido todos os discursos com que, nos inícios da sua vida pública, conquistou a admiração e o respeito gerais, e embora se tenha perdido, igualmente, um substancial número de obras reveladoras da sua vasta curiosidade intelectual (além das já referidas, assinalem-se, ainda, *Da Região da Índia*, *Da Forma do*

Mundo, Da Morte Extemporânea, Dos Remédios das Coisas Fortuitas), Sêneca tornou-se um dos mais célebres moralistas da literatura ocidental, graças às muitas obras filosóficas que, felizmente, chegaram até nós (*Diálogos, Da Clemência, Dos Benefícios, Questões Naturais, Epístolas Morais a Lucílio*).

Não menos célebres são as suas dez tragédias (*Tiestes, Troianas, Agamémnon, Édipo, Fenícias, Medeia, Fedra, Hércules Enlouquecido, Hércules no Eta e Octávia*)⁽²⁾, as únicas que, de todo o teatro romano, se conservaram na íntegra e que chegaram a gozar de mais popularidade do que as gregas. Espuriamente, são ainda atribuídos 77 epigramas a Sêneca e a troca de cartas com São Paulo (oito supostamente do filósofo, seis do apóstolo), falsificação da segunda metade do século IV, decorrente dos muitos pontos de contacto entre estoicismo e cristianismo, sobretudo no campo da ética.

Ora, matricial na ética estóica é a noção de paixão, de mais a mais, elemento de coesão entre Sêneca filósofo e Sêneca tragediógrafo (duas aptidões que, pelo menos desde finais do século IV, e durante muito tempo, foram julgadas inconciliáveis, ao ponto de se postular que o filósofo e o tragediógrafo eram duas pessoas distintas).

Paixão, do latim *passio*, remete para o verbo *patior*, que significa «sofrer», «suportar», «ser passivo». A paixão é, pois, algo que se sofre, que se suporta passivamente, um *affectus*.

Decorrentes de um falso juízo, de uma falsa apreciação relativa a realidades ou circunstâncias exteriores, que não dominamos, as paixões perturbam a alma, suscitando nela movimentos contrários à sua essência, a razão, e fazendo dela o campo de batalha onde se

⁽²⁾ Incluímos neste elenco as duas peças cuja autoria e datação têm gerado controvérsia: *Hércules no Eta* e *Octávia*. No caso da primeira, uma peça com cerca de 2000 versos, os estudiosos tendem actualmente, e quase por unanimidade, para a hipótese de que não terá sido composta por Sêneca e propõem uma datação em torno de finais do século I ou inícios do século II. Quanto à *Octávia*, parece haver um consenso a respeito da posição de que Sêneca não é o seu autor e que antes terá sido escrita, como homenagem, por um seguidor ou admirador do filósofo, não só porque a personagem Agripina vaticina a morte de Nero (nos vv. 629–631), que ocorreu no ano 68 e, como tal, é posterior à morte de Sêneca, mas também porque o próprio Sêneca é uma personagem dessa tragédia, o que constituiria algo verdadeiramente insólito na tradição teatral antiga.

digladiam essas forças antagónicas. São, pois, doenças intelectuais, que se manifestam por um conjunto de sintomas, do que procede a imagem do estóico enquanto médico que lança mão de diversos remédios para as combater e erradicar.

Assim, não deverá causar admiração que seja uma aguda densidade de análise psicológica um dos traços mais característicos e originais do teatro filosófico de Séneca, teatro de uma impressionante feição egotista e introspectiva, repassado de paixões como a rivalidade, a sede de vingança, a ganância, o ódio e a ira (que levam Atreu, na tragédia *Tiestes*, a preparar ao irmão um atroz banquete), o amor mórbido, a inveja e o ciúme (de que padecem figuras como Medeia e Fedra, nas peças homónimas, e Clitemnestra, no *Agamémnon*), ou a hesitação, a ansiedade e o medo, que atormentam Édipo.

