



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE HISTÓRIA (FH)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH)

JÉSSICA HONÓRIO DE OLIVEIRA SILVA

O espaço de conflito: casamento e poder nas tragédias de Lúcio
Aneu Sêneca (século I d.C.)

Goiânia
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Jéssica Honório de Oliveira Silva

3. Título do trabalho

O Espaço de Conflito: Casamento e Poder nas Tragédias de Lúcio Aneu Sêneca (Século I d.C.)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Luciane Munhoz De Omena, Professora do Magistério Superior**, em 18/12/2024, às 19:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jéssica Honório De Oliveira Silva, Usuário Externo**, em 27/06/2025, às 13:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5052036** e o código CRC **C18903DE**.

JÉSSICA HONÓRIO DE OLIVEIRA SILVA

**O espaço de conflito: casamento e poder nas tragédias de Lúcio
Aneu Sêneca (século I d.C.)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de História, da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

Área de Concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades

Linha: História, Memória e Imaginários Sociais

Orientadora: Professora Doutora Luciane Munhoz de Omena

Goiânia
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Jéssica Honório de Oliveira

O espaço de conflito [manuscrito] : casamento e poder nas tragédias de Lúcio Aneu Sêneca (século I d.C.) / Jéssica Honório de Oliveira Silva. - 2025.

259 f.

Orientador: Profa. Dra. Luciane Munhoz de Omena.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2025.

Bibliografia. Anexos.

Inclui tabelas.

1. Casamento. 2. Sêneca. 3. Tragédia. 4. Poder. I. Omena, Luciane Munhoz de, orient. II. Título.

CDU 94(100)“652”+“653”



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº **014/2024** da sessão de Defesa da **Tese** de **JÉSSICA HONÓRIO DE OLIVEIRA SILVA**, que confere o título de **Doutor(a) em História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Ao/s **dezesesseis dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro**, a partir da(s) **14h00min**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de **Defesa de Tese** intitulada **“O Espaço de Conflito: Casamento e Poder nas Tragédias de Lúcio Aneu Sêneca (Século I d.C.)”**. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Luciane Munhoz de Omena (PPGH/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Thiago Eustáquio Araújo Mota (UPE)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Fábio de Souza Lessa (UFRJ)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Semíramis Corsi Silva (UFU)**, membro titular externo; Professor(a) Doutor(a) **Ana Teresa Marques Gonçalves (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta, a fim de concluir o Julgamento da **Tese**, tendo sido(a) o(a) candidato(a) **aprovado(a)** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Luciane Munhoz de Omena**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, ao(s) **dezesesseis dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Ana Teresa Marques Goncalves, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 18:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciane Munhoz De Omena, Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2024, às 18:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Coordenador de Pós-Graduação**, em 18/12/2024, às 15:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4836076** e o código CRC **2F24F631**.

Referência: Processo nº 23070.048327/2024-10

SEI nº 4836076

A Zélia Cardoso, inspiração acadêmica
A Cacilda Gomes, inspiração feminina

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – instituição a qual agradecemos pelo financiamento da pesquisa.

Essa tese não seria possível sem uma pessoa, minha orientadora Luciane Omena. Essa pesquisadora me acolheu na UFG apenas confiando em minha capacidade sem me conhecer. Ao longo desses anos, a professora Luciane tentou diversas estratégias para que essa tese pudesse ser apresentada.

Omena, como sempre preferi chamá-la, era a única que me dizia que, apesar de tudo, eu seria professora universitária e que eu tinha capacidade de terminar e apresentar o meu trabalho. Portanto, agradeço à Omena pela paciência, pelo carinho, pela dedicação e pela perseverança.

A outros professores também devo meus agradecimentos. Da professora Ana Teresa Gonçalves reconheço a leitura atenciosa que colaborou para a produção deste trabalho. Suas sugestões na qualificação foram cruciais para o andamento da pesquisa. A Thiago Mota agradeço igualmente pelas contribuições na banca de qualificação, sua atenção e preocupação com esse trabalho.

À professora Semíramis Silva e ao professor Fabio Lessa, agradeço por terem aceitado o convite de comporem a banca de defesa desta tese.

Ainda no ambiente acadêmico, agradeço fortemente a Cintila Garcia, secretária do PPGH-UFG que tanto torceu por mim, incentivou e colaborou para que eu entendesse dos desafios burocráticos de um doutorado. Cintila também foi responsável por nos orientar de maneira sagaz no pedido de extensão de bolsa de doutorado.

É difícil, no mundo acadêmico, contar com amigos quando a competição nos leva a desconfiar de todos. A Pedro Benedetti - amigo desde quando éramos jovens ambiciosos, professores de latim e pesquisadores mirins nos corredores do bloco H da UFU -, todo o meu carinho acadêmico e minha admiração. A Ellen, companheira dos sofrimentos e das vitórias, exemplo de empatia e altruísmo, exemplo, ainda, de sororidade: toda a minha gratidão e todo o meu carinho.

Agradeço, ainda que com palavras mais do que insuficientes, ao companheiro que enxugou minhas lágrimas durante esses anos, Ezequiel. Parceiro que esteve de mãos dadas

comigo do início ao fim ainda que eu não conseguisse responder a sua pergunta “como anda a tese?”.

A minha analista Sybele devo o pouco de sanidade mental que sobrou – e bem pouco sobrou. A minha avó Cacilda agradeço pelos empurrões para a vida e a imposição da regra, desde minha criação, de que o estudo é fundamental para uma mulher.

Morte é quando a tragédia vira um costume.
Emicida

RESUMO

A presente tese de doutorado tem como objetivo investigar o casamento em três tragédias de Sêneca: *Medeia*, *Fedra* e *Agamêmnon*. O objetivo da pesquisa é compreender o casamento nas tragédias relacionando-o com os poderes, a razão e as paixões. Para tal, busca-se fazer uma análise do léxico latino a fim de compreender as escolhas do filósofo no gênero poético que compõem o universo do casamento para o filósofo. Considerando a fundamental importância dos papéis de gênero na compreensão do casamento do filósofo romano, recorre-se, no trabalho, aos casais das peças: Medeia e Jasão; Fedra e Teseu e, por último, Clitemnestra e Agamêmnon. Torna-se importante ainda investigar os elementos históricos e filosóficos que atravessam o objeto de pesquisa como a ética estoica que trata acerca da premissa de que todas as ações humanas deveriam seguir a natureza e os conceitos de razão e paixão expressos nos adultério, repúdio marital, crimes intrafamiliares, repertório ancestral, heranças familiares, formas de exercer o poder, desejo, paixão, moderação, ordem e desordem. A pesquisa culminou na compreensão de que o casamento exposto por Sêneca é desordenado porque as ações dos esposos e esposas marcam o contra movimento da natureza, como, por exemplo, a ideia de o mais forte/melhor governar o menor/mais fraco, isto é, os esposos deveriam comandar as mulheres - *duco uxorem*. Nesse sentido, os interesses individuais não deveriam estar acima do bem comum, pois, na percepção senequiana, representaria a ausência de controle das vontades sexuais e amorosas. Por fim, responde-se ainda a dúvida se há uma ética do matrimônio nas tragédias por intermédio da negação, já que Sêneca não inaugura um sistema de orientações específicos para o casamento e sim o inclui no circuito dos preceitos para todas as relações sociais.

Palavras-Chave: Sêneca, Casamento, Tragédia e Poder.

ABSTRACT

The present doctoral thesis aims to investigate marriage in three of Seneca's tragedies: *Medea*, *Phaedra*, and *Agamemnon*. The research seeks to understand marriage in these tragedies by examining its relationship with power, reason, and passions. To achieve this, the study conducts an analysis of the Latin lexicon to comprehend the philosopher's choices in the poetic genre and how they construct the concept of marriage within Seneca's worldview. Considering the fundamental importance of gender roles in understanding marriage from the Roman philosopher's perspective, the study focuses on the couples from the plays: Medea and Jason; Phaedra and Theseus; and, lastly, Clytemnestra and Agamemnon. Additionally, it is crucial to investigate the historical and philosophical elements that intersect with the research subject, such as Stoic ethics, which emphasize that all human actions should follow nature, as well as the concepts of reason and passion expressed through adultery, marital repudiation, intrafamilial crimes, ancestral repertoire, family legacies, modes of exercising power, desire, passion, moderation, order, and disorder. The research concludes that the portrayal of marriage in Seneca's works is disordered because the actions of husbands and wives counter the natural order. For instance, the principle that the stronger/better should govern the weaker/lesser (i.e., husbands should lead their wives – *duco uxorem*) is often overturned. In this context, individual interests should not outweigh the common good, as this, in Seneca's view, would represent a lack of control over sexual and emotional desires. Finally, the thesis addresses the question of whether there is an ethics of marriage in Seneca's tragedies. The answer is negative, as Seneca does not establish a specific system of guidelines for marriage. Instead, he incorporates it into the broader framework of precepts governing all social relationships.

Keywords: Seneca, Marriage, Tragedy, and Power.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: A TRAGÉDIA E O TRAGEDIÓGRAFO SÊNECA	18
1.1 - A tragédia	18
1.2 – Teatro e tragédia na Roma Antiga	36
1.2.1 - Os espetáculos	43
1.2.2 A tragédia e os tragediógrafos em Roma	63
1.3 - A tragédia senequiana	69
1.3.1 - O estilo de Sêneca: a tragédia retórica	89
CAPÍTULO 2: O CASAMENTO NA ROMA ANTIGA (I d.C.)	98
2.1 – O tratamento do tema em estudos historiográficos	98
2.2 – Estar casado no século I d.C: regulação, práticas e discursos	119
2.3 – O casamento segundo a ética estoica de Sêneca	149
CAPÍTULO 3	167
3.1 - O casamento, o poder da razão e o poder da paixão: elementos em conflito	167
3.2 - O casamento e os poderes real, paterno e marital: comandos e transgressões	188
CONCLUSÃO	225
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	224
Documentos textuais	228
Obras de Referência	230
Obras Gerais	230
ANEXOS	
Mapeamento de fontes	238

INTRODUÇÃO

Esse trabalho nasceu em meio a tragédias de todo tipo: pessoais, políticas, sanitárias, sociais e econômicas. Nesses contextos trágicos – mais reais do que gostaríamos, alcançamos Medeia, Fedra, Clitemnestra e Agamemnon: temos pulsão de morte, dor, vergonha, ódio e pouca esperança. Filhos enterram pais, pais enterram filhos e governantes enganam. Nós nos tornamos um pouco – ou muito – Hécuba em meio as ruínas de Troia. Esse trabalho tem sangue e lágrimas. Na nossa tragédia do século XXI, somos iguais em sofrimento, todos igualmente trágicos.

Antes dessa grande tragédia que em tudo adentrou, tivemos uma tragédia política: a ascensão, em 2019, de um governo intitulado “conservador” no Brasil. Cortes de gastos das universidades, graves acusações à comunidade acadêmica, a afirmação da ideia de que o país não precisa de universidades e que estas não são para todos: iniciar uma pesquisa nesse contexto abalou o sonho de ser professora universitária.

Nesse “novo velho modelo conservador”, a pauta dos costumes tornou-se prioridade e materializou-se em discursos contra o aborto, defendendo a abstinência sexual para prevenir gravidez na adolescência – um método de “preservação sexual”, em fanatismo patriarcal e religioso. Justificam absurdos pela manutenção de uma “família tradicional brasileira”, fragilizam a democracia, atacam minorias e fazem do racismo uma banalidade.

O casamento heterossexual esteve na pauta conservadora como um suporte da moral religiosa e as Antiguidades foram instrumentos de legitimação, muitas vezes, da hipocrisia conservadora. Somando todas essas dimensões, viver no Brasil, entre 2019 e 2024, é ter salvo-conduto para discorrer sobre a tragédia e o casamento, é ter uma irremediável necessidade de pensar a política e a família, é refletir também sobre os papéis femininos e masculinos e ter identificação pessoal e social com o trágico.

Nossa pesquisa é feita e orientada por perspectivas femininas. A partir delas, pensamos como a vida e o legado da Roma Antiga ainda reverberam e buscamos, especialmente, como se afastam, o que continuamos e o que rompemos, o que ainda nos diz sobre nós e o que nos leva a problematizar nossas próprias estruturas.

Considerando essa Antiguidade presente, apresentamos nosso objeto e nossas razões para pesquisá-lo. A união de duas pessoas, intimamente, faz parte dos hábitos humanos. Em diferentes épocas e lugares, não importam quais fossem as razões e as regras vigentes, o

casamento fez parte das condutas humanas. No século XVIII, Giambattista Vico escreveu em *Princípios de uma Ciência Nova* que todas as nações “custodiaram estes três costumes humanos: todas têm alguma religião, todas contraem matrimônios solenes, todas sepultam seus mortos.” (VICO, 1988, p.2). O casamento fez parte do comportamento social de todas as épocas.

Na Roma Antiga, o casamento compunha o conjunto de obrigatoriedades sociais aristocráticas. Era parte de um sistema cultural e político no qual comportamentos sociais, práticas religiosas e esfera política eram indissociáveis. Nosso objeto é o casamento nas tragédias de Sêneca no século I d.C. Como entendemos, as tragédias são peças de argumento mitológico que ajudavam os romanos a entenderem, interpretar e lidarem com seu mundo.

O recorte desse objeto nesse gênero literário fundamenta-se no conteúdo que ele oferece, ou seja, as relações humanas. O casamento é uma relação fortemente manifestada no gênero. As personagens casam-se de maneira trágica: com amor, ódio, ira, desmedida, medo e dor. Segundo Cardoso:

Levando-se em consideração o fato de que em Roma a família sempre desempenhou papel fundamental como célula primeira da sociedade, contribuindo para o equilíbrio da estrutura política, sendo o elemento básico para a constituição de importantes alianças e garantindo a geração de filhos legítimos que continuarão os empreendimentos e trabalhos de seus pais, as questões relativas à instituição do casamento e a suas características rituais oferecem pretexto a muitas investigações (Cardoso, 2012, p.87).

Compreensão da família e sua conexão com o espaço político, dos mecanismos do poder, da condução da vida privada, do pouco limite entre as relações privadas e públicas são pontos adjacentes de nosso objeto. O que Cardoso chamou de “questões relativas à instituição do casamento”, de fato, formam uma teia que relaciona o casamento com a família, a política, a sociedade, a sexualidade, o poder e com uma infinidade de outros pontos.

O objeto, portanto, pode ser analisado por diversas perspectivas. Em nosso trabalho, como o gênero do documento é a tragédia, escolheremos abordar o tema não pelo viés religioso – valorizando o ritual, por exemplo, ou cerimônia - e nem pelo viés jurídico: nosso viés é ético e político porque Sêneca foi um tragediógrafo estoico e teve uma marcante presença no cenário político do século I d.C. Nessa escolha, os papéis de esposa e esposo são fundamentais e ecoam nas personagens, à medida que os comportamentos são basilares para a prática matrimonial.

Dividimos a relevância científica de nosso trabalho em alguns pontos. É inegável que esse tema despertou interesse em diversos pesquisadores e excelentes pesquisas foram feitas sobre ele, porém nosso trabalho tem especificidades. O tratamento do tema na documentação selecionada foi pouco explorado, portanto, temos campo de exploração. Nas tragédias de Sêneca, então, as análises são ainda mais escassas. A utilização da análise lexical como um instrumento de análise da poética trágica de Sêneca e a compreensão de suas singularidades no gênero também é uma particularidade.

Por fim, falta especulação histórica das peças de Sêneca – elas já foram exploradas com maestria pelos estudos de linguagem – no Brasil. Nossa análise apoia também os estudos sobre as tragédias latinas no Brasil. Destas, as tragédias de Sêneca são as mais completas e preservadas, seu conjunto forma o maior número de peças trágicas que temos contato. Sob os Principados de Cláudio e Nero, ele escreveu suas peças, provavelmente. *Medeia*, *Tiestes*, *Agamêmnon*, *A Loucura de Hércules*, *As Troianas*, *Fenícias*, *Édipo* e *Fedra* são certamente produzidas por ele enquanto *Hércules no Eta* e *Otávia* não possuem autoria comprovada.

O objetivo geral de nossa pesquisa será analisar a perspectiva de Sêneca sobre o casamento nas tragédias *Medeia*, *Agamemnon* e *Fedra*. Adiante explicaremos a razão da seleção. Em nossos objetivos específicos, buscaremos compreender como era o matrimônio do século I d.C., examinar sua relação com a esfera política e o poder e explorar a conexão entre a ética do filósofo e o matrimônio vigente à época.

Para a nossa pesquisa, cada tragédia selecionada trata de diversos temas, contam histórias de amores e de horrores, porém nelas encontramos o ponto aglutinador do matrimônio. Em *Medeia*, temos uma maga exilada e apaixonada pelo marido. Traída por Jasão, esposo para quem ela não poupou sacrifícios para agradar, por isso decide envenenar um diadema e enviar para Creúsa, a futura esposa de seu marido. A noiva e seu pai, o rei Creonte, são envenenados e têm seus corpos queimados em seu palácio. A maga também se vingava do esposo assinando seus filhos.

No texto senequiano, as razões pelas quais o esposo se casou com a sacerdotisa de Hécate são constantemente explicitadas por ela: ele estava interessado nos poderes da maga que pudessem manipular ações a favor dele. Embora a esposa *Medeia* tenha se esforçado em seu casamento para agradar seu marido, a união é retratada como ilegítima. Sem a anuência do pai e sendo a cônjuge uma estrangeira, essa união só tem validade para a própria mulher.

Deste modo, a peça poderá contribuir para pensarmos a legitimação do casamento, a destruição política da cidade como consequência da fúria da maga, o casamento como instrumento de ascensão política para o homem e, por último, a ausência de governo do

marido sobre a mulher, causando um descompasso doméstico e político. Nessa peça, os assuntos na órbita do matrimônio são poder, alianças políticas, crime, adultério e a ira.

Agamêmnon narra sobre o rei de Micenas responsável pelo cerco dos aqueus à cidade de Troia, uma personagem de extrema importância. A peça conta sobre o retorno do rei para casa após o triunfo sobre os troianos. Antes, ao iniciar a guerra, ele ofendeu a deusa Ártemis e esta exigiu a vida de Ifigênia, sua filha, como sacrifício em troca de poder, para, desse modo, chegar à Troia com a tropa grega. Ele decide sacrificar a filha e sua esposa, Clitemnestra, não o perdoa. Seguem longos dez anos em que o rei ficou fora de sua cidade e o relacionamento amoroso de sua esposa com Egisto, filho de Tiestes e primo de Agamêmnon ganhou lugar. Ao voltar para Micenas com Cassandra, filha do rei de Troia Príamo, sua cativa, Agamêmnon é morto por sua esposa.

Uma vez mais Sêneca nos mostra as consequências do desequilíbrio doméstico refletindo no espaço público. Agamêmnon venceu uma importante guerra e voltou para reinar, mas encontrou sua casa transformada e sua família desmembrada. Ira e amor tomaram a esposa na ausência do marido, porque ele ofereceu a própria filha em sacrifício para alcançar seu objetivo. O sucesso na guerra não refletiu no espaço doméstico, antes, a desarmonia doméstica gerou também desarmonia política. Ao ser governado pela própria ambição de vencer a guerra, o rei colocou-se no caminho contrário à virtude, ou seja, o do vício e, assim, provocou desordens nos espaços.

Em *Fedra*, o rei Teseu se casa com Fedra, também um estrangeira, e ela se apaixona por Hipólito, seu enteado. Transtornada e enlouquecida pela paixão, a madrasta e sua ama tentam persuadir o rapaz a ceder aos seus desejos carnavais. Ele se recusa, é casto, celibatário e não confia nas mulheres, por consequência, o filho do rei representa a virtude, a temperança, a recusa aos prazeres, à insubmissão ao poder e as riquezas, uma espécie de baluarte estoico da moral adequada à aristocracia.

A madrasta representa o descontrole, os vícios, a loucura sexual encarnada no corpo feminino e o adultério. Ao final, Hipólito morre, a esposa mente para o esposo dizendo que foi violentada pelo enteado. Revoltado Teseu deseja a morte do próprio filho, já morto. Depois, o rei percebe que sua esposa mentiu e se arrepende por ter perdido o filho. A peça foi selecionada por tratar, como as outras também, dos papéis da esposa e do esposo no equilíbrio do casamento, do governo das paixões e da inclinação feminina aos vícios.

As tragédias expõem aqueles que se permitem ser coordenados pelas paixões e são condenados a assumirem as consequências de suas próprias catástrofes nos níveis individual e coletivo. Cenas de horror, violência e sanguinolência, ausência de medida, personagens

femininas refinadas, recursos retóricos e ideias estoicas como a virtude e as paixões são componentes das tragédias selecionadas. A perspectiva de Sêneca sobre o casamento é evidenciada a partir do pensamento de um membro das diversas aristocracias que, no contexto imperial, competiam com seus discursos, representações e noções políticas.

Nossa questão nessa investigação é: como Sêneca representa o matrimônio em suas peças trágicas? Nossa hipótese é de que o tragediógrafo representa o matrimônio a partir de sua ética estoica, seus preceitos morais para a vida social. Por ele ser um agente importante do Principado, principalmente sob Cláudio e Nero, essa representação é histórica e circunscrita ao grupo aristocrático do qual ele fala. Portanto, quando Sêneca discorre sobre o casamento, ele o exibe como uma prática de seu grupo, desaprovando a facilidade do divórcio e o reflexo do comportamento não virtuoso, indignado com os hábitos femininos, com a corrupção incentivada e a ambição por riqueza e poder.

O matrimônio de sua perspectiva está integrado aos demais problemas sociais e políticos do Império em que vive, por isso a via apresentada para a solução do desequilíbrio do casamento é sua própria ética estoica, que deve coordenar todas as relações sociais. Sêneca se interessa pelo controle dos comportamentos a partir de seu sistema estoico. Assim, não entendemos que o filósofo apresente uma ética matrimonial específica, mas uma estoica na qual ser virtuoso – isto é, seguir a natureza - e não se entregar aos desejos tem funcionalidade em todas as relações. Para a virtude no casamento, é necessário o cultivo de alguns valores como a *castitas*, o *pudor/pudicitia*, *ratio* e *virtus* nos papéis do esposo e da esposa.

As representações do casamento nas peças são de fracasso e não estão lá por acaso. Elas dão suporte ao objetivo de demonstrar as consequências de comportamentos contrários a ética estoica e como estas penetram todo o tecido social da aristocracia. Logo, a corrupção, as ambições, a riqueza e o poder conformam-se na mesma estrutura de um matrimônio não-virtuoso.

Ele escreve para uma aristocracia dirigente que precisa apoiar seu poder em recursos e discursos, que precisa justificar porque deve permanecer no mais alto posto. Para Sêneca, o exercício do comportamento virtuoso em todas as relações sociais dessa aristocracia pode solucionar alguns problemas do Império. É um modelo.

A teoria condutora de nossa pesquisa será a da História Cultural cujo principal expoente é o historiador Roger Chartier. A História Cultural é uma vertente que entende a cultura como o conjunto das formas de sentido das experiências humanas: as danças, as práticas, os rituais, a literatura, o teatro e muitas outras expressões.

Há uma capacidade humana intrínseca de representar sua realidade. Para Albuquerque Júnior, “nenhum ser humano suporta o real se não trabalhá-lo simbolicamente, se não aplacar sua estranheza através da dotação de sentido e de significado, se não tornar a coisa, a natureza, em algo cultural.” (Albuquerque Junior, 2007, p.27)

Sendo a cultura a expressão da capacidade humana de construção de sentido, “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.” (Chartier, 1990, p.17). A História Cultural é aquela que faz um inventário das expressões e suas formas para entender as épocas e os grupos.

A realidade social que nos interessa é a do matrimônio, que tem uma forma e um significado na literatura latina. Consideramos as tragédias veículos de representação do mundo romano, de seus costumes e suas vivências, recortes de uma vivência. Para Chartier, “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam” (Chartier, 1990, p.17).

Sêneca, como tragediógrafo, representa um grupo social específico, como já mencionamos: aquele de uma aristocracia, dentre várias, ligada ao poder, próxima aos imperadores da primeira dinastia e identificada a partir de um viés filosófico, o estoicismo. Embora a presença dos estoicos na primeira dinastia tenha sido predominante, é preciso reconhecer que seu discurso e suas exigências não eram exclusivos naquele momento, como mostraram Joly e Guarinello (2001). Para esses autores, demandas concretas e coletivas, no espaço público, se mostravam “através de um jogo político complexo, do qual participavam, com diferente intensidade, grupos diversos, cada qual com seus próprios objetivos e meios, sua própria definição dos fins desejáveis, suas éticas políticas mais ou menos sistematizadas.” (Joly, Guarinello, 2001, p.4)

Assim, os textos trágicos, expressando representações do casamento, apresentam os interesses de um grupo determinado ou uma parte dele que estava em constante disputa discursiva com os demais grupos sociais inseridos naquela realidade. Esses retratos matrimoniais são compostos pela régua estoica que, não por acaso, denuncia comportamentos ao passo que elege outros como adequados. Para Chartier:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar

um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (Chartier, 1990, p.17)

Nas tragédias, a autoridade estoica é evidente nas vozes das personagens e, especulamos, expressa um desejo de controle dos comportamentos, uma educação dos mais rebelados que, no fundo, demonstra a proteção de certos agentes em detrimento de outros. Sem dúvida, é mais do que uma questão moral. Construindo personagens obedientes aos instintos, desequilibrados e furiosos, o estoico denuncia aqueles que desaprovavam colocando a si e seu grupo como moralmente superiores.

Do mesmo modo, apresentando as consequências das ações, movidas pelo furor “animal” dos “monstros trágicos” – Medeia mata os filhos e segue sem o amor de Jasão, Clitemnestra assassina seu marido e perde o amor dos filhos -, Sêneca compõe um modelo a partir dos prejuízos do governo das paixões. Logo, as tragédias senequianas não apenas se inscrevem, muito provavelmente, nas disputas discursivas do Império, como também no conjunto de regras de condução da vida ligado ao estoicismo e ao *mos maiorum*, os costumes do antigos.

A encenação das personagens envoltas aos casamentos como corruptas, egoístas e apaixonadas formam um entendimento do casamento investido de significados de gênero, de poder, de ética e de política. A ideia de matrimônio, na poética, é demonstrada por imagens, isto é, por descrições de cenas, personagens, situações e ambientes.

Para Paulo Martins, a imagem é expressa por meio de símiles ou metáforas, *imago* se aplica à linguagem verbal como representação em palavras (Martins, 2011, p.152), elementos que pretendemos analisar nas tragédias. Além de metáforas e símiles, o recurso retórico das descrições (écfrases) são também imagéticas.

Para alcançar nossos objetivos da pesquisa, será preciso extrair das peças as imagens matrimoniais concentrando-nos igualmente nas personagens masculinas e femininas selecionadas, mapeando as cenas e as descrições de personagens e como cada uma pode contribuir com o objeto.

O latim das tragédias será analisado a partir do vocabulário que permeia o tema casamento como *coniux*, *sponsus*, *thalamus*, *femina*, *dominus*, *vir*, *maritus*, *adulter*, *dos*, *nuptias*, *matrimonium*, *conubium*, *duco uxorem*, entre outros. Na investigação do campo lexical, analisamos vocábulos em rede de relações em pares como casamento/divórcio, marido/esposa, pai/mãe e em oposições como boa esposa/má esposa, bom marido/mau

marido. Esse mapeamento auxilia para pensarmos os significados e as ideias que Sêneca concede ao matrimônio por meio da semântica e usos dos vocábulos.

A escolha de personagens também compõe o tratamento da fonte histórica. É imprescindível selecionar os casais das tragédias a serem examinados. Elegemos como figuras: Medeia e Jasão; Agamêmnon e Clitemnestra e Fedra e Teseu. Eles serão avaliados a partir de traços de caráter, papéis nas narrativas, posição social, posição familiar e relação com outras personagens.

O material está dividido em três capítulos. O capítulo 1 é intitulado “*A tragédia e o tragediógrafo Sêneca*” e seus tópicos são: *A tragédia; Teatro e tragédia na Roma Antiga* e *A tragédia senequiana*. Ao tratarmos da tragédia, buscamos entender o gênero, sua origem, sua relação com a religiosidade, o que define o trágico, as características próprias do gênero textual, a organização e o acontecimento dos espetáculos nas festas, os agentes sociais envolvidos e os principais tragediógrafos áticos. Percebemos a conveniência de tratarmos do gênero, inicialmente, para chegarmos até a forma que Sêneca o produz.

Teatro e tragédia na Roma Antiga foi um espaço no texto para tratar do gênero em Roma, especificamente, entre os séculos I a.C. e I d.C. O leitor encontrará uma série de atitudes aristocráticas diante do teatro e da tragédia: a escrita de peças, a participação em espetáculos, o oferecimento de espetáculos, as sanções e o uso do teatro como instrumento da política imperial. Permeia nesse tópico, a partir dos discursos demonstrados, a relação do teatro com a infâmia, no Império, daí a percepção negativa de atores e atrizes. É admitida a relação dúbia dos romanos com o teatro: amar e odiar concomitantemente, utilizar e punir. O objetivo foi entender a relação dos romanos com o gênero, qual era o lugar deste naquela sociedade.

A tragédia senequiana trata do gênero para Sêneca, das relações com seu tempo, da própria vida do tragediógrafo – carreira e família - e seu lugar na corte imperial. São tratadas questões como a teatralidade das peças do filósofo, as características gerais de suas peças, seus dispositivos retóricos, as possíveis intenções de escrever tragédia, a recitação e a declamação à época, as transformações do teatro e da tragédia e a perspectiva do tragediógrafo sobre o teatro.

O capítulo 2 é *O casamento da Roma Antiga (I d.C.)*. Nele fazemos um breve levantamento do que foi produzido acerca do casamento romano desde o final da década de 1970. Partimos do artigo de Suzane Dixon publicado em 2011 no *A companion to families in the Greek and Roman Worlds, From Cerimonial to Sexualities: A Survey of Scholarship on Roman Marriage*, no qual a autora elenca alguns pesquisadores e seus trabalhos sobre o

objeto e como as abordagens foram mudando ao longo do tempo e dos interesses da área histórica.

O segundo tópico, “*Estar casado no século I d.C: regulação, práticas e discursos*”, discorre sobre a regulação jurídica do matrimônio, as práticas matrimoniais das elites e da família imperial, alguns casos de casamento e adultério para exemplificar, as exigências morais feitas aos casados, algumas formas de manipular a regulação e o formato dos discursos dos romanos a respeito das práticas e dos comportamentos, sobretudo femininos, e as estratégias próprias da família imperial na contração de matrimônio, adultério, divórcios e alianças políticas.

“*O casamento segundo a ética estoica de Sêneca*” é o terceiro e último tópico do capítulo cuja intenção é demonstrar como o filósofo abordou o tema em outras obras e abrir o caminho para a análise nas tragédias. O sábio estoico, a virtude, o vício, as paixões ganham espaço para pensar a ética estoica aplicada ao matrimônio. Nesse tópico, retornamos a nossa hipótese de que a ética pensada para o matrimônio é a mesma pensada para todas as outras relações sociais, mas com um destaque para o pudor e a castidade, aos comportamentos femininos e masculinos.

No capítulo 3, privilegiamos a análise das tragédias. Abordamos a descrição das personagens, como as esposas e os esposos são caracterizados sobretudo por meio do uso da razão e das paixões. *Uxor, femina, mater, maritus, vir* e *pater* compõem o cenário matrimonial no qual suas ações virtuosas ou viciosas refletem na casa e no espaço público.

CAPÍTULO 1: A TRAGÉDIA E O TRAGEDIÓGRAFO SÊNECA

1.1 - A tragédia

O objetivo de pesquisar sobre as relações matrimoniais nas tragédias de Sêneca nos faz perguntar o que é uma tragédia, primordialmente. Com esta inquirição, indagamos também o que a diferencia dos outros formatos literários, o que cabe ao seu próprio formato e qual é o seu lugar nas sociedades nas quais se inscreveu. Depois de compreender e seguir os traços da tragédia, poderemos enveredar para o que Sêneca afirmou sobre as relações matrimoniais neste gênero.

A tragédia antiga versava sobre o homem e sua maneira de estabelecer relações com seu mundo. O modo como o homem antigo encarava seu universo e agia nele era, entre várias definições, religiosa, portanto, a tragédia contava sobre a relação do homem com o divino, nas figuras dos deuses, em tempos primordiais. No entanto, não se tratava do homem comum, mas de um tipo específico: aquele extraordinário, com forças divinas, o herói.

Nas tragédias áticas,¹ o mundo representado era urbano, cívico, político e, ao mesmo tempo, transcendente, sobre-humano. As narrativas transitavam nessas duas dimensões complementares. Todavia, a tragédia não era sobre como o homem se conformava ao seu mundo e obedecia aos deuses, cegamente, era sobre como ele interrogava o mundo e a si mesmo. A tragédia representava a instabilidade das relações humanas mais do que verdades intocáveis.

Como fenômeno citadino, ela referia-se a dinâmica da cidade e mostrava suas estruturas. “A tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena, diante do conjunto de cidadãos” (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p.161). O desenvolvimento da tragédia foi oportuno na história da pólis ateniense e definiu-se a partir dela, em contato com ela. Gênero questionador, a tragédia também interrogava a própria cidade, provocava suas certezas em suas contestações.

Devido sua substância interrogativa, para Rachel Gazolla (2011), a tragédia lançou as bases da Ética, que a descenderia.

Se a poesia homérica é afirmadora das *aretai*, a tragédia é questionadora – como o é a filosofia – da *areté*. Exatamente por esses aspectos, emerge da

¹ Chamaremos de tragédia ática o conjunto de obras produzidas entre os séculos V e IV a.C., na Ática, por tragediógrafos da região que escreveram suas obras em Atenas.

tragédia o campo para a filosofia interrogar-se, no século IV a.C., sobre os fundamentos de um saber sobre o *éthos*, dando origem a uma reflexão específica sobre o agir na história do Ocidente nomeada ética, um saber sistematizado sobre o fundamento da ação humana (Gazolla, 2011, p.220).

Vernant e Vidal-Naquet lembram que, apesar de a tragédia apontar as questões para a ética, o gênero literário e o campo da filosofia não compartilharam o mesmo momento histórico. O gênero trágico foi demarcado por condições particulares. Como já mencionamos, uma dessas condições foi sua relação com a cidade de tal modo que os espetáculos reproduziam certas estruturas da pólis como a hierarquia.

Sucedendo à epopeia e à poesia lírica, apagando-se no momento em que a filosofia triunfa, a tragédia, enquanto gênero literário, aparece como a expressão de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p.8).

A experiência humana que comunicou a tragédia foi marcada por um espaço e um tempo: Atenas dos séculos V e IV a.C. Esses recortes determinaram como o conteúdo da tragédia foi acomodado. Como um gênero excepcional em seu tempo, sem precedentes e sem sobrevida posterior aos moldes em que foi instituído em Atenas nos séculos V e IV a.C., ele pode ser explicado assim:

Um gênero poético destinado a ser representado e gesticulado num palco, escrito para ser visto, ao mesmo tempo que ouvido, programado como espetáculo e, nesse sentido, fundamentalmente diferente dos que existiam anteriormente (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p.161).

Poesia, drama, texto, representação e espetáculo formam a particularidade do gênero. Um gênero complexo esteticamente, que segue diretrizes específicas e que não sobreviveu em nossos tempos da forma como foi concebido. Esta seria uma definição genérica para a tragédia. Faz-se necessário escolher algumas características sobre as quais dissertar – algumas comuns a outros gêneros e outras mais singulares.

Como primeira característica, mencionamos a tragicidade da tragédia. Isso definitivamente não é simples. O trágico antigo exigia profunda elaboração literária e dramática e não se reduzia a um final infeliz. Ele comovia, afligia, buscava instruir com os exemplos dos erros e causar repulsa às paixões. O sentido de trágico provocado na audiência não era desprezioso e desprovido de arranjo estético.

O trágico era resultado da determinação do destino (ou dos deuses) em divergência com a vontade humana. Nas peças, por vezes, as personagens deliberam e outras vezes são afetadas por ações do passado. Em alguns momentos, elas tão somente respondem violentamente ao destino que lhe foi imputado prejudicando a si ou aos seus. Jaqueline Romilly diz:

Que sofram uma sorte querida pelos deuses, que paguem pelos erros dos antepassados, ou que paguem pela sua própria imprudência, há sempre neles uma parte de inocência. E mesmo quando nos são apresentados como culpados, mesmo quando suas ações os arrastam, são-no porque o erro é o lote do homem (Romilly, 2020, p.175).

O homem trágico é privado de ser perfeito e exemplar e se torna, antes, efeito de seus males. O gênero não exalta seus heróis. Conforme Gazolla (2011, p.219), a tragédia busca, ao mesmo tempo, simular e contrariar o belo e a justa medida quando expõe, por exemplo, as paixões inadequadas ao *éthos*. Quando a épica exaltava as ações heroicas, a tragédia encenava os excessos humanos, seus desequilíbrios.

O trágico compunha-se de antíteses. Esse elemento era especialmente materializado no confronto de valores e vontades. A oposição não era exclusiva da relação do herói ou heroína com os deuses, também pertencia à relação daqueles com sua comunidade, com sua família e consigo mesmos. A contraposição dos desejos se dava nessas dimensões e todas afetavam a ação do herói. Há mais do que desejos divinos e heroicos, pois a comunidade era uma força coletiva importante nas narrativas. Não por acaso existia um lugar importante para uma personagem coletiva em todas as peças, o coro. As contradições trágicas, assim, eram exibidas por diferentes personagens.

O confronto tinha um valor literário porque desencadeava as ações das personagens. As convicções em contraste emitiam significados e representavam interesses para a audiência. Para Gazolla (2011, p.36), as convicções são de duas naturezas: universais – comum ao homem – e históricas – específicas da cultura daquele momento.

Sendo o confronto um elemento essencial do trágico, a dualidade tinha valor. Universal e histórico, razão e paixão, virtudes e vícios, deuses e homens, público e privado, interior e exterior, masculino e feminino, riqueza e pobreza, valores novos e antigos, passado e presente e destino e deliberação são elementos duais nas tragédias.

Albin Lesky (1996, p.32) contribui para a caracterização do trágico elencando alguns requisitos de identificação. O primeiro deles seria a “dignidade da queda.”. As personagens

nobres e heroicas impõem-se flagelos humanos. A queda trágica digna afeta o herói ou a heroína - alguém que se encontrava em boa sorte e caiu de uma alta posição no infortúnio, acabando em situação de miséria como a morte ou o exílio.

A queda inevitável despertava a piedade do público. Para Romilly, as personagens suscitavam simpatia. Ela defende sobre Fedra, Hécuba e Medeia:

Todas três criminosas são impelidas ao crime apenas pela própria pressão da infelicidade, bruscamente aumentada, provoca um sobressalto de defesa, de vingança. Hécuba foi ferida no seu amor materno, Fedra e Medeia na sua honra de mulheres. E subitamente a sua vontade afirma-se: o acto pelo qual se vingam não lhes acrescenta mais do que ter destruído o que as destruíu; por vezes, custa-lhes mesmo a esperança; porque Fedra vinga-se morrendo e Medeia realizando um crime que a vota a si mesma o desespero (Romilly, 2020, p.178).

O segundo requisito de Lesky é a ligação entre o trágico e o mundo humano – interior e exterior, podemos acrescentar. “O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente quando temos a sensação do *nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico” (Lesky, 1996, p.33). Experimentar o trágico seria, então, ser impressionado por ele, inevitavelmente.

Sobre a relação da tragédia e da interioridade humana, Romilly diz que é um bom recurso de comoção do leitor ou espectador afetar suas emoções, “mas tratam-nos dentro de um certo espírito que não é o nosso” (Romilly, 2020, p.163). A autora destaca que o tratamento dado aos temas míticos é determinado pelas demandas históricas apresentadas pelos tragediógrafos. Sobre tais temas, ela continua: “transpuseram-nos, modificaram-nos, elaboraram-nos em função de outros problemas” (Romilly, 2020, p.163). Portanto, cada peça comovia seu espectador, mas o fazia por meio da averiguação de sua realidade na fronteira de seu tempo.

Assim, nosso tempo, ainda que comovido com o trágico antigo, não poderá experimentá-lo como um ouvinte da Ática em sua totalidade, pois não temos os mesmos suportes históricos e sociais para dar-lhe significado. Aquele significado, que depende de certas circunstâncias, é irrecuperável, hoje.

Outra prerrogativa do trágico é a consciência da personagem do ato trágico. Aquele que “está enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico” (Lesky, 1996, p.34). O sofrimento trágico do herói exige lucidez e presunção da própria desgraça por parte da personagem.

Em suma, segundo Lesky, a situação trágica comporta o conflito de vontades, o destino irremediável e o reconhecimento da circunstância desfavorável. A situação trágica não apresenta esperança ou mudança de curso para um final apaziguador. Ela anuncia, antes, a catástrofe. “Ela aparece como uma prova dos sofrimentos que o homem pode ter que suportar, sem solução e refúgio (Romilly, 2020, p.174).

No seu conjunto de características, o mito é importante. O gênero abrigou o mito e deu-lhe uma perspectiva dramática. Romilly aponta que o gênero trágico “não é o mito. É obra de poetas que, deliberadamente, transpuseram o mito para lhes introduzir um sentido. E fizeram-no em função de certos esquemas e de certos interesses” (Romilly, 2020, p.161). A discussão de Romilly revela uma característica importante do mito: a versatilidade. Em cada formato, contexto histórico e de acordo com cada poeta, o mito ganha uma expressão. Expressar o mito, para os antigos, não era modificá-lo, essencialmente. É da natureza do mito ser reescrito, recontado e readaptado.

Um gênero anterior a tragédia que tratou dos mitos foi a epopeia. Exceptuando as peças *As Bacantes*, de Eurípedes – que trata do mito de Dioniso – e *Os Persas*, de Ésquilo – que trata de fatos históricos, as peças trágicas associaram-se aos mitos encontrados na epopeia. As peças que nos chegaram deram um tratamento aos mitos referentes à história de Hércules, às desgraças de Édipo e seus descendentes e aos eventos da guerra de Tróia.

Luc Brisson diz que o mito é sobre “um além que deve ser situado em um passado remoto e em um espaço longínquo, diferente do espaço e do tempo nos quais evoluem o narrador do mito e seu público” (Brisson, 2014, p.20). O tempo longínquo não é a única forma temporal das peças porque elas também comunicam sobre o tempo do tragediógrafo, no qual circunscreve sua experiência. Há um entrecruzamento entre elementos que, por vezes, são divergentes por causa das diferenças temporais, como, por exemplo, costumes arcaicos acerca da vida doméstica diferiam daqueles da vida na pólis.

Em conexão com o tempo arcaico e o tempo contemporâneo do poeta, a expressão mitológica das peças guiava o mundo do presente a partir de histórias do passado lendário. Com o mito, o homem podia guiar suas ações a partir dos sentidos do passado. O bem e o mal, o louvável e o vergonhoso, o vicioso e o virtuoso apresentados de um ponto de vista mítico e dramático ofereciam um direcionamento à vida na pólis.

O mito explicava a existência humana e sua origem e oferecia ao homem um sentido, qual seja, o de aperfeiçoamento moral. Mircea Eliade declara:

Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e à existência humana. Daí seu imenso papel na constituição do homem. Graças ao mito, como já dissemos, despontam lentamente as ideias de realidade, de valor, de transcendência. Graças ao mito, o Mundo pode ser discernido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas "revelações" engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma "história sagrada" (Eliade, 1972, p.103).

A função da tragédia como um meio transmissor do mito não encontra equivalência em nosso tempo. A literatura, aos nossos moldes, perdeu o sentido de orientar a vida para a existência em comunidade, assim como o homem não se direciona para a excelência moral e relaciona tal objetivo com os aspectos religioso, político e social da vida. O mito, assim, não comunica ao nosso tempo da mesma forma.

A “história sagrada” apontava para o tempo presente. O sentido correccional era apreendido também a partir das emoções despertadas pelas ações da narrativa. Medo e piedade pelo destino dos heróis, rejeição aos crimes contranaturais (infanticídio, por exemplo) e repulsa ao comportamento daqueles que deveriam ter excelência (reis, por exemplo) eram vetores da elevação moral. Em suma, uma tragédia incorporava valores a serem reafirmados, paixões a serem reprimidas e comportamentos a serem desprezados, bem como a imprevisibilidade da vida humana, no sentido de que nem todas as escolhas pertencem ao homem.

O mito não assegurava a bondade ou a moralidade do assistente, ele fornecia modelos adequados – em contraste, obviamente, com aqueles mais prejudiciais ao próprio homem - a atuação do homem. Eliade enumera alguns “modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (Eliade, 1972, p.10). A poesia trágica não era reduzida ao seu valor estético apenas, ela era um veículo de direcionamento para os comportamentos aceitáveis para a comunidade.

Os modelos requeriam identificação social, isto é, deveriam ligar-se ao tempo, ao espaço e às expectativas da comunidade nos quais se inscreviam. No processo de comunicação do mito com a realidade histórica do presente, o poeta era um mediador. “O poeta dá forma e transmite aquilo que faz a identidade de uma comunidade, sua consciência e sua cultura, de algum modo” (Brisson, 2014, p.22). Dessa maneira, ao escrever peças trágicas, Sêneca administrou um sistema de valores e noções de dimensões da vida privada e da vida pública rigorosamente latino do I século d.C.

Mediando um sistema de valores e noções, o poeta instruía e era um aristocrata, participe da vida política e militar, escrevia e encenava com o reconhecimento de seus pares. Os modelos reconhecidos nas tragédias eram compostos e direcionados por determinados grupos e compartilhavam seus valores. O mito “é um formidável instrumento de consenso” (Brisson, 2014, p.63).

A relação da tragédia com a cidade como um espetáculo inserido na agenda religiosa também é um tópico importante para a compreensão do lugar da tragédia em Atenas. Fossem outros locais e tempo talvez o gênero não tivesse tido tal desenvolvimento. “A tragédia tem seu apogeu, como expressão cultural da Grécia isonômica, no século V a.C., e ajudou a firmar o novo *éthos* exposto nas novas formas institucionais da cidade” (Gazolla, 2011, p.193).

Ao narrar as aventuras dos heróis, os poetas contavam as dificuldades das guerras, do exílio, da coordenação política da pólis e de seus conflitos, temas concernentes à comunidade. A narrativa trágica seria, para Gazolla, Vernant e Vidal-Naquet, uma instituição da cidade comparada aos tribunais e a ágora. Gazolla a intitula *tragédia cívica*, “que é uma instituição criada pela própria cidade e, como toda manifestação institucional, tem regras e objetivos a seguir” (Gazolla, 2011, p.27). Vernant e Vidal-Naquet a nominam como *instituição social*, “que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários” (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p.10).

Ao se fazer como teatro, a cidade imita seu funcionamento a partir da organização das peças, da escolha daqueles que participam do espetáculo e da competição. A representação tinha lugar em um festival chamado *Grandes Dionísias*, que era feito em homenagem ao deus Dioniso. A tragédia ática nutriu-se de sua conexão com a religiosidade.

As Grandes Dionísias eram festivais abertos ao povo e neles celebravam-se não apenas o deus, mas a cidade de Atenas. A política e a religiosidade cabiam em um só espaço: o teatro. O teatro de Dioniso ficava ao sul da Acrópole, ao lado do santuário do deus. A formação do teatro trágico não passa ilesa ao seu aspecto religioso. Werner Jaeger afirma: “como diz o seu nome, a tragédia nasceu das festas dionisíacas dos coros de bodes” (Jaeger, 1995, p.296).

Para Pierre Grimal, a questão das origens da tragédia não pode ser resolvida.

Não podemos, infelizmente, dar uma explicação clara nem satisfatória do termo tragédia. Não basta notar que a palavra contém dois elementos, em que um é a palavra «bode» (tragos) e o outro a palavra «canto» (odé). Como encaixar estas duas palavras? É pouco provável que se deva pensar que os

coreutas da tragédia primitiva se vestissem com a pele de um bode, ou que estivessem disfarçados de sátiros (que, segundo certas tradições, são monstros metade homens, metade bodes). A hipótese mais provável é a que tem sido defendida frequentemente desde a Antiguidade: o *tragoidos* seria o poeta concorrendo para ganhar o prémio da melhor tragédia; e este prémio era (pensa-se) um bode, que o vencedor devia sacrificar imediatamente a Dioniso, para lhe agradecer a sua vitória. Sabe-se — isto pelo menos é seguro — que o bode era a vítima preferida do deus (Grimal, 1978, p.30).

A questão sobre os primórdios da tragédia foi colocada por Aristóteles. Na *Poética*, o filósofo diz que a tragédia teria uma versão primitiva, o ditirambo. (Aristóteles. *Poética*, 4, 1449a). Na interpretação de Maria Regina Candido, “o filósofo deixa transparecer que os primórdios da formação dos rituais os quais denominamos de teatro eram cerimônias relacionadas ao culto ao deus Dioniso” (Candido, 2015, p.121). Nos rituais, o coro, um grupo de aproximadamente cinquenta homens ou jovens, cantava homenageando o deus (Candido, 2015, p.126). Lesky chama o ditirambo de “canto religioso dionisíaco” (Lesky, 1996, p.64).

Um ponto pacífico entre os autores é o de que a tragédia não trata de Dioniso em seus temas.

É verdade: a época da festa, o lugar da representação, a vestimenta dos atores, tudo aponta para o deus, mas o conteúdo das tragédias, na medida em que podemos dizer algo a seu respeito, indica uma direção totalmente diferente (Lesky, 1996, p.77).

Para Scott Scullion, a tragédia foi uma performance sob o patrocínio de Dioniso, mas não deveu seu desenvolvimento ao deus (Scullion, 2007, p.33). Vernant e Vidal-Naquet questionam mesmo o sacrifício do bode porque “tanto no teatro quanto nas Grandes Dionísias não se sacrificavam mais bodes do que cabras” (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p.160).

Para Gazolla, a tragédia e o culto a Dioniso compartilham mais características do que a relação com o bode. É uma questão ritualística que faz abordar, na tragédia, elementos do culto primitivo imitando-os. Esses elementos são, por exemplo, os ritos de nascimento, de morte e de purificação; outros, mais técnicos, como uso de técnicas de linguagem para provocar espanto (Gazolla, 2011, p.226), a revelação, a construção do inesperado e a confirmação do conhecido final; outros ainda dizem respeito à divisão espacial da encenação como o lugar das ações, a ocupação da orquestra e o movimento no centro (Gazolla, 2011, p.227).

Há um elemento de identificação da tragédia ao culto a Dioniso que julgamos marcante: a catarse. Ela é um momento, no espetáculo, de reflexão acerca das emoções. Ela é

determinada pelas emoções despertadas na audiência pela narrativa e a performance. É sobre quem assiste ao espetáculo. Ao experimentar as emoções suscitadas, o assistente reavalia seus valores e critérios, que são determinados por seu *éthos* (Gazolla, 2011, p.213). Gazolla alerta para a especificidade da purificação catártica da tragédia: “o purificador trágico é sagrado, é educativo, ritualístico e cívico” (Gazolla, 2011, p.213). A catarse trágica tem um efeito coletivo porque sua função é pedagógica. A catarse religiosa busca a redenção, à medida que a trágica resulta na reflexão a partir de uma experiência da sensação e da emoção.

Se a tragédia se desenvolveu ou não dentro do ritual do culto a Dioniso, de fato, ela foi alimentada por aquilo que era oferecido e se conectava ao deus: o espaço, as festas e a religiosidade. Seu aspecto religioso que lhe é natural. A performance acontecia, portanto, dentro de uma festa religiosa. Nas Grandes Dionísias competiam os tragediógrafos pelo lugar de melhor peça. Também conhecidas como Dionísias Urbanas, elas aconteciam no mês de março e duravam seis dias. Nos dias destinados às apresentações trágicas, três tragédias - que poderiam ou não compor uma trilogia - e uma sátira, de um mesmo poeta, eram apresentadas. A programação dos festivais contava com outros tipos de representações como comédias e dítirambos. Aproximadamente em 535 a.C., Pisístrato instituiu as Dionísias Urbanas. Isabel Castiajo esclarece:

As Grandes Dionísias (*ta Dionysia*) foram um dos festivais urbanos impulsionados por Pisístrato, numa altura em que as sociedades gregas passaram de um sistema aristocrático predominantemente rural para uma fixação tendencialmente urbana. Assim, como forma de desenvolverem as bases urbanas, os tiranos consideraram conveniente dar brilho a muitos festivais rurais tradicionais, que se encontravam sob o controlo de aristocratas locais – as Dionísias Rurais – através da deslocação de importantes objetos de culto para centros urbanos e da instituição de grandes festivais citadinos (Castiajo, 2012, p.20).

Nas festas eram encenadas mais do que peças teatrais diante de um público que englobava as cidades próximas a Atenas. Rituais, sacrifícios, procissões, dramatizações, música e dança tinham lugar nas Grandes Dionísias. O magistrado arconte epônimo era responsável pela celebração do festival e pelas custas de parte dele. Ele escolhia os coregos, membros das classes aristocráticas que custeavam os tragediógrafos e seus coros, e os generais para julgar as peças na competição, os estrategos, eleitos anualmente em Atenas. Segundo Moerbeck, a coregia, essa organização do espetáculo, era uma forma de liturgia (Moerbeck, 2013, p.254) e um campo de luta para os indivíduos proeminentes da elite ateniense (Moerbeck, 2013, p.256).

Os atores e os poetas eram pagos pelo Estado e as despesas do coro – alimentação, vestuário e ensaios – eram delegadas ao corego. Este escolhia seus poetas, os flautistas e os coristas e, em caso de vitória na competição, erigia, também às suas expensas, um monumento de comemoração.

Com o mar navegável em março, pessoas de outras cidades chegavam à Atenas para participar das Grandes Dionísias, até prisioneiros podiam assistir aos espetáculos naqueles dias e eram libertados. Aproximadamente 1250 artistas se apresentavam nas celebrações a Dioniso naqueles dias.

No primeiro dia do festival, o coro, o poeta e os atores apresentavam uma prévia das peças que participariam da competição. Esse momento era o *proagon*. No mesmo dia, a estátua de Dioniso era retirada de seu templo, na Acrópole, e era colocada em outro templo, em direção a Eleutera. De lá, a estátua era levada para o teatro em procissão.

Outro momento, no segundo dia, era chamado de *pompe*, no qual sacrifícios ao deus eram feitos precedidos de um cortejo religioso cuja condução contava com uma mulher virgem. “No final do cortejo, grupos de homens cantavam hinos, sustentando grandes falos, e executavam danças nos altares” (Castiajo, 2012, p.25). Após o cortejo, as competições dos ditirambos eram feitas. Consecutivamente, as competições das peças trágicas tinham vez.

Essas eram, pois, cerimônias de cunho religioso. Outras cerimônias de cunho cívico, que antecediam as competições trágicas, eram cumpridas. Os eventos de comemoração eram: a libação dos generais, a exposição dos tributos, a exibição dos nomes dos benfeitores da cidade e a apresentação militar.

A libação era uma ação religiosa. Tratava-se de derramar um líquido em honra a um deus envolvendo os dez generais eleitos mais importantes para Atenas. Mas não era apenas uma ação religiosa, mas também de demonstração do poder militar de Atenas por meio da exibição de seus generais. A apresentação dos tributos dos aliados da cidade também demonstrava o poder político e das alianças de Atenas. Atenas projetava sua imagem como pólis rica para os estrangeiros e para seus cidadãos no teatro.

A exibição dos nomes dos benfeitores da cidade continha significados pedagógico, político e financeiro. Era pedagógico porque buscava estimular os cidadãos ricos a colaborarem com os custos da cidade; político visto que estimulava competição entre os cidadãos e assegurava as posições políticas daqueles que colaboravam; e financeiro já que arrecadava tributos por meio dos benefícios. Beneficiar a cidade significava contribuir para a manutenção de sua ordem política.

A última cerimônia era a militar. As crianças que perdiam os pais em guerras eram educadas às expensas do estado ateniense. Quando crescidas, desfilavam com vestimenta militar. Para Goldhill, esse era “um momento no qual todo o peso da ideologia cívica era sentido. Lá estavam as crianças dos homens que morreram lutando pela cidade, preparadas para tomarem seu lugar de cidadão como homens” (Goldhill, 1987, p.68). A questão da educação das crianças era social e a cidade envolvia-se com ela. O desfile demonstrava o papel militar que todo cidadão deveria prestar à cidade e afirmava o que era ser menino e homem naquela sociedade, indubitavelmente noções definidas pela função militar.

Os quatro momentos (libação dos generais, exibição dos tributos, apresentação dos nomes dos benfeitores e desfile militar dos jovens) eram cercados pelo significado cívico. Goldhill contribui dizendo:

[...] tudo isso salienta o poder da pólis, os deveres dos indivíduos em relação a ela. O festival Grande Dionísia tinha um sentido de ocasião cívica, um festival da cidade. E era uma ocasião para dizer alguma coisa sobre a cidade, não somente nas peças. A Grande Dionísia era uma ocasião pública dotada de uma força especial de crença (Goldhill, 1987, p.68).

Assim, a pólis criava seus próprios dispositivos de manutenção de sua ordem política e econômica em um sistema que, beneficiando-se do culto a Dioniso e das performances de seu festival, apresentava sua imponência e seus valores. Definitivamente, assistir a uma peça trágica na Atenas do século V a.C. relaciona-se pouco com o que temos hoje de teatro trágico.

Ressaltamos os aspectos religioso e político do festival, que antecipavam a encenação. É preciso, então, destacar algumas categorias do drama para a compreensão de como um texto dramático era colocado em cena. O tragediógrafo era a peça principal, quem escrevia e algumas vezes representava na peça. O primeiro nome de grande importância, na Ática, foi Téspis, que moldou a tragédia como a conhecemos.

Dizem-nos, por fim, que Téspis, actor ambulante, ia de cidade em cidade com os seus coreutas, transportando numa carroça os acessórios necessários às suas representações. A «carroça» de Téspis teria sido, deste modo, a primeira *skéne*, a primeira barraca instalada, temporariamente, ao lado do *theatron* de Dionísio, em Atenas (Grimal, 1978, p.32).²

² Nos versos da *Arte Poética*, Horácio conta que Téspis transportava em carroça os poemas. (Horácio. *Arte Poética*, 275-277).

O teatro de Téspis era itinerário. O ator-poeta ambulante ganhou destaque por sua inovação. Foi o primeiro tragediógrafo reconhecido a inserir um outro elemento, um ator. Berthold informa que foi Pisístrato quem convidou Téspis para participar das Grandes Dionísias, em 534 a.C. A ideia do itinerante foi colocar-se em interação com o coro. “Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel de *hypokrites* (“respondedor” e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro” (Berthold, 2001, p.105).

A tragédia, assim, inaugurou mais do que a figura do ator, mas, por meio dela, certa combinação até então inexistente, a poesia e o diálogo falado. O coro entoava um canto – também diálogos, quando em confronto com as personagens - e as personagens, os diálogos. Aquele era uma personagem coletiva que contava até com cinquenta homens. Na tragédia ática proibia-se à atuação das mulheres, embora as personagens femininas fossem amplamente desenvolvidas nas peças e com grande importância para as narrativas, como os coros somente de mulheres. O chefe do coro era chamado de corifeu e seus outros membros de coreuta.

O coro exercia, entre outras, a função de conselheiro e era submetido aos resultados das ações das demais personagens. Ele tinha profundo interesse no desenvolvimento da história porque seu destino era, muitas vezes, determinado por isso. A partir do coro, as questões aparecem, as demandas são postas. Ele era essencial, porém não era independente e não existia à parte.

Essa unidade dramática era de tamanha importância que suas investidas nas peças recebiam nomenclaturas específicas. A entrada do coro não era a primeira parte da peça, pois antes tinha-se o *prólogo*. Depois dele, era feita a introdução do coro, em procissão, em direção à *orchestra*, seu espaço teatral. Essa entrada era chamada de *párodo*. Outros cantos corais, entre os *episódios* – entradas das personagens – eram os *estásimos*. Outras intervenções eram feitas através do corifeu.

Houve, no entanto, uma transformação do papel do coro que passa a ser afastado dos acontecimentos e se torna uma personagem com algumas participações de exceção e às vezes pouco relacionada com as ações da peça, contrariamente ao que representava inicialmente. De personagem que dava nome a algumas tragédias – *As Suplicantes*, *Os Persas* -, passa a ser secundária. O desaparecimento do coro é gradativo e nas peças de Eurípedes ele passa a ter menos relevância do que nas peças de seus predecessores Ésquilo e Sófocles (Castiajo, 2012, p.106).

O segundo integrante importante, o ator, foi colocado gradativamente. Téspis introduziu um ator; Ésquilo, o segundo e Sófocles o terceiro. Também chamados de *hypokrites* ou *tragodos*, tinham um número limitado nas peças. “A delimitação para três atores tornou-se primordial para o estabelecimento de regras de atuação no palco, ou seja, o uso da fala se limitava ao diálogo no qual o terceiro ator permanecia, por convenção, em silêncio” (Candido, 2015, p.119).

A performance trágica hierarquizava seus atores sob o critério de importância da participação de cada um na trama. A atuação tornou-se uma especialidade e um mesmo ator podia encenar mais de um papel. Candido explica que o papel principal era feito pelo *protagonista*, o coadjuvante era *deuteragonista* e o *triagonista*, o último papel, era assistente dos anteriores (Candido, 2015, p.119).

Os atores representavam o confronto trágico. Em contraposição, as ideias da pólis eram elevadas à forma dramática e os atores, juntamente com o coro, poderiam personificar concepções em conflito. O *agon* era um recurso de debate direto. Na poesia trágica representava-se por uma alteração de versos entre as personagens, isto é, cada personagem defendia sua perspectiva em um único verso. Tem-se a impressão, ao ler a peça, de certa rapidez, violência e desespero.

A diferença do coro com a personagem não se limita às suas técnicas de linguagem, às formas lírica coral e dialogada, mas estende-se à função de cada uma dessas personagens na peça. Essa diferença é funcional na narrativa e corresponde à simbolização que o coro faz da comunidade cívica (espectadores), seus desejos e sentimentos enquanto as personagens heroicas, extraordinárias, correspondem à ordem do passado, que diverge da comunidade cívica. O enfrentamento é importante porque elabora questões e debates para o público.

A respeito da representação dos atores, destacam-se as vestes. Túnicas compridas com mangas longas bordadas e o manto de Dioniso por cima. Castiajo afirma que tais vestimentas eram usadas para minimizar a aparência masculina dos atores (Castiajo, 2012, p.65). Apesar de os cenários das tragédias serem simples acerca de sua decoração, as vestimentas mais elaboradas podiam refletir informações sobre as personagens. Por exemplo, túnicas pretas eram usadas por coreutas em luto – o coro deveria ter vestes uniformes. Os estilos das túnicas também obedeciam às nacionalidades dos coros, bem como suas situações sociais com roupas maltrapilhas, por exemplo, no caso de mulheres cativas (Castiajo, 2012, p.68)

Acessórios também compunham a estética dos atores. Alfinetes, braceletes, brincos, pulseiras e anéis caracterizavam, principalmente, a imagem feminina nobre. Outro adereço era a máscara, que seguia uma padronização genérica para diferenciar idade e sexo das

personagens. Tinha abertura para a boca e os olhos. Para personagens femininas, máscaras brancas; para masculinas, máscaras mais escuras. Certa variação de idade da personagem tentava ser mantida, minimamente.

As máscaras eram feitas de linho e possuíam cabelos naturais fixados a elas. Penteados também eram feitos ou carecas podiam representar personagens em luto e os tons das cores podiam também variar, desde mais vividas a mais pálidas, no caso de personagens senis.

Podemos selecionar também outras características sobre as personagens, além da indumentária. Havia recursos poéticos do drama trágico que compunha o sistema de representação e efeitos. Estes eram acionados a partir da performance das personagens e do desenvolvimento do argumento. Concentremo-nos na figura do herói, para atestarmos esses efeitos. A ele é atribuído um caráter, que direciona suas escolhas, no entanto, algo externo também o rege. “Cada ação aparece na linha e na lógica de um caráter, de um *éthos*, no próprio momento em que ela se revela como a manifestação de uma potência do além, de um *daímon*” (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p.15).

O *éthos*, condutor das ações, e a força do destino refletem na ruína trágica. A ruína é consequência de um arrebatamento que gera uma ação equivocada. “Há a *hýbris*, a desmedida nas ações dos heróis, permeando seus impulsos, desejos e decisões” (Gazolla, 2011, p.42). O herói age pela potência das emoções que o tomam.³ A desmedida vence o herói ou a heroína.

Orientado pelas paixões, o herói claudica, equivocava-se, crê em seu controle, em falsas pessoas ou na boa vontade dos deuses. No drama trágico, o agir com excesso não é inocente. Como herói e membro de uma comunidade, seu erro tem peso. A desproporção o move para o erro (*harmatia*) e este para um suplício.

Expiar o erro visa reparar a comunidade. O sacrifício é o modo pelo qual o erro será purificado. O herói deve livrar a comunidade de seu erro. Para Gazolla (2011, p.202), nas comunidades antigas, as ações, apesar de serem tomadas por indivíduos, são elevadas ao coletivo, isto é, acreditava-se que seus efeitos reverberavam sobre toda a comunidade. Tal entendimento serve, para a autora, à afirmação de que um erro não é individual e sim comunitário.

A catarse é o instrumento de purificação do erro. Já falamos dela oportunamente como recurso comum do ritual religioso, da performance trágica e de instrumento de comoção do

³ Medeia, Clitemnestra e Fedra são heroínas trágicas que agem pelo destempero. Amam e odeiam seus esposos e amantes com força, transitam entre opostos.

público. Aqui, pensamo-la como uma autopunição do herói, que é educativa aos assistentes. A posição do herói é de tal maneira sobre-humana que, por estar mais próximo dos deuses, seus erros também são elevados à máxima potência e à purgação desses erros é, do mesmo modo, violenta. A catarse do herói retoma a uma das funções da tragédia, a de ensinar.

O público era outro componente relevante da performance da tragédia ática. Diversos grupos o compunham como cidadãos, estrangeiros e marginalizados como mulheres, crianças e escravos. Estar presente nas representações era, para grande parte do público, uma obrigação política. Durante um tempo, os espetáculos eram gratuitos para quem quisesse assisti-los, mas Castiajo declara que houve uma mudança a respeito do pagamento de bilhetes a partir do século V a.C. que “teve como finalidade evitar as disputas que comumente aconteciam para se assegurar um lugar, limitando o número dos mesmos e delimitando, através de muros, o recinto do teatro” (Castiajo, 2012, p.134).

O espetáculo trágico submetido ao seu público congrega texto e performance e nos mostra uma face da literatura, na Antiguidade, qual seja, a de ser uma prática social dependente de condições.

[...] Musicalmente recitada perante tal ou tal auditório, em ocasiões de festas comuns ou privadas, cívicas ou pan-helênicas, a mensagem poética fica sob a dependência das condições que requer sua enunciação em público. Dito de outra forma, a performance destes relatos míticos comporta sempre, ligadas uma à outra, uma dimensão estética e uma dimensão social (Vernant, 2005, p.8).

A performance nas Grandes Dionísias dependia de um ambiente social de atuação e de reconhecimento. Ela era, portanto, uma experiência social em todas as suas dimensões – desde sua produção como texto, os preparos do espetáculo até sua representação. Os tragediógrafos eram comprometidos com as mensagens que transmitiam, com a adequação aos espaços de apresentação do texto e com a poética do gênero.

Vejamos, agora, um pouco sobre a história e as contribuições dos três tragediógrafos mais conhecidos de Atenas. Ésquilo foi o primeiro dos três tragediógrafos, serviu em guerras para defender Atenas de seus inimigos. Em 490 a.C., combateu na batalha de Maratona, cidade da Ática, que fez parte da Primeira Guerra Médica, contra os persas, na qual Atenas saiu vitoriosa da batalha. Em 480 a.C., o poeta atuou na Batalha de Salamina, na Segunda Guerra Médica. A vitória também foi de Atenas.

Ésquilo começou a escrever tragédias em 500 a.C. e sua primeira vitória em competição aconteceu em 484 a.C. Em 472 a.C., *Os Persas*, a tragédia mais antiga que temos

hoje, foi encenada no festival. Em uma cidade vencedora e que expandia sua influência política, Ésquilo teve sucesso com seus dramas. Péricles, o estrategista, foi corego de *Os Persas*.

O poeta nasceu em Elêusis, em 525 a.C. e faleceu em Gela, em 456 a.C. Escreveu aproximadamente noventa tragédias das quais apenas sete nos foram transmitidas. As peças que nos chegaram foram: *Os Persas*, *Os Sete contra Tebas*, *As Suplicantes*, *Prometeu Acorrentado*, *Agamêmnon*, *As Coéforas*, *As Eumenides* – as três últimas formavam uma trilogia, a *Oresteia*. A peça *Prometeu* tem autoria contestada.

Sobre o teatro de Ésquilo, para Romilly, duas características são destacadas: a presença dos deuses e a responsabilidade humana por suas ações. O mundo do poeta era da ação e justiça divina. “Isto não quer dizer que se tratava de um mundo em ordem. É um mundo que aspira à ordem, mas que se move no mistério e no medo” (Romilly, 2020, p.56). Dada a experiência em guerras do poeta, ele pode ser marcado pela crença de que Atenas era protegida por deuses graças às suas vitórias e livramentos. Ésquilo, assim, alinhou sua produção trágica com os acontecimentos históricos que viveu.

Também a presença e deliberação humana tiveram grande desenvolvimento em suas peças. Assim, Ésquilo mesclou a atuação divina e a atuação humana formando um mundo trágico. “Daquela *polis* em que os deuses vivem e atuam com os homens, brotou a luta do poeta pelo sentido e pela justificação do divino no mundo, brotou seu saber acerca da unidade de Zeus, *Diké* e Destino” (Lesky, 1996, p.97).

Para Romilly (2020, p.68), o homem de Ésquilo é plenamente incumbido de seus feitos e essa responsabilidade manifesta-se em duas vias: na relação do homem com os deuses e na postura dele diante de seus grupos de atuação como a família e a cidade. Sobre as personagens esquilianas, Romilly afirma:

Simplesmente vivem em função de deveres que os pressionam; e Ésquilo parece estar mais interessado no seu papel de soberanos do que nos seus objetivos e nas suas paixões. As suas personagens vivem; mas ele preocupa-se muito pouco em analisar a sua psicologia (Romilly, 2020, p.69).

Consideremos, agora, o segundo poeta, sucessor de Ésquilo, Sófocles. Nasceu perto de Atenas, entre 497-496 a.C. e era filho de uma família rica. Enquanto Ésquilo lutava na batalha de Salamina, Sófocles era um efebo. Teve muito sucesso e viveu longamente até 406 ou 405 a.C. Foi o poeta, entre os três, que mais colecionou vitórias nas competições. Exerceu função religiosa no culto a Atena e política quando foi tesoureiro e estrategista duas vezes.

Para Romilly (2020, p.81), Sófocles, apesar de contemporâneo do seu antecessor, viveu em uma Atenas em apogeu, diferente daquela que viu Ésquilo em guerras. A cidade continuava sob ameaças, mas tinha alcançado certa maturidade democrática com Péricles. A proeminência de Atenas andava de mãos dadas com atribuições “[...] e suas obras dão mostra de que conhecia seus dois aspectos: a orgulhosa incondicionalidade da vontade humana e os poderes que, à sua indomabilidade, lhe preparam a perda (Lesky, 1996, p.143). Sófocles expressou essa compreensão elaborando histórias com debates sobre os comportamentos humanos e as incertezas. Escreveu mais de cem peças e apenas sete sobreviveram: *Ájax*, *As Traquínias*, *Antígona*, *Rei Édipo*, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colono*. Ao longo de sua trajetória, ganhou dezoito prêmios. Em 468 a.C, concorreu com Ésquilo e o venceu. Centrado na figura do homem, o teatro de Sófocles não abandona a importância dos deuses, ainda que estes não tenham o mesmo lugar que no teatro de Ésquilo.

Conforme Romilly (2020, p.82), três características delineiam as peças de Sófocles: os deveres opostos, a solidão do herói e o convívio entre deuses e heróis. Os deveres opostos são problemas de natureza ética, confrontos entre personagens. Os contrastes são de caráter, de valores e de ideais. “Ceder, ou não? Sujeitar-se, ou permanecer firme? Deixar-se convencer, fazer parte das coisas, ou obstinar-se e manter-se igual a si mesmo?” (Romilly, 2020, p.91). A solidão do herói é um efeito do confronto. Às vezes a solidão é física, em outros momentos, moral. “Antígona e Electra são censuradas por escolhas que são nobres. Ájax, que é censurado apenas pela sua revolta e loucura, não é menos compreendido e tratado injustamente. E Dejanira morre condenada pelo próprio filho” (Romilly, 2020, p.96). A terceira característica é a relação entre deuses e heróis. Como mencionamos, os deuses estão presentes e exercem força no teatro de Sófocles, mas a maneira que o tragediógrafo escolheu convocá-los é original: os deuses estão mais distantes, inalcançáveis e fogem da incorreção. Em diferença, os homens são findáveis, vulneráveis e oscilantes ao passo que os deuses são perenes, imaculados e severos.

O último tragediógrafo distinto na Ática foi Eurípedes, filho de proprietários de terra que nasceu em Salamina. Nasceu em 480 a.C. e morreu em 406 a.C em Pela. Ele escreveu mais de noventa peças e nos foram legadas dezessete: *Alceste*, *Medeia*, *Os Heraclidas*, *Hipólito*, *Andrômaca*, *Hécuba*, *As Suplicantes*, *Héacles Furioso*, *Íon*, *As Troianas*, *Electra*, *Ifigênia em Táuris*, *Helena*, *As Fenícias*, *Orestes*, *Ifigênia em Áulis*, *As Bacantes*. As duas últimas são conhecidas como peças póstumas.

Venceu quatro vezes nas competições. Não exerceu função política como Sófocles. Saiu de Atenas, como Ésquilo, e decidiu ficar na Macedônia no fim de sua vida. Eurípedes

assistiu a Guerra do Peloponeso e viu Atenas sair derrotada dela. Os reflexos deste tempo atingiram seus escritos. Ele se preocupou, sobretudo, em relatar as paixões humanas e rebaixar o herói à condição humana mais do que seus antecessores. Os heróis euripidianos se aproximam das pessoas comuns (Romilly, 2020, p.116).

Nas peças de Eurípides, há certa exaltação de Atenas em forma de patriotismo que convive, em muitas peças, com um cenário de guerra a partir do qual uma ideia é desenvolvida: os vencedores também sofrem os males das guerras. As guerras são frequentemente contextos das histórias, quando não o centro de seus desenvolvimentos.

Eurípides não economizou nas emoções com cenas de crueldade, lamento, loucura, desespero, vinganças, intrigas e sofrimentos de diversas naturezas. No teatro dele, os reis e os nobres caem em desgraça. “Os problemas políticos estão, em Eurípides, inextricavelmente misturados a todos os dramas do sentimento.” (Romilly, 2020, p.125). Seus heróis são apaixonados, ambiciosos e pessoas comuns, do cotidiano.