O grau de nocividade de paixões como o ódio e a ira é medido pela loucura que instigam e pelos efeitos quase sempre letais que provocam; já o do medo mede-se pelo tolher de movimentos, pelo seu resultado paralisante, obstáculo a uma fruição plena da vida. Especialmente nocivo é o medo da morte, que distrai a alma, corrói a contemplação pura e impede o homem de ser sábio e de alcançar o bem supremo, a vida feliz — idealizada nas metas estóicas da apatia e da ataraxia —, uma vida em que, em relação a tudo, alegria ou contrariedade, o sábio é como o promontório que permanece imóvel, imperturbável, apesar do constante fustigar das ondas, para usarmos uma imagem de Marco Aurélio (4.49).

Porém, o *sapiens* é como a Fénix, surge um de quinhentos em quinhentos anos. E, já no fim da vida, o próprio Séneca admite estar ainda longe do ideal do sábio, definindo-se como um homem em busca contínua e persistente da verdade (*Epístola* 45). Não lhe faltou, ainda assim, a coragem e a virtude no momento de acolher a morte. Em verdade, não há, para um estóico, prova maior de liberdade do que poder aceitar com paz de espírito e nobreza, ou escolher, se a tal for forçado pelas circunstâncias, a hora da morte. Moldadas por este preceito são a morte de Políxena (nas *Troianas*) e os suicídios de Astíanax (também nas *Troianas*) e de Hércules (no *Hércules no Eta*).

As tragédias de Séneca

As peças de Séneca, escritas em meados do século I, situam-se no termo da cronologia da poesia trágica na Antiguidade Clássica, iniciada cerca de cinco séculos antes com os três grandes tragediógrafos gregos (Ésquilo, Sófocles e Eurípidés). Apesar de profícua, essa cronologia está muito mal documentada, porquanto é rarefeito, difuso e indirecto o conhecimento do período que decorre entre os dois marcos e que abarca quer a tragédia grega do período Helenístico, quer a produção romana das épocas republicana e imperial. Assim, é difícil, se não mesmo impossível, rastrear a sequência e as causas das mutações que o género foi sofrendo até ser reinventado pelo engenho de Séneca. E é realmente de uma reinvenção que falamos, já que as tragédias de Séneca são, como há muito vem sendo notado, diferentes. Contudo, essa diferença nem sempre foi perceptível (ou, de resto, bem reputada).

Apesar de se acreditar que tenham exercido grande influência muito para lá da época em que foram escritas, as tragédias de Séneca praticamente desapareceram durante a Idade Média. Mas a composição, no fim do século XI, de um manuscrito com nove peças atribuídas a Séneca (o *Codex Etruscus*) e, sobretudo, as muitas cópias que dele se fizeram nos séculos XIII e XIV, possibilitaram um ponto de referência notável na história da literatura universal: o renascimento do género trágico. Simulando, embora, interesse pelos tragediógrafos gregos, renascentistas e barrocos tomaram claramente Séneca como paradigma para os seus próprios textos, como testemunham as obras de Corneille, Racine, Shakespeare, entre outros.

Porém, a revalorização, a partir de finais do século XVIII, das tragédias gregas representou um ponto de viragem na sorte das tragédias de Séneca, que viram obnubilado o seu fulgor. Indevida e imerecidamente, as peças senequianas foram consideradas tentativas não muito felizes, e não muito bem conseguidas, de recriação das tragédias gregas, seus pretensos modelos directos, e, conseqüentemente, relegadas para segundo plano, enquanto degenerescência literária. Os trágicos gregos passaram a gozar de clara preferência, como resulta evidente da avaliação que deles fizeram os autores românticos.

Estava, pois, assinalada a diferença das tragédias de Séneca. Mas foi preciso aguardar pelos inícios do século xx para que essa diferença fosse justamente calibrada e ponderada: o teatro de Séneca é, efectivamente, diferente, mas isso não faz dele nem inferior, nem superior ao teatro grego; ele é apenas diferente. À luz dessa justificada apreciação, as tragédias de Séneca têm recebido, desde aí, uma atenção em proporções inauditas. Indispensáveis a uma verdadeira massificação do interesse pelo teatro de Séneca, patente sobretudo nas últimas décadas, foram a multiplicação de ensaios e estudos, a tradução das peças, no conjunto do *corpus* ou avulsamente, para variadíssimas línguas estrangeiras, bem como as edições e comentários a peças individuais, e, não menos importante, a encenação de muitas delas, em palcos espalhados um pouco por todo o mundo.