Medeia e Fedra representam as paixões que podem corroer os humanos. Suas heroínas são complexas e elaboradas. As personagens femininas possuem muita relevância nas peças de Eurípides. Por essas paixões, cometem crimes contra si e contra os seus. Crimes e mortes são outros temas caros ao tragediógrafo. Os defuntos das peças – muitos podem ter aparições após suas mortes em forma de fantasmas – representam as consequências do desequilíbrio, da desmedida, da *hýbris*.

Mortes, paixões e crimes, assim, convergem. Um tipo de morte recorrente nas peças é a do jovem. Alguns jovens se submetem à morte e se sacrificam como Políxena e Ifigênia. Não que tenha havido, nesses casos, a opção de não morrer, porém as duas moças virgens, em dado momento, aceitaram a morte prematura. É resgatado com tais mortes o heroísmo nas peças.

Os temas paixão e heroísmo são tratados de forma diferente nas peças de Eurípides. As características das personagens são elaboradas a partir de suas emoções. As paixões estão distantes da racionalidade e do domínio que exercem sobre os homens lhes tira a razão. Nesse esquema, o heroísmo perde a força sobre as personagens. Romilly diz sobre as personagens “ (...) não agem em função de um ideal claramente definido, mas em função de medos e desejos” (2020, p.134).

A presença dos deuses, proeminente em seus antecessores, também é encarada de forma distinta. Os deuses euripidianos exercem menos força, são menos responsabilizados. O mundo do poeta é governado pelas paixões e estas movem as ações humanas. O devir é mais

inesperado do que preestabelecido. “Para ele os deuses não eram capazes de ser os responsáveis sempre presentes do que acontece no mundo” (Romilly, 2020, p.144).

Neste tópico, empenhamo-nos em compreender características gerais da tragédia, o que a definia como um gênero da Antiguidade, como foi sustentada como um espetáculo em Atenas e quais tragediógrafos notáveis se inscreveram em sua história. Concebemos a tragédia como um fenômeno político, social e religioso essencial para a pólis ateniense.

No próximo tópico, nosso olhar se direciona para a atuação do gênero, na cidade de Roma, onde ele percorre caminhos ora próximos da tragédia ateniense, ora muito distintos. Trata-se do mesmo gênero com outras nuances e variáveis a serem consideradas. Devido às características de seu tempo e espaço, ao tratarmos o gênero no recorte romano, privilegiamos, ao final, a tragédia como texto, que nos levará à poesia trágica de Sêneca.

1.2 – Teatro e tragédia na Roma Antiga

Roma foi um centro cultural criador do gênero trágico. No percurso de investigação da tragédia, entre a República e o Império, encontramos outros gêneros, espetáculos e suas regulações, artistas, religiosidade, personagens históricas e posições a respeito do teatro em Roma.

A história dos espetáculos romanos começa em 364 a.C. Segundo Tito Lívio (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII, 2, 1-3), naquele ano, uma epidemia assolou Roma e, a fim de apaziguar à ira dos deuses, os romanos decidiram oferecer divertimentos. Segundo o historiador: “Sem palavras em versos e sem mímica para substituir as palavras, atores chamados da Etrúria, dançando ao ritmo da flauta, faziam à moda etrusca movimentos que não eram destituídos de graça” (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII, 2, 4-5)⁴. Para Tito Lívio, a origem do teatro latino foi etrusca devido a esse primeiro espetáculo. O próprio nome dado ao ator em latim, *histrion*, advém de *istrius*, do etrusco (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII, 2, 6). Mas essa origem etrusca não era glorificada porque aos histriões era imputada a infâmia, assunto sobre o qual falaremos mais adiante. Dupont (2003, p.96) diz que “tudo leva a crer que a infâmia dos histriões foi introduzida na Etrúria ao mesmo tempo que os jogos cênicos. Os atores etruscos eram escravos, como os atores romanos serão escravos ou libertos”.

⁴ “*Sine carmine ullo, sine imitandorum carminum actu ludiones ex Etruria acciti, ad tibicinis modos saltantes, haud indecoros motus more Tusco dabant*” (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, 7, 2, 4-5).

Quando se refere àquele espetáculo cênico, Tito Lívio diz que os etruscos apresentaram em Roma “um espetáculo sem grande valor, como quase todas as coisas que se iniciam e, além do mais, um espetáculo estrangeiro” (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII. 2. 4).⁵ *Ceterum parvum* caracteriza a diminuição do espetáculo etrusco e *res peregrina* aponta o estrangeirismo do espetáculo. O adjetivo *peregrina* qualifica aquilo que é estrangeiro, peregrino e exótico; o que não é romano (Faria, 1967, p.400). Assim, Tito Lívio constrói uma ordenação do que é ou não latino e como esses espetáculos de outros povos vão se tornando latinos aprimorando seus elementos.

Sobre os fesceninos,⁶ Tito Lívio também mostra opinião semelhante. Quando os espetáculos passam a ser romanos, os histriões abandonam os fesceninos, que eram “sem forma e sem arte” – *similis incompositus ac rudis alternis* (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII. 2. 7). Abandonando os espetáculos de seus vizinhos, compuseram, então, um gênero romano, a sátira dramática. Tito Lívio exalta o gênero versando sobre sua complexidade técnica. Eles representavam sátiras dramáticas “ritmadas, que eram acompanhadas pelas modulações da flauta, e de movimentos cadenciados” (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII. 2. 7).⁷

Seguindo a história dos espetáculos, Tito Lívio selecionou um tipo de espetáculo que sobreviveu, em Roma, e era digno, para ele: as atelanas.⁸ Diferentes dos fesceninos, as atelanas não foram consideradas moralmente inadequadas, para o historiador. Ele conta que os jovens não mais imitavam os histriões e voltaram a cantar versos similares aos das fábulas atelanas. Esses versos foram chamados de êxodos – pequenas peças divertidas representadas após uma tragédia, uma espécie de comédia. Os jovens impediram, assim, que os histriões poluíssem esse gênero (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII. 2.11-12).

Deste modo, Tito Lívio construiu uma hierarquia dos espetáculos estrangeiros mais ou menos dignos do povo romano e quais destes deveriam permanecer em Roma. Ele afirmou que seu intuito era demonstrar uma origem digna e saudável dos divertimentos em Roma. (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII. 2. 13). *Sanum initium* representava uma origem moralmente adequada.

⁵ “*ceterum parva quoque, ut ferme principia omnia, et ea ipsa peregrina res fuit*” (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII. 2. 4).

⁶ Fesceninnos eram diálogos satíricos de origem etrusca e campesina. Horácio discorre sobre a origem do gênero: rural, mais inocente e divertida do que se transformou posteriormente, um gênero licencioso (Horácio. *Epístolas*. I, 1, 125-155).

⁷ “*sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant*” (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, 7, 2, 7).

⁸ As Atelanas, farsas improvisadas por um autor com tipos característicos como o velho ridículo, eram de origem osca.

A análise moral dos fatos históricos – nesse caso, a história dos espetáculos em Roma – é determinada pelo tipo de historiografia representada por Tito Lívio. A narrativa historiográfica de Tito Lívio é, para Sebastiani:

[...] um viés interpretativo característico da historiografia latina do período, a análise dos fatos pelo prisma das questões morais. No caso romano, a busca pelo conhecimento do *mos maiorum*, o costume dos ancestrais, coletânea em boa medida idealizada de parâmetros de comportamento passado socialmente aceitos e recomendados no século I a.C. (Sebastiani, 2007, p.87).

Do eixo das virtudes e valores exigidos aos aristocratas romanos com base nos costumes do passado, a história do teatro é avaliada e construída pelo historiador a partir dos gêneros mais ou menos adequados à moral romana. Na tentativa de justificar um passado moralmente glorioso e adequado à grandeza dos romanos, Tito Lívio, no século I a.C., constrói uma narrativa sobre o teatro, iniciado no século III a.C., em que os romanos aperfeiçoaram os gêneros de seus vizinhos de acordo com o eixo moral.

Além do mimo e fescenino etruscos, a atelana osca e a sátira dramática romana – comédia de origem ática – também tiveram suas versões em Roma. A partir do século III a.C., a fabula togata com personagens romanas - e não mais gregas - sem imitar obras gregas específicas (Grimal, 1978, p.82) sucedeu a comédia feita com personagens gregas e suas vestimentas, a paliata (Grimal, 1978, p.81).⁹

Os gêneros supracitados influenciaram o teatro latino. No que diz respeito a tragédia e a comédia, é inegável a forte influência do teatro ático na instalação desses gêneros dramáticos em Roma. Apontaremos algumas reflexões sobre essas relações de influência, seus limites e suas expansões, no teatro latino.

Primeiramente, a influência era um meio retórico de produção discursiva na Antiguidade romana. Em termos de literatura, a repetição de modelos era um imperativo. A imitação era um paradigma retórico. Sem a necessidade de originalidade literária – porque a novidade não era uma ordem, os escritores latinos repetiam modelos e, no caso da tragédia, também seu repertório mítico; na comédia, padrões de personagens específicos como o velho avarento, eram replicados. Segundo Angélica Chiappetta (2001, p.47), o *remake* era uma forma de leitura dos textos precedentes. A produção de um discurso a partir de outro existente era uma forma de se apropriar de um modelo e de um autor com o propósito de elogio e de superação, bem como de demonstrar conhecimento acerca do gênero.

⁹ A comédia grega desdobrou-se em Comédia Antiga, Média e Nova.

A repetição do modelo tinha prescrição. Era preciso obedecer às regras discursivas reconhecidas, especificamente, da retórica. A reprodução seguia modelos (a tragédia, a comédia, por exemplo) e narrativas reconhecidas por seu público (a tragédia *Édipo*, por exemplo). Os princípios dos gêneros, o que os definiam tecnicamente, ganhavam forma com as regulações retóricas. Escrever um texto era operar desde fórmulas e gêneros reconhecidos.

O que chamamos de literatura, a partir do século XVIII, era, para os romanos, uma atividade retórica de imitação e de emulação.¹⁰ No caso de Sêneca, para escrever suas tragédias, foi preciso reconhecer a tradição do gênero.¹¹ O poeta latino imitou seus antecessores áticos e seus antecessores latinos como Ênio e Pacúvio. Quintiliano discorre sobre a imitação entre os gregos.

O primeiro a compor tragédias foi Ésquilo: sublime, severo grandiloquente até em demasia no estilo, mas rude e desordenado em vários aspectos; por isso, os atenienses permitiram que poetas posteriores lhes revisassem as tragédias para concursos públicos; em consequência, muitos deles foram premiados (Quintiliano. *Instituição Oratória*, 10, 1, 66).¹²

Ausentes ainda os princípios de exclusividade do texto, dos direitos autorais e da ideia do autor como o proprietário da obra, as produções textuais latinas apresentam-nos outras ordens e posições sobre o texto e seu compositor. A emulação tinha o princípio da superação mesmo entre os áticos. A imitação, por sua vez, não suprimia a inventividade do poeta.¹³ Nas

¹⁰ O substantivo latino *imitatio* significa imitação, cópia (Faria, 1967, p.262), enquanto *aemulatio* demonstra o sentido de competição e superação da imitação nas acepções de rivalidade, desejo, inveja, ciúmes. (Faria, 1967, p.31). Segundo Quintiliano, “a emulação será incentivada pelo elogio, considerará desonroso ceder aos da mesma idade e bonito ter superado os mais velhos” (Quintiliano. *Instituição Oratória*, I. 2. 22). Para Sêneca (*Sêneca. Cartas a Lucílio*, 79,5) um tema pode ser repetido e deve ser desenvolvido por muitos escritores.

¹¹ João Ângelo Oliva Neto (1996, p.26) diz sobre essa relação com os antecessores poetas: “esse legado, que lhes cabia por ofício preservar, dava substância às obras, era seu universo de consideração, de modo que criar novas obras, cumprir o inelutável apelo à criação, significava referir, mencionar, citar o passado. Por consequência, de necessidade que era, imitar objetivou-se como valor, sem o traço negativo que a sensibilidade moderna, sobretudo após o Romantismo, denuncia e rejeita. Tendo, de início, nos monumentos do passado seu objeto, imitar era antes homenagem do que plágio. Era a possibilidade que esses autores tinham de emular, segundo o eterno caráter agonístico da cultura grega. Imitar permitia-lhes exibir sua vasta erudição, palavra-chave desta poética, pois o movimento de elaboração de novas obras, direito assegurado de qualquer época, voltava-se não para a novidade isenta de substância, por isso mesmo impensável, mas para o rebuscar na origem aspectos menos conhecidos dos antigos mitos e tradições. Só assim eram originais. O elemento diferenciador com que todo autor procura suprir uma lacuna e que motiva seu trabalho insinuava-se a partir do antigo patrimônio comum.

¹² “*Tragoedias primus in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus; propter quod correctas eius fabulas in certâmen deferre posterioribus poetis Athenienses permiserunt, suntque eo modo multi coronati*” (Quintiliano. *Instituição Oratória*, 10, 1, 66).

¹³ Para Quintiliano, a transformação de tudo o que era imitado era natural e necessária para sua sobrevivência. “Se cuidadosamente examinares todos os fatos, arte alguma persistiu como foi criada, nem permaneceu nos limites de sua origem, a não ser que talvez condenemos particularmente nossa época a essa infelicidade, de modo que agora enfim nada venha a crescer. Todavia, nada cresce só com a imitação” (Quintiliano. *Instituição Oratória*, 1, 2, 8).

tragédias, mudanças no tratamento do mito eram feitas como a aplicação de variantes de um mesmo mito ou mesmo mudanças originais.

Diferentes ou originais, ainda nos perguntamos por que essas imitações dos modelos gregos aconteciam na produção literária latina. Segundo Habinek:

Para os romanos, a cultura grega, assim como sua população e sua riqueza material, foi uma fonte colonial de exploração e expropriação; na medida em que a cultura grega foi admirada, isso foi muito mais por seu potencial de aumentar o poder romano do que qualquer qualidade imanente ou características (Habinek, 1998, p.35).

A imitação latina dos modelos gregos teve um início específico, que pode ser explicado politicamente: foi no contexto da guerra contra Cartago que Roma aproximou-se culturalmente das cidades de cultura grega e passou a emular e imitar seus modelos. Tratava-se, também, de uma estratégia política.

O primeiro poeta a encenar sua peça, em Roma, imitando os modelos gregos, foi Lívio Andrônico. Não é um detalhe pouco importante sua origem grega.¹⁴ Em 240 a.C., no período republicano, ele encenou sua peça cujo tema e gênero são desconhecidos para celebrar a vitória de Roma sobre Cartago.¹⁵ Naquele momento, não se tratava ainda de um poeta latino emulando os áticos, mas de um grego traduzindo obras para o latim. Tão importante quanto a origem do poeta e sua representação foi a ocasião do espetáculo: Roma recebeu o rei aliado Hierão II, de Siracusa, e o Senado decidiu apresentar-lhe espetáculos à maneira daqueles de Siracusa e das cidades gregas.

O que significava oferecer um espetáculo cênico ainda desconhecido para um rei estrangeiro em 240 a.C? Roma havia vencido Cartago na Primeira Guerra Púnica, em 241 a.C., e dominou a Sicília, região de disputa na guerra, que se tornou província romana e saiu do domínio de Cartago. Hierão II, rei de Siracusa, contribuiu com os romanos tornando-se aliado antes do fim da guerra. Oferecer espetáculos cênicos para aquele rei objetivou comemorar a vitória na guerra e a nova aliança política. Em razão da estratégia política, Roma integrou aos seus espetáculos as representações de dramas gregos. Conforme Dupont,

¹⁴ Lívio Andrônico nasceu em Tarento em 284 a.C. e chegou à Roma em 272 a.C. Foi levado a Roma como um prisioneiro, quando esta venceu Tarento. Foi escravo da *gens* Lúvia e depois liberto. Traduziu a *Odisseia* do grego para o latim e escreveu também comédias e tragédias.

¹⁵ Tito Lívio conta que o poeta Andrônico “ousou pela primeira vez tentar a composição com argumento.” (Tito Lívio. *Ab Urbe Condita Libri*, VII, 2). Segundo o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis (2008, p.23), o argumento, teatralmente, pode ser o resumo que antecede a peça; fábula (como história contada ou como estrutura da narrativa); *mythos* ou assunto. A partir disso, imaginamos que a peça encenada por Lívio Andrônico pode ter sido uma tragédia porque o argumento é também a fábula, o mito. Boyle também defende ter sido uma tragédia (Boyle, 2006, p.28).

“Roma se heleniza voluntariamente para melhor reinar entre suas conquistas recentes” (Dupont, 2003, p.146).

O contato com regiões de origem ou de domínio grego no contexto das guerras teve um impacto no teatro latino. As intervenções militares favoreceram as interações culturais. As vitórias sobre essas regiões permitiram a circulação de novas ideias e de agentes que possibilitaram a viabilização de gêneros e formatos culturais diversos, como o fez Livio Andrônico.

Outra razão para o incentivo da imitação de modelos gregos, em Roma, para além de uma estratégia política no século III a.C, foi a tentativa de construção de uma identidade cultural aristocrática a partir dos meios literário e cênico. A literatura foi um dos pilares para a construção dessa identidade. A reclamação de lugares de poder sustentados por linhas familiares, a posição assegurada pela riqueza e a literatura foram dispositivos aristocráticos para justificar seu domínio político. Dupont afirma:

Roma não tinha um discurso sobre ela mesma, era uma civilização sem mito e sem *logos* e para ela é estrangeira uma memória inscrita em uma palavra monumental, poética. É verdade que essa inovação cultural vai transformar profundamente a civilização romana permitindo que ela se aproprie da mitologia grega e de fazê-la suporte simbólico de suas produções culturais (Dupont, 2003, 145).

Segundo Habinek (1998, p.45), a literatura era um meio de formação da aristocracia em dois sentidos: 1) definindo, preservando e transmitindo padrões comportamentais e 2) no contexto cultural, valorizando a autoridade e os valores aristocráticos. Tornar sólida sua base aristocrática e expandir sua hegemonia foram ações necessárias para a expansão e preservação do Império Romano sobre outras potências da época. A constituição de uma literatura de influência grega permitiu que os interesses da classe governante ganhassem forma como ideias absolutas.

A escrita e a circulação de textos eram atividades determinadas pelas condições políticas e sociais do Império e de suas demandas como potência geográfica e política em expansão. A literatura tornou-se um canal de invenção e preservação de um passado romano aristocrático, de transmissão de valores, de construção de autoridade e de preservação da

posição aristocrática. Roma estimulou e preservou a formação de uma literatura quando precisou defender-se militarmente e quando se colocou como senhora de seu mundo.¹⁶

Essa literatura abriu-se para influências como as inovou. Apesar dos impactos estrangeiros, “a essas influências poderosas se contrapunham circunstâncias históricas, geográficas, religiosas e linguísticas que singularizavam o ambiente romano” (Ciribelli, 1995, p.9). As particularidades da tragédia latina residiam em seus elementos romanos, em sua construção na linguagem latina, nas experiências políticas, sociais e religiosas que ganharam expressão. São essas singularidades que fundamentam a utilização das peças latinas como fontes históricas de seu período de composição.

A tragédia latina foi uma imitação da tragédia ática, porém muito diferente do sentido moderno de imitação. Tratava-se de uma imitação como uma ordem discursiva, retórica, única forma conhecida para determinados gêneros, que não induzia a uma cópia sem inovação.

Ainda no contexto de sua origem, há um ponto a ser desenvolvido: a conexão do teatro com o aspecto religioso da vida para os romanos. Como lemos, em Tito Lívio, os etruscos foram chamados na ocasião de uma peste e os espetáculos foram oferecidos aos deuses como uma tentativa de expurgar o mal. Posteriormente, os espetáculos continuam a ser oferecidos aos deuses.

O teatro latino informa sobre a religiosidade romana nos aspectos textuais e performáticos. No que diz respeito ao texto, transmite referências e descrições dos rituais, dos deuses e de suas relações com a vida humana. Do ponto de vista teatral, a encenação tornou-se, em si, similar ao ritual religioso porque os dois compartilhavam a performance. Para Grimal, a razão pela qual o teatro latino ligou-se tão intensamente ao teatro ático era religiosa.

Se Lívio preferiu imitar deste modo obras gregas, não o fez por falta de imaginação, mas por razões de ordem religiosa. Tinha recebido ordens para apresentar os deuses romanos, que acabavam de assegurar a vitória do povo romano sobre Cartago, os espetáculos que lhes eram agradáveis nas cidades gregas. O teatro tem o valor de um ritual, que não deve ser executado levianamente, nem desnaturado por inovações irrefletidas. Isso explica que o teatro romano tenha continuado a tratar temas gregos, tanto na tragédia como na comédia (Grimal, 1978, p.81).

¹⁶ Na época de Augusto, esta ideia foi emitida nos versos virgilianos “Prazo nem metas imponho às conquistas do povo escolhido. Dou-lhes Império sem fim” (“*his ego nec metas rerum nec tempora pono:/ imperium sine fine dedi*” (Virgílio. *Eneida*, I, 278-79).

Se pensarmos na origem do teatro latino como um ritual de expiação, em 364 a.C., percebemos sua importância para a comunidade. Os rituais beneficiavam a comunidade e atentar contra eles seria fazê-lo contra a ordem da *Res Publica*. Cláudia Beltrão da Rosa compara a ação do ritual com a ação do espetáculo:

O drama é ação, assim como o ritual; como este, é realizado por atores especializados, com papéis definidos, e a analogia entre teatro e ritual religioso é notória: o sacrificante – geralmente o líder do grupo –, os assistentes, os papéis estereotipados, o coro, e cria um tempo e um espaço separados da vida cotidiana (Rosa, 2015, p.161).

Instalado o primeiro espetáculo teatral por conta de uma epidemia, Roma não cessou de promover os espetáculos e sustentar os diferentes gêneros que conheceu. Conforme Dupont, o teatro latino é a síntese de três culturas: a romana, a grega e a etrusca; e transformou-se em uma prática cultural essencial em Roma (Dupont, 2003, p.21). A cidade desenvolveu o teatro em diversos aspectos: do divertimento, da festividade religiosa a uma forma de exercer o poder, como veremos adiante. Concentremos nos espetáculos, seus lugares, os agentes envolvidos e algumas perspectivas sobre eles.

1.2.1 - Os espetáculos

O teatro ganhou um lugar na cidade de Roma e no Império romano. Foi um meio de estabelecer conexões com outros povos, um modo de ser romano e de inscrever a civilização romana no contato cultural com a civilização grega por meio dos mitos; esse contato através da mitologia, segundo Dupont (2003, p.22), fundamentou e legitimou o Império. Buscamos, adiante, entender como um espetáculo teatral funcionava, em Roma.

Uma peça, uma cena e um canto eram apresentações exibidas em espetáculos no quadro dos festivais romanos, que duravam dias, assim como as Grandes Dionísias. Os espaços de espetáculos eram os teatros, anfiteatros e circos nos contextos dos jogos, que eram comemorações religiosas com divertimento dedicadas aos deuses e deusas. O Império Romano foi um espaço de comemorações, de rituais, festividades e atividades votivas. Havia um calendário que ordenava essas atividades.

Alguns tipos de *ludi* ocupavam o calendário religioso romano. Em honra a Júpiter, os *Ludi Romani*, também chamados de *Ludi Magni*, integraram em seus espetáculos os *Ludi Scaeni* e, em 240 a.C, também as tragédias e comédias na agenda de espetáculos. Eles eram

os mais antigos, instituídos em 364 a.C, e eram apresentados em setembro. *Ludi Florales*, em honra à deusa Flora, foram instalados em 241 ou 238 a.C e não eram anuais até 173 a.C., quando passaram a ser em abril e maio e incluíram peças dramáticas. *Ludi Megalensis*, desde 204 a.C. apresentava em abril espetáculos em homenagem a Cibele e incluíram peças em 191 a.C. Desde 212 a.C, os *Ludi Apolinarie*s apresentavam espetáculos para Apolo em julho e sempre tiveram apresentações de peças. *Ludi Plebeii* existiu desde 220 a.C, com apresentações em novembro e peças desde 200 a.C.; *Ludi Cereales*, desde 201 a.C, eram oferecidos para Ceres, *Liber* e *Libera* com *ludi scaenici* posteriormente.¹⁷

Cícero (*Das leis*, II, 38-39) explica sobre os tipos de espetáculos dos festivais: no circo – o primeiro espaço de espetáculo de Roma, anterior aos espetáculos do teatro e do anfiteatro -, assistia-se a combates corporais (gladiatoriais, lutas e corridas de cavalos); no teatro, observava-se espetáculos com música (canto, líras e flautas), dança e performances.

A encenação de uma peça trágica, feita no teatro, era compreendida como um espetáculo musical composto por tocadores de flauta e atores que cantavam os versos intercalados com partes dialogadas do texto. “No teatro latino a parte musical, a gesticulação e a mímica estão inteiramente integradas na representação e na acção” (Grimal, 1978, p.83). Outros espetáculos do teatro eram o mimo, a pantomima, as atelanas e os fesceninos.

Somente em 55 a.C. foi construído o primeiro teatro permanente em Roma,¹⁸ o Teatro de Pompeu,¹⁹ às expensas do aristocrata rivalizando com uma ala aristocrática hostil ao teatro permanente.²⁰ Antes do teatro permanente, era construída uma estrutura teatral em madeira que era demolida após os dias de espetáculos. O Teatro de Pompeu, em 55 a.C, não foi a primeira tentativa, na República, de construir um teatro permanente em Roma. Em 179, 174 e

¹⁷ Apesar de Roma ter assistido ao seu primeiro espetáculo cênico em 364 a.C e desde então espetáculos cênicos foram apresentados, somente com Lívio Andrônico, em 240 a.C, os *ludi* ganharam apresentações de peças. Segundo Boyle: “Os *ludi scaenici* não foram, obviamente, restritos a comédias, tragédias e farsas atelanas, mas incluíram música, dança e misturando-se na atmosfera carnavalesca dos festivais religiosos romanos. Diferentemente de Atenas, comédias e tragédias não foram performadas em dias separados” (Boyle, 2006, p.14).

¹⁸ Em outras cidades, teatros foram construídos muito antes do teatro permanente de Roma. Siracusa teve seu primeiro teatro em 460 a.C., Tarento no século IV a.C. e Pompeia, 200 a.C.

¹⁹ Segundo Suetônio (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, 21), Cláudio entrou na parte de cima do Teatro de Pompeu, que era um templo, para fazer sacrifício. O relato desse episódio insinua que o Teatro de Pompeu poderia conter um templo em sua estrutura.

²⁰ Tácito conta a opinião de alguns sobre o teatro, na ocasião do festival quinquenal de Nero, *Neronia*, em 60 d.C e lembra da fundação do primeiro teatro em Roma: “Que já os antigos haviam culpado Cn. Pompeu por ter feito um teatro permanente, porque até ali todas as representações se faziam em locais preparados só para a ocasião; e se deitássemos os olhos ainda para mais longe, veríamos que o povo nem tinha assentos, e assistia de pé, com receio de que, se pudesse estar sentado, passaria os dias inteiros ociosamente no teatro” (Tácito. *Anais*, XIV. 20).

154 a.C., outras tentativas falharam.²¹ Para Constance Campbell, as três construções não possuíam *cavea*, o espaço do público (Campbell, 2003, p.72).

A organização dos festivais cênicos era delegada aos *edis*. “Estes tratavam com autores e atores e com chefe do cômico ou *Dominus Gregis*, que dirigia a companhia, fazia papel de empresário e podia colaborar com o próprio autor por ele escolhido” (Ciribelli, 1995, p.29).²²

Além da companhia de teatro, havia corporações oficialmente reconhecidas, os *collegia*: o *Collegium Scribarum Histriorumque* - dos artistas - e o *Collegium Poetarum* – dos poetas e atores. Ciribelli diz sobre a corporação de artistas: “havia a sanção oficial, que data de 207, do *Collegium Scribarum Histriorumque*, na realidade uma corporação profissional que reunia todos aqueles que trabalhavam no teatro e tutelava seus interesses” (Ciribelli, 1995, p.27).

Enquanto as corporações defendiam os interesses dos grupos envolvidos no teatro e, assim, favoreciam a manutenção dos espetáculos, outros grupos atacavam o teatro em diversas frentes. A sanção feita à construção do teatro de 154 a.C, sua própria destruição, foi uma expressão da representação de uma perspectiva a respeito dos espetáculos cênicos para grupos da ala aristocrática: o teatro era sinônimo de imoralidade, por isso, assentos permanentes não deveriam ser construídos; teatros deveriam ser destruídos, histriões castigados e espetáculos regulados. Apesar de aristocratas se oporem aos espetáculos de toda natureza, os divertimentos não foram abolidos e esta parece uma contradição.

Segundo Erich Gruen (1993, p.209), a proibição de construção de um teatro permanente impediu que o controle dos divertimentos estivesse nas mãos de outra classe se não a aristocracia. Havia um interesse social no domínio da implementação de espetáculos anualmente: a autoridade aristocrática e seus privilégios eram reafirmados no domínio da atividade cultural teatral. Esse domínio era concretizado na escolha das performances dramáticas, nas peças a serem compradas e em quais *ludi* seriam incluídas as peças. Erigir e

²¹ Em 179, o censor Marco Emílio Lépidio construiu um teatro e um prosênio próximos ao Templo de Apolo com dinheiro público. (Lívio. XL. 51). Em 174, uma *scaena*, espaço do teatro destinada a apresentação dos artistas, foi disponibilizada aos *edis* e pretores para organizarem os espetáculos. (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*. XII, 27). Em 154 a.C., os censores Messala e Cássio propuseram a construção de um teatro próximo ao Lupercal, no Palatino, quase finalizada, exceto pela oposição do consul Públio Cornélio Nasica Córculo, que pediu sua demolição ao Senado. (Velleius Paternulus. 1, 15). No mesmo ano, um *sentusconsultum* proibiu a instalação de assentos nas apresentações cênicas. (Valerio Máximo. 2, 4). Os espaços teatrais em questão não foram finalizados.

²² Temos notícia de um famoso *dominus gregis* que também era ator, *Lucius Ambivius Turpio*. Ele teve sua própria companhia e encenou e dirigiu as peças de Terêncio. Tácito o menciona no *Diálogo dos oradores* (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, 20, 3). Outra função também é a de crítico dramático. Um nome conhecido, à época de Cícero, foi *Spurius Maecius Tarpa*, mencionado por Horácio na *Arte Poética* (387).

desarmar a estrutura teatral temporária demonstravam a autoridade aristocrática decisiva sobre a atividade cultural. Assim, os males do teatro à alma, à nocividade, à virilidade e à severidade não pareciam argumentos verossímeis para a regulação do teatro diante das razões políticas da questão, dos interesses de uma classe governante que imprimia seus valores e justificava seus lugares políticos e sociais na esfera cultural, sobretudo.

Ao longo da República e do Império, outras restrições foram feitas além daquela acerca da construção do monumento teatral. A atividade cênica foi controlada desde seu estabelecimento na cidade de Roma. No que concerne às apresentações cômicas e trágicas, o objeto das peças motivou o controle. Os dois gêneros requeriam desenvolvimento discursivo mais que outros e, provavelmente, preocupavam mais as classes dirigentes. “Em Roma, uma peça não era simplesmente uma peça. Elas eram exibições de um complexo sistema político, social e religioso, definido pelo patronato e por distribuições desiguais de poder” (Boyle, 2006, p.22).

Em 67 a.C., na República, feita pelo tribuno da plebe Lucius Roscio Otho, a *Lex Roscia Theatralis* destinou as primeiras quatorze fileiras dos teatros à ordem equestre – a *orchestra* já era destinada aos senadores.²³ Segundo Plutarco, a lei separou os cavaleiros do povo e foi uma honra para eles, porém a lei não foi popular e despertou respostas hostis. O tribuno foi vaiado no teatro e Cícero intercedeu por ele junto ao povo (Plutarco. *Vida de Cícero*, XIII, 2-4). Para Boyle, a Lei Roscio transformou o teatro em um espelho das divisões das classes sociais, políticas e do poder econômico (Boyle, 2006, p.149).

Em 22 a.C, foi a vez do imperador Augusto instituir a *Lex Julia Theatralis*, que regulava, assim como a Lei Roscio, os espaços do teatro. Reforçou os lugares dos senadores e dos cavaleiros e proibiu que embaixadores das nações livres ou aliadas se sentassem na orquestra, porque até libertos haviam se sentado na orquestra com estes. Lugares especiais foram destinados aos plebeus casados, jovens de pretexta com seus preceptores e às mulheres lugares únicos sem se misturarem com os homens. As vestais também ganharam um lugar à parte (Suetônio. *As vidas dos Doze Césares, A vida de Augusto*, 44).

No mesmo ano, segundo Dion Cássio (*História Romana*, LIV.2), foram proibidas apresentações no palco e na arena de senadores, seus filhos e seus netos e a ordem se estendia também aos equestres. As penalidades aos magistrados que desobedecessem a ordem era privação de direitos como o banimento de sua própria classe, a classificação legal de infâmia,

²³ O poeta Horácio criticou essa lei posteriormente. Para ele, a divisão hierárquica do teatro não se baseava na virtude, mas na fortuna dos membros das classes (Horácio. *Epístolas*, I.1. 62-64).

a proibição do casamento com pessoas livres e a depreciação social da figura ao *status* das prostitutas e dos gladiadores (Boyle, 2006, p.18).

Não foi apenas a regulação dos espetáculos o instrumento de controle do imperador, uma outra mudança caracterizou o teatro imperial: o advento ou o domínio de outros gêneros cênicos. O mimo e a atelana ocuparam mais espaço juntamente com uma nova forma, a pantomima, voltada para a gestualidade com um artista mudo acompanhado de músicos, um coro ou um único cantor interpretando um argumento grego. Popular e com o apoio imperial, o gênero aos poucos foi ocupando o lugar de formas mais discursivas, como a comédia e a tragédia (Boyle, 2006, p.182). Segundo Dupont:

O ator vai perdendo a palavra definitivamente. A moda da pantomima, contemporânea do Principado, vai confinar o ator em seu lugar de histrião, de dançarino de mimo e seus poderes da fala são reduzidos ao canto, direcionado a coros e cantores profissionais (Dupont, 2003, p.109).

Essa transformação permitiu certa despolitização dos espetáculos cênicos ainda que tragédias e comédias continuassem a ser apresentadas (Boyle, 2006, p.182).²⁴ No governo de Tibério, as desavenças e violências cometidas no teatro foram assunto no Senado. Os senadores concordaram em aplicar castigos físicos aos histriões,²⁵ mas o tribuno do povo, Hatério Agripa, se opôs alegando que Augusto não havia aplicado tais castigos.²⁶ Outras medidas foram tomadas como a proibição aos senadores de entrarem na casa dos artistas, aos cavaleiros, que não cortejassem os artistas e que estes não pudessem representar em outros lugares a não ser no teatro. Sobre os espectadores a punição de desterro poderia ser aplicada em casos de comportamentos violentos (Tácito. *Anais*. I.77).

Em 23 d.C. (Dion Cássio. *História Romana*, LVII 57, 21), medidas mais drásticas foram propostas por Tibério ao Senado: a expulsão dos histriões da Itália e a repreensão das atelanas.

²⁴ A preocupação dos magistrados a respeito do conteúdo exposto nas formas poéticas não foi uma novidade do tempo de Augusto. Ainda que na República um maior número de peças foi escrita e tragediógrafos patrocinados por membros da própria elite, havia uma regra a respeito da infâmia dos conteúdos dirigidos aos magistrados romanos. Cícero reclama para os homens políticos um julgamento de um juiz e não de peças com alusão às inconformidades políticas. Ele desaprova o ultraje em versos dessas figuras. Lembra ainda que nas Leis das Doze Tábuas era prevista a punição para quem difamasse outrem em versos (Cícero. *Sobre a República*, IV, 4).

²⁵ No governo de Augusto, segundo Tácito, os histriões começaram suas rivalidades e Augusto foi condescendente (Tácito. *Anais*, I. 54).

²⁶ Embora fosse proibido o açoitamento de artistas, tal ação aconteceu, por vezes, por ordem do próprio imperador. Suetônio conta que Estefânio, ator de peças romanas, era servido por uma matrona e Augusto mandou castigá-lo com açoites em três teatros; mandou ainda bater o pantomimo Hilas em sua casa e expulsou de Roma outro ator, Pílates, que expôs um espectador (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*, 45).

Depois de muitas queixas, e sempre frustradas, que tinham feito os pretores, propôs finalmente o César no senado, que se reprimisse a indecência dos histriões, que não só eram sediciosos no público, mas cometiam ainda em particular gravíssimos escândalos. E acrescentou: que havia também certas farsas antigas, inventadas pelos Oscos, as quais, apesar de serem já bem pouco interessantes para o povo, tinham, contudo, chegado a tal crédito, e a tamanha insolência que só pela autoridade dos padres se podiam reprimir. Em consequência disto foram então expulsos da Itália os histriões. (Tácito. *Anais*, IV.14)²⁷

Somente no primeiro ano do governo de Calígula, em 37 d.C, os atores puderam voltar à Roma e aos espetáculos (Dion Cássio. *História Romana*, LIX. 2). O governo de Tibério não favoreceu as atividades teatrais e suas produções e inovações também devido às rivalidades entre os artistas, que remontavam do governo de Augusto, e as violências no teatro entre os assistentes em seu próprio governo resultando em morte (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Tibério*, 37).

As regulações, proibições, penalidades, argumento proibitivo baseado na imoralidade não interditaram os espetáculos definitivamente, mas mostram uma postura mais proibitiva do que na República que resultou na inibição de novas produções. No Império, poucos se atreveram a escrever tragédias e comédias – talvez pela razão do forte vínculo entre os imperadores e os espetáculos e suas presenças de diversas formas nos divertimentos.

Podemos afirmar que à época imperial sobre o teatro foram depositadas perspectivas aparentemente contraditórias: a reafirmação de uma identidade aristocrática por meio das produções literárias que incluiu o drama e a necessidade de veiculação dos espetáculos ao regime imperial como um de seus instrumentos de legitimação da nova ordem e, ao mesmo tempo, o risco de perder o controle dos mesmos instrumentos artísticos que legitimavam esse poder justificando assim práticas de censura.

O ator era uma figura particularmente interessante nessa contradição teatral: amado e punido, desonrado e popular, escravo, liberto e livre, presente em funerais aristocráticos, mas às vezes açoitado. Representando personagens, ele passa a ter poder de influência naquela sociedade, ele era ouvido e visto, tinha com ele a palavra. “O ator é infame porque em Roma a palavra é ação, é o colocar em cena uma voz, de um corpo falante cuja eficácia persuasiva é função da personalidade do sujeito, de sua imagem cívica” (Dupont, 2003, p.97).

²⁷ “*Oscum quondam ludicrum, levissimae apud vulgum oblectationis, eo flagitiorum et virium venisse ut auctoritate patrum coercendum sit. pulsi tum histriones Italia*” (Tácito. *Anais*, IV.14).

Ele podia manipular os versos de acordo com suas intenções. Um ator poderia ter intenção política. Sua figura era ambígua: necessária e temerária, admirada e hostilizada. Cláudia Beltrão da Rosa afirma sobre a encenação de personagens:

Certamente, as personagens em cena enunciam uma argumentação que não pode exceder os limites da dramaturgia, mas as palavras são pronunciadas e seu discurso é uma enunciação efetiva e pública. O teatro representa, assim, as relações sociais, políticas institucionais, mas também utópicas e imaginárias. E tem uma clara função didática, pondo em cena o ideal da sociabilidade, apresentando-o, com base nos incidentes e na conduta da sociedade em questão, na religião e na moralidade pública. Movendo-se entre a dimensão política e a dimensão afetiva, entre seu potencial e sua eficácia, repousa sobre o processo de identificação, essencial na comunicação (Rosa, 2015, p.176).

O discurso poético é colocado em ação, em cena, mas não é desprezioso: performance e texto leem a realidade sem, no entanto, ter um pacto de fidelidade com ela. A encenação provoca, ensina, critica e gera identificação. O texto, localizado temporalmente, pode reafirmar posições sociais, imprimir modelos e valores, como mencionamos. Por isso, o teatro era essencial para o exercício da política, em Roma. Despertando emoções,²⁸ ele podia ensinar, mas também apoiar rivalidades políticas, por exemplo. O ator conecta o público ao texto, dá um tom a este, convence e pode obter um julgamento favorável à sua causa, na fábula. Contraditoriamente à sua marginalização, atores, em Roma, se relacionaram com membros da aristocracia em relações de amizade ou de patronato, ganharam prestígio social, fama e dinheiro.

Dividiremos as perspectivas sobre o ator em dois eixos: um positivo, que ligou o ofício àquele do orador e um negativo, que buscou construir a imagem do ator com a má fama, a corrupção dos costumes e a desmedida.

Em termos de elocução e gestualidade, o decoro do ator se aproximava daquele do orador. Eles compartilhavam a *actio*.²⁹ Em Roma, a palavra teatral e a palavra retórica são adjacentes por causa do enunciado e os meios utilizados (Dupont, 2003, p.122). A atuação retórica, segundo Cícero (*Sobre o Orador*, III. 225), movia as paixões. Ele ainda nos dá o

²⁸ Aulo Gélíio conta uma história de um ator grego que despertou emoção no público. O ator Polo havia perdido seu filho. Chorou sua desgraça e depois voltou a encenar. Seu papel era Electra, de Sófocles. Em uma cena em que Electra carrega os ossos de seu irmão Orestes em uma urna, Polo colocou os ossos do próprio filho e comoveu enormemente o público com uma verdadeira expressão de sua dor (Gélíio, VI, 5, 1-8).

²⁹ Segundo o dicionário de Ernesto Faria, a *actio* era a ação do orador: os gestos, a recitação, suas atitudes (Faria, 1967, p.23). Além disso, o substantivo *actor* também demonstra essa ligação: corresponde, ao mesmo tempo, àquele que faz alguma coisa, um executor, um homem de ação, que faz mover algo, orador, advogado e ator (Faria, 1967, p.23).

exemplo de Caio Graco, um bom orador (Cícero. *Sobre o Orador*, III, 124-125) que atuava com o olhar, com os gestos corporais e a voz, comovia até mesmo seus inimigos, era um bom exemplo a ser seguido. Cícero diferencia o ator do orador: para ele, o primeiro imitava a realidade enquanto o segundo era um ator da realidade (Cícero. *Sobre o Orador*, III. 124-125).

Mas Graco não se limitou aos gestos, incluiu também a música em seus discursos para medir seu tom de voz. Um flautista tocava atrás de Graco para estimulá-lo quando falasse baixo e para controlá-lo quando ultrapassasse o tom (Cícero. *Sobre o Orador*, III. 225). Para Cícero, faltava ao orador a técnica que o ator tinha. Faltava a voz dos atores trágicos (Cícero. *Sobre o Orador*, I. 128), a arte dos gestos do ator e até sua graciosidade (Cícero. *Sobre o Orador*, III.251) e não apenas conhecimento das leis e da filosofia.

Cícero foi amigo do mais importante ator da época republicana, Roscio. Liberto, segundo Dupont (2003, p.108), ele fez uma transição entre o histrião e o ator valorizando muito o texto e valorizando seu ofício como um ofício retórico. Talvez, por isso, Cícero mencione a grandiosidade técnica do amigo ator dizendo que os oradores deveriam ter a excelência que Roscio tinha em cena, agir com comoção e deleitar os ouvintes (Cícero. *Sobre o Orador*, III. 129-130). Quintiliano também menciona Roscio, ator de comédia, dizendo que seu estilo era mais rápido, na elocução, enquanto Esopo, ator de tragédia, era mais pesado, devido ao estilo da tragédia. A tragédia comovia mais do que a comédia e, por isso sua elocução era mais lenta (Quintiliano. *Instituição Oratória*, XI. 3. 111).

Valério Máximo também mencionou sobre os atores e nos conta um fato: Roscio e Esopo iam assistir a Hortensio, um grande orador, para aprender a gesticular. Os atores também queriam aprender com os oradores. Para Valério Máximo, a gesticulação de Hortensio era excessiva de tal forma que sobressaía a elocução (Valério Máximo, VIII. 10, 1-3).

Em *Diálogo dos Oradores*, Tácito discorre sobre a decadência da retórica, em seu tempo. Em outros tempos, o orador era ouvido em fóruns lotados e estrangeiros iam assistir às defesas porque era de interesse do povo. Em sua contemporaneidade, o orador não era valorizado. “É necessário ao orador o clamor e o aplauso e, de certa maneira, ele precisa mesmo é de um teatro!” (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, XXXIX, 4)³⁰.

A segunda perspectiva acerca da figura do ator é negativa. O histrião era uma figura de direitos suspensos. Tito Lívio diz que os atores de atelanas não eram excluídos do

³⁰ “[...] oratori autem clamore plausuque opus est et velut quodam teatro” (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, XXXIX, 4).

serviço militar e de suas tribos porque não eram considerados comediantes (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, VII, 2). Segundo Dupont, o único tipo de ator que escapava das acusações de infâmia era o das atelanas talvez porque era o único que usava máscara e poderia esconder sua própria identidade por trás da personagem. (Dupont, 2003, p.97).

As relações com atores e atrizes eram proibidas aos aristocratas. Horácio conta que Marseo não mantinha relações com estrangeiras, mas mantinha com uma atriz de mimo, Origine.³¹ Ele deu a Origine suas terras e a casa de seus pais. (Horácio. *Sátiras*. I. 2. 55-60). Horácio diz que de nada adianta não tocar mulheres casadas e deitar-se com uma atriz. Para Dupont, o ator era ao mesmo tempo impudico, segundo esses relatos, mas sedutor, fascinava no palco incitando o prazer de quem os via (Dupont, 2003, p.98).

Há um histórico de relatos negativos a respeito dos atores e atrizes registrado nos discursos aristocráticos. O biógrafo Suetônio conta que os jovens das duas ordens, equestre e senatorial, sob Tibério, para que não ficassem sem aparecer no palco ou na arena entregavam-se a decisão judiciária (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Tibério.*, 35). O desejo de ocupar o palco e a arena estava, assim, disseminado na aristocracia e esse era um objeto de infâmia.

Na narrativa historiográfica de Tácito, temos a construção do retrato de Nero a partir de características de um imperador-ator, infame e libertino. A relação dele com o teatro é usada para depreciá-lo, para expor ao leitor um figurante de teatro incapaz de governar. Uma cena exemplar desse fato é Súbrio Flávio, envolvido na conspiração para retirar Nero do poder, dizendo que na derrocada de Nero era preferível ser governado por Sêneca do que por Pisão, quem encenava no teatro; este, assim, era tão artista quando Nero que governava (Tácito. *Anais*, XV. 65).

Portanto, era o teatro um espaço de desordem social com revoltas e licenciosidade, segundo o historiador. Um exemplo da relação entre desordem, ofício artístico e os espetáculos é sobre Percennino, ator e soldado que sob Tibério tentou incitar uma revolta contra o imperador; para o historiador, foi motivada pelo seu gosto por agitação (Tácito. *Anais*, I.16). “Adulado ou humilhado o ator não é um homem como um outro, nem é um homem no sentido viril, isto é, no sentido moral e político do termo, ele é apenas um corpo voluptuoso e sem virtude” (Dupont, 2003, p.101).

³¹ Às mulheres era permitido a encenação, não sem hostilidade por parte dos homens como o próprio Horácio, quem abomina o fato de um aristocrata relacionar-se com uma atriz. Um exemplo de mulheres encenando é no governo de Nero: as matronas ilustres se renderam às representações no teatro, segundo Tácito (Tácito. *Anais*, XIV. 15).

Apuleio, em *Apologia*, critica Herênio Rufino, um histrião. A descrição que faz de Rufino é a de um homem afeminado, que teve relações com outros homens, na juventude, e dançava nos espetáculos de maneira feminina. Tinha a falta de pudor de um histrião (Apuleio. *Apologia*, 74, 7). “Há em Roma uma correlação automática entre a exibição do corpo e a licença sexual.” (Dupont, 2003, p.98).

Por outro lado, como percebemos com a importância de Roscio à época da República, os atores faziam sucesso, obtinham fama, tinham salário e recebiam gratificações em dinheiro. “Os magistrados e os cidadãos de Roma oferecem com ostentação presentes a esses ídolos a fim desviar para eles essa popularidade (Dupont, 2003, p.71).

Outro integrante do espetáculo a quem as críticas eram direcionadas era o público. Ele era variado em classes sociais, gêneros e até nações estrangeiras: magistrados, homens e mulheres livres e escravos, romanos e não-romanos o compunham.³² Como um juiz que avalia os artistas, os discursos e o comportamento dos aristocratas, o público não é inerte: na *cavea*, ele se manifesta expressando seus julgamentos e vontades. Se se manifesta, é porque absorve o discurso e dá um significado a ele, reage e tem consciência dos acontecimentos políticos do momento.

O espectador de teatro não é apático justamente porque o teatro é como uma reunião política. Um espaço onde várias pessoas podem entrar, porém não sem reafirmar as desigualdades; onde um magistrado poderia ser aplaudido e outro hostilizado. Suas respostas e comportamentos foram motivos para serem atribuídas a ele características como o descontrole moral e a infâmia. De acordo com Dupont, “no teatro, o povo romano conquista um poder de expressão que ele não tinha. O teatro é o único lugar onde o povo romano é unido em sua totalidade, todas as classes” (Dupont, 2003, p.30).

Da *cavea* ou da orquestra (apenas para senadores), o público escuta e vê uma expressão performática do discurso poético, uma atividade de convencimento. Segundo Cláudia Beltrão da Rosa:

é próprio do teatro que os discursos não sejam apenas enunciados, mas mostrados, ou seja, a cena apresenta o discurso ao olhar, e não apenas à razão, graças à materialidade dos dispositivos cênicos, buscando a adesão do espectador pela mediação da representação das personagens como modelos que tornam visíveis e inteligíveis as leis, os códigos e a lógica da sociabilidade. A cena dá, então, uma consistência física e estética aos

³² No Principado de Nero, os espectadores recebiam presentes variados como roupas, ouro, prata, pedras preciosas, quadros, escravos, pássaros de todas as espécies (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Nero*, 11).

discursos, às opiniões, aos valores, etc., de uma sociedade, presentificando o corpo político (Rosa, 2015, p.174).

Portanto, um discurso encenado causa envolvimento no público. A matéria da tragédia, a vida humana e suas relações, tem a capacidade de causar identificação do espectador com seus modelos, de gerar resistência ou anuência da representação da sociabilidade daquela comunidade. A cena mostra ao espectador seu mundo – real e ideal, ao mesmo tempo - e ele o vê de fora.

Em razão das potencialidades dos dois elementos, ator e espectador, o teatro foi observado como um instrumento poderoso para a classe governante, no entanto, ele deveria ser controlado em razão das revoltas do público. Como afirma Dupont, no teatro havia tumulto e as interrupções eram feitas demonstrando a manifestação política que cabia naquele espaço; o teatro era o espaço de onde a opinião pública poderia ser ouvida (Dupont, 2003, p.119). Tito Lívio nos conta que durante os jogos romanos os sabinos provocaram um tumulto tomando algumas cortesãs e isso quase resultou em guerra contra Roma (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, II. 18).

Tito Lívio apresenta-nos, ainda, um outro episódio de revolta contra os romanos, desta vez, da parte dos volscos. Os volscos foram à Roma para assistir aos espetáculos; seu chefe, Átio Túlio, disse aos côsules que seu povo intencionava revoltar-se nos espetáculos. O Senado então decidiu expulsar os volscos, que se indignaram (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, II. 37). O teatro era, assim, um local de aglutinação popular sujeito a revoltas sociais.

Cícero escreveu que o povo usava as mãos para aplaudir, mas não para defender a República (Cícero. *Cartas a Ático*, XVI, 2). Outra expressão de desaprovação conhecida foi a de Juvenal, quem criticou o gosto pelo divertimento do povo romano e da aristocracia, por oferecer os espetáculos. Roma, para ele, viu-se reduzida ao teatro e ao pão, dado ao povo. (Juvenal, 10, 81).

Ainda em Cícero, encontramos uma crítica quanto a assistir aos espetáculos, principalmente os musicais. Segundo ele, assentindo com Platão, a música afetava o ânimo e tinha um imenso poder de definhá-lo. Esmorecendo os ânimos, cidades inteiras poderiam ser profundamente modificadas tornando-se depravadas, corruptas e viciosas (Cícero. *Sobre as Leis*, II. 38-39).

Para Tácito, os costumes dos antigos estavam decaídos e o fato de Nero fomentar os espetáculos iria aumentar a corrupção fazendo com que a juventude se perdesse com exercícios estrangeiros (Tácito. *Anais*, XIV.20). De acordo com Edwards (1993), esse relato

estabelece ainda mais uma forte conexão entre o “estrangeirismo” do teatro e seus efeitos nocivos na moral; as apresentações e competições são canais pelos quais as influências estrangeiras adentrariam no território romano (Edwards, 1993, p.102).

Tácito, assim, apresenta uma interpretação moral do teatro, do público e dos atores. Esses elementos contribuem com a infâmia no contexto imperial. Em torno do teatro são reunidos a liberdade dos costumes e o incentivo ao vício para além do estímulo a revoltas populares. Por isso, a aproximação de imperadores dos divertimentos populares foi tema censura na narrativa historiográfica de Tácito.

Para Edwards, essa hostilidade ao teatro e aos atores deve estar relacionada ao papel sócio-político do teatro em Roma porque ele era muitas vezes um instrumento de mediação de tensões entre governantes e governados, bem como um local onde essas tensões eram mais explícitas (Edwards, 1993, p.100). Para a elite romana – como Cícero, Tácito, Suetônio -, o teatro era atraente e ameaçador, onde os ricos podiam se exibir sua riqueza e influência, mas poderiam ser desafiados (Edwards, 1993, p.100).

As exposições dos imperadores eram oportunidades de o público demonstrar apoio ou desaprovação e, para o imperador, medir sua popularidade.³³ Os espetáculos podiam gerar benefícios políticos sendo um termômetro da opinião pública.³⁴ O público respondia politicamente nos espetáculos com vaias, aplausos e atos de rebeldia. Suetônio conta que diziam que Augusto teria prostituído um rapaz na juventude dando a ele dinheiro. Na oportunidade de certos jogos públicos, um sacerdote que tocava o tamboril disse o verso: “Vês como este pederasta governa a esfera com o dedo?” (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*, 68).³⁵ A multidão compreendeu a alusão e aplaudiu unissonante.

O teatro, o anfiteatro e o circo eram os espaços dos espetáculos, locais onde as rivalidades e as aprovações aconteciam, mas havia outro espaço de encenação fora dos jogos cênicos oficiais também com sentido político, um deles era o funeral. Nos rituais e performances no contexto fúnebre, pessoas com máscaras dos antepassados do defunto, mulheres lamentando e elogio ao morto eram feitos. Uma forma de honra era a apresentação

³³ Segundo Tácito, Augusto foi condescendente com os divertimentos da plebe e as desordens dos histriões, porque acreditava que ganhava popularidade com os prazeres do público (Tácito. *Anais*, I. 54).

³⁴ Segundo Tácito (Tácito. *Anais*, XVI. 21), Nero mandou matar Trasea Peto porque o aristocrata não foi aos jogos juvenis e cantou em outros jogos, em Pádua. O comportamento aristocrático frente aos espetáculos demonstrava aprovação ou desaprovação do imperador. O imperador Vitélio compareceu aos espetáculos de teatro e circo, segundo Tácito, para obter fama e aceitação da plebe (Tácito. *Histórias*, II. 91).

³⁵ “*Videsne, ut cinaedus orbem digito temperat?*” (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*, 68).

de espetáculos como o canto de alguns versos poéticos. Não sabemos o quão comum era essa prática. Suetônio a exemplifica em um episódio.

Segundo o historiador, no funeral de Júlio César, versos do *Julgamento das Armas*, do tragediógrafo Pacúvio, foram cantados para suscitar piedade e ódio contra os assassinos. “Terei então conservado os que me haviam de perder?” (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio Cesar*, 84).³⁶ Foi um verso cantado. De Atílio, versos de *Eletra* também foram cantados – sem menção direta, por parte do historiador. São mencionados ainda os atos de jogar as vestes, por parte de tocadores de flauta e atores na pira funerária – provavelmente os mesmos que apresentaram os versos.

Essa experiência demonstra não apenas o uso de peças trágicas no contexto fúnebre de um magistrado importante, à época republicana, mas também a relação de um acontecimento político, o assassinato de Júlio César, com a poética trágica. Faz-se uma analogia entre a personagem que canta o verso e César, que morreu traído por seus companheiros políticos. A poesia trágica foi um instrumento de ataque político também nas disputas aristocráticas, além das convergências e divergências entre o povo e seus governantes. Os versos eram ressignificados em ocasiões políticas oportunas por aristocratas que dominavam o repertório cultural latino.

O uso de um verso trágico no funeral de César, violentamente morto por seus aliados políticos, põe na cena social a poética como instrumento político inserido no repertório cultural romano. O teatro e a tragédia são formas de contestação usados para estimular rivalidades sociais e políticas. “A cada cultura seu teatro, a cada cultura sua persuasão” (Dupont, 2003, p.29).

No espaço privado, por exemplo, houve algumas apresentações. A presença do teatro se estendia para as casas. Suetônio narra que Augusto fazia jantares com atores (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Augusto*, 74) e, em momento de insônia, o imperador se deleitava com contadores de histórias e leitores (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Augusto*, 78). A recitação era um formato privado desenvolvido entre os aristocratas. Menos performático, ele apresentava um texto teatral. Sobre a *recitatio*, desenvolveremos mais adiante.

Na produção de discursos poéticos ou na reprodução daqueles já existentes, houve manifestações aristocráticas de resistência às atuações dos imperadores. Empregaram a

³⁶ “[...] *men servasse, ut essent qui me perderent*” (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio César*, 84).

poética e a gestualidade politicamente e a maior parte desses aristocratas revoltosos receberam a pena capital.

Sob Tibério, Suetônio narra que a condenação à pena capital era comum sem a necessidade de motivação ou prova. “Um poeta viu-se arrastado ao tribunal por ter, numa tragédia, cumulado de injúrias Agamemnon” (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 61.3.3)³⁷. O nome do poeta e o título da obra trágica não foram concedidas pelo historiógrafo. Assim, a morte do poeta demonstra o incômodo do imperador com a poesia trágica, sobretudo àquelas que pudessem aproximar o comportamento do imperador com personagens. Ela poderia ainda admoestar os demais divergentes como um anúncio de intolerância à atividade poética com essas mensagens.

Há mais a observar no episódio. Suetônio diz que com o poeta morreu um historiador, quem atribuiu a Bruto e Cássio o título de “últimos romanos”. As obras dos dois literatos foram destruídas, porém foram lidas em público na presença do imperador Augusto, no passado. Logo, elas não tinham sido escritas para Tibério. A narrativa de Suetônio ridiculariza o fato de Tibério executar dois escritores que sequer escreveram para ele.

Outra ocorrência sob Tibério foi a morte de Mamerco Escauro, da *gens* Emília. Nobre e eloquente, Escauro foi acusado por Macro, um de seus inimigos, de ter escrito uma tragédia cujos versos poderiam ser atribuídos à figura de Tibério. A tragédia era *Atreu*. Acusado também de adultério e envolvimento com práticas mágicas, Escauro decidiu se matar com sua esposa Séxtia (Tácito. *Anais*, VI.29). A confrontação política, direta ou indireta, era provocada por obras trágicas. A tragédia foi, nos episódios contra Tibério, símbolo de insubordinação política e, talvez, por isso, ela tenha sido um gênero menos estimulado do que outros como o mimo e a pantomima no Império. Sob Tibério, apenas essas duas tragédias, *Atreu* e *Agamemnon*, foram escritas/encenadas (Boyle, 2006, p.177).

No Principado de Nero, temos uma expressão de rivalidade aristocrática por meio de um verso trágico. Britânico o cantou a fim de confrontar Nero. Na Saturnália, havia uma inversão das ordens sociais como um tipo de brincadeira. Assim, escravos poderiam brincar de senhores e vice-versa. No caso em questão, Nero foi eleito o rei da festa, o rei bufão quem escolhe as brincadeiras. Então deu ordens àqueles que participavam da festividade e quis envergonhar seu meio irmão Britânico. Em público, o imperador pediu que Britânico cantasse, presumindo que o filho de Cláudio se envergonharia. “Mas ele com todo o

³⁷ “*obiectum est poetae, quod in tragoedia Agamemnonem probis lacessisset*” (Suetônio. *As vidas dos Doze Césares, A vida de Tibério*, 61.3.3).

desembaraço entrou a cantar certo hino, alusivo à sua espoliação da herança paterna, e dos seus altos destinos” (Tácito. *Anais*, XIII.15).³⁸

Os versos referentes a usurpação do poder comoveram o público gerando compaixão a Britânico (Tácito. *Anais*. XIII.15). Alexandre Agnolon explica a razão pela qual a ação de Britânico e o insucesso do imperador ao tentar envergonhá-lo foi oportuna na Saturnália.

Do ponto de vista discursivo, a desventura de Nero só é possível em circunstâncias em que seu poder real sobre os destinos de quem governa seja temporariamente neutralizado, situando o imperador no mesmo nível dos homens comuns, igualdade esta que somente as Saturnais eram capazes de instituir (Agnolon, 2013, p.150).

Depois do evento, Britânico foi envenenado por ordem de Nero, conforme narrou Tácito (Tacito. *Anais*, XIII.15). A morte de Britânico demonstrou dois pontos importantes da política imperial: 1) a atuação do poder imperial intimidando as rivalidades no interior da família imperial; 2) o comportamento aristocrático desafiando publicamente o imperador com um verso. A tragédia foi um gênero do vitupério na cena pública com domínio no repertório cultural aristocrático ainda que ganhasse cada vez menos importância em sua forma performática. As pessoas sabiam citar versos e, provavelmente, os públicos de diferentes ocasiões políticas os reconheciam.

Temos outro exemplo de expressão poética contra Nero. Suetônio conta que epigramas gregos e latinos eram fixados e espalhados por Roma (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 39). Em um deles, Nero foi comparado a Orestes e Alcmeão por serem todos matricidas (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 39).³⁹ Dato, um ator de atelanas, também insultou o imperador remetendo-se à morte de Cláudio e Agripina com uma performance: apresentou os gestos de beber e nadar.⁴⁰ Suetônio diz que Nero não penalizou os autores dos epigramas e nem Dato, uma vez que os males diversos assolavam o Império como uma peste, um saque na Bretanha e uma derrota no Oriente (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 39) e a opinião pública era importante.

Havia, também, a expressão de rivalidade do imperador contra aristocratas romanos. Calígula dizia com frequência o verso do poeta trágico Ácio, da peça *Atreu* “que me odeiem,

³⁸ “[...] ille constanter exorsus est carmen, quo evolutum eum sede patria rebusque summis significabatur” (Tácito. *Anais*, XIII.15).

³⁹ Naquele tempo, Nero já havia ordenado a morte de sua mãe, ou seja, data depois de 55 d.C.

⁴⁰ Os gestos do ator remetem a morte de Cláudio por envenenamento e de Agripina por afogamento.

contanto que me temam!” (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Calígula*, 30)⁴¹ e seu sobrinho Nero, no momento vitorioso da rebelião de Galba, na Hispania, contra ele, alegremente cantou versos cômicos contra os chefes da revolta em público (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*. 42).

A recitação de verso no funeral de Júlio César e a feita por Britânico contra Nero, a presença de atores, os epigramas por Roma e um verso cantado por Calígula demonstram que a poética e o espetáculo teatral estavam presentes na vida política romana e o uso do espetáculo, como afirma Dupont, é onipresente em Roma seja no palco ou fora dele (Dupont, 2003, p.23). A percepção teatral presente em Roma não se limita ao teatro, portanto. Debates judiciários, combates de guerra civil e uma execução poderiam se transformar em espetáculo (Dupont, 2003, p.24). A vida pública romana não era apartada das performances e do domínio das narrativas mitológicas – nas aristocracias e nas classes subalternas.

Dissertamos sobre o espetáculo, sua regulação e seus agentes sociais individuais e coletivos envolvidos como o ator, o público, o chefe dos atores, o crítico e os organizadores. Mapeamos alguns usos de versos da poesia trágica e de outros gêneros produzidos por alguns aristocratas, reproduzidos de poetas do passado ou mesmo de expressões anônimas como os epigramas. Os usos foram políticos. Assim, compreendemos o lugar da poética nas rivalidades entre aristocratas, imperadores e povo, na época imperial. Trataremos, adiante, das posturas dos imperadores e aristocratas acerca dos gêneros nos espetáculos.

1.2.2 - A relação dos imperadores e aristocratas com as performances teatrais

Ao mapearmos as atitudes e posições dos imperadores e aristocratas diante dos espetáculos, conseguimos estruturar algumas categorias desse vínculo. Aos agentes políticos podemos atribuir posturas como a produção de obras completas ou versos poéticos, a apresentação em peças e espetáculos de todo tipo, o oferecimento de espetáculos ao povo e o comparecimento nos espetáculos. No teatro, o imperador e o povo se relacionam, uma vez que os príncipes souberam usar os espetáculos como armas políticas (Dupont, 2003, p.416).

A produção de obras demonstrava a erudição, domínio da cultura latina e era um instrumento de legitimação dos lugares de poder. Os imperadores eram aristocratas, como

⁴¹ “*Oderint, dum metuant*” (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Calígula*, 30).

tais, estudavam, comumente, filosofia, direito, retórica e diversas outras áreas do conhecimento.⁴²

Na produção de obras trágicas, engajaram-se Júlio César e Augusto. César, na juventude, escreveu *Édipo*. Augusto impediu o acesso ao texto posteriormente, pediu que um bibliotecário o guardasse (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio Cesar*, 56). Augusto escreveu *Ajax* e destruiu a peça porque não o agradou (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Augusto*. 85). Na produção de outros poemas e outros gêneros, envolveram-se Júlio César,⁴³ Augusto,⁴⁴ Tibério,⁴⁵ Calígula,⁴⁶ Cláudio⁴⁷ e Nero.⁴⁸

Sobre a aristocracia em cena, vários relatos demonstram que a representação teatral não era uma exclusividade de atores profissionais. Sob César, houve espetáculos com atores estrangeiros e competições com magistrados de famílias importantes (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 39).⁴⁹ Décimo Labério, cavaleiro romano, recebeu quinhentos sestércios e um anel de ouro para apresentar um mimo de sua autoria (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 39).⁵⁰

Calígula e Nero tiveram muito destaque nos relatos historiográficos como participantes de competições, como atores de peças, músicos, cantores e dançarinos. São

⁴² Um exemplo disso foram os estudos de Tibério em história lendária. O imperador fazia perguntas aos gramáticos como quem havia sido a mãe de Hécuba, motivo de ridicularização de sua figura por causa dos pormenores das questões, segundo Suetônio (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Tibério*, 70).

⁴³ Júlio César escreveu sobre a guerra das Gálias e a guerra civil, textos que chegaram até nós. Também escreveu as obras *Sobre a Analogia, Anticatão* e um poema, *A Viagem, um Elogio a Hércules*, uma *Coletânea de Frases Célebres* (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio César*, 56).

⁴⁴ Augusto escreveu: *Respostas a Bruto Relativamente a Catão, Exortações à Filosofia, Sobre a Vida. De poesia, A Sicília, Epigramas* (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*, 85). Uma autobiografia chegou até nós, *Atos do Divino Augusto*.

⁴⁵ Compôs um poema lírico, o *Elegia à Morte de Lúcio César*. “Escreveu poesias gregas à moda de Eufório, Riano e Partênio” (“*fecit et Graeca pomata imitatus Euphorionem et Rhianum et Parthenium*”) (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Tibério*, 70.2.2-3).

⁴⁶ Segundo Suetônio, Calígula pouco se apeçou à cultura literária, mas era forte em eloquência. “Tinha o hábito de compor respostas aos discursos bem-sucedidos dos oradores, de preparar a defesa de personagens importantes processados perante o Senado.” (“*solebat etiam prosperis oratorum actionibus rescribere et magnorum in senatu*”). (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Calígula*, 53).

⁴⁷ Escreveu sobre jogos de dados. (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, 33). Cláudio interessou-se por história e aventurou-se pelo gênero. (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, 41). Também escreveu obra autobiográfica, uma *Apologia de Cícero contra os Livros de Asínio Galo* (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, 41).

⁴⁸ Nero dedicou-se aos estudos liberais. (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Nero*, 52) Compôs bons versos com técnica, segundo Suetônio (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Nero*, 52), opinião que Tácito discorda (Tácito. *Anais*, XIV.16).

⁴⁹ Calígula, em certa feita, obrigou os senadores a competirem nos jogos circenses dirigindo os carros. (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Calígula*,. 18)

⁵⁰ Labério perdeu o direito de ser cavaleiro por conta de sua apresentação, o que lhe foi restituído depois por César.

inúmeras as ocorrências dos dois imperadores no palco e na arena.⁵¹ Calígula imitava os atores trágicos e os gestos dos histriões nas apresentações mesmo como assistente (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Calígula*, 54), percorria as ruas da cidade de peruca e manto teatral (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Calígula*, 11).

Nero cantava e tocava alguns instrumentos (Tácito. *Anais*, XIV.14), representava nas peças e instituiu os jogos juvenais (Tácito. *Anais*, XIV.15). Nos jogos, Nero distribuía dinheiro (Tácito. *Anais*, XIV.15). Conforme Suetônio, Nero mantinha perto de si os artistas para aprender ou para se divertir, como o fez com Terpno, o citaredo (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 20). Para Bartsch:

Durante o Principado de Nero, as condições de interação do príncipe e o povo no teatro passaram por mudanças que deram a eles representações de uma natureza distinta. Abandonando sua posição no público, Nero toma seu lugar no palco, seja para recitar poesia, cantar ou interpretar personagens trágicas, esse mútuo olhar do imperador e dos espectadores agora ultrapassaria a linha dos assentos e do palco além do limite que separava o real da representação (Bartsch, 1994, p.3).

Um relato caricatural ainda é narrado por Suetônio. Na ocasião do incêndio de Roma, o imperador se divertiu e, na narrativa do biógrafo, fez a cena ser teatral: com roupas teatrais, o imperador cantou a ruína de Tróia fascinado com o fogo. Nero teatraliza o evento e o alinha com o canto mitológico: Roma queima como Tróia queimou (Dupont, 2003, p.431).

Em ocasiões cotidianas, fora dos dias especiais dos jogos, os imperadores representavam. Nessas cenas, performances teatrais tornam-se uma das diversas performances políticas, isto é, eles davam uma resposta teatral para algumas situações (Dupont, 2003, p.432). Antes de morrer, Augusto chamou seus amigos, arrumou-se e perguntou-lhes se sua performance na comédia da vida havia sido bem representada e lhes disse ainda que aplaudissem a peça de sua vida (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Augusto*, 99). Conforme Suetônio, Calígula carregou as cinzas de Tibério pelo Tíbre em seu funeral com um esplendor teatral (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Calígula*, 15). Também ao preparar-se para a morte, Nero disse: “Que artista vai morrer comigo!” (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 49).⁵²

⁵¹ Nero não se limitou a apresentar e competir apenas dentro de Roma, ele o fez também em outras cidades da Grécia, em Nápoles e Âncio (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Nero*, 25). Após apresentar-se na Grécia e ser vencedor, deu liberdade à província e aos juízes dinheiro e cidadania romana (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Nero*, 24).

⁵² 'Qualis artifex pereo!' (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 49).

Para Bartsch, essa teatralidade invertia as posições de espectador e espetáculo, submetido e governante e fazia do público da cena um espectador obrigado também a encenar (Bartsch, 1994, p.10). Era um fenômeno histórico, político e social no qual a distribuição desigual de poder entre os participantes introduzia um elemento de performance do comportamento (Bartsch, 1994, p.10). Deste modo, a performance de Augusto na morte, a de Calígula carregando as cinzas de Tibério e a de Nero são comportamento da teatralidade que “pega emprestado do teatro seus termos, sua ênfase no papel da representação e foca na função do olhar. Como um modelo, “teatralidade” faz de humanos atores em situações nas quais eles se sentem vistos.” (Bartsch, 1994, p.10).

Essa teatralidade era dependente da resposta e do olhar do outro. As performances são sujeitas ao julgamento de um superior – quando um imperador representa, seu público o avalia, mesmo fora do teatro – mas, ao mesmo tempo, aquele que assiste também tem suas reações avaliadas por quem representa. Os espectadores “sabem que são assistidos pelo objeto de suas perspectivas e responde mesmo que as categorias de espectador e espetáculo tenham sido perdidas.” (Bartsch, 1994, p.11).

A postura do imperador, no público do espaço teatral também é observada e avaliada. Suetônio relata sobre o comportamento de Augusto nos espetáculos:

Todavia, se estava presente, não fazia outra coisa, fosse por medo da opinião pública, pois lembrava-se bem de que o povo recriminava seu pai César porque este ocupava o tempo dos jogos a ler cartas e petições, ou ao respondê-las, fosse porque realmente apreciava os espetáculos, gosto que jamais escondeu e que muitas vezes confessava com maior simplicidade (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Augusto*, 45).⁵³

A importância da presença estendia-se também aos demais aristocratas: era necessário se fazer visto nos espetáculos.⁵⁴ Conforme Dupont:

A presença nos espetáculos era um sinal de submissão direta ao imperador, os senadores se rendiam a esse dever mesmo com desprezo aos divertimentos populares: desprezo suspeito quando eles mesmos promoviam espetáculos em suas casas e até mesmo participavam como atores. O que eles recusavam, nos jogos, era seu significado político. Ser um espectador é

⁵³ “*Verum quotiens adesset, nihil praeterea agebat, seu vitandi rumoris causa, quo patrem Caesarem vulgo reprehensum commemorabat, quod inter spectandum epistulis libellisque legendis aut rescribendis vacaret, seu studio spectandi ac voluptate, qua teneri se neque dissimulavit umquam et saepe ingenue professus est.*” (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Augusto*, 45).

⁵⁴ Como mencionamos, a posição acerca das representações teatrais media a popularidade e a aceitação dos imperadores. Nero mandou matar Trasea Peto porque este não compareceu aos jogos juvenis oferecidos pelo imperador (Tácito. *Anais*, XVI. 21), o que representava uma afronta política.

se reconhecer como sujeito ao imperador e é por isso que recusar-se a estar no circo ou no teatro era um sinal de oposição (Dupont, 2003, p.418).

O sucessor de Augusto, Tibério, não adotou a mesma postura. Deixou inacabada a reforma do Teatro de Pompeu, não ofereceu espetáculos e poucas vezes assistia àqueles oferecidos por outros aristocratas. (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 47). Tibério foi conduzido a dar a manumissão a um escravo comediante, Ácio. Suetônio diz que essa ocasião foi devido a um pedido, que demonstra o lugar importante dos artistas naquela comunidade, ainda que tenha sido uma posição controversa a respeito disso. Não sabemos se houve um pedido do público ou de um indivíduo, mas isso atesta o teatro como um espaço de reivindicações.