Mas vejamos brevemente quais as principais singularidades das peças de Séneca. É importante começar por notar que alguns dos atributos que as distinguem das tragédias gregas devem ser considerados no contexto dos elementos que parecem caracterizar o teatro romano arcaico: a insistência no tema do poder, o exacerbar violento e inflamado das paixões, o gosto do tétrico, as cores vivas e carregadas, os efeitos hediondos e terríveis (nos quais o grande teatro elisabetano se havia de inspirar), a importância dos papéis femininos (evidente em Pacúvio), a dimensão titânica dos protagonistas (digna de nota em Ácio), e também a tendência para o uso de *sententiae*, «sentenças» (fórmulas lapidares que encerram um pensamento de valor moral).

Apesar de recorrer a mitos gregos, o que tematicamente aproxima as suas tragédias das de Sófocles e Eurípidés e faz deles os seus predecessores, Séneca imprime a esses mitos um tratamento diferente, alinhado com o objectivo, também ele diferente, que o guia enquanto dramaturgo. Na linha de uma tendência que havia despontado com o teatro helenístico, e que traduziu a evolução da filosofia no sentido de uma pregação da sabedoria, de forma a torná-la mais acessível, o teatro de Séneca insinua-se como exercício de predicação estoica, uma dissertação sobre moral, numa época em que tão necessária a sentiria o filósofo ante a série de crimes e atrocidades que figuras como Calígula, Cláudio, Messalina, Agripina, Nero, entre tantas outras, protagonizavam.

Enquanto homem do seu tempo e dado o gosto do público romano pelo teatro, Séneca ter-se-á sentido tentado a transmitir alguns dos preceitos essenciais da ética estoica por meio de uma forma literária apelativa, capaz de conquistar e de prender, mais do que a prosa, a atenção de uma audiência alheia às discussões filosóficas (como se pode ler na *Epístola* 108.10–12).

É à luz desse princípio que podemos analisar as tragédias de Séneca e o seu contributo, de cariz pedagógico, na divulgação da filosofia estoica, visto que a maioria das personagens de Séneca enferma dessas doenças intelectuais que são as paixões, que as fustigam com variados sintomas e não raras vezes se revelam fatais, seja para as próprias personagens, seja para aqueles que as rodeiam (pense-se nos filhos de Medeia ou nos filhos e mulher de Hércules, no *Hércules Enlouquecido* vítimas inocentes de um terrível e cego delírio).

Daí que as figuras de Séneca trágico sejam vistas como *exempla*, em pé de igualdade com os muitos *exempla* disseminados pela sua prosa. Seria essa uma forma de chegar aos não iniciados, mostrando-lhes quão nefastos são os efeitos da submissão aos falsos juízos, que comprometem a razão e a moral. É de sublinhar que os autores gregos e romanos evocavam regularmente figuras históricas e mitológicas para elucidar e robustecer os seus argumentos e mensagens, e havia, inclusive, compilações de *exempla*, como a recolha de Valério Máximo, intitulada *Factos e Ditos Memoráveis*. Os estoicos romanos, em particular, viam os *exempla* como inestimáveis no combate contra as falhas morais, porquanto, como diz Séneca (*Epístola* 6.5), o caminho filosófico é longo através de preceitos/conselhos, mas curto e eficaz através de *exempla*.

É nesse sentido que se reconhece nas tragédias de Séneca uma concepção moralizante, didáctico-pedagógica, alcançada por meio da exibição de *exempla* negativos de caracteres (exemplos apotropaicos), e, em alguns casos, mais raros, também de *exempla* positivos (exemplos protrépticos/parenéticos).

Ora, o predomínio de *exempla* negativos sustenta a poética não-aristotélica das tragédias de Séneca. Se para Aristóteles o herói passa da prosperidade à desgraça, não por causa do seu carácter, de uma eventual perversidade ou maldade que nele germinem, mas devido

a um erro de apreciação, o erro trágico (*Poética*, cap. 13, 1453a, 15); em Séneca, pelo contrário, a catástrofe decorre dos vícios das personagens, que podem ser responsabilizadas pelos seus actos, pelos seus crimes — e são-no, de facto —, ilustrando o nivelamento por um plano meramente humano (os deuses estão esquecidos no Olimpo e não interferem na vida dos mortais) e, até, uma diluição do sentido último do trágico, pois se o homem cai em desgraça, é porque o merece.

Ademais, se Aristóteles teorizava a purificação das paixões pela identificação do espectador com aquilo que era representado, em Séneca não há esse elemento catártico, dado as suas tragédias estarem construídas de maneira a impedir a assimilação, total ou parcial, do espectador/leitor aos protagonistas. Séneca visa, antes, um estímulo para um papel activo, interventivo, por parte do espectador, um repúdio pelo que é apresentado, uma reflexão crítica que mostre que a queda do herói podia ter sido evitada, podia não ter ocorrido. E esse objectivo é, de verdade, plenamente alcançado ao assistirmos à voragem das múltiplas paixões que arrastam Medeia, Atreu, Fedra, Clitemnestra, Édipo ou Jocasta para uma loucura de funestos resultados.

Quase todas as tragédias de Séneca expõem casos marcantes das calamitosas consequências de perversas paixões que a razão não consegue domar. E Séneca parece ter escolhido, para recriar, mitos em que a morte desempenha um papel central e que mais se prestam à demonstração da evidência da alma humana como reduto do mal. Para essa demonstração concorrem outras características muito vincadas, e talvez exclusivas, das suas tragédias: a dissecação psicológica, a análise da psique das personagens, dos sinuosos caminhos das paixões na interioridade, dos mecanismos mais sombrios e tortuosos que promovem e explicam o comportamento humano em todas as suas contradições e crueldade.

Crueldade que é personificada, por exemplo, na figura dos déspotas ferinos e sanguinários (de que Atreu, na tragédia *Tiestes*, é o exemplo acabado), cujo retrato, remontando ao teatro romano arcaico, é feito por Séneca com cores mais carregadas e caliginosas, deixando, quiçá, transparecer a experiência pessoal do autor (que, recorde-se, terá sido ameaçado de morte por Calígula, foi depois

exilado por Cláudio e, por fim, acompanhou de perto as muitas perversidades de Nero). As atitudes desastrosas dos governantes tirânicos são enquadradas no contexto das paixões desenfreadas, de que o poeta/filósofo exhibe as consequências devastadoras, tantas vezes letais e descritas com um evidente gosto do sangue, do horror, do bombástico e do grotesco.

Quanto à forma, a linguagem da interioridade (via para a alma humana), os retratos nítidos das personagens e dos seus vícios, e as cores pesadas dos quadros das paixões — assim como dos seus sintomas e consequências — são veiculados por um estilo declamatório, intensamente retórico, tenso, faustoso em longos monólogos e descrições, e grandiloquo em diálogos veementes e céleres. É um autêntico barroco *avant la lettre*, fruto das profundas mudanças que a retórica sofrera a partir de Augusto, passando a centrar-se mais em si mesma e explorando todas as suas qualidades, e talvez decorrente da própria tradição romana do género trágico.

Ora, esse pendor exuberantemente retórico foi um dos aspectos criticados pelos românticos e é, também, uma das razões alegadas pelos que são da opinião de que as tragédias de Séneca não foram feitas para o palco, o que nos leva ao encontro do tema da (ir)representabilidade das peças, campo que se mantém fértil em controvérsia.

Durante muito tempo, pensou-se que não era possível as peças de Séneca terem sido representadas. Eram aduzidos argumentos como a excessiva violência de algumas cenas, a necessidade de executar mortes em palco, as aparições de espectros, as falas muito longas das personagens (amiúde com extensas digressões descritivas ou narrativas), que, por outro lado, obrigavam a longos silêncios de outras personagens em cena, ou uma acção quase sempre estática e cuja dinâmica e fluidez são preteridas em favor das estruturas discursivas e de retrato psicológico.

Acresce a esses argumentos que, nos inícios da época imperial, o público teria deixado de ter pelas representações públicas de dramas o interesse de outros tempos, voltando-se sobretudo para a pantomima (representação dramática com um dançarino solista e um coro narrativo). Há informações de que, em algumas casas particulares, se faziam recitais, e de que a leitura de textos literários passou a ser cada vez mais comum, a ponto de incluir textos teatrais. É, pois,

provável que os novos textos dramáticos se destinassem a representações em teatros públicos ou privados; ou a serem lidos perante um auditório comum ou selecto; ou, enfim, à leitura individual.