A última postura era a de oferecer espetáculos. O oferecimento dos espetáculos era feito por várias razões: para cumprir uma promessa de guerra, para agradar a estrangeiros aliados, para comemorar uma vitória e, principalmente, para agradar o próprio povo.⁵⁵ Em suma, esse oferecimento era uma forma de reafirmação do poder imperial e era feita também fora de Roma nas visitas do imperador às províncias (Dupont, 2003, p.418). Uma dedicação espetacular conhecida foi a de Rômulo, no festival *Consualia*, em honra ao deus Conso. Rômulo convidou os sabinos para assistirem e o resultado foi um episódio lendário dos primórdios da cidade romana: os romanos raptaram as mulheres sabinas com o intuito de gerar novos habitantes para a cidade (Tito Lívio. *Ab Vrbe Condita Libri*, I. 9).

Assim, se Roma obteve, primeiro, espetáculos circenses e depois cênicos, o costume de oferecê-los permaneceu durante séculos entre os reis da Monarquia, os magistrados na República e no Império e por imperadores. Nero estabeleceu um concurso quinquenal que comportou competições de diversas naturezas, os *Neronia* (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 12; Tácito. *Anais*, XIV.20). Segundo Tácito, a primeira versão desse espetáculo não teve desonra, sobretudo pela ausência dos pantomimos (Tácito. *Anais*, XIV.21). Para Dupont, Nero entrou em cena mesmo que o palco fosse a fonte de infâmia para se cobrir de glória junto ao povo (Dupont, 2003, p.416).

Em 63 d.C, Roma negociou com os partas e aceitou que o governo da Armênia fosse dado a Tiridates, na condição que ele fosse coroado imperador em Roma. Na apresentação de Tiridates aos romanos, Nero ofereceu um espetáculo, conduziu o novo imperador ao teatro para o espetáculo, uma coroa de louros levou ao Capitólio e simbolizou o final da guerra

⁵⁵ Os espetáculos poderiam ser oferecidos por qualquer magistrado que tivesse condições de responder a seus custos. Cícero diz que Pompeu, em seu segundo consulado – após a construção do teatro -, ofereceu espetáculos magníficos ao povo (Cícero. *Sobre os Deveres*, II. 57).

fechando o templo de Jano Bicéfalo. O triunfo era uma validação social do domínio de Roma sobre as cidades inimigas e Nero teatralizou a política nesse episódio.

Todas as posturas dos imperadores diante dos espetáculos nos mostram a importância que eles tinham naquela sociedade. Roma sustentou o teatro como um divertimento e uma atividade de natureza política. O Império utilizou o teatro como lugar de performances políticas e levou essas performances adaptadas para outros espaços e ocasiões em que decisões eram tomadas ou atitudes de maneira performática no lugar de embates diretos e explícitos. No entanto, como afirma Dupont, era preciso contrabalancear esse aspecto popular da autoridade imperial – percebida nas manifestações espetaculares – com uma consideração pelo Senado, isto é, harmonizar o divertimento com a política, o povo com a classe governante (Dupont, 2003, p.418)

Chegaremos, agora, ao gênero de nosso recorte, a tragédia. Investigaremos a tragédia e os tragediógrafos.

1.2.2 A tragédia e os tragediógrafos em Roma

A tragédia, assim como os divertimentos do circo e os demais do teatro, possuía um lugar ambivalente, em Roma: seu valor cultural e seu uso político competia com sua ameaça como expressão de rivalidade aristocrática no ambiente imperial. Na esfera política, a tragédia poderia atuar como reprodutora de valores caros aos aristocratas, mas, ao mesmo tempo, expor as desavenças inerentes às posições sociais do sistema político. Quando Britânico, por exemplo, cantou o verso desafiando Nero, na Saturnália, e reclamou seu lugar de herdeiro de Cláudio, revelou, publicamente, sua disputa com o irmão e exibiu uma fissura do sistema político imperial dentro de seu principal órgão, a família.

Esse lugar de apoio à construção cultural do predomínio aristocrático e, incongruente, de expressão de hostilidade ao comportamento de membros das classes governantes deve ser considerado nas circunstâncias políticas, quais sejam, na República e no Império. Na República, especialmente nos séculos III e II a.C., a tragédia desenvolveu-se em termos de produção e um número maior de tragediógrafos é encontrado nessa época.

Já discorreremos sobre o primeiro acontecimento importante na história da tragédia em Roma, a escrita e a representação de uma peça por Lívio Andrônico, em 240 a.C., comemorando a vitória dos romanos sobre Cartago. O liberto de Tarento teve uma produção literária além das peças de versos latinos na métrica grega. Ele escreveu *Odusia*, uma

tradução para o latim da Odisseia de Homero. Esta é considerada a primeira tradução de um texto literário atestada de um texto conhecido em fragmentos.

Para Boyle, *Odusia* teve um significado cultural importante, para Roma: a obra promoveu a língua latina a uma língua literária, pela primeira vez e, ainda mais, a elevou também a uma língua poética. Ele escreveu, possivelmente, dez tragédias, comédias e poesia épica: *Achilles*, *Aegistus*, *Ajax Mastigophorus*, *Andromeda*, *Antiopa*, *Danae*, *Equos Troianus*, *Hermiona*, *Ino* e *Tereus*.

O que a produção de Lívio Andrônico nos diz sobre o Império Romano do século III a.C.? Ela informa sobre uma cidade tentando colocar-se como hegemônica em seu mundo conhecido e sobressaindo militarmente e culturalmente. Informa também, sobretudo, um estilo de interação cultural: a tradução de obras para uma língua ainda sem formação literária escrita e a introdução de gêneros estrangeiros. Roma colonizou sem aniquilar outras culturas. Suas escolhas por argumentos do ciclo troiano sustentava o interesse de Roma pelos mitos de Troia. Roma tentava alinhar seu passado aos troianos na forma de um mito de origem. Segundo Boyle, essa origem também foi usada para garantir uma aliança com Segesta, na guerra contra Cartago (Boyle, 2006, p.28). Assim, a construção da origem romana contribuiu na atribuição de um passado aos grupos dirigentes, bem como para refletir esse passado em circunstâncias de construção de alianças políticas na guerra contra Cartago.

O poeta foi um escravo grego tutor dos filhos da família Livia. Deste modo, sua história demonstra a união de acontecimentos políticos importantes para Roma – a guerra contra Cartago – que resultou em uma interação cultural de povos de origem grega com os romanos e da formação educacional de crianças de famílias importantes aliada a presença de gregos letrados em Roma (Dupont, 2003, p.157). Lívio Andrônico representou, literariamente, o lugar do primeiro poeta a escrever em Roma.

O segundo poeta da época republicana foi Névio, da Campania, de Cápua. Foi plebeu com cidadania (Dupont, 2003, p.315). Escreveu o poema épico *A Guerra Púnica* tendo participado da guerra (Gélio, XVII.21.45). Nasceu aproximadamente em 275 a.C. e morreu em 201 a.C. Escreveu tragédias e comédias assim como Andrônico, seu predecessor e influência, a quem Névio pode ter assistido no palco (Gélio, XVII.21.45). Para Boyle (2006, p.37), Névio inaugurou literariamente dois pontos: a prática da *contaminatio* – a fusão de elementos de diversas etnias na cultura romana – e uma variação da tragédia, a *praetextae*.

Névio elevou o tema da guerra, em *Guerra Púnica*, ao nível de lenda, por causa do formato épico, e mesclou com um fato histórico. Assim, também deu sentido à construção de

um passado-presente feito para a posteridade. Além do poema épico, escreveu peças trágicas como *Cavalo de Tróia*, *Heitor*, *Ifigênia* e *Licurgo*. Sua pretexto mais famosa foi *Rômulo*.

O inventor da pretexto demonstrou, também como Lívio Andrônico, o interesse de Roma por Troia nas Guerras Púnicas para se colocar como herdeira dos troianos, para justificar e impor seu poder sobre as outras potências da época. Névio, assim, cultivou os valores caros aos grupos aristocráticos, deu sentido ao seu passado, no formato literário, e honrou um nome importante para esse passado, Rômulo. A pretexto foi um formato de referência aos aristocratas romanos.

Entre os séculos III e II a.C., Roma teve Ênio, um importante nome na história da tragédia, nascido em 239 a.C. e morto em 169 a.C. De *Rúdias*, na Itália grega, aprendeu grego e serviu como militar nas Guerras Púnicas. Foi levado para Roma por Catão, o Velho, em 203 a.C. Em Roma, passou a escrever tragédias e comédias. Seus títulos de tragédias são inúmeros como *Aquiles*, *Ajax*, *Alcmeu*, *Alexandre*, *Andromaca*, *Andromeda*, *Hécuba*, *Ifigênia*, *Tiestes* e *Medeia Exilada*. Suas pretexts foram *Ambracia* e *Sabinas*. Seu poema épico *Anais* teve como tema a história de Roma.

Ênio participou do movimento iniciado por seus antecessores de forjar um passado romano, com um sentido para a elite governante que lhe desse justificativa para sua hegemonia. “Escrito por um imigrante italiano, a épica de Ênio foi parte constitutiva definindo para a elite romana nos próximos 150 anos o que era ser romano” (Boyle, 2006, p.59).

Quando Lívio Andrônico traduziu a épica grega para o latim e Névio deu ao gênero o motivo da Guerra Púnica, Ênio escreveu uma história de Roma desde a guerra de Tróia em forma poética. De suas relações sociais, o poeta teve, além de Catão, Cipião Nasica, a quem ele escreveu em *Scipio* e se referiu nos *Anais* e Marco Fúlvio Nobilior.

Percebemos, com Ênio, um caminho de solidificação da tragédia e da literatura romana. De poemas transmissores do repertório grego, a literatura romana passa a ter uma identidade própria referindo-se ao seu passado, aos acontecimentos políticos internos e externos da República e a condecoração dos antepassados a fim de justificar a liderança dos membros posteriores das famílias que formaram a República. Sua obra intervém na memória romana e ultrapassa o domínio do teatro, para Dupont (2003, p.319).

Ênio teve um lugar no mundo literário romano construído também por seus antecessores. Seus títulos de tragédia demonstram seu gosto também pelo argumento de Troia como sua renovação por argumentos até então não trabalhados. Ele traduziu para o teatro a mitologia grega (Dupont, 2003, p.319).

O trabalho literário de Ênio sem dúvida relaciona-se com sua carreira militar. Assim como os poetas áticos participantes das guerras do século V a.C, ele escreveu após sua experiência na guerra. Esta favoreceu experimentos literários talvez pela necessidade de reafirmar, internamente, valores que justificassem as campanhas militares e a tentativa de expansão para outras regiões.

Seu trabalho ainda reafirma outro ponto importante da relação entre literatura, sociedade e política: o patronato literário. Suas relações sociais com aristocratas – como Sulpício Galba e Cipião Nasica - não apenas permitiram sua chegada à Roma como a sustentou. Seu ofício de poeta foi apoiado por essa aristocracia (Dupont, 2003, p.321). Ter um poeta como aliado, para um aristocrata, muitas vezes significava propiciar a escrita de seu nome familiar na produção literária romana; logo, para a posteridade se lembrar e reconhecer seus privilégios remontando aos antepassados – aqueles que participaram de guerras, que beneficiaram a cidade e que foram austeros nos costumes.

Pacúvio foi sobrinho de Ênio e poeta entre os séculos III e II a.C. (Dupont, 2003, p.328). Nasceu em Brindisi em 220 a.C. e faleceu em 130 a.C. Foi o primeiro a escrever somente tragédias, alguns de seus títulos foram *Antipoa*, *Hermione*, *Medo*, *Orestes* e a pretexto *Paulo*. Foi também pintor: fez uma pintura no Templo de Hércules no Fórum Boário.

Pode ter sido membro da ordem equestre e homenageou o pai de Cipião Emilio em sua pretexto, *Paulo*, encomendada por aquele (Dupont, 2003, p.330). Foi independente em suas produções financeiramente e seus títulos não coincidem com os de seu tio apesar de ter se atraídos pelos mesmos temas mitológicos.

Nascido em Umbria, em Pesaro em 170 a.C. e morto em 86 a.C., Ácio também se inscreveu na história do drama latino como poeta. Conheceu seu antecessor Pacúvio de quem ouviu, em Tarento, que seu Atreu era duro e amargo e para quem respondeu que seu estilo ainda se tornaria melhor no futuro (Gélio, XIII.2).⁵⁶ Assim como Ênio, tinha contato com a aristocracia romana sendo próximo de Junio Bruto Galaico (Dupont, 2003, p.332).

⁵⁶ Sobre Pacúvio e Ácio, Quintiliano (*Instituição Oratória*, X, 1, 97) escreveu: “Dentre os antigos escritores de tragédias, os mais famosos são Ácio e Pacúvio, reconhecidos pela seriedade das sentenças, pelo peso semântico das palavras e pela importância dos caracteres. De resto, se lhes faltaram o brilho e a perfeição na composição de suas obras, isso parece ser devido mais à época do que a eles mesmos. Contudo, atribui-se maior vigor a Ácio; aos que desejam instruir-se, Pacúvio parece ser o mais douto” (“*Tragoediae scriptores uerterum Accius atque Pacuuius clarissimi grauitate sententiarum, uerborum pondere, auctoritate personarum. Ceterum nitor et summa in excolendis operibus manus magis uideri potest temporibus quam ipsis defuisse: uirium tamen Accio plus tribuitur, Pacuuium uideri doctiorem qui esse docti adfectant uolunt*” (Quintiliano. *Instituição Oratória*, X,1,97).

Ácio escreveu aproximadamente cinquenta títulos de tragédias sobre os ciclos tebano e troiano, os argonautas e mitos como de Baco, Hércules, Teseu, Perseu, entre outros. Foram alguns de seus títulos: *Aquiles*, *Egisto*, *Alceste*, *Antígona*, *Atreu*, *Clitemnestra*, *Troianas*, *Hécuba*, *Medeia* e *Prometeu*. Duas pretexts escreveu: *Bruto* e *Decio*.⁵⁷

Algumas características comuns dos poetas e de suas produções, do período republicano, podem ser traçadas. Os poetas não nasceram na cidade de Roma, chegaram à Roma de cidades do Império ou de cidades colonizadas. Suas origens algumas vezes atravessaram a cultura grega: eram nascidos em cidades de cultura grega ou, por influência, aprenderam grego. Em Roma, foram conhecidos, lidos e referenciados durante muitos anos depois de suas existências. Da grande produção trágica da República, nos sobraram fragmentos, assim não podemos ter a dimensão dessa produção.

Já mencionamos suas relações com membros das elites, mas vale ainda dizer que, apesar do reconhecimento como poetas, não eram oriundos dessas elites, embora tenham conseguido acesso a elas posteriormente. Conviveram todos com a repressão do teatro, mas não parecem ter sido perseguidos como poetas – talvez por suas ligações com essas mesmas elites.

Se se encontraram na emulação de poetas áticos e nos argumentos gregos, se desconstruíram nos títulos e na composição de novos argumentos até então não vistos. Alguns deles inauguraram narrativas mitológicas, em Roma, sem precedentes. A maior parte deles também se aventurou em outros gêneros, em especial a épica, que tem ligação com a tragédia. Sempre lembrados como cânones trágicos anos depois, suas peças foram encenadas em seus tempos e posteriormente, bem como fizeram parte do repertório cultural da educação dos meninos.

Lívio Andrônico representou o trânsito da cultura grega em Roma e como os gregos também podiam se abrir para receber influências romanas. A interação cultural era de duas vias. A partir de Nêvio, houve a preocupação de tornar romanos o teatro, o drama, a épica para que servissem àquela realidade, para que informassem sobre o mundo romano.

⁵⁷ Conforme Quintiliano (*Instituição Oratória*, V, 13, 43), Ácio encarava o gênero trágico como de liberdade: “Dizem que Ácio, ao ser perguntado por que não exercia a função de advogado nos tribunais, uma vez que suas tragédias havia tamanha habilidade em dar ótimas respostas, teria dado para isso o motivo de que ali ele dizia o que queria, enquanto no fórum os adversários lhe haveriam de dizer o que ele de forma alguma queria ouvir.” (“*Aiunt Accium interrogatum cur causas non ageret cum apud eum in tragoediis tanta uis esset hanc reddidisse rationem, quod illic ea dicerentur quae ipse uellet, in foro dicturi aduersarii essent quae minime uellet*”) (Quintiliano. *Instituição Oratória*, V,13,43).

A tragédia no fim da República e no início do Império teve outra aparência que perdurou durante todo o século I d.C. Sua prática como produção literária e dramática foi modificada. Da época de Cícero até as vitórias de Otaviano nas Batalhas de Ácio e Alexandria, nenhuma produção trágica inédita feita por um poeta foi registrada. Para comemorar seus triunfos, em 29 a.C., Otaviano – antes de se tornar Augusto e príncipe – encomendou e pagou ao poeta épico e elegíaco Lúcio Vário Rufo, amigo de Virgílio e Horácio, a tragédia *Tiestes*, que foi apresentada nos jogos de comemoração (Dupont, 2003, p.404).⁵⁸

Segundo Boyle (2006, p.161), *Tiestes* pode ter sido escolhida por Augusto porque tratava de exercício do poder descomedido, a tirania e mostraria ao povo que o filho de Júlio César buscava seu oposto restaurando a República – essa foi a justificativa usada por Augusto para acumular poderes paulatinamente.

Outros poetas também escreveram tragédias depois de Vário. Ovídio escreveu *Medeia*⁵⁹ e Sempronio Graco Atalanta, *Peliades* e *Tiestes* (Tácito. *Anais*. I.53. 3–6). O que ganhou lugar, naquele momento, foi a repetição de peças escritas pelos tragediógrafos antigos mais do que a composição de novos temas. Não há, também, notícias das encenações sob Augusto, além da peça encomendada a Vário. Apesar da rememoração dos poetas antigos e da expansão teatral em monumentos, o controle, no teatro, foi feito com veemência.

Sob Tibério, a regulação e hostilidade quanto aos artistas tiveram um papel importante na produção teatral trágica. Dada essa realidade, inovações e produções de peças trágicas não foram incentivadas. Noticiou-se uma peça de Mamerco Escauro, *Atreu* e uma peça de um anônimo, quem escreveu *Agamemnon*, das quais já falamos. Apesar de sua paixão pelo teatro, o sucessor de Tibério, Calígula, também não incentivou produções trágicas e nenhuma foi noticiada.

A completa ausência ou a escassez de tragediógrafos nos governos imperiais nos revela um ponto importante do sistema político: a intensa disputa política entre imperadores e aristocratas. Isso prova, uma vez mais, como a tragédia, em particular, era politizada em sua forma de drama e como produção literária. Consideramos a razão dessa politização seu próprio conteúdo: a tragédia era o gênero que permitia vislumbrar no argumento mitológico

⁵⁸ Segundo Quintiliano: “Já a peça *Tiestes* de Vário pode ser equiparada a qualquer uma das tragédias gregas.” (“*Iam Vari Thyestes cuilibet Graecarum comparari potest*”).(Quintiliano. *Instituição Oratória*, X, 1, 98).

⁵⁹ Diz Quintiliano “A *Medeia* de Ovídio me parece demonstrar até onde esse autor poderia ter chegado, se tivesse preferido comandar seu talento a ser apenas levado por ele.” (“*Ouidi Medea uidetur mihi ostendere quantum ille uir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*”) (Quintiliano. *Instituição Oratória*, X, 1, 98).

os conflitos políticos do presente, sem que suas críticas fossem tão diretas. Ela deixava aberta a interpretação como se os ouvintes ou assistentes pudessem se reconhecer ou a outros, como o imperador.

Nos Principados de Cláudio e Nero, espetáculos diversos foram oferecidos, no entanto, sem que acompanhasse um número considerado de novos tragediógrafos. Isto é: no teatro imperial, a tragédia e a comédia perdem centralidade – e, quando a teve, foi a pedido de Otaviano em seu triunfo, ou seja, incentivada e controlada pela própria figura autocrática da época – e as representações teatrais são dissociadas da elaboração de novas peças. Afirmamos isso, no entanto, com base na escassez de provas de que outros tragediógrafos existiram no Império.

Outro ponto importante foi que, quando o gênero trágico foi produzido – por exemplo, no caso da *Medeia*, de Ovídio -, ele não originou de um poeta fortemente direcionado à escrita de tragédias, como tivemos entre os séculos III e II a.C., na República. O trabalho literário não foi feito por tragediógrafos que se dedicaram ao gênero e produziram diversos títulos. As produções são ínfimas no conjunto de obras dos poetas imperiais ou mesmo foram escritas por homens que não eram poetas, que não se dedicaram exclusivamente ao ofício, como foi o caso de Júlio César e Augusto. Assim, o desestímulo ao gênero pode ter recaído sobre os poetas trágicos de ofício, que passam a ser figuras desaparecidas.

Voltando ao período de Cláudio e Nero, temos, com menos informações, a notícia de um tragediógrafo, Pompônio Segundo e Sêneca, de quem dispomos o maior número de tragédias, hoje, do Império Romano. Sobre Pompônio Segundo, já mencionado anteriormente em um episódio de censura de Cláudio sobre o público, falaremos mais no próximo tópico, pois sua presença é importante para o entendimento do contexto em que Sêneca viveu.

1.3 - A tragédia senequiana

As tragédias de Sêneca formam o único *corpus* trágico sobrevivente em nossos tempos e suas peças também são as mais completas que temos acesso, na tradição latina. Essa sobrevivência singular afeta os estudos de suas tragédias em um sentido positivo e um negativo: com um número considerável de obras completas, os pesquisadores têm possibilidades de conhecer a tragédia latina e se aventurar em diferentes temas nas peças senequianas, porém, ao mesmo tempo, torna-se difícil a comparação desses mesmos textos trágicos com outros anteriores, já que apenas o *corpus* de Sêneca nos foi legado.

Esse *corpus* contém dez peças das quais não temos a datação de composição e duas são consideradas ilegítimas (*Hércules Eteu* e *Otávia*).⁶⁰ John Fitch (1981, p.303) dividiu-as em três grupos sucessórios: o primeiro grupo com *Agamemnon*, *Fedra* e *Édipo*; o segundo com *Medeia*, *Troianas* e *Hércules Furioso* e o último com *Tiestes* e a inacabada *Fenícias*. Tarrant (1995, p.219) nos informa sobre um dado cronológico que ele considera um ponto fixo: *Hércules Furioso* foi escrita no mais tardar em 54 d.C. Esta interpretação se dá devido a referência, na obra senequiana *Apocolocintose* (7.1) de um Hércules que se apresenta tragicamente e fez os estudiosos compreenderem que Sêneca referia-se ao *Hércules Furioso* da peça, o trágico.

Para entendermos como Sêneca abordou seus temas e compôs suas tragédias, primeiro, é preciso saber quem foi ele. Muitas qualificações podem ser atribuídas ao nosso autor, algumas mais positivas e outras mais negativas; todas, sem dúvida, importantes para compor seu retrato. Sêneca foi e é muito conhecido, em primeiro lugar, por sua filosofia, que se materializou em uma vasta obra filosófica.

Foi estoico, no pensamento filosófico: defendeu, criticou e reformulou o pensamento helenístico estoico e o adequou ao espírito romano, mas também se aproximou de diversas outras correntes.⁶¹ Em sua vida, propôs-se a aprender e ensinar essa filosofia⁶² cujas principais tópicos eram educar o espírito para uma vida feliz, controlar os prazeres e reprimir

⁶⁰ A questão da autoria de *Hércules Eteu* é resolvida para a maior parte dos estudiosos. Segundo Cazarini (2015, p.14), esta peça é atribuída a seguidores estoicos de Sêneca desconhecidos. Conforme Tarrant (1995, p.216), ela não é provavelmente sua peça. Fitch (1981, p.303) também é defensor dessa vertente e não insere a peça no conjunto de peças senequianas. José Geraldo Heleno traduziu e fez um estudo sobre a peça em sua tese de doutorado e afirma ser a peça uma tragédia estoica: “Prefere restringir minha abordagem apenas à afirmativa segundo a qual HO é uma tragédia estoica, sem me ater àquele aspecto comparativo. Então mesmo desse enfoque restrito, passamos ao largo de muitas discussões de que costuma ser objeto essa tragédia, como sua autoria, a época em que foi escrita, sua unidade, o estabelecimento de seu texto, sua finalidade, entre outras. Ao partirmos da premissa segundo a qual HO é uma tragédia una, de autoria de Sêneca, e que contém um forte substrato estoico, abraçamos a tarefa de compreendê-la, antes de tudo, dentro da ótica do pensamento estoico de seu autor.” (Heleno, 2006, p.3).

⁶¹ Em suas epístolas, confessou suas ligações com outros pensamentos filosóficos. Um exemplo foi o ato de mencionar recorrentemente máximas de Epicuro nas epístolas a Lucílio e confessar a influência de Pitágoras e Quinto Sextio em seu hábito, na juventude, de se privar do consumo de carne (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, .108, 17). Quinto Sextio foi constantemente citado na mesma obra e admirado por Sêneca, quem o chamou de estoico (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 64.2-3). Outra influência sobre sua filosofia, também seguidor de Quinto Sextio, foi Papirio Fabiano, quem Sêneca considerou um exemplo de eloquência (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 58.6). Apesar de admirar seus antecessores, o filósofo estoico disse que a verdade estava disponível a todos e a descoberta de novos caminhos na via filosófica era uma benesse. Seus antecessores não eram seus donos, mas guias (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 33,11).

⁶² Na epístola 6 (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 6, 4), o filósofo disse que seu principal objetivo era aprender para ensinar assim ele transmitiria toda a sua experiência.

os vícios, preparar-se e aceitar a morte, buscar a sabedoria por meio da filosofia e viver de acordo com a natureza.⁶³

O segundo título insigne do nosso autor é o de cortesão: foi um membro importante da corte de Nero. Para contarmos esse capítulo de sua vida, recuaremos cronologicamente a fim de estruturar um sentido, já que alcançar um lugar no círculo do imperador não acontecia por acaso, no Império Romano. Nascido aproximadamente em 1 d.C, em Córdoba, na Hispania, e criado em Roma, pertenceu à classe equestre, mas fez carreira, o *cursus honorum*, e alcançou a classe senatorial. Viveu, na juventude, no Egito, com sua tia, irmã de sua mãe, que lá estava porque seu marido governava o Egito. Sua instalação em Alexandria, sem dúvida, colaborou para seu pensamento filosófico e o contato com diferentes correntes.

Filho de Hêlvia e Sêneca, o Velho, sobrinho do governador do Egito, também teve irmãos e um sobrinho partícipes do espaço político. Novato – ou, depois de sua adoção, Junio Galião – foi o irmão mais velho de Sêneca, procônsul da Acaia. Aneu Mela,⁶⁴ seu segundo irmão, foi procurador e pai de Lucano, sobrinho de Sêneca.

Algumas reflexões acerca dessas informações são significativas. A família de Sêneca teve membros importantes: sua mãe oriunda de importante família de Córdoba, seu pai, orador e estudioso de retórica de sua época, seus irmãos magistrados e um tio com cargo no Egito. Tratava-se, portanto, de uma família provincial rica cujos homens fizeram carreira política em Roma. Seu sobrinho Lucano, assim como o avô e o tio, aventurou-se na produção literária escrevendo o poema *Farsália*.

Socialmente, a classe equestre era valorizada no século I d.C, século em que a família de Sêneca fez carreira. Eles não eram cidadãos comuns, eram cidadãos romanos advindos de províncias. A transição de alguns desses membros para a classe senatorial também não era da ordem do dia, isto é, a família do filósofo foi privilegiada socialmente, nesse sentido. Sobretudo, no Império essa ascensão social dependia do consentimento e apoio do imperador.

⁶³ Na epístola 16 (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 16, 3), ele informou sobre sua ideia de filosofia: ela não era um espetáculo público, mas sim para a vida prática, para direcionar o homem em seus atos e dizê-lo o que lhe convém e o que não lhe convém. Essa ideia, cremos, está nos versos de suas tragédias.

⁶⁴ No Prefácio do livro II, de *Controvérsias*, Sêneca, o pai, fala sobre o filho Mela. Dedicando sua obra aos três filhos, demonstra a preocupação especial com Mela, que considera mais inteligente que os demais, porém pouco interessado pela carreira política e pela eloquência. O pai demonstra ainda sua vontade de ter feito carreira política, em seu tempo, ação que estava sendo, naquele momento, preparada por seus outros dois filhos, mais ambiciosos que Mela: Sêneca e Novato. Ele considera a carreira política talentosa, mas perigosa e diz que até teme o que um de seus filhos espera conseguir, no que concerne a carreira e não diz ser Novato ou Sêneca esse filho (Sêneca, O Velho. *Controvérsia*. 2, 3-4).

O cargo de governador, do tio de Sêneca, demonstrou a confiança que obtiveram junto ao centro do poder.⁶⁵

Dando continuidade à história de Sêneca a fim de demonstrar como se tornou um cortesão, temos marcos importantes de sua vida. Após sua volta do Egito, novamente instalou-se em Roma, em 31 d.C, e deu início à sua carreira política como magistrado. Pouco sabemos sobre a volta de Sêneca à Roma, com sua tia, após o naufrágio que a fez viúva, até o ano de 41 d.C, o exílio de Sêneca para a Córsega. Em sua vida política, o decisivo papel de mulheres aristocráticas serviu como apoio ou perseguição.

A primeira mulher, já mencionada, foi sua tia, irmã de Hélvia. Em Roma, ela influenciou a questura de Sêneca, depois de 31 d.C. (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 19, 2). A segunda aristocrata importante foi Messalina, responsável por influenciar Cláudio a condenar ao exílio o filósofo por manter relações amorosas com Júlia Livila.⁶⁶

Foi precisamente com uma filha de Germânico, Julia Livilla, que no ano de 41, provavelmente em seus últimos meses, sob o reino de Cláudio, Sêneca foi acusado de ter cometido o crime de adultério. É naturalmente impossível saber se esta acusação foi baseada em fatos reais (Grimal, 1978, p.84).

Após oito anos exilado, Sêneca voltou à Roma, desta vez, pela ajuda de uma terceira mulher, Agripina, sobrinha e nova esposa do imperador Cláudio, quem buscava um aliado hostil ao esposo, conforme as observações de Tácito (*Anais*, XII. 8).

Sêneca voltou com acesso à corte e à pretura. (Tácito. *Anais*, XII.8).⁶⁷ Assim, de 41 d.C. a 49 d.C, segundo o que nos consta, foi de questor a pretor com um intervalo de oito anos de exílio e escolhido para ser o preceptor de Nero, filho de Agripina e o imperador que sucederia Cláudio.

Dessa maneira, Sêneca viveu sob os cinco imperadores da primeira dinastia: nasceu no Principado de Augusto; começou seu *cursus honorum* em Tibério; em Calígula, provavelmente, foi questor e quase foi morto devido um discurso de defesa feito no Senado;⁶⁸

⁶⁵ Na carta consolatória à sua mãe, Sêneca mencionou que o marido de sua tia governou por dezesseis anos o Egito e a conduta de sua tia, como mulher do governador, foi exemplar (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 19, 6).

⁶⁶ Livila era irmã do imperador Calígula e de Agripina, mãe de Nero. Filha de Germânico e sobrinha de Cláudio, foi acusada de adultério e exilada por ciúmes de Messalina. (Dion Cássio. *História Romana*, LX. .8.5-6).

⁶⁷ Suetônio, de outra forma, diz que Sêneca já havia sido senador quando foi convidado para ser professor de Nero, em 49 d.C. (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Nero*, 7).

⁶⁸ Suetônio e Dion Cassio narram esse episódio. Ambos destacaram o grande talento discursivo de Sêneca e a reação de Calígula ao se sentir ofendido por isso. Ultrajado, Calígula chega a ordenar a morte de Sêneca e recua ouvindo os conselhos de uma mulher, quem diz que Sêneca logo morreria porque estava velho demais

sob Cláudio, foi acusado de adultério, exilado e voltou antes do fim de seu Principado com o título de pretor. No Principado de Nero, o estoico esteve mais próximo ainda do poder e da família imperial.

Sêneca teve participação ativa no governo, mesmo sem possuir qualquer cargo oficial, atuando como conselheiro imperial, como redator dos discursos imperiais e como criador da concepção de poder que informou os primeiros anos do regime (Guarinello, 1996, p.5).

Os sucessivos acontecimentos da vida de Sêneca nos revelam pontos importantes sobre a dinâmica política imperial e as relações da corte. Seu exílio causado por um boato de Messalina manifesta o ataque à moralidade de um inimigo político. Aparentemente, o inimigo político não era Sêneca, mas Livila, membro da família imperial. A acusação de adultério informa sobre as relações das mulheres imperiais e suas influências junto ao imperador e outros aristocratas.

O segundo ponto tange a instabilidade das posições políticas ao redor do imperador. Um posto aristocrático – um nome, antepassados gloriosos, benfeitorias oferecidas à República, magistraturas exercidas e ligações sociais pertinentes – não oferecia absoluta segurança política e social. A pena de adultério, recaída sobre Sêneca, manifesta certa flutuação das posições no Império. Um desafeto, um boato ou uma rivalidade poderia resultar em desgraça, pena de lesa-majestade ou acusação de conspiração. As ações dos aristocratas eram interpretadas, naquele cenário, a partir de suas ligações sociais e um boato poderia levar um grupo todo, com ou sem razão, à queda.

Por outro lado, quem se encontrava no centro do poder também precisava associar-se politicamente com figuras aristocráticas de apoio, em redes. Foi o que fez Agripina, ao chamar Sêneca novamente à cidade de Roma e livrá-lo do exílio.⁶⁹ O filósofo era reconhecido por seu talento retórico e Agripina parece ter desejado associar seu filho ao talentoso orador. Tácito aponta razões pelas quais Sêneca foi convidado a voltar à Roma: sua inimizade com Cláudio e as ambições de Agripina, seu reconhecimento como bom orador e mestre para Nero (Tácito. *Anais*, XII.8). Para Grimal, “o retrato de Sêneca, nos *Anais*, é uma composição e Tácito não conseguiu compor uma unidade perfeita. Há um Sêneca de Tácito, como há um Tibério, um Nero.” (Grimal, 1978, p.45)

(provavelmente, menos de 40 anos) (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Calígula*, . 53; Dion Cássio. *História Romana*, LIX. 19.7-8).

⁶⁹ Provavelmente o retorno do filósofo foi feito com a anuência do Senado. Cláudio readmitiu os exilados com a permissão do Senado (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, 12).

Segundo Tácito, Agripina não queria apenas um *magister* para seu filho, mas um aliado, de fato, quem se inserisse em sua rede de patronato (Tácito. *Anais*, XII. 8). Essa ideia aparece em três vocábulos: *spes dominationis* (a esperança de dominar, que Agripina tinha), *fida* (a fidelidade esperada do professor) e *memoria beneficium* (a lembrança de que Sêneca foi beneficiado por ela). Outra palavra ainda importante é a *injuria* sofrida por Sêneca, a partir da qual Agripina esperava que o filósofo estoico nutrisse ódio por seu marido. *Injuria* ainda evidencia a opinião de Tácito sobre o caso de adultério do qual Sêneca foi acusado: Tácito parece acreditar que Sêneca foi injustiçado.

Foi no Principado de Nero que Sêneca teve mais destaque, participação, apoio e influência. “A participação dos estoicos na vida do estado manifestou-se, com particular força, sob o principado de Nero, o último dos imperadores Júlio Cláudios” (Guarinello, 1996, p.2). Tendo sido professor de retórica do novo imperador, ganhou um posto indefinido: uma espécie de conselheiro e amigo privilegiado. Ele escrevia os discursos do imperador, dava-lhe conselhos e algumas vezes dispersou a influência de Agripina sobre o filho, politicamente. Chegou também a ser consul suffecto, uma espécie de substituto para o consul ordinário, que não pode terminar seu consulado.

Conforme Tácito, Sêneca e Burro desaprovavam a série de assassinatos dos inimigos promovidos por Agripina, buscavam conter os prazeres do príncipe e tinham que conter as ambições da mãe do imperador (Tácito. *Anais*, XIII.2). Os conselheiros tinham que se posicionar *contra ferociam Agrippinae*, mulher sofredora do mal da paixão (*mala dominatio cupidinibus*).

Experientes e bons conselheiros (Tácito. *Anais*, XIII.6) – e defendidos pela historiografia senatorial que nos legou essas informações –, Burro e Sêneca atuaram na resposta imperial a respeito da suspeita de conspiração de Agripina contra Nero (Tácito. *Anais*, XIII.20) e no episódio do assassinato de Agripina (Tácito. *Anais*, XIV.7). Apesar de Tácito afirmar a dependência de Nero dos conselhos de Burro e Sêneca (Tácito. *Anais*, XIV.7), essas posições de proximidade com o imperador não eram estáveis, como já mencionamos.

Os conselheiros foram atacados por Agripina diante do príncipe. A Burro foi imputado o adjetivo *debilis* e a Sêneca *exul*, em uma de suas falas a seu filho – se Burro era fraco, Sêneca era um exilado - lembra Agripina da condição antiga do poeta (Tácito. *Anais*, XII. 14). Para a mãe do imperador, ambos eram ambiciosos e queriam o governo para si.

Essas posições eram de tal modo instáveis que certa desconfiança do imperador sobre os conselheiros parece ter sido constante. No episódio da Conspiração de Agripina, em que

ela, uma vez mais, foi acusada de tentar tirar o filho do poder, Nero parece ter desejado retirar de Burro o comando das cortes, seu posto oficial por acreditar que ele estivesse a favor de Agripina (Tácito. *Anais*, XIII.20). Em outro momento, quando chamados por Nero após a tentativa fracassada de assassinar sua mãe, ambos ficam calados porque não queriam emitir um conselho mal aceito (Tácito. *Anais*, XIV. 7).

Apesar de Tácito insinuar algumas perseguições ao filósofo e não as tomar como significantes e verdadeiras, elas evidenciam, pelas acusações de outros aristocratas contra Sêneca, a falta de unanimidade a respeito da figura do filósofo ao redor do poder.

Um acusador importante foi Suílio, personagem ainda do livro XIII dos *Anais*. Conforme o historiador, Suílio não era querido, já estava condenado, mas recaiu sobre Sêneca algumas de suas acusações. A primeira acusação foi a de que o filósofo estoico foi inimigo dos amigos de Cláudio, ou seja, inimigo, antes, do imperador – como Agripina esperou, ao tirá-lo do exílio; depois, a não aprovação da eloquência que defendia os cidadãos, como julga Suílio ser defensor; uma comparação entre si mesmo e Sêneca Suílio também o faz: este foi questor de Germânico e aquele arruinou sua família com o adultério com sua filha. Acusações interessantes seguem: enriquecimento indevido (trezentos milhões de sestércios em quatro anos), roubo de heranças e usura com as províncias da Itália (Tácito. *Anais*, XIII. 42). Tácito menciona serem essas acusações repetidas também por outras pessoas (Tácito. *Anais*, XIII.42). Para Braund, não há dúvidas de que Sêneca fez uso de sua grande riqueza emprestando dinheiro. (Braund, 2015, p.21).

A morte de Burro (Tácito. *Anais*, XIV.52), em 62 d.C, para Tácito, encerra a fase de um governo mais comedido para a de um governo abertamente cruel. O historiador parece contar a história do governo de Nero a partir da influência de Burro e Sêneca dividindo-o em um momento de maior e menor atuação dos conselheiros “sensatos”. A intenção de Tácito era, sem dúvida, compor um péssimo retrato de Nero.

Com a saída de Burro da cena política, Sêneca passa a ser novamente atacado porque Nero estaria se abrindo para a influência de homens perversos. Algumas acusações são repetidas: a excessiva riqueza, uma exacerbada vontade de atenção popular, a beleza superior de seus jardins comparados aos do príncipe, sua zombaria às apresentações artísticas de Nero, seu desejo de poder, no lugar de seu pupilo, e de ser reconhecido como o melhor em eloquência (Tácito. *Anais*, XIV.52).

Sentindo-se ameaçado por outras influências que rodeavam o imperador, o filósofo fez um pedido ao pupilo: a licença de se retirar da corte alegando que seus serviços já não mais eram necessários. Na narrativa taciteana, a fala de Sêneca para Nero foca na gratidão do

preceptor por causa das benesses recebidas: honras, riquezas, favores e reconhecimento social de sua figura por ter sido associado ao imperador foram as vantagens enumeradas pelo filósofo. Lembrando sua origem de provincial e equestre, ele diz que não estava à altura de um lugar tão nobre, ao lado do imperador (Tácito. *Anais*, XIV.53-54).

O imperador negou a permissão que seu preceptor saísse da corte (Tácito. *Anais*, XIV.56) e a atitude de Sêneca foi se fechar em casa, proibir visitas e evitar pessoas associadas. Seguem, na narrativa de Tácito, perseguições a outros aristocratas ligados a Agripina⁷⁰ ou que fossem dignos de suspeita contra o imperador, o que nos leva a conjecturar que o grupo do preceptor estava sob ameaça e a estabilidade das posições estavam sendo estremecidas por outros sujeitos sociais que ganhavam espaço na corte, como Tigelino, quem objetivava proteger o imperador de traições em Roma (Tácito. *Anais*, XIV. 57). Isto ilustra a dinâmica da corte: a mudança das peças do tabuleiro político.

Não demorou para Sêneca ser citado novamente, desta vez, na Conspiração de Pisão. Pisão era um aristocrata dos Calpúrnios, quem almejava ocupar o lugar de Nero. (Tácito. *Anais*, XV.48). Aristocratas da ordem senatorial e equestre envolveram-se na insurreição cada qual por um desentendimento com o imperador ou perseguição anterior.

Entre os parentes de Sêneca, seu irmão Novato, seu sobrinho Lucano e sua mãe, Átila. Sêneca (Tácito. *Anais*, XV. 60-63) e Lucano (Tácito. *Anais*, XV. 70) morreram por causa da conspiração tendo sido aquele acusado por Natal, um inimigo declarado (Tácito. *Anais*, XV.56). Nônio Prisco, por ter sido associado a Sêneca, foi desterrado com a esposa e perdeu seus bens (Tácito. *Anais*, XV.1). Aneu Mela, apesar de não associado à conspiração, morreu depois por ter solicitado a riqueza de seu filho, Lucano (Tácito. *Anais*, XVI.17). Assim termina a história da *domus anneana*, sob Nero. Para Guarinello:

O que nos importa é que, a partir de então, os estóicos passaram a uma oposição crescente e mais ou menos aberta ao regime, manifesta, por exemplo, no republicanismo dos livros finais da *Pharsalia* de Lucano, escritos após 62 d.C. e nos quais se exalta a figura de Catão e dos assassinos de César, bem como nos escritos finais de Sêneca, sobretudo em suas tragédias, nas quais se pode ler uma crítica irônica, embora alusiva, ao poder absoluto do tirano e à sua imanente crueldade. Parte do grupo de Sêneca alia-se à famosa conspiração de Pisão, em 65 d.C., que visava derrubar Nero, embora Thrasea permaneça alheio ao *complot* e haja dúvidas quanto à participação do próprio Sêneca. Os grupos estóicos, como um todo, são

⁷⁰ Sila (Tácito. *Anais*, XIV.57), Plauto (Tácito. *Anais*, XIV. 59) e outros militares foram mortos pela perseguição de Tigelino. Curioso é o fato de Tácito dizer que Plauto seguia uma doutrina de gente arrogante, a estoica, mas não emitir o mesmo julgamento e legar a mesma alcunha a Sêneca.

perseguidos e dizimados no ano seguinte e seus líderes são exilados ou convidados a cometer suicídio: Lucano, Sêneca e seus irmãos, Thrasea Paetus, Helvídio Prisco, Barea Sorano e Musônio Rufo, acusados de conspiração e de formar uma seita dentro do Estado (XIV, 57, 3; XVI, 22). (Guarinello, 1996, p.60).

O biógrafo Suetônio inocentou Sêneca da participação da conspiração afirmando que o estoico havia dito que preferia morrer a causar mal a Nero e suas suspeitas eram sem razão. (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 35). Segundo Guarinello, o relato de Tácito “sobre o Principado de Nero, no entanto, revela claras simpatias pelos próceres do estoicismo de então. Essa simpatia se manifesta no amplo espaço dedicado às personalidades de dois estóicos, cuja saga domina sua narrativa: Sêneca e Thrasea Paetus e ao modo favorável como os trata. (Guarinello, 1996, p.56).

Dion Cássio, por sua vez, apesar de elogiar Sêneca e Burro como os homens mais influentes de seu tempo (Dion Cássio. *História Romana*, LXI.3.3-4), tomou as suspeitas contra o primeiro como fatos. A usura e a má fé do estoico (Dion Cássio. *História Romana*, LXII.2.1) pareciam combinar com seu comportamento moralmente inadequado. O Sêneca de Dion Cássio era ambicioso, corrupto e mantinha relações amorosas com rapazes, com Nero e até com Agripina. (Dion Cássio. *História Romana*, LXI.10.1-3). Ele seria hipócrita: condenou os vícios e os bajuladores, mas assim também o foi; denunciava a tirania, mas foi professor de um tirano; ensinava o que não praticava e o exílio não lhe foi corretivo.

Sêneca era um incólume, segundo seus relatos. Acusado informalmente, nunca oficialmente, permaneceu ileso por muito tempo na corte. Esse Sêneca, nada indiferente aos benefícios do palácio e de suas relações, participe da conspiração (Dion Cássio. *História Romana*, LXII.24.1), foi literato. Dion Cássio mencionou seu ofício intelectual enquanto Tácito destacou largamente seu papel de orador, de homem fortemente eloquente.

As obras de Sêneca não são espelhos absolutos de sua vida, não se tecem a partir dos acontecimentos unicamente. O que sabemos de sua vida formam um retrato do que chamamos hoje de autor, mas os antigos chamavam de poeta, músico, imitador, artista.

Aqui não negamos a importância do Principado, do exercício do poder autocrático, de sua postura privilegiada, de sua riqueza e de suas relações sociais para a produção de sua obra literária, mas, antes, admitimos os desencontros entre a vida e a obra, intertextualmente, entre as obras, entre os diferentes momentos de sua vida e de seu amadurecimento. Sêneca foi um sujeito complexo e o tempo que nos separa dele torna nosso entendimento sobre sua figura ainda mais desafiador. Algumas questões simplesmente não poderão ser resolvidas, por

exemplo, por que ele não mencionou suas tragédias nos outros gêneros nos quais se enveredou?

Faremos, em nosso trabalho, uma tentativa de cruzar alguns pontos, informações e obras do autor para mostrar um sentido e justificar nossas escolhas. Mas esse produto será singular, no sentido de que abandonaremos alguns pontos e privilegiaremos outros.

A partir de agora, no texto, as perguntas a serem respondidas serão: “Por que Sêneca escreveu tragédias?” e “como ele as escreveu?”. Nossa primeira inquirição é motivada por uma aparente contradição: as tragédias deixaram de ser escritas no tempo de Sêneca, mas ele praticou o gênero. Da República ao Império, o gênero perdeu força, novas peças deixaram de ser produzidas e as antigas eram cada vez menos encenadas. Sêneca representa um ponto isolado na história da tragédia, se desconsiderarmos a possibilidade de outras tragédias, de seu tempo, terem sido escritas e perdidas.

Para Goldberg, a tragédia não decaiu, ela se transformou. Ao perder sua audiência popular, ela teve uma nova vida em um novo ambiente reclamando sua herança literária e transformando-se, novamente, em uma séria tentativa literária (Goldberg, 1996, p.283).

Mas Sêneca não foi o único a escrever tragédias entre Cláudio e Nero. Pompônio Segundo aqui já noticiado, teve sua peça representada sob Cláudio, que puniu a plateia por ter, posteriormente, hostilizado o tragediógrafo por sua peça (Tácito. *Anais*, XI. 13). Ele foi consul suffecto em 44 d.C., amigo de Plínio, o Velho, de quem este escreveu uma biografia.⁷¹

Pompônio Segundo também foi um importante militar e investiu em uma campanha contra os catos, na Germania Superior, no governo de Cláudio e saiu vitorioso e recebeu honras triunfais (Tácito. *Anais*, XII.28).⁷² Para Tácito, o nome do militar ficou conhecido por suas belas poesias (Tácito. *Anais*, XII. 28).⁷³ Em *Diálogo dos Oradores*, o mesmo autor cita também o prestígio e fama do poeta militar (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, XIII. 3).

A relação de Pompônio com Sêneca é pouco documentada. Quintiliano relata um debate entre os dois a respeito da conveniência do termo *gradus eliminat* na tragédia. (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VIII, 3, 31). Este debate parece ter sido pessoalmente. No livro X, Quintiliano elege Pompônio como o maior e melhor dos trágicos que ele viu e assistiu devido sua erudição e elegância (Quintiliano. *Instituição Oratória*, X, 1, 98). Na

⁷¹ Pompônio era filho de Vistília, acusada de prostituição (Tácito. *Anais*, II.85), irmão de Cesônia, a última esposa de Calígula (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Calígula*, 25) e de Públio Suílio Rufo, um inimigo de Sêneca do qual já falamos. (Tácito. *Anais*, XIII.42).

⁷² Conforme Boyle (2006, p.186), Pompônio Segundo era amigo de Sejano, inimigo de Tibério e foi preso sob este e seu sucessor Calígula (Dion Cássio. *História Romana*, 59.6.2; 59.26.4). Ele não parece ter sido um bajulador da família imperial.

⁷³ Segundo Boyle (2006, p.184), o tragediógrafo escreveu *Atreus* e *Aeneas*, uma pretexto.

epístola 3 (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 3,6), Sêneca cita uma frase de Pompônio, que pode ser do tragediógrafo.

Enquanto temos notícia da representação de uma peça de Pomponio, sob Cláudio, nenhuma é encontrada sobre as de Sêneca. Suas peças não foram mencionadas por ele em suas outras obras, como também não foram citadas por nenhum historiador ou biógrafo. O rastro da performance não existe enquanto os textos das peças são, na maioria, completos. Fazemos duas perguntas: a primeira é “as peças que consideramos do *corpus* trágico senequiano são de Sêneca?” e a segunda “por que as peças de Pompônio foram encenadas e as de Sêneca não?”

A respeito da autenticidade, a resposta é afirmativa. Tácito menciona o fato de Sêneca escrever versos sob Nero porque o imperador tinha gosto pela poesia (Tácito. *Anais*, XIV.52). Outra prova da questão é Quintiliano ter mencionado que Sêneca escreveu *Medeia* (Quintiliano. *Instituição Oratória*, IX. 2,6).

A segunda pergunta pode ganhar respostas menos exatas; entretanto, uma possível explicação para que a tragédia de Pompônio fosse encenada e as de Sêneca não – considerando que Sêneca já escrevia as peças sob Cláudio – é a de que elas não eram produzidas para o palco e essa parece ter sido uma modalidade trágica do império, especialmente. Quintiliano, ao dizer que algumas peças eram para a encenação, nos aponta que algumas não eram para o palco (Quintiliano. *Instituição Oratória*, XI. 3, 73).

Outra razão para a ausência de encenação das tragédias de Sêneca foi a intensificação de outros gêneros dramáticos menos textuais, como a pantomima e o mimo. Esses gêneros, por serem menos literários, eram mais bem vistos pelo governo imperial – já que ameaçava menos as figuras aristocráticas, politicamente – e caiu no gosto popular. De certa forma, essa transformação do gosto refletiu em uma transformação do próprio gênero: ao ser direcionada para a recitação, a tragédia pode desenvolver outras técnicas discursivas, tratar os temas de outra forma, inserir artifícios que não caberiam em uma cena.

Essas razões, no entanto, não apontam uma completa ausência de apresentações trágicas no Império, mas, antes, uma modificação do espetáculo trágico. Segundo Boyle (2006, p.186), as tragédias passaram a ser encenadas, provavelmente, não integralmente, mas em partes. Além disso, uma mudança da encenação também pode ser observada: na cena, algumas contaram mais com música e dança do que antes. A *tragoedia saltata* foi um estilo voltado para a dança enquanto a *tragoedia cantata* para a música.

Para Lohner, as peças de Sêneca não contaram com artifícios cenográficos.

Trata-se de um texto de caráter eminentemente literário, subordinado aos principais modelos da poesia latina da época de Augusto, o que é observável tanto na elocução quanto em expedientes da técnica poética. Além disso, eles foram produzidos em um período em que a cultura literária e livresca já estava bastante avançada na sociedade romana, de modo que é coerente pensar que sua destinação principal e final teria sido o livro, tal como ocorria com outros gêneros como a épica ou a lírica, sendo secundária qualquer modalidade de performance, seja em uma leitura dramatizada, seja em uma encenação, envolvendo parcial ou integralmente o texto dramático (Lohner, 2011, p.91).

Essa tese confirma também a ausência de testemunha da encenação de alguma peça de Sêneca. Em Suetônio (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 21), encontramos o relato de que Nero encenou as peças *Édipo* e *Hércules Furioso*, com os mesmos motivos mitológicos das peças de Sêneca, com os mesmos títulos, mas não foi informado se eram de Sêneca.

Cazarini aposta em uma perspectiva oposta: para ela, há recursos cenográficos nas peças. Elas podem ter sido compostas tanto para a recitação quanto para a performance. Para ela, as releituras contemporâneas das tragédias de Sêneca, que foram encenadas, como a peça *Édipo*, também levaram adiante os recursos que foram encontrados nas êmulas. Ela defende sua perspectiva a respeito da teatralidade do texto trágico senequiano:

Ousando ir contra a voz corrente, aqui se afirma que o teatro de Sêneca não é somente palavra, pura retórica, mas é também imagem: afecções que se deixam revelar nas feições, andar que reflete disposições do espírito, mãos instigadas à ação, cenas de sangue sendo derramado (Cazarini, 2015, p.9).

Entre os recursos cenográficos, que Cazarini chama de “rubrica teatrais” são as entradas e saídas de personagens (Cazarini, 2015, p.20). Apesar de preservar as normas poéticas, para a autora, o drama de Sêneca “estrutura-se pela justaposição de cenas, descrições extensas, catálogos, seções narrativas, longos solilóquios, que surgem como que à revelia do preceito aristotélico do encadeamento de ações.” (Cazarini, 2015, p.20).

Nossa postura, nessa pesquisa, é a de reconhecer as duas perspectivas, mas não entrar no mérito se elas possuíam recursos para a performance dramática ou não porque esta parece ser uma questão pouco importante para os objetivos deste trabalho. Trataremos as peças como fontes históricas, ou seja, privilegiaremos o olhar sobre o texto, ainda que tenhamos necessitado, em tópicos anteriores, entender o teatro, a performance e os espetáculos. É preciso considerar, também, a falta de habilidade de um historiador em lidar com recursos cenográficos.

Assim, a inquirição a respeito da encenação das peças senequianas tange o potencial dramático destas, mas não é o único ponto a ser considerado. As tragédias podem não ter sido encenadas devido ao contexto de forte perseguição política na corte neroniana - e do teatro desde a República - e podem ter sido conhecidas nos formatos de recitação nas redes de Sêneca. Elas trataram de temas muito sensíveis politicamente à época como a figura constante de um tirano injusto, que facilmente seria assimilado a Cláudio ou a Nero.

A história de Sêneca nos mostrou sua considerável instabilidade na corte imperial comum em um contexto de dependência de favores e humores políticos. Ele se envolveu – ou foi envolvido - em episódios apontadores de dissidência política e buscou bajular Cláudio e justificar-se para Nero. Morreu como um desertor, de fato. Malgrado ter escrito versos trágicos sob um imperador amante do teatro, a segurança política do imperador impedia que não fosse outro o meio de controlar os opositores se não a censura e todos os imperadores dispuseram desse dispositivo.⁷⁴

Bartch indica um conceito interessante ao investigar as relações entre linguagem e teatralidade da política imperial, o de *doublespeak*. Ela o defende como uma prática de tecer críticas contra o centro autocrático de poder, na figura do imperador. Emitir dois significados em um seria a definição desse recurso usado na literatura e no texto teatral, mas ele não se realizava somente na ação do emissor da mensagem, a audiência era elemento fundamental. Sem a compreensão da mensagem pela audiência, o duplo sentido não seria alcançado (Bartch, 1994, p.65).

Tarrant (1995, p.227), na mesma linha de Bartsch, afirma que o objeto da tragédia grega era pensado para ser adequado para suportar um subtexto político, isto é, também uma duplicidade de sentido. Talvez por isso o uso de figuras de linguagem como metáfora e comparação, que permitem emitir mensagens indiretamente, foram caros à poética imperial. Nesse sentido, pensamos que a narrativa mitológica da tragédia poderia ocultar significados revestindo-se de variações do mito. A tragédia era o gênero para dizer coisas sem dizê-las explicitamente, tentando uma crítica menos comprometida.⁷⁵

⁷⁴ Um exemplo muito próximo de Sêneca foi seu sobrinho Lucano. Conforme Tácito, este entrou na Conspiração de Pisão devido a censura da publicação de seus poemas. Nero teria ciúmes dos talentos de Lucano. (Tácito. *Anais*, XV. 49). Entretanto, sabemos, a censura literária era feita quando os escritos desafiavam o imperador de alguma forma. Em *Diálogo dos Oradores* (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, X. 5), Aper diz a Materno que seus versos trágicos poderiam ofender tanto quanto os discursos dos oradores. Em outra parte (*Diálogo dos Oradores*, XIII. 1-2), Materno diz que Virgílio teve favor junto a Augusto e notoriedade junto ao povo romano, comprovação de que os poetas também seriam agraciados com a proteção imperial.

⁷⁵ Conforme Quintiliano (*Instituição Oratória*, II. 4, 2), a tragédia tem como tipo de narração a fábula, empregada também nos poemas. Ela é distante da veracidade e da aparência de verdade.

O conceito de Bartsch contribui na medida em que pensamos nos agentes produtores dos discursos, os próprios aristocratas ou, no mínimo, pessoas relacionadas ou patrocinadas por eles. A intelectualidade e o exercício político eram inseparáveis, os literatos e os magistrados, na maior parte das vezes, eram as mesmas pessoas.

Um aspecto subversivo da linguagem em seu significado dúbio poderia ser entendido pelo imperador e seus aliados, como foi o caso de Mamerco Escauro, sob Tibério, aqui já relatado, como expressão de oposição. Os espaços de atuação dessa linguagem definiam seu formato e sua compreensão. Segundo Bartsch (1994, p.66), era uma estratégia a expressão de discursos em espaços sem debate entre dois interlocutores diretamente, mas diante de uma audiência reunida, qual seja, o espaço privado de uma recitação com uma audiência selecionada.

Se, segundo Bartsch (1994, p.66), a escassez de registros de efetivação de *doublepeak*, devido a presença do imperador e seus aliados em espaços de atuação, nos impõe dificuldades de entendimento da prática, a recitação pode ser uma chave para entendermos o caráter politicamente combativo da literatura, da tragédia. Em suma, presumimos que as tragédias de Sêneca foram inscritas nesse circuito de oposição a Nero e seu espaço de expressão poderia ser privado, para uma audiência selecionada por ele, obviamente, seus aliados enquanto seu formato seria a recitação e não a encenação – ainda que esta preferência não exclua a potencialidade do texto teatral de Sêneca. O drama romano era profundamente politizado.

A recitação, assim, demonstra uma forma de relação com o texto literário e traduz uma transformação também dos mecanismos retóricos à época imperial – da qual a tragédia de Sêneca é herdeira. Nas epístolas, Sêneca nos conta um episódio de recitação em sua casa na ocasião de um jantar, de um texto filosófico de Sextio, na presença de amigos e com conversas de assuntos variados. A leitura foi prazerosa para o filósofo. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 64, 1-4). O evento indica que Sêneca tinha o hábito de receber aliados em casa, discutir assuntos filosóficos e fazer leituras em público restrito. Esse tipo de leitura toma a dimensão de uma assembleia (Dupont, 2003, p.401).

Lohner enumera algumas características da recitação. Tratava-se de um evento literário privado e independente, seu espaço era um auditório alugado ou uma residência, não era um evento religioso ou político previsto pelo calendário. Um dos objetivos de uma recitação era apresentar um texto recém-concluído ou inédito para um público crítico a fim de receber sugestões, uma espécie de prévia para a publicação definitiva. Normalmente, o próprio escritor lia seu texto. O público era convidado, os amigos, membros das classes

equestre e senatorial. “Eram variados os gêneros discursivos dos textos lidos: historiografia, oratória epidítica, poesia épica, lírica e dramática. O foco da atenção eram as qualidades técnicas da composição, sobretudo as relativas à elocução” (Lohner, 2011, p.89).

Dupont informa que no Império dois tipos de espetáculos coexistem: um público, mais musical, com dança, lúdico; o outro é privado, valorizando o texto, com menos música e dança, mais político como manifestação de oposição (Dupont, 2003, p.390).

A recitação sobressai à época imperial por diversas razões entre elas as transformações da retórica – perda de força do gênero judiciário no governo imperial que, segundo Dupont, é motivada pelo banimento da palavra pública da vida política (Dupont, 2003, p.399) – e da própria tragédia, como já mencionamos.⁷⁶ O drama transforma-se em drama literário, para Lohner, em razão de seu enfraquecimento como gênero performático.

Desde as últimas décadas da época republicana, houve um crescente desinteresse do público dos teatros pela tragédia e a preferência por espetáculos meramente visuais ou de fraco conteúdo intelectual. Parece ter havido uma forte contraposição entre, de um lado, o teatro público, em que floresceram gêneros como o mimo e a pantomima, os quais ocorriam paralelamente a espetáculos esportivos e circenses variados e, de outro lado, o drama literário, cultivado em círculos restritos por uma camada letrada da sociedade romana, ao que parece, atraída justamente pela excelência oratória e pelo conteúdo literário, certamente enfatizados no poema trágico da época de Augusto (Lohner, 2011, p.90).

Estamos tratando, então, de um evento na história da tragédia: a perda do palco e o ganho do espaço de recitação, que nos indicam uma explicação para a ausência de registros das representações das peças senequianas. Para Goldberg, essa transformação teve um lado positivo. A linguagem do drama passou a ofuscar o espetáculo e isso ofereceu aos dramaturgos uma possibilidade de maior liberdade literária tratando de problemas emocionais e intelectuais. A ocasião oportuna deu a possibilidade de falar de temas mais complexos. (Goldberg, 1996, p.284).

Em suma, diversas razões podem ter influenciado a não encenação das tragédias de Sêneca. A perseguição do gênero trágico, no palco, e a força de contestação política que ela

⁷⁶ Em *Diálogo dos Oradores*, em confronto com Materno, Aper critica a tragédia e a recitação buscando fazer sobressair a oratória forense àquela. Para Aper, a poesia de seu amigo não lhe resulta em dignidade, nem tem utilidade, glória e o prazer da arte é passageiro. Não há benefício em ouvirem Jasão ou Agamêmnon. O ofício da poesia, portanto, não serviria para o estabelecimento de relações patronais. Aper continua dizendo que ao poeta é necessário a leitura de sua obra, em uma casa alugada, convidando pessoas, arranjando assentos e tudo isso não sai de graça para o poeta. Quando se tem sucesso na leitura, o louvor passa rápido e não colhe dele favores, amizade, clientela, retorno qualquer. Ele termina incentivando aos poetas o abandono da leitura (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, IX. 1-6).

imprimiria no público, causando-lhe respostas, anuência ou desprezo a certas figuras da época; a disseminação de espaços privados de recitação – que conjugaria não apenas forças opostas aos imperadores ou outros aristocratas como criaria uma linguagem e identidade de um grupo e a popularidade de gêneros como a pantomima e o mimo em detrimento do drama literário trágico.

A relação de Sêneca com o teatro também pode ser considerada como uma motivação para a não encenação. Sua postura diante do teatro e dos divertimentos nos insinua uma forte contradição: por que um autor que hostilizou tanto o teatro escreveu tragédias? Para que não fossem encenadas, para que fossem, de certa forma, restritas. Sêneca pareceu separar a performance do texto ainda que, como já admitimos, seu texto fosse também teatral.

Como filósofo, nas epístolas, Sêneca largamente emitiu sua opinião sobre o teatro, os artistas e o público. Seria possível fazer um enorme inventário. Ele narra sua decepção ao ver, em Nápoles, o teatro cheio porque o povo não procuraria as questões verdadeiramente profundas da vida, mas sim os divertimentos (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 76,4); o comportamento adequado ao homem correto no teatro: sair quando os presentes são distribuídos (Sêneca. *Cartas a Lucílio*,74,7); os favores e palmas que os histriões recebem como negativo (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 29,12); como jovens de famílias nobres colocam-se como escravos de bailarinos (Sêneca. *Cartas a Lucílio*,47,17); os atores imitam a vergonha das paixões (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 11,7) e, apesar de o argumento da peça os ceder o cetro, eles são infelizes, pequenos, na verdade (Sêneca. *Cartas a Lucílio*,76, 31) e a arte dos bailarinos não é um conhecimento para a vida, ela o limita, não ensina a virtude (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 95, 56).

Para Edwards, atuar era incompatível com a honra e a dignidade, valores para diferenciar a classe senatorial e equestre em virtude; autores moralistas caracterizam o teatro como um lugar de obscenidade, luxúria, riso e subversão política (Edwards, 1993, p.99), como já demonstramos. Os atores exibiam seus corpos a fim de causar prazer ao público e eram assimilados às prostitutas (Edwards, 1993, p.128).

O teatro seria um lugar de vícios e de multidão, dois elementos que Sêneca fortemente abominou em seu pensamento estoico por considerá-los contrários ao caminho da virtude e do viver de acordo com a natureza. O lugar de corrupção da moral, onde os vícios precisam de palco (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94,71), mas onde também seria possível aprender com a narração da atuação desses vícios – defender-se deles, interiorizar leis morais para aperfeiçoar o caráter, como é possível aprender na escola (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 108.6). “O teatro tem

sido considerado por muitas sociedades como um fenômeno perigoso” (Edwards, 1993, p.99).

Sêneca demonstrou essa hostilidade também em sua vida desaprovando as apresentações de Nero (Tácito. *Anais*, XIV.14) e Burro constrangeu-se ao ter que aplaudir o pupilo (Tácito. *Anais*, XIV. 15). Essa opinião sobre Nero parece ter sido de outros filósofos também como o filósofo cínico Isidoro, quem disse ao imperador que este cantava bem, mas administrava mal os bens (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 39).

Sêneca representou uma ala aristocrática contrária ao teatro e aos divertimentos do povo, a mesma ala que impediu a construção de teatros na República, que instituiu leis para impedir que membros da classe senatorial e equestre encenassem ou competissem nos jogos e que o povo assistisse aos espetáculos em pé. Tácito representa também este grupo: para ele, o teatro era uma licença importada – uma moda estrangeira - corrupta, desmoralizada cuja permissão foi dada por alguns príncipes, como Nero⁷⁷ e o Senado. A *scaena* desonrava os romanos ilustres, era um lugar de vícios, de escândalos sem pudor. (Tácito. *Anais*, XIV. 20). No teatro, os prazeres também eram liberados, segundo esta ala, na figura dos artistas, muitas vezes sexualizados nesses relatos.

Desaprovando, então, o teatro, por que escrever tragédias no século I d.C.? Sem dúvida, havia uma finalidade – ou várias. Segundo Quintiliano, toda imitação é adaptada a um propósito diferente (Quintiliano. *Instituição Oratória*, I, 2, 12). Enumeraremos alguns propósitos das imitações de Sêneca.

O primeiro, para nós, é o fato de a tragédia comunicar aos romanos à época, já que ainda faz parte do gosto deles. Ela ainda podia responder à pergunta “o que é ser romano?”, quais valores exaltar, quais comportamentos adequados, o que tinha potencial de prejuízo nas esferas privada e pública. A literatura latina buscou definir o passado de Roma, quais nomes deveriam ser lembrados - nas pretextas, quem, por direito de nascimento, poderia governar.

As tragédias mostravam as consequências dos exageros da autocracia e da desobediência das ordens “naturais” e sociais. Mostrando o que era compreendido, pela maioria, como inadequado, mostrava divergências de interesses, muito comum entre as classes aristocráticas do império, que não tinha uma única voz. Além disso, “sob o Império, a utilização romana da mitologia dá uma atualidade ao gênero trágico, ela serve para dizer sobre uma nova memória romana” (Dupont, 2003, p.433).

⁷⁷ Conforme Tácito, os habitantes de outras cidades não sabiam como agir nos espetáculos oferecidos por Nero porque conservaram a severidade dos costumes. Os espetáculos eram contrários aos bons costumes (Tácito. *Anais*, XVI.5).

Defendemos que nas tragédias senequianas, temas, ideias e concepções do debate político de seu tempo estavam enraizados. Dentre estes, o comportamento feminino, a ambição masculina, a conduta da classe dirigente, adultério, corrupção, exílio, guerras, riquezas, abusos de poder e comportamentos contrários à virtude. Estes temas atravessaram os casamentos das tragédias e auxiliam no entendimento do casamento no século I d.C.

Os textos trágicos poderiam ainda atingir a audiência que os ouvia, como percebemos nas atitudes diante do espetáculo. Reis injustos, mulheres adúlteras, homens amedrontados, estrangeiros e estrangeiras, pessoas traídas: as personagens lembravam acontecimentos da vida de quem as ouvia. Os paradoxos morais como a mãe matar os filhos, o filho matar a mãe, o irmão os sobrinhos, a traição conjugal, mulheres detentoras de poder nos dizem como Sêneca via o contexto em que viveu. Cardoso afirma:

as tragédias podem ser vistas como metáforas ou parábolas nas quais a história dramatizada e as atitudes das personagens levam à reflexão sobre os modos da ação e as catástrofes que se desencadeiam quando no conflito que se estabelece entre a razão e as paixões estas se saem vencedoras (Cardoso, 2005, p.232).

A tragédia era um gênero com nobreza, segundo Quintiliano (*Instituição Oratória*, I.8, 8), cujos versos eram encontrados nos discursos dos grandes oradores devido a demonstração de erudição e de satisfação por causar prazer nos ouvidos acostumados a aspereza dos discursos forenses. (Quintiliano. *Instituição Oratória*, I. 8, 11). Considerando isso, chegamos a segunda razão para a escrita de tragédias: a inscrição na história de um gênero literário importante, em Roma, pela demonstração de habilidade com a poética.

Na epístola 8, Sêneca diz trabalhar para a posteridade (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 8, 2) e na 21 afirma que apenas alguns gênios sobreviverão entre a massa e promete a Lucílio que seu nome estará entre aqueles a serem lembrados e nomes ligados ao dele também receberão reconhecimento (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 21, 5). Se o filósofo escrevia para ser lembrado, a tragédia foi um gênero de construção da memória do poeta.⁷⁸

⁷⁸ Materno também buscou a fama pela poesia: “Eu, por minha vez, tanto quanto posso realizar e provavelmente conseguir algo no atuar em algumas causas, almejei auspícios de entrar na fama pela leitura pública de minhas tragédias. Na verdade, em *Nero*, rompi o poder de Vatínio, ímprobo e profanador do que há de mais sagrado nos estudos. Hoje, se algo existe em mim de notoriedade e de renome, julgo que nasceu mais da glória dos poemas do que da de discursos” (“*ego autem sicut in causis agendis efficere aliquid et eniti fortasse possum, ita recitatione tragoediarum et ingredi famam auspicatus sum, cum quidem in Nerone inprobam et studiorum quoque sacra profanantem Vatini potentiam fregi, <et> hodie si quid in nobis notitiae ac nominis est, magis arbitror carminum quam orationum gloria partum*”) (Tácio. *Diálogo dos Oradores*, XI. 2). A escrita era uma atividade social que gerava reconhecimento ao poeta.

A evidente ligação entre a tragédia e a dissidência política nos leva à próxima razão para escrever tragédias: rivalizar contra o imperador e seus aliados. Tácito informa uma opinião popular segundo a qual Sêneca passou a escrever versos quando percebeu que Nero se deleitava com eles. Julgamos que tenha sido por rivalidade e não por agrado ao príncipe, já que a informação se encontra acompanhada da censura que Sêneca fez aos divertimentos do príncipe (Tácito. *Anais*, XIV.52). A tragédia seria um gênero em que o insulto, por meio da alusão, demonstraria essa rivalidade.⁷⁹

Outra razão seria dar forma pedagógica à sua filosofia. Sêneca teve admiração pela tragédia e encontrou no gênero uma forma de relacionar os argumentos trágicos com suas premissas filosóficas. Seu teatro é marcado pela presença da filosofia estoica. Ele diz:

Quantos poetas há que já disseram o que os filósofos ou já disseram também ou hão-de dizer um dia! Nem preciso recorrer aos trágicos, ou às nossas pretextas (peças estas que possuem uma certa seriedade que as coloca a meio caminho entre as comédias e as tragédias): até nos mimos, que quantidade se não encontra de versos excelentes! (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 8, 8)⁸⁰

Considerando a relação entre poesia e filosofia, Sêneca atenta para uma utilidade da tragédia, qual seja, a de educar o espírito. Para Quintiliano, as tragédias são úteis na educação dos meninos para a aprendizagem da leitura, porém não podem ser licenciosas. É preciso selecionar os autores e as partes do texto para a educação (Quintiliano. *Instituição Oratória*, I, 8, 6). Sêneca também rejeitou a licenciosidade da poesia afirmando que alguns poetas glorificavam a luxuosidade incitando as paixões (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 115, 12). Para ele, personagens das peças trágicas gregas exaltaram o lucro e a avareza acima da reputação, da saúde e da honradez (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 115, 14).

A tragédia, então, serviria à educação retórica, por causa da eloquência de seu discurso e à educação do espírito. A disciplina do espírito, adequada à vivência em comunidade e ao exercício do poder, se daria, principalmente, pelo controle das emoções. *Páthos* seriam as emoções fortes, comoções violentas e *éthos* as contidas, suaves (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VI, 2, 9). Aquelas levavam à perturbação, ao convencimento (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VI, 2, 9), porém são passageiras

⁷⁹ Materno foi censurado pelos amigos oradores por ter escrito a pretexto *Catão* que, ao ser lida em um círculo, ofendeu os poderosos de seu tempo. Sem temer represálias, Materno responde que sua peça *Tiestes* terá ainda menos omissão (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, II, 1-3).

⁸⁰ “*Quam multi poetae dicunt quae philosophis aut dicta sunt aut dicenda! Non attingam tragicos nec togatas nostras - habent enim hae quoque aliquid severitatis et sunt inter comoedias ac tragoedias mediae: quantum disertissimorum versuum inter mimos iacet!*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 8, 8).

(Quintiliano. *Instituição Oratória*, VI, 2, 10). Essas emoções, *páthos*, são as mais próximas da tragédia (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VI, 2, 20).

As emoções violentas da tragédia desempenhavam um papel pedagógico para a educação do espírito. Se houvesse um incentivo dessas emoções ou de costumes corruptos, o público, se íntegro, segundo Sêneca, as rejeitariam (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 115, 15). As personagens “ilustram o pensamento estoico na condição de *exempla*: sugerem o que não deve ser feito para que se evitem tragédias.” (Cardoso, 2005, p.238).

Como instrumento pedagógico, a poesia deveria incentivar a virtude e não a moleza do espírito, para Sêneca. Ele dá o exemplo de Mecenas, quem escreveu um “poema efeminado” porque rejeita a morte e incentiva o desejo de viver a todo custo, ideias contrárias à filosofia estoica de Sêneca, que dizia que não se deve viver de maneira indigna (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 101, 11-13). Prolongar a existência de uma vida sem valor e ter medo da morte são premissas efeminadas, para o filósofo.⁸¹

O drama trágico era adequado para abrigar a filosofia estoica e o exercício da eloquência, que permitiu a Sêneca fazer carreira política e chegar à corte imperial.⁸² A última razão sugerida para que o poeta tivesse se aventurado no gênero é a possibilidade de exercitar recursos retóricos. Nas tragédias senequianas, a retórica e a poética se encontram porque Sêneca imprime suas personalidades de orador e tragediógrafo – ou orador-tragediógrafo, como binômio. Se a intelectualidade se relaciona com o exercício do poder e conhecer o repertório mítico era uma prerrogativa aristocrática,⁸³ não é surpreendente que as funções de orador – tão importante para a esfera pública – se encontrasse com a poética trágica.

A eloquência era uma forma de linguagem presente em todos os discursos: do discurso judiciário de defesa à linguagem poética. Aper diz para Materno, em *Diálogo dos Oradores*, que há eloquência em toda a poesia, lírica, elegia, epigrama, nos versos heroicos e

⁸¹ Sêneca usa o verbo *effemino*, no participio perfeito (como adjetivo de 1 classe, especificamente) *effeminati*. *Effemino* é derivado de *femina* e tem os sentidos de tornar feminino, efeminar, enfraquecer, tornar lânguido e frouxo, tirar a coragem (Faria, 1967, p.190). Deste modo, se o poema de Mecenas era efeminado, ele era indigno de educar o espírito posto que o tornaria frouxo. A poesia poderia ser efeminada, além de seu conteúdo, também em sua leitura. A leitura de um poema, por ser musicalizado, era diferente da prosa, mais máscula e grave, porém era preciso cuidado, na educação dos meninos, para que a leitura não se tornasse cantoria e declamação efeminada, segundo Quintiliano (*Instituição Oratória*, I, 8, 2).

⁸² Quintiliano foi um forte crítico do estilo de Sêneca. Ele acusa o filósofo de ser invejoso porque emitiu julgamentos falsos sobre ele e confessa que o deixou de lado para falar de oratória propositalmente. Assume a inteligência do estoico, seu vasto conhecimento, porém julga seu estilo retórico vicioso, não merecedor de ser lido por adolescentes diante de tantos nomes melhores. De linguagem corrupta e viciosa, deveria ser lido por pessoas experientes e não imitado pelos jovens (Quintiliano. *Instituição Oratória*, I, 125-131).

⁸³ Segundo Quintiliano, o conhecimento dos poemas antigos era necessário para dar crédito e elegância aos discursos (Quintiliano. *Instituição Oratória*, I, 8, 10).

nas tragédias. As manifestações da eloquência são sagradas e veneráveis, para Aper e deve seu estudo ser priorizado diante de outras artes (Tácito. *Diálogo dos Oradores*, X, 3-4).

A tragédia como forma de eloquência era útil àqueles que se preparavam para a oratória judiciária (Quintiliano. *Instituição Oratória*, X, 1, 67) porque, assim como o discurso judiciário, ela tinha a função de comover, emocionar a audiência. Conforme Quintiliano, a tragédia euripidiana era especialmente próxima do gênero oratório por causa da linguagem e o uso de sentenças como as dos sábios e em nada perdia para os oradores forenses. (Quintiliano. *Instituição Oratória*, X, 1, 68). Para Sêneca, a eloquência deve ter medida, pois o conteúdo é mais importante do que sua forma.⁸⁴

Assim, a habilidade eloquente de Sêneca deu forma aos preceitos filosóficos nas tragédias. Dispondo de recursos retóricos, o poeta compôs tragédias com estilo singular, próprio, combinando diferentes estilos de se escrever tragédias. Sêneca não se filiou a um estilo, mas compôs o seu próprio. Seguiremos, agora, a pensar o estilo do poeta.

1.3.1 - O estilo de Sêneca: a tragédia retórica

Esta sessão buscará responder uma inquirição apontada acima: “como Sêneca escreveu tragédias?” Para essa investigação, consideraremos os elementos, gêneros e poetas com os quais ele se relacionou, poeticamente, e a possibilidade de aproximá-lo a algum modelo específico.

O poeta preocupou-se com o estilo e censurou, na eloquência, a direção oratória inadequada. Na epístola 114, Sêneca diz que o estilo discursivo é de acordo com cada época e nele é possível averiguar os costumes do tempo (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 114, 1-2). Uma sociedade corrompida pelos prazeres, para Sêneca, produziria se não um estilo corrompido, incorreto (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 114, 1-2). Este se relacionaria com o espírito de seu autor: os defeitos e as qualidades ganham exposição no discurso, por exemplo, um efeminado expressaria moleza e indecisão no discurso (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 114, 20).⁸⁵ Suas ideias a respeito do estilo buscam afirmar suas escolhas estilísticas em contraposição ao que não deve ser feito e colocar-se, novamente, no lugar de filósofo-poeta, o *magister* da corte de Nero.

⁸⁴ Para Sêneca, o estilo do filósofo deve ser moderado. Uma boa eloquência não se preocupa com ornatos enquanto a eloquência vulgar não se orienta para a verdade. Aquela deve governar os espíritos sabendo se governar, para isso (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 40, 4).

⁸⁵ Na epístola 59, Sêneca elogia o estilo de Lucílio: frases concisas e pertinentes. O estilo do pupilo está de acordo com sua alma: sem supérfluo. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 5).

Para entendermos seu estilo, contemplaremos sua conexão com os tragediógrafos gregos. Para Tarrant (1995, p.224), o modelo do gênero trágico era grego, mas o tratamento feito por Sêneca deu-se a partir de fontes romanas. Cazarini (2015, p.19) também defende a tese de que o poeta se relacionou estilisticamente mais com os latinos do que com os gregos. Conforme Grimal, são *fabulae Cothurnatae* – tragédias de coturnos, ao modo grego -, entretanto, há uma forte expressão própria nelas impossibilitando nomeá-las como traduções ou adaptações. (Grimal, 1978, p.101). Finalmente, isso aponta sua proximidade de interlocução com os poetas latinos como Virgílio e Ovídio mais do que dos tragediógrafos áticos como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes.

Apesar de imitar e emular os áticos – e tragediógrafos latinos antecedentes, a tragédia senequiana foi imperial e, sobretudo, latina. Para Paulo Martins (1999, p.182), foi uma tragédia retórica: emocionante, pedagógica e deleitável; para Boyle (2006, p.155), Sêneca dá à retórica uma versão dramática. Ela foi composta seguindo as fórmulas áticas – com as divisões, os argumentos trágicos, as personagens, os espaços - com uma alta dose de poética helenística⁸⁶ – na técnica alusiva, por exemplo. João Ângelo Oliva Neto afirma sobre a alusão na literatura latina:

Fábulas mitológicas, versos de outros poetas e eventos histórico-políticos, tudo os poetas da Antiguidade abordavam supondo já ser bem conhecido do seu público, um público a que não era necessário ser enfático. A poética antiga, como se vê, é alusiva e, ao contrário da poética romântica, da qual ainda hoje estamos imbuídos, é também sempre voltada para o mundo exterior, mesmo quando trata de sensações (Oliva Neto, 1996, p.12).

A interpretação da alusão antiga é um ato inalcançável, absolutamente, em nossos dias, seria preciso dominar um conjunto de sentidos e referências oriundos daquela época. Tinha-se uma audiência perita cujo exercício era identificar as retomadas de temas e versos sem que isso se quer tivesse um caráter depreciativo, como hoje. “A técnica da alusão consistia em reproduzir um trecho, um verso, ou apenas uma imagem de outro poeta, de maneira que o leitor se comprazia em identificar a proveniência, comparar e avaliar.” (Oliva Neto, 1996, p.28).⁸⁷

⁸⁶ Segundo João Ângelo Oliva Neto, “a literatura grega mais influente sobre os romanos não foi a arcaica, desaparecida com o advento da pólis, nem mesmo a clássica, encerrada com o fim da pólis, mas a que se desenvolve a partir de então, a literatura helenística.” (Oliva Neto, 1996, p.18).

⁸⁷ A técnica da alusão Sêneca lança um olhar positivo. Ele diz que um tema meramente aludido ganha amplitude e as exposições dele feita por outros autores não diminuem seu potencial de inovação. O último poeta quem aludirá ao mesmo tema recebe vantagens com as imagens feitas pelos anteriores e pode dar a ele uma nova

A reprodução de versos em tom de agradecimento poético não era a única técnica de reportar aos poetas antecedentes. Algumas concepções perpassavam os diferentes discursos, os *topoi*, em grego, e *loci*, em latim. Estas eram convenções admitidas, lugares-comuns, sentidos partilhados entre enunciador e destinatário, partes da elaboração do argumento do poeta.

Algumas características são singulares nas tragédias senequianas. No que se refere à construção de personagens, o poeta usufrui da técnica de construção da interioridade de Ovídio em *Metamorfoses* e *Heroides*, conforme Boyle (2006, p.167-168). Descrever as emoções e o que sente demonstram essa interioridade. Para Cazarini, as personagens se auto-dramatizam, voltam-se para si (Cazarini, 2015, p.20) e se auto exortam, se aconselham (Cazarini, 2015, p.21).

A elaboração das personagens é um ponto importante para nossa investigação, que buscará mapear suas caracterizações como a composição do caráter – geradora de vitupério ou laudação, a descrição das personagens – quais adjetivos latinos atribuídos a cada uma, por exemplo - e como elas se relacionam – por meio de recursos como a *esticomitia*, diálogo no qual os interlocutores dizem um verso de cada vez causando efeitos como tensão e controvérsia. Grimal chama de torneio esse tipo de diálogo combativo:

As tragédias de Sêneca compõem-se de longas tiradas, frequentemente em estilo declamatório, sobre as quais nos perguntamos como é que o público as suportava, sendo esta uma das razões que fazem pensar que muitas delas eram simples poemas declamados e não encenados. Mas devemos crer que estes longos trechos de eloquência eram acompanhados de efeitos cênicos, dos quais não há memória, mas que se adivinham em certos passos da obra. Os diálogos apresentavam-se como torneios; o velho *ágon* da dramaturgia grega encontra-se aqui como que estilizado e endurecido (Grimal, 1978, p.102).

Os combates elocutórios são repletos de emoções. Personagens como Medeia, Clitemnestra, Hécuba e Fedra ilustram a forte carga emotiva das peças com grandes conflitos interiores e exteriores. Tendo personagens tão complexas e expressivas, Sêneca opta por longos solilóquios, importantes para sua narrativa e reveladores de seu estilo. “O solilóquio apresenta a interioridade humana antes da ação, dos pensamentos, dos sentimentos” (Boyle, 2006, p.99). Também hábeis em oratória, elas se defendem e acusam.

coloração. A opinião de Sêneca demonstra a compreensão dos antigos a respeito da emulação: ela não é um furto de alguma ideia porque os temas são de domínio público (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 79, 6).

O trágico senequiano comove profundamente, espanta, não poupa a audiência dos horrores. Sua Medeia mata os filhos diante de Jasão, contrariando o preceito horaciano de evitar horrores em cena (*Arte Poética*, 185). O poeta estoico explora temas como crimes e infrações de todo tipo: matricídio, infanticídio, fratricídio, incesto, injustiça e traição. As personagens dispõem de meios impróprios, corrompidos para alcançar seus desejos de amor e vingança. “O teatro de Sêneca propõe exemplos de situações extremas, em que a alma humana, sujeita à tortura, revela a sua própria verdade.” (Grimal, 1978, p.102).

São refletidas as mazelas da vida humana. Os costumes são inadequados às classes sociais, as forças políticas são ambiciosas e corruptas, o interesse individual sobressai ao coletivo. Os governantes são tiranos e descontrolados. Por isso, a tragédia lança as bases da ética porque mostra os impasses dos homens diante de suas decisões, grupos e famílias. O individual e o coletivo estão em confronto, o homem e seus grupos. Morte, sangue, paixões, violação de pactos de fidelidade: as peças expõem o desespero, o terror, reflete ainda o mundo em que estamos.

Nesse sentido, pretendemos compreender o casamento no texto histórico trágico a partir dos expedientes retóricos utilizados por Sêneca. Há uma diversidade deles, digna da habilidade retórica do poeta, e uma seleção será necessária de acordo com nosso objetivo.

Torna-se necessário entender essas categorias do discurso. São três os gêneros do discurso, segundo Aristóteles (*Retórica*. 1358 a-b): o judicial (adequado à acusação e a defesa, no tribunal), o deliberativo (com o objetivo de aconselhar ou censurar) e o epidítico ou demonstrativo (para vituperar ou louvar). “Esses gêneros pressupõem plateia, juiz, ou melhor, elemento receptor e, ainda, objeto que deva ser atacado ou defendido, louvado ou censurado e, por fim, aconselhado ou reprovado” (Martins, 1999, p.181).

A poesia comumente é aproximada ao gênero epidítico, porém, tomaremos emprestada, aqui, a proposta de Paulo Martins, qual seja, a de assumir a tragédia de Sêneca como um abrigo dos três gêneros, uma mescla. Ele justifica apontando alguns elementos do texto de Fedra como o párodo de Fedra sendo do gênero epidítico, uma vez que não tem a intenção de aconselhar, atacar ou defender, porém, como um meio-termo, “propicia a consciência exata e “mediocre” do que seja o amor.” (Martins, 1999, p.183). Ele segue apontando que o coro assume um papel de defensor da postura de Fedra, característica de um texto judicial sem, no entanto, por sua matéria, se inserir também no epidítico (Martins, 1999, p.183).

Para a elaboração discursiva, é necessário viabilizar a matéria, para isto, existem algumas fases. São elas: a invenção, a disposição, a elocução e a ação. A invenção é a

instrumentalização dos pensamentos adequados à matéria sobre a qual deseja discursar; é adequar as formas ao interesse de persuadir (Lausberg, 1970, p.91). Na invenção, decide-se qual é o melhor tipo de discurso retórico para a causa do orador. A disposição é a escolha das formas do discurso: a ordenação dos pensamentos, da linguagem e das formas artísticas (Lausberg, 1970, p.95). A elocução trata da expressão linguística, do estilo, da clareza do discurso: as construções gramaticais, a frase, o ritmo. A ação, última fase, trata da gestualidade do orador.

Nosso interesse, no entanto, direciona-se para as figuras utilizadas na composição do discurso poético senequiano. Por isso, escolhemos observar alguns ornamentos e recursos específicos, nas tragédias, para investigar o tema do casamento. Nosso caminho de pesquisa buscará analisar os versos pertinentes ao tema e, assim, tentar identificar os expedientes retóricos e não o contrário.

O primeiro artifício é a éfrase, a *descriptio*, em latim. Para João Adolfo Hansen:

A matéria da *ekphrasis* é a *apresentação* ou *exposição* do efeito de presença de algo ausente. Para dar conta dessa matéria, o autor aplica *topoi* epidícticos da *heuresis*, invenção, e palavras adequadas da *léxis*, elocução, conhecidos do destinatário. Os *topoi* são argumentos genéricos para expor ou descrever caracteres, paixões, atos, qualidades de deuses, homens, animais e coisas, como os *topoi* de pessoa – aspecto físico, origem, pátria, cidade, sexo, condição, idade, fortuna, língua, hábito, educação (Hansen, 2006, p.92).

A éfrase é uma descrição de uma imagem de uma pessoa, de um lugar ou de uma coisa,⁸⁸ mobilizada por meio de *loci – topoi* – que são as ideias partilhadas, reconhecidas - assunto sobre o qual falamos anteriormente aos dissertarmos sobre as personagens senequianas - e construção linguística adequada à audiência – isto é, o vocabulário de um discurso poético não há de ser o mesmo daquele do fórum. Esses argumentos genéricos – porque são encontrados em diferentes autores – nos apresentam um repertório cultural. Por exemplo, sobre as figuras femininas trágicas, detectamos um argumento comumente repetido, na literatura latina: a desmedida feminina diante das paixões.

Há uma tipologia das descrições. As mais importantes para nosso objetivo de entender a composição das figuras femininas como esposas e das masculinas como esposos são: a prosopografia (descrição física de uma personagem) (Quintiliano. *Instituição Oratória*, IX, 2, 29), a etopeia (caracterização moral, as informações do éthos das personagens) e a hipotipose

⁸⁸ Sêneca menciona esse recurso tentando dissuadir Lucílio de recorrer a ele na descrição do Etna, muito repetido pelos poetas, em sua opinião. Ele o elogia por querer escrever um bom poema (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 5).

(descrição de paixões, eventos de forma vivaz) (Quintiliano. *Instituição Oratória*, IX, 2, 40-43). Sobre a etopeia, Rodolpho observa:

A etopeia serve aos propósitos do gênero demonstrativo, pois quando se quer elogiar ou vituperar é necessário enumerar as qualidades ou defeitos do indivíduo, quer sejam características físicas ou morais. Logicamente, aproveita-se a descrição como forma amplificadora, uma vez que o orador ou o poeta tratará de destacar aquilo que convier ao objetivo de seu texto (Rodolpho, 2014, p.99).

Na operação efrástica, uma figura de linguagem é importante: a metáfora.⁸⁹ Segundo Quintiliano (*Instituição Oratória*, VIII, 6, 4), a metáfora, chamada de *translationem*, é a figura mais bela, ela é uma transferência na medida em que move um verbo ou palavra de um lugar para outro, onde não existia ou a palavra ou verbo cabem melhor (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VIII, 6, 5). “A metáfora é, por definição, uma semelhança entre termos heterogêneos. Ela estabelece uma equiparação entre dois objetos, a despeito de suas diferenças manifestas” (Joly, 2004, p.59).

Um dos objetivos da *descriptio* é obter clareza, no discurso. Esta pode ser alcançada por meio de metáforas, figura de transferência de um termo para uma realidade distinta. A metáfora é sobre descrição de ideias, ela é um tipo de comparação. Quintiliano ainda enumera as possibilidades de metáforas: a substituição de um ser vivo por outro, a de coisas inanimadas por outras da mesma espécie, a de seres inanimados por animados e o contrário, animados por inanimados (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VIII. 6, 9-10).

No âmbito da comparação, temos a figura mais evidente, a símile, também digna do quadro da pesquisa porque é vastamente utilizada em todos os gêneros discursivos.⁹⁰ Quintiliano explica que esta é direta na citação da própria coisa (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VIII. 6, 8) e exemplifica que enquanto um símile compara alguém a um leão, a metáfora afirma ser um leão (Quintiliano. *Instituição Oratória*, VIII. 6. 9).

Examinaremos as metáforas e símiles nas das tragédias para entendermos como Sêneca compara elementos, com quais propósitos e o que essas relações podem representar sobre seus pensamentos a respeito das relações matrimoniais, dos papéis masculinos e

⁸⁹ Na epístola 59, Sêneca elogia Lucílio pelo uso de metáforas atrevidas, porém não audaciosas (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 6).

⁹⁰ O estoico também elogiou o uso de símiles, por Lucílio. Ele critica o fato de sua época impor o uso de símiles apenas para poetas diferentemente do que faziam os antigos e afirma que elas são importantes também para os filósofos para a apreensão da matéria (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 6).

femininos e a reafirmação das ideias comuns de seu tempo, para quem e por que elas ganhavam lugar no gênero trágico.

Outro instrumento retórico largamente utilizado nos discursos são as sentenças. Sêneca as utilizou em suas obras em prosa e em versos e afirmou que essas frases notáveis são de um valor imenso nas obras (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 33, 1). As sentenças seriam uma forma de exprimir as ideias estoicas, nas tragédias. O próprio poeta admitiu que os preceitos têm força sob forma de sentença (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 33, 27) e esta não precisa de justificativa já que atuam sobre as paixões, são úteis (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 33, 28). Elas podem ser ainda mais úteis no formato de verso do que em prosa porque uma ideia elevada em métrica rígida parece ter sido lançada com robustez (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 108, 10). Uma vez mais Sêneca afirma o caráter didático da poesia.

A poesia trágica de Sêneca demonstra sua intenção pedagógica com suas máximas carregadas de estoicismo e versos que direcionam a audiência para a comiseração e a consciência das consequências das decisões humanas. As personagens trágicas são modelos às avessas, contra-modelos. Seus fins são indesejáveis. Sêneca almejou, usufruindo dos recursos discursivos da época, compor uma coleção de normas de acordo com seu pensamento filosófico que julgou adequadas à sua classe social, ao que chamamos, anteriormente, de manutenção da aristocracia e de reafirmação de seus valores para justificar sua hegemonia.

A prática da declamação transformou o exercício da oratória e da tragédia como drama do palco. Conforme Paulo Martins:

Historicamente, o texto de Sêneca está localizado numa época em que se começa a confirmar uma tendência que se iniciou com o fim da República, qual seja, o declínio da oratória forense, motivado pelo fim das liberdades individuais. É nesse contexto que surge com maior vigor a exercitação da retórica escolar, em detrimento do exercício efetivo da mesma retórica em seu local de origem, na cultura romana, o fórum (Martins, 1999, p.208).

Esse declínio, apontado por Tácito no *Diálogo dos Oradores*, migrou o exercício da retórica para os espaços privados, restritos e menos explicitamente contestadores da ordem política, a da centralização do poder.⁹¹ A aristocracia romana adequou a retórica ao momento de maior privação de liberdade, no Império. Cazarini informa:

⁹¹ Para Sêneca (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 14.11), a eloquência forense ganha inimizadas.

As práticas pelas quais se preservaram junto à elite romana os dispositivos retóricos tão valorizados foram a *declamatio* e a *recitatio*, de caráter bem distinto, porém não sem alguma contaminação. A *declamatio* era uma prática de debates judiciais ou deliberativos que se dava em ambiente escolar, com plateia de pais, alunos e convidados. Na *recitatio*, um autor ou seu escravo lia um texto inédito, antes da publicação, para uma audiência selecionada de amigos – que, no entanto, devia reagir criticamente. Esses dois tipos de situações de atividades coletivas, pode-se presumir, tiveram papel importante na sustentação da identidade da elite sob o Principado (Cazarini, 2015, p.16).

Assim, as peças de Sêneca contaram com essas duas práticas e podem ter sido encenadas de outra forma, em círculos menores, sendo lidas ou interpretadas em auditórios caseiros ou escolas. A *declamatio* é especialmente importante para entendermos a poética trágica do autor. Segundo Silva, ela é “o exercício escolar no qual os estudantes compõem um discurso no papel de uma personagem fictícia ou histórico-mitológica, baseados em uma situação inventada ou histórico-mitológica” (Silva, 2013, p.77).

Para Goldberg, esse exercício retórico é um recurso das tragédias de Sêneca nas quais percebemos a compatibilidade entre tragédia e declamação. “Suas peças não são somente genericamente retóricas no estilo, mas especificamente declamatórias na concepção.” (Goldberg, 1996, p.275). Isto significa que na composição dos diálogos entre as personagens o estilo declamatório toma forma.

No gênero judiciário, as declamações eram chamadas de *controversiae* ao passo que no deliberativo eram *suasoriae*. Esta era um discurso imaginado de um orador que buscava convencer uma personagem mitológica ou histórica de uma causa, de fazer ou não alguma coisa. Nas suasórias, o convencimento, por parte do conselheiro, era necessário mesmo que não houvesse um interlocutor para lhe dar resposta. Elas abordariam o que era útil e prejudicial, adequado e inadequado, no conteúdo discursivo.⁹² Quintiliano informa que elas deliberam sobre o futuro, deve dissuadir ou persuadir (Quintiliano. *Instituição Oratória*, III, 8, 6) e o apelo às emoções se dá provocando a ira ou controlando-a, atizando o medo, a cobiça, o ódio ou a conciliação (Quintiliano. *Instituição Oratória*, III.8, 12).

As declamações do discurso judiciário, controversias, consistiam em um debate jurídico de partes opostas baseadas nas leis romanas. Também era um exercício da retórica escolar. Eram as defesas ou acusações das causas, no fórum.

⁹² Sêneca, o pai, catalogou alguns trechos de declamações que ele havia presenciado em sua vida e deu atenção às sentenças utilizadas nas declamações. Uma suasória indicada por Sêneca, o Velho, é a da deliberação de Agamemnon sobre sacrificar ou não Ifigênia. Nesta, ele descreve como alguns oradores defenderiam ou não o sacrifício (Sêneca, O Velho. *Suasória*, 3).

Tarrant elege três pontos principais do teatro de Sêneca contemplando também o forte substrato retórico. O primeiro seria o incisivo desenvolvimento do lugar de poder político nas personagens tirânicas. Assunto conhecido na tragédia grega, Sêneca leva o poder autocrático para a tragédia latina. Tarrant (1995, p.228) diz que uma personagem ou um tema pode ser convencional e ainda assim manter sua relevância em diferentes tempos. O poder político seria um desses temas. Acrescentamos o tema do casamento no rol de temas relevantes e atemporais porque era importante para os gregos e para os romanos imprimirem em suas formas culturais a relação entre a família e a política, daí a importância das relações matrimoniais. O matrimônio é um objeto da esfera da política e do poder.

O segundo ponto destacado pelo estudioso é o foco na patologia das paixões e seus efeitos. “Aqui, Sêneca dramaturgo e moralista estoico estão em conjunção e preocupam-se com o potencial destrutivo das paixões” (Tarrant, 1995, p.229). O terceiro ponto é a percepção estoica de um cosmo unificado (Tarrant, 1995, p.229).

Ao final, o estilo de Sêneca como poeta trágico foi temporal, no sentido de ser determinado pelo gosto estético de sua época e desobediente dos preceitos precedentes, de um estilo próprio marcado por uma ausência de absoluta filiação a um tipo de poética, porém inscrito, em linhas gerais, no gênero trágico a partir da reverência aos seus antecessores.

Investigados o gênero trágico na Ática e em Roma, o texto passará ao objeto da pesquisa, o casamento, seguindo nosso plano de abordar a tragédia, o casamento e, por fim, unir essas compreensões para a investigação do casamento nas tragédias de Sêneca.

CAPÍTULO 2: O CASAMENTO NA ROMA ANTIGA (I d.C.)

2.1 – O tratamento do tema em estudos historiográficos

O casamento romano foi um tema amplamente estudado. Como objeto de estudo de historiadores, ele tem uma história na historiografia na qual se inscreveram abordagens distintas, questões e hipóteses diversas. No entanto, devido à variedade de fontes que a Antiguidade romana nos oferece, o tema do casamento está longe de ser esgotado – se algum tema pode sê-lo. Não somente o manancial de fontes implicam na potência do tema como objeto de estudos, também as questões que propomos a elas, frequentemente inovadas e redirecionadas, que dependem muito dos contextos políticos e sociais nos quais se inserem os pesquisadores - cada tempo carrega suas inquietações historiográficas – e outros temas que atravessam as pesquisas como a relevância da sexualidade, da maternidade, da política, do poder, da retórica, da prostituição, da corrupção, da família e muitos outros assuntos importantes para a compreensão do casamento romano.

Esse tópico do capítulo destina-se a abordar o tema do casamento como um objeto de estudos da História. Para tanto, discutiremos o que é o casamento – reconhecendo a variedade de formatos de relações matrimoniais existentes no Império Romano, como o tema foi tratado por alguns historiadores e historiadoras e quais abordagens e categorias de análise contribuem para nossa pesquisa. O objetivo é fazer um balanço historiográfico buscando mostrar alguns trabalhos que contribuem para pensarmos a forma que vamos abordar o objeto e serão usados ao longo do capítulo. A seleção foi feita a partir da importância que esses trabalhos alcançaram sobre o tema – sem os quais nossa pesquisa teria prejuízos - bem como nossa afinidade ou discordância de suas perspectivas.

Para examinarmos as pesquisas feitas sobre o tema, usaremos um artigo norteador, o de Suzanne Dixon publicado em 2011 em *A companion to families in the Greek and Roman Worlds* chamado *From Cerimonial to Sexualities: A Survey of Scholarship on Roman Marriage*. Nesse estudo, Dixon faz referência a importantes trabalhos sobre o tema, analisa as abordagens, suas mudanças e objetivos e, ao final, aponta novos caminhos para os estudos.

As transformações do tratamento do tema são de diferentes naturezas. Dixon (2011, p.245) aponta uma referente ao recorte temporal e outra às fontes: do foco no período arcaico, as pesquisas concentraram-se mais na República Tardia e no Império e das descrições cerimoniais e dos códigos legais para inscrições funerárias, esculturas comemorativas e objetos domésticos. Particularmente interessante é a mudança da forma de lidar com as fontes

jurídicas: segundo Dixon (2011, p.250), os pesquisadores continuaram a dar importância para o conhecimento das leis para entender o objeto, mas buscaram diferir os conceitos legais e as ideologias dominantes do comportamento normativo. Se o direito romano foi referência para as legislações europeias ao longo dos séculos e o é ainda hoje também no Brasil, é compreensível que a primeira forma de abordar o tema de nossa pesquisa tenha sido a jurídica.

Para Dixon, a perspectiva jurídica trouxe contribuições e impasses. Ela criticou a maneira como o Código Justiniano (*Corpus Juris Civilis*), documento do século VI d.C. que trata das leis romanas, foi considerado uma fonte histórica autossuficiente e independente sem que fossem considerados em sua análise seus problemas históricos (Dixon, 2011, p.249). A autora chega mesmo a dizer que essa fonte jurídica teve “devotos” e seu conteúdo foi analisado como a Bíblia pelos teólogos. (Dixon, 2011, p.249).

Jérôme Carcopino, um importante pesquisador dos estudos sobre a vida romana, também escreveu na década de 1930: em 1939, publicou *La Vie Quotidienne a Roma à l'apogée de l'Empire*.⁹³ Seu trabalho insere-se em um “estilo moralizante de pesquisa do início do século XX” (Dixon, 2011, p.260). A inserção dele nesse estilo justifica-se, em primeiro lugar, na divisão dos capítulos do livro. O capítulo 4, *O matrimônio, a mulher e a família: virtudes e vícios*, aborda nosso objeto e seus subtópicos seguem assim: a queda da autoridade paterna, as esposas e o matrimônio, emancipação e heroísmo da mulher romana, feminismo e imoralidade e, finalmente, o divórcio e a instabilidade familiar.

O historiador exibe sua indignação com o comportamento das mulheres romanas, quase como um Tácito ou o próprio Sêneca. Por vezes, parece mesmo um romano falando delas e o limite entre o historiador e a fonte mostra-se frágil. Sobre as esposas, ele diz que alcançaram “igualdade matrimonial” com o casamento *sine manu* (Carcopino, 2001, p.119) e dignidade e autonomia comparáveis ou superiores àquelas conquistadas pelo movimento feminista de seu tempo. (Carcopino, 2001, p.119).

Ele divide as esposas em virtuosas e viciosas, ilustrando o que apontou o subtítulo do capítulo. Uma atitude da esposa do modelo virtuoso seria a de morrer com o marido, de não encontrar sentido na própria vida sem ele. Paulina, esposa de Sêneca, quis morrer com ele, foi um exemplo de lealdade e abnegação escolhido por Carcopino (2001, p.120). Apesar de Paulina ter sido impedida de morrer com seu marido, sua intenção demonstrou sua lealdade. Para o historiador francês, o sacrifício feminino no matrimônio era responsável pela

⁹³ Esse é o título original da obra. Usamos uma versão em espanhol.

excelência moral que Roma conseguiu manter por muito tempo (Carcopino, 2001, p.122) e o matrimônio era repleto de amor verdadeiro e esposas puras e nobres (Carcopino, 2001, p.123).

As esposas viciosas eram descontroladas, excessivamente liberais em seus comportamentos e compunham esse modelo negativo prevalente (Carcopino, 2001, p.126), isto é, o modelo da mulher casta fracassou, segundo a análise do autor. O que motivou a preeminência do modelo negativo sobre o positivo foi a mudança da condição do matrimônio nos finais da República. Para o autor, a prevalência da condição de que a mulher poderia receber de volta seu dote e estar sob o poder de seu pai e não de seu esposo estimulou os divórcios que, à época de Cícero, eram coisa comum. (Carcopino, 2001, p.132).

A forma de construção da argumentação do historiador, revoltado com a condição de liberdade feminina – notadamente exagerada, confunde o leitor conduzindo-o à questão se o trabalho versa sobre a Antiguidade Romana ou à modernidade. Há este artifício intencionalmente ou não. Ele diz que as mulheres passaram a se recusar a ter filhos por motivos estéticos, renunciavam a maternidade e, não querendo dividir o terreno com os maridos passaram a competir com eles em força física, também traindo-os e abandonando a própria casa sem pudor (Carcopino, 2001, p.126). Em suma, responsabiliza as mulheres pela “desmoralização da sociedade romana”, por agirem como os homens.

Apesar das mudanças dos costumes datarem do fim da República, o historiador atribui às leis de Augusto o chamado fracasso da família romana. Esse insucesso teria sido resultado da flexibilidade do rompimento das relações matrimoniais e o problema do dote, que o esposo perdia em caso de divórcio. Assim, para não perder o dinheiro, os homens obrigavam-se a permanecer nas relações enquanto a deliberação do rompimento era dada à mulher (Carcopino, 2001, p.134). A razão do fracasso, ao fim, era a submissão masculina. “A família era um edifício intacto, sem rachaduras, que se quebrou por todas as partes. Antes a mulher estava sob a autoridade do senhor, agora é sua igual, que compete com ele e o domina.” (Carcopino, 2001, p.137). Portanto, para Carcopino, o feminismo corrompeu Roma – antes mesmo de existir.

Nesse sentido, a maior liberdade de rompimento do casamento por parte das mulheres ameaçavam os homens. Carcopino compra as perspectivas de Sêneca e Tácito. Acreditamos que as fronteiras dos papéis masculinos e femininos estão para além das normas de comportamento, isto é, algumas mulheres se comportaram como um homem e homens cederam como mulheres. A questão da obediência da mulher ao homem não foi absoluta com ou sem as leis, na República ou no Império. Saídas sempre existiram para as normas e as leis.

Carcopino não se pergunta por que esses autores defenderam tais perspectivas e o que está por trás disso, simplesmente as adota como corretas.

Seguindo nossa seleção de trabalhos relevantes, é a vez do anglófono Crook, que lançou em 1967 seu livro *Law and Life of Rome* contemplando subtópicos como a lei dos *status* sociais, o mecanismo da lei, família e sucessão, propriedade, trabalho, comércio e o cidadão e o Estado. Com temas relevantes para a vida romana e a palavra “lei” em seu título, é de se supor que é um livro de descrição das leis romanas sobre cada aspecto da vida daquela sociedade, mas Crook esclarece nas primeiras linhas de seu trabalho:

Esse não é bem um livro sobre a lei romana, assunto que existe em um número de excelentes dissertações. Nem é um livro sobre vida econômica e social de Roma, assunto também amplamente tratado em outros trabalhos. Ele é sobre a lei romana em seu contexto, uma tentativa de fortalecer a ponte entre duas esferas do discurso sobre a Roma Antiga usando as instituições da lei para expandir a compreensão da sociedade e trazer a evidência dos fatos econômicos e sociais para influenciar as regras do direito. (Crook, 1967, p.7)

Assim, Crook não teve a intenção de fazer uma cronologia das leis, mas entendê-las em suas conjunturas. Para o autor, as leis são reflexos da sociedade, porém não somente isso, são também influência sobre ela (Crook, 1967, p.7). No que concerne ao casamento, sua visão é flexível, menos legalista e destaca o que para ele é a essência do casamento romano: a concordância mais do que a legalidade. “Não era sacramental, não era um matrimônio “santo”; não era pensado para ser mantido ou sancionado por nada além do desejo das partes – ou pelos chefes das famílias. O oposto de *iustae nuptiae* não era “viver em pecado””. (Crook, 1967, p.99). Aproximamo-nos mais de Crook quando destaca a importância de outros elementos do que a dimensão jurídica do matrimônio. Por isso, Crook aponta para o casamento do Império: aquele que conta com a vontade das pessoas. Assim, entendemos que o casamento é influenciado por outros elementos além das leis, por conseguinte, Crook é menos moralista do que Carcopino ou menos cristão, reconhece outras formas de matrimônio.

Em 1974, um interessante artigo foi publicado por Rawson, o *Roman Concubinage and Other De Facto Marriages*. Rawson inicia dizendo que o casamento era uma “coabitação entre parceiros elegíveis” (Rawson, 1974, p.279). A autora destaca a elegibilidade, isto é, a possibilidade de quem reúne as condições legais para os requisitos como a idade e o *status* social. Ela afirma que a inelegibilidade é com frequência aceita como a motivação dos casamentos fora da lei, como, por exemplo, um soldado em serviço está inelegível para o

casamento e, quando se casa, entra na condição de concubinato (Rawson, 1974, p.279). O interesse de Rawson concentra-se nessas uniões informais porque entende o casamento entre elegíveis como entre as diversas formas de casamento.

Para a autora, a vida familiar romana foi um assunto negligenciado e carregado de clichês e estereótipos nos estudos. Uma perspectiva de desintegração da família explícita ou implícita foi carimbada nos estudos (Rawson, 1974, p.279). Essa interpretação possibilitou que o tema do concubinato fosse estudado de acordo com sua complexidade e variação de casos. Habitualmente, o concubinato foi compreendido como uma espécie de união imoral e instável, por isso, a historiadora busca rever essas posições acerca dessa modalidade de união.

Meu objetivo é examinar todas as inscrições de Roma atestando os casamentos fora das normas para tentar estabelecer se os casais qualificados, no momento de suas uniões, escolheram viver nessa modalidade de relacionamento. Em particular, o concubinato acontecia entre os parceiros livres de nascimento como afirmam vários estudiosos? (Rawson, 1974, p.282)

A resposta à questão de Rawson é divulgada ao final de seu artigo. Sua pesquisa numérica mostrou uma forte concentração de parceiros libertos ou escravos nessas uniões, o que a levou à interpretação de que o concubinato, para aqueles que dele participaram, não era uma questão de imoralidade, mas um problema de *status* social e legalidade. Mesmo libertos quando mortos, muitos estavam na condição de escravos no momento de seus casamentos, o que os impedia de adotar uma postura legalizada na união. Era a condição social dos parceiros e os impedimentos legais, suas inelegibilidades, que os afastava do matrimônio legalmente reconhecido. Dois livres de nascimento não escolheriam o concubinato no lugar do casamento legal (Rawson, 1974, p.304).

Mais uma importante referência dos estudos do casamento romano é Sarah Pomeroy. Duas de suas obras aqui merecem menção: o artigo *The Relationship of the Married Woman to Her Blood Relatives in Rome* (1976) e o livro *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity* (1975). Em seu artigo, Pomeroy mostra o foco de suas pesquisas, a mulher romana, e o inicia com uma importante reflexão acerca da condição feminina na Roma Antiga e em seu tempo.

Nos últimos anos, a condição da mulher casada tem sido fortemente criticada e o próprio casamento tem sido denunciado como algo que oprime as mulheres. Nossa sociedade não é a primeira na qual o casamento tenha sido visto não apenas ao mesmo tempo desejável e inevitável, mas também

como uma potencial ameaça à felicidade das mulheres. Esses dois conceitos caracterizaram a sociedade romana, produzindo um conflito no qual as garantias da mulher casada poderiam tornar-se os próprios fatores que minaram a própria estabilidade do casamento (Pomeroy, 1976, p.215).

Sua ambição é investigar a dualidade da condição da mulher entre o poder do marido e de seu esposo e como tal condição dual causava conflitos e instabilidade ao casamento e aos seus próprios interesses. A condição do poder masculino regente sobre a mulher, ao longo do tempo, foi um problema que inseriu a mulher na oposição entre seu papel de filha e de esposa. Ainda que em determinadas condições a mulher ascendia a níveis de independência, para Pomeroy, havia uma intenção de retirar da mulher canais de exercício de sua autonomia a fim de estabilizar o casamento atribuindo mais poderes ao marido. A visão de Sêneca sobre o casamento revela um conflito romano, à época: entre o casamento idealizado moralmente e aquele jurídico; entre os interesses privados e os públicos; entre uma elite representada por Sêneca e Tácito e outra representada por Augusto, os demais imperadores e seus familiares; entre o resgate do idealizado costumes dos antigos e os novos costumes de um Império imenso que se apoia nas diversas relações sociais - familiares, políticas; entre uma moral e práticas que a ultrapassam para a manutenção de posições.

Para manter o objetivo de estabilizar o casamento, foram feitas tentativas para reforçar o poder do marido sobre a esposa, para conter a influência de seus parentes agnados e considerá-la como um membro de sua família conjugal menos que de sua família consanguínea. Primeiro, Cláudio aboliu a tutela automática dos parentes agnados sobre a esposa. Depois, Adriano eliminou o tedioso procedimento de *coemptio* que era um requisito para que ela pudesse elaborar seu testamento. Em seguida, uma decisão de Antonino Pio ou Marco Aurélio proibia o pai de dissolver um casamento harmonioso. Tudo isso estava em consonância não apenas com objetivos sociais do império, mas com visões estoicas sobre a conveniência do casamento estável. (Pomeroy, 1976, p.225)

No embate entre os interesses da família agnática e da família conjugal, precisamente, entre homens que competiam pelo poder sobre a mulher e suas propriedades, a família conjugal venceu e “se isso marcou o progresso e levou vantagens às mulheres não é claro.” (Pomeroy, 1976, p.227).

O livro de Pomeroy, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: women in Classical Antiquity* foi publicado, pela primeira vez, em 1975, e pela segunda vez em 1995. Foi um marco nos estudos sobre a história das mulheres no Mundo Antigo. Segundo Lin Foxhall, “foi um dos primeiros livros em inglês da nova “história das mulheres”” (Foxhall, 2013, p.7). E segue dizendo “naquele tempo, esse livro foi revolucionário. Adotando uma perspectiva

feminista, Pomeroy escolhe como objeto de estudo as mulheres, colocando-as como parte da história por direito” (Foxhall, 2013, p.7).

A historiadora não limita seu trabalho às mulheres romanas, mas aborda mulheres desde a Idade do Bronze, Período Arcaico, Atenas Clássica, Período Helenístico e, por fim, dedica-se às romanas em três capítulos: um sobre a matrona romana na República Tardia e no início do Império, outro sobre as mulheres das classes baixas e o último sobre a função das mulheres na religião romana.

Ela destaca um ponto importante de influência dos costumes acerca das uniões: o enriquecimento das famílias a partir do século II a.C. (Pomeroy, 1995, p.155). Enquanto o casamento *cum manu* permitia ao marido ficar com o dote da esposa e administrar suas riquezas, ao contrário, o casamento *sine manu* retirava esse direito do homem e a riqueza da mulher poderia ser administrada por um outro tutor em caso de divórcio ou da morte de seu pai. Novamente aqui a questão do conflito entre o poder da família de origem e o da família conjugal. Assim, mulheres de famílias ricas passaram a se casar *sine manu* para que sua família agnática, paterna, protegesse sua fortuna. Esse segundo formato de casamento “foi responsável pela instabilidade evidente do casamento no fim da República” (Pomeroy, 1995, p.155) porque retirou do marido “a autoridade formal sobre a mulher” (Pomeroy, 1995, p.155). Nunca é sobre os direitos das mulheres, mas sobre os direitos dos homens sobre as mulheres, sobre a competição de forças.

Malgrado o casamento aristocrático ser uma união entre duas famílias afeitas, havia interesses políticos, sociais e econômicos nessa aliança, sujeita, frequentemente, às mudanças de parceiras devido aos acontecimentos do espaço político. Havia menos harmonia fixa e duradoura e mais instabilidade e mudanças nas relações entre os indivíduos e suas ambições. Nesse cenário de variação de alianças e interesses de grupos aristocráticos nunca uníssonos, o casamento era mais um dos campos de disputas aristocráticas sendo a moral um instrumento manipulável nos discursos para o estabelecimento de vantagens entre os amigos e acusações aos inimigos.

Pomeroy nos mostra uma disputa de autoridade masculina do âmbito privado elevada a problema público – em Roma, os problemas das casas aristocráticas eram questões públicas. Cada autoridade lutava por seu interesse econômico e questão da liberdade feminina de reter sua riqueza e romper o laço matrimonial é mais profunda do que parece porque se inscreve em disputas sociais. As liberdades femininas eram, portanto, condicionadas aos interesses masculinos personificados nos homens de sua família de origem. As ambições eram acumular riquezas, formar novas alianças, desfazer de desafetos políticos e impedir a

concentração de capital político nas mãos de homens não aceitos pelos grupos. Sêneca discorda do divórcio, já que é motivado por razões de interesses econômicos, das ambições aristocráticas para além de ter um aspecto moral.

Os dois trabalhos de Pomeroy, aqui mencionados, engajam-se em um importante campo epistemológico em construção em sua época, o da história das mulheres. Michelle Perrot e Georges Duby afirmam sobre a novidade epistemológica dos anos 1970 e 1980:

Escrever história das mulheres? Durante muito tempo foi uma questão incongruente ou ausente. Votadas ao silêncio da reprodução materna e doméstica, na sombra da domesticidade que não merece ser quantificada ou narrada, terão mesmo as mulheres uma história? (Duby; Perrot, 1990, p.7)

Tal como afirmam os pesquisadores, as novas décadas esclarecem como a história das mulheres contribui para novos olhares sobre o casamento. Pomeroy direciona seu olhar para essa lacuna e, assim como o trabalho de Duby e Perrot, responde positivamente à questão sobre as mulheres terem uma história fazendo um trabalho sobre elas. A autora questiona o lugar das mulheres na longa tradição de estudos que privilegiaram somente o homem como um sujeito social e histórico. Em consenso com Pomeroy, Funari e Garraffoni criticam, especialmente, a área de História Antiga sobre esse ponto.

O estudo da História, em geral, e da História Antiga, em particular, foi caracterizado pela atenção, quase que naturalizada e despercebida, ao sexo masculino. Naturalizada, pois se partia do pressuposto que eram os reis, cônsules, magistrados a governar e guerrear e seria, pois, natural dar ênfase a tais personagens do passado (Funari; Garraffoni. 2019, p.283).

Se Moses Finley elenca provas do anonimato feminino como a ausência de nomes próprios – pela razão de tornar femininos os nomes dos pais romanos (Finley , 2002, p.149) e estarem sob tutela masculina (Finley , 2002, p.149) –, Pomeroy interessou-se em mostrar como a historiografia de até então não tinha privilegiado essas mulheres, que sempre estiveram na documentação.

No âmbito do casamento, ela mostra as mulheres inseridas nas relações de poder e como o controle de seus comportamentos, decisões e até sua liberdade eram mais do que questões morais. Nesse sentido, é preciso questionar para quem eram as leis, em quais situações elas eram obedecidas, desobedecidas e modificadas, como eram manipuladas e por que isso acontecia e quais interesses sociais tudo isso pode revelar. Quando Sêneca diz que o divórcio não deve acontecer e o casamento estoico é sólido e duradouro, ele se põe contra as

estratégias políticas que usam o casamento para operarem. Ao fim, dizer sobre casamento é dizer sobre a política.

O casamento foi, então, um objeto que muito se beneficiou dos estudos sobre as mulheres romanas, que Pomeroy inaugura em sua época. “Da história das mulheres passamos repentinamente a falar na categoria do gênero, entre as décadas de 1980 e 1990.” (Rago, 1998, p.91) A fundamentação do casamento como objeto analisado sob a égide do gênero encontra legitimação no léxico latino referente ao matrimônio. Ele materializa as diferenças entre o homem e a mulher no âmbito matrimonial e demonstra ser fundamental investigar sobre o lugar da mulher nesse âmbito.

Começamos pelo valor lexical da palavra *matrimonium*. No dicionário de Faria (1967, p.333) e de Ernout e Meillet (Ernout; Meillet, 1951, p.693), a palavra possui os sentidos de maternidade legal e de casamento. A acepção “maternidade legal” é particularmente interessante: o matrimônio seria o exercício da *mater*, o que tornaria uma mulher mãe. A construção lexical da palavra reflete em seu sentido e afirma a centralidade da mulher nessa atividade social e de como as funções de esposa e mãe são complementares.

Filósofos, teólogos, juristas, médicos, moralistas, pedagogos... dizem incansavelmente o que são as mulheres, e sobretudo o que devem fazer. Porque elas definem-se, antes de mais, pelo seu lugar e seus deveres. (Duby; Perrot, 1990, p.9)

A união conjugal, que afirma o dever da maternidade, é um objeto de compreensão do lugar social da mulher porque a partir dela temos definições do que é ser mulher para os romanos. Podemos buscar a participação do homem e da mulher, historicamente, em diferentes áreas e instituições sociais; porém, é evidente que o homem, ao longo do tempo, transitou por mais lugares autorizados – por isso sua participação no mundo foi mais registrada – do que a mulher. O lugar autorizado da mulher foi, durante séculos, primordialmente, o espaço doméstico, do casamento e da maternidade. A mãe, a mulher e a esposa são identidades em uma única figura, inseparáveis e autodeterminantes.

Patrimonium, palavra da mesma formação de *matrimonium*, também carece de destaque aqui. Dessa vez, advém de *pater*, seus significados são patrimônio, conjunto de bens que pertencem ao *pater familias*, segundo Ernout e Meillet (1951, p.863). Temos uma diferença social de gênero no léxico: enquanto *matrimonium* restringe-se ao exercício da maternidade – condicionada ao casamento e apontando a inadequação do modelo “mãe sem casamento” -, *patrimonium* diz respeito a propriedade privada. Estar casada é ser mãe; no

matrimônio, o marido transforma a mulher em mãe, sua função natural. Já o *patrimonium* nada diz sobre a mulher.

Mater é aquela que nutre uma criança – assim, a *nutrix* pode ser chamada de *mater* -, refere-se também a origem, comporta uma ideia de respeito e honra sem necessariamente referir à maternidade – por exemplo, deusas podem ser chamadas de *Mater* (Ernout; Meillet, 1951, p.693); *pater* não tem como seu sentido primeiro ser pai de alguém, pois pode ser um título dado aos deuses, a um homem venerável, nobre, o pai da pátria (título de honra), o chefe da família, o antepassado, o senador, o precursor de algo (Faria, 1967, p.392). Logo, *pater* é usado com utilidades sociais e políticas no sentido de elogio e engrandecimento de uma figura masculina poderosa. O sentido de pai, como um genitor, é traduzido em *genitor* e *parens*. (Faria, 1967, p.392).

A diferença de gênero continua em outras palavras do universo matrimonial. Da raiz *pater* temos o adjetivo *patrius*, aquilo que pertence ao pai, que vem dele ou da pátria (Faria, 1967, p.393). Segundo Ernout e Meillet (Ernout; Meillet, 1951, p.693), o correspondente feminino da mesma formação, *matrius*, não existe e a explicação remonta à diferença de gênero: era negado à mulher, de acordo com o direito patriarcal, possuir algo (Ernout; Meillet, 1951, p.693). *Maternus* é adjetivo de *mater* (Ernout; Meillet, 1951, p.693) que se refere, essencialmente, à maternidade e não à propriedade. A mesma lógica Ernout e Meillet verificam em *mater familias* e *pater familias*: o último vocábulo expressa a ideia de exercer poder sobre outros – os familiares – ao passo que aquele referente à mãe não possui o sentido de exercício do poder (Ernout; Meillet, 1951, p.693).

O que o estudo do léxico desvela sobre nosso objeto além da evidente diferença de gênero? Domínio e hierarquização das diferenças, a afirmação dos papéis sociais a partir do casamento e da família, mostra uma percepção da realidade ou como ela deveria ser. O gênero é uma categoria de análise condutora das relações sociais, determinante para seu funcionamento.

O gênero se torna, aliás, uma maneira de indicar as “construções sociais” – a criação inteiramente social das idéias sobre os papéis próprios aos homens e às mulheres. É uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado. (Scott, 1995, p.7)⁹⁴

⁹⁴ O artigo de Scott foi publicado, pela primeira vez, em 1986, na *American Historical Review* e só em 1995 no Brasil, na *Revista Educação e Realidade*.

Porque o gênero é uma categoria social, o léxico marca a diferença das experiências, atribuições, obrigações sociais, permissões e impedimentos. Sem tais dissemelhanças, as experiências sociais seriam outras. Para Scott, há um sistema de significados que determinam as representações de gênero, que são articuladoras de regras de relações sociais (Scott, 1995, p.15). Um dos significados é da hierarquização dos valores: os mais nobres são masculinos ao passo que os menos são femininos. (Scott, 1995, p.15)

Ilustremos exemplos, uma vez mais, no léxico latino. Ao feminino eram atribuídas características inferiores como a moleza, em sentido físico e moral, fraqueza, excessiva paixão e descontrole. O substantivo *mulier* (Faria, 1967, p. 348) e seus derivados explicam a ideia de falta de nobreza do feminino: fraqueza e timidez eram atribuições femininas. *Mulier* era aquela que havia estado sexualmente com um homem (oposição a *virgo*). Seu derivado *muliebris* podia referir-se ao coito, à menstruação e ao sexo (Ernout; Meillet 1951, p. 743). Já o derivado de *femina* - também mulher, *effemino*, possuía os sentidos de tornar feminino, efeminar, enfraquecer, tornar lânguido e frouxo, tirar a coragem (Faria, 1967, p.190).

Tais caracterizações aparecem, por exemplo, no próprio Sêneca. Em *Cartas a Lucílio*, encontramos excertos emblemáticos: “gradualmente a alma se vai efeminando e perdendo consistência” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 82, 2);⁹⁵ “Ah, que palavras tão efeminadas, tão indignas de um homem!” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 96, 4).⁹⁶ Sobre o comportamento das massas: “quando elas veem alguém suportar com coragem a sua dor, chamam-lhe desumano e sem coração; quando veem alguém cair por terra e abraçar-se ao cadáver, dizem-no efeminado e fraco” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 99, 17).⁹⁷ “Importa renunciar aos prazeres: tiram-nos a energia, efeminam-nos” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 104, 34).⁹⁸ “Que, se a alma é efeminada, até no modo de andar se nota essa moleza? Que, se ela é, pelo contrário ardente e forte, a marcha se torna acelerada?” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 114, 3).⁹⁹

Poetas, filósofos e médicos envolvem o objecto-mulher num discurso que, de Homero (século VIII antes da nossa era) a Galeno (século II da nossa era), apresenta uma coerência notável. Se quiséssemos resumir numa lista de obsessões do discurso erudito, não iríamos muito longe. A mulher é passiva

⁹⁵ “*Paulatim enim effeminatur animus atque in similitudinem otii sui et pigritiae in qua iacet solvitur.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 82, 2)

⁹⁶ “*Tam effeminata vox virum dedecet.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 96, 4)

⁹⁷ “*Videt aliquem fortem in luctu suo, impium vocat et efferatum; videt aliquem conlabentem et corpori adfusum, effeminatum ait et enervem.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 99, 17)

⁹⁸ “*In primis autem respuendae voluptates: enervant et effeminant*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 104, 34).

⁹⁹ “*si ille effeminatus est, in ipso incessu apparere mollitiam? si ille acer est et ferox, concitari gradum?*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 114, 3)

e, na melhor das hipóteses, inferior, em relação, escusado será dizer, ao padrão anatômico, fisiológico e psicológico: o homem (Sissa, 1990, p.85).

Essas dissemelhanças forjadas com explicações biológicas e naturais revelam-nos um aspecto importante do gênero como “uma forma primeira de significar as relações de poder.” (Scott, 1995, p.21). Um dos objetivos de delimitar os papéis de gênero é que um grupo exerça o controle sobre outro e esse controle encontre legitimação nas diferenças de gênero.

Assim, os papéis de gênero e sua legitimação encontrados nas fontes romanas não são desprezíveis, contrariamente, eles são carregados de sentido em um sistema de pensamento. O casamento como um dos lugares em que esses papéis são exercidos indica um sentido político deles. “A política constrói o gênero e o gênero constrói a política” (Scott, 1995, p.23), em termos da vida romana, as condutas da mulher e do homem são determinadas pela esfera política e seus interesses e, ao mesmo tempo, essas condutas mantêm essa esfera.

Parte do espaço político e critério de atuação nesse espaço, sustentáculo do poder, campo de atuação de gênero socialmente e politicamente determinado e meio de proteção e organização da propriedade privada são reflexos da união de dois elegíveis ou não - para lembrar Rawson - abarca aspectos e atuações como na ética romana, nas relações de gênero, na economia, na política e na sociedade.

Nesse sentido, Pomeroy abriu as portas para os estudos de gênero e outros pesquisadores ampliaram as possibilidades de análise focando em outros aspectos do objeto. Em 1978, Paul Veyne publicou o artigo *La Famille et l'amour sous le Haut-Empire*. Veyne aborda o ponto de mudança do que ele chama de uma moral sexual romana. Para o historiador, entre os séculos I e II de nossa era, houve uma modificação dos costumes em razão dos interesses aristocráticos, das mudanças da organização e da administração do Império, de sua expansão e riqueza, em suas palavras, uma sociedade global (Veyne, 1978, p.37).

Uma nova moral sexual, que abriu caminho para o cristianismo, encontrou lugar entre Cícero e os Antoninos, uma evolução, para Veyne (1978, p.37). Veyne explica que essa evolução

Envolveu uma total transformação conjugal e sexual durante os dois primeiros séculos de nossa era: de uma sexualidade também exótica a nossos dias, por exemplo, parecida com aquela do Antigo Japão, a uma sexualidade e forma conjugal que eram ainda a nossa recentemente. Essa mutação – não é muito insistir – é anterior ao cristianismo e não deve a ele nada: o cristianismo adotou a moral sexual do paganismo tardio, que nós chamamos de moral sexual cristã (Veyne, 1978, p.37).

O que caracterizaria essa moral da nobreza de funcionários ou de serviço, sobre a qual fala Veyne e por que ela foi necessária? As transformações sexuais e conjugais eram a heterossexualidade de reprodução – que substituiu a bissexualidade -, a extensão do casamento para todas as classes quando anteriormente nem as classes mais altas desejavam se casar e sua elevação a instituição fundamental (Veyne, 1978, p.39) e a redução da atividade sexual à reprodução (Veyne, 1978, p.55). O historiador ainda destaca o papel do estoicismo na mudança: ela passava pela corrente filosófica, Sêneca e Epiteto ensinavam aos aristocratas os costumes com o objetivo não de formar sábios, mas bons cidadãos (Veyne, 1978, p.39).

A necessidade da mudança se deu pela transformação da aristocracia em “aristocracia de serviço” que faz carreira em um dinâmica de aceitação entre os pares. Ele compara a autoridade de autoafirmação anterior do “chefe de clã” – que poderia bater em sua esposa e deliberar sobre a vida dos familiares – ao nobre servidor do Príncipe, que deve manter a dissimulação entre os seus. O segundo tem sua capacidade de ordenar menor e por isso:

foi necessário inventar uma moral conjugal e sexual a fim de retornar para si a disciplina do exterior e que ele não esteja à mercê de uma autonomia que lhe faz medo; e então que ele não é mais que um nobre como os outros, respeitoso de seus pares, como ele olharia para sua mulher que, afinal, é também nobre como ele? (Veyne, 1978, p.37).

Veyne identifica uma crise social, a diminuição do poder do *pater familias*, aponta o que a motivou – uma mudança política e social, ao mesmo tempo – e anuncia como os romanos a resolveram, com uma nova moral. Dixon (2011, p.248) percebe o mesmo ponto em outros termos: o que Veyne analisa como uma disciplina antiga perdida, Dixon diz ter sido uma mudança da natureza privada do casamento, que retirou do chefe da família uma espécie de tribunal privado julgador das questões relativas aos casamentos e direcionou essas questões para a regulação estatal – o que não significou a completa anulação de deliberação privada sobre as mesmas questões.

Em suma, para Veyne, trocou-se o uso da violência e o direito de vida e morte sobre as esposas e familiares pelo controle moral que culminou na moral cristã e obteve sucesso. Argumentamos, no entanto, a favor da coexistência de níveis de regulação: na dimensão privada, o poder do pai é um regulador ainda importante no Império; na dimensão pública, as leis e, por fim, na dimensão social, a moral. Pensamos que esses níveis de regulação nem sempre estavam em consonância e eram usados de acordo com as circunstâncias sociais.

Sabemos, no entanto, a força das práticas, criadoras de funcionamentos independentes das regulações – porque, por vezes, problemas não eram fáceis de serem resolvidos nas leis como o pagamento e o reembolso do dote (Dixon, 2011, p.245) - e são as dificuldades desses funcionamentos que muitas vezes motivam a criação de leis. Algumas práticas eram sustentadas por normas sociais mais do que legais.

Para Veyne, há uma generalização social e individual dos casamentos nos dois primeiros séculos de nossa era, ele passa a ter importância biográfica mais do que nos séculos anteriores, tem valor moralizante (Veyne, 1978, p. 40). O texto de Veyne aponta ideias importantes acerca do casamento e da sexualidade, entretanto, defende certa evolução moral que resultaria na moral cristã. Mesmo admitindo as práticas sexuais contrárias a essa moral, continua a sustentar o aperfeiçoamento moral dos costumes romanos.

Seu trabalho contribui, para nós, devido à exposição de uma moral estoica, que tange o casamento. Entendemos, no entanto, que essa moral se encontra em um terreno de disputa de ideias e normas, ora em consonância com as próprias leis augustanas – como, por exemplo, desaprovando o adultério e indignando-se com o divórcio, ora igualando as normas para ambos os gêneros – nem o homem e nem a mulher devem trair seus cônjuges – e relativizando o próprio valor do casamento – entendido como um espaço de exercício da virtude e do vício.

Em 1980, Keith Hopkins publica *Brother - Sister Marriage in Roman Egypt*, um importante estudo sobre a relação matrimonial no Egito. Historiador e sociólogo, ele absorveu de cada área o que era interessante para compor seu trabalho. O recorte de seu estudo não era o casamento simples, mas aquele entre irmão e irmã praticado no Egito Antigo nos primeiros três séculos de nossa era. “A prática egípcia, portanto, desafia diversas teorias bem estabelecidas sobre o tabu universal do incesto” (Hopkins, 1980, p.303).

Hopkins usa do método demográfico para analisar seu tema apoiando no censo egípcio da época feito a pedido dos governadores romanos entre 19 e 258 d.C., de quatorze em quatorze anos a fim de contribuir para a cobrança de impostos. Deste modo, os chefes de família produziam relatórios sobre suas famílias, os níveis de parentesco, nomes e idades. (Hopkins, 1980, p.303). Hopkins teve acesso a 270 desses relatórios escritos em grego. Com a alta taxa de mortalidade, as famílias perdiam muitos filhos que não chegavam à idade de casamento e o costume de uniões entre irmãos acontecia.

O interesse do historiador é confrontar essas fontes com a teoria antropológica do incesto que afirmava a ausência dele nas sociedades de todo o mundo, notadamente contrariada pela prática egípcia. Ele faz uma longa discussão do tema do incesto tratado pelos

sociólogos, segue investigando as origens da prática no Egito e parte para a análise de fontes. Ao apresentar gráficos e esquemas a respeito do comportamento populacional egípcio à época romana, Hopkins afirma que não tem uma resposta para explicar esse tipo de união, já que não encontra bases para esclarecer sua origem exata, não se explica pelas condições materiais, nem pelas crenças religiosas – mesmo ao encontrar referência nos deuses, ele não encontrou a origem disso.

Ele diz “o resultado final não é uma explicação sobre o casamento de irmão e irmã, mas uma análise de elementos na sociedade egípcia que podem ser ingredientes para outra explicação.” (Hopkins, 1980, p.328). O trabalho de Hopkins apresenta um enorme esforço de pesquisa com fontes diversas como poemas e imagens e debruça-se longamente sobre o objeto mesmo com sua questão sem ser respondida.

Hopkins lança luz para práticas e costumes de povos fora do centro de Roma e coopera para a compreensão de que as determinações e hábitos do centro do Império não são facilmente assimiláveis fora dele e menos ainda, quando o são, são pacificamente absorvidos. Esse trabalho mostra, em suma, que o matrimônio é múltiplo no Império e nossa pesquisa não alcançará essa multiplicidade.

Ainda na década de 1980, precisamente em 1985, temos o trabalho de Suzanne Dixon, *The Marriage Alliance in the Roman Elite*, cujo objetivo foi investigar a aliança matrimonial com bases nas fontes jurídicas e literárias entre os dois séculos a.C. e dois d.C. Segundo a autora (1985, p. 353), “as fontes usadas refletem largamente as regras – sociais e legais – que governaram a prática das classes proprietárias, particularmente a elite política.”

A pesquisa apresentada por Dixon é relevante para nosso trabalho por tratar dos casamentos das elites, tipo representado por Sêneca em sua tragédia, já que ele próprio era um membro de uma elite. Nela, a união matrimonial é considerada uma questão de propriedade e de poder político acumulado, portanto, permeado de interesses aristocráticos (Dixon, 1985, p.353).

A autora faz um debate historiográfico acerca do tema e suas formas de abordagem, trata da mudança do tipo de casamento – a prevalência do casamento *sine manu* no fim da República e no início do Império – devido às condições materiais das famílias, que permitiu que a mulher permanecesse ligada à sua família de origem mais do que sua família conjugal, por um tempo, o dote, o controle dos mais velhos – “o casamento foi o meio de aliar o pequeno número de famílias que controlavam Roma” (Dixon, 1985, p.366) após as disputas sociais da República -, as consequências do casamento e sua fragilidade e as continuidades e mudanças.

“O casamento romano viu uma série de mudanças ao longo de sua história. Algumas foram legais, como o uso do dote pelo marido e o adultério como uma categoria criminal” (Dixon, 1985, p.373). Nessas mudanças, ele continuou sendo um instrumento de grupos sociais que usavam a união e o rompimento conjugais para fins políticos.

Da mesma geração de estudiosos de Dixon, Saller e Shaw (1984) dedicaram-se a investigar a endogamia e a exogamia em Roma, contrariando a ideia de que no Império Romano a endogamia foi uma característica fundamental para a formação das famílias. Segundo eles, a razão comumente aceita de que uniões entre parentes próximos como primos eram tipos prevalentes em razão da concentração de riqueza em uma única família não se confirma. O dote era uma parte pequena da riqueza da esposa e no sistema de herança, a esposa mantinha suas propriedades independentes do marido; logo, casar os filhos com membros da mesma classe social não era mais prejudicial à riqueza familiar do que casá-los com parentes próximos dado que não há transferência de riquezas consideráveis além do dote. “Uma família não se tornava mais pobre ao casar uma filha com outra família e perder seu dote e herança desde que recebesse uma esposa de outra família com riqueza comparável” (Rawson; Shaw, 1984, 438).

Enquanto Hopkins investigava o incesto no Egito Romano, Saller e Shaw buscaram entender a prática de uniões entre parentes próximos que, segundo seu trabalho, não se verifica no caso de Roma. Saller é um pesquisador interessado nas relações entre a economia e as relações sociais e colabora para os estudos da família no espaço romano. Em outro trabalho, publicado em 2011, *The Roman Family as Productive Unit* analisou a relação da família com a economia e lembra uma vez mais o aspecto econômico do matrimônio, qual seja, o de envolver concentração e administração de riquezas.

A relação resultava em filhos e formava uma família, célula da cidade e de seu funcionamento econômico. Saller diz que “a família romana foi o primeiro espaço de produção, reprodução, consumação e transmissão intergeracional de propriedade.” (Saller, 2011, p.116). Atuando no espaço urbano ou rural, a família tornou-se uma unidade de produção de riquezas e bens de consumo e de concentração dessas riquezas. No governo imperial, um dos critérios da união era a classe social dos pretendentes: as classes não deveriam se misturar para que membros de classes mais baixas não pudessem ascender socialmente às classes mais altas como a dos senadores. A riqueza dava acesso às magistraturas, assim, tornava-se parâmetro das uniões matrimoniais.

A família organizava e explorava o trabalho dos homens, das mulheres e das crianças. (Saller, 2011, p.116). Nas classes de concentração de riqueza, a mulher era um agente social

importante: na prática, ela podia receber e até mesmo gerenciar sua riqueza familiar, herdando propriedades e podiam receber de volta seus dotes em caso de divórcio, como já mencionado.

Em 1987, Saller publicou *Men's Age at Marriage and Its Consequences in the Roman Family*. Seu objetivo, nesse trabalho, foi entender a relação da idade em que os homens se casavam e o exercício do poder paterno, a *patria potestas*. Com seu método demográfico, apoiado nas fontes funerárias, Saller demonstrou que os casamentos romanos tardios para os homens – entre 25 e 30 anos – influenciou na ausência do exercício do poder sobre os filhos que muito cedo já administravam suas próprias propriedades e ascendiam à carreira política sem a influência do pai e mais dos amigos ou patrono. Portanto, se a lei romana dava poderes ao pai, a expectativa de vida romana fazia com que homens precocemente tornassem administradores de suas riquezas porque eram órfãos cedo, até antes de seus primeiros casamentos.

Na mesma linha de Saller, Shaw, também em 1987, dedicou-se aos estudos sobre o casamento. Shaw demonstra em seu artigo *The Age of Roman Girls at Marriage: Some Reconsiderations*, também pelo método demográfico, como as mulheres nas regiões do império casavam-se mais cedo do que os homens, especialmente nas classes mais altas nas quais o hiato entre as idades era ainda maior: os homens das classes mais altas poderiam se casar entre 25 e 30 anos enquanto as mulheres, por vezes, casavam-se até abaixo da idade permitida por lei, 12 anos, produzindo assim uma diferença de idade de dez anos ou mais entre os parceiros. Ao final, Shaw afirma que essas diferenças etária, social e geográfica ilustram a variedade dos padrões de casamento, de reprodução, de relações matrimoniais, da viuvez e os novos casamentos e produziram uma variedade de modelos e dinâmicas matrimoniais nas populações urbanas.

As pesquisas de Saller e Shaw corroboram nossa ideia sobre o casamento: ele é amplo porque pode receber diferentes abordagens, focos variados e uma seleção de fontes históricas que vão defini-lo, fazer seu recorte. Outro ponto importante compreendido com essas pesquisas foi a diferença entre as fontes literárias e materiais na percepção do objeto de pesquisa. Enquanto estas expõem uma variedade de casos, de modelos e diferenças de todo tipo – justamente porque podem apresentar registros de classes mais baixas e práticas de cidades e povos fora de Roma -, aquelas foram produzidas, na maior parte das vezes, por homens do centro do poder inscritos na dinâmica política do Império e podem apresentar uma perspectiva do matrimônio mais moralizante e idealizada.

Em suma, cada tipo de fonte produzida contém uma intenção do registro e se inscreveu em uma dinâmica local, portanto, as ideias sobre o casamento e em torno dele não são uníssonas, mas expõem padrões e podem mesmo se desencontrarem. Por exemplo, Saller mostrou, na prática, com a demografia, que o poder do pai não era absoluto como podemos encontrar nas fontes literárias, que exalta o domínio masculino na família.

Uma lacuna no conjunto de fontes que podem contribuir para pesquisas sobre o casamento são aquelas produzidas por mulheres. Nas fontes materiais, especialmente nas inscrições funerárias, são encontradas fontes produzidas por elas, mas nas literárias isso não se verifica. Assim, pouco sabemos sobre como as mulheres romanas – de Roma, de cidades do Império, de povos diferentes – percebiam o casamento, como elas se expressariam a respeito disso. Nas fontes literárias, os homens dissertam sobre os comportamentos femininos e, infelizmente, não temos uma contrarresposta dessas perspectivas.

Ao mesmo tempo, as fontes literárias apontam para os comportamentos femininos, algumas vezes resistentes ao controle, relutantes, desafiantes. Encontramos esposas contrariando as ordens, escapando, assim como os homens, à normatização de suas sexualidades e condutas. Dinâmicas, práticas e formas de comporem retratos de casamento muito diferentes do ideal e legal.

Em 1991, Treggiari publicou o livro *Roman Marriage: iusti coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, dividido em cinco partes: *Matrimonium*, *Sponsi*, Ideais e realidade na relação, *Pater familias* and *Materfamilias* e Separação. Temas como as núpcias, a negociação, o engajamento, teorias do casamento, o amor conjugal, a relação sexual, dote, propriedade, casa e divórcio são privilegiados na análise da historiadora. Nota-se ser um livro abrangente nas questões referentes ao matrimônio. Além disso, Treggiari retorna a um estilo de análise: a jurídica, sem, no entanto, ignorar os retratos de realidade apresentados nas fontes. Como Crook, ela busca, ao mesmo tempo, ligar-se às leis e à sociedade.

Para Dixon (2011, p.247), o foco único no que envolve o objeto de pesquisa como algo regulado pelas leis simplifica aspectos importantes e delicados das uniões matrimoniais e Treggiari evita isso pensando o objeto regulado por práticas e discursos diferentes, como o filosófico. Ela percebe as nuances e reorienta o uso da fonte jurídica, sem abandoná-la como fonte importante.

Treggiari entende o casamento como algo “convencionalmente percebido como uma instituição designada para a produção de filhos legítimos” (Treggiari, 1991, p.8) – e Dixon acrescenta o consentimento como outra determinação (Dixon, 2011, p.247) - e seu “propósito reprodutivo é inextricavelmente ligado a concepção da instituição romana” (Treggiari, 1991,

p.11). Logo, as mulheres fortaleciam a família ao lhe darem crianças, assim, também a *Res Publica*. Casar-se e procriar eram elevados a deveres cívicos. A satisfação sexual não era uma razão para a busca de um casamento (Treggiari, 1991, p.11) enquanto apoio e suporte eram razões para contrair união (Treggiari, 1991, p.12). Logo, na concepção de Treggiari, os romanos viam o casamento como uma prática humana, mas, principalmente, definido por leis (Treggiari, p.13).

Roman Marriage é uma referência sobre o tema, um trabalho completo, que contempla o objeto à luz das fontes jurídicas, informando-as, problematizando-as e debatendo-as junto às fontes textuais. Uma importante bibliografia também é referenciada e incluída no texto. Para a pesquisa sobre o objeto, é um livro de consulta frequente. Ela faz uma abordagem histórica de questões legais do casamento e privilegia aspectos filosóficos e sociais.

A listagem de trabalhos acadêmicos feita até aqui mostraram inúmeras possibilidades de execução de pesquisas. Tal desenvolvimento historiográfico aconteceu em diálogo, não por acaso esses autores se citam em seus trabalhos: refutam alguns, concordam com outros. Um marco importante desse desenvolvimento, segundo Dixon – e pudemos perceber – foi a década de 1980 com uma proliferação de trabalhos que distinguiram as normas jurídicas das normas sociais (Dixon, 2011, p.246). “As questões desde então se voltaram para a demografia do casamento, as relações entre marido e mulher e os significados do casamento” (Dixon p.246). Além disso, os pesquisadores passaram a incluir outras ciências e métodos auxiliares como a demografia e a antropologia, como vimos.