Todavia, não dispomos de quaisquer dados que permitam determinar se, durante a vida de Séneca, as suas tragédias terão alguma vez chegado a ser apresentadas ao público, e de que modo, nem tão-pouco sobre qual o tipo de actualização visado pelo poeta para as suas peças: serem apresentadas em *recitationes* (leituras públicas), serem lidas individualmente, ou uma efectiva representação cénica, em recinto público e/ou privado? Embora se trate de questões em aberto, e que provavelmente assim permanecerão, nos dias que correm há muitos autores que admitem a possibilidade de as tragédias terem sido encenadas e de poderem ser encenadas. E muitas têm-no sido, de facto.

Tradução e notas

Servimo-nos, para a tradução, da edição crítica de Otto Zwierlein, *L. Annaei Senecae Tragoediae* (Oxford, 1986).

As notas visam ora esclarecer referências mitológicas e geográficas, ora chamar a atenção para passos obscuros do texto. O elevado número de notas de algumas tragédias é reflexo da admirável densidade e riqueza do original.

Sinais críticos usados

*** Texto em falta no manuscrito

†. † Texto considerado corrupto

[.] Texto considerado espúrio

As tragédias do volume II

O volume II é um tributo a mulheres poderosas. Até nas duas peças que têm Hércules nos títulos, são as mulheres (Mégara, Íole, Dejanira, Alcmena, para apenas mencionar algumas) que se avultam

pela dimensão trágica dos seus destinos, emaranhados nos traços mais sombrios da heroicidade do próprio Hércules.

Além dessas, deparamos ainda com duas portentosas heroínas, com direito a títulos de tragédias individuais, os quais decerto reclamariam, tal como reclamam para si a autoria e responsabilidade pelos crimes que o tumulto das paixões estóicas, nomeadamente o amor mórbido e a ira (que geralmente andam de mãos dadas), as leva a cometer: de um lado, Medeia, que não hesita em matar por amor a Jasão, mas trocada por uma mulher mais nova e mais ilustre, sadicamente pune o marido com o filicídio; de outro, Fedra (nem por acaso prima de Medeia), que, sem saber como lidar com uma inconveniente paixão pelo próprio enteado, Hipólito, acaba por agir de forma que o deita a perder, bem assim a ela mesma.

Resta Octávia, cuja indolente submissão e passividade perante as circunstâncias e os desejos de outros a colocam nos antípodas das veementes Fedra e Medeia, ou da sua própria mãe, a devassa Messalina, ou da sua madrastra, a incomensuravelmente ambiciosa Agripina.

Apontamentos sobre o Hércules no Eta

A ser da autoria de Séneca, os ecos das tragédias tidas por genuínas sugeririam para o *Hércules no Eta* uma datação bastante tardia. A morte e grandiosa transfiguração de Hércules seriam, em verdade, muito insinuantes para um filósofo que, bem ao jeito estóico, havia de deixar a sua própria vida, cometendo suicídio.

Dois aspectos formais que causam alguma surpresa são a aparente composição à pressa e os 1996 versos (cerca de mais 650 versos do que *Hércules Enlouquecido*), que levam a crer que a tragédia não pôde, por qualquer motivo, levar a última demão para ficar concluída, carecendo de revisão e compressão. Ecos de Sílio Itálico e Estácio sugerem uma cronologia alta, talvez do princípio do século II, mas os paralelismos literários não permitem determinar, sem margem para dúvidas, qual a fonte e qual a obra modelada. Acresce a isso que a discussão dos críticos modernos em torno da autoria do *Hércules no Eta* resvala muitas vezes para a aferição da qualidade da poesia da peça, tornando-se pouco proveitosa.

Apontamentos sobre a Octávia

É o único testemunho que chegou até nós, na íntegra, de um subgénero profícuo na literatura latina, as *fabulae praetextae*: tragédias em que as personagens são, na maioria, da história romana. A precisa definição de outras características desse subgénero trágico esbarra no desconcertante facto de, de muitas outras *praetextae*, apenas nos terem chegado fragmentos, muitos deles exíguos.