Esse cenário de pesquisa foi, no entanto, de historiadores norte-americanos e europeus, que contam com ampla vantagem no acesso à documentação física. As mudanças nas perspectivas dos trabalhos foram influenciadas também pelas transformações do mundo. Com o desenvolvimento das pesquisas de gênero alguns preconceitos e julgamentos acerca das condutas – especialmente femininas – foram abandonados.

Ao final de seu artigo, Dixon reflete sobre os caminhos dos estudos do objeto. Ela ressalta a importante influência dos pesquisadores nas escolhas e disseminação de abordagens. Acredita que um retorno ao estilo moralizante parece distante, mas pode acontecer já que a história serve, muitas vezes, a interesses comerciais e políticos (Dixon, 2011, p.260).

Conquanto as Antiguidades estejam distantes cronologicamente de nós, seus usos vêm sendo viabilizados por grupos conservadores a fim de estabelecer uma afinidade entre

perspectivas conservadoras atuais e antigas. Antiguidades e conservadorismos algumas vezes estiveram relacionados. Dixon diz:

A tendência da cultura popular até agora tem sido retornar a uma visão simplificada e moralizante de figuras históricas e sociedades. Essa é uma época de extremos religiosos na qual fé é mais importante do que evidência e o pensamento crítico é menos valioso em programas educacionais politicamente direcionados do que “valores centrais” e básicos (Dixon, 2011, p.261).

Claramente o uso do passado das sociedades antigas é importante para suas áreas de pesquisa, dão a elas importância e espaço. Alguns usos servem a objetivos reprováveis causando influência nas ideias populares. O uso por diferentes instituições, grupos e indivíduos e a produção de conhecimento científico ora estão alinhados, ora em confronto. Isso também é importante.

Nessas relações ou rompimentos, o casamento romano é um tema que contribui, ao mesmo tempo, com objetivos opostos: o de repensar o lugar da mulher e as construções de gênero quanto reafirmar discursos defensores do lugar tradicional, da família e do espaço doméstico a fim de recuperar valores eleitos como superiores. Um lugar nos estudos feministas e de gênero e um lugar na justificativa do conservadorismo são seus espaços epistemológico e sociopolítico.

É fundamental delimitarmos o lugar de nossa pesquisa nos estudos sobre o objeto em questão. Embora tenha sido apresentada uma análise do léxico latino direcionando as diferenças de gênero e uma discussão sobre a notável contribuição dos estudos de gênero para o tema, a análise do casamento sob o prisma do gênero não será o foco. Essa é uma escolha de grande parte dos estudos recentes. Faremos um esforço para analisarmos os papéis dos esposos e das esposas das tragédias e o que Sêneca busca apresentar com essas composições, mas não submeter a pesquisa à categoria de análise de gênero, ainda, que ela seja de extrema importância.

Duby e Perrot dizem sobre a história que desejavam apresentar em sua coleção: “Esta história, mais que a história das mulheres, pretende ser a história da relação entre os sexos.” (Duby; Perrot, 1990, p.16). Ao concentrarmos o olhar nessas relações, em nossa pesquisa, estaremos abertos para encontrar posições de poder diferentes – e isto não quer dizer que buscaremos provar que Sêneca defendia as mulheres dando poder às esposas: é evidente que as mulheres – históricas, retóricas, trágicas – estavam submetidas ao poder masculino, porém é igualmente necessário reconhecer seus recursos de combates, de inversão dos lugares da

hierarquia, das artimanhas – não por acaso a literatura mostra visões masculinas intensamente incomodadas com os comportamentos e possibilidades de atuações privadas e públicas das mulheres – e quais utilidades retóricas essas atuações tinham no discurso do autor.

Há, no entanto, uma questão epistemológica prévia: as mulheres podem ter sido agentes, ou foram, na verdade, oprimidas, sem escapatória? Essa é uma questão complexa que foge, talvez, à objetividade, pois como se pode determinar onde começa a opressão ou se expressa a liberdade? A nosso juízo, não é possível uma resposta neutra e de todo objetiva, pois como estudiosos estamos sempre envolvidos. Não cabe dúvida que as mulheres sofreram restrições diversas no decorrer da História e, em particular, nas sociedades antigas. Por outro lado, mesmo nessas circunstâncias, a nosso juízo, elas puderam expressar-se, tanto nas camadas abastadas, como também nas subalternas. Essa é uma perspectiva que tem sido adotada, em grande parte, pela teoria social, derivada de uma observação de que, mesmo nas situações mais difíceis, as pessoas têm um poder de atuar (*agency*). (Funari, Garraffoni, 2019, p.285)

Essas expressões e atuações femininas serão elencadas na medida em que contribuam para a compreensão do objeto de pesquisa, bem como as masculinas sem enxergarmos apenas a dominação para não ignorarmos o protagonismo (Funari, Garraffoni, 2019, p.291).

Um exemplo disso é a perspectiva de que o matrimônio e a maternidade não eram apenas campos de dominação de gênero, mas também eram usados como trunfos políticos e, nesse sentido, homens e mulheres estavam tanto submetidos como poderiam usar esse trunfo. Em uma conspiração contra Agripina, narrada por Tácito, a mãe de Nero defende-se com um discurso que, retoricamente, reafirma seu lugar de mãe dizendo que suas acusadoras não entendiam as funções e os perigos desse lugar social (Tácito. *Anais*, XIII. 19). Como outros exemplos, temos Tibério acelerando o *cursus honorum* de seu filho Druso alegando que ele é pai e marido (Tácito. *Anais*, III. 56) e, na oportunidade da escolha de uma Vestal, escolheu-se, segundo Tácito, a filha de Polião, cuja mãe era *univira*, esposa de um só casamento enquanto o pai da outra candidata, Fonteio Agripa, era divorciado (Tácito. *Anais*, II. 86).

O tópico que segue tem o intuito de entender o casamento como uma prática social da elite, em um recorte específico: com fontes textuais, buscaremos mapear as práticas matrimoniais ao redor de Sêneca, por vezes muito distantes da legislação e da regulação moral. Casamento, divórcio, adoção, família e novos casamentos serão temas abordados.

2.2 – Estar casado no século I d.C: regulação, práticas e discursos

O casamento romano, conceituado até aqui, tem as características de ter sido consensual – pelas partes ou pela família; entre pessoas elegíveis – no caso do casamento reconhecido legalmente e entre elites - e ser um ato de reconhecimento, isto é, dizer-se casado coabitando significa estar casado – especialmente para os inelegíveis. Ele também era regulado e definido moralmente, juridicamente e filosoficamente. O formato e a vivência de cada indivíduo, nisso que chamamos de “casamento romano”, são definidos pelos limites sociais, econômicos, políticos e de gênero. Apesar de usarmos esse termo, sabemos dos limites da pesquisa em abarcar o casamento em seus múltiplos formatos e realidades.

Nesse tópico, julgamos necessário apresentar as formas de viver o casamento registradas na família imperial e nos grupos aristocráticos ao redor do centro do poder e o que envolvia essas uniões. Esse delineamento assim foi definido porque Sêneca era um cortesão, um provinciano, como já destacamos, participante dos acontecimentos ao redor dos imperadores – principalmente com grande participação sob Cláudio e Nero. Não seria outro o limite social do tragediógrafo senão o de grupos dirigentes.

Cronologicamente, as primeiras relações matrimoniais da família imperial, aqui selecionadas, serão as de Júlio César, apesar de ele não ter sido o primeiro imperador – com poderes políticos e não apenas militares. Casou-se pela primeira vez com Cornélia Cina,¹⁰⁰ com 17 anos, depois da morte de seu pai (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 1). Com ela, teve sua filha Júlia. Esse primeiro casamento é atravessado por uma questão de rivalidade e interferências políticas: Sila, inimigo político do tio, primo e sogro de Júlio César, membros dos populares, exigiu que César repudiasse sua esposa, após sua vitória sobre seus parentes.

César recusou-se e as consequências foram perder seu sacerdócio, à época, o dote de Cina, sua própria herança e ganhou um lugar na lista de inimigos políticos de Sila, o que fez com que César fugisse (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 1) Por pedido de Mamerco Emílio, Aurélio Cota e algumas vestais, Sula decidiu cessar a perseguição política ainda afirmando que César não era confiável (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 1). César era de uma família importante, na República, *Gens Julia*, e contava com apoio de políticos importantes.

¹⁰⁰ Cornélia Cina era filha de Lúcio Cornélio Cina, uma vez cônsul junto com Caio Mário, tio de César – casado com a irmã de seu pai, Júlia César, com quem teve Mário, o Jovem.

Não sabemos a razão pela qual César não repudiou a primeira esposa, todavia, supomos que se tratava de uma aliança por capital político.¹⁰¹ Esse matrimônio, para Sula, representava a união de seus inimigos políticos. Sula chegando ao poder passou a assassinar seus inimigos e tinha a intenção de eliminar o parente de Mário o que resultou em sua fuga (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 3-5).

Ainda sobre esse casamento de César, é importante evidenciar o comportamento do esposo na morte de Cornélia Cina. Segundo Suetônio (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 6), Júlio César fez o elogio fúnebre de sua esposa nas *Rostra* e Plutarco (*Vidas Paralelas, César*, 5, 4-5) afirma que era costume fazê-lo na morte de mulheres idosas e não para as jovens. O elogio à esposa o favoreceu socialmente porque demonstrou ser um homem amoroso e de qualidades (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 5, 4-5). A imagem de esposo amoroso, na performance fúnebre, resultou em popularidade.

Esse episódio nos mostra as funções política e social do casamento a partir do qual as relações de parentesco e política tornavam-se aglutinadas. Essas conexões aristocráticas, familiares e políticas, determinavam a ascensão, avanço e a eliminação da carreira política a depender das vitórias e derrotas. Amigos, clientes, parentes, inimigos e rompimentos de laços atravessavam a esfera matrimonial. Assim, um parente de um inimigo político também se torna inimigo e uma família cai devido a essas relações. O casamento era empregado como um instrumento de sustentação de laços políticos pelos homens aristocratas.

A segunda esposa foi Pompeia Sula,¹⁰² a neta do inimigo político de César que o perseguiu. Casou-se depois da morte de Sula, em 67 a.C., após dois anos de viuvez. Em 62 a.C., um episódio importante dessa união aconteceu: Pompeia celebrou a festa de *Bona Dea* cujo ritual era exclusivamente feito entre mulheres em casa¹⁰³ e Públio Clódio, um patrício rico, invadiu sua casa travestido de mulher. A razão que levou Clódio à invasão era seu interesse amoroso por Pompeia (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 6) de quem ele não escondia seu amor e nem era rejeitado (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 9, 3). Nota-se: tratava-se de uma invasão com intenção de adultério, as fontes não afirmam que qualquer ato tenha ocorrido, de fato, afinal, ele foi desmascarado imediatamente.

¹⁰¹ Suetônio conta que César havia sido noivo de Cossúcia – rica, mas de família equestre – e desfez o noivado para se casar com Cornélia cujo pai foi consul quatro vezes (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio César*, 1).

¹⁰² Pompeia Sula era filha de Cornélia Sula, a filha de Sula, e Quinto Pompeu Rufo, consul em 88 a.C.

¹⁰³ Segundo Dion Cássio, o ritual deveria ser feito nas casas dos pretores e cônsules com a presença das vestais e sem homens na casa (Dion Cássio. *História Romana*, XXXVII. 45).

Segundo Plutarco (*Vidas Paralelas, César*, 10, 5-6), Clódio cometeu o crime de profanação ao violar o rito feminino e a cidade começou a falar sobre como Clódio violou não somente a casa de César, mas a cidade e os deuses. Aqui, instala-se um embate relevante, se levarmos como verdadeiras as palavras de Plutarco, temos uma cena de adultério no espaço doméstico de atuação religiosa, de um patrício rico e jovem com a esposa do pretor César, suscitando divergência entre as opiniões de membros das classes governantes e o povo (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 6-7).

Um tribuno da plebe acusou-o de impiedade e ganhou apoio de homens poderosos como Messala, Catão, Catulo e Cícero. Clódio foi acusado de incesto com a irmã Clódia, esposa de Lúculo e repudiada por ele por causa da acusação (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 6). Por outro lado, Plutarco conta que o povo não aceitou as acusações, defendia Clódio a ponto de fazer os juízes temerem essa força popular (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 7). Em Vida de Cícero, Plutarco (Plutarco. *Vidas Paralelas, Cícero*, 29, 6) insinua a suspeita de corrupção dos juízes no caso. Goldsworthy explica como o caso foi tratado de acordo com as leis:

Até então não havia provisão para o divórcio na legislação romana, as Doze Tábuas memorizadas pelas crianças aristocratas nos dias de César, mas o divórcio era, apesar disso, consagrado pela tradição. Como tantos outros aspectos da sociedade romana, isso era visto como uma questão individual das famílias. No fim da República, parece que tanto o homem quanto a mulher podiam divorciar-se unilateralmente. Da forma mais simples, o marido podia dizer: “Pegue tuas coisas para ti mesma!” (*tuas res tibi habeto*) (Goldsworthy, 2011, p.195).

César, possível esposo traído, repudiou Pompeia (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 8). “O fim de um casamento era importante para os indivíduos em questão, mas a escala do choque que esse divórcio teve através da República não deve ser subestimada. Nunca o Festival de *Bona Dea* fora poluído dessa forma.” (Goldsworthy, 2011, p.196) Sua postura no caso demonstra certa dubiedade: ele repudia a esposa, mas, ao ser chamado para o depoimento no processo, afirmou que nada sabia (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 8). O acusador então perguntou ao pretor por que repudiou a esposa e ele respondeu que sua esposa não deveria nem mesmo parecer suspeita de adultério (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 9), deveria ser casta (Dion Cássio. *História Romana*, XXXVII.45). “Aparentemente, César desejou, desde o início, varrer todo o episódio para debaixo do tapete, mas, apesar de ser a

cabeça do colegiado, o *Pontifex Maximus* tinha mais o papel de presidente que o de inspetor.” (Goldsworthy, 2011, p.196).¹⁰⁴

Duas razões pela omissão foram apontadas. Para Plutarco, alguns acreditaram que César realmente assim pensava e outros defenderam que ele assim o fez para agradar ao povo que estava empenhado em defender Clódio (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 10). Dion Cássio defendeu que César não acreditava na condenação de Clódio por causa de seus aliados políticos (Dion Cássio. *História Romana*, XXXVII.45).

Clódio era um homem em ascensão, com amigos poderosos que influenciavam o tribunal para que o declarasse inocente. “César pode ter sentido que era um risco desnecessário ganhar a inimizade pessoal de um homem como Clódio, ou talvez pensasse que ele poderia ser um aliado no futuro. Olhando retrospectivamente, sabemos que isso de fato aconteceu, mas podia não ser óbvio na época.” (Goldsworthy, 2011, p.197).

O resultado do inquérito foi a absolvição de Clódio em sentenças de escritas ilegíveis porque os juízes buscaram não se indispor nem com o povo e nem com os aristocratas por terem absolvido. Ao fim, se César realmente desacreditou na condenação, estava certo (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 10, 11).

Malgrado o adultério não ter sido consumado, Clódio atentou contra o ritual religioso e a mulher do pretor. Pompeia, por sua vez, deveria não apenas ser casta, mas parecer casta, segundo seu marido. A expectativa de seu ato de traição matrimonial, por si só, já lhe imputou o repúdio enquanto a mesma situação somada a profanação religiosa não foi suficiente para condenar Clódio. Ele não foi acusado de adultério, mas sim de impiedade, já que adultério não era crime ainda.

Sem a acusação de adultério sustentada pelo marido e a comoção popular para impedir a condenação de impiedade, por que, então, Clódio foi levado ao tribunal? Por causa das rivalidades de um grupo motivadas, entre outras razões, pelo ciúme de Terência, esposa de Cícero, de Clódia, irmã de Clódio e o ódio de seu cunhado Lutulo, segundo conta Plutarco. (Plutarco. *Vidas Paralelas, Cícero*, 29, 1-5). Junto a esse grupo, o patrício tinha má fama; por outro lado, para o povo, o grupo acusatório era mal-visto (Plutarco. *Vidas Paralelas, Cícero*, 29, 5-6).

¹⁰⁴ Em outra situação de adultério, a postura de César não foi a mesma. Ele puniu um de seus libertos que se relacionou com a esposa de um equestre (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio César*, 48). Nesse caso, apesar de não ter sido com sua esposa o adultério, César puniu o adúltero sublinhando assim a diferença social. Era inaceitável que um homem de classe mais baixa se relacionasse com uma aristocrata. O adultério era punido se praticado por mulheres e homens que não fossem senadores e equestres, as classes mais importantes.

Depois do caso, Clódio perseguiu Cícero politicamente com a colaboração do próprio César, que era inimigo de Cícero. Em seu primeiro consulado, em 59 a.C, César o favoreceu em um dos maiores abusos das leis romanas, quando Clódio foi adotado por um plebeu mais novo do que ele para que pudesse ser tribuno da plebe, cargo proibido aos patrícios – ele era da família Cláudia. (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 20). Eleito para derrubar Cícero, unindo-se com o novo consul, conseguiu expulsar Cícero da Itália. (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 14, 16-17).

Depois de eleito, em 58 a.C., arquitetou o exílio de Cícero com base no rigor que este demonstrara contra os cúmplices de Catilina, introduziu uma série de leis que atacavam toda a base do governo romano e aterrorizou as ruas com sua milícia privada. Roma safou-se desse monstro somente quando ele foi morto em 52 a.C. (Beard, 2017, p.277).

“Miliciano”, desobediente das leis ao mesmo tempo que legislador, implacável com os inimigos e “homem do povo”, os capítulos da vida política de Clódio e a composição de seu retrato nos foram legados por fontes que desaprovaram sua própria figura, curiosamente popular em outras classes. “Provavelmente o outro lado da história teria feito dele um reformador radical na tradição dos Graco (uma de suas leis tornou a distribuição da ração de trigo na cidade inteiramente gratuita), linchado por um bandido reacionário e seus agregados.” (Beard, 2017, p.277).

Ao fim de sua história, pouco importou se manifestou desejo de tomar a mulher de César em um ritual religioso, até mesmo para o próprio marido. O interesse maior era fazer do caso cenário para confrontar inimigos tanto na acusação feita contra ele quanto em sua vingança. As leis e a moral, exigida de Pompeia, perderam espaço para julgar os atos do patrício; a cena do adultério, nesse sentido, tornou-se um meio de desenvolver outras acusações. As rivalidades políticas estavam acima do cumprimento das leis e estas deveriam servir àquelas – por isso, o parceiro de César foi acusado de incesto e corrupção de outras mulheres, era um argumento para manipular a eliminação de um inimigo político. Um trecho do *Satyricon* ilustra o embate entre o poder da riqueza e o poder das leis, em suma, como a corrupção operava.

O que as leis podem fazer onde a riqueza impera sozinha,
ou onde a pobreza não consegue vencer nenhum obstáculo?
Mesmo os que dedicam suas vidas a carregar a sacola da filosofia cínica
algumas vezes costumam vender a verdade por dinheiro.
Portanto, o tribunal nada mais é do que uma fonte de renda pública,

e o encarregado de analisar um processo aprecia subornos (Petrônio, 14,2).
105

A terceira esposa de César foi Calpúrnia Pisonia, filha de Lúcio Calpúrnio Pisão Cesoniano, importante político romano. Casaram-se no contexto do primeiro triunvirato de César, Pompeu e Crasso no qual as rivalidades políticas entre o grupo de César contra o grupo de Cícero e Catão estavam fortes em 59 a.C. O casamento “era um ato que asseguraria um sucessor amigável para proteger os interesses de César. Esse casamento foi politicamente um sucesso” (Goldsworthy, 2011, p.231). Nesse mesmo ano, César conquistou seu primeiro consulado e seu sucessor, em 58 a.C., para defendê-lo, foi seu próprio sogro, favorito à época para o cargo.

Casou também, em 59 a.C., sua filha Júlia com Pompeu, seu aliado (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 21). Segundo Plutarco (Plutarco. *Vidas Paralelas, César*, 14. 7), César buscava aproveitar da influência de Pompeu e usou como troca o casamento com sua filha entre outros favores políticos. Conseguiu então uma campanha militar para as Gálias (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 22) graças a Pompeu e Pisão. Segundo Dion Cássio, os laços de parentesco de César com os dois políticos tinham sido feitos com o objetivo de ter seus interesses protegidos em sua ausência na campanha militar das Gálias. (Dion Cássio. *História Romana*, XXXVIII.38.9). “Antes de partir para a Gália, César assegurou que seus adversários não tivessem força para reagir em sua ausência. De todos eles, Cícero era sem dúvida o mais perigoso.” (Sant’Anna, 2015, p.119). Goldsworthy fala sobre a finalidade política do casamento para César:

A criação de um laço familiar tão estreito entre César e Pompeu é comumente vista como uma indicação de que o cônsul estava preocupado com a lealdade de seu aliado. Dio e nossas outras fontes certamente sentiram que a iniciativa partiu de César. Ele tomara uma série de medida para garantir a aprovação da legislação que Pompeu queria, e precisaria, por sua vez, dos poderosos amigos de Pompeu para assegurar a si mesmo uma boa província. Mas o casamento também pode ser visto como uma indicação do sucesso do triunvirato. César demonstrara sua capacidade, e um laço mais permanente com ele valia a pena agora (Goldsworthy, 2011, p.231).

Pompeu era mais velho do que César, logo, muito mais velho que a esposa adolescente, mas a aliança era entre os dois homens velhos, mais do que entre Júlia e

¹⁰⁵ “*Quid faciunt lege subi sola pecúnia regnat/ aut ubi paupertas uincere nulla potest?/ ipsi qui Cynica traducunt tempora pera/ non numquam numis uendere uerba solent./ Ergo iudicium nihil est nisi publica mercês,/ atque eques in causa qui sedet empty probat.*” (Petrônio, 14,2).

Pompeu. “No mundo mediterrânico antigo, não há lugar para escolha: uma mulher não escolhe o celibato, não escolhe o casamento e nem sempre escolhe o recasamento, depois de viúva.” (Rousselle, 1990. p.357) Para além da aliança, o casamento também serviu para assegurar o cômulo de ameaças entre “amigos”, ou seja, para construir uma proteção política.

Há, no entanto, um episódio retrospectivo a ser lembrado: César, segundo Suetônio, teve caso com várias mulheres,¹⁰⁶ entre elas Múcia, a última esposa de Pompeu, antes de Júlia. Suetônio diz que Pompeu chamava César de Egisto¹⁰⁷ (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Júlio César*, 50).

O divórcio de Pompeu com Múcia, anteriormente, foi bem-visto pelos políticos, conta Cícero (*Cartas a Ático*, I, 12) a Ático mencionando mesmo sua proximidade com ele. Na ocasião, Pompeu manifestou desejo de se casar com uma filha de Servília, aliança matrimonial renunciada por Catão a desgosto de sua esposa e sua irmã, a possível nova sogra de Pompeu – que julgavam interessante a conexão com Pompeu; Catão alegou que não se sujeitaria a suborno por causa de aliança matrimonial de sua família com Pompeu (Plutarco. *Vidas Paralelas, Pompeu*, 44) e não daria reféns para a glória de Pompeu em detrimento de sua pátria (Plutarco. *Vidas Paralelas, Catão*, 30).

Catão recusou a troca de vantagens políticas com Pompeu ao casar mulheres de sua família com um homem rico e poderoso. “Embora perdesse a perspectiva de uma aliança com o homem mais rico e bem-sucedido comandante do Senado, o incidente fortaleceu a lenda que Catão conscientemente construía com suas ações e seu comportamento” (Goldsworthy, 2011, p.208). Como Catão não permitiu as alianças matrimoniais desejadas por Pompeu, o último casou-se com Júlia.

Catão também manifestou a mesma postura na ocasião da união entre Calpúrnia e César, prosseguida do consulado do pai daquela, dizendo que o poder havia se prostituído por casamentos e homens eram sucedidos um por um nas províncias, nos cargos e nos exércitos por meio das mulheres (Plutarco. *Vidas Paralelas, Catão*, 14, 8). A postura austera e rígida é elogiada pelas fontes quando se trata de Catão. O endosso à crítica de Catão ao uso das uniões matrimoniais para manipulação política – e, assim, privilégios para atos corruptos com

¹⁰⁶ Na lista das amantes de César, segundo as fontes, estão: Servília, a meia-irmã de Catão, a quem ele deu favorecimentos financeiros e presentes; as esposas de provinciais; Cleópatra e a rainha da Mauritânia e deu presentes para ela e seu marido (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio Cesar*, 50-51). Hélio Cina, conforme conta Suetônio, disse que César propôs uma lei, em sua ausência, para permitir a si mesmo de casar-se com quantas mulheres quisesse a fim de assegurar sua descendência (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio Cesar*, 52). César tinha fama de sodomita e adúltero e foi chamado de “marido de todas as mulheres” e “mulher de todos os maridos”, conforme registrou Suetônio (*As vidas dos doze Césares, A vida de Júlio Cesar*, 53).

¹⁰⁷ Personagem da peça *Agamemnon*, primo do rei, que ficou com Clitemnestra, a esposa do próprio primo.

a vista grossa de aliados políticos - e a exaltação de seu exemplo moral confirmam a desaprovação de autores como Plutarco de mecanismos do jogo político à época da República, que sobreviveram no Império.

Catão foi muito admirado por Sêneca como um sábio com uma moral morta em seu tempo, foi um modelo de virtude para o filósofo. Ainda mais: Catão era como um instrumento retórico a partir do qual o filósofo estoico tecia suas comparações, seus modelos, suas máximas. Ele era um modelo condutor do discurso do estoico. Conforme Griffin (1992, p.184), o caso de Clódio, na narrativa de Sêneca, serviu para desafiar e sublinhar a virtude de Catão. Na epístola 97, o filósofo começa afirmando a Lucílio que aqueles tempos nos quais eles viviam não eram os piores em termos dos vícios como luxo e desprezo pelos costumes corretos, porque isso é mais humano do que temporal (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 1). Se houvesse uma comparação da desmedida das épocas, o tempo de Catão seria excedente (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 1). Em seguida, Sêneca introduz no discurso o caso de Clódio defendendo que houve tanto corrupção como estupro: os juízes tornaram-se corruptores porque aceitaram suborno de Clódio e estupraram matronas e jovens da nobreza como um presente do acusado (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 2-3).¹⁰⁸ Sêneca cita Cícero (*Cartas a Ático*, I.16) para comprovar isso.

Para Sêneca, o réu tornou os juízes iguais a ele no adultério (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 3), porque distribuiu adultérios como um incentivador (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 5), evitou sua própria condenação cometendo um crime pior – influenciou outros a cometerem adultério - do que o que cometeu – o próprio adultério com Pompeia (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 6). “A questão era se, depois do adultério, alguém podia viver em segurança; verificou-se que em segurança ninguém podia viver sem adultério!” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 7).¹⁰⁹ E Sêneca se indigna mais questionando: “quem poderá crer que um homem a quem um adultério devia fazer condenar foi, afinal, absolvido graças a vários adultérios?” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 9).¹¹⁰

¹⁰⁸ A frase latina do trecho é “*Atqui dati iudicibus nummi sunt et, quod hac etiam nunc pactione turpius est, supra insuper matronarum et adolescentulorum nobilium stilar loco exacta sunt.*” (grifo nosso). O estupro, para os romanos, tem significados mais amplos do que em nossos dias; ele poderia ser tanto o ato sexual não consensual e violento como qualquer relação sexual com mulheres casadas, meninos e meninas. Vale também destacar que o substantivo *adulescentulus* é masculino demonstrando tratar-se de meninos e não meninas na relação sexual com os juízes do caso.

¹⁰⁹ “*Quaerebatur an post adulterium aliquis posset tutus esse: apparuit sine adulterio tutum esse non posse.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 7).

¹¹⁰ “*Credat hoc quisquam? qui damnabatur uno adulterio absolutus est multis.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 9).

A forma como Sêneca observou o caso demonstra sua tentativa de se exibir como um homem austero, indignado com os comportamentos sexuais dos aristocratas republicanos, quem governavam o povo e ocupavam os lugares mais altos nas hierarquias políticas, sociais e econômicas, alguém muito próximo moralmente do sábio Catão – daí a reprodução da postura deste na epístola. Esse comportamento intemperante é exatamente o oposto do que é proposto pelo filósofo estoico.

Para além das rivalidades políticas, a perspectiva de Sêneca revela o que pensava um provincial sobre a corrupção dos romanos de famílias tradicionais no centro do poder. Impróprios e desmerecedores de um passado mítico glorioso – com a exceção de Catão, os romanos governavam pela infâmia, sustentavam a corrupção e a imoralidade sexual. Para o filósofo: “O desregramento das cidades pode ocasionalmente diminuir pelo medo da autoridade, mas nunca espontaneamente. Não há, portanto, razão para pensares que nós nos distinguimos por excesso de licenciosidade e falta de respeito pela lei” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 8-9).¹¹¹

Ao fim, o discurso de Sêneca manifesta como ele vê a justiça: os romanos não respeitavam as leis – especialmente aqueles que deveriam ser exemplos como os magistrados – e os agentes jurídicos eram corruptíveis. Há uma falta de confiança no cumprimento das leis, pela parte de Sêneca, uma vez que não confia em seus agentes. Assim, a existência de leis não proporciona, por si só, a excelência moral, pelo contrário, o fato de as leis existirem e não serem seguidas nem mesmo por aqueles que deveriam operar as penalizações é mais ainda ultrajante para a moralidade a qual Sêneca crê representar. Em suma, Sêneca enxerga todo um sistema corrompido, que assim permanece no Império, sustentado por comportamentos viciosos.

Por isso, propomos a hipótese, nessa pesquisa, de que a forma como Sêneca concebia o casamento - apesar de em alguns pontos serem semelhantes a moral cívica presente nas leis augustanas – não era exatamente defendido nas leis, porque não parece ter acreditado em sua eficácia. O casamento correto, para Sêneca, seria aquele conduzido mais pela virtude do que pelas leis, como buscaremos mostrar no próximo tópico desse capítulo. Ele não parece crer que as leis eram corretoras dos costumes como a filosofia o era.

O que apreendemos sobre o casamento ao investigarmos as histórias de membros das elites na República? Entendemos que a perceptível rotatividade de casamentos e a confirmação e rompimento de alianças de parentescos e políticas estão muito longe de

¹¹¹ “*Et licentia urbium aliquando disciplina metuque, numquam sponte considet*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 97, 8-9).

mostrar elites seguidoras da moralidade dos antigos exaltadas na literatura latina e mais próximas de evidenciar elites burlando regras de seu próprio sistema a fim de assegurar vantagens financeiras e políticas.

As histórias dos casamentos são atravessadas pelas histórias políticas dessas personagens. As alianças conjugais, nesse cenário, eram determinantes para as próprias ações políticas, para as permanências de posturas e posições ou o rompimento delas. Vemos homens poderosos dependentes das conexões matrimoniais – porque o dinheiro apenas não bastava para o exercício do poder – e mulheres aristocratas igualmente interessadas em vantagens nessas conexões ou nos rompimentos delas.

Foi no governo de Augusto que o matrimônio se tornou um objeto ainda mais central na política com uma legislação específica; um pouco mais regulado pelo centro do poder, menos sujeito a um tribunal familiar privado. O adultério, nessa mudança, tornou-se um assunto público com penalização, um crime; o casamento, por sua vez, uma obrigação mais rígida para as famílias aristocráticas.

Os comportamentos amorosos e sexuais foram elevados, ainda, a ameaças de sustentação de indivíduos no poder: era preciso evitar relações amorosas com membros de outras classes penalizando-as para que não houvesse a geração de filhos bastardos; viram a necessidade de conter e fiscalizar especialmente as mulheres, que poderiam gerar esses filhos e serem porta de entrada de esposos para as classes mais altas.¹¹² Assim, as aristocratas converteram-se em “uma seleção de mulheres destinadas a reproduzir as pessoas valorizadas” (Rousselle, 1990, p.367). O intuito era reformar a moralidade aristocrática – objetivo fracassado em extinguir comportamentos sexuais liberais – criando uma sorte de proteção social para as classes dirigentes e para o poder do imperador.

O casamento legal era chamado de *iustum matrimonium* porque era feito a partir da regulação jurídica.¹¹³ Desde a República, a união poderia ser feita no regime em que a mulher passaria à ordem do marido ou sogro (*cum manu*) – segundo Dixon (2011, p.251), já era um tipo raro no tempo de Cícero - ou permanecer sob ordem do pai (*sine manu*) - a esposa continua sendo membro de sua família de origem e a *potestas* sobre ela é de seu pai - e essa

¹¹² Em 169 a.C, foi instituída a Lei Voconia, proposta por Catão, o Velho. Essa lei limitava a herança recebida por uma mulher determinando que ela não poderia ser herdeira de um testamento recebendo mais de 100.000 sestércios. Essa quantia era a mínima para a ascensão à ordem equestre. Assim, ela impediria de que uma herdeira investisse na carreira política de um homem, por exemplo (Gaius. *Instituições*, 2, 226; 274).

¹¹³ O contrário era *matrimonium iniustum* denominado pela falta dos aspectos legais como um casamento entre pessoas de classes impedidas de se casarem. A eles é negado o direito do casamento legítimo como o reconhecimento legal dos filhos.

escolha definiria qual partido de parentesco teria domínio sobre os bens da mulher, como já explicamos. Uma união *sine manu* foi a dos pais de Augusto, Átia e Caio Otávio.

Assim como Átia não tomou o nome do marido ao casar-se com Caio Otávio, também o seu patrimônio permaneceu separado, sendo, à exceção do dote, gerido pelo pai. Era raro uma mulher herdar os bens do marido e a expectativa ditava que os filhos, sobretudo do sexo masculino, fossem os principais herdeiros. (Goldsworthy, 2016, p.59)

Esse tipo de casamento tornou-se recorrente entre as famílias mais abastadas porque foi uma forma de os pais protegerem os bens de suas filhas em detrimento da transferência desses bens aos maridos.¹¹⁴ Discutimos, no tópico anterior, como esse ponto gerou rivalidade entre aqueles que defendiam a preponderância da família de origem e outros que defendiam a da família marital. Fato é que essa forma de proteção financeira resultou em um nível de liberdade econômica entre as aristocratas ricas e facilidade de realizar seus próprios divórcios. O divórcio passa a ser estimulado pela ausência do controle absoluto do marido nas riquezas femininas.

Para a visão conservadora de Carcopino, essa questão destruiu o casamento. “As mulheres repudiavam seus maridos e os abandonavam sem escrúpulo.” (Carcopino, 2001, p.136). Para Corbier, a possibilidade de se casarem diversas vezes multiplicava seus elos familiares (Corbier, 1993, p.168). Carcopino atribui a responsabilidade do aumento do número de divórcios à legislação de Augusto, à medida que “em nenhum momento Augusto tentou impedir o divórcio, mas sim favorecer novas uniões e aumentar a taxa de natalidade.” (Carcopino, 2001, p.133). A flexibilização do rompimento das uniões foi dada com o casamento *sine manu*, comum no final da República, e não devido a política de procriação de Augusto.

Entretanto, a opção por esse tipo de casamento não confirma uma indiferença das esposas em relação aos interesses de seu marido e filhos. Quanto mais independentes, uma forma que encontravam de investir em suas famílias era patrocinando a carreira política de seus filhos – como Sempronia Graco e a tia de Sêneca, que parece ter investido nele – e no dote de suas filhas.

Havia três formas de validar um casamento *cum manu* (Gaius. *Instituições*, 1, 110). Uma forma por *usus* que determinava que a mulher que morasse com um homem por um ano

¹¹⁴ Marcial e Juvenal expressam o desconforto de alguns homens teriam ao se casarem com mulheres ricas e estarem submetidos a regras desse tipo. Marcial diz: “Por que uma rica esposa não deseja casar, indagais? Não desejo ser a esposa de minha esposa.” (Marcial, 8, 12) enquanto Juvenal afirma que “nada é mais intolerável que uma rica mulher” (*intolerabilis nihil est quam femina diues*) (Juvenal, 6, 460).

ininterrupto seria sua esposa. Se a mulher assim não o quisesse, havia uma estratégia para quebrar a contagem do tempo: passar três noites do ano em outro lugar que não a casa do marido para barrar a usucapião, segundo Gaio (*Instituições*, 1, 111).

Coemptio era outra forma de validação. Tratava-se de uma “uma venda fictícia e simbólica” (Cardoso, 2012, p.90) da mulher pelo marido que, obviamente, a passaria para sua *potestas*; nesse caso, *sine manu* não era uma opção. Segundo Gaio, era preciso no mínimo cinco testemunhas de homens romanos cidadãos e a compra acontecia diante de um oficial público (Gaius. *Instituições*, 1, 113.).

A última forma era a *confarreatio*, uma cerimônia religiosa. Era feito um ritual a Júpiter com oferenda sagrada de um pão de farinha. Para isso, eram necessárias dez testemunhas na solenidade. Um casamento por confarreação era exigido como critério para os sacerdotes e os flâmines maiores serem eleitos, bem como deveriam originar de um casamento por confarreção, ainda à época de Gaio.¹¹⁵ (Gaius. *Instituições*, 1, 112.) Zélia Cardoso diz sobre a *confarreatio*:

A *confarreatio* era a forma mais antiga e solene do casamento entre os patrícios romanos e assim se chamava por conta de um bolo de farinha de espelta (*far*), que se oferecia a Júpiter Fárreo, sendo depois partilhado entre os convidados em uma espécie de comunhão. Essa modalidade de casamento – provavelmente de origem rural – conservava costumes tradicionais, nela se unindo a legalidade à religiosidade, e consistia no ponto culminante de uma negociação precedente – um compromisso de aliança entre duas famílias (*sponsalia*), realizada na presença de testemunhas, que tinha caráter legal e validade jurídica. Era nesse momento que se fazia o pedido oficial, por parte do noivo, mediante o oferecimento de presentes entre os quais o anel de noivado, discutiam-se as questões atinentes à emancipação da noiva e ao dote que lhe seria concedido e se assinava o contrato do casamento que se realizaria algum tempo depois, sobretudo se os noivos não tinham ainda atingido a idade legal. (Cardoso, 2012, p.91)

Entre homens, era um dever estar casado entre 25 e 60 anos e para as mulheres limitava-se entre 20 e 50 anos. A idade mínima para o casamento era 12 anos para meninas e 14 para meninos. “As raparigas eram sempre consideradas como núbeis aos doze anos feitos, sem inspeção do seu organismo.” (Thomas, 1990, p.169). Essa idade era a média em que as meninas menstruavam, ou seja, em que poderiam ter capacidade biológica para serem mães. A idade biológica da maternidade era a mesma da idade legal do casamento.

¹¹⁵ No livro 4, Tácito fala sobre a dificuldade de encontrar patrícios para o *flamen dialis*, o sacerdócio de Júpiter, porque a *confarreatio* não era mais uma escolha comum entre os casais em razão de as mulheres se recusarem a estar no poder do marido, como é exigido (Tácito. *Anais*, IV. 16).

Não bastava ter se casado uma vez entre essas idades, era preciso estar casado até 60 anos para os homens e 50 anos para as mulheres. Assim, pessoas viúvas e divorciadas deveriam se casar quantas vezes fosse necessário até esses limites de idade – viúvas e divorciadas deveriam se casar novamente entre seis meses e um ano a fim de verificar gravidezes do antigo esposo. Instaurou-se uma política de penalização do celibato.

Em Dion Cássio (*História Romana*, LVI.2-4), é ilustrada uma discussão sobre o celibato. Augusto reuniu homens casados e celibatários, ao confrontá-los, disse que o casamento e a procriação aproximam os homens dos deuses e demonstra respeito na reprodução do comportamento dos pais. Eles também ofereciam vantagens políticas: asseguravam a existência das cidades com um número grande de homens. Repreendeu então os celibatários questionando-os se eles seriam homens, cidadãos ou romanos, já que não cumpriam nenhuma de suas funções. Continuou a repreensão afirmando que a adoção do celibato destruiria os nomes das famílias romanas.¹¹⁶

A procriação era incentivada e premiada com benefícios.¹¹⁷ Homens e mulheres livres, que tivessem gerado três filhos (*ius trium liberorum*), conseguiriam benefícios como isenção de impostos e facilidade na progressão da carreira e, no caso das mulheres, a liberdade de gerenciar a própria riqueza sem tutores. Esses pais de três crianças também estariam isentos de se casarem novamente já que o objetivo do matrimônio de procriar havia sido alcançado.

O estímulo ao casamento e o incentivo a procriação eram conteúdos da *Lex Iulia de Maritandis Ordinibus*, de 18 a.C, estabelecida por Augusto. Havia, no entanto, um recorte social de sua aplicação: tentava estimular membros das ordens senatorial e equestre e penalizava a resistência de celibatários, divorciados e de viúvos de se casarem novamente quando membros das classes elevadas citadas. Proibidas estavam, desde então, relações com pessoas consideradas infames como atores, prostitutas e artistas de todo tipo e com exceção dos senadores, era permitido casamentos de membros de outras classes com libertas, à medida que o número de mulheres era menor que o de homens entre os cidadãos (Dion Cássio. *História Romana*, LIV. 6.1-2). Goldsworthy afirma sobre o que motivou essa lei:

¹¹⁶ Em Tácito também encontramos alguns exemplos de desaprovação do celibato. No livro 14, ele expõe sua indignação em relação aos hábitos dos militares que não eram afeitos a filhos legítimos, algumas vezes eram celibatários e morriam sem deixar descendência (Tácito. *Anais*, XIV. 27).

¹¹⁷ Há um exemplo desse incentivo na história de Hortensio, que diz que gerou filhos por Augusto e, na dificuldade financeira, pede ajuda a Tibério, que nega. O aristocrata obedeceu às ordens do imperador, mas não tinha condições de criar os filhos (Tácito. *Anais*, II. 37). Também em Tácito, vemos que, na ocasião da substituição de um pretor, o número de filhos deveria ser avaliado, pois aquele que tivesse mais filhos seria o candidato (Tácito. *Anais*, II.51).

As guerras civis e as proscricções tinham praticamente arruinado muitas famílias senatoriais e equestres. Algumas linhas ancestrais tinham-se extinguido por completo e outras tinham perdido uma ou mais gerações ainda antes ou durante o auge de suas carreiras políticas. Era dispendioso educar os filhos, sobretudo quando estes pretendiam seguir carreiras públicas, e havia a crescente noção de que cada vez mais homens estavam a evitar o casamento ou a casar se, no entanto, terem filhos. (Goldsworthy, 2016, p.329)

Nesse cenário de ameaça da classe dirigente devido sua perda numérica, o objetivo era aumentar o número de filhos legítimos entre os cidadãos, por isso tornavam o casamento com filhos obrigatório.¹¹⁸ Aprovada a primeira lei, a segunda lei foi introduzida, a *Lex Julia de Adulteriis*, punindo relações sexuais e o adultério com mulheres nascidas livres. Dessa vez, foi o Senado que manifestou incomodo a respeito das condutas de mulheres e homens que desmotivavam a contração de matrimônio como a conduta sexual liberal e exigiu que Augusto também remediase tal comportamento de alguma forma, ironicamente aludindo às suas relações com várias mulheres (Dion Cássio. *História Romana*, LIV.16.3).¹¹⁹ O imperador respondeu que não era possível legislar além do que já havia sido apresentado e que os próprios senadores controlassem suas esposas (Dion Cássio. *História Romana*, LIV. 16. 3-4). Perguntado como controlava Lúvia, Augusto respondeu se esquivando sobre suas saídas, adornos e vestimentas e que tinha um comportamento modesto. (Dion Cássio. *História Romana*, LIV.16, 5)

As leis determinavam as penalizações daqueles que não a seguissem a fim de desestimular os comportamentos contrários a elas. Aquisição de bens por compra ou por herança poderiam ser impedidos em caso de celibatários e casados sem filhos – estes receberiam a metade dos bens. A necessidade de sanções dos comportamentos contrários a lei insinuava sua própria desobediência. Sobre as leis propostas por Augusto aprovadas no

¹¹⁸ Essa imposição não evitou o dissenso e as decepções dos imperadores a respeito de seus casamentos e suas famílias. Suetônio narra que Augusto muito se decepcionou com a disciplina de sua casa – por causa dos adultérios de Júlia Maior e Júlia Minor, filha e neta - e por não ter tido uma numerosa linhagem (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*,. 65). Ficou envergonhado ao ter que informar ao Senado o comportamento da filha e lembrando de sua filha e netos disse que preferia ter sido solteiro e sem descendentes (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*,. 65). Tibério não suportava Júlia (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Tibério*, 10) e Cláudio declarou, por um momento, o desejo de ser celibatário porque seus casamentos anteriores foram fracassados (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, 26).

¹¹⁹ Suetônio relata ser o filho adotivo de Júlio César um adúltero também e seus amigos ignoravam tal fato justificando que o imperador, na verdade, tinha intenções políticas com a traição, porque interrogava as esposas para descobrir os planos dos maridos, por isso mantinha relações com outras aristocratas (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*, 69). Augusto teria fama de sodomita e apreciava violentar virgens, selecionadas pela própria Lúvia (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Augusto*, 71).

senado: “as suas leis passavam sem qualquer dificuldade, mas fazê-las cumprir era mais difícil, ainda que a resistência demonstrada não estivesse de modo algum associada a uma oposição formal ao próprio *Princeps*.” (Goldsworthy, 2016, p.331) ¹²⁰

As formas de manipulá-las eram diversas como noivar-se de crianças para obter os benefícios sem que o casamento realmente acontecesse. A fim de evitar a essa fraude, Augusto acrescentou à lei que os noivados seriam reconhecidos se os casamentos fossem feitos em até dois anos, assim, o noivado só poderia acontecer com meninas de 10 anos para que se casassem na idade mínima, em dois anos, com 12 anos (Dion Cássio. *História Romana*, LIV. 16, 7).

A lei do adultério penalizava especialmente as mulheres, a partir de então. Ainda que a monogamia fosse a conduta exigida - visto que por ela era possível alcançar a procriação de filhos legítimos para as classes dirigentes -, o adultério era comum e continuou sendo praticado após a lei. Coelho diz:

Por seu lado, a *lex Iulia de adulteriis coercendis*, de 18 ou 17 a.C., definia como crimes de adultério deliberado (*adulterium*) todo e qualquer acto sexual interdito (*stuprum*) praticado com uma mulher casada, com uma virgem, com uma viúva ou com uma mulher divorciada. A falta só era, pois, passível de repressão pública quando cometida com uma mulher de condição livre. Seduzir uma escrava não constituía crime. (Coelho, 2011, p.35)

Em 9 d.C, Augusto modificou o conteúdo das leis e criou a *Lex Papia Poppaea* cujo conteúdo proibia as mulheres adúlteras de receberem suas heranças e de se casarem

¹²⁰ A violação das leis era feita por diversos agentes e gerava consequências diversas socialmente, razões de preocupação para o imperador. Havia soldados recusando o casamento e, assim, evitando o povoamento de regiões como foi o caso dos veteranos enviados para povoar Tarento e Antio, que se retiraram de lá (Tácito. *Anais*, XIV.27). Sob Nero, houve uma revolta dos pais verdadeiros contra falsos pais, que adotavam filhos para conseguirem a pretura e governos das províncias e, posteriormente, desfaziam a adoção enganosa; segundo os acusadores, aqueles eram celibatários, que não tinham a preocupação onerosa de criar os filhos e viviam em tranquilidade (Tácito. *Anais*, XV.19). Tácito mencionada ainda o caso de Domício Balbo, um antigo pretor rico, velho e sem filhos que foi vítima de um falso testamento produzido por um parente; segundo o historiador, aqueles sem filhos estavam sujeitos a golpes de avaros. (Tácito. *Anais*, XIV.40). Sêneca também compartilha dessa ideia: na epístola 68, ele afirma que a velhos sem herdeiros eram solicitados favores dos ambiciosos por poderes efêmeros. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 68, 10). No *Satyricon*, Trimalquião e seus amigos são libertos riquíssimos (Petrônio, 38,6), o patrono de Trimalquião havia morrido (Petrônio. 39,4). Se o liberto recebeu de seu patrono toda a sua herança ou parte dela, há de se pensar que ele poderia não ter tido filhos e seu liberto era sua única família. A personagem revela a ascensão social de libertos à época de Cláudio e Nero. Assim, a ausência de filhos poderia resultar na distribuição de riquezas de um aristocrata a pessoas de classes baixas e, apesar de não serem aceitas politicamente e socialmente, gozavam do mesmo poder econômico que outros aristocratas. A ausência de filhos legítimos dos aristocratas, portanto, era um perigo social para os demais.

novamente com romanos livres de nascimento.¹²¹ Quando condenadas, eram rebaixadas às classes de atrizes e prostitutas, perdiam a metade de seus dotes e um terço de suas propriedades além de ser exilada em uma ilha pelo crime de adultério. (Edwards, 1993, p.40).

Essa modificação, no entanto, não foi bem recebida pelos equestres que a repudiavam e Augusto respondeu, em um espetáculo, chamando Germânico e seus filhos para que os demais não temessem seguir seu exemplo. (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Augusto*, 34). Sob Tibério, a lei foi mais uma vez modificada. Segundo Tácito, a primeira lei do adultério não havia alcançado os efeitos desejados como o número maior de filhos e de matrimônios (Tácito. *Anais*, III. 25). Houve um aumento do número de delatores entre os magistrados que deviam cobrar o cumprimento da lei por causa do pagamento que a lei dava ao delator, bem como a divisão de parte das propriedades dos celibatários (Tácito. *Anais*, III 28). Tibério então determinou cinco consulares, cinco ex-pretos e cinco senadores para a vigilância da lei (Tácito. *Anais*, III.28).

Carcopino afirma que nos tempos de Catão o marido poderia matar a esposa, como se fosse um tempo em que as leis eram mais rígidas – o caso de Clódio mostrou o contrário. O historiador francês reclama, de fato, a disputa entre o poder paterno e o conjugal na penalização da mulher no caso de adultério. Ele diz:

A legislação imperial era mais humana porque tirou do marido o direito de matar a esposa, fazer justiça e era mais igualitária já que sancionava o homem e a mulher. A legislação augustana que penalizou o adultério demonstra um indício da frequência do delito, o adultério e não serviu para eliminá-lo da sociedade romana (Carcopino, 2001, p.131).

O homem penalizado, quando, de fato, acontecia, era aquele de classes mais baixas e não um senador ou um equestre. Contrariamente a Carcopino, Coelho defende:

O marido e o pai da mulher tinham ainda, segundo esta lei, o direito e o dever de acusar a culpada. Assim, à luz da *lex Iulia de adulteriis coercendis*, compreende-se que a obrigatoriedade da fidelidade conjugal apenas existisse para as mulheres. A honra ou a reputação (*fama*) da mulher casada consistia precisamente em não conspurcar com relações adúlteras a fidelidade conjugal. No entanto, o homem casado poderia ter uma ou mais amantes (*paeleces*), sem que tal situação fosse tida aos olhos da sociedade romana como um crime (Coelho, 2011, p.35).

¹²¹ Um exemplo foi Júlia, a filha do imperador, que teve sua herança e sua renda confiscada por Tibério (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Tibério*, 50).

Sendo o casamento um meio de procriar cidadãos legítimos, a traição feminina seria uma forma de desafiar essa ordem pondo em risco a reprodução de filhos para o marido, expondo-o ao risco de não ter filhos legítimos, isto é, violando sua família, seu lugar masculino, além de ser uma forma, assim como a prostituição, de exercer sua sexualidade de maneira livre, o que não era concedido às mulheres. “A propriedade sexual da esposa era essencial para a confiança do homem na legitimidade de seus filhos, seus principais herdeiros. Era uma questão econômica e moral.” (Rawson, 2006, p.328). Adiante, veremos como a família imperial usando a adoção como um meio de sustentação do poder e para resolver as questões de sucessão, adotava filhos de outros homens e houve até casamentos com mulheres grávidas, como Lívía.

Devido a legitimidade da prole, pertencente a linha patrilinear, o aborto afrontava o marido. Segundo Rousselle, “a mãe romana podia, segundo a lei das XII Tábuas (século V antes da era cristã), ser repudiada por subtração de parte, ou seja, por ter subtraído ao seu marido o produto (*partum*) gerado.” (Rousselle, 1990 p.363). Portanto, o aborto era uma violação a propriedade do homem, o filho, assim, também um atentado contra a República já que à mulher era dada a função de “assegurar da transmissão dos estatutos privilegiados”. (Rousselle, 1990, p.367). Uma mulher virtuosa não apenas gerava filhos como também protegia a pureza da descendência.¹²²

Um modelo de virtude feminina, além da mulher fecunda, no âmbito matrimonial, é o da *univira*, a mulher que teve apenas um marido. Um padrão especialmente inacessível já que as mulheres se casavam mais cedo do que os homens, logo, ficavam viúvas muito jovens e se casavam novamente diversas vezes com homens mais velhos.¹²³ “Havia mais jovens mulheres procurando maridos do que homens procurando por esposas” (Rawson, 2006 p.333). Seguir tal modelo era contraditório à própria lei que obrigava as mulheres a estarem

¹²² Essa questão era elevada a uma seriedade maior quando a mulher fecunda era da família imperial. Era preciso evitar que as mulheres da família dos Príncipes não mantivessem relações com homens de outras famílias a fim de não permitir que “intrusos” ascendessem a lugares de poder por meio da influência da família. Druso, filho de Tibério e esposo de Lívía, na ocasião do adultério de sua esposa, disse que seus netos formariam a mesma família com os netos de Sejano, o adúltero (Tácito. *Anais*, IV.7), que não era romano (Tácito. *Anais*, IV, 3) e por crimes almejava o poder imperial, conforme nos diz Tácito (*Anais*, I.1). Outro exemplo disso está na fala de Palas, liberto de Cláudio, que defende Agripina na escolha da próxima esposa do imperador. Palas diz que Agripina tinha um neto de Germânico – Nero -, que era dos Cláudios e assim poderia entrelaçar os descendentes; além disso, Agripina era fecunda e ainda jovem e não era conveniente para a família imperial que ela fosse para outra família marital e transmitisse o sangue dos césares.

¹²³ Um exemplo foi Agripina Minor casada com Enobarbo, o pai de Nero; depois com Caio Salústio Crispo Passieno e, por último, com seu tio Cláudio. Conforme Corbier observa, Agripina usou esses casamentos para enriquecimento e proeminência política investindo em seu filho (Corbier, 1993, p.188). Viúva, escolhia seus maridos pela riqueza - como foi com Passieno - e pelo poder - como foi com Cláudio, já imperador. (Corbier, 1993, p.183).

casadas até 50 anos de idade, quando elas eram viúvas diversas vezes. Assim, ser uma *univira* dependia mais da expectativa de vida do marido do que de seu comportamento sexual.

Além da fecunda, a casta e a *univira*, a esposa leal também foi exaltada na literatura latina. Quando esposas de aristocratas envolvidos em conspirações políticas, por exemplo, algumas preferiam morrer com seus maridos. Esse era um símbolo da lealdade e do sacrifício feminino que depositava na vida do homem todo o sentido da sua própria, idealmente.¹²⁴

A exemplaridade matrimonial feminina ainda tinha a matrona como sua representante. Digna, honrada e pudica, a matrona era uma esposa legítima e uma mulher de bons costumes, digna de exaltação pública e elevada a exemplo para as demais aristocratas. “Aquele que, não sendo atriz, nem prostituta, nem servente de taberna ou de albergue, tinha direito à proteção da sua *dignitas* e merecia ser respeitada como uma esposa. (Thomas, 1990, p.168).

Segundo Strong (2016, p. 41), a matrona era reconhecida publicamente por ser leal aos seus parentes do sexo masculino e à própria Roma. Sua imagem era construída a partir do seu comportamento em relação ao centro de sua família, o homem (Strong, 2016, p.41). O modelo oposto era o da prostituta: aquelas que vendiam o próprio corpo, taxadas como excessivamente ambiciosas, que abusavam do amor ou da lealdade masculina por lucro pessoal (Strong, 2016, p.23). Para Strong (2016, p. 28), a literatura muitas vezes colocou a prostituta em um lugar de poder a partir do qual elas eram as predadoras e os homens suas vítimas.

Quando uma esposa não se comportava como matrona, ela, logo, seria uma prostituta, segundo as fontes escritas por homens que se esforçaram para compor rótulos para as mulheres. Vejamos um episódio narrado por Suetônio. Sob Tibério, ordenou-se que as matronas que se prostituíssem fossem penalizadas como o antigo costume – em um tribunal familiar. Adiante, ele conta que essas mulheres tinham má reputação, renunciaram as dignidades de matrona e declararam-se prostitutas (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 35). Essa era, uma vez mais, uma forma de manipular a lei. Embora existisse a prostituição como um trabalho, as matronas ricas não eram trabalhadoras do sexo, mas, muito provavelmente, mulheres que viviam sua liberdade sexual. Para não serem denunciadas como adúlteras, registravam-se como prostitutas agindo contra a limitação de sua sexualidade.

Havia, no entanto, uma diferença entre a adúltera e a prostituta simbólica, nas fontes literárias. Segundo Strong, a adúltera era aquela que cometeu o adultério, mas ainda fazia

¹²⁴ Sextia, esposa de Mamerco Escauro, morreu com seu marido (Tácito. *Anais*, VI.29) Pompeia, esposa de Sêneca, desejou morrer com ele, porém foi impedida pelo imperador Nero (Tácito. *Anais*, XV. 64).

parte da família, distinguia-se por um ato sexual; a prostituta era uma mulher sexualmente independente disponível para uma variedade de homens. “O rótulo de prostituta não se refere às atividades sexuais atuais daquelas mulheres, mas na recusa de ser uma *univira*, por ser definida por sua relação com um único homem.” (Strong, 2016, p.98).

Segundo Coelho (2011, p.36), “a sociedade romana passou então a ter (pelo menos teoricamente) uma “moral do matrimônio”, profundamente ligada a uma “moral cívica.”. Nessa moral matrimonial, a monogamia, a procriação e o pudor eram almeçados como valores importantes para a ordem política e social da República. Depois das leis augustanas, um homem livre, teoricamente, não poderia se casar com uma adúltera. Assim, as mulheres julgadas também eram excluídas do sistema social, bem como fisicamente, com o exílio. Nesse período, frequentes divórcios e novos casamentos conviviam com a propagação de ideais maritais de lealdade, companhia e amor (Dixon, 2011, p.252). Apesar da ordem monogâmica, no comportamento masculino, esta convivia com a poligamia como compatíveis. O concubinato e a prostituição não foram extinguidos. “O recurso à prostituta por parte do homem não era objecto de reprovação: rico ou pobre, imperador ou simples serviçal, todos a elas recorriam” (Coelho, 2011, p.41).

Rousselle analisa a questão da traição masculina de uma maneira singular, pelo viés biológico, o que ela chama de continência às esposas legítimas. Ela diz:

O amor sexual no casamento era raro e perigoso. As mulheres bem-educadas tinham evidentemente hipóteses de ver os esposos visitarem-nas para lhes fazerem filhos. Em Roma, tinham todo o interesse em produzir três filhos, para ficarem um dia, após o falecimento do pai, livres de qualquer tutela sobre os seus bens. Mas nem todas tinham a sorte de ver o marido distrair-se com uma escrava ou com uma concubina liberta, isto é, algumas suportavam o verdadeiro fardo das maternidades múltiplas. Um marido apaixonado era uma catástrofe (Rousselle, 1990, p.384)

Assim, era interessante para a mulher ter três filhos para alcançarem a liberdade de administrar seus bens, sua recompensa, porém muitas mulheres morriam no parto, o que tornava a gravidez um risco de vida. O acesso às relações sexuais com outras mulheres, então, contribuía para evitar as inúmeras gravidezes – e aqui a autora ignora os recursos abortivos existentes, às vezes recorridos – e, ao fim, algumas mortes. A esposa que tivesse

um marido adúltero, deste modo, tinha mais chances de sobreviver evitando gravidezes perigosas.¹²⁵

Um comportamento liberal fora de sua *domus* era permitido ao homem e, dentro dela, era necessário agir como um chefe de família. O lugar do esposo era importante para controlar o comportamento feminino e governar a família sendo o *pater familias*. Desse lugar, o homem coordenava os casamentos, as relações sociais e as propriedades familiares.

Chamava-se *pater familias* o cidadão que deixara de estar sob o poder paternal de qualquer ascendente da linha masculina. Doravante ocupava, ele próprio, nesta linha, a posição do último grau de ascendência e encontrava-se – realmente se havia filhos, e virtualmente se os não havia – em posição de exercer sobre a sua descendência o poder de um pai. O acontecimento jurídico que faz de um homem romano um *pater* não é, portanto, o nascimento de um filho, mas a morte do seu próprio *pater*, morte em cujo momento ele próprio deixa de ser um filho (Thomas, 1990, p.136).

O *pater familias* tinha o poder de deliberação e autoridade sobre todos os membros da família, a *patria potestas*. “O direito podia então considerar as mães como irmãs consanguíneas de seus próprios filhos, visto que estavam, tal como eles, na dependência da esfera jurídica e da *potestas* de um mesmo chefe de família.” (Thomas, 1990, p.142). A *mater familias* era a esposa de um cidadão sob seu governo.¹²⁶

Um exemplo do exercício desse poder é o pai poder matar a filha adúltera. “Esse ponto pode ter sido impraticável, mas a lei ainda exibia o direito do pai de punir sua filha adúltera e seu amante.” (Edwards, 1993, p.38). Malgrado essas autoridades intrinsecamente masculinas, as mulheres não deixavam de interferir nas dinâmicas familiares. Corbier conta que a escolha dos casamentos imperiais era feita pelos imperadores, “mas as mulheres, mães e avós, participam da decisão; em certas escolhas, detecta-se o peso das amizades femininas, como as de Lúvia ou de Agripina.” (Corbier, 1993, p.179). As decisões de um *pater familias* também poderiam ser influenciadas pelos libertos de sua casa como foi na ocasião da decisão da nova esposa de Cláudio, depois da morte de Messalina (Tácito. *Anais*, XII. 1).

¹²⁵ Rousselle conta que homens que faziam mais de três filhos eram chamados de mulherengos, *uxoriosus*. Mas não era positivo o termo: era como se o homem fosse refém da mulher, do sexo, “isso punha-o no mesmo plano que os bens ligados à sua mulher: ela tinha-o” (Rousselle, 1990, p.384). Um uso do termo é encontrado na *Eneida*, em referência a dedicação de Eneias por Dido. (Virgílio. *Eneida*, 4, 266).

¹²⁶ A maternidade idealizada poderia ser usada como um argumento retórico de defesa de certas posturas. Por exemplo, em uma situação em que foi acusada de almejar tirar Nero do poder por Júnia Silana e Domícia, Agripina utiliza da prerrogativa de ser mãe e acusa uma de suas inimigas de não entender as façanhas de uma mãe porque ela não era uma. Agripina apela para o amor maternal, sua defesa, para comprovar que não conspirava contra o filho; desqualifica sua inimiga sem filhos e coloca-se no estereótipo de mãe (Tácito. *Anais*, XII. 19-22).

Conquanto o papel jurídico do *pater familias* fosse de extrema resolução, a força da esposa na família – especialmente nas aristocráticas e na imperial – era irremediável. Uma discussão entre dois senadores, narrada por Tácito, certifica temor dos homens em relação a influência das mulheres. No governo de Tibério, Severo Cecina propôs que magistrados enviados para os governos de províncias não levassem suas esposas. Para ele, elas aumentavam a licenciosidade nas províncias e eram capazes de acumularem aliados entre as tropas (inclusive seus líderes) e até conseguirem comandar o exército (Tácito. *Anais*, III. 33-34). Segundo Tácito, Severo Cecina afirmou que:

o império das mulheres era sempre mais atrevido e caprichoso; e apesar de haver já sido limitado pela lei Ópia, e outras mais que depois se publicaram, como todas agora já estejam postas em desuso, tornamos a vê-las governar as casas, os tribunais, e até os mesmos exércitos (Tácito. *Anais*, III. 33).¹²⁷

Valério Messalino, filho de Corvino Messala, responde a Severo Cecina que a moral dos antigos não se aplica mais e que as mulheres possuem o que é comum aos maridos. As mulheres não atrapalhavam no campo de batalha, pelo contrário, eram um alento após os embates. Segue dizendo que os crimes das mulheres (avareza e ambição) são os mesmos dos magistrados e questiona se os homens casados são influenciados pela perversidade das mulheres e os celibatários são excessivamente probos (Tácito. *Anais*, III. 34).

Valério Messalino nega a responsabilidade feminina nos fracassos morais masculinos e faz o Senado desconsiderar a proposta do opositor. Para ele, a vigilância moral que gera o equilíbrio da casa é papel dos homens.

e se a mulher não se comporta como deve, é sempre a culpa do marido; e pela fraqueza de um ou outro indivíduo não devem ficar todos privados de suas esposas, esta companhia interessante tanto nas desgraças como nos prazeres da vida. Seria igualmente a maior imprudência do mundo desamparar um sexo por sua natureza tão frágil, e expô-lo ou aos seus caprichos, ou às seduções dos estranhos. Se, apesar do recato em que as conservamos, tanto nos custa ainda a guardar ileso a sua fidelidade, que será se por muitos anos estivermos longe delas em uma espécie de divórcio? Se quisermos, pois obstar aos males que se podem originar em países distantes, comecemos primeiramente por dar providências para impedir os que nos podem acontecer dentro de casa (Tácito. *Anais*, III; 34).¹²⁸

¹²⁷ “*pervicacibus magis et impotentibus mulierum iussis quae Oppiis quondam aliisque legibus constrictae nunc vinclis exolutis domos, fora, iam et exercitus regerent*” (Tácito. *Anais*, III.33).

¹²⁸ “*nam viri in eo culpam si femina modum excedat. porro ob unius aut alterius imbecillum animum male eripi maritis consortia rerum secundarum adversarumque. simul sexum natura invalidum deseri et exponi suo luxu, cupidinibus alienis. vix praesenti custodia manere inlaesa coniugia: quid fore si per pluris annos in modum*”

O senador compartilha de uma visão aqui já mencionada na fala de Augusto, qual seja, a de que é papel do marido coordenar a mulher e evitar que ela se rebele. Um *pater familias* teria, segundo essa perspectiva, a grande responsabilidade de dirigir a mulher e sua condução moral. Uma mulher governaria se assim o homem permitisse.

Essa notável proeminência da figura masculina no contexto familiar tinha suas exigências. Há um episódio, narrado por Suetônio, em que Calígula queixa-se por ter se tornado pai, um homem com responsabilidades sobre sua filha. O discurso do biógrafo versava sobre a ambição por riquezas do imperador que reclamou por ser pobre e ter adquirido deveres paternos; diante disso, recolheu oferendas para a criação da menina e para seu dote. (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Calígula*, 42).

Em *Satyricon*, no jantar na casa da Trimalquião, Encólpio observa o garoto que o servia com uma performance artística e diz: “poder-se-ia acreditar que se tratava de um coro de pantomimos, não a sala de jantar de um velho (Petrônio, 31, 7).¹²⁹ Desse modo, na casa de um chefe de família (*pater familia*), performances artísticas não eram moralmente adequadas. Os dois exemplos corroboram as responsabilidades financeiras e morais idealmente desejadas de um chefe de família.

Como os ideais estão sempre distantes das práticas, esse comportamento masculino também foi ironizado na literatura. Marcial conta que Quirinal não queria ter esposa, mas desejava filhos, então decidiu transar com as escravas e ter filhos com ela sendo um legítimo *pater familias* (Marcial, 1, 84).

Augusto constrói seu lugar de poder como imperador atrelado ao seu papel de *pater familias*. A família imperial tornou-se um símbolo de seu poder. Os comportamentos daqueles pertencentes à família augustana eram elevados a uma importância social e política. Os matrimônios imperiais, na dinâmica de “restauração da República”, converteram-se em alicerces do lugar do *pater familias* e de seus sucessores. Todavia, para proteger e manter o poder imperial, a família imperial muitas vezes lançou estratégias divergentes da própria tentativa de reforma moral e da moral cívica e uma historiografia posterior, como a de Tácito, usou de alguns feitos para criticar a dinastia Júlio-Claudiana. Para Tácito, somente um casal imperial era digno.

discidii oblitterentur? sic obviam irent iis quae alibi peccarentur ut flagitiorum urbis meminissent.” (Tácito. *Anais*, III; 34).

¹²⁹ “*Pantomimi chorum, non patris familiae triclinium crederes.*” (Petrônio, 31, 7).

Começamos pelo casamento de Augusto com Lúvia, uma aristocrata grávida de seu marido Tibério Nero, já mãe de Tibério, o futuro imperador. Augusto consultou os pontífices a fim de decidirem se a união seria legítima, já que ela estava grávida (Tácito. *Anais*, I.10). Suetônio diz que o marido de Lúvia a cedeu a Augusto. (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 4) e Dion Cássio conta que o próprio ex-marido a levou no altar como um pai. (Dion Cássio. *História Romana*, XLVIII.44. 3). Era 39 a.C., no mesmo momento, nasceu sua filha, Júlia, de seu casamento com Escribônia. Com a morte do marido de Lúvia, Augusto adotou seus filhos, mas não conseguiu ter nenhum com a nova esposa enquanto sua filha cresceu, casou-se e teve dois filhos.

Para Corbier, a originalidade da construção da dinastia Júlio-Claudiana está em adaptar as possibilidades de casamentos aos acontecimentos da família (Corbier, 1993, p.197). Adoção, divórcios e novos casamentos foram as práticas para a solução de problemas como a morte de herdeiros jovens – os filhos de Júlia -, a morte de homens próximos do lugar de sucessão – os maridos de Júlia – e a improdutividade do casal imperial formado por Augusto e Lúvia. A própria necessidade de certa flexibilização para a sobrevivência da família imperial demonstra como as leis augustanas fracassaram diante das intempéries da vida, como, por exemplo, os nascimentos e as mortes.

Para a transmissão do poder do imperador, foi necessário lançar estratégias como excluir filhos de relações extraconjugais – por exemplo, os filhos de Cleópatra e Júlio César – e reatualizar um comportamento importante: os casamentos precoces (Corbier, 1993, p.169). Como *pater familias*, a vida doméstica do imperador, base de sua vida política, não foi simples.

Privado de toda esperança de paternidade com Lúvia, da qual só teve um filho, morto recém-nascido, ele tentou efetivamente, por três vezes, ter uma descendência masculina, usando de suas prerrogativas de *pater familias* e de sua autoridade de *Princeps* e utilizando-se de todos os recursos permitidos relativamente as mulheres de sua família. Servindo-se, assim, da adoção para ter descendentes diretos, com a ajuda de descendentes por parte da filha, de colaterais ou de parentes por *adfinitas* (seus enteados), e fundindo pelo casamento seu parentesco natural e seu parentesco adotivo, Augusto combinou toda uma gama de possibilidades oferecidas pelo casamento, por novos casamentos e pela adoção (Corbier, 1993, p.178).

Nessas combinações de possibilidades, as mulheres imperiais foram peças fundamentais. Lúvia não deu filhos legítimos, mas adotivos a Augusto; Júlia, por sua vez, foi casada com seu sobrinho Marcelo, seu aliado político Agripa e, por último, com seu filho

adotivo Tibério. Considerando a possibilidade de adultério entre Lúvia e Augusto no começo da relação, o divórcio de Augusto para se casar com Lúvia, as traições do imperador aqui já citadas, a ausência de procriação e o casamento de sua filha com o primo e depois com seu filho adotivo Tibério – casamentos entre parentes próximos, a família imperial confirma, uma vez mais, com sua dinâmica matrimonial e familiar, como a obediência às regras jurídicas eram flexibilizadas de acordo com os interesses privados e ao mesmo tempo utilizadas por esses interesses.

Outra estratégia matrimonial da família imperial é a realização de uniões apenas com famílias senatoriais. “O jogo da aliança, em princípio, não poderia, de maneira alguma, praticar-se fora da ordem senatorial.” (Corbier, 1993, p.175). Com o aumento de seus membros, Augusto passa a coordenar as uniões apenas entre membros da família como os vários casamentos entre primos. “Fica permitido casar-se com uma parente afim, criada com você como irmã, pois os casais, ou o cônjuge sobrevivente, casam de bom grado seus filhos, nascidos de uniões precedentes” (Corbier, 1993, p.179).

Assim, sogros e maridos pertencem à mesma família e os conflitos pelo poder sobre a mulher, quando as duas figuras estivessem vivas, poderiam ser minimizados internamente. Outra razão para a endogamia era manter a procriação em um mesmo núcleo a fim de que todos tivessem um único *pater familias* e não houvesse o pertencimento dos filhos a outra linha patrilinear. Quanto mais próximo o homem ou a mulher estivesse da sucessão imperial – sabemos, não era exatamente de pai para filho -, maior vigilância teria de suas relações matrimoniais por parte do imperador.

De outro modo, membros mais distantes da sucessão ou mulheres que já tivessem dado filhos à família, poderiam ser considerados indesejados ou perigosos desde que estivessem mais distantes da sucessão e que fosse necessário eliminar a concorrência com os herdeiros mais próximos do centro. Um exemplo foi Agripina Maior que, depois da morte de Germânico, seu marido, teve negado seu pedido de se casar novamente por Tibério. Ela já havia tido seis filhos e mesmo que estivesse ainda na idade de se casar, sua enorme popularidade soou como ameaça ao imperador, que decidiu contê-la. Mães ou esposas daqueles mais próximos da sucessão também eram peças importantes quando viúvas ou divorciadas, já que novas uniões poderiam trazer novas figuras para o centro do poder. Um exemplo foi Júlia, quem teve seus esposos minuciosamente escolhidos por seu pai.

As mulheres eram usadas para a manutenção e segurança desse sistema familiar sendo incluídas ou excluídas nas estratégias. Os herdeiros masculinos eram importantes para a

sucessão do poder enquanto as mulheres eram responsáveis por produzir esses herdeiros, por isso deveriam se casar cedo e ter filhos rapidamente.

as famílias são mutualmente dependentes do fornecimento recíproco de mulheres núbeis (prontas para contrair matrimônio). Cada descendente de um grupo está ligado a sociedade mais ampla por uma ligação de cooperação baseada na troca de esposas e nos casamentos formados com estranhos. Troca de esposas não é somente uma ligação realçando a cooperação interfamiliar, mas um importantíssimo elo, porque assegurava a circulação de espólios valiosos, filhas em idade de casamento (Hopkins, 1980, p.306).

Das mulheres eram esperadas fertilidade e castidade – para que somente filhos legítimos fossem produzidos – resultando em recompensas políticas e sociais aos maridos aristocratas.¹³⁰ “Casadas “para fazerem filhos”, segundo a própria fórmula do direito romano, inquietavam-se se as crianças tardavam. Os pais estéreis dirigiam-se aos deuses nos santuários.” (Rousselle, 1990, p.376). Nesse contexto, Augusto dependia da fertilidade de Júlia para sustentar a dinastia e as uniões com essa filha eram especialmente calculadas. Nas aristocracias, as uniões eram negócios importantes.

Depois de viúva duas vezes muito jovem, Augusto casou sua filha com seu enteado unindo assim a linha familiar de sua esposa com a sua própria. De maneira muito semelhante com sua própria união, o imperador exigiu que o enteado repudiasse sua esposa Vipsania Agripina, filha do segundo esposo de Júlia, Agripa, grávida de seu segundo filho, pois já havia Druso (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 7). Tibério assim o fez mesmo apaixonado pela esposa e em um feliz casamento, segundo Suetônio (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 7). Viveu pouco tempo em paz com Júlia, teve um filho com ela morto e não confiava em sua fidelidade, à medida que ela demonstrava desejá-lo antes mesmo da união (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 7).

Segundo Tácito, Júlia desprezava Tibério como seu inferior e Semprônio Graco era seu amante desde seu casamento com Agripa (Tácito. *Anais*, I.53). Segundo Suetônio, a razão da partida de Tibério para Rodes era seu desgosto por seu casamento com Júlia, quem ele nem repudiava e nem acusava de adultério (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de*

¹³⁰ Um exemplo de mulher fértil foi Agripina Maior, bisneta de Augusto, que teve seis filhos com Germânico. O casal tornou-se símbolo de fertilidade e propaganda para a casa imperial a ponto de, em sua morte por envenenamento, Germânico pedir que seus filhos e sua esposa fossem exibidos (Tácito. *Anais*, II.71). Tácito refere-se a uma competição pela fertilidade entre Lúvia e Agripina Maior quando aquela, irmã de Germânico, pariu gêmeos e o povo, que defendia Germânico, se afligiu porque a casa do mesmo seria oprimida (Tácito. *Anais*, II. 84).

Tibério, 10). Em seguida, Tibério recebe a notícia de que seu casamento foi desfeito por Augusto, em seu nome, porque Júlia foi acusada de adultério (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 11). Júlia morreu sob o governo de Tibério, em 14 d.C, segundo Tácito, desterrada por causa de sua *impudicitia* (Tácito. *Anais*, I. 53). O imperador antes da morte da ex-esposa havia retirado sua herança e sua renda anual alegando que ela deveria cumprir o direito público – como adúltera condenada, ela perderia o direito de parte de sua herança (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Tibério*, 50).

As informações citadas acima compõem um retrato de Júlia: o da primeira mulher infame da família imperial, a primeira adúltera, a filha do imperador que propôs as leis do adultério e do casamento. Júlia não foi considerada infame, como abusou de Tibério, na perspectiva de Tácito, que ressalta o desprezo dela pelo marido inferior, por isso, Tibério decidiu se retirar de Roma. Em seguida, Suetônio destaca a inércia do marido em repudiá-la - tendo toda a cidade o conhecimento dos adultérios da filha de Augusto -, papel que fica para o próprio pai da adúltera. Júlia foi condenada por sua libido e seus adultérios.¹³¹ Por último, Tácito destacou a falta de pudor da acusada.

Nesse retrato, há um Tibério, aparentemente, obediente a Augusto, alguém que não repudia sua filha, mas não suporta o casamento com ela. Tibério está submetido a relação com a filha do imperador, perdeu sua esposa que amava, porque era o sucessor; portanto, conformou-se por causa do lugar de autoridade que receberia. Quando nesse lugar, vingou-se da ex-esposa tirando-lhe as riquezas. Diferente de Cláudio, o Tibério de Tácito é menos criticado do que Cláudio.

Cláudio foi o quarto imperador da dinastia, precedido por Calígula, seu sobrinho. A vida doméstica do imperador, contada por Tácito, coleciona escândalos. Casou-se diversas vezes com mulheres de fora da família imperial porque nunca foi um potencial imperador, portanto, seus casamentos poderiam ser feitos com mulheres de famílias senatoriais.¹³² Foram suas duas últimas uniões causas de grandes tumultos. Conforme Tácito, no livro XI dos

¹³¹ Ainda que condenasse o homem e a mulher ao exílio, segundo a lei, era mais comum que o homem sobrevivesse e retornasse a Roma do que a mulher. Júlia morreu exilada. Décimo Silano, aristocrata que manteve relações amorosas com Júlia Minor, filha de Júlia e neta de Augusto, voltou à Roma ainda no governo de Tibério (Tácito. *Anais*, III.24). Sêneca também foi acusado de adultério, como já mencionado, e retornou à Roma, ao contrário de Júlia Livila, que morreu no exílio sob Cláudio (Tácito. *Anais*, XIII.42). O senador Pláucio Laterano foi readmitido no senado, depois do adultério com Messalina (Tácito. *Anais*, XIII. 11). Os casos mostram uma diferença de tratamento da adúltera e do adúltero, em especial se a mulher pertencia à família imperial.

¹³² Foi noivo de Emília Lépidia, bisneta de Augusto, e Lúvia Medulina, da família do ditador Camilo. Repudiou a primeira e a segunda morreu. Casou-se com Urgulania e com Élia Petina, a primeira por adultério divorciou-se. Tomou Valéria Messalina como mulher depois Agripina (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, 26).

Anais, chegou a hora de Cláudio parar de ignorar os crimes de sua mulher quando ela se entregou completamente ao desejo de contrair um novo matrimônio incestuoso (Tácito. *Anais*, XI. 25).¹³³

Habituada a adular, na visão do historiador, Messalina esperou Cláudio sair de Roma e viajar para Óstia para realizar seu novo casamento. Os planos de Sílio era adotar Britânico – porque não tinha filhos (*orbus*) – e Messalina conservaria a mesma autoridade (*potentia*) e com a mesma segurança (*securitas*) (Tácito. *Anais*, XI. 26). Mas Messalina desconfiava do futuro marido pensando que, quando ele alcançasse grande fortuna, a desprezaria como adúltera (Tácito. *Anais*, XI. 26). Embora desconfiada, segundo Tácito, ela quis ser esposa de Sílio apenas pela infâmia, que é um prazer para quem perdeu a vergonha (Tácito. *Anais*, XI. 26).

O casamento foi feito para que todos vissem, com cerimônia, contrato sacrifício, promessas, áugures e testemunhas, uma *confarreatio* (Tácito. *Anais*, XI. 27). Tácito narra uma cena absurda, para ele, na qual um aristocrata se casa com a mulher do Príncipe em sua ausência. Se Messalina se casou por meio do ritual religioso, com testemunhas e contrato, há que desconfiar da ilegalidade desse casamento. A liberdade do divórcio feminino foi um ponto de indignação da historiografia antiga e da moderna – como vimos com Carcopino. Há mais julgamento da cena do que ilegalidade, de fato. Segundo Treggiari (1991, p.450), um novo casamento romperia o anterior. Messalina agiu como Augusto e Tibério ao se casarem novamente, mas sua liberdade não foi bem-vista por Tácito, revoltado com a possibilidade de divórcio dada as mulheres à época dos césares.

Tácito segue a narrativa dizendo que os membros da família imperial estavam assustados com o novo casamento porque as posições estavam ameaçadas, caso houvesse uma mudança radical (*si res verterentur*). Esta seria a substituição de Cláudio por Sílio no governo imperial. Jovem, aristocrata e bonito, Sílio estava próximo de seu consulado e era mais digno do governo do que o antigo amante de Messalina, o histrião Mnester (Tácito. *Anais*, XI.28).

Temos um ponto importante do caso: a construção historiográfica – e da parte dos *pater familias* - do adultério como conspiração política.¹³⁴ A deslealdade de Messalina, que

¹³³ Para designar o conhecimento e a punição que Cláudio deveria aplicar a esposa, Tácito usa *noscere e punire*, que demonstram que Cláudio, sendo o *pater familias* e o marido, deveria denunciar a própria mulher pelo crime de adultério. Adiante, o novo casamento de Messalina é chamado de *nuptias incestas*. O sentido do adjetivo *incesta*, aqui, é usado como impuro, obsceno, impudico, adúltero.

¹³⁴ Não somente a acusação de adultério era usada como uma conspiração, mas também a recusa ao casamento. Antônia, filha de Cláudio, se recusou a se casar com Nero depois da morte de Popeia e foi acusada por ele de sustentar uma insurreição (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Nero*, 35).

não apenas traiu Cláudio, mas também a República – ainda que estivesse se casando com um aristocrata, ato absolutamente aceitável para uma mulher aristocrata – é assimilada a um desejo de destronar o próprio marido do poder. Portanto, comportamentos sexuais femininos considerados liberais eram entendidos como ameaças a ordem política.

O retrato de Messalina é de uma mulher sexualmente descontrolada, segundo Strong (2016, p.97), uma predadora que consome o próprio desejo; há um retrato de uma ninfomaníaca que esconde sua identidade de imperatriz influente e importante no palácio. (Strong, 2016, p.97). Ela era politicamente ambiciosa, atuante e importante na família imperial – era sobrinha-bisneta de Augusto, bisneta de Otávia, irmã do imperador e Marco Antônio. Casando-se novamente, Messalina estaria divorciada e não condenada pelo adultério e impedida de se casar. “A infâmia privava definitivamente do direito ao casamento legítimo e à transmissão da capacidade cívica completa.” (Rousselle, 1990, p.380).

Em virtude de suas ambições e atuações políticas, Messalina ganha um retrato, que dura séculos, de uma mulher infame. Strong explica que esse retrato não é desprezioso porque servia como advertência sobre o perigo de um papel público excessivo dado às mulheres e como consequência de almejar perturbar a ordem patriarcal (Strong, 2016, p.97). Para a autora, há uma forte relação entre as atuações políticas das matronas romanas e as acusações de um comportamento libertino ou de prostituta (Strong, 2016, p.98).

Os responsáveis da proeminência de Messalina e seus abusos seriam Cláudio e sua estupidez, opinião que Tácito atribui ao povo. (Tácito. *Anais*, XI. 28). Alguns acreditavam ainda que era preciso impedir que Messalina falasse com o marido mesmo que fosse para assumir sua culpa para que pudesse se defender, já que Cláudio tinha afeição por ela (Tácito. *Anais*, XI. 28). Tácito mostra uma cena dessa afeição - depois que os adultérios são revelados e o imperador volta à cidade de Roma - quando Cláudio pede que Messalina venha se defender chamando-a de *misera*, o que faz o liberto Narciso acreditar que o imperador estava sendo tomado novamente pelo amor e a afeição. Temendo uma recaída, o liberto manda matar a imperatriz (Tácito. *Anais*, XI. 37).

Se as mulheres que interferem no espaço político recebem pelos discursos da época produzidos por homens características sexuais desmedidas a fim de descredibilizá-las, os esposos dessas mulheres recebem, comumente, traços de fraqueza. Afinal, Cláudio era o imperador, o *pater familias*. Estava no posto mais alto de sua família e no Império, porém não governava a própria esposa. Segundo Rawson, o ideal da castidade feminina estava intimamente ligado a honra masculina, aquela determinava esta; quando uma esposa se

comportava inadequadamente ou independente de seu esposo, o mesmo era censurado por não exercer controle sobre ela (Rawson, 2006, p.326).

A mesma ideia aparece na caracterização, nos *Anais*, do seguinte casamento de Cláudio com Agripina, sua sobrinha.¹³⁵ No livro XII, Tácito diz que Cláudio teria que se casar novamente porque era submetido ao poder das esposas (*coniugum imperiis obnoxio*) (Tácito. *Anais*, XII. 1). Agripina, antes de ser a esposa oficialmente, visitava o tio e tornou-se a preferida para o posto de esposa imperial; naquele momento, ela já tinha o poder de esposa (*potentia uxoria*) (Tácito. *Anais*, XII. 3). O primeiro ato de Agripina gozando de seu poder conjugal antes mesmo de ser esposa oficial foi providenciar o casamento de seu filho Nero com Otávia, a filha de Cláudio, ou seja, instalando também seu filho no poder e na sucessão de Cláudio (Tácito. *Anais*, XII. 3).

Isto posto, verificamos uma oposição entre o retrato de Agripina e de Cláudio por Tácito: o imperador estava submetido às mulheres enquanto a nova esposa tinha *potentia* e demonstrava suas intenções políticas ao propor o casamento dos filhos dos dois. Isso corrobora a fraqueza de Cláudio, segundo o discurso retórico de Tácito, ao governar a própria casa sendo um *pater familias*.

A caracterização de Agripina a partir da atribuição de um comportamento masculino ressalta a falta de virilidade de Cláudio e, conseqüentemente, o caráter fraco deste imperador e sua incapacidade para governar o império, Cláudio é apresentado como conivente com suas esposas. (Azevedo, 2011, p.115)

Retoricamente, casamentos, divórcios e adultérios eram instrumentos para avaliação de comportamentos aristocráticos, nas fontes; em última instância, eram medidores das virtudes ou dos vícios presentes nas casas daqueles que governavam. Tácito, assim como Sêneca, vê com desconfiança a necessidade e a execução das leis. Sêneca disse que não seria possível viver sem o adultério em um espaço de corrupção desde a época da República; Tácito diz que a lei do adultério aumentou o número de delatores de maneira que os crimes aumentaram por causa da lei, ou seja, a lei causou mais crimes do que os evitou (Tácito. *Anais*, III.25). No capítulo seguinte, Tácito diz que os antigos não necessitavam de leis e penas porque eram homens sem paixões desmedidas, vícios e crimes; naquele cenário, não

¹³⁵ Em seu relato sobre o casamento do tio com a sobrinha, Suetônio diz que Cláudio a chamava de filha e pupila e tal união era contra o direito divino (Suetônio. *As vidas dos doze Césares, A vida de Cláudio*, . 39). Tácito diz que foi um escândalo e o Império passou a obedecer a uma mulher desde o casamento (Tácito. *Anais*, XII. 7).

era necessário premiar o delator, já que não havia quem cometesse o crime, cada um seguia a virtude (Tácito. *Anais*, XIII. 26).

No que concerne aos comportamentos das esposas e dos esposos da família imperial, segundo Tácito e Suetônio, as leis são pouco eficientes dado que os esposos e esposas negligentes, cada um ao modo de seu gênero e de suas funções. Augusto tomou a esposa de outro homem, Tibério aceitou uma união por interesse político e Cláudio invertia a ordem sendo governado pelas esposas. Calígula desejava e tomava as mulheres de outros homens (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Calígula*, 25) e Nero também tinha relações com mulheres casadas (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 28), apaixonou-se pela liberta Acte com quem manteve relações (Tácito. *Anais*, XIII. 12), além de ter encenado um ritual de casamento com um menino que emasculou, Esporo (Suetônio. *As Vidas dos Dozes Césares, A vida de Nero*, 28).

Se porventura houvesse um esposo ou esposa virtuosa, segundo Tácito, não teria formas de sobrevivência em um ambiente corrupto como o da família imperial. Um exemplo foi Otávia, filha de Cláudio, que se casou com Nero. Seu retrato nos *Anais* é positivo: era uma mulher virtuosa, agraciada pelo povo e o único elo de Nero com Cláudio (Tácito. *Anais*, XIV. 59). Mas Nero a repudiou apaixonado por Popeia, acusando-a de esterilidade e tentou forjar um adultério por parte da esposa (Tácito. *Anais*, XIV.62). Otávia também foi acusada de aborto (Tácito. *Anais*, XIV.63). Do lado oposto estava Popeia, a não-virtuosa, para Tácito, uma concubina (Tácito. *Anais*, XIV.60).

As imagens de casamentos que encontramos nas fontes do caso de Clódio adúltero à Otávia virtuosa foram produzidas com um apelo moral. Na República e no Império, o que alcançamos com as fontes textuais são aristocracias absolutamente avessas aos matrimônios legítimos e a seguir as leis. As uniões são sujeitas às ambições individuais, mais do que a ambição social e política de uma classe que deseja procriar para continuar governando. Os casamentos desordenados são frutos de condutas desvirtuosas porque são submetidos aos interesses de grupos ou pessoais, para os autores que estudamos.

Antes de ser um problema ético, é um problema político. “Para os escritores romanos, o adultério na elite era um sintoma revelador de doença no corpo político.” (Edward, 1993, p.34). O que se tem por trás dos problemas matrimoniais são interesses conflitantes em um ambiente no qual desobedecer às leis é, por vezes, uma necessidade para alcançar objetivos políticos e financeiros. É um ambiente de disputas de grupos aristocráticos e até familiares, cujas armas são acusações dos comportamentos domésticos. Um adúltero ou uma adúltera é

denunciado se interessa a um grupo sua eliminação política; do mesmo modo, casamentos são feitos ou desfeitos conforme a utilidade.

Para entendermos como o casamento é disposto nas tragédias de Sêneca, no capítulo 3, vamos antecipar como ele entende o casamento em seus outros discursos que não o poético. Sugerimos que o filósofo romano propõe normas em seu sistema de ética prática em alguns pontos oposta às leis e às práticas da época no que concerne, por exemplo, ao celibato e ao próprio casamento. Como Tácito, Sêneca critica fortemente os hábitos aristocráticos no casamento.

2.3 – O casamento segundo a ética estoica de Sêneca

O objetivo desse tópico é analisar a perspectiva de Sêneca sobre o casamento em suas obras como *Sobre os Benefícios* e *Cartas a Lucílio*. Sêneca trata diferentes temas de maneira filosófica e não é diferente com o casamento. Almejamos averiguar como ele o aborda, se é um tema central ou se está submetido a outros temas e se há uma ética matrimonial pensada pelo filósofo.

Observemos, primeiro, os valores exigidos aos casados para entendermos como Sêneca os vincula a sua ideia. No discurso de Vitélio em defesa do casamento entre Cláudio e Agripina, conforme Tácito informa, verificamos o que é desejável a uma esposa de um aristocrata na época imperial. Vitélio diz que o príncipe deveria ser casado, uma vez que Cláudio governava o mundo e seu trabalho era exaustivo (Tácito. *Anais*, XII. 5); para suportar tal posto, era necessário uma esposa que cumprisse as seguintes funções: dar-lhe apoio; ocupar-se dos assuntos domésticos enquanto o imperador deliberasse nos assuntos públicos; oferecer uma boa companhia e confidencialidade e cuidar de seus filhos (Tácito. *Anais*, XII. 5). Em seguida, o defensor enumera qualidades específicas exigidas da esposa de Cláudio: nobreza, fecundidade e pureza dos costumes (Tácito. *Anais*, XII. 6).

Vitélio, para justificar o casamento do tio com a sobrinha, exalta as qualidades dos cônjuges. Agripina carregava uma ilustre estirpe – a de Germânico e de Agripina Maior, era fecunda - tinha um filho, era honesta, viúva – isto é, sem impedimentos legais (Tácito. *Anais*, XII.6). De Cláudio foi exaltada uma qualidade rara ausente entre os outros césores, segundo seu defensor: sua fidelidade conjugal. Ele não havia desejado outras mulheres como os césores o fizeram (Tácito. *Anais*, XII.6).

Essas eram, em suma, exigências morais do casamento já observadas nos julgamentos dos comportamentos de homens e mulheres aristocratas nas situações do tópico anterior. A moral romana contava com “os três pilares, *uirtus*, *fides* e *pietas*, que dominavam a vida familiar, social, econômica e militar de Roma.” (Coelho, 2011, p.28). Como o estoicismo se relaciona, portanto, com a moral romana? Ele é formador dela. “Ao fazer a apologia do dever, da autodisciplina e da sujeição à ordem natural das coisas, o estoicismo coadunava-se admiravelmente com as antigas virtudes romanas, com o *mos maiorum* e com os seus hábitos conservadores” (Coelho, 2011, p.27).

Assim, a ética estoica encontrava-se na moral romana, que estimulou as leis augustanas. Poderíamos dizer, então, a partir da conformação do estoicismo com a moral vigente no século I d.C., que Sêneca defendeu o conteúdo das leis referentes ao matrimônio em seus discursos filosóficos? Em partes, sim. Como vimos, o filósofo censurou a forma da aplicação das leis no caso de Clódio – ainda que não se tratasse, naquele momento, das leis augustanas sobre o adultério – e os adultérios que envolveram o caso, segundo sua perspectiva. A análise de Sêneca sobre o caso de Clódio manifesta sua ideia sobre as leis, qual seja, a de que elas não resolvem os problemas de caráter moral como o adultério.

Compreendemos a acomodação dos valores da moral romana na filosofia de Sêneca, porém, o caminho para o alcance da aprimoração moral para a vivência social, que o filósofo defende como saída para os problemas sociais e políticos dos romanos, seria menos incentivado pela criação de leis e penalizações dos costumes e mais por um caminho dedicado a filosofia. Ele afirma:

Se o respeito refreia a arrogância e reprime os vícios, porque não hão de os preceitos conseguir o mesmo? Se uma repreensão impõe um sentimento de vergonha, porque não há de a preceptística conseguir o mesmo, usando os seus preceitos sem recorrer à violência? É bem mais profícua, naturalmente, e penetra mais a fundo uma preceptística que apoie os seus preceitos na razão, que não omita os motivos por que se deve agir desta ou daquela maneira, que indique os frutos do alcance de quem aceita e obedece aos preceitos. Se o uso da autoridade é útil, também o é o da preceptística; ora o uso da autoridade é útil, logo também o é o da preceptística (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94, 44) ¹³⁶

¹³⁶ “*Si reverentia frenat animos ac vitia conpescit, cur non et admonitio idem possit? Si inponit pudorem castigatio, cur admonitio non faciat, etiam si nudis praeceptis utitur? Illa vero efficacior est et altius penetrat quae adiuvat ratione quod praecipit, quae adicit quare quidque faciendum sit et quis facientem oboedientemque praeceptis fructus expectet. Si imperio proficitur, et admonitione; atqui proficitur imperio; ergo et admonitione.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94, 44).

A necessidade de leis seria um sintoma da ausência de autorregulação moral dos indivíduos, por fim, é problema de um mundo onde a sabedoria não governa; os sábios agiriam de acordo com o bem e a justiça sem a imposição de leis. Com as leis, a corrupção ganhou força por meio de desobediência e escapatórias. Não defendemos que Sêneca fosse contra as leis, mas ele aponta outro caminho para evitar os divórcios, os adultérios e a corrupção do casamento.

A ética desenhada por Sêneca foi pensada para ultrapassar o campo da reflexão e ganhar formato prático. “A história do estoicismo diz-nos que, desde cedo, o seu campo de acção não se limitava à filosofia; outras eram, com efeito, as esferas em que exercia uma enorme influência: a política, a religião, a literatura e a ciência.” (Coelho, 2011, p.26). A perspectiva de casamento de Sêneca é determinada pelo estoicismo, não está fora dele e pela forma com a qual o filósofo ponderou sobre a política romana. Vejamos como Sêneca trata o casamento e os temas que o envolvem.

Na epístola 59, o filósofo diz que o termo “prazer” pode ser usado para manifestar uma alegria (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 1), mas, para os estoicos, o prazer é vicioso e a alegria é um privilégio do sábio (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 2).

Em linguagem corrente, porém, dizemos que nos deu “grande prazer” saber de alguém que foi nomeado consul, ou se casou, ou a sua mulher teve uma criança, tudo isto circunstâncias que não só não são causa de alegria como frequentemente são o prelúdio de futuros infortúnios; ora a alegria nem conhece termo nem por transformar-se no seu oposto (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 2)¹³⁷

A alegria não é limitada e não pode converter-se em seu oposto, isto é, ela não é flexível conforme cada objeto, é um estado permanente, diferente do casamento e do nascimento de um filho. O que Sêneca nos diz é que uma magistratura, uma união matrimonial e a procriação podem ser, igualmente, instáveis, pois dependem de como são direcionados pelos homens e determinados pelo destino.

Para Coelho, “acentue-se que o matrimônio, para Sêneca, (e em conformidade com a teoria da sua Escola) não constitui uma acção virtuosa nem uma acção desonesta, não é nem um bem nem um mal em si mesmo, mas antes é considerado *indifferens*.” (Coelho, 2011, p.57).

¹³⁷“ *Vulgo tamen sic loquimur ut dicamus magnum gaudium nos ex illius consulatu aut nuptiis aut ex partu uxoris percepisse, quae adeo non sunt gaudia ut saepe initia futurae tristitiae sint; gaudium autem iunctum est non desinere nec in contrarium verti.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 2)

A contração da união matrimonial está, por isto, entre os atos de natureza relativa, segundo a filosofia estoica de Sêneca. O que significa algo ser relativo, desse ponto de vista? “Haverá, então, oposição radical entre o que depende de nós e pode ser bom ou mau, porque objeto de nossa decisão, e o que não depende de nós, mas de causas exteriores, do destino, e é indiferente.” (Hadot, 2014, p.189) O que é indiferente e relativo depende da sorte, da fortuna, mas, ao mesmo tempo, depende em parte da vontade humana, de sua condução. Conforme Griffin (1992, p.210), Sêneca dedica-se a dizer mais sobre a postura dos homens do que do sistema.

Na epístola 118, ele diz que o bem é aquilo que direciona a alma para o caminho de viver conforme a natureza (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 119, 9). Sobre viver de acordo com a natureza, ele defende:

Eu não te recomendo que recuses a ti próprio as necessidades naturais, até porque a natureza é obstinada, e tem exigências impossíveis de não satisfazer. Recomendo-te, sim, é que te convenças do carácter precário e não imprescindível de tudo quanto excede as necessidades naturais. Por exemplo, se temos fome precisamos comer. Mas que comamos pão de segunda ou pão de qualidade extra, isso já não tem a ver com a natureza, que apenas exige de nós que enchamos o estomago sem cuidar de requintes. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 119, 2-3)¹³⁸

Satisfazer as mínimas exigências do corpo e não ultrapassar esses limites com supérfluos é seguir as leis da natureza, um bem. Um bem tem uma parte de bem moral, que é almejado (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 9), absoluto (*Cartas a Lucílio*, 59, 10) e a partir do qual as outras coisas se tornam um bem (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59, 10). Na epístola 71, Sêneca diz:

A virtude não é outra coisa senão a faculdade de ajuizar de uma forma correcta e imutável; dessa faculdade provêm as decisões da vontade, e graças a ela se clarifica a natureza de todas as formas que despertam a vontade (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 71, 32-33)¹³⁹

Zélia Cardoso afirma sobre a virtude:

¹³⁸ “*Summa rei in utroque eadem est: non torqueberis. Nec illud praecipio, ut aliquid naturae neget — contumax est, non potest uinci, suum poscit — sed ut quidquid naturam excedit scias precarium esse, non necessarium. Esurio: edendum est. Utrum hic panis sit plebeius an siligineus ad naturam nihil pertinet: illa uentrem non delectari uult sed impleri. Sitio: utrum haec aqua sit quam ex lacu proximo excepero an ea quam multa niue clusero, ut rigore refrigeretur alieno, ad naturam nihil pertinet.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 119, 2-3)

¹³⁹ “*Quid erit haec virtus? iudicium verum et immotum; ab hoc enim impetus venient mentis, ab hoc omnis species quae impetum movet redigetur ad liquidum.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 71, 32-33)

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. (Cardoso, 2005, p.128)

É relativo o que não é um bem naturalmente, mas pode sê-lo se for encarado com um bem moral. Isto é: o casamento não é espontaneamente um bem, ele é relativo, porém, pode ser praticado a partir do bem moral – viver de acordo com a natureza controlando os vícios e as paixões – e torna-se um bem. Ainda que um potencial bem esteja sujeito a eventualidade. Hadot diz sobre esse ponto do estoicismo:

A única coisa dependente de nós é, com efeito nossa intenção moral, o sentido que atribuímos aos acontecimentos. O que não depende de nós corresponde ao encadeamento necessário de causas e efeito, isto é, ao destino, ao curso da natureza, às ações dos outros homens. São, assim, indiferentes a vida e a morte, a saúde e a doença, o prazer e o sofrimento, a beleza e a fealdade, a força e a fraqueza, a riqueza e a pobreza, a nobreza e o vulgo, as carreiras políticas, porque tudo isso não depende de nós. Tudo isso deve, em princípio, nos ser indiferente, isto é, não devemos introduzir aí diferenças, mas aceitar o que acontece como determinado pelo destino. (Hadot, 2014, p.196)

Embora o matrimônio possa se transformar em um bem, ele é naturalmente indiferente, exterior ao sábio. Na epístola 9, Sêneca coloca o casamento entre as coisas que o sábio não tem necessidade, mas pode obter (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 9, 14-17). O sábio se basta porque não busca coisas exteriores a si mesmo (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 9, 15), sabe fechar-se dentro de si e ficar em sua própria presença (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 9, 17), porém, ainda assim, contrai matrimônio e tem filhos (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 9, 17).

Na tentativa de ordenação de seu mundo, o sábio é, para Sêneca, apesar de figura rara, um modelo desejável de cidadão romano, um ser comedido e indiferente às paixões que transformaria o funcionamento das bases política e social mais ético. Em torno do sábio senequiano, há um paradoxo: seu paradigma resolveria os problemas do espaço político, mas é incomum e quase impraticável. Ainda mais: se os romanos fossem sábios estoicos, o casamento e a procriação seriam também impraticáveis, já que seriam indiferentes.

Enfim, Sêneca destacou o risco que implica casar-se porque é, filosoficamente, apartar-se de si mesmo, sujeitar-se a algo exterior, que depende de outras variáveis que não apenas as que estão sob controle próprio. É voluntariar-se à sorte. O matrimônio, tal como as

campanhas militares, a paternidade e a navegação têm resultados incertos; não há garantia da honestidade da esposa e filhos piedosos para o pai (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 4, 33, 2).

A filosofia estoica de Sêneca não se concentra no matrimônio, conquanto trate do tema e o use com frequência para comparações, um instrumento de sua retórica. Sobre os ensinamentos necessários ao casamento, o filósofo declara:

Se pretendêssemos dar preceitos individuais, a tarefa seria inesgotável: haveria que procurar uns preceitos adequados aos prestamistas, outros aos agricultores, outros aos comerciantes, outros aos cortesãos de monarcas, outros àqueles que só convivem com os seus pares, ou com os seus inferiores! Para dar preceitos a um homem casado sobre o comportamento a ter com a esposa, haveria que distinguir se ele casou com uma virgem ou com uma mulher já anteriormente casada, com uma ricaça ou com uma mulher sem dote. A menos que se admita não haver qualquer diferença entre uma mulher estéril e uma fecunda, entre uma jovem e uma mulher de certa idade, entre uma mãe e uma madrasta! Abarcar todos os casos é impossível; ora, enquanto os casos individuais exigem um tratamento partícula, os princípios da filosofia são breves e compreendem todos os casos (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94, 14-15)¹⁴⁰

Sêneca não limita, como averiguamos, uma ética estoica matrimonial com preceitos específicos para esse tipo de relação social que carece da ética, porém, determina preceitos universais válidos para todos os tipos de relações – da escravocrata ao patronato – desde o modelo do sábio. “Para Sêneca o matrimônio não é algo que deva ser arredado do caminho de ascese do *sapiens*.” (Coelho, 2011, p.70).

Se a união matrimonial não impede a busca do caminho da sabedoria, nela é possível exercer a virtude assim como o vício. Aí se encontra a dubiedade do casamento, para Sêneca: ele pode ser algo bom ou ruim; ele pode ou não impedir o exercício de uma vida virtuosa. Podendo ser um bem ou um mal, seus reflexos recaem sobre a sociedade romana, inevitavelmente.

Vejamos como Sêneca pensou o casamento como um espaço de ação da virtude e do vício, do exercício da razão e da irracionalidade. Para o estoico, a virtude habita na parte racional dos humanos (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 71, 32), é o único bem já que somente onde ela se encontra existe um bem (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 71, 33), ela é o atributo de moderar

¹⁴⁰ “*Praeterea si praecepta singulis damus, incomprehensibile opus est; alia enim dare debemus feneranti, alia colenti agrum, alia negotianti, alia regum amicitias sequenti, alia pares, alia inferiores amaturo. In matrimonio praecipies quomodo vivat cum uxore aliquis quam virginem duxit, quomodo cum ea quae alicuius ante matrimonium experta est, quemadmodum cum locuplete, quemadmodum cum indotata. An non putas aliquid esse discriminis inter sterilem et fecundam, inter proveciorem et puellam, inter matrem et novercam? Omnis species complecti non possumus: atqui singulae propria exigunt, leges autem philosophiae breves sunt et omnia alligant.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94, 14-15).

e refletir de forma correta (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 71, 32). É bom tudo aquilo que implica a virtude e mal o que implica o vício; o que determina que algo é condenável ou não é a presença do vício ou da virtude (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 31, 5).

Na epístola 47, Sêneca trata da escravidão e a define a partir de uma perspectiva ética mais do que social. A escravidão seria estar sujeito aos vícios, ser dominado por eles; são vícios a sensualidade, a avareza, a ambição, o medo, por isso um escravo pode ter a alma de um homem livre de nascimento e um livre pode ser escravo de diferentes vícios (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 47, 17).

A partir dessas definições, Sêneca estabelece o que deve ser buscado e o que deve ser evitado: os princípios estoicos favorecem a busca da virtude e o abandono dos vícios porque é feliz quem obedece à virtude, à natureza e não ao prazer (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94, 8). As riquezas, honras, força, poder e saúde são indiferentes e não fontes de felicidade (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94, 8).

Essas noções de virtude e vício são importantes para compreendermos o casamento na medida em que determinam, para o filósofo estoico, o que deve ser estimulado e o que deve ser repreendido na relação matrimonial pelos cônjuges. Na situação de um adoecimento da alma – quando entregue aos vícios, o pudor/vergonha, enquanto existir nela, é um motivo de esperança da repreensão dos vícios (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 25, 1-2). Então, o *pudor/pudicitia* é necessário nas relações de diversas naturezas enquanto o *vitium* as corrompe; a vergonha aniquila o vício.

Nas consolatórias dedicadas à Márcia – uma mãe aristocrata que perdeu seu filho – e à Hélvia – sua própria mãe, Sêneca enuncia como as virtudes são necessárias para as esposas e para as mulheres em geral. Ao consolar Márcia, o filósofo afirma que às mulheres foi dada a mesma capacidade de serem virtuosas que aos homens, a mesma inclinação para as coisas honestas e elas podem suportar a dor e o trabalho igualmente. (Sêneca. *Consolação a Márcia*, 16, 1). Lucrecia foi um exemplo de mulher virtuosa que livrou Roma de um tirano (Sêneca. *Consolação a Márcia*, 16, 2) e Cornélia, mãe dos Gracos, suportou a crueldade do assassinato de seu filho com coragem (Sêneca. *Consolação a Márcia*, 16, 4). Os sacrifícios dessas mulheres as fizeram virtuosas.

Conforme Pimentel, há funções retórica e filosófica do uso dos modelos. “Algumas depressa se tornam *exempla* invocados, segundo os preceitos retóricos, mas também filosóficos, sempre que se quer ilustrar uma virtude ou um comportamento merecedor de elogio.” (Pimentel, 2004, p.259). Ao exemplificar, o filósofo personifica a virtude defendendo seu argumento.

De acordo com Gloyn (2017, p.76), Sêneca pensa o casamento como uma forma de esposos e esposas se aprofundarem na virtude e buscarem a perfeição juntos, o casamento teria uma contribuição para o desenvolvimento da moral. Para Dressler (2020, p.150), a ideia de casamento de Sêneca parece moderna considerando que a modernidade deu espaço para a ascensão de valores pessoais e de igualdade dos sexos, Sêneca então exhibe características feministas básicas.

Não sustentamos, no entanto, a mesma perspectiva de Dressler, para quem o filósofo estoico estaria próximo de ideias feministas por compreender o homem e a mulher iguais no caminho da virtude. Sêneca foi um romano do século I d.C. e nos parece inviável imputar a ele um pensamento de igualdade entre os gêneros. O que motiva a exemplificação de mulheres virtuosas na consolatória é justamente a superação da posição naturalmente inferior da mulher, para ele. Sêneca aponta esses exemplos para Márcia a fim de que ela possa transpor a própria dor, sendo, assim, virtuosa. A virtude pode ser alcançada pela mulher, porém de maneira muito mais exigente do que pelo homem porque ela é “antinatural” no espírito feminino. Uma mulher virtuosa contraria sua natureza irascível.

Assim, a defesa de que a mulher pode ser virtuosa tanto quanto o homem não corrobora seu pensamento sobre a igualdade entre os sexos. Para defendermos isso, notemos como toma forma no discurso de Sêneca sua ideia sobre a mulher. Sêneca diz que a mulher tem uma natureza inclinada para os excessos e o descontrole emocional e isso se manifesta especialmente em seu luto, na dor da perda de alguém amado. Por isso, foi necessário determinar a elas um luto de um ano para que não ultrapassem esse tempo na expressão da dor (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 63, 13). Uma dor na medida é consolada, uma dor exagerada é ridícula, fingida ou idiota, ele diz (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 63, 13).

Naturalmente afeitas a sensibilidade cega e movidas pelo instinto e não pela razão, são fáceis de ludibriar, pois louvam a qualquer um com facilidade assim como as crianças (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 29, 12). A dor é própria da mulher, pode ser legitimada por sua condição feminina, mas a virtude afasta a mulher da dor. (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 16, 5).

Assim, ser uma mulher virtuosa é transcender à fraqueza emocional feminina - *infirmitas femina* – e cultivar a virtude por meio da *prudencia*, *verecundia*, *probitas* e *pudicitia*. Espontaneamente dirigida pelas emoções, é preciso, para a mulher, na perspectiva de Sêneca, corrigir suas fraquezas, impotências e, principalmente, paixões. São indesejáveis no caminho da sabedoria a *impudicitia*, *luxuria*, *vitium*, *molitia*, *ira* e *furor*. Ele escreve para as mulheres para preceituar a continência no luto, convida-as a transcender sua mediocridade

por meio da virtude, algo essencialmente masculino. Há um tratamento da inferioridade feminina muito claro.

Essa perspectiva a respeito da natureza feminina, de Sêneca, aparece quando consola sua mãe, que é um exemplo feminino positivo. Entretanto, “ainda que dirigida à mãe, a *Consolatio ad Heluam* destinar-se-ia efetivamente a um público vasto: as mulheres.” (Coelho, 2011, p.61). Sua mãe alcançou a virtude através do pudor, seu único e maior ornamento, sua beleza esplêndida. (Sêneca. *Consolação a Hélvia*. 16, 4).

A essência dessa *uirtus* feminina, dessa qualidade que a torna a *mulier* moralmente próxima do *uir*, é-nos especificada no capítulo XVI da *Consolatio ad Heluam matrem*. O *exemplum* de Hélvia, *optima mulier*, surge como oposição às matronas corrompidas do seu tempo, uma espécie de *proficiens* no feminino (Coelho, 2011, p.62).

Por ser pudica, a mãe de Sêneca seria uma boa matrona: aquela que não desobedece ao homem, que não usa de sua sexualidade para a obtenção do prazer e sim apenas para a reprodução, que é digna e honrada, segundo o modelo de matrona discutido no tópico anterior. Hélvia estava mais próxima da virtude e mais distante do vício. Mas a mãe do filósofo não é o único exemplo feminino familiar, sua tia também é mencionada.

A tia ofereceu ao filósofo cuidado amoroso, maternal e carinho. Não era audaciosa, ambiciosa, era humilde, tranquila, de costumes modestos (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 19, 2) e prudente (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 19, 4). Quando seu marido governava o Egito, a irmã de Hélvia não saía de casa, não recebia provinciais em sua casa e foi o único modelo de castidade do lugar (*unicum sanctitatis exemplum*). “Na *Consolatio ad Heluam matrem* destacam-se dois passos que contribuem em larga medida para o entendimento da moral matrimonial de Sêneca. São eles o louvor da *pudicitia* de Hélvia e o elogio das *uirtutes* da tia materna, *uxor* e *mulier fortis*.” (Coelho, 2011, p.61).

Hélvia também é admirada por sua postura como esposa. Fecunda – nunca escondeu seu próprio ventre grávida e nem abortou (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 16, 3); de pouca vaidade – não se entregou ao uso de cosméticos e ornamentos (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 16, 4); não se deslumbrou com a riqueza e as pedras preciosas (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 16, 3); obediente ao marido, não estudou a fim de não se tornar vaidosa, mas era informada dos preceitos da sabedoria (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 17, 4). Ela foi criada em uma casa com regras antigas e severas (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 16, 3).

Conforme observa Coelho, “Hélvia e a sua irmã brilham como exemplos de *uniuirae* que foram fiéis à educação e aos costumes dos seus antepassados, de fidelidade conjugal, de

dedicação à família, de desvelo e sobretudo de um grande pudor.” (Coelho, 2011, p.65). Elas eram esposas e mulheres exemplares, na ótica de Sêneca.

Há outra esposa que mereceu os elogios de Sêneca: Pompeia Paulina.¹⁴¹ Já mencionamos que ela desejou se matar quando Sêneca foi induzido à morte devido seu possível envolvimento na Conspiração de Pisão e foi impedida de fazê-lo por ordem do imperador Nero. Escolher a morte a viver sem o marido seria seu último sacrifício conjugal, uma das características da boa esposa. Para além do sacrifício feminino, seu desejo de morrer representa um quase cumprimento do preceito senequiano a respeito da morte: que a vida não seja suportada a todo custo e sem dignidade e a morte seja encarada sem medo. Pompeia seria uma esposa estoica, se assim podemos estereotipá-la.

O exemplo de Pompeia é mencionado na epístola 104. Sêneca diz que sua esposa é cuidadosa e preocupada com sua saúde (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 104, 2) e fala sobre a necessidade de se cuidar porque a esposa depende dele, cuidar de sua saúde para velar por Paulina (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 104, 2) porque um homem de bem vive enquanto sua vida for necessária para os outros (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 104, 3). Pela esposa ele se cuida, ela o ama com diligência, é um afeto nobre (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 104, 2-3).

Hélvia, sua irmã e Pompeia Paulina congregam, como exemplos retóricos, as características da esposa ideal de acordo com o sistema filosófico estoico e o *mos maiorum*. Em seus comportamentos, são exibidos e enaltecidos a abnegação necessária para o cuidado familiar dado pela esposa, a indiferença frente às possibilidades que a riqueza e a vaidade oferecem, o direcionamento da sexualidade para a procriação, fidelidade e lealdade conjugal, a ponderação e a probidade.

De Hélvia, Sêneca se orgulha por não ter sido integrada no número de mulheres que sofrem do mal de seu tempo, a *impudicitia* (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 16, 3). Principalmente, são figuras conduzidas pela autoridade masculina, personificações retóricas da semântica *duco uxorem*: conduzir, dirigir, gerenciar, comandar a mulher – do vocabulário militar e do espaço doméstico.

Mas nos escritos de Sêneca são ainda mais desenvolvidas suas críticas sobre os exemplos contrários à sua filosofia. A exaltação de exemplos femininos ou masculinos é mais rara do que a crítica aos comportamentos de seus tempos. Observemos, agora, os contraexemplos, nos quais a falta de pudor, segundo o pensamento do estoico, corrompe a harmonia conjugal e, por consequência, a social.

¹⁴¹ Pompeia Paulina não foi a primeira esposa de Sêneca. Harpaste foi a primeira, mencionada na epístola 50 como uma boba e cega por ele. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 50, 2).

Em *Sobre os Benefícios*, Sêneca assevera sobre os costumes de sua época acerca das uniões matrimoniais. Tornou-se comum, segundo ele, as relações amorosas com esposas de outros homens e até mesmo oferecer a própria esposa a outros (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 1, 9, 3); a infidelidade conjugal converteu-se em regra e aqueles que não a praticavam eram considerados inadequados e indignos (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 1, 9, 4); o adultério era uma forma de noivado, ou seja, a partir da traição arranjava-se novos casamentos; viuvez e celibato foram elevados a normas e só se casava com a mulher de alguém. (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 1, 9, 4). O homem não poderia mais advertir sua mulher de seus passeios em liteira, sem ser considerado rústico, indigna-se Sêneca, ironicamente (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 1, 9, 3).

Esse era o mundo conjugal tal qual Sêneca via: com divórcio dos bons costumes, de inversão de valores – a fidelidade era ironizada enquanto o adultério era vangloriado, de acordo com o filósofo. Sobretudo, um mundo em que a autoridade masculina perde força – não sem colaborar com a corrupção dos costumes. Sêneca fala de uma moral perdida, um *topos* literário romano, para responsabilizar as condutas aristocráticas tanto na esfera doméstica quanto na pública já que uma reflete na outra.

Ao final, o filósofo sempre quer distinguir os comportamentos moralmente adequados – dos antigos, de Catão – daqueles que destroem o espaço político – dos corruptos como Clódio. Dessa maneira, na sua perspectiva do casamento está sua hostilidade ao que chama de costumes corruptos – políticos e privados – e uma crítica não contra o poder, mas como ele era administrado em um sistema que favorecia corrupções de todo tipo.

Na conjuntura de corrupção dos costumes, produzida retoricamente, o adultério e a depreciação do casamento são prerrogativas das aristocracias corruptas e ambiciosas. No livro XII dos *Anais*, ainda na narrativa sobre o casamento de Agripina e Cláudio, Tácito declara que a partir daquele casamento incestuoso, em público viu-se muita austeridade e altivez, mas no privado, no interior do palácio imperial, eram aceitas imoralidades a fim de assegurar a autoridade (Tácito. *Anais*, XII. 7).

O historiador estabelece uma relação entre a *impudicitia* e o poder político mostrando, assim como pensou Sêneca, que a forma de exercer e ambicionar poder era sustentada por ações despudoradas no âmbito privado; logo, o casamento entre o tio e uma sobrinha, para que a última pudesse reinar no palácio mais do que o próprio imperador.

O que favorece esses comportamentos inadequados, de acordo com Sêneca, seria a própria situação do império: um espaço de riquezas enormes, de interesses privados e coletivos em disputas, que só poderia ser sustentado por meio da corrupção. Um lugar que

perdeu sua “imagem natural”, isto é, um ideal de cidade sem competições e divergências no qual todos obedecem a uma moral, sem necessitar de leis. Por causa da riqueza, por exemplo, um filho envenena o pai e a esposa o faz com o marido (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 119, 6) e o casamento e os filhos são razões de decepção (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 1, 1, 10).

Nessa conjuntura de corrupção moral, são adicionados os vícios, sustentados pela corrupção. O prazer sexual é um tipo de vício contrário ao pudor; no adultério habita o prazer sexual desmedido. Examinemos o que Sêneca diz sobre o adultério.

Em *Sobre os Benefícios*, no livro III, o estoico defende que o número de ingratos diminuirá se nenhuma medida contra eles for tomada desde que o benefício seja mais apreciado do que a ingratidão, isto é, que se vanglorie mais os favores prestados do que a ingratidão seja observada. É preciso dar menos visibilidade aos ingratos (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 3, 16, 1). O pudor desapareceria com muitos ingratos e o malefício deixaria de ser difamatório quando se tornasse um lugar comum, ou seja, quando todos se acostumassem com a desonra ela deixaria de impressionar (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 3, 16, 1).

Segue com uma analogia entre o ingrato e as esposas. Nenhuma mulher se envergonharia de ser repudiada pelo marido, no divórcio, já que muitas mulheres nobres o foram; o divórcio era temido quando era raro, quando se tornou banal, deixou de ser temido (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 3, 16, 2). Por isso, se os ingratos forem excessivamente apontados, perderão a vergonha de sua infâmia e saberão que são um grande número. A exposição do delito formaria, assim, uma comunidade de transgressores enquanto a exposição dos benfeitores – e diríamos, dos exemplos – ampliaria o número deles.

A vergonha do adultério (*pudor adulterii*) foi perdida desde que as mulheres contraíam matrimônio para provocar seus amantes (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 3, 16, 3). As mulheres não se contentavam mais com um único amante, a vida com um só era chamada de casamento e elas preferiam a vida com muitos (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 3, 16, 3). É estúpida e antiga a mulher que só tem um amante (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 3, 16, 3) O pudor é uma prova de deformidade (*Argumentum est deformitatis pudicitia*) (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 3, 16, 3).

O adultério é um grande problema para a ética estoica, desta forma. Há a demonstração de que era tão recorrente ser um adúltero e uma adúltera, no tempo do filósofo, que os maridos e esposas fiéis eram hostilizados pelos demais. Um mundo de leis matrimoniais, de defesa de ideais de virtude e castidade, no qual o adultério seria a regra e o divórcio habitual.

por amor ao bem social e por devoção aos deuses, o adultério é fortemente condenado, não só porque é repugnante ao ser racional corromper uma lei que legitima a união de uma mulher com o respectivo marido, mas também porque, ao fazê-lo, contaminará uma família alheia. (Coelho, 2011, p.22)

Assim como Catão é uma figura retórica de seu discurso, como mostramos, e as mulheres de sua família são exibidas e elogiadas por suas performances como matronas romanas, o adultério torna-se, também, um objeto discursivo a fim de exemplificar como o governo dos prazeres, na vida privada, reflete sobre o bem comum, sobre uma época e uma classe social. “A felicidade não consiste no prazer ou no interesse individual, mas na exigência do bem, ditada pela razão e que transcende o indivíduo.” (Hadot, 2014, p.188). A prática do adultério, como um instrumento retórico, certifica as consequências coletivas do gozo dos prazeres individuais em detrimento do governo da razão, do agir a partir dos preceitos filosóficos.

Como afirma Gloyn (2020, p.106), a estabilidade do casamento é abalada em casos de divórcios e novos casamentos. Diferente da morte, que é algo do destino, o desejo do divórcio e de contrair novos casamentos são sustentados pela irracionalidade, o caminho contrário a virtude, buscando prazer sexual, vantagem política ou benefício financeiro. Essas são coisas possíveis de controlar, diferente da morte. Há uma diferença de tornar o casamento um instrumento da prática da virtude e torná-lo um meio de ganho pessoal.

O gozo dos prazeres é feito pelas mulheres e pelos homens. Há uma adesão feminina aos prazeres masculinos e não se limita apenas ao prazer sexual. O estoico refere-se, na epístola 95, às consequências físicas dessa adesão a práticas masculinas:

(...) ora, hoje vêmo-las sem cabelo e com gota nos pés! Não que a natureza das mulheres sofresse alguma mutação. Só que foi ultrapassada, e, como elas se igualaram aos homens em matéria de excessos, passaram a sofrer dos mesmos distúrbios físicos que os homens. Não fazem menores noitadas nem bebem menos vinho do que eles; no consumo de óleo e de vinho rivalizam plenamente com os homens. Tal como eles, restituem pela boca as iguarias que o estômago rejeita e aliviam-se, vomitando (...). Em matéria sensual também em nada cedem aos homens: elas que só nasceram para ser passivas (possam os deuses e deusas castigá-las como merecem!), tão longe se aventuram na via da licenciosidade que agora, como os homens, são elas quem desempenha o papel ativo! (...) Elas perderam as regalias próprias do seu sexo e, renunciando à feminilidade, viram-se condenadas à moléstia dos homens.” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 95, 20-21)¹⁴²

¹⁴²[...] *atqui et capillis destituuntur et pedibus aegrae sunt. Non mutata feminarum natura sed victa est; nam cum virorum licentiam aequaverint, corporum quoque virilium incommoda aequarunt. Non minus pervigilant, non minus potant, et oleo et mero viros provocant; aequae invitis ingesta visceribus per os reddunt et vinum omne vomitu remetiuntur; aequae nivem rodunt, solacium stomachi aestuantis. Libidine vero ne maribus quidem*

As mulheres passaram a agir contra a própria natureza e testar os limites do corpo bebendo vinho, suportando noitadas, com excessos de comidas, com devassidão e assim ocupam lugares e atividades masculinas perdendo seus privilégios. Tendo tal diagnóstico, é com sua filosofia que Sêneca propõe a mudança dos costumes, uma recuperação de uma moral ideal, anterior. Segundo o estoicismo de Sêneca, “as esposas são, portanto, convidadas a ser discípulas dos maridos, a cultivar a temperança, a aprender a vencer todas as paixões e, em particular, a ira, a desprezar a morte e a considerar a vida um bem transitório” (Coelho, 2011, p.29).

Em vista disso, é a vitória sobre as paixões que pode aniquilar o desejo sexual desmedido que favorece o adultério mais do que a proibição da infidelidade conjugal pelas leis. Toda a discussão de Sêneca do adultério é sobre a reprovação do uso das relações amorosas para o prazer. O prazer é um meio da luxúria corromper a alma (Sêneca. *Consolação a Márcia*, 19, 6).

O casamento ao modo estoico não tem como fim o exercício do prazer sexual, pelo contrário, é um objetivo a sua continência. O prazer deve ser rejeitado porquanto a procriação é a meta.

Se consideras que o desejo sexual foi dado ao homem não para o prazer, mas para a propagação da espécie, qualquer outro prazer deixará passar a salvo aquele a quem não houver violado este flagelo e arraigado nas próprias entranhas. A razão não abate os vícios um por um, mas a todos juntamente: a vitória da razão é universal (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 13,3)¹⁴³

Deste modo, a perspectiva do matrimônio de Sêneca defende a procriação como objetivo primeiro do casamento enquanto o prazer sexual deve ser rejeitado. Um exemplo de um casamento a esses moldes é o de Catão. No poema *Farsália*, de Lucano, é mencionado o casamento de Catão, o Jovem e Márcia. Eles se casaram, tiveram três filhos e Márcia foi se casar com Hortensio, para que este tivesse descendência. Morto Hortensio, feito seu

cedunt: pati natae (di illas deaeque male perdant!) adeo perversum commentae genus impudicitiae viros ineunt. Quid ergo mirandum est maximum medicorum ac naturae peritissimum in mendacio prendi, cum tot feminae podagricae calvaeque sint? Beneficium sexus sui vitiis perdiderunt et, quia feminam exuerant, damnatae sunt morbis virilibus.” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 95, 20-21).

¹⁴³ “[...] si cogitas libidinem non uoluptatis causa homini datam sed propagandi generis, quem non uiolauerit hoc secretum et infixum uisceribus ipsis exitium, omnis alia cupiditas intactum praeteribit. Non singula uitia ratio sed pariter omnia prosternit: in uniuersum semel uincitur.” (Sêneca. *Consolação a Hélvia*, 13,3).

sepultamento e seu luto, a esposa fecunda manifestou o desejo de ser novamente casada com Catão.

Enquanto sangue eu tive, enquanto fui fecunda,
te obedeci, Catão, fui mãe a dois maridos:
estou voltando, o ventre de partos exausto,
já não sirvo de prenda a ninguém. Propicia-me
de novo aquele puro enlace, um casamento
só de nome. (Lucano. *Farsália*, 2, 338-343)¹⁴⁴

Esse excerto do poema corrobora a concepção de casamento do estoicismo romano exemplificando com a união de Catão, considerado estoico. Voltada para a reprodução, uma mulher considerada como reprodutora transita de um parceiro a outro para gerar filhos legítimos aos aristocratas com a anuência do primeiro marido.

Mércia foi fecunda (Lucano. *Farsália*, 2, 338-343), cumpriu seu dever; cansada dos partos e já sem “utilidade” para casamento com outros homens (*iam nulli tradenda viro*) (Lucano. *Farsália*, 2, 338-343), pede ao ex-marido uma união que apenas se chame casamento (*da tantum nomen inane conubii*) (Lucano. *Farsália*, 2, 338-343), ou seja, sem relações sexuais. Ao final, um casamento sem procriação não é considerado casamento, mas Mércia já havia servido a dois homens com seu útero.

De acordo com Coelho, há uma mudança da forma estoica “no que diz respeito à conduta sexual e ao valor do matrimônio: do argumento de Zenão, segundo o qual as relações sexuais não teriam qualquer importância para a avaliação moral do homem, passa-se à veemente condenação do adultério” (Coelho, 2011, p.30). Sendo o estoicismo uma filosofia da ética das relações sociais, ao preceituar a maneira de lidar com os vícios e de buscar as virtudes nas relações, o matrimônio passa a ser um objeto de atenção para a prática estoica. Ele deveria ser direcionado para a castidade sexual, a procriação e a virtude ao passo que a infidelidade conjugal representaria o domínio do prazer, da irracionalidade das paixões, contra a natureza. O divórcio seria o resultado da excessiva entrega aos prazeres e da autonomia das mulheres em repudiar os maridos.

Um dos objetivos da filosofia estoica de Sêneca é apresentar prescrições para que os desejos humanos sejam administrados e, assim, escapar da vida viciosa. Em seus discursos, nos deparamos com princípios para lidar com os vícios no casamento tal como para abortar

¹⁴⁴ “*dum sanguis inerat, dum uis materna, peregi / iussa, Cato, et geminos excepi feta maritos:/ uisceribus lassis partuque exhausta reuertor / iam nulli tradenda uiro. da foedera prisci / inlibata tori, da tantum nomen inane / conubii*” (Lucano. *Farsália*, 2, 338-343).

comportamentos viciosos, é preciso se privar da companhia dos viciosos e o adúltero é um deles – bem como o *corruptor*, *avarus*, *saevus* e *fraudentus*. Deste modo, manter-se longe da companhia do adúltero é privar-se do adultério já que o contato com o vicioso leva ao vício; o adúltero incita a libido dos demais (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 104, 20-21).

A companhia adequada para quem busca o caminho da sabedoria é aquele que pode ensinar algo para o aprendiz, ou seja, os bons exemplos. Catão, Tiberão e Lélcio são os exemplos romanos enquanto os gregos são Sócrates, Zenão, Crisipo e Posidônio (Sêneca. *Cartas a Lucílio*,. 104, 21-22). Observemos os exemplos romanos: homens que viveram entre os séculos III a.C. e I a.C., distantes temporalmente de Sêneca o que demonstra sua nostalgia quanto aos exemplos morais comparados ao que oferece sua época, para ele, apenas os corruptos e adúlteros.

Os exemplos positivos foram homens que estiveram ligados a alguma vertente filosófica, representaram um comportamento austero ou relacionaram-se com bons exemplos políticos. É pela razão, o estudo e a prática da filosofia, que os adúlteros, avaros e corruptos podem se livrar dos vícios, de acordo com a proposta de Sêneca. Ele diz que é preciso acalmar a loucura dos desejos com a razão (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 82, 6).

Em *Cartas a Lucílio* e em *Sobre os Benefícios*, o filósofo trata da fidelidade conjugal declarando que ela é necessária na postura do homem e da mulher. Diferente da forma como o mesmo objeto é tratado juridicamente que, malgrado punir após a Lei Papia Popeia o adúltero e a adúltera, é especialmente mais severa com a mulher. Sêneca trata a infidelidade como uma desonestidade, ele diz que é uma indecência, injustiça, um erro exigir que sua esposa seja pudica enquanto seduz e corrompe as esposas dos outros (*scis inprobum esse qui ab uxore pudicitiam exigit ipse alienarum corruptor uxorum*) (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 94, 26). A infidelidade é, assim, um problema de deslealdade entre os homens. Ele defende que é preciso não apenas conhecer as ideias salutares, mas colocá-las em prática ilustrando como o estoicismo é uma filosofia prática, para a vida e não apenas para a contemplação.

Para Pimentel, a filosofia de Sêneca é distinta daquelas dos epicuristas e dos cínicos justamente na perspectiva sobre o casamento, porque “ao contrário dos Epicuristas e dos Cínicos, que continuaram a estimar a felicidade individual acima da família e do Estado, e como bom estóico, Sêneca mostra-se favorável ao casamento convencional.” (Pimentel, 2004, p.263). Cremos nessa diferença entre o bem individual e o bem coletivo nas perspectivas filosóficas, entretanto, já demonstramos como a postura do filósofo é, apesar de defensor da castidade e do casamento como um espaço de exercício dela, dúbia e deve ser analisada como algo relativo. Não há dúvidas que Sêneca compõe um sistema filosófico em

que os preceitos favoreçam a contração do matrimônio, porém ele ainda acredita na potência da união matrimonial como um mal a depender dos comportamentos éticos.

A respeito da fidelidade, na epístola seguinte, ele condena aquele que sabe que é uma enorme ofensa para a esposa que o marido tenha uma concubina, mas, ainda assim a tem, porque é comandado pela própria libertinagem. A alguns, de natureza mais fraca – aqueles que não aprendem sozinhos sobre as virtudes, é preciso ajudar a se livrar de convicções errôneas dando-lhes os princípios básicos. Com isto, Sêneca mostra que para alguns é mais fácil conter os instintos sexuais e para outros não; e, novamente, não basta conhecer os princípios, é preciso praticá-los (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 95, 36-37), retirando os obstáculos de sua prática do caminho (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 95, 38).

Outro tema que tange o casamento é as funções da esposa e do esposo. De acordo com Gloyn, Sêneca dá igual importância para ambos os gêneros no âmbito matrimonial e atribui a esposa uma função ética ativa (Gloyn, 2020, p.79). O estoico apresenta observações como o equilíbrio da importância da função do esposo e da esposa em obrigações e deveres; as obrigações são recíprocas e impõem deveres iguais às duas partes (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 2, 18, 1-2). A família é uma unidade dependente das funções dos gêneros, igualmente relevantes; um não é menor do que o outro. Cremos que esse equilíbrio de funções não iguala os gêneros em todos os aspectos da vida romana, já que todo o pensamento romano a respeito do matrimônio – jurídico, filosófico, político – foi baseado na diferença entre o homem e a mulher, mais ainda, na submissão desta àquele.

Ainda na esfera da importância do homem e a da mulher, ele compara os pais e as mães aos amigos no que concerne ao que é comum. A diferença entre amigos (*amicus*) e sócios (*socius*) é que entre os primeiros tudo é comum, portanto, não se dá um presente a um amigo, já que aquilo que pertence a um pertence também ao outro; entre sócios é diferente: cada um tem suas respectivas partes. A relação entre os pais e as mães assemelha-se àquela entre amigos: eles possuem filhos em comum não sendo possível que cada filho pertença a um (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 7, 12, 1).

Tal maneira de possuir algo em comum tem uma condição: ela não é permissiva a ponto de poder vender, destruir, consumir, deteriorar ou melhorar algo de um amigo porque é comum; os bens são condicionados à vontade do proprietário (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 7, 12, 6). O uso de alguma coisa sem o consentimento não é permitido nem mesmo ao amigo. (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 7, 12, 5). Assim, a comparação do bem comum dos amigos com os filhos comuns de um casal não faz de Sêneca um defensor da igualdade jurídica dos

gêneros na posse dos filhos, já que o *pater familias* é detentor dos filhos, eles pertencem à sua família e não a da esposa.

Sêneca também faz outras comparações a fim de representar as funções dos papéis na família. Acerca dos ingratos, por vezes, palavras duras podem ser usadas com eles, mas se for um caso mais grave, não convém admoestá-los de tal forma e fazer de um ingrato um inimigo (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 5, 22, 3). Mas algumas pessoas podem ser recuperadas e valem a pena o aviso com conselhos como um pai corrige seu filho e uma esposa reconduz o marido perdido para perto dela novamente (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, 5, 22, 4).

A frase latina que expressa essa ação da esposa é “*uxor maritum aberrantem ad se reduxit*” e tem como verbo *reduxit*, uma conjugação de *reduco* na forma perfeita. *Reduco* tem os sentidos de reconduzir, reduzir, restabelecer, reconciliar, militarmente, fazer voltar (Faria, 1967, p. 468) e é composto por *duco* (Meillet, 1951, p.332). *Duco*, aqui já mencionado, compõe a expressão *duco uxorem*, casar-se, conduzir uma esposa. Assim, na frase, a esposa, que foi conduzida pelo marido à casa, ou seja, para o casamento, tem que reconduzi-lo para ela mesma; Sêneca expressa a necessidade também da esposa de vigiar e trazer de volta o marido para o seu lugar, uma função moral. Uma qualidade especial, conforme Gloyn, da relação entre esposo e esposa é a capacidade de cada um de encorajar o outro (Gloyn, 2020, p.105).

O casamento tem para Sêneca exigências morais e emocionais e é voltado para o bem comum e, sobretudo, para o bem familiar. Cultivar a virtude, o pudor, abandonar as paixões são exemplos de suas exigências morais. A lealdade, o amor, a temperança, a submissão feminina, a fidelidade e o cumprimento das obrigações podem levá-lo a um equilíbrio para que ele seja mais um instrumento do caminho da virtude do que conduzir para o vício. A estabilidade é fundamental para o casamento, na perspectiva de Sêneca, ele deve espelhar o equilíbrio dos sábios imperturbáveis (Gloyn, 2020, p.87).

A perspectiva de casamento do filósofo é atrelada a sua filosofia, como buscamos demonstrar. Acreditamos que o mesmo se dá no *corpus* trágico escrito pelo filósofo: em suas peças são apresentados casamentos dominados pelas paixões e os vícios, eles representam os desequilíbrios que Sêneca apontou como prejudiciais. Assim, representam também os comportamentos aristocráticos censurados pelo estoico como a infidelidade conjugal, as excessivas paixões como o amor e o prazer sexual. A tragédia ilustra as emoções humanas que movem os homens, os desejos incontroláveis que, para o estoicismo, corrompem-no. As personagens trágicas transitam, muitas vezes, dos vícios aos crimes, elas são retratos da ausência de erradicação das paixões. São seres dominados pelo ciúme, inveja, corrupção,

desejo e irracionalidades, em suma, são simulacros da perspectiva de Sêneca do próprio mundo.

CAPÍTULO 3

3.1 - O casamento, o poder da razão e o poder da paixão: elementos em conflito

Um dos temas de maior destaque das tragédias - ou talvez o maior deles - são as paixões. Nas tragédias, as paixões se expressam,¹⁴⁵ personificam, ganham corpos e palavras, dão, ao teatro de Sêneca, a dramaticidade. Nosso trabalho não tem a intenção de destacar as paixões por elas mesmas, mas entendê-las em exercício nos personagens inseridos nas relações matrimoniais - os esposos e as esposas - ou seja, em um contexto específico; assim, investigar como elas exercem força no casamento, como acometem-no. As paixões não serão nosso único tema ligado ao casamento, mas ganha lugar como o primeiro porque, cremos, elas interferem diretamente no curso das relações matrimoniais.

Nossa intenção, nesse capítulo, é mapear o que afeta o casamento - para que Sêneca exponha o resultado, nas tragédias, de casamentos completamente desastrosos - e como os elementos que exercem força negativa sobre o casamento produz cenários completamente fora da ética estoica como os adultérios, traições familiares e crimes intrafamiliares. As paixões e a razão são elementos opostos, no pensamento do filósofo estoico. No caso das tragédias, são as paixões que influenciam os casamentos enquanto a razão perde a batalha.

Em *Sobre os Benefícios*, Sêneca diz, de maneira genérica, que em nada há completa certeza porque a procura da verdade é tarefa árdua, mas, em todas as tarefas, a técnica seria buscar a verossimilhança. Ele dá exemplos de algumas dessas tarefas como a navegação, as campanhas militares, a paternidade e o casamento. Ainda que em tudo isso o resultado seja incerto, escolhe-se o lado em que se espera o bem, o melhor. E ele pergunta quem poderá assegurar ao soldado a vitória, ao marido a honestidade da esposa e ao pai o amor de seus

¹⁴⁵ A expressão da paixão é física, mental e emocional, nas personagens das tragédias. Fedra é um exemplo de uma esposa intensamente atacada física e emocionalmente por suas paixões, o amor e o desejo sexual. Suas paixões falam, fogem de seu controle. Sua ama diz que Fedra é queimada - e utiliza o verbo *torreo* na voz passiva, *torretur*, designando, assim, a involuntariedade da expressão da paixão de Fedra - pelo ardor da paixão e esta é uma loucura, um delírio, uma agitação - *furor* - (Sêneca. *Fedra*, 362-363). No fim da tragédia *Medeia*, também encontramos um exemplo da expressão física da paixão de Medeia, nesse caso, sua ira. A face de Medeia se queima avermelhada, o verbo utilizado é *flagro* que possui, entre seus sentidos, a ideia de queimar em paixão (Sêneca. *Medeia*, 858). É comum, nas tragédias de Sêneca, a imagem metafórica do fogo. Para Ana Teresa Marques Gonçalves (Gonçalves, 1996, p.53), tratando-se da peça *Fedra*, o fogo representa os sentimentos de Fedra.

filhos e responde que somente a razão poderá levar a isso (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, IV, 33, 2). Portanto, assim como as tarefas da vida, as relações também dependem da verdade e do exercício da razão.

O casamento e as relações familiares estão submetidos à instabilidade e à ausência de verdade, bem como podem ser submetidos ao seu oposto, à verdade e à razão. O casamento, em si, para Sêneca, não é um bem, uma felicidade, uma fonte de prazer - no sentido mais popular e menos estoico. Na Carta 59, ele diz:

dizemos que nos deu grande prazer saber de alguém que foi nomeado cônsul, ou se casou, ou a sua mulher teve uma criança, tudo isto circunstâncias que não só não são causa de alegria como frequentemente são o prelúdio de futuros infortúnios; ora a alegria nem conhece termo nem pode transformar-se no seu oposto (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 59.20)¹⁴⁶

Se o casamento não é, efetivamente, uma causa de alegria e se ter um filho também não o é - porque são facilmente transformados em seus opostos, ou seja, em infelicidades -, como e por que valeria a pena para os romanos se casarem? Havia diversas razões para os romanos se casarem, como mostramos no capítulo anterior; em suma, uma das razões não era o amor, o apaixonamento, enquanto eram razões a necessidade de proteger o patrimônio familiar entre famílias parceiras e negociadoras, a manutenção de vínculos políticos e a reprodução de cidadãos romanos - tratando-se, obviamente, de famílias dirigentes.

Voltando à primeira pergunta - como se casar -, isto é, de que maneira levar uma relação matrimonial, pretendemos responder observando as tragédias de Sêneca. A razão e a paixão são substâncias a serem analisadas. É possível antecipar que as esposas são figuras fundamentais para a sustentação ou não da razão nos matrimônios das tragédias. Torna-se necessário, também, compreender o que é razão e paixão, para Sêneca.

¹⁴⁶ Na carta 66, Sêneca explica que o bem moral não pode ser coagido e não obedece a ordens, trata-se de algo não contaminado, em estado puro. Outros males não podem exercer força sobre o bem moral (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 66, 17). Isto é: o bem moral, ao contrário do casamento, não se transforma em seu oposto, não pode ser causa de infortúnio. Assim, entendemos que o casamento não é, para o estoico, efetivamente, um bem moral. A felicidade, segundo o que ele diz na Carta 74, só pode ser obtida a partir da convicção de que não há outro bem a não ser o bem moral (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 74, 1), ou seja, a própria felicidade também depende de crer que o casamento, nesses termos, não é um bem. O efeito de crer ser o bem moral o único bem é ser feliz e não depender de ninguém, quando, do contrário, crendo haver outros bens, entrega-se ao poder da fortuna, sujeita-se a uma vontade exterior. Assim, de um lado, tem-se o bem moral, a felicidade e a independência de tudo e de todos; de outro lado, tem-se a fortuna, a infelicidade e o assujeitamento. Considerando esse pensamento, os poderosos das tragédias - os reis e suas famílias - encontram-se do lado da infelicidade, já que estão sujeitos à fortuna e creem em outros tipos de bem que não seja o bem moral. Não há, para Sêneca, outro grupo social mais sujeito à fortuna do que aqueles que governam, pois não tem limites os seus desejos e buscam o bem que não é o bem moral. Na peça *Agamêmnon*, o coro diz que a fortuna destina ao abismo e à incerteza aqueles da realeza (Sêneca. *Agamêmnon*, 58-59).

Adfectus é o termo latino de mais uso, por Sêneca, para se referir às paixões. Outros termos indicam as especificidades das paixões: *ira* (ira), *furor* (ira, ódio, raiva), *libidus* (desejo sexual), *amor* (amor). Na Carta 51, Sêneca explica a Lucílio o que pensa sobre as paixões:

Não posso deixar que a alma amoleça; se fizer concessões ao prazer, terei de fazê-las à dor, ao cansaço, à pobreza; a ambição e a ira quererão tomar conta de mim; ver-me-ei dilacerado, despedaçado entre inúmeras paixões. A liberdade é a nossa meta, é o prêmio de nossas canseiras. Sabes em que consiste a liberdade? Em não ser escravo de nada, de nenhuma necessidade, de nenhum acaso; em lutar de igual para igual com a fortuna. Se algum dia eu sentir que ela tem mais força do que eu, mesmo assim essa força será inútil. Nunca me deixarei vencer: a morte será o meu recurso. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 51, 8-9)

O conceito de paixão de Sêneca é o de uma afetação negativa,¹⁴⁷ algo que desvirtua a alma humana, que a atinge, uma sorte de desvio motivado por uma permissão excessiva a si mesmo. A batalha do filósofo parece ser para que os homens não se permitam à entrega das paixões, que se comprometam em coordenar os próprios desejos ao invés de ser dominados por eles. Portanto, *adfectus* tem um potencial de destruir o homem, no sentido de desviá-lo para outro caminho que não seja o da natureza, nesse caminho, a irracionalidade impera; ele é, naturalmente, uma medida negativa de tudo, um exagero.

O esposo de Clitemnestra é um exemplo de como a paixão afeta as decisões e a deliberação de um rei em uma situação de guerra. Entre os versos 175 e 192, Clitemnestra narra a trajetória amorosa de seu esposo Agamêmnon desde o início da guerra de Troia: captura a cativa Criseida e se recusa a entregá-la a seu pai Crises (Sêneca. *Agamêmnon*, 175-176); quase concomitantemente seu esposo também se apaixona por Cassandra (Sêneca. *Agamêmnon*, 177); ele ainda toma de Aquiles Briseida (Sêneca. *Agamêmnon*,.). A guerra e o adultério povoam o casamento de Clitemnestra e Agamemnon a ponto de aquela dizer que seu marido se tornou *captae maritus*, um esposo de uma cativa (Sêneca. *Agamêmnon*, 191), Cassandra, ao final da guerra – posição pouco digna para um rei.

Ainda seguindo a interpretação do trecho supracitado da epístola 51, as paixões são senhores enquanto os homens seus escravos. Compreendamos: não se trata de uma

¹⁴⁷ *Adfectus* também é o particípio do verbo *adificio*: influencio, impressiono, inflijo. Isto é, há, no significado da palavra, o sentido da afetação.

escravização social, fundamentada em uma evidente segregação de classes; ela diz respeito a uma escravização moral a qual qualquer sujeito pode estar submetido.¹⁴⁸

Sêneca afirma ser a liberdade - o oposto da escravidão - prerrogativa de todos, já que ela é tão somente um estado de não ser submetido a nada e a ninguém. Considerando as contingências - a fortuna, destino, aquilo que não se controla -, há sempre uma saída: a morte. Isto é: para aquilo que se pode controlar - ambição, ira, amor, cansaço, prazer e dor -, controle; para aquilo que não se pode controlar - o destino -, a morte, a maior liberdade, aquela que está disponível a todos a qualquer momento.

Aplicando essa compreensão para nossa leitura das tragédias, constatamos que os personagens dos casamentos estão muito mais ligados às paixões do que à razão em suas relações matrimoniais e isso é importante para o entendimento do casamento nas tragédias. Os esposos e as esposas depositam suas paixões acima da relação matrimonial, não aceitando limites a elas e permitindo-se vinganças, traições e diversas ações motivadas por essas paixões. Em outros termos: os esposos e esposas estão, ali, como escravos, a partir do que Sêneca afirmou, por fim, completamente assujeitados.