A peça não se encontra claramente dividida em actos, apesar de os manuscritos apresentarem algumas subdivisões. O principal eixo da peça é a duração da acção: três dias.

O autor da tragédia baseou-se conspicuamente em Séneca, não apenas nas suas tragédias (todas de tema mitológico), mas também na sua prosa, mormente o *Da Clemência* e a *Consolação a Hélvia*, como se pode ler no monólogo de Séneca (vv. 377–436), e no diálogo com Nero (vv. 437–592), em que se detectam muitas afinidades com o pensamento do filósofo: as terríveis consequências das paixões, a morte como libertação e derradeira oportunidade de manter/recuperar a dignidade, a exaltação da mediania e do justo meio-termo, entre outras.

As principais *uexatae quaestiones* relativas à tragédia *Octávia* são a sua datação e autoria. Se, actualmente, há quase um consenso académico em torno da convicção de que a peça não foi escrita por Séneca⁽³⁾, persiste a dúvida, e a subsequente especulação, quanto à determinação do quanto distará da queda de Nero, no ano 68, a composição da tragédia. Para a autoria da *praetexta* têm sido sugeridos nomes como Lucano, Aneu Cornuto ou Curiácio Materno, e há até quem já tenha proposto para a *Octávia* uma cronologia muito alta (séculos III ou IV), tentando fundamentar esse ponto de vista na assumpção de que a peça se baseia, e imita, os *Anais* e as *Histórias* de Tácito, historiógrafo romano do século II. Tudo isso no âmbito de uma discussão académica certamente estimulante, mas, em verdade, pouco profícuo quanto a inequívocas conclusões.

⁽³⁾ Com base em questões de estilo, alusões históricas (nomeadamente a profecia de Agripina, nos vv. 629–631, da morte de Nero) e o facto de Séneca ser umas das personagens da tragédia, em duas longas cenas entre os vv. 377–592.

A tragédia comprime em três dias, certamente por convenção dramática, dois factos marcantes na história de Roma, que se espalharam entre Maio e Junho de 62: o divórcio e exílio da filha mais nova de Cláudio, Cláudia Octávia.

Para o conhecimento de Octávia, em muito contribui, a par dos *Anais* de Tácito, essa pretexto homónima que até nós chegou. Do seu retrato, ressaltam sobretudo a presença apagada, nos antípodas das figuras politicamente vigorosas de uma Messalina ou Agripina Menor, e o seu papel passivo na teia de intrigas e manobras políticas em que foi enredada. O acontecimento marcante da vida de Octávia foi o casamento com Domício, a respeito do qual é muito pouco provável que sequer tenha sido consultada, expediente para associar mais estreitamente o futuro imperador Nero à *gens Claudia* (fazendo dele genro, além de filho adoptivo, de Cláudio). Do dia desse casamento, diz Tácito (*Anais* 14.63.4) que para Octávia bem poderia ter sido antes um funeral, escoltada para uma casa onde apenas a esperava dor.

Para que pudesse ter lugar esse casamento, rompeu-se o noivado com Lúcio Silano, sobre o qual não é possível saber em que medida a opinião de Octávia fora tida em conta, lançando-se contra ele uma campanha de calúnias (Tácito, *Anais* 12.4), baseada num suposto incesto de Silano com a sua irmã Júnia Calvina e geradora de um mal-estar que levaria ao suicídio de Silano (Tácito, *Anais* 12.8.1).

Na tragédia, Octávia é caracterizada por meio de um conjunto de qualidades positivas que fazem recair sobre ela, não só o apoio do povo romano, mas também a admiração da personagem Séneca, que lhe louva a honra, a fidelidade, os costumes e o pudor (vv. 546–547). Ainda assim, Octávia é uma figura passiva, isolada num mundo hostil, entre uma madrasta cruel e ambiciosa e um marido imposto por motivos políticos.