Um exemplo de um esposo assujeitado é Jasão, de *Medeia*. Sobre o fato de abandoná-la, a esposa diz sobre ele:

Mas que podia ter feito Jasão, uma vez sujeito ao poder
e à autoridade de outrem? Devia ter oferecido
o peito à espada - não digas isso, não digas isso,
dor enlouquecida. (Sêneca. *Medeia*,
137-147)¹⁴⁹

A posição de Jasão é de estar sob a vontade de outra pessoa (*alieni arbitri*), ele não pode decidir sozinho, está submetido a um senhor que o domina. Quem o domina, nesse caso, é a arbitrariedade do poder, isto é, a tirania. Nesse caso, a saída, para *Medeia* - assim como

¹⁴⁸ Na epístola 47, Sêneca discorre sobre todos serem escravos independentemente da condição social e riqueza (Sêneca. *Cartas a Lucílio*. 47, 17). Ele assegura que poderia mostrar ao seu interlocutor, Lucílio, um antigo cônsul submetido a uma velha, um homem rico a uma escrava e jovens ricos e nobres submetidos a bailarinos. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*. 47, 17). Se nos exemplos citados a submissão advém de relações amorosas, o amor, como paixão, faz inverter os níveis das hierarquias sociais e econômicas nas quais os romanos se localizavam. Em suma, o amor, paixão da sensualidade e do transbordamento, faz aqueles que estão em altos níveis hierárquicos se submeterem a inversão de postos, isto é, tornarem-se também escravos. Um exemplo disso é Fedra, nossa personagem escolhida: tomada pela paixão por Hipólito não só deseja entregar ao enteado o governo de Atenas - *sceptra* (Sêneca. *Fedra*. 617-619) como também deseja tornar-se escrava de Hipólito - *famula* (Sêneca. *Fedra*, 617).

¹⁴⁹ *Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri/ iurisque factus? debuit ferro obuium / offerre pectus melius, a melius, dolor / furiose, loquere.* (Sêneca. *Medeia*, 137-147).

Sêneca afirmou no trecho citado anteriormente -, é a morte.¹⁵⁰ Na vida sem liberdade - seja subjugado pelas paixões, seja por um rei -, a morte é o melhor destino.

Há, ainda, a revelação de uma outra razão pela qual Jasão se submete ao poder do rei Creonte, segundo a perspectiva de Medeia, sua esposa. No verso 529, Jasão diz à esposa que teme o cetro do rei,¹⁵¹ por isso, não poderá contrariar sua vontade e se casará com sua filha; em resposta, Medeia lhe diz que, na realidade, ele deseja esse cetro, logo, consente ao pedido do rei (Sêneca. *Medeia*, 529).

Temos, assim, no caso de Jasão, um paradoxo: de um lado, Jasão parece temer não fazer a vontade do rei e ter sua vida comprometida; de outro lado, ele deseja conquistar uma posição privilegiada sendo genro do rei Creonte. Seu matrimônio com Medeia, assim, perde as chances de ser preservado em qualquer uma das duas justificativas. Jasão se casará com a filha do rei: seja por medo de morrer, seja por desejar a posição de genro do rei.

Ele justifica que não pode manter seu antigo casamento por conta da coação e da tirania, porém o que o mantém submetido é sua própria ambição; assim, sua paixão não seria o medo, mas a cobiça pelo poder, pelas riquezas e por tudo que se alcança estando no centro do poder. Em termos senequianos - considerando as paixões um senhor e o homem um escravo -, aquilo que domina Jasão é sua ganância mais do que a razão em seu casamento.

Mas esse impasse de Jasão deixa entrever um aspecto do casamento apresentado por Sêneca nas peças: a relação matrimonial é atravessada pelos elementos políticos e sociais ainda que o filósofo busque priorizar o tom ético dela. A ética - no caso de Jasão, de cumprir seu compromisso com Medeia ou morrer, sua melhor saída, na opinião da própria esposa - e a política - o desejo de se inserir na nobreza de Corinto e gozar de melhor posição - parecem completamente irreconciliáveis, mas entrecruzados.

Parece-nos que as esposas e os esposos das tragédias sempre estão entre as ambiguidades¹⁵² e é assim que o casamento nos é apresentado: vícios e virtudes; ética e política; razão e paixão; preservação da família e sua destruição; desejos pessoais e bem comum. Os personagens estão frequentemente entre os limites, por vezes transbordando e

¹⁵⁰ Na carta 26, Sêneca diz sobre a necessidade de se retirar da vida: “um homem que aprendeu a morrer esquece o que seja a servidão: está acima, melhor dizendo, está fora do alcance de todo e qualquer poder! Que lhe importam o cárcere, os guardas, as cadeias, se tem diante de si uma porta sempre aberta? Uma única cadeia nos tem manietados: o amor pela vida” (“*Qui mori didicit servire dedit; supra omnem potentiam est, certe extra omnem. Quid ad illum carcer et custodia et claustra? liberum ostium habet. Una est catena quae nos alligatos tenet, amor vitae*”). (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 26, 10).

¹⁵¹ Na carta 47, o filósofo afirma que o amor não é compatível com o medo, não é seu par. Jasão, então, sendo medroso, não amaria a própria esposa. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 47,19)

¹⁵² Um exemplo dessas ambiguidades é a frase de Fedra: “não quero o que quero” (Sêneca. *Fedra*, 603-605). Seu próprio desejo é duplo e isso influencia nas suas atitudes: Fedra ora deseja Hipólito e busca seduzi-lo, ora quer desistir do próprio desejo e recuar.

cometendo atos irracionais e exagerados: por exemplo, Fedra se apaixona por seu enteado e, ao ser desprezada por ele,¹⁵³ mente para o marido que o enteado a estuprou.

Voltando ao caso do esposo de Medeia, a ambição e o medo da tirania não são as únicas paixões e emoções determinantes para as ações de Jasão, há, ainda, uma outra paixão igualmente forte: o amor. Jasão diz a si mesmo:

se pretendesse ser fiel à minha mulher,
como ela merece, sobre a minha cabeça
cairia a morte; se não quisesse morrer,
infelizmente não seria fiel. Não foi o temor que prevaleceu sobre a minha
fidelidade,
mas o meu ansioso amor de pai: certamente que à morte dos pais
se seguiria a morte dos filhos (Sêneca. *Medeia*, 434-439)

A razão pela qual Jasão, segundo ele mesmo, aceita se casar com Creúsa abandonando Medeia é, também, garantir a segurança dos filhos, ao ocupar uma posição próxima ao rei. No verso 521, o herói refere-se a um de seus inimigos: Acasto, seu primo (Sêneca. *Medeia*, 521). Tendo Medeia matado, por meio de um estratagema, o tio de Jasão, pai de Acasto, presume-se, na frase “Acasto está perto” (Sêneca. *Medeia*, 520), que o primo procura o outro para vingar a morte de seu pai. Assim, Jasão ocupando um posto da família do rei, Acasto não poderá atingi-lo porque ele contará com a proteção do sogro.

Por isso, no trecho citado acima, Jasão associa sua fidelidade à morte: para ser fiel à Medeia, Jasão deveria não se casar com Creúsa e não obter a proteção do rei, isto é, esse seria o caminho da morte; em contrapartida, para manter-se vivo, então, era preciso ser infiel.¹⁵⁴ A morte, então, parece não ser uma opção considerada por Jasão. Como Sêneca demonstrou na Carta 51 citada, aqui, anteriormente, só a morte pode proporcionar ao homem a completa liberdade e Jasão escolhe viver, ainda que submetido, acima de tudo.

Esse personagem, assim, encontra-se em divergência com os valores do estoicismo senequiano. A morte, para Sêneca, é a opção para se ter liberdade diante de uma coação - seja de um rei, de um inimigo, seja da fortuna, do destino. Tendo sido considerada a posição de

¹⁵³ O repúdio de Hipólito ao desejo da madrasta é manifestado nas palavras da ama de Fedra. A ama escolhe uma metáfora marítima comparando o filho de Teseu a uma pedra resistente no mar dizendo: “com um duro rochedo, por todos os lados inacessível, / resiste ao mar e as exasperadas ondas / pra longe repele, assim ele despreza as minhas palavras” (“*Vt dura cautes undique intractabilis / resistit undis et lacessentes aquas / longe remittit, uerba spernit mea*”). (Sêneca. *Fedra*, 580-82).

¹⁵⁴ No verso 1003, Jasão diz nunca ter sido infiel à Medeia (Sêneca. *Medeia*, 1003), entretanto, entre os versos 437 e 438, ele diz que seu amor de pai se sobrepôs à fidelidade conjugal (Sêneca. *Medeia*, 437-438). No verso 443, o herói afirma que Medeia também escolheria os filhos ao próprio casamento, se pudesse (Sêneca. *Medeia*, 443), justificando, assim, sua escolha pelo novo casamento e o abandono do antigo.

Jasão diante da morte - para Sêneca, a morte é a superação da condição de escravidão -, é preciso considerar o *adfectus* importante destacado pelo personagem: o amor pelos filhos.

No verso 439 supracitado, ele ressalta que sua *pietas* - termo traduzido como “amor de pai” - o moveu para que desistisse da própria morte;¹⁵⁵ não por deixar seus filhos sozinhos, mas, sem a proteção de Creonte contra Acasto, o herói poderia ser morto pelo último e o assassinato também se estenderia aos filhos. É preciso esclarecermos que, apesar de *pietas* ser um sentimento, ela não se encontra entre aqueles que desequilibram o homem, ou seja, um tipo de paixão.¹⁵⁶ O amor de Jasão pelos filhos, chamado de *pietas*, é positivo e, obviamente, contrasta com o sentimento negativo de Medeia em relação aos filhos, que a leva a matá-los.¹⁵⁷

Outro tipo de amor atribuído a Jasão é o amor por Creúsa. Medeia menciona isso, mas Jasão não admite essa paixão. Ela diz ao esposo que, pedindo seu exílio voluntário de Corinto, ele busca distanciá-la de Creúsa, a nova noiva (Sêneca. *Medeia*, 495) e então ele pergunta se ela o acusa de dedicar amor a Creúsa e ela responde afirmativamente (Sêneca. *Medeia*, 396). Assim, a coloca insinua que seu esposo se casará com a filha do rei menos por motivações políticas e sua própria proteção do que por ter se apaixonado por ela, efetivamente.

Nesse caso, o amor presumido é negativo, estoicamente. Segundo Zélia Cardoso, nas tragédias, é possível “observar a força do amor-paixão como elemento causador das grandes

¹⁵⁵ Jasão ainda diz sobre sua *pietas* em relação aos filhos no verso 545 negando-se a permitir que Medeia fuja para o exílio levando seus filhos por conta de seu amor de pai, que o leva a não suportar estar longe de sua prole (Sêneca. *Medeia*, 545).

¹⁵⁶ Segundo o dicionário de Ernesto Faria, *pietas* seria, primordialmente, um sentimento de dever com relação aos deuses e a pátria; também uma espécie de afeto aos pais. Em sentido geral, ela seria a bondade, justiça, ternura, amor e a indulgência. Além disso, *Pietas* era o nome de uma deusa cultuada pelos romanos. (Faria, 1967, p.416). O termo é usado em outras tragédias de Sêneca como no verso 1093 de *A Loucura de Hércules* em que o coro diz, após a fúria do herói contra sua esposa e seus filhos - assassinando-os -, que Hércules recupere sua *pietas* e sua *virtus* (Sêneca. *A Loucura de Hércules*, 1093). Em *Troianas*, Ulisses diz a Andrômaca que confesse onde está seu filho porque, inevitavelmente, ela o fará já que a necessidade, por vezes, pode ser maior que a *pietas* (Sêneca. *As troianas*, 581); nesse sentido, a *pietas* é o amor materno que a mulher dedica ao filho. Édipo também nomeia como *pietas* o sentimento de Antígona por ele (Sêneca. *As Fenícias*, 97). Em suma, *pietas* é utilizado, nas tragédias, como um sentimento familiar salutar que faz com que um membro proteja o outro.

¹⁵⁷ Esta é uma questão complexa porque há uma clara ambiguidade dos sentimentos de Medeia com relação aos filhos: recai sobre eles a ira da mãe que é traída pelo pai, porém, nos versos 943 e 944, da tragédia, a própria Medeia diz que sua *ira* repele sua *pietas* e está possuída pela *ira* (Sêneca. *Medeia*, 943-944), confessando assim a ambiguidade de amar os filhos e revoltar-se contra eles para atingir Jasão. Afirmando, uma vez mais, ser a tragédia um gênero de ambiguidades visto que seus personagens frequentemente se encontram entre dois pólos opostos; nesse caso, entre o amor materno e a ira. Outro personagem que apresenta ambiguidade no âmbito parental é Teseu. Entre os versos 1115 e 1120, ele afirma ser a natureza tão poderosa que submete os pais ao vínculo de sangue e cultivar esse vínculo, por vezes, significa contrariar a si mesmo; Teseu afirma isso revelando sua ambiguidade interna de querer ver Hipólito morto e, depois de sua morte, chorar por ele (Sêneca. *Fedra*, 1115-1120).

desgraças.” (Cardoso, 2005, p.133) Deste modo, o amor do herói, hipotético, por Creúsa, seria uma razão para o desequilíbrio de seu casamento com Medeia. Não há, assim, uma exaltação do amor no casamento, nas tragédias de Sêneca, porque tal *adfectus* será, sempre, uma força destruidora. Quando esta domina, o equilíbrio conjugal rui.

Tal amor conjugal, que também contém em si o desejo sexual, é inflamado, para Sêneca, e deve ser controlado porque é um vício. Mas livrar-se do jugo dessa paixão é tarefa árdua. Ele diz nas *Cartas a Lucílio*:

Quem se esforça por libertar-se de uma paixão deve evitar tudo quanto lhe lembre a pessoa amada (pois nada recrudescer tão rapidamente como o amor); do mesmo modo fará quem deseje libertar-se dos desejos que antes o inflamavam, afastando os olhos e os ouvidos dos seus interesses passados. A paixão é fácil de reacender. Onde quer que lance o olhar não terá dificuldade em descobrir alguma vantagem no tipo de ocupação em que se comprazia. Nenhum mal existe que não ofereça a sua compensação! A avareza promete a posse de riquezas, a libertinagem acena com as mais diversas espécies de prazer, a ambição alicia com a púrpura, os aplausos, o acesso ao poder e a tudo que o poder dá lugar. Os vícios tentam-te oferecendo paga em troca; na vida privada atrás de prescindir de salário! (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 69, 3-5)¹⁵⁸

Sendo a paixão um estado de afetação - do corpo e da mente -, a ela é necessário dedicar um imenso esforço de controle, evitando, assim, o objeto do amor. A solução é evitar e distrair-se diante do objeto e de suas lembranças e, sobretudo, abdicar do que se ganha sustentando essas paixões: um imenso prazer, uma recompensa, toda sorte de pagamento. Nas palavras de Sêneca, as paixões, de modo geral, são um mal, porém, da mesma forma, oferecem ao homem comum - o não-sábio - um regozijo que deve ser abdicado.

A tarefa dos preceitos estoicos de Sêneca é conduzir o homem à abdicção das vantagens de gozar das paixões de toda sorte - não apenas o amor -, essas vantagens podem ser: quando ambicioso, receber honrarias e privilégios políticos; quando guloso, comprazer-se com um prato cheio; apaixonado, sentir-se também amado; sendo libidinoso, obter o prazer sexual.¹⁵⁹

¹⁵⁸ “ *Quemadmodum ei qui amorem exuere conatur evitanda est omnis admonitio dilecti corporis (nihil enim facilius quam amor recrudescit), ita qui deponere vult desideria rerum omnium quarum cupiditate flagravit et oculos et aures ab iis quae reliquit avertat. Cito rebellat adfectus. Quocumque se verterit, pretium aliquod praesens occupationis suae aspiciet. Nullum sine auctoramento malum est: avaritia pecuniam promittit, luxuria multas ac varias voluptates, ambitio purpuram et plausum et ex hoc potentiam et quidquid <potest> potentia. Mercede te vitia sollicitant: hic tibi gratis vivendum est.* “ (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 69, 3-5).

¹⁵⁹ A respeito da sexualidade no casamento, é preciso considerarmos ser a principal função da relação a procriação, porém, na perspectiva estoica de Sêneca, é, também, o instinto sexual, quando exacerbado, um mal imenso. Portanto, tem-se uma diferença entre a objetividade da reprodução e o estímulo do prazer sexual, essencialmente negativo.

Atentando para tal compreensão das paixões e os excertos citados sobre Jasão, ao personagem, esposo de Medeia, são atribuídas paixões que resultam em prejuízos ao seu casamento o que destaca, uma vez mais, a fundamental importância do comportamento do indivíduo para o casamento, na visão de Sêneca. O tragediógrafo mostra os casamentos das tragédias por meio das questões éticas. Ele não parece crer ser a regulação jurídica e suas penalidades aquilo que pode determinar o sucesso dos casamentos.

Os casamentos das tragédias são, como o gênero, trágicos; horrendos porque são espaços de crimes e malsucedidos porque outros interesses sobressaem a eles como a ambição de Agamêmnon para vencer a guerra de Troia que o conduz a sacrificar a própria filha e deixar sua casa por dez anos e o desejo sexual de Fedra por Hipólito que a faz rejeitar Teseu como esposo. Por isso, julgamos ser importante falar, inicialmente, sobre as paixões que assolam cada um dos membros dos casais selecionados para nosso estudo porque suas ações são coordenadas a partir das violentas emoções, o *adfectus*.

Afetados internamente, as esposas e os esposos deixam-se ser conduzidos ao extremo de tudo: aos crimes contra familiares - esposos, esposas, filhos e filhas, cunhados -, ao que é profundamente nefasto e impensável no âmbito intrafamiliar - incesto,¹⁶⁰ infanticídio - e, por fim, a busca incessante pela própria satisfação sexual, social, política e amorosa.

É hora de voltar à Medeia, a esposa que guarda diferenças emocionais com relação ao esposo. O combustível nutridor de suas ações não é o medo¹⁶¹ e nem a ambição pelo poder,¹⁶² todavia, é seu forte amor por Jasão que a conduz a extremos. A esposa afirma ter cometido todos os seus crimes¹⁶³ por amor (Sêneca. *Medeia*, 135-136), um *infelix amor* (Sêneca. *Medeia*, 136). A paixão de Medeia exerceu influência sobre ela de tal forma que, para que Jasão pudesse ter o velo de ouro, a apaixonada mata o próprio irmão para dispersar o pai na fuga do casal.

¹⁶⁰ Em Fedra, temos uma confissão de incesto de sua parte em formato de agressão à natureza. Ela diz que amou o que era abominável, ou seja, aquilo que seria contra a natureza (Sêneca. *Fedra*, 594-96).

¹⁶¹ Diferente de Jasão, para Medeia, o amor não deve temer (Sêneca. *Medeia*, 416); ela diz isso julgando a ação de Jasão - abandoná-la por temer a vingança de seu primo Acasto e do próprio Creonte (Sêneca. *Medeia*, 415) - e afirmando que não faria o mesmo, pois o amor que dedica ao esposo não é medroso. A propósito, o medo não é uma emoção que domina Medeia.

¹⁶² Entre os versos 540 e 541, Medeia diz a Jasão que despreza a opulência dos reis - *ops*. (Sêneca. *Medeia*, 540-541), isto é, diferente dele, ela não se seduz com o luxo e o poder que se pode consumir estando na casa real.

¹⁶³ Os crimes de Medeia são: roubar o velo de ouro de seu pai (Sêneca. *Medeia*, 130); o assassinato do próprio irmão, Absirto (Sêneca. *Medeia*, 131), seu esquartejamento (Sêneca. *Medeia*, 132) e o lançamento de seu corpo ao mar (Sêneca. *Medeia*, 133) e a responsabilidade pela morte de Pélias, tio de Jasão (Sêneca. *Medeia*, 133).

Essa paixão, acima da família de origem¹⁶⁴ e de seu reino, torna a atitude de Medeia irracional. A paixão é, assim, o contrário da razão; “de facto, uma paixão, um movimento de cólera, uma ambição podem chegar para que desprezemos o perigo” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 76,20). A colca desprezou todo o perigo em sua pátria, bem como posteriormente quando não teme a nenhum rei. Na Carta 83, Sêneca menciona o exemplo de um outro personagem, desta vez, histórico, para defender sua perspectiva a respeito do mal da paixão:

Outra não foi a perdição desse homem notável e de ânimo nobre que se chamou Marco Antônio: não foi acaso a paixão por Cleópatra (tão violenta como a paixão pelo vinho) que o levou a adoptar costumes estrangeiros e vícios não romanos? Esta paixão o fez um inimigo da República, tornou-o incapaz de medir-se com os adversários; fê-lo cruel a ponto de, enquanto ceava, lhe serem levadas cabeças dos principais cidadãos, a ponto de observar, entre manjares requintadíssimos, no meio de luxo asiático, os rostos e as mãos dos proscritos, a ponto de já saciado de bebida, ter ainda sede de sangue (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 83, 25)¹⁶⁵

O amor de Marco Antônio por Cleópatra (*Cleopatrae amor*) desembocou em consequências morais e patrióticas. O militar absorveu outros costumes (*externos mores*) - aparentemente, bastante negativos, na perspectiva de Sêneca - e contraiu vícios não-romanos (*vitia non romana*). Além disso, tornou-se cruel a ponto de voltar-se contra Roma - gozando, segundo Sêneca, na morte de seus companheiros romanos em banquetes. Essa paixão traduziu-se em mal político e moral. Sem amar Cleópatra, ele, para o filósofo, não teria se entregado a tais vícios.

A paixão de Medeia, segundo ela mesma, a tornou criminosa. Como se, embriagada pelo amor pelo esposo, fosse incapaz de julgar o certo e o errado e deixasse envolver-se, naturalmente, pelo nefasto - o assassinato de seu irmão, por exemplo. Tanto a Medeia da tragédia de Sêneca quanto o Marco Antônio mencionado nas cartas, a partir da paixão

¹⁶⁴ Há um ponto a ser observado a respeito da relação entre a origem das esposas e suas paixões. Enquanto as paixões submetem as pessoas ao seu jugo, as pessoas de origem nobre - os reis e as rainhas das tragédias - não deveriam entregar-se a elas, deixarem-se submeter-se. Apaixonadas, as esposas suplicam, assujeitam-se, fragilizam-se: atitudes completamente inadequadas para membros das casas reais. Fedra é um exemplo disso, assim como Medeia. No verso 667, ela diz a Hipólito que ela cai de joelhos diante dele; ela, filha de uma casa real (Sêneca. *Fedra*, 667). Nos versos seguintes, ela exalta sua posição moral: antes da paixão por Hipólito, a rainha manteve sua imagem moralmente intacta e pudorosa (Sêneca. *Fedra*, 668-669). Essas observações apontam para o poder manipulador das paixões para Sêneca: mulheres castas tornam-se impudicas, filhas de famílias reais renegam seus lugares sociais em busca da satisfação das paixões, como Medeia o fez.

¹⁶⁵ “*M. Antonium, magnum virum et ingeni nobilis, quae alia res perdidit et in externos mores ac vitia non Romana traiecit quam ebrietas nec minor vino Cleopatrae amor? Haec illum res hostem rei publicae, haec hostibus suis inparem reddidit; haec crudelem fecit, cum capita principum civitatis cenanti referrentur, cum inter apparatissimas epulas luxusque regales ora ac manus proscriptorum recognosceret, cum vino gravis sitiret tamen sanguinem*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 83, 25).

experimentada, cometeram atos cruéis, tomados, também, por outra paixão, além do amor: a ira. O coro da peça *Medeia* versa sobre as paixões da feiticeira.

Pra onde a cruenta ménade
é impetuosamente arrebatada
por um amor selvagem? Que crime prepara
com descomedida loucura?
O seu rosto transtornado pela ira,
hirto; meneando a cabeça
com violentos e soberbos movimentos,
ela ameaça até o rei. (Sêneca. *Medeia*, 849-856)¹⁶⁶

Medeia é qualificada por sua crueldade: mulher *cruenta*. Trata-se de uma esposa perigosa que, regida pela maldade, possui artifícios extra-naturais, manipula forças e distancia-se, claramente, de uma boa esposa romana - calada, submissa e obediente. Seu amor (*amor saevo*) é arrebatado, furioso, selvagem, bárbaro, cruel, violento (Faria, 1967, p.486)¹⁶⁷ e age contra Medeia: ela é roubada, raptada, seduzida, tomada à força (*rapitur*) (Faria, 1967, p.464) por essa paixão. Sêneca escolhe um verbo na voz passiva (*rapitur*) para expressar a ideia.

Neste ponto da interpretação, uma interrogação nos inquieta: Medeia pode ou não ser responsabilizada por essa paixão? Ela pode controlá-la ou encontra-se totalmente assujeitada e incapaz? Ainda que Sêneca disserte amplamente sobre a força da Fortuna - o destino - nas vidas humanas, ele não nega o arbítrio dado a todos. Uma paixão, para Sêneca, pode e deve ser fortemente controlada; ela não é algo natural e passageiro. Na carta 71, ele discorre sobre esse controle:

Quando nos será dada a faculdade de dominar todas as paixões, de submetê-las à nossa vontade, de poder enfim dizer esta palavra: “venci!”? Perguntamos quem é que eu pretendo vencer? Não são os Persas, nem as últimas tribos da Média, nem os povos guerreiros que porventura existam para além da Dácia, mas sim a avidez, a ambição e o medo da morte - que até os grandes conquistadores do mundo saiu vencedor! (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 71, 37)¹⁶⁸

¹⁶⁶ “*Quonam cruenta maenas / praeceps amore saeuo / rapitur? quod impotenti / facinus parat furore? / uultus citatus ira / riget et caput feroci / quatiens superba motu / regi minatur ultra*” (Sêneca. *Medeia*, 849-856).

¹⁶⁷ Em *Sobre os Benefícios*, Sêneca equipara o ódio ao amor quando este é dedicado em um nível exagerado, de loucura. Ele diz que o ódio e o amor insano alcançam o mesmo resultado (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, VI, 25, 2), ou seja, podem ser igualmente terríveis. Medeia transita entre amar Jasão e os filhos e odiá-los fortemente.

¹⁶⁸ “*Quando continget contemnere utramque fortunam, quando continget omnibus oppressis adfectibus et sub arbitrium suum adductis hanc vocem emittere ‘vici’? Quem vicerim quaeris? Non Persas nec extrema Medorum nec si quid ultra Dahas bellicosum iacet, sed avaritiam, sed ambitionem, sed metum mortis, qui victores gentium vicit*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 71,37).

Assim, entendemos a conexão entre paixões e arbítrio, no pensamento de Sêneca: o último deve dominar as primeiras para que não seja dominado por elas. *Sub arbitrium suum* diz sobre o lugar que devem ocupar as paixões: abaixo - e não acima - da vontade particular. É uma tarefa ética, para Sêneca. A escolha do verbo *venci* (*vici*) possibilita a seguinte interpretação: é uma disputa - talvez uma guerra ética - do homem contra suas próprias paixões em que, conforme almeja o filósofo estoico, aquele deve superá-las.

Medeia, mais do que Jasão, perdeu a disputa. Para Sêneca, vencer guerras é mais fácil do que vencer o *adfectus* e os vícios. Portanto, há uma hierarquia das vitórias verdadeiramente importantes e, no topo, não estão as vitórias bélicas. É o momento de citar, para ilustrar tal objeto, dois reis das tragédias, guerreiros, heróis e vencedores, que saem incólumes de guerras, mas não de suas próprias paixões: Teseu e Agamêmnon.

Teseu é considerado, pela esposa Fedra, um companheiro da loucura (*socius furoris*) (Sêneca. *Fedra*, 96). Diferente de Jasão, o medo não o acompanhava e o pudor, por sua vez, não o detinha (Sêneca. *Fedra*, 96-97). Porque Teseu foi cruel com Antíope (Sêneca. *Fedra*, 227), uma esposa casta (Sêneca. *Fedra*, 226), a ama de Fedra diz que ele era um esposo raivoso (*conjugem iratum*) (Sêneca. *Fedra*, 228).

O personagem Teseu da peça *Fedra* é composto com realce em algumas características: trata-se de um esposo traído - quando é informado, por meio de uma farsa, que seu filho Hipólito manteve relações sexuais com sua esposa Fedra; de um pai também traído e, sobretudo, de um *pater familia* desonrado pelo próprio filho. Após pedir para seu pai, Netuno, que mate seu filho, Hipólito, e ter seu pedido atendido, o herói descobre a mentira da esposa, a de que seu filho não a estuprou, e arrepende-se fortemente por ter sido responsável pela morte de seu filho casto.

Esse personagem é guiado pela ira, em suas ações. Obedecendo-a, o herói se enraivece contra seu filho e, depois, lamenta por seu próprio desejo. O mensageiro, após a morte de Hipólito e o lamento do herói, diz ao rei de Atenas “ninguém pode honestamente chorar por aquilo que quis” (Sêneca. *Fedra*, 1118) e ele responde ser o maior dos males ser forçado, pelo acaso, a desejar aquilo que é reprovável para si mesmo, o que se abomina (Sêneca. *Fedra*, 1119-1120).

O personagem se vê em um impasse ético: como chefe de família, pai e esposo, deve punir aquele que desonrou seu leito; como pai, quer preservar a vida do filho. Vejamos excertos dessa dubiedade:

ó habitante das florestas,

selvagem, casto, puro e inexperto,
estavas a guardar-te para mim? Agradou-te inaugurar a tua virilidade
no meu leito e com tamanho crime? (Sêneca. *Fedra*, 922-925)¹⁶⁹

O ódio de Teseu pelo suposto crime do filho é manifestado no apelo sexual da fala. É a pureza de seu leito, manchado pela “ação” do filho, que lhe interessa. Hipólito teria violado o espaço do casamento de Teseu e Fedra, o *torus*, o *thalamus*, o quarto, o centro da casa, da família e, por último, da própria pólis. O pai invoca também a falsidade do filho: fez-se socialmente casto, mas teria sido um libidinoso com Fedra.

Contrariamente, depois da morte do filho, ele expressa seu sentimento apelando para aquilo que é natural, o que ele chamou, no verso 903, de santo amor (*sancta pietas*) (Sêneca. *Fedra*, 903), o amor do pai pelo filho.

ó Natureza, demasiado poderosa, com quão forte vínculo de sangue
prendes os pais! E quanto te cultuamos, mesmo que contrariados!
Quando ele era culpado, quis matá-lo, agora que o perdi, choro por ele. (Sêneca. *Fedra*,
1115-1117)¹⁷⁰

Teseu se torna, a partir de então, o assassino do filho. Uma paixão o influenciou: o ódio, a ira.¹⁷¹ O mensageiro questiona por que o rei chora, se a raiva pelo filho ainda está lá (Sêneca. *Fedra*, 1121) e ele responde que chora por ter matado o filho (Sêneca. *Fedra*, 1121). Anteriormente, ele havia dito que Hipólito iria para os *Manes* porque seu pai se enfureceu (Sêneca. *Fedra*, 947).

A paixão de Teseu em destaque, na peça, não é o amor por Fedra, mas o ódio por Hipólito. Para Fedra, as suas esposas, o rei dedicou o seu amor ou o seu ódio; perverso com elas, arruinou a própria casa (Sêneca. *Fedra*, 1166- 1167). Após matar a mãe de Hipólito, Teseu mata o próprio Hipólito, daí o poder de destruir sua *domus*, ao qual se referiu Fedra. Porque é raivoso, comete crimes contra sua família.¹⁷²

¹⁶⁹ “*siluarum incola / ille efferatus castus intactur rudis, / mihi te reseruas? a meo primum toro / et scelere tanto placuit ordiri uirum?*” (Sêneca. *Fedra*, 922-925).

¹⁷⁰ “*O nimium potens quanto parentes sanguinis uinclo tenes natura! quam te colimus inuiti quoque! occidere uolui noxium, amissum fleo*” (Sêneca. *Fedra*, 1115-1117).

¹⁷¹ Em *Sobre a Ira*, Sêneca questiona se a ira está de acordo com a natureza, se deve ser conservada e se é útil; responde que não e isso pode ser atestado observando o homem (Sêneca. *Sobre a ira*, I, 5, 2). Enquanto o homem seria inclinado para congregar, ela, desunir; ele para ser útil, ela, ser nociva; e, por fim, ele para o auxílio e ela para a destruição (Sêneca. *Sobre a ira*, I, 5, 2). A ira seria contra a natureza humana porque é compelida ao auxílio comum. (Sêneca. *Sobre a ira*, I, 5, 3). Deste modo, Teseu, irado, estaria em desconformidade com a natureza e isso refletiria em seu casamento.

¹⁷² Na Carta 18, Sêneca diz que a cólera deve ser evitada, ela é resultado da loucura (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 18, 15). Teseu não evitou sua cólera e desejou e colaborou com a morte do próprio filho.

O desejo de vingança nutrido por Teseu contra o próprio filho é fundamentado em sua ira, sua paixão. Ele é esposo, pai e rei, três posições políticas e sociais que, segundo Sêneca, não poderiam ser ocupadas por agentes apaixonados. Aí está, como já dissemos, a ruína das relações familiares e políticas: o império da paixão sobre aqueles que governam, ou seja, sobre as aristocracias que o filósofo bem conheceu, sobre as quais ele versa, indiretamente, nas peças.

Tal império da paixão exerce influência tanto sobre a vida privada como sobre a vida pública, pois são profundamente conectadas. Por isso, a ira de Teseu reflete sobre seu reinado - matando Hipólito, por exemplo, ele demonstra não saber controlar sua própria paixão e deixa-se ser governado por ela; além disso, em um sentido político prático, Teseu perde seu principal sucessor, seu filho -, e o faz sobre sua casa, sua família e seu casamento.

Na carta 18, Sêneca adverte a Lucílio sobre a ira:

Todas as pessoas são susceptíveis de arder ao fogo desta paixão, que tanto pode nascer do amor como do ódio, e que não menos ocorre em situações sérias do que entre jogos e brincadeiras. Não interessa sequer a importância do motivo que a gera, mas sim em que tipo de carácter ela se produz. Do mesmo modo não importa se um fogo é grande, mas sim em que matéria ele pega. Construções extremamente sólidas podem permanecer incólumes, enquanto matérias secas e inflamáveis fazem uma faísca transformar-se em incêndio. É assim mesmo, caro Lucílio: o resultado duma cólera extrema é a insânia, e por isso há que evitar a cólera, não tanto por obediência à moderação, como para conservar a sanidade mental! (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 18, 15)¹⁷³

Enquanto do amor de Medeia nasceu sua ira, Teseu, por sua vez, foi dominado por sua ira, advinda de seu ódio por seu filho. Valendo-se da metáfora do fogo, Sêneca compara a ira a algo incontrolável que, a depender da matéria sobre a qual recai, se alastra rápida e violentamente. É o que ocorre com os esposos e esposas das tragédias: eles são facilmente tomados pelo fogo das paixões, isto é, apesar de reis e rainhas, de serem membros de famílias reais, não controlam seus ímpetos; ou, melhor, justamente por serem reis e rainhas não precisam se limitar nos âmbitos político e privado, familiar e matrimonial. Às famílias reais,

¹⁷³ “*In omnes personas hic exardescit affectus; tam ex amore nascitur quam ex odio, non minus inter seria quam inter lusus et iocos; nec interest ex quam magna causa nascatur sed in qualem perveniat animum. Sic ignis non refert quam magnus sed quo incidat; nam etiam maximum solida non receperunt, rursus arida et corripit facilia scintillam quoque fovit usque in incendium. Ita est, mi Lucili: ingentis irae exitus furor est, et ideo ira vitanda est non moderationis causa sed sanitatis.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 18,15).

tudo é permitido; esta seria uma crítica de Sêneca e ela, muitas vezes, personificou-se, nas tragédias, na voz da ama.¹⁷⁴

Por tal razão, Sêneca diz a Nero, em *Sobre a Clemência* que a clemência é muito importante em todos os homens e ainda mais valorizada nos príncipes e reis (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 3, 3). As virtudes são mais bem vistas quando encontradas naqueles que governam já que eles são mais observados e seguem como exemplo a seus povos. Não é à toa, imaginamos, que Sêneca escolhe compor esposos e esposas que, a partir de suas condições éticas, afetam seus casamentos sendo reis e rainhas. Há uma escolha proposital pela classe governante e o gênero trágico permitiu que o filósofo atestasse suas ideias dessa forma: concebendo personagens trágicos que, supostamente, deveriam governar a pólis, a família, a casa e o povo quando, de fato, são governados por suas paixões e falham em cumprir a responsabilidade de governar.

É preciso considerar, também, a paixão de Fedra, personagem diretamente implicada no assassinato de Hipólito e na ira de Teseu. É com Fedra que o desequilíbrio familiar tem início, na peça que leva seu nome. Apaixonada e desprezada por seu enteado, engana seu esposo afirmando ter sido violentada por Hipólito o que motiva sua morte. Fedra é uma personagem que carrega complexidades: profundamente apaixonada, entrega-se ao amor e ao desejo sexual, elementos não condizentes com o que Sêneca defende ser fundamental para o casamento.

Fedra fala sobre sua paixão entre os versos 99 e os 111:

Mas pesa outra dor, maior, sobre a minha aflição.
Nem a quietude nocturna, nem o sono pesado
me libertaram dos meus cuidados: nutre-se e cresce um mal,
e arde dentro de mim, qual o calor que da cratera
do Etna transborda. O tear de Palas está ocioso
e entre as minhas próprias mãos escorre, por fiar, a lã;

¹⁷⁴ O desejo desmedido de reis e rainhas levam-nos a ultrapassarem os limites. Um dos limites ultrapassados comumente é o da justiça. Em alguns versos da tragédia, deparamo-nos com a ideia de que a aplicação da justiça não é a mesma para todas as classes sociais. Na ocasião em que busca dissuadir Fedra de nutrir seu amor por Hipólito, a ama pede que a rainha ignore esse amor porque esse é um caminho de servidão (Sêneca. *Fedra*. 135). Ciente ainda do perigo de tentar por limite ao desejo de uma rainha, ela diz que aqueles da realeza são arrogantes, avessos à verdade e não toleram submeterem-se ao que é justo. (Sêneca. *Fedra*, 136-137). Além da ama, Egisto, amante de Clitemnestra, também defende que a justiça dos reis é mais branda enquanto aquela das pessoas comuns é severa; além disso, há coisas assentidas somente à realeza (Sêneca, *Agamêmnon*, 270-272). Já na tragédia Medeia a mesma ideia é vocalizada por Creonte, o próprio rei: exigindo que Medeia retire-se de Corinto tão logo, o novo sogro de Jasão, ao ser indagado por Medeia a respeito da validade dessa decisão, responde que não importa ser justa ou injusta uma ordem real porque ela deve ser obedecida impreterivelmente. (Sêneca. *Medeia*. 195). Os versos mencionados atestam ser praticada, por reis e rainhas, a realização ilimitada de suas vontades descumprindo tanto as leis das cidades quanto as da natureza como a justa medida de tudo.

já não me agrada honrar os templos com votivas oferendas,
nem, entre os altares, na companhia de mulheres atenienses,
brandis os fochos, testemunhas dos silentes rituais,
nem invocar com castas preces ou pios ritos
a deusa que protege esta terra, que lhe está consagrada:
quero perseguir, em corrida, as feras açodadas
e, com minha mão delicada, despedir duras lanças. (Sêneca. *Fedra*, 99-111)¹⁷⁵

Ela nomeia sua paixão como *malum* (mal) (Sêneca. *Fedra*, 101). Esse mal cresce (Sêneca. *Fedra*, 101) e arde (Sêneca. *Fedra*, 102). *Dolor* (Sêneca. *Fedra*, 99) e *malum* (Sêneca. *Fedra*, 101) expressam a paixão de Fedra, fatalmente negativa. Há, no trecho, a metáfora, novamente, do fogo: a paixão arde e transborda como o fogo. Por tal intensidade da paixão, Fedra quer renunciar as suas funções religiosas femininas: não lhe interessa mais cumpri-las em Atenas. Por outro lado, seu interesse volta-se para a natureza.

Para contarmos sobre a loucura de Fedra, uma outra personagem é fundamental: sua ama. A ama está presente em seus episódios de entrega às paixões e busca dissuadir a rainha de Atenas de se entregar. Ela fala com uma voz estoica, como se fosse uma preceptora. Posicionando-se contra o amor e a libido, ela diz à rainha que a libido inventou que o amor é um deus para que ela pudesse agir; na verdade, o amor seria um tipo de loucura. (Sêneca. *Fedra*, 195-197).

Em sua voz também ecoa uma crítica ao comportamento dos poderosos. Ela afirma, como no trecho a seguir, que os poderosos podem muito e não impõem limites aos seus desejos, além de não saberem se guiar pelo que é justo.

Mulher de Teseu, ilustre progénie de Jove,
expulsa do teu casto peito essas abominações o mais depressa possível,
extingue as chamas e não te ofereças solícita
a uma ominosa esperança: aquele que, logo no começo, tolhe
e repele o amor, fica a salvo e vence-o;
quem com carícias nutre o doce mal,
tarde demais se recusa a suportar o jugo a que já está submetido.
E não ignoro o quanto a arrogância real, obstinada e avessa à verdade,
não tolera curvar-se ante o que é justo. (Sêneca. *Fedra*, 129-137)¹⁷⁶

¹⁷⁵ “*Sed maior alius incubat maestae dolor. / non me quies nocturna, non altus sopor / soluere curis: alitur et crescit malum / et ardet intus qualis Aetnaeo uapor / exundat antro. Palladis telae uacant / et inter ipsas pensa labuntur manus; / non colere donis templa uotituis libet, / non inter aras, Atthidum mixtam choris, / iactare tacitis conscias sacris faces, / nec adire castis precibus aut ritu pio / adiudicatae preasediem terrae deam: / iuuat excitatas consequi cursu feras / et rigida molli gaesa iaculari manu,*” (Sêneca. *Fedra*, 99-111).

¹⁷⁶ “*Thesea coniunx, clara progenies Iouis, / nefanda casto pectore exturba ocius, / extingue flammas neue te dirae spei / praebe obsequentem: quisquis in primo pbstitit / pepulitque amorem, tutus ac uictor fuit; / qui blandiendo dulce nutriuit malum, / sero recusat ferre quod subiit iugum. / nec me fugit, quam durus et ueri insolens / ad recta flecti regius nolit tumor.*” (Sêneca. *Fedra*, 129-137).

Novamente, encontramos a metáfora do fogo: as chamas representam aquilo que consome Fedra, seu amor. Este deve ser vencido, como em uma guerra. A ama busca alertar Fedra de que o amor e a paixão são armadilhas, um mal doce, que exerce força e ordem sobre aqueles que se deixam dominar. Assim, a nobreza estaria mais propensa às paixões no casamento porque não sabe se limitar. O domínio das paixões, nos casamentos reais, também é usado, por Sêneca, para criticar o comportamento daqueles que exercem o poder.

Em outro trecho, a ama continua sua crítica a respeito das nobrezas.

Todo aquele que, nos tempos prósperos, exulta em demasia,
e se derrama na luxúria, procura sempre algo novo.
Surge então a libido, aquela ominosa companheira
da venturosa fortuna: não satisfazem as refeições habituais,
nem tecidos de estilo sóbrio, nem humildes copos de vinho.
Porque nos Penates modestos mais raramente se insinua
essa doença, preferindo casas opulentas?
Porque habita sob humildes tectos o amor casto,
e as pessoas comuns têm sentimentos sãos,
e se contém a si mesma a modéstia, enquanto os ricos
e os que alcandoram no poder real desejam mais do que é permitido?
Quem pode muito quer poder o que não pode.
Vê o que convém a uma mulher agraciada com um alto trono:
teme e respeita o ceptro do teu marido, que está de regresso. (Sêneca. *Fedra*,
204-217)¹⁷⁷

A libido e a luxúria encontram lugar nas casas reais porque seus membros estão constantemente transbordando nos limites de tudo: desde a comida e a bebida aos desejos libidinosos. Deste modo, nas casas e nos casamentos dos mais modestos, a libido se insinua e domina menos. O problema está em desejar além do necessário - lembrando que um dos preceitos estoicos é a justa medida de tudo, isto é, não desejar ou consumir nada além do necessário.

Por último, no trecho citado, a ama diz sobre Fedra: a esposa de um rei ausente, indica-se que espere o marido e o respeite em sua ausência, o que Fedra não fez. O objeto que representa o poder do esposo é o *sceptrum*, o mesmo que representa o poder real. Isto é, o poder real e o poder marital atravessam-se. O que a ama defende, para o casamento, é que a esposa casta deve temer e obedecer o marido e não o contrariar em sua ausência.

¹⁷⁷ “*Quisquis secundis rebus exultant nimis/ fluitique luxu, semper insolita appetit. / tunc illa mangnae dira fortunae comes / subit libido: non placent suetae dapes, / non texta sani moris aut uilis scyphus. / cur in penates rarius tenues subit / haec delicatas eligens pestis domos? / cur sancta paruis habitat in tectis Venus / mediumque sanos uulgus affectus tenet / et se coercent modica, contra diuites / regnoque fulti plura quam fas est petunt? / quod non potest uult posse qui nimium potest./ quid deceat alto praeditam solio uide: / metue ac uerere sceptrum remeantis uiri*” (Sêneca. *Fedra*, 2014-217).

Fedra responde às tentativas de sua ama de aconselhá-la de uma forma negativa: reconhece ser os conselhos da ama válidos, mas diz-se incontrolável a sua paixão.

Sei que é verdade o que dizes, Ama;
mas a loucura obriga-me a seguir
o pior caminho. O meu espírito dirige-se consciente para o abismo
e é em vão que regressa à procura de bons conselhos.
Assim como quando o nauta empurra um pesado barco
contra as ondas adversas, inútil resulta o esforço
e, vencida, a popa é levada pela rápida corrente.
Que poderia a razão fazer? Venceu-me, e reina, a loucura,
e um deus poderoso domina a minha mente completamente. (Sêneca. *Fedra*, 178-185)¹⁷⁸

Consciente de suas ações, Fedra quer se entregar à sua paixão por Hipólito e dispõe-se a correr o risco de prejudicar seu casamento. Uma vez mais a razão perde a batalha diante da força da paixão. Os conselhos da ama é comparado, por Fedra, a um barco que inutilmente se põe contra as ondas: a força de sua paixão não cede à racionalidade da ama. É também usado um vocabulário bélico: a loucura vence, a razão perde.

Ainda sobre o domínio dessa paixão sobre si, Fedra profere:

Ao amor atribuo a autoridade suprema sobre mim,
e não temo o regresso de ninguém: nunca mais
avistou a abóboda celeste quem,
mergulhado na noite eterna, alcançou silente morada. (Sêneca. *Fedra*, 218-221)¹⁷⁹

Nada temente ao poder do marido, Fedra entrega-se ao poder da paixão que a domina. Seu amor tem sobre si um *maximum regnum*, ou seja, é seu único rei. O governo de seu marido fracassou diante da força de sua paixão. Isto é, a desmedida, em todos os aspectos, e, principalmente, na paixão, prejudica o poder do marido sobre a esposa, bem como o equilíbrio do casamento.

Dois problemas, para Sêneca, nos casamentos romanos, seria o adultério e a troca de parceiros e parceiras conjugais. Suas críticas tiveram como alvo, especialmente, as mulheres. Sobre o comportamento das mulheres, na vida privada, ele diz que nenhuma mulher teme ser repudiada desde que as aristocratas se casaram inúmeras vezes e contam seus anos de vida a

¹⁷⁸ “*Quae memoras scio / uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi / peiora. uadit animus in praeceps sciens/ remeatque frustra sana consilia appetens. / sic, cum grauatum nauita aduersa ratem / propellit unda, cedit in uanum labor / et uicta prono puppis aufertur uado. / quid ratio possit? uicit ac regnat furor, / potensque tota mente dominatur deus.*”(Sêneca. *Fedra*, 178-185).

¹⁷⁹ “*Amoris in me maximum regnum reor / reditusque nullos metuo: non unquam amplius / conuexa tetigit supera qui mersus semel / adiit silentem nocte perpetua domum*” (Sêneca. *Fedra*, 218-221)

partir do número de casamentos que tiveram, ou seja, a cada ano elas tem um marido; estas só se casam para se divorciar (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, III, 16, 2).

Jasão e Agamêmnon irão se casar novamente enquanto Teseu já se encontrava em seu segundo casamento (a mãe de Hipólito foi sua primeira esposa). Fedra apaixonou-se pelo enteado, mas não se relacionou com ele; Clitemnestra encontrava-se com Egisto, primo de Agamêmnon; Medeia não apresenta outro parceiro em sua narrativa.

O cenário dos matrimônios que se apresenta, nas tragédias, é, majoritariamente, de fracassos amorosos e matrimoniais. Há a troca de parceiros como Sêneca condenou em *Sobre os Benefícios*. Em todos os casos, as paixões venceram a racionalidade o que afirma que somente pela via da racionalidade seria possível, para Sêneca, sustentar o matrimônio. Este não seria um espaço para o exercício das paixões.

Esse dilema que acomete todos os casais - ceder ao domínio da paixão ou ao domínio da razão - encontra representação na fala de Fedra quando ela diz a si mesma antes de seu suicídio:

Morre, se és casta, pelo teu marido,
se és impura, pela tua paixão. (Sêneca. *Fedra*, 1184-1185).¹⁸⁰

A castidade marital dependeria da não entrega às paixões; caso essa entrega acontecesse, a falta de pudor tomaria o lugar da castidade. Agamêmnon, outro personagem de Sêneca, também tem sua relação com as paixões destacada na peça de seu nome. Trata-se de um rei ambicioso e arrogante, que nada teme. Nesse diálogo com Cassandra, a cativa que ele carrega de Troia para Micenas, diz-se:

Agamêmnon: Teu risco é nulo.
Cassandra: Para ti, porém, é imenso.
Agamêmnon: Quem vence, há de temer o que?
Cassandra: O que não teme. (Sêneca. *Agamêmnon*, 798-799)¹⁸¹

O rei parece desconsiderar os perigos domésticos sobre os quais Cassandra busca alertá-lo. A troiana tem uma visão, aparece-lhe uma imagem da morte do rei, a cena em que Clitemnestra, a esposa e rainha, com seu amante, Egisto, também primo do rei, matam-no.

¹⁸⁰ “[...] *morere, si casta es, uiro; / si incesta, amori*” (Sêneca. *Fedra*, 1184-1185)

¹⁸¹ “*Ag. Nullum est periculum tibimet. CA. At magnum tibi. / Ag. Victor timere quid potest? CA. Quod non timet*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 798-799)

(Sêneca. *Agamêmnon*, 732-736).¹⁸² Devido ao fato de Cassandra ser uma cativa e vidente - uma mulher que sobreviveu à queda de Troia e foi destinada ao rei de Micenas como espólio de guerra - e Agamêmnon, um rei poderoso que venceu uma guerra de dez anos, o rei não a escuta e deixa que sua arrogância impere.

Esta observação serve-nos para mapear a composição do personagem na peça *Agamêmnon*: ele é um comandante vitorioso, seguro de que nenhum mal poderá lhe acometer já que é um vencedor. Mas o destino, para Sêneca, atinge a todos e a fortuna pode desestabilizar as posições de poder.

Menos irado do que Teseu, Agamêmnon é, além de arrogante, ambicioso. A ambição é sua paixão. É um rei que se pensa ileso de qualquer intempérie. Ele vence uma guerra que se inicia por conta do rapto de Helena, porém regozija-se por ter submetido Troia a seu comando. Na Carta 113, Sêneca fala sobre outro importante rei, Alexandre, o Grande, e permite que estabeleçamos comparações entre ele e o vencedor de Tróia. Vejamos:

O vencedor de tantos reis e tantas nações deixava-se vencer pela ira e pela amargura! E como não seria assim, se ele próprio julgava preferível conquistar o universo a dominar as suas paixões? Em que enorme teia de enganos se deixam enredar os nomes que põem a ambição no desejo de estender a conquista para lá dos mares, que se julgam no cúmulo da felicidade quando ocupam militarmente imensas províncias, juntando novas terras às que já possuíam - e se não dão conta da forma de poder mais alta e divina que existe: o poder de nos dominarmos a nós mesmos! (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 113, 29-31)¹⁸³

O trecho oferece uma riqueza de pontos a serem tratados. Em primeiro lugar, a contraposição entre ser vencedor e ser perdedor. Alexandre incorpora as duas condições: vence outros povos, contudo perde para suas próprias paixões, quais sejam, a ambição e a ira. Depois, Sêneca expõe uma hierarquia que Alexandre adotaria: mais importante seria vencer guerras do que vencer as próprias paixões. Novamente, há uma comparação entre os desafios políticos e bélicos que enfrentam um rei e os desafios éticos pessoais, isto é, controlar as

¹⁸² A visão de Cassandra antecede o assassinato. Após a visão, a cativa tenta alertar o rei, que a ignora, como vemos entre os versos (Sêneca. *Agamêmnon*, 798-799). A cena do efetivo assassinato de Agamêmnon é narrada por Cassandra, utilizando o recurso de *ekfrasis* - dar vivacidade a uma cena descrevendo-a com detalhes, como se ela estivesse acontecendo; narrando, assim, as cores, as posições dos personagens, os instrumentos envolvidos -, entre os versos 867 e 909. (Sêneca. *Agamêmnon*, 867-909)

¹⁸³ “*victor tot regum atque populorum irae tristitiaequae succumbens; id enim egerat ut omnia potius haberet in potestate quam adfectus. O quam magnis homines tenentur erroribus qui ius dominandi trans maria cupiunt permittere felicissimosque se iudicant si multas [pro] milite provincias obtinent et novas veteribus adiungunt, ignari quod sit illud ingens parque dis regnum: imperare sibi maximum imperium est.*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 113. 29-31).

paixões. Para Sêneca, vencer eticamente tem maior peso do que conquistar guerras.¹⁸⁴ Vencer guerras seria mais fácil do que vencer a própria ira.

No caso de Agamêmnon, ele não temia as consequências de sua ambição sobre outras pessoas ao seu redor. O rei pensa que sua ambição é positiva, logo, ignora a ira de uma pessoa importante: a própria esposa. Sendo rei, vencedor e homem, não haveria perigos que pudessem derrubá-lo, porém a peça mostra que os perigos internos, intrafamiliares podem ser ainda maiores.

Um terceiro ponto do trecho que merece destaque é o poder. O filósofo contrapõe o poder de dominar outras províncias e obter sucesso e o poder de dominar a si mesmo. Chama-nos a atenção o uso do vocabulário político e militar para expressar sua ideia: *imperare sibi maximum imperium est*. Ao dizer isso, Sêneca está defendendo que todos podem ter esse máximo poder e, surpreendentemente, um rei ou imperador, que se julga a figura máxima do poder, pode não o ter se não seguir um comportamento ético.

Comparando o trecho sobre Alexandre, o Grande e o diálogo supracitado entre Cassandra e Agamêmnon, entendemos que, como intitulamos em nosso subtítulo, o maior dos impérios é aquele que controla as paixões mais do que outras regiões e pessoas, portanto, para Sêneca, aos reis também se tornam obrigatório não permitir que as paixões os dominem. Dominar outros povos e conquistar territórios, como Agamêmnon o fez, não protege ninguém das consequências do império das paixões.

Em suma, há dois governos: aquele das paixões e aquele da razão. As tragédias mostram personagens governados pelo poder das paixões e isso afeta diretamente os matrimônios. O matrimônio, como qualquer outra relação social, deverá ser composto por um homem e uma mulher que permita sobre eles o domínio da razão evitando assim o desequilíbrio ético resultado do domínio das paixões. Portanto, imperar sobre si mesmo, isto é, não ser governado pelas paixões, é um fundamento ético válido em todas as relações, em todos os níveis sociais.

Mas, como veremos, nas tragédias podemos ter contato com o desequilíbrio entre o poder e as paixões: as esposas, apaixonadas, não obedecem nem aos maridos e nem aos pais; os maridos também afetados pelas paixões, não são capazes de dominar as esposas e os demais membros de suas casas. Temos, assim, um cenário de desequilíbrio ético e, é a partir dele que Sêneca nos mostra como Sêneca vê o casamento no Império Romano. A ética,

¹⁸⁴ A respeito disso, é preciso citar o caso de Medeia. Para Sêneca, na peça *Medeia*, a feiticeira é um mal enorme, um mal carregado, pelo homem, graças à ambição de conquistar e povoar outros espaços. Medeia seria resultado de uma expansão territorial. (Sêneca. *Medeia*. 363-3634).

portanto, perpassa todas as relações e o matrimônio é uma delas - que também se entrelaça com as relações entre pais e filhos, sogros, sogras e genros e noras.

3.2 - O casamento e os poderes real, paterno e marital: comandos e transgressões

Como historiadores, seduz-nos compreender o exercício do poder porque ele é, para nós, a grande questão da obra de Sêneca, aquela que se impõe em todos os seus escritos; constantemente, é uma de suas inquietações como filósofo, escritor e membro de uma comunidade política.¹⁸⁵ O casamento é provocado pela questão do poder, nas tragédias de Sêneca.

Refletir sobre o poder nas tragédias de Sêneca como um influenciador dos casamentos nos conduz a um ponto: o poder falha eticamente e suas falhas atravessam o casamento, mas é fundamental para a sociedade romana, na perspectiva do filósofo.¹⁸⁶ A ausência de ética,¹⁸⁷ na condução do poder, gera um ambiente nocivo a todos. Para Sêneca, contaminados pelos vícios e a ambição, os homens se permitem às contravenções, aos crimes e à desarmonia doméstica para manter as próprias paixões. Hipólito diz sobre o resultado dessa desordem ética:

Então os crimes, abolidos os limites, em todas as casas
entraram, e nenhum sacrilégio careceu de precedente:
é morto o irmão pelo irmão, e pela destra do filho o pai,
jaz o marido pela espada da mulher
e ímpias mães aos próprios filhos tiram a vida;
nem falo das madrastras: nenhuma é mais mansa do que uma fera.

¹⁸⁵ O poder é um tema largamente trabalhado por Sêneca em seus escritos, ele atravessa toda a sua obra. É em *Sobre a Clemência* que Sêneca se volta exclusivamente ao poder, seus limites, a melhor forma de exercê-lo em Roma e suas implicações. Há, nessa fonte, uma ideia de que o poder é algo natural; dado, realmente, pela natureza. (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 19, 2). É por meio da metáfora das abelhas – o zangão seria anatomicamente diferenciado dos demais e coordenaria o trabalho dos demais, função de extrema importância para a sobrevivência do enxame (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 19, 2) – que Sêneca legitima a necessidade do poder seja no reino animal, seja no reino humano.

¹⁸⁶ Para Sêneca, o poder se corrompeu e colaborou para a decadência da Idade do Ouro. Esta teria sido, segundo o mito, nas palavras de Hipólito, em *Fedra*, uma época em que os homens viviam em comunhão com os deuses (Sêneca. *Fedra*, 525-27), sem desejo de ouro (Sêneca. *Fedra*, 527-28), divisão das terras (Sêneca. *Fedra*, 528-29), exploração dos mares (Sêneca. *Fedra*, 530), guerras (Sêneca. *Fedra*, 533); a terra não era submetida a um senhor (535) e a natureza dava ao homem tudo aquilo que ele necessitava (Sêneca. *Fedra*, 537-39). Hipólito diz ainda que o lucro, a ira, a libido e a sede de poder romperam o pacto do homem com a natureza e os deuses, o mais forte dominou o mais fraco e a justiça foi substituída pela força (Sêneca. *Fedra*, 540-44) Perdida a Idade de Ouro, as paixões, as injustiças, as riquezas e as desmedidas passaram a dominar.

¹⁸⁷ Aqui entendemos a ética estoica como um compromisso humano de viver bem em comunidade visto que todas as ações refletem no todo, isto é, cada deliberação individual incide sobre todos da comunidade política. “A primeira coisa que a filosofia nos garante é o senso comum, a humanidade, o espírito de comunidade.” (“*Hoc primum philosophia promittit, sensum communem, humanitatem et congregationem*”)(Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 5, 4)

Tendo sido o centro do poder contaminado eticamente, os demais componentes da sociedade romana - as relações entre os pais com os filhos, do esposo com a esposa, do senhor com o escravo, dos magistrados - também o serão porque o Império, para o filósofo, é como um corpo cuja cabeça é o rei e os demais membros são o povo e “da cabeça provém a saúde que se espalha por todas as partes do corpo” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, II, 2, 1).

Nossa análise da fonte, como já mencionamos, escolhe observar o ambiente político da tragédia porque percebemos como a forma de operar do poder político é essencial para compreender qual é o casamento representado nas peças. O poder compõe o ambiente sobre o qual Sêneca imprime sua representação do casamento e este se conforma a ele, molda-se conforme suas diretrizes. No casamento, o poder tem grande relevância.

Referindo-se ao poder, o filósofo comunica, na voz de seus personagens, uma percepção negativa da forma com a qual ele é exercido pelos reis: sem moderação, com excessiva violência e opressão dos demais personagens das peças. Ele atua como opressor e contaminador das relações sociais e domésticas.¹⁸⁸

Há uma ideia de poder nas peças que extrapola seus limites e prejudica toda a comunidade. Tal autoridade política, na tragédia, é representada, primordialmente, pela figura dos reis; estes demonstram sua tirania geradora de consequências coletivas, familiares e individuais. A tirania é apenas uma das desmedidas dos reis, outras são o desejo sexual, a vingança, a ambição. Um bom rei poderia se transformar em um tirano assim que se deixasse afetar pelo poder, pelas riquezas e pelas ambições, que se deixasse ser governados pelas paixões como a ira e o amor; a diferença entre um rei e um tirano seria as razões da crueldade: o tirano é cruel por prazer enquanto o rei por necessidade (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 11, 4).

Os reis tomam decisões de maneira arbitrária e tal arbitrariedade pode atingir as relações domésticas. Um exemplo da prepotência real relacionada ao casamento é exposto em *Medeia*. Jasão deixa sua casa – *domus* - porque vai se casar com Creúsa. Medeia, inicialmente, afirma que seu esposo está sendo forçado a abandoná-la por Creonte, o rei e futuro sogro de Jasão. Ela diz:

Mas que podia ter feito Jasão, uma vez sujeito ao poder

¹⁸⁸ Egisto exemplifica tal opressão: o personagem diz que a tirania de Agamêmnon se instalou desde que venceu a guerra, que um dia ele foi rei, mas retornará como um tirano da guerra de Troia (Sêneca. *Agamêmnon*, 251-52).

e à autoridade de outrem? Devia ter oferecido
o peito à espada - não digas isso, não digas isso,
dor enlouquecida. Se ele puder, viva
como um dia foi, como o meu Jasão; se não, possa, ainda assim, viver
e, lembrado de mim, mantenha intacto o meu presente.
A culpa é toda de Creonte, que, tirano com o poder,
dissolve casamentos e priva da mãe
os filhos, e quebra uma fidelidade firmada
em estreitos vínculos: ataquemo-lo, que pague, sozinho,
o que deve. Sepultarei com cinzas o seu palácio. (Sêneca. *Medeia*, 137-147)¹⁸⁹

A posição de Jasão, no trecho citado, é de estar sob a vontade de outra pessoa (*alieni arbitri*), qual seja, a de Creonte. Aqui, temos a atuação do poder real no casamento. Este atua como um destruidor da união.¹⁹⁰ Ao construir Jasão como um personagem refém do poder real, Sêneca discorre sobre a natureza do poder.¹⁹¹ Como já mencionamos, é um poder tirano:

¹⁸⁹ *Quid tamen Iason potuit, alieni arbitri / iurisque factus? debuit ferro obuium / offerre pectus melius, a melius, dolor / furiose, loquere. si potest, uiuat meus, / ut fuit, Iason; si minus, uiuat tamen / memorque nostri muneri parcat meo. / Culpa est Creontis tota, qui sceptro impotens / coniugia soluit quique genetricem abstrahit / gnatis et arto pignore astrictam fidem / dirimit: petatur, solus hic poenas luat, / quas debet. alto cinere cumulabo domum;*

¹⁹⁰ O casamento de Jasão e Medeia não é o único que recebeu interferência de um rei nas tragédias de Sêneca. Há, em *A Loucura de Hércules*, um rei, Lico, que almeja se casar com Mégara, esposa de Hércules. Lico não possui legitimidade real: confessa que roubou o cetro, ou seja, exerce o poder real como um usurpador (Sêneca. *A loucura de Hércules*, 341-342); revela ainda que não possui linhagem régia, títulos e não advém de uma casa importante (Sêneca. *A loucura de Hércules* 337-339). Esse rei quer se casar com Mégara não se importando com o fato de essa mulher já ser casada. Seu objetivo é declarado na peça: Mégara vinha de uma linhagem ilustre e isso o retiraria da obscuridade (346-348). Lico ameaça matar toda a família de Mégara e Hércules caso aquela se recuse unir-se a ele em matrimônio (Sêneca. *A loucura de Hércules* 350-351). O personagem Lico expressa dois componentes importantes da época de Sêneca: a impermanência das relações matrimoniais e como estas atendem aos interesses privados e públicos de membros das famílias aristocráticas do Império. O imperador Augusto, quando ainda era chamado de Otaviano, também se casou com Lívia quando esta, ainda, gestava Druso, filho de Tibério, seu primeiro esposo, tomando-a de seu esposo. (Suetônio. *As vidas dos dozes Césares*, *A vida de Augusto*, 62).

¹⁹¹ Há dois personagens de Sêneca cujas falas sobre o poder de lesar as relações e os ambientes sociais nos interessam. A ama é um desses personagens que debate sobre a forma da nobreza da tragédia se portar eticamente, nesse caso, trata da rainha Fedra, a quem ela serve. Inicialmente, a ama se recusa a apoiar Fedra na sedução de Hipólito, mas, depois, cede e diz que ajudará a rainha falando com Hipólito sobre seu amor. Diante dessa decisão, a ama expressa o descompasso entre fazer o que é certo e justo - não apoiar Fedra em sua investida amorosa - e obedecer à realeza apoiando-a. A ama diz: “Estremeço? Não é fácil ousar um crime ordenado;/contudo, quem temer os reis rejeite/ o que é justo, e expulse do seu espírito toda a honra:/ mau ministro do poder dos reis é o pudor” (“*trepidamus? haud est facile mandatum scelus / audere, uerum iusta qui reges timet / deponat, omne pellat ex animo decus:/ malus est minister regii imperii pudor*” (Sêneca. *Fedra*, 427-430) Deste modo, o pudor e o poder não são conciliáveis, segundo a ama. Refletindo sobre a posição de Jasão, que escolhe obedecer ao rei, segundo a fórmula da ama, o marido de Medeia escolhe temer Creonte e não fazer o que é justo que seria, para Medeia, ficar com ela e não a repudiar. Hipólito é o outro personagem que representa uma tentativa de comportamento ético na peça *Fedra*, mas não sobrevive - o que nos diz sobre como alguém justo e que vive de acordo com a natureza, a justa medida e a razão é, ainda assim, atingido no ambiente sócio-político em que reina a desmedida e é aniquilado sendo acusado erroneamente, isto é, não há justiça nem mesmo com o justo, segundo o que Sêneca diz com seus personagens. Como já mencionamos, Hipólito despreza o amor, as mulheres, os prazeres e a vida urbana. Esse personagem se coloca alheio aos desejos exacerbados do homem comum e diz não se corromper porque escolheu viver na natureza e não entre os homens. De certo modo, Hipólito está, conforme o estoicismo de Sêneca, sendo movido pela razão e mais perto da sabedoria do que os demais personagens. Para ele, quem se recusa a viver entre a multidão “ele não serve nenhum rei nem,

um poder que tudo pode, sem limites, aquele que tem direito de vida e morte sobre as demais pessoas, seus súditos.

Na fala de Medeia, o rei é responsabilizado pelo rompimento de um pacto de fidelidade (*fidem*), o de seu casamento, porque não permite que seu esposo escolha permanecer casado com ela. Portanto, para o rei é possível também dissolver e arranjar casamentos, afetar a estabilidade de uma *domus* de acordo com suas ambições. Sabemos, no entanto, que a perspectiva de Medeia mudará, ainda, na peça, e que ela não defenderá Jasão como aquele que está submetido ao rei, porém, no trecho, destaca-se que o poder do soberano sobressai ao do *pater/coniunx*, por isso Jasão está submetido a Creonte. Contudo, Medeia aponta uma saída para seu amado: a morte.¹⁹² Mas ela acaba não sendo uma solução para o caso de Jasão.

Enquanto Jasão teme os cetros, Medeia é insubmissa a eles. Em diálogo com Jasão, lemos:

Jasão: Aqui, um rei, e também ali.

Medeia: E há também um medo maior do que eles,
Medeia. Põe-nos frente a frente. Consente que lutemos,
seja Jasão o prêmio.

Jasão: Desisto, extenuado pelos males.

E até tu devias temer os reveses da sorte, que já tantas vezes experimentaste.

Medeia: Qualquer forma de Fortuna esteve sempre abaixo de mim (Sêneca. *Medeia*, 516-520)¹⁹³

aspirando a rei./ persegue honras vãs ou fugidias riquezas;/ livre do medo e da esperança, não o ataca / a negra e edaz malícia com o seu dente ignóbil;” (490-93) Comparando Jasão e Hipólito, o primeiro é submetido à vontade real em troca de benefícios e riquezas, isto é, casando-se com Creúsa, Jasão acessa à nobreza real e o luxo que aquele que vive na natureza rejeita (Sêneca. *Fedra*, 517-18). Assim, temos dois personagens que ocupam posições diferentes diante do poder real, das riquezas, do luxo e da vida em sociedade.

¹⁹² O *ferrum* representa a espada com a qual Jasão poderia se matar para se livrar da situação de coação. Esse vocábulo é utilizado com frequência nas tragédias para exprimir, de maneira metafórica, o poder sobre a vida de outrem, a morte ou a submissão. Segundo Loraux, “em virtude da honra heróica que a tragédia se compraz em recordar, a morte de um homem só poderia ser a de um guerreiro no campo de batalha.” (Loraux, 1985, p.27), portanto, o que Medeia pede à Jasão é uma morte guerreira, sacrificial. Na obra de Sêneca, a morte é a única saída possível da tirania. Ela seria o principal instrumento de livre arbítrio, de fuga de situações indignas como a servidão em um governo tirânico. Apesar de considerar a morte uma solução, Medeia recua na sugestão. Já em *Fedra*, a rainha considera a morte guerreira para o seu caso o que a faz, segundo o parâmetro de Loraux, ser mais masculina do que Jasão. Ela anuncia que se matará - como um guerreiro. Ela diz: “Não digo nada indecoroso: com esta mão hei-de reparar o meu crime/ e trespassar com a espada o meu peito nefando./ e despir *Fedra* da sua vida e, ao mesmo tempo, do seu crime” (“*nil turpe loquimur: hac manu poenas tibi / solvam et nefando pectori ferrum inseram, / animaque Phaedram pariter ac scelere exuam*”) (Sêneca. *Fedra*, 1176-1178). Por sua morte, *Fedra* expurgaria seu erro, qual seja, o de se apaixonar por Hipólito e incitar Teseu a matá-lo. Deste modo, *Fedra* expõe seu desejo de ter uma morte de um guerreiro e não como a de uma mulher porque, segundo Loraux, a morte feminina seria aquela por enforcamento e não com uma espada. (Loraux, 1985, p.31).

¹⁹³ “*Ia. Hinc rex et illinc—Me. Est et his maior metus / Medea. nos †confligere. certemus sine, / sit pretium Iason. Ia. Cedo defessus malis. / et ipsa casus saepe iam expertos time. Me. Fortuna semper omnis infra me stetit.*” (Sêneca. *Medeia*, 516-520).

A feiticeira se coloca em posição superior aos reis, como um ser capaz de imputar graves males até àqueles que detém o poder da violência arbitrária. Um ponto do trecho merece destaque: a construção da personagem Medeia por ela mesma. O recurso do verso 166 é usado no verso 516: a referência a si mesma na terceira pessoa do singular (*est*). Há uma qualificação para a ameaça de Medeia aos reis e a Creonte, em especial: ela os desafia como um herói, como um homem guerreiro, o verbo *confligere* atesta o desafio de estarem em combate as duas forças, Medeia e os reis.¹⁹⁴ Jasão desiste (*cedo*) de persuadir sua esposa e Medeia vence a disputa retórica porque não cede ao desejo de Jasão seja para fugir, seja para não se vingar do rei.

Ao matar Creonte com seu feitiço (Sêneca. *Medeia*, 740-848), Medeia inverte, uma vez mais, a ordem: uma estrangeira bárbara ataca o centro do poder de uma cidade grega. “Tudo foi destruído, o reino sucumbiu. Jazem a filha e o pai nas cinzas misturados.” (Sêneca. *Medeia*, 879-880). Sêneca diz, em *Sobre a Clemência*, ser o rei um aglutinador de pessoas e interesses, por isso, “preservado o rei, todos têm um único ideal. Perdido o rei, todos rompem o compromisso de fidelidade.” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 4, 1).¹⁹⁵ No caso romano, a comunidade política que o rei personificaria seria a República. Acometendo o rei, movida por sua ira por causa do adultério de Jasão, a colca atinge toda a cidade, portanto, as ações do matrimônio do casal refletem no espaço público.

Não somente o rei, a maga não teme também a Fortuna: usando a preposição *infra* com o pronome *me*, a personagem exhibe sua completa insubmissão a tudo já que nem a Fortuna está acima dela, está abaixo (*infra me*). No verso 529, Jasão expressa, justamente, sua postura oposta à da antiga esposa dizendo temer os poderosos cetros – o *sceptrum* é o objeto que representa o poder real, metaforicamente – e, ao mesmo tempo, ela responde que, na verdade, o marido os deseja, isto é, ele teme o que deseja. (Sêneca. *Medeia*, 529)

Creonte é o único rei das tragédias de nosso *corpus* documental de análise - *Fedra*, *Medeia* e *Agamêmnon* - que não é um esposo, que não compõe um dos casais, os quais analisaremos. Com exceção de Jasão - que teve o trono de sua família usurpado por seu tio –, os outros esposos são reis: Teseu e Agamêmnon. Portanto, analisar o casamento nas peças

¹⁹⁴ Faz parte da composição da personagem a enumeração de seus crimes, para atestar sua maldade. Medeia diz que os povos gregos e os povos bárbaros não conheceram crimes piores do que os que já cometeu; se os conheceu, ela está disposta a superá-los. A colca passa a enumerar seus crimes como o roubo do velo de ouro, o assassinio e o esquartejamento de seu irmão Absirto, a exposição de seu corpo para seu pai, o assassinato do tio de Jasão, Pélias (Sêneca. *Medeia*, 127-135). Tal enumeração faz parte da intimidação da personagem, que não teme nem os reis.