É muito pouco provável que alguma vez tenha Octávia acalentado qualquer tipo de ambição política. Apesar de determinante na passagem do poder de Cláudio para Nero, ela terá sido, ainda assim, mero peão no tabuleiro de interesses e desígnios que a transcendiam; sem nunca, aparentemente, ter tido oportunidade de se afirmar, ela acabaria vitimada por esse jogo de interesses. Tal como político fora o seu casamento, igualmente a sua morte seria política, pois Nero

estava decidido a desfazer todos os laços com a *gens* sob cuja égide se alcandorara no poder, facto que o levará já a matar Britânico⁽⁴⁾ e a própria mãe, Agripina⁽⁵⁾, não fossem eles tentar reclamar o poder ou intentar algum golpe que visasse destituí-lo do trono. Restava apenas um laço, Octávia. Também esse tinha de ser cortado, até

(⁴) No ano 55, durante a festa em honra de Saturno, Nero envenenou Britânico (que então contava 14 anos), com uma bebida que, depois de experimentada pelo servidor de confiança, foi dada ao jovem. Este, que a terá achado demasiado quente, mandou que lhe juntassem um pouco de água fria, o que logo foi feito, mas não sem lhe ser adicionada, também, uma forte dose de veneno. Britânico ingeriu a dita bebida, e de imediato caiu, perdendo a voz e a respiração. Ante a perplexidade geral no salão, Nero, indiferente, afirmou que aquela era só mais uma indisposição de Britânico devido à epilepsia que o atormentava desde a infância (Tácio, *Anais* 13.16.5). Com a morte de Britânico, Agripina perdeu a oportunidade de se vingar do filho, de quem se começara a distanciar, e Octávia, a esperança de ver o irmão como imperador de Roma.

(⁵) Temendo que, de alguma forma, Agripina tentasse com êxito eliminá-la da cena política, Nero decidiu matá-la. Recorreu a Aniceto, prefeito da armada de Miseno e seu antigo preceptor, que engendrou o seguinte plano: construir um barco que se desconjuntasse em pleno mar, quando Agripina estivesse a bordo. Carinhosamente recebida por Nero numas festividades em honra de Minerva (em Baías, de 19 a 23 de Março de 59), Agripina participou num magnífico banquete, findo o qual, foi acompanhada por Nero até ao porto, onde deveria embarcar em direcção à sua casa de campo. Quando o barco estava para zarpar, verificou-se uma avaria. Nero prontamente lhe cedeu o seu próprio barco, previamente armadilhado. A meio da viagem, o tecto da embarcação desfaz-se e abate-se sobre os viajantes. Por se encontrar junto a uma coluna, Agripina escapou à morte, mas por pouco tempo. Apesar de ferida, depois do naufrágio salvou-se a nado. Reconduzida à sua casa de campo, na região de Nápoles, mandou que informassem o filho do sucedido. Quando o mensageiro, Agermo, chegou junto de Nero, foi-lhe atirado para os pés um punhal, e Nero afirmou que ele tinha sido mandado por Agripina para o matar. Então, na companhia de um capitão de navio e de um centurião, Aniceto dirigiu-se a casa de Agripina. Ao ver os três sicários aproximarem-se dela, Agripina diz que, se vinha para a matar, não acreditava que viesse da parte do filho, já que não se pode ordenar o assassinio de uma mãe (Tácio, *Anais* 14.8.4). Ignorando tais palavras, os sicários avançam. Um dá-lhe uma pancada na cabeça, outro desembainha a espada, enquanto o terceiro se prepara para desferir o golpe fatal. Agripina descobre o ventre e pede que seja aí desferido o golpe. Cumpria-se assim o voto que um dia formulara, que o filho a matasse, contanto que reinasse.

porque Octávia teria começado a ser vista como símbolo de um círculo ideológico pró-claudiano, ela que era já a única representante viva (e legítima) da ilustre *gens*.

Além disso, seduzido pela beleza deslumbrante (Tácito, *Anais* 13.45.2–4) e pelos ardis (Tácito, *Anais* 13.46.2) de Popeia Sabina, Nero foi levado a ponderar a hipótese de desposá-la. Para tal, tinha de divorciar-se de Octávia, o que aconteceu nove anos após o seu casamento, sob a acção de Popeia e seu partido, com Ofónio Tigelino à cabeça, ele que sucedeu, como prefeito do pretório, a Afrânio Burro. Segundo Tácito (*Anais* 14.60–64), primeiro, Nero começou por repudiar Octávia, sob o pretexto de ela ser estéril. Depois, vítima das intrigas de Popeia, Octávia foi acusada de adultério com um dos seus escravos, um alexandrino tocador de flauta. Mas, mesmo sob tortura, a maioria das escravas de sua casa não confirmou a acusação. Uma houve, de resto, que à afronta retorquiu que o sexo de Octávia era mais casto do que a boca de Tigelino.

Ainda segundo Tácito, Octávia foi, primeiro, afastada, sob a aparência de um comum divórcio legal, e, posteriormente, relegada para a Campânia, com residência vigiada, decisão que suscitou grande desgasto público. Como tal, Nero fez saber que aceitava de novo Octávia como sua mulher. A reacção de contentamento do povo, que a amava e admirava, foi imediata: deu graças, honrou as estátuas de Octávia, destruiu as de Popeia, que terá, entretanto, conseguido convencer Nero de que a manifestação era fundamentalmente dirigida contra ele e de que a sua própria vida (de Popeia) tinha sido posta em perigo por clientes e escravos de Octávia.

Esse movimento de desgasto por parte do povo simbolizaria não tanto uma exclusiva preocupação com Octávia, como uma manifestação de não reconhecimento de Nero enquanto representante da *gens* Cláudia, o que aponta, mais uma vez, para a questão da (i)legitimidade da subida de Nero ao poder.

Perante a necessidade de um pretexto mais forte e válido do que o anterior para afastar Octávia, Nero convoca o conselho dos seus amigos e conselheiros, o *consilium principis*, e faz com que Aniceto, o sicário de Agripina Menor e a quem foram prometidas recompensas, declare, perante esse tribunal, ser amante de Octávia; e o próprio Nero, o mesmo que antes a acusara de esterilidade,

difamou Octávia, afirmando que ela tinha abortado o fruto desses amores depravados e divulgou ainda a informação de que Octávia, unida a Aniceto, pretendia sublevar a armada de Miseno.

Octávia foi então exilada na Pandatária e, pouco depois, assassinada. Tácito lembra que nenhuma outra mulher exilada, nem Agripina *Maior* (exilada em 29 por Tibério), nem mesmo Júlia Livila (filha de Germânico Júlio César, exilada em 41 por suposto adultério com Sêneca), causou tanta piedade, em muito devido à tenra idade de Octávia, morta aos 20 anos por soldados que às ordens de Popeia lhe abriram as veias dos pulsos e dos tornozelos e lhe deceparam a cabeça.

A pretexto mostra a protagonista a encarar a morte com uma branda resignação (cf. vv. 968–972) que nos traz à mente a doutrina de Sêneca, facto que sugere o provável contacto que Octávia teria tido com o filósofo, entre outras figuras da corte.

Tácito, todavia, na descrição pormenorizada e terrível que faz da morte de Octávia (*Ann.* 14.64.1–2), mostra-a a fraquejar no momento decisivo, quando a ouvimos afirmar que era então viúva, e não mais do que uma irmã (para Nero), e a invocar os Germânicos, ascendência em comum com Nero, e também o nome de Agripina *Minor*, durante a vida da qual ela suportara um casamento infeliz, é certo, mas isento do perigo de morte.

Já foi defendido que, vendo ainda a morte de longe, Octávia pode muito bem tê-la reputado (como na tragédia pretexto) um bem, a libertação dos seus males, mas posteriormente, chegada a hora de morrer, não conseguiu (de acordo com Tácito) vencer o medo «instintivo» da morte.

Apesar de muito válida, essa posição não parece ir ao cerne da questão: conquanto a versão de Tácito possa estar mais próxima da verdade histórica, Octávia é, na *praetexta*, retratada de modo intencionalmente estóico a aceitar a morte, o que, de resto, vai ao encontro da hipótese proposta por alguns críticos modernos: o autor da peça, um seguidor ou um admirador de Sêneca, quis prestar uma homenagem póstuma ao filósofo.

RICARDO DUARTE

Índice

INTRODUÇÃO	7
A vida de Séneca	7
As tragédias de Séneca	15
Tradução e notas	20
As tragédias do volume II	20
<i>Apontamentos sobre o Hércules no Eta</i>	21
<i>Apontamentos sobre a Octávia</i>	22
Bibliografia selecta	27
MEDEIA	31
FEDRA	101
HÉRCULES ENLOUQUECIDO	169
HÉRCULES NO ETA	243
OCTÁVIA	343