¹⁹⁵ “*Rege incolumi mens omnibus una; amisso rupere fidem*” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 4.1)

significa analisar a conduta política e pública desses esposos e como isso reflete sobre seus casamentos. Eles são reis e esposos.

A realeza da tragédia é especialmente criminosa – no sentido de contrariar as leis para seu próprio benefício e desejos – e tal comportamento reflete nos espaços público e doméstico das peças porque os reis e a realeza são como espelhos para o povo. O ministro diz para Atreu que “queira o rei uma vida honesta: hão-de todos querer o mesmo.” (Sêneca. *Tiestes*, 213)¹⁹⁶. Sendo como espelhos, os casamentos das peças são elementos sociais ligados ao todo e não isolados; eles se relacionam com o ambiente político, com as famílias e com o arbítrio dos personagens.

Uma amostra da propagação de crimes familiares na realeza é o caso dos Atreu. Atreu, para se vingar do adultério de seu irmão Tiestes com sua esposa, oferece um banquete com a carne e o sangue dos filhos do irmão a ele. Tiestes é um espectro na peça *Agamêmnon* cujo enredo trata do assassinato do rei Agamêmnon, sobrinho dele, filho de Atreu. A peça se inicia com um monólogo do espectro cuja função é anunciar que a sina dos Atreu continua e o rei de Micenas pagará também pelos crimes de seu pai.

Mas agora, depois da minha morte, a tardia promessa de um oráculo incerto
olha finalmente pelos que estão cansados de males:
o famoso rei dos reis, Agamêmnon, chefe entre os chefes,
cujo estandarte seguiram mil naus,
que cobriram com as suas velas os mares ílacos,
após de cursos anuais de Febo, subjugada Ílio,
está aqui - para oferecer à sua mulher o pescoço.
Já, já o palácio há-de ficar imerso em sangue retribuidor:
vejo espadas, machados, lanças, a cabeça do rei
decepada com o duro golpe da bipene. (Sêneca. *Agamêmnon*, 37-48)¹⁹⁷

A punição aplicada ao rei não é jurídica, não se refere às leis, mas ao destino, o de ser assassinado pela própria esposa. Assim, os crimes do passado afetam o presente. Nos palácios das peças, vemos cair sangue e a ira reinar; vinganças são as principais formas de solução de problemas familiares.¹⁹⁸ A injustiça também é uma característica dos reis. Diz Egisto, o filho de Tiestes:

¹⁹⁶ “*Rex uelit honesta: nemo non eadem uolet*” (Sêneca. *Tiestes*, 213).

¹⁹⁷ “*Sed sera tandem respicit fessos malis / post fata demum sortis incertae fides: / rex ille regum, dux Agamemnon ducum, / cuius securae mille uexillum rates / Iliaca uelis maria texerunt suis, post decima Phoebi lustra deuicto Ilio adest—daturus coniugi iugulum suae. / Iam iam natabit sanguine alterno domus: / enses secures tela, diuisum graui / ictu bipennis regium uideo caput;*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 37-48)

¹⁹⁸ Em *Sobre a Clemência*, lemos “acaso não parecerá o pior dos pais aquele que reprime os filhos com frequentes surras, mesmo pelos motivos mais leves? Qual mestre de estudos liberais é mais digno, aquele que

Para nós maus juízes; brandos para si,
pensam que este é o mor penhor da realeza:
ser lícito, a eles só, o que não é aos outros. (Sêneca. *Agamêmnon*, 270-72)¹⁹⁹

O comando real pode ser injusto para seus súditos, mas jamais com os próprios reis. Egisto, aqui, expõe a ausência de dignidade ética do poder: aquele que governa permite-se aquilo que não permite aos demais, as leis não são as mesmas para todos. Dada essa perspectiva negativa do poder, podemos ser conduzidos a acreditar que Sêneca se opôs à monarquia ou ao poder autocrático, contudo essa não é a visão que se tem em outras obras. Em *Sobre a Clemência*, ele profere:

De certo foi a natureza que inventou o rei, fato que se pode observar a partir dos outros animais, e, entre eles, as abelhas, cujo rei tem o alvéolo mais espaçoso, colocado no centro e no lugar mais seguro. Além disso, desobrigado de trabalhar, é o supervisor dos trabalhos dos demais, e, tendo-se perdido o rei, todo o enxame se dispersa; não toleram mais que um só rei e procuram o melhor em combate. Ademais, a aparência do rei é extraordinária, diferente dos demais, tanto pelo tamanho, quanto pelo brilho. (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 19, 2)²⁰⁰

Segundo Griffin, a concepção de monarquia da obra *Sobre a Clemência* explica que a destruição daquele que governa instauraria um caos porque para o sistema monárquico o rei é indispensável e para Roma o sistema é essencial (Griffin, 2006, p.139) Isto é, entende-se que, para Sêneca, o governo autocrático e seu poder são fundamentais para a sobrevivência política de Roma.

escarnece dos alunos se a memória lhes tiver falhado, ou aquele que prefere corrigir e ensinar por meio de recomendações e de respeito? Apresenta-me um tribuno ou um centurião brutal: ele fará desertores que, todavia, são perdoáveis.” (“*Nonne pessimus pater videbitur, qui adsiduis plagis liberos etiam ex levissimis causis conpescet? Uter autem praeceptor liberalibus studiis dignior, qui excarnificabit discipulos, si memoria illis non constiterit aut si parum agilis in legendo oculus haeserit, an qui monitionibus et verecundia emendare ac docere malit? Tribunum centurionemque da saevum: desertores faciet, quibus tamen ignoscitur*”) (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 16, 3). Nessa passagem, Sêneca diz sobre o uso excessivo de violência e do poder nas relações de submissão para defender que evitar a crueldade desmedida é necessário em todas as relações, inclusive naquela do rei com seus súditos. Diante do excesso de brutalidade, os submetidos se revoltam e se insurgem contra quem ocupa a posição mais alta; gerando, assim, crimes como assassinatos e violências físicas. Os crimes intrafamiliares também seguem essa lógica, nas peças: representam respostas brutalizadas a ações anteriores também violentas, ou seja, são represálias, que geram mais e mais represálias. Em suma, a crueldade de um rei, segundo o que o filósofo exprime em *Sobre a Clemência*, pode gerar desertores dentro e fora de sua casa.

¹⁹⁹ “*nobis maligni iudices, aequi sibi, / id esse regni maximum pignus putant, / si quidquid aliis non licet solis licet*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 270-272).

²⁰⁰ “*Natura enim commenta est regem, quod et ex aliis animalibus licet cognoscere et ex apibus; quarum regi amplissimum cubile est medioque ac tutissimo loco; praeterea opere vacat exactor alienorum operum, et amisso rege totum dilabitur, nec umquam plus unum patiuntur melioremque pugna quaerunt; praeterea insignis regi forma est dissimilisque ceteris cum magnitudine tum nitore*” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I,19,2).

Na passagem acima, Sêneca exhibe a metáfora do reino das abelhas para comparar que o mesmo acontece no reino humano: é preciso haver um líder para que, a partir dele, a harmonia social se instaure; afora isso, a desordem resultaria em completa destruição de tudo e de todos. Ingeborg Braren defende que há uma teoria política de poder absoluto em *Sobre a Clemência* e “a intenção é adequar a teoria a uma necessidade tão antiga quanto atual: o poder não precisa corromper-se se, segundo Sêneca, estiver estruturado segundo a lei da natureza.” (Braren, 1990. p.14).

Mas o poder com o qual nos deparamos nas tragédias não é esse, ele não é coordenado pela sabedoria²⁰¹ e virtude²⁰², ele causa danos à própria família, às relações ao redor dele e à sua comunidade política. Tanto o poder político quanto o casamento encontram-se desestruturados, segundo essa perspectiva. A corrupção tomou conta das casas reais nas tragédias, pois as famílias afligem o espaço público e contrário também. Há uma relação de interdependência entre o político e o doméstico.

Em *Tiestes*, uma das passagens em que Atreu busca justificar a vingança que pretende contra seu irmão fala da corrupção que assola sua casa e seu reino.

nada do que me pertence fica livre de insídias:
a esposa corrompida,²⁰³ a confiança no poder abalada,

²⁰¹ O sábio teria as seguintes características: “sua mente é serena, nada pode suceder-lhe que não possa enfrentar.” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, II, 5, 4); “nasceu para a assistência comum e para o bem público, do qual dará a cada um a sua parte” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, II, 6, 3) “o sábio basta-se a si mesmo para viver uma vida feliz, não simplesmente para viver, na medida em que para viver carece de muita coisa, mas para ter uma vida feliz basta-lhe possuir um espírito são, elevado e indiferente à fortuna” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 9, 13-14); “o sábio, na nossa concepção, embora o sinta, domina todo o sofrimento”. (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 9, 3). Nesse sentido, aqueles que ocupam posições de poder nas peças não apresentam serenidade, preocupação com o bem comum, vive com apenas o necessário - já que há muito luxo e riquezas nas peças - e menos ainda domina as próprias emoções visto que são dominados pela ira e pelo amor.

²⁰² Nas Cartas a Lucílio, Sêneca diz que “toda a virtude assenta na justa medida, e a justa medida baseia-se em proporções determinadas.” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 66, 9); “as virtudes humanas, contudo, medem-se por um único critério, e esse critério é a razão, que em si mesma é perfeita e livre de contingências.” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 66, 11-12). Ainda na carta 66, ele afirma “a virtude não varia em função das circunstâncias: nem as duras e difíceis a tornam inferior, nem as agradáveis e felizes a tornam superior; conclui-se logicamente daqui que a virtude é sempre igual. Sejam quais forem as condições em que a virtude tem de agir, ela agirá com igual rectidão, igual discernimento, igual pureza de intenções” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 66, 15-16). Em *Sobre a Clemência*, Sêneca que diz que a clemência é uma virtude que convém a todos os homens (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 3, 2), mas aos reis e aos príncipes a clemência convém ainda mais. (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 3, 3). Portanto, ser virtuoso, para o filósofo, é agir conforme a razão e a natureza - este é, sem dúvida, o único caminho para alcançar a sabedoria; o sábio é virtuoso - isto significa não ultrapassar os limites. Deste modo, pensando que o poder, nas peças, se excede, ele não é virtuoso.

²⁰³ *Corrupta coniunx* indica que a esposa de Atreu degenerou-se, moralmente. O verbo *corrumpto* designa, em sentido figurado, uma deterioração, uma adulteração, uma falsificação. (Faria, 1967, p.144). O substantivo *corruptio* tem como significado depravação; enquanto o *corruptor* designa um sedutor (Faria, 1967, p.144). Tem-se, assim, que aquele que se corrompe perde características anteriores, aparentemente positivas, e passa a ter atributos moralmente negativos. Aquele que corrompe alguém é, segundo tais significados, um falsificador, um mentiroso. Esposa corrompida seria aquela, por consequência, perdeu atributos iniciais, provavelmente, como a castidade, a fidelidade e o pudor.

a casa arruinada,²⁰⁴ uma descendência dúbia, e nada tenho como certo senão um irmão inimigo (Sêneca. *Tiestes*, 238-241)²⁰⁵

Atreu fala sobre as traições e ocorrências que cercam os ocupantes da posição de poder, desde aquelas referentes ao próprio poder - a opinião pública sobre ele - às domésticas - o adoecimento da casa e o adultério do irmão com sua esposa que pode ter gerado uma prole que não é sua. Há, no desvirtuamento da família de Atreu, uma quebra da ética familiar a partir da qual se espera, por exemplo, que um irmão não mate o outro e que entre familiares não haja adultério. A adulteração da ética da família afeta todas as outras relações, desde aquela com o poder real até aquela com os escravos.

Outro exemplo de rei que afeta sua família é Teseu de *Fedra*. Sua esposa o faz acreditar que seu filho Hipólito a violentou sexualmente²⁰⁶ e ele, para se vingar, pede a seu pai, Netuno, que mate Hipólito. Depois da morte do herói, tanto Fedra quanto Teseu se arrependem e ela diz a ele:

Ó sempre implacável Teseu, ó tu que nunca regressas para a tua família sem dano: o teu filho e o teu pai com a morte pagaram pelos teus regressos; arruínas a tua casa, sempre nocivo, ou por amor ou por ódio às tuas mulheres. (Sêneca. *Fedra*, 1164-1167)²⁰⁷

O regresso do herói à sua casa ganha uma acepção negativa já que o rei sempre inflige aos seus sofrimentos. Teseu é responsabilizado por arruinar sua própria família com seus erros e enganos, com suas escolhas. A ética do poder das peças contamina, reflete e conduz as demais relações porque o exercício do poder é um espelho para as sociedades e seus grupos. Por isso, para Sêneca se um rei comete um crime – seja matar seus inimigos, torturá-los, matar o próprio irmão, ele provoca mais crimes; um crime não apenas resulta em outros,

²⁰⁴ *Domus aegra* designa, metaforicamente, uma família sofrida. O adjetivo *aeger* qualifica algo doente, enfermo; em sentido figurado, atormentado, infeliz, angustiante (Faria, 1967, p.30). A casa de Atreu parece estar doente pelo adultério da esposa com seu irmão.

²⁰⁵ “*pars nulla nostri tuta ab insidiis uacat, / corrupta coniunx, imperi quassa est fides, / domus aegra, dubius sanguis et certi nihil / nisi frater hostis.*” (Sêneca. *Tiestes*, 238-241).

²⁰⁶ O verbo *stupro*, em latim, tem os sentidos de desflorar, desonrar e manchar. Já o substantivo *stuprum* significa desonra, estupro e vergonha. O estupro, para os romanos, pode ser uma violência sexual contra o corpo de uma pessoa que não consentiu o ato da penetração e, além disso, pode ser também o próprio adultério, isto é, a relação sexual com uma mulher casada era chamada de *stuprum*. Ademais, o estupro de uma mulher casada seria uma desonra e um atentado também contra o esposo. O *stuprum* de Fedra possui esse significado para Teseu: o rei de Atenas questiona, ao ser informado da suposta violência sofrida pela esposa, quem havia sido o destruir da honra do casal - *nostris decoris eversor* (Sêneca. *Fedra*, 894). É no verso 897 que Hipólito é chamado de esturador – *stuprator* (Sêneca. *Fedra*, 897).

²⁰⁷ “*O dure Theseu semper, o numquam tuis / tuto reuerse: gnatus et genitor nece / reditus tuos luere; peruertis domum / amore semper coniugum aut odio nocens.*” (Sêneca. *Fedra*, 1164-1167)

mas se resolve com outros.²⁰⁸ Assim, os matrimônios das tragédias são frutos, em primeiro lugar, de seus ambientes políticos-éticos que, neste caso, são corrompidos, para Sêneca.

No entanto, não é apenas o poder de quem governa, no espaço público, que nos chama a atenção. Outros poderes têm grande importância para a estruturação da sociedade romana e, logo, nas tragédias, como o paterno e o marital, com frequência conectados ao poder real. Privilegiamos, em nosso estudo das tragédias, os três tipos de poderes aqui mencionados. Para entendermos como Sêneca compõe sua perspectiva de casamento, atrai-nos a forma com a qual os casamentos estudados são pactuados pelos envolvidos, como se preservam ou não e como os poderes – dos reis, dos pais e dos maridos – atuam sobre eles e são atingidos por eles.

Começemos pela forma com a qual o casamento de Fedra e Teseu desenrola-se. Fedra é uma princesa de Creta e tornou-se rainha de Atenas. Filha de Pasífae e Minos, irmã de Deucalião, Catreu, Ariadne e o Minotauro. Sua narrativa mitológica ficou conhecida por conta de seu apaixonamento por seu enteado, Hipólito, caso sobre o qual mencionamos anteriormente. Já Teseu era o rei de Atenas, um herói poderoso, que se casa com Antíopa, com quem tem um filho, Hipólito, mas se apaixona por Fedra e abandona a primeira pela segunda. Há também um episódio em que o herói se relaciona com Ariadne, irmã de Fedra, sobre o qual falaremos adiante.

A peça Fedra inicia-se com um solilóquio de Hipólito, quem enaltece a natureza e convoca Artémis. Após isso, há a entrada de Fedra, quem fala sobre sua condição matrimonial e emocional. A primeira oração de Fedra, na peça, é:

Ó Creta, magna senhora do amplo oceano (Sêneca. *Fedra*, 85)²⁰⁹

A oração inicia-se com a referência à sua cidade de origem, em forma de vocativo, *Creta*. Fedra destaca a grandeza e o poderio marítimo da ilha com o substantivo *dominatrix*,

²⁰⁸ Quando Fedra tem suas investidas de amor recusadas por Hipólito, a ama, já corrompida por ela, dá-lhe uma ideia: “desviemos para ele mesmo o crime e acusemo-lo ainda, / de um desejo ímpio: o crime deve ser encoberto com crime;” (“regeramus ipsi crimen atque ultro impiam / Venerem arguamus: scelere uelandum est scelus”) (Sêneca. *Fedra*, 720-21). Já a ama de Clitemnestra tenta adverti-la que ao encobrir um crime com outro “aumenta aquilo que temeu”. (Sêneca. *Agamêmnon*, 150-51). Na passagem de *Fedra*, há a ideia de que a saída para o cometimento de um crime é outro crime; em *Agamêmnon*, há uma advertência sobre o ciclo dos crimes: aumenta-se também o temor com o aumento dos crimes. Em ambas, defende-se a necessidade de resolver problemas com crimes, vingando-se e não optando pelo caminho da razão. Em *Sobre a Clemência*, o comentário de Sêneca sobre os crimes se repete, ele diz “a crueldade, entre outros, tem o pior de todos os defeitos: a obrigação de persistir nela; e não se lhe abre um retorno para coisas melhores, pois crimes devem ser acobertados por outros crimes.” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 13, 2)

²⁰⁹ “O magna uasti Creta dominatrix freti.” (Sêneca. *Fedra*, 85).

nomeando-a como aquela que dominou os mares; Creta é sua interlocutora. A personagem interroga sua pátria:

porque, como refém entregue a odiosos Penates²¹⁰
e casada com o inimigo, me obrigas a consumir a minha vida
em males e lágrimas? (Sêneca. *Fedra*, 89-91)²¹¹

O verbo *cogis*, no fim da oração latina, encontra-se na segunda pessoa do singular, *tu*, atestando, uma vez mais, que Fedra fala com Creta. Fedra interroga sobre seu dever de estar na união com Teseu, uma situação indesejada por ela. O acusativo *obsidem*, de *obses*, demonstra que a rainha é uma pessoa dada como refém de guerra, um penhor, uma espécie de fiadora (Faria, 1967 p.369). Além disso, seu marido é um rival, *hostis*; o verbo *degere*, infinitivo de *dego*, exprime o sentido de desperdiçar a vida naquela situação e, por último, *malis lacrimisque* dizem sobre o estado emocional da cretense, de tristeza.

A eleição de Creta como interlocutora, inicialmente, faz alusão ao arranjo de seu casamento: foi seu irmão Deucalião, rei de Creta, quem a obrigou a se casar com Teseu, rei de Atenas. Os dois reis eram amigos (Grimal, 2005, p.118). A relação do herói Teseu com a família cretense de Fedra possui uma história com longos capítulos: quando Creta e Atenas estiveram em guerra,²¹² aquela aplicou uma severa punição a esta e Teseu,²¹³ não concordando com o castigo para sua cidade, revoltou-se matando o Minotauro no Labirinto com a ajuda de Ariadne, irmã de Fedra.

Creta representa o poder real e familiar que submete Fedra à vontade de seu irmão, aquele cuja posição, para os romanos, de *pater familia* e *rex*. É sob o poder e seguindo os

²¹⁰ Os *Penates* eram deuses do lar, responsáveis pelo bem-estar das famílias. Os sacerdotes dos *Penates* eram os chefes das famílias. Nas tragédias, os *Penates* são frequentemente mencionados nos sentidos figurados de casa e família, caso do excerto. *Odiosos penates* diz sobre a repulsa de Fedra a respeito de sua relação matrimonial com Teseu.

²¹¹“ *Cur me in penates obsidem inuisos datam\hostique nuptam degere aetatem in malis\ lacrimisque cogis?*” (Sêneca. *Fedra*, 89-91).

²¹² Segundo Junito de Souza Brandão, a guerra de Creta contra Atenas foi resultado da morte de Androgeu, irmão de Fedra, filho de Minos e Paísafae. O jovem cretense venceu os jogos em Atenas, suscitou a inveja de Egeu, pai de Teseu, que mandou Androgeu combater o touro de Maratona e o cretense não sobreviveu ao trabalho. Minos decidiu vingar a morte do filho empreendendo uma guerra contra Egeu (Brandão, 2007, p.159).

²¹³ A punição escolhida por Minos a Atenas é que a cidade enviasse, anualmente, sete moços e sete moças a serem lançados no labirinto do Minotauro, criatura monstruosa, meio touro e meio humano, filho de Pasífae com um touro, irmão de Fedra. Por ser uma aberração, Minos decide enclausurar o fruto da traição de sua esposa em um labirinto construído por Dédalo e, a fim de castigar Atenas, quer que quatorze atenienses se tornem alimento para o Minotauro. No terceiro ano do castigo, Teseu decide ir com outros treze jovens para matar a criatura no labirinto. Ariadne, filha de Minos, apaixona-se pelo herói ateniense e decide ajudá-lo dando-lhe um novelo para que Teseu não se perdesse no labirinto. Teseu sai vitorioso, mata o Minotauro, dá fim ao castigo de Atenas, mas revela que iludiu Ariadne abandonando-a em uma ilha (Brandão, 2007, p.159-165). Fedra menciona esse fato dizendo que Teseu destruiu Ariadne (Sêneca. *Fedra*, 663-666).

interesses de Deucalião que o casamento é arranjado. A união é incorporada em uma relação política, presumindo acordos, favores e manutenção de interesses.

Não é possível segregar os aspectos político e doméstico, público e privado de tal função: um chefe de família é, ao mesmo tempo, um magistrado e membro de uma família aristocrática. Em *Sobre a Clemência*, Sêneca compara o posto de pai ao de príncipe dizendo que “o que deve ser feito pelo pai, deve também sê-lo pelo príncipe, a quem devemos o nome de Pai da Pátria” (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 14, 2). O exercício do pai e do príncipe são, portanto, comandar a família e o império; por esse motivo, quando se é pai e imperador, simultaneamente, os interesses público e privado se misturam e a união de uma mulher da família do rei ganha proporção pública, com interesses políticos. Daí Fedra ter sido obrigada a se casar com Teseu.

O ambiente doméstico é entendido como uma parte do ambiente político, não há clara divisão. A partir disso, cada casa seria uma espécie de pequeno império, como Sêneca diz em *Sobre a Clemência*:

A partir dos pequenos impérios, procuremos um modelo para os grandes. Não existe uma forma única de comandar. O príncipe comanda seus cidadãos; o pai, seus filhos; o professor, seus alunos; o tribuno ou o centurião, seus soldados. (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 16)

O *pater familia* seria alguém que, em tese, deve explicações morais a respeito do comportamento de seus familiares àquela comunidade na qual se insere. Especialmente o comportamento das mulheres de sua casa reflete sobre sua imagem e de seus sucessores. O que se espera, portanto, de um *pater familia* é o mesmo de um imperador ou um rei, mas em um nível mais particular, o doméstico.

A postura do *pater familia* é tão importante que homens nesse posto tiveram suas atuações políticas e domésticas julgadas de forma indissociável, isto é, o pai, o marido, o chefe de uma *domus* foi avaliado no espaço público também devido sua atuação doméstica.²¹⁴

²¹⁴ Um modelo de avaliação positiva é Germânico. Este foi considerado um bom general, adorado pelo exército e ganhou a afeição de todos por ser neto de Marco Antônio e sobrinho de Augusto (Tácito. *Anais*, II, 43). Ao morrer, Germânico recebeu muitas honrarias e foi comparado a Alexandre, o Grande (Tácito. *Anais*, II, 73), mas, para Tácito, há uma diferença entre os dois: “Germânico ainda lhe levava vantagem, por ser afável com seus amigos, moderados nos prazeres, e por não haver conhecido senão um só e casto matrimônio.” (Tácito. *Anais*, II, 73). Seu caso conecta as duas características positivas do *pater familia*: boa atuação política e militar e exemplaridade na vida familiar - teve muitos filhos com sua esposa Agripina e casou-se somente com ela. Diferente dos demais membros da família imperial, que colecionou inúmeros casamentos, Germânico seria, na verdade, uma exceção: nenhum outro *pater* teve seu número de filhos e menos ainda uma só esposa. Considerando que Germânico morreu com pouco mais de trinta anos (Tácito. *Anais*, II, 73), cremos ter sido

Do mesmo modo, um *pater familia* poderia ser exaltado devido ao comportamento dos membros de sua casa.²¹⁵

Assim, nossa primeira observação a respeito do casamento de Fedra e Teseu é a de que se trata de uma aliança política entre dois reis, de Creta e Atenas. Esse ponto é contemporâneo a Sêneca: as relações matrimoniais, no seio das elites romanas, eram promovidas a partir de afetos e desafetos políticos, de recompensas nas relações sócio-políticas. A partir desse imperativo, as filhas de famílias aristocráticas poderiam ser oferecidas em casamento a aliados políticos de sua *gens*. Um exemplo disso encontramos na relação política e familiar que se constrói entre Pompeu e César a partir de suas ambições políticas na República.

A fim de selar a união com Pompeu, conforme Suetônio (*As vidas dos Doze Césares, A vida de César*, 50.1), César casou sua jovem filha, Júlia, com Pompeu e este foi criticado por aliados já que aquele havia tido um caso com a Múcia, a última esposa de Pompeu antes de Júlia; em razão do adultério, Pompeu teve que repudiar Múcia e em seguida aceitou a filha do adúltero como esposa. Segundo Goldsworthy (2006, p.208), Pompeu perderia capital político ao se desfazer de sua união com Múcia visto que os irmãos dela eram seus importantes apoiadores e um deles poderia concorrer contra Pompeu pelo consulado de 60 a.C.; por outro lado, uma possibilidade de novas alianças políticas moveu Pompeu ao divórcio e ao novo casamento. Em 59 a.C., se casaram Pompeu, seis anos mais velho do que o pai da noiva, e Júlia, uma jovem aristocrática. Para Goldsworthy (2006, p.231), a união encontrava duas razões específicas: César obteria o apoio de Pompeu para assegurar a si o comando de uma boa província e o apoio de seus amigos, na ocasião de sua ausência de Roma.

A união era, evidentemente, mais de César e Pompeu do que de Júlia e Pompeu. Foi de tal modo política que quando Júlia morreu ao parir, César ofereceu ao amigo outra jovem de sua família. Dessa vez, a escolhida foi Otávia, neta de sua irmã e irmã do futuro Augusto. O intuito de César era conservar sua ligação de parentesco, amizade e política com Pompeu

possível ele se tornar um exemplo positivo de moralidade simplesmente pelo fato de não ter vivido o suficiente para ter mais casamentos. Novamente, apesar de elogiado, é um caso isolado, foge à regra.

²¹⁵ Por exemplo, Tácito noticia, sob Tibério, um caso de duas famílias que disputaram para que suas filhas fossem escolhidas como vestais, seus pais eram Fonteio Agripa e Domício Polião (Tácito. *Anais*, 2, 86). Ser uma vestal era sinônimo de dignidade moral, de exaltação da virgindade feminina como um valor social e religioso, já que uma vestal sacrificava sua função de mãe e esposa para exclusivamente ser sacerdotisa da deusa Vesta. É esse um papel social para a comunidade. Portanto, uma relação matrimonial e o serviço que uma vestal prestaria à Roma poderiam, igualmente, influenciar a imagem dos pais e de toda a família. Outro caso de uma mulher que positivamente atinge a imagem de sua família e do *pater familia* é Agripina Maior, que é elogiada, também por Tácito, por sua fecundidade, dado positivo (Tácito. *Anais*, II, 43).

para Suetônio (*As vidas dos Doze Césares, A vida de César*, 27). Mas Pompeu se casou com outra jovem, Cornélia Metela, de uma família inimiga de César.

Para as classes aristocráticas e governantes, o amor não era uma exigência do matrimônio; a imposição, especialmente tratando-se de casamento com as mulheres oriundas de famílias aristocráticas ou mesmo da família imperial, era a de que tais matrimônios pudessem ser usados como manutenção de posições políticas masculinas²¹⁶ ou ascensão a esses mesmos lugares ou até mesmo a confirmação de alianças – indubitavelmente, tudo isso, voltado para os interesses dos pais ou tutores dessas noivas. Conectando as relações políticas e familiares, essas uniões eram chancelas dos pactos feitos.

Por isso, em *Sobre os Benefícios*, Sêneca inclui o matrimônio na lista de benefícios que se pode oferecer aos outros. Ele diz que, ao prometer um benefício a alguém, só se pode declinar da oferta se houver alguma espécie de impedimento. Para exemplificar tipos de impedimentos que geram recuo na oferta de um benefício, ele cita o caso de oferecer a filha em casamento a alguém e descobrir que o noivo era estrangeiro; nesse caso, para Sêneca, a desistência do benefício, que é o matrimônio com a filha, é justo. A razão pela qual se abdicaria do presente – dar a filha em casamento – é que, segundo o filósofo, não há possibilidade de ligação do pai com um estrangeiro, isto é, de uma aliança política e social com alguém de fora de Roma.²¹⁷ Nesse caso, a desistência do benefício é justificada, a razão o defende, ele diz (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, IV, 35, 1).

Não podemos negligenciar, entretanto, as atuações femininas a partir de seus matrimônios. É certo que, por ocupar posições políticas oficiais – como o consulado, o senado, o comando de províncias –, os agentes políticos masculinos eram diretamente privilegiados com suas uniões com mulheres de famílias ricas cujos parentes, com frequência, tiveram destaque na história da política romana. Era conveniente se aliar a nomes importantes. Reconhecemos, ainda, que também as mulheres, de quando em quando, a partir

²¹⁶ Um caso que estampa vantagens e boa imagem de um político romano a partir de seu casamento é o de Pisão. Conforme Tácito, seu pai tinha o mesmo nome e foi um feroz político de sua época; Pisão da época de Tibério é apontado como responsável pela morte de Germânico. O que nos interessa na história de Pisão é o fato de ele ser oriundo de uma família plebeia, mas se casar com Plancina, de família nobre. Opositor de Germânico, achava seus filhos superiores aos do imperador Tibério por conta da nobreza e da riqueza de sua esposa Plancina (Tácito. *Anais*, II, 43). Sem dúvida, Pisão aproveitou do nome de sua esposa e da riqueza que, segundo Tácito, ele usava como argumento político, para manter-se em posições de poder como o comando da província da Síria – para onde ele foi enviado com Germânico.

²¹⁷ A tragédia *Medeia* exemplifica um casamento entre estrangeiros. *Medeia* diz que abandonou sua casa e se tornou uma exilada devido a força da Fortuna (Sêneca. *Medeia*, 219-22) e Jasão é chamado de genro exilado, por Creonte (Sêneca. *Medeia*, 255). Curioso é o fato de o rei Creonte escolher um genro exilado para se casar com sua filha, atitude justificada com a sua falta de soberba diante dos miseráveis, segundo ele (Sêneca. *Medeia*, 253).

de seus casamentos e outras relações amorosas, movimentavam seus interesses políticos e até mesmo ameaçavam posições de homens ao seu redor.

Figura essa possibilidade, nas tragédias, o fato de esposas como Clitmnestra e Fedra, rainhas, terem potencial para modificar o centro do poder a partir de suas relações amorosas com outras pessoas que não fossem os reis. Electra, filha de Clitmnestra, após o assassinato de seu pai por sua mãe, diz que “alcançada pelo adultério, Egisto a cidade domina.” (Sêneca. *Agamêmnon*, 927)²¹⁸. Egisto, primo de Agamêmnon, passa a ganhar uma posição social e política a partir da relação com Clitmnestra, qual seja, a de poder angariar o lugar do rei.²¹⁹

Fedra, por sua vez, oferece o trono de Teseu, ausente de Atenas, a Hipólito, a fim de incliná-lo à realização de seu desejo carnal, como um objeto de troca.

Aceita o ceptro do regente, a mim toma-me por tua escrava:
[a ti convém-te administrar o poder, a mim, cumprir as tuas ordens.]
Não é coisa de mulheres zelar pela governança das cidades.
Tu, que vicejas na primeira flor da juventude,
governa os cidadãos, forte com o poder do teu pai;
acolhe-me nos teus braços e protege esta tua suplicante e escrava:
tem compaixão de uma viúva. (Sêneca. *Fedra*, 617-23)²²⁰

A oferta do cetro não se dá apenas porque Hipólito é filho do rei e, por isso, seria seu herdeiro direto, porém, trata-se, no contexto da paixão de Fedra, de uma tentativa de revolta contra o rei em sua ausência. Como rainha, Fedra parece ser capaz de infligir a Teseu uma espécie de golpe político, já que seu interesse, na ocasião, era viver seu amor com Hipólito. Há uma conexão entre o adultério feminino com golpes e insurreições políticas no pensamento romano.²²¹

Tal conexão é, sem dúvida, um recurso retórico, que aparece nas tragédias. Isto não significa que, nas dinâmicas do poder político, as esposas dos imperadores e as mulheres da família imperial não tivessem a intenção de se revoltarem politicamente contra o chefe da família e imperador; acreditamos que, na literatura, esse recurso servia para condenar a falha do poder dos homens - pais e maridos - que tivessem uma insurgente em sua casa, bem como

²¹⁸ “*Aegisthus arces Venere quaesitas tenet*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 927).

²¹⁹ Depois de assassinar Agamêmnon, Egisto e Clitmnestra buscam Orestes, filho do rei morto e de Clitmnestra, porque desejam assassiná-lo também a fim de retirá-lo da sucessão do poder e oferecer o trono a Egisto. (Sêneca. *Agamêmnon*, 925-27) Electra consegue esconder e proteger seu irmão pedindo ajuda a Estrófilo, aquele permanecerá vivo e a salvo da própria mãe. (Sêneca. *Agamêmnon*, 929-31)

²²⁰ “*mandata recipe scepra, me famulam accipe: / [te imperia regere, me decet iussa exequi] / muliebri non est regna tutari urbium. / tu qui iuventae flore primaevu uiges, / ciues paterno fortis imperio rege; / sinu receptam supplicem ac seruam tege: / miserere uiduae.*” (Sêneca. *Fedra*, 617-623).

²²¹ Na família imperial, um exemplo disso, na historiografia latina, é o que Tácito narra sobre Messalina e Sulfio. A esposa do imperador Cláudio teria ensaiado um golpe contra ele e colocado seu amante Sulfio em seu lugar, como imperador de Roma, na ausência de Cláudio, que estava em viagem.

repreender o lugar que essas mulheres alcançavam.²²² Por outro lado, cremos, no caso da escrita de Sêneca, que a tentativa de insurreição feminina com seus amantes – Fedra e Clitmnestra isso representam – afirma, uma vez mais, a concepção moral de Sêneca a respeito da mulher: a de que ela era um mal para a casa, para o homem e para a sociedade.

Nas tragédias, nos deparamos com algumas expressões que apresentam a perspectiva negativa de Sêneca a respeito das mulheres. Na voz de Hipólito, que apresenta grande repulsa às mulheres, lemos:

Mas a comandante de todos os males é a mulher: sitia os nossos espíritos
essa artífice de crimes, por causa dos seus devassos adultérios
fumegam tantas cidades, fazem a guerra tantos povos
e tanta gente é esmagada por reinos revoltosos desde as suas fundações.
Deixemos as demais: sozinha, a mulher de Egeu,
Medeia, há-de tornar as mulheres um género ominoso. (Sêneca. *Fedra*, 559-
564)²²³

Dux malorum femina e scelerum artifex representam a mulher como guia de desgraças e autora de crimes no discurso de Hipólito a respeito do mal que assolou a vida dos homens depois da Idade de Ouro. A mulher seria responsável por guerras e revoltas devido seu comportamento adúltero, que levaria os homens a se hostilizarem.²²⁴ Deste modo, entende-se que a mulher seria a propagadora das paixões como a ira, o amor, o desejo sexual entre outras.

É relevante, ainda, a menção que a passagem faz a Medeia,²²⁵ considerada a pior de todas as mulheres, a maligna. Com exceção da peça *Medeia*, *Fedra* é a única peça de Sêneca que faz menção direta ao nome de Medeia. De forma indireta, Hipólito refere-se a Medeia outra vez (Sêneca. *Fedra*, 697), ao saber do amor de Fedra por ele, compara isso a maldade de Medeia e diz que o mal de ser objeto de desejo de sua própria madrasta é pior do que Medeia, isto é, Fedra teria superado Medeia como madrasta negativamente. Em *Hércules no*

²²² A respeito desse lugar de poder - doméstico e político, Tácito teceu críticas especialmente às posições das mães dos imperadores. Lívia, por exemplo, é acusada pelo historiador de ameaçar o poder de Tibério. Ela o incomodava. Como esposa do imperador Augusto, a matrona possuía ligações e conexões com homens e mulheres poderosos de sua época. Outro caso mencionado por Tácito é Agripina Minor, mãe de Nero; ela foi envolvida em um boato de insurreição contra seu filho; Junia Silana, Domícia e alguns de seus clientes e aliados disseminaram a ideia de que Agripina queria matar o filho e colocar Rubélio Plauto, também parente de Augusto, em seu lugar.

²²³ “*Sed dux malorum femina: haec scelerum artifex / obsedit animos, huius incestae stupris / fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt / et uersa ab imo regna tot populos premunt. /sileantur aliae: sola coniunx Aegaei, / Medea, reddet feminas dirum genus.*” (Sêneca. *Fedra*, 559-564).

²²⁴ Pode haver uma menção indireta a Helena, que, raptada por Páris, foi razão da guerra de Troia.

²²⁵ A Medeia retratada no trecho já não é mais a esposa de Jasão, mas a de Egeu, pai de Teseu, portanto, a madrasta de Teseu. Após Medeia fugir, na cena do assassinato de seu último filho, diante de Jasão, ela vai para Atenas e se casa com Egeu. Torna-se uma madrasta má para Teseu, que atenta contra sua vida.

Eta,²²⁶ Dejanira evoca Medeia pedindo que ela a receba como sua companheira nos *Manes* (Sêneca. *A Loucura de Hércules*, 295). Em *Agamêmnon*, Clitmnestra também se refere à colca:

Desfia agora para ti mesma os ardis de mulheres,
tudo aquilo que qualquer cônjuge pérfida e dominada por um amor cego
ousou, tudo o que mãos de madrasta ousaram,
ou o que ousou a virgem que, ardendo numa chama ímpia,
dos reinos do Fásis numa nau tessália fugiu:
ferro, venenos - ou do palácio de Micenas
foge unida ao teu companheiro, em barca furtiva. (Sêneca. *Agamêmnon*, 116-122)²²⁷

Essa passagem apresenta-nos ricos elementos para análise. Começamos pela menção à feiticeira, explorada de forma indireta. O retrato da Medeia de Clitmnestra é da virgem que foge da casa de seu pai para se casar com Jasão - referido em *nau*. *Impia face* alude ao casamento da colca com o tessálio, já que *fax* trata do fogo nupcial, presente no casamento, e *impia* qualifica o fogo, que é funesto, cruel, terrível. Metaforicamente, significa ser dominada pela paixão por Jasão a feiticeira ter se queimado com um fogo nupcial nefasto; alude ainda à negatividade do casamento dos dois e ao fato de a virgem ter sumido, ousado, em seu casamento.

Há uma equivalência no trecho: a cônjuge apaixonada, a madrasta má, a virgem fugitiva e Clitmnestra - a se juntar a essas contraventoras por meio do ferro e dos venenos que, metaforicamente, representam a vontade da rainha de matar seu marido – são identificadas. Ao ligar todos esses modelos de mulheres a ferro e veneno, a rainha afirma que elas cometeram crimes, assassinatos. A segunda opção dela é fugir com seu amante, Egisto, ou seja, vingar-se de Agamêmnon matando-o ou fugir são as possibilidades. Se se vinga, Clitmnestra entra no grupo em que está Medeia; novamente, esta é um paradigma.

O ferro e os venenos, que representam o que as mulheres ousaram, são considerados elementos da astúcia feminina. Mais uma vez, Sêneca expõe seu pensamento a respeito da natureza feminina e a conecta a crimes²²⁸ e fraudes. Há outra característica feminina

²²⁶ Já mencionamos, no capítulo 1, que não defendemos que esta peça tenha sido escrita por Sêneca, entretanto, a utilizamos aqui como exemplo do uso da figura de Medeia nas peças.

²²⁷ “*Tecum ipsa nunc euolue femineos dolos, / quod ulla coniunx perfida atque impos sui / amore caeco, quod nouercales manus / ausae, quod ardens impia uirgo face / Phasiaca fugiens regna Thessalica trabe: / ferrum, uenena—uel Mycenaeas domos / coniuncta socio profuge furtiua rate.*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 116-122).

²²⁸ Às três esposas de nossa análise são atribuídas inclinações aos crimes, como algo da natureza da mulher. Electra diz que sua mãe cometeu um crime materno (*scelere materno*) (Sêneca. *Agamêmnon*, 925); a ama de Medeia a nomeia como *scelerum artifex*, artífice de crimes e Hipólito, no trecho aqui já citado, chama todas as mulheres de artífices de crimes (Sêneca. *Fedra*, 559).

destacada por ele: a emoção. Sobre a manipulação de uma cena criminosa que imputaria a Hipólito o estupro de Fedra, coro de *Fedra* manifesta:

Que deixará por ousar a impetuosa loucura dessa mulher?
Nefandas acusações prepara contra o jovem inocente.
Eis os crimes! Procura credibilidade com o seu cabelo desgrenhado,
transtorna toda a beleza da sua cabeça, humedece as faces:
o dolo é urdido com recurso a todos os ardis femininos. (Sêneca. *Fedra*, 824-28)²²⁹

Na cena que Fedra performará para acusar seu enteado, forjará características físicas resultantes do crime: o cabelo bagunçado, o transtorno da cabeça e o rosto molhado. Será um crime, mais um de mulheres e rainhas. A emoção de Fedra é o *furor*, que a governa para o crime da falsa acusação e do incesto. A fraude montada é alimentada pela manipulação feminina.

Afeitas aos crimes, entregues às paixões e à irracionalidade, propensas a traição política - adultério - são as mulheres, especificamente as esposas, constituídas no gênero trágico por Sêneca. Medeia, em especial, passa a ser um paradigma, um modelo, um estereótipo especial: má esposa, filha ingrata e feiticeira maligna, características que iremos tratar com mais profundidade logo adiante. O tratamento que o filósofo estoico oferece às personagens femininas não é uma exceção de sua época, antes, representa o que se pensava sobre as mulheres e esposas e como elas deveriam ser tratadas. De certa forma, as esposas precisavam de controle porque intimidavam os homens, esposos, pais, tutores, filhos. Essa intimidação era um indicador da falha do poder masculino sobre elas: de seus pais e de seus maridos.

Sêneca demonstra como compreende a complexidade do exercício do poder: em *Medeia*, o poder masculino - do pai, do marido, do rei - parece pouco ou quase nada controlar, pelo contrário, ela amedronta os personagens. Em um diálogo com sua ama, diz-se:

Medeia: Resta Medeia. Nela vê o mar e as terras,
o ferro e o fogo, as divindades e os trovões.
Ama: Assustador é o rei.
Medeia: Meu pai também foi rei.
Ama: Não temes armas?
Medeia: Não, se em terra forem feitas. (Sêneca. *Medeia*, 166-169)²³⁰

²²⁹ “*Quid sinat inausum feminae praeceps furor? / nefanda iuueni crimina insonti apparat. / en scelera! quaerit crine lacerato fidem, / decus omne turbat capitis, umectat genas: / instruitur omni fraude feminea dolus.*” (Sêneca. *Fedra*, 824-828).

²³⁰ Partes deste diálogo compõem um duelo de versos, chamado esticomitia, entre os versos 168 a 174, em que cada personagem pronuncia uma oração ou palavra o que permite, ao leitor, ter uma sensação da tensão que se cria entre as duas personagens. Nesse caso, a ama buscava convencer Medeia a desistir de sua vingança em vão,

Medeia diz “*Medea superest*”, o verbo *superest* é uma composição da preposição *super* com o verbo *sum*, formando o verbo *supersum*, na primeira pessoa do singular no presente do indicativo. Já afirmamos ser da tragédia de Sêneca esse desenvolvimento dos diálogos consigo mesmo dos personagens; os solilóquios é uma marca da tragédia do filósofo estoico porque seus personagens ganham complexidade emocional falando consigo, como se estivessem pensando alto, exibindo seu pensamento a quem os ouvia.

A primeira oração do trecho selecionado não compõe um solilóquio, mas um outro recurso muito importante: Medeia fala de si mesma na terceira pessoa do singular, como se estivesse de fora da cena, vendo e comentando sobre alguém que não é ela, a pessoa que emite a fala. No verso 165, antecedente do trecho citado, a ama diz “nada mais resta para ti de tuas riquezas” (“*nihilque superest opibus e tantis tibi*”) e a maga responde que resta Medeia para Medeia. Ao nosso ver, há um reconhecimento de sua identidade, ela demonstra saber quem ela é - uma maga poderosa que cometeu crimes por amor e ainda ameaça outros personagens - e o que significa seu nome. A personagem não ignora seus poderes, pelo contrário, afirma-os.

Adiante, a ama diz “Medeia” tentando convocá-la ao exercício da razão, a considerar fugir de Corinto e não se vingar dos noivos e da família real, mas ela responde a essa investida “Assim serei!” (Sêneca. *Medeia*, 171),²³¹ novamente, expressando a consciência de seu poder e do que é capaz. Medeia, portanto, para ela mesma, é um adjetivo e não apenas um nome, uma qualidade mais do que a posição de esposa e mãe.

Ela ainda conecta à sua figura o ferro (*ferrum*) e o fogo (*ignes*). Recordemos do trecho 137 a 147 em que a maga diz que Jasão deveria ter inserido a espada contra seu próprio corpo, como já dissemos, que morresse de forma guerreira, mas o herói não o fez. Já na fala de Medeia, o ferro a compõe, metaforicamente, melhor: a esposa tem a ferocidade e a agressividade que falta a Jasão, trata-se, de novo, de uma contravenção comportamental.

O ferro/espada é um elemento da guerra e esta era, primordialmente, o campo de atuação dos homens e não das mulheres. Desta maneira, a presença de ferro em Medeia anuncia uma espécie de “saída” do feminino para o masculino, mas para algo específico sobre o masculino: a guerra. Em suma, representaria a capacidade de matar, de ser forte fisicamente, de deliberar, de defender-se e atacar.

já que a maga não considera isso. “*Me. Medea superest: hic mare et terras uides / ferrumque et ignes et deos et fulmina. / Nvt. Rex est timendus. Me. Rex meus fuerat pater. / Nvt. Non metuis arma? Me. Sint licet terra edita.*” (Sêneca. *Medeia*, 166-169).

²³¹ “*Fiam*” (Sêneca. *Medeia*, 171)

Pode-se mesmo dizer que esse desvio em relação ao estado normal da mulher, feita para o casamento, não para a guerra, assim como a relação com o estatuto normal do guerreiro, reservado ao homem, não à mulher, dá aos valores guerreiros, quando encarnados para uma moça, sua intensidade máxima. (Vernant, 1992, p.30)

Não se pode negar, entretanto, imagens de mulheres guerreiras que ignoravam tal especificidade - a de que o ferro pertencia ao guerreiro enquanto a cama/o casamento e o parto à mulher - como as Amazonas e as deusas como Minerva e Ártemis. “Uma moça que se recusa a casar, renunciando ao mesmo tempo à sua ‘feminilidade’, se vê de alguma forma rejeitada para o lado da guerra, tornando-se paradoxalmente equivalente a um guerreiro.” (Vernant, 1992, p.30). Mas haveria uma condição para uma mulher-guerreiro: a virgindade. “Seu status de guerreira está ligado à sua condição de *parthenos*, tendo feito voto eterno de virgindade. (Vernant, 1992, p.30). Porque recusam o casamento, Minerva e Ártemis são guerreiras, têm em seus instrumentos o ferro.

Porque as mulheres poderiam angariar lugares de influência política, de negociação de favores e ganhos e favorecer certas figuras em detrimento de outras, havia uma intensa preocupação com as mulheres viúvas ou jovens virgens, especialmente, na família imperial, na *domus* do imperador; suas primeiras uniões ou aquelas depois da viuvez deveriam ser controladas de perto pelo *pater familia*, no caso, o imperador. Duas mulheres imperiais ilustram essa situação: Agripina Maior²³² e Lívía,²³³ que tiveram seus desejos de se casarem novamente contidos pelo imperador Tibério.

²³² Agripina Maior, mãe de Agripina Minor e Calígula, era esposa de Germânico, filho de Druso, neto de Lívía. Germânico foi um importante general do exército romano que alcançou apoio popular, enquanto Agripina, sua esposa e neta de Augusto, acompanhava o marido nas expedições (Tácito. *Anais*, I, 40-42) e até mesmo atuava em guerras ajudando os soldados e causando ciúmes e inveja de sua posição ao imperador Tibério e outros familiares (Tácito. *Anais*, I, 69). Tiveram cinco filhos e a procriação do casal foi exaltada por Augusto, em público, quando solicitou que Germânico e seus filhos fossem exibidos como exemplo de família e de casamento (Suetônio. *As vidas dos Doze Césares, A vida de Augusto*, 34). Após a morte de Germânico, Agripina pediu ao imperador Tibério que pudesse se casar novamente, pedido fundamentado em sua idade ainda jovem, da honestidade de uma mulher que seja esposa e da vontade de outros homens de cuidar dos filhos e da viúva de Germânico; calado, Tibério se ausentou de sua presença sem que deixasse ver sua preocupação com o pedido (Tácito. *Anais*, 4, 63). Devido a popularidade da matrona Agripina e de sua rivalidade direta com o imperador - possivelmente responsável pela morte de Germânico, Tibério não quis arranjar-lhe um novo marido. Um novo marido para Agripina poderia ameaçar a posição de Tibério, seu rival, reforçando não apenas a força da casa de Germânico, mas a própria importância de Agripina como descendente de Augusto.

²³³ Lívía Júlia ou Livilla, neta de Lívía, filha de Druso e irmã de Germânico, casou-se com seu primo Druso. Conforme informa Tácito, Lívía foi seduzida e usada por Sejano, homem advindo da ordem equestre, nascido em uma cidade etrusca, para alcançar postos mais altos próximos ao imperador além daquele que tinha, de prefeito da guarda pretoriana (Tácito. *Anais*, IV, 1). O equestre prometeu à amante uma união matrimonial e a posse comum do poder caso pudessem matar seu marido, Druso (Tácito. *Anais*, IV, 3). “Assim esta mulher, que era sobrinha de Augusto, nora de Tibério, e com os filhos de Druso, se manchava si, os seus antepassados e vindouros com um adúltero, que nem sequer era romano; e queria trocar a fortuna atual tão brilhante por

Tais casos da família imperial reafirmam, uma vez mais, a preocupação dos agentes políticos com o destino das mulheres de suas famílias, com a obrigação de inseri-las em relações matrimoniais convenientes às posições de influência da família e defensoras dos interesses de seus pais e futuros maridos e não delas mesmas, assim como a narrativa do mito de Fedra nos conta. Uma aliança contra inimigos comuns, um voto favorável em uma causa no Senado, a garantia de uma magistratura, o perdão de algum delito, um comando proconsular e apoio em eleições poderiam ser resultados de benefícios adquiridos com uma aliança entre duas famílias, com um casamento.

Na tragédia *Medeia*, a forma pela qual seu casamento é assumido também ilustra as dinâmicas de interesses, demandas e, especialmente, a atuação do pai no pacto social que se firma a partir da união. O Jasão de Sêneca é um homem ambicioso - mas frágil e impotente, como veremos - que se desfaz de uma relação matrimonial por outra, na qual novas vantagens serão obtidas. Seu casamento com Medeia foi selado de uma maneira particularmente negativa: por meio de crimes e sem o consentimento do pai da noiva.

A peça *Medeia* é iniciada com um importante monólogo da personagem principal e, em seguida, chega o coro, que entoia um canto rival àquele de Medeia uma vez que possui a intenção de opor a realidade de um enlace permitido, chancelado pela família da noiva - o de Creúsa - à realidade de um enlace sem o apoio paterno - o de Medeia.

Medeia chama alguns deuses para a defesa de sua causa, qual seja, a de se vingar de Jasão, Creúsa, Creonte e a estirpe régia em consequência da traição de Jasão. Inicia lembrando-se dos deuses que a ajudaram, que estiveram presente em seu casamento (Sêneca. *Medeia*, 10-18) ²³⁴ Medeia busca a maldição do casamento de seu ex-esposo. As Fúrias representam um mau presságio: o de que o novo matrimônio seja infeliz.

O coro, por sua vez, menciona em seu canto algumas divindades às quais se pedirá bençãos ao casamento de Jasão e Creúsa e narra o que será oferecido a elas (Sêneca. *Medeia*,

destinos incertos e atroz!" ("atque illa, cui avunculus Augustus, socer Tiberius, ex Druso liberi, seque ac maiores et posteros municipali adultero foedabat ut pro honestis et praesentibus flagitiosa et incerta expectaret".) (Tácito. *Anais*, IV,3). O problema da união de uma mulher imperial com um equestre continua quando Sejano, de maneira atrevida, envia uma carta ao imperador para pedir sua autorização para o casamento, que é respondida por Tibério de maneira interessante: o imperador afirma não poder interferir na decisão de Lívia, que o novo casamento prejudicaria seus netos dentro de sua *domus* e que, apesar de Sejano afirmar que não ascenderia de posição socialmente, era uma mentira, pois a mulher de Druso não viveria como uma esposa de um equestre e, ainda que o imperador consentisse, aqueles que viram os antepassados de Lívia serem homens importantes não admitiriam a novidade; menciona ainda que, apesar de Augusto ter considerado casar sua filha com um homem da ordem equestre, isso não aconteceu e Augusto sabia que o homem que se casasse com sua filha ganharia uma alta influência no Império (Tácito. *Anais*, IV, 40).

²³⁴ Entre os deuses estão Juno e Himeneu, deuses conjugais, Lucina - outro título de Juno - Neptuno, deus dos mares, o Sol, seu avô e Hécate. Medeia chama também o Caos, os abismos infernais; Plutão, deus dos Infernos; Prosérpina e aqueles que não possuem voz também e evoca, por último, as Fúrias (Sêneca. *Medeia*, 10-18)

59-74)²³⁵ Ele faz oposição direta aos versos 1 a 18 do solilóquio de Medeia, em que a neta do Sol convoca os deuses.

A capacidade de Medeia de manipular forças divinas determina o interesse de Jasão pela esposa. Tal vantagem demonstra, uma vez mais, os benefícios que se pode ter um esposo ao se casar com determinada mulher - neste caso, vantagens mágicas. Medeia não se esquece dos favores que fez ao marido e reclama:

Como pôde Jasão fazer-me isto: depois de me ter arrebatado
ao meu pai, à minha pátria e ao meu reino, deixar-me sozinha,
o cruel, numa terra estrangeira? Despreza os meus méritos,
ele que viu serem vencidos pelos meus crimes as chamas e o mar?
Acaso julga que esgotei toda a minha maldade? (Sêneca. *Medeia*, 118-
122)²³⁶

O passado do casal está presente na narrativa em forma de justificativas já que, para Medeia, seu esposo não podia abandoná-la depois de tudo o que ela sacrificou por ele, entre estas coisas está a perda da própria família, de seu lugar na nobreza real para migrar para a condição de estrangeira, que ela menciona no trecho acima. A forma *erepto*, do verbo *eripio*, tem o sentido de arrancar à força, bem como livrar de algo, libertar (Faria, p.199). Medeia perdeu sua casa, assim como Fedra. Por outro lado, seu matrimônio não foi arranjado em um acordo entre reis, mas sim pela manipulação do esposo e pela paixão de Medeia por Jasão.

Assim como Teseu agiu com Ariadne, o herói de Iolco usou a força da feiticeira para conseguir realizar um trabalho, roubar o velo de ouro, que estava sob o poder de Eetes e depois quis abandoná-la. Tal matrimônio trágico apresenta-nos alguns pontos importantes: a falta de consentimento do *pater* à união e a administração da esposa da própria decisão de se casar. São dois problemas no que tange à aplicação da autoridade paterna, seu poder. Sêneca comunica, assim, que a ausência de anuência do *pater* afeta diretamente o matrimônio visto que, após ser usada por Jasão e colocar-se contra sua própria família, Medeia é abandonada e fica sozinha. Assim, a ausência de controle do pai gera uma tragédia pessoal para a filha - o abandono marital - e uma consequência familiar - a morte do irmão de Medeia, assassinado por ela.

²³⁵ Primeiro, menciona os Tonantes, Júpiter e Juno, aos quais será oferecido um touro; depois, à Lucina, uma fêmea; à Paz/Vênus, uma vítima tenra e delicada. Ele convida ainda Himeneu, que deve chegar com uma coroa de rosas para abençoar o casamento legítimo dos noivos e de Héspero, a estrela vespertina, espera-se os raios (Sêneca. *Medeia*, 59-74) .

²³⁶ Medeia busca retomar sua condição do passado, posteriormente. Voltar a ser virgem, a ter sua família. Sua purificação vem depois que se vingue de Jasão, expurga seu erro. “*hoc facere Iason potuit, erepto patre / patria atque regno sedibus solam exteris / deserere durus? merita contempsit mea / qui scelere flammas uiderat uinci et mare? / adeone credit omne consumptum nefas?*” (Sêneca. *Medeia*, 118-122).

A Medeia de Sêneca não é punida somente por amar Jasão, mas por servi-lo contra sua família e, principalmente, por ter sido uma filha que abusou da autoridade de seu pai. O repúdio de Jasão a ela, assim, se justifica uma vez que o matrimônio é menos autorizado, moralmente e juridicamente. O coro da peça, ao aprovar a expulsão de Medeia de Corinto, afirma: “vá por silenciosas trevas qualquer mulher que fuja e despose um marido estrangeiro.” (Sêneca. *Medeia*, 114-115)²³⁷. O repúdio e a expulsão de Corinto seriam consequências de um casamento não-autorizado.

Entre os diversos exemplos históricos, Lívía, esposa de Druso, aqui já mencionada, também foi acusada de se revoltar contra sua família ao desejar se casar com Sejano, também um estrangeiro (Tácito. *Anais*, IV, 3). Muitas vezes, quando uma mulher romana decidia deliberar sobre si, o ato era considerado uma espécie de revolta contra sua família, isto é, tratando-se de uma família imperial, uma ação política de insurreição. O adultério tinha caráter de oposição política porque era um dos instrumentos de insurreições e manipulações políticas.²³⁸

A irregularidade quanto à forma de contrair matrimônio do caso de Medeia espelha a ilegitimidade do casamento, que é destacada por outros personagens da tragédia. Na entrada do Coro na peça, ele diz:

A este casamento real possam apresentar-se com uma disposição favorável
os deuses que presidem aos céus e aos mares,
juntamente com o povo num silêncio ritualmente aprovador (Sêneca.
Medeia, 56-58)²³⁹

Há dois personagens relevantes no trecho: o povo (*populis*) e os deuses (*superi*). Ambos são mencionados com o mesmo intuito: o reconhecimento e a aprovação da união da filha do rei, Creúsa, com o estrangeiro Jasão. Um pode oferecer o consentimento religioso, enquanto outro o político e o social. E o coro continua com seu canto cúmplice:

²³⁷ “*solut turba iocos - tacitis eat illa tenebris / si qua peregrino nubet furtiva marito*” (Sêneca. *Medeia*, 114-115).

²³⁸ A respeito do comportamento de Augusto com outras mulheres, Suetônio diz: “enquanto a adultérios, nem os amigos os negavam, mas escusava-nos alegando que Augusto não tinha nisso em mira a libertinagem e sim a política, pois, interrogando as esposas, podia mais facilmente descobrir os desígnios do marido.” (“*adulteria quidem exercuisse ne amici quidem negant, excusantes sane non libidine, sed ratione commissa, quo facilius consilia aduersariorum per cuiusque mulieres exquireret*”) (Suetônio. *As vidas dos Doze Césares, A vida de Augusto*, 69). Isso demonstra que as esposas dos aristocratas eram canais de acesso aos homens e poderiam contribuir com os intentos de seus amantes e até para seus próprios interesses. Essas mulheres também eram aristocratas advinham de famílias importantes.

²³⁹ “*Ad regum thalamos numine prospero / qui caelum superi quique regunt fretum / adsint cum populis rite fauentibus*” (Sêneca. *Medeia*, 102-105).

Resgatado de um tálamo do Fásis hórrido,²⁴⁰
tu, que, sempre receoso, acariciavas com mãos relutantes
os seios da tua indomável mulher,
com alegria toma nos teus braços a virgem eólia,
pela primeira vez, agora, um casamento com o consentimento dos teus sogros (Sêneca. *Medeia*, 102-105)²⁴¹

O verso 102 apresenta termos ricos para uma análise: *ereptus*, *thalamis* e *Phasidis horridi*. *Ereptus* é utilizado no verso em questão e no 118, na fala de Medeia. Importa compreender que, para Medeia, o matrimônio com Jasão causou-lhe prejuízos familiares, sociais e políticos e, para o Coro, Jasão foi salvo do casamento com Medeia. Um faz menção ao início do casamento, à medida que o outro faz ao fim dele. Isto demonstra a perspectiva do Coro, permanente em toda a peça: ele se coloca na defesa do herói e de seu novo casamento.

O segundo vocábulo é *thalamis*, fartamente utilizado por Sêneca em suas tragédias para se referir ao casamento. *Thalamus* é emprestado do grego *θάλαμος* cujas conotações são quarto, cômodo interno da casa, leito, quarto das mulheres, porão do navio, despensa, quarto de dormir, casa e moradia (Dicionário de Grego-Português, p.206); um quarto cercado por outros cômodos, quarto da noiva ou de um filho solteiro, parte inferior do navio, seu porão. (Scott, p. 781).²⁴² Conforme Faria, *thalamus*, do latim, pode ser traduzido como casamento, himeneu, no sentido figurado, quando estiver no plural (Faria, p.544), que é o caso do trecho em questão. Isso exemplifica como Sêneca opta inúmeras vezes por usar um termo em um sentido metafórico em suas tragédias, forte característica de seu estilo.

Sendo o sentido literal de *thalamus* um cômodo da casa ou parte do navio, em sentido figurado, no vocábulo, tem-se a repetição de uma das finalidades do matrimônio, senão a principal: a de procriar. É no quarto que a mulher procria, momento em que a mulher cumpre seu papel social, o de ser mãe, o de oferecer ao marido uma prole saudável e legítima.

²⁴³Jean-Pierre Vernant, em *Mito e Sociedade na Grécia Antiga* diz:

²⁴⁰ Rio que banha a Cólquida.

²⁴¹ *Ereptus thalamis Phasidis horridi, / effrenae solitus pectora coniugis / inuita trepidus prendere dextera, / felix Aeoliam corripe uirginem / nunc primum soceris sponse uolentibus.*

²⁴² No vocabulário científico da neurologia, o tálamo é uma parte recôndita em formato oval do diencéfalo responsável por transmitir sinais, trata-se de uma estação transmissora. Ele transmite sinais como de dor, de pressão, do tato, de temperatura e do olfato. Ele é responsável pelo bom funcionamento do córtex cerebral. Daí a conexão entre o quarto cercado por outros cômodos, o porão do navio e o tálamo cerebral: todos são partes escondidas, como uma espécie de câmara interior, fundamentais para a casa, o navio e o cérebro.

²⁴³ O tema dos filhos, para os personagens das tragédias, é muito relevante e o é para entendermos o casamento. A conservação e a defesa da vida dos filhos cabem à mãe e ao pai das crianças, nas peças; as crianças tornam-se alvos dos inimigos e de quem queira prejudicar seu pai. Em *Troianas*, os aqueus, vencedores da guerra de Troia, buscam Astíanax, filho de Heitor, para matá-lo. Às mulheres, com o fim da guerra, deram como destino a escravidão; mas o menino, neto de Príamo, seria um herdeiro dos troianos e, por isso, a necessidade de sua

O casamento é para a moça o que a guerra é para o rapaz: para ambos, esses acontecimentos marcam a realização de suas respectivas naturezas, quando saem de um estado em que cada qual ainda participa do outro. Além disso, uma moça que se recusa a se casar, renunciando ao mesmo tempo à sua ‘feminilidade’, se vê de alguma forma rejeitada para o lado da guerra, tornando-se paradoxalmente equivalente a um guerreiro. (Vernant, p.1992, p.30)

Portanto, é o casamento um ato de conformidade com o papel de gênero, isto é, nesse sentido, do que se espera que seja cumprido pelo homem e pela mulher. Como já mencionamos, no *matrimonium*, advindo da palavra *mater*, faz-se de uma virgem uma mãe, enquanto o *patrimonium*, de *pater*, relaciona-se com a propriedade. Em diálogo com Medeia, a ama diz “És mãe” (Sêneca. *Medeia*, 171)²⁴⁴ e a feiticeira responde “bem vês graças a quem.” (Sêneca. *Medeia*, 171).²⁴⁵ Quem fez Medeia ser mãe foi Jasão, em seu matrimônio com ele porque “para as mulheres, o casamento só se completa, de fato, com a maternidade.” (Loraux, 1981, p.40). Aqui, ela parece ironizar o fato de ser mãe graças àquele que a traiu. Em outra passagem, a esposa de Jasão divide sua capacidade de imputar o mal e cometer crimes entre sua fase virgem e sua fase materna dizendo “agradam-me crimes maiores agora, depois de ter parido” (Sêneca. *Medeia*, 50)²⁴⁶.

Para Medeia, a maternidade lhe deu maior capacidade de ser má porque passou de uma virgem para uma mulher por meio de seu *matrimonium*.²⁴⁷ Além disso, parte da vingança a qual se propõe, na peça, só é possível graças à sua maternidade; esta é atacar o que é muito importante para Jasão, sua descendência. Ela afirma isso em “já nasceu, nasceu a

morte. Sua mãe Andrômaca, na tentativa de simular sua morte salvando-o, diz a Ulisses “alegrai-vos, Atridas, e tu, leva aos Pelasgos, como costumás, notícias felizes: o filho de Heitor morreu.” (Sêneca. *As Troianas*, 596-97), o que significa, para os vencedores da guerra, mais uma vitória: o fim da descendência de Príamo. Em seu discurso em defesa de Cluêncio, Cícero explicita sua opinião sobre uma mulher que abortou porque ela prejudicou o pai com esperanças, a memória do nome da família, a segurança de sua raça, o herdeiro de uma família e um cidadão, sobretudo, para a República romana. (Cícero. *Em defesa de Cluêncio*, XI, 32).

²⁴⁴ “*Mater es*” (Sêneca. *Medeia*, 171)

²⁴⁵ “*Cui sim uide*” (Sêneca. *Medeia*, 171)

²⁴⁶ “*maioria iam me scelera post partus decent*” (Sêneca. *Medeia*, 50).

²⁴⁷ O fato de Medeia explicitar sua transição de virgem para esposa lembra-nos o que Vernant (1992, p.30) diz sobre o de rito de passagem: “os ritos de passagem significam para os rapazes o acesso à condição de guerreiro, para as moças associadas a eles nesses mesmos ritos e frequentemente submetidas elas próprias a um período de reclusão, as provas iniciáticas têm valor de uma preparação para a união conjugal.” (Vernant, 1992, p.30). As iniciações, que tem como objetivo confirmar a qualidade de homem e de mulher, poderia inserir no ritual “troca ritual de vestes, a participação momentânea na natureza do outro sexo pelo qual se tornará, separando-se dele, o complemento. As iniciações guerreiras dos rapazes recorrem normalmente a disfarces femininos, assim como, em Esparta, a jovem casada veste roupas de homem no primeiro dia de suas bodas.” (Vernant, 1992, p.31). Medeia não diz sobre seu rito, mas diz que transitou de um lado a outro, qual seja, o de ser esposa. Conforme Loraux (1981, p.41), a mulher casada só ganha, realmente, o status de esposa ao parir, abandonando seu lugar de ninfa para alcançar aquele de esposa moderada, mãe de família.

minha vingança: pari.” (Sêneca. *Medeia*, 25-26)²⁴⁸. Aqueles nascidos de Medeia serão recursos de sua vingança contra Jasão.²⁴⁹

Portanto, o quarto e a cama - significados de *thalamus*, a relação sexual e o parto são elementos que marcam a transição de uma virgem para uma esposa, de uma mulher sob o governo do pai para o do marido, da infância para a maturidade. Essa transformação de menina para mulher era de tal forma aspirada e enaltecida, socialmente - pois isso representa, justamente, o exercício do papel de gênero ao qual a menina é destinada -, que, segundo Maureen Carroll, quando falecia uma criança ou uma pré-adolescente, os objetos com os quais seu corpo era enterrado representavam projeções futuras do gênero feminino. (Carroll, 2018, p.32). Carroll afirma:

A respeito das bonecas, pesquisas recentes as interpretam como objetos simbólicos da maturidade sexual e como representações da esposa e mãe ideal, ao invés de meros brinquedos e, como tal, podiam ter uma conotação votiva, especialmente porque as meninas dedicavam suas bonecas a deusas como Ártemis, Deméter e Afrodite quando atingiam a maturidade sexual. Assim, as bonecas nas sepulturas de meninas pré-adolescentes simbolizam uma morte prematura que impediu tal dedicação no santuário. Os frascos de perfume e pentes representam objetos relevantes para a beleza feminina de uma menina mais madura, e os anéis e as jóias podem ser objetos de adorno corporal associados à maturidade sexual e até mesmo um evento importante como um casamento. Uma vez mais, a menina era preparada para seu futuro papel de esposa e mãe; esses objetos funerários representam o papel projetado e compensam sua não-realização. (Carroll, 2018, p.31)

O terceiro termo do excerto, *Phasis horridis*, um substantivo e um adjetivo, atrai nosso olhar porque, novamente, Sêneca opta pelo recurso de dizer algo indiretamente. O “rio monstruoso” não representa, diretamente, o rio que banha a Cólquida, mas uma mulher que nasceu na cidade à beira do rio, qual seja, Medeia.

²⁴⁸ “*parta iam, parta ultio est: / peperi*” (Sêneca. *Medeia*, 25-26).

²⁴⁹ A postura de Medeia diante de sua própria intenção de matar os filhos é ambígua e transita, segundo ela, entre a mãe - protetora dos filhos - e a esposa - traída pelo marido e com desejo de vingança. Exemplos disso são as passagens em que ela diz “filhos, apesar de meus,/ pelos crimes do vosso pai sofrei vós o castigo.” (Sêneca. *Medeia*, 924-25) e “abandonou a ira o seu posto/ e a mãe, completamente banida a esposa, regressa./ Acaso hei-de derramar o sangue dos meus filhos,/ da minha própria descendência? Melhor seria, insana loucura! / Esse crime desconhecido, essa vil abominação,/ de mim também fique longe; que crime os desditosos expiariam?/ O crime é terem Jasão como pai e, crime ainda maior,/ Medeia como mãe - pereçam, já não são meus;/ morram, porque são meus (Sêneca. *Medeia*, 927-934). Por um lado, Medeia não deseja que os filhos morram; por outro lado, ao ser expulsa de Corinto, não levaria seus filhos consigo, daí ela dizer que os filhos não são dela. Ao matar os filhos, ela prejudica a descendência e o poder de Jasão como pai. Antes de matar os filhos, Medeia pede a Jasão que possa levá-los ao exílio com ela (Sêneca. *Medeia*, 540-543), pedido recusado por ele porque seus filhos são sua causa de viver (Sêneca. *Medeia*, 544-49). Por trás de Jasão, a colcha diz, então, “Ama assim tanto os filhos?/ Muito bem, apanhei-o, está exposto o local para o golpe (Sêneca. *Medeia*, 549-550). Os filhos são o ponto vulnerável de Jasão; em sua narrativa, esconde-se por trás de sua *pietas* paterna o desejo de manter sua linhagem.

O trecho serve para afirmar que, pela primeira vez, Jasão se casará de forma lícita, com o aval dos sogros - opondo claramente o casamento com Medeia. A maneira com a qual o matrimônio de Jasão e Medeia é tratado na peça indica a relevância do tema do concubinato à época e para Sêneca. O entendimento sobre concubinato, no século I d.C., dizia ser uma união entre pessoas de classes diferentes ou uma relação de adultério. No concubinato, tomava-se como concubina uma mulher impedida de se casar por alguma razão - a condição de liberta ou escrava, a falta de cidadania romana, o impedimento de ela já ser casada, a condição de prostituta. Nesse caso, Medeia era considerada uma estrangeira, além do fato já destacado de não haver o consentimento de seu pai ao seu casamento.

Na peça, a união é reconhecida como legítima exclusivamente por Medeia, as demais personagens ressaltam a falta de legitimidade do matrimônio, o que resulta no tratamento moral que é conferido à ex-esposa de Jasão. Esta é expulsa da cidade, sua ama e seu esposo, por quem ela diz que toda sorte de crime cometeu, pretendem, a todo momento, convencê-la de ir embora calmamente, sem infligir represálias à família real e ao esposo que a enganou. Jasão empenha-se até mesmo com subornos.²⁵⁰

Certas escolhas vocabulares confirmam a tipificação do concubinato na relação e algumas delas são exibidas nas falas da própria esposa. Em duas passagens, Medeia utiliza a palavra *paelex*²⁵¹ para referir-se a si mesma. “Castiga-me com terríveis suplícios:/ fiz por merecê-los. Que a ira do rei esmague a tua concubina” (Sêneca. *Medeia*, 462-463)²⁵². Aqui assume-se que seu matrimônio não segue as prerrogativas legais e que a coloca seria uma concubina de Jasão e não sua esposa. Essa seria, portanto, a perspectiva do Coro, do povo, da família real e de Jasão.²⁵³

²⁵⁰ Ao persuadir Medeia de aceitar o exílio, Jasão pede calma à esposa e diz que se há algo da casa do rei Creonte que ela deseje e que possa atenuar sua dor do exílio, ele está disposto a lhe oferecer (Sêneca. *Medeia*, 37-39).

²⁵¹ Segundo o dicionário de Ernesto Faria, a grafia da palavra pode ser *paelex* ou *pellex*, no nominativo singular; designando, no sentido próprio, concubina ou rival de uma mulher casada; por extensão, também homem prostituído, favorito. (Faria, 1967, p.396). Já o verbo *pellicio* significa seduzir, aliciar; em sentido figurado, atrair - tratando-se de amante, obter com artifício (Faria, 1967, p.396). Essas significações pressupõem que essa figura se encontra à margem de uma relação amorosa e sexual tradicional, reconhecida socialmente, isto é, na contramão das normas.

²⁵² “*dira supplicia ingere: / merui. cruentis paelicem poenis premat / regalis ira*” (Sêneca. *Medeia*, 461-463)

²⁵³ A questão da legitimidade do casamento é muito importante para Medeia. Em sua última fala, na peça, após matar Creúsa, Creonte e os dois filhos de Jasão, chamando seu marido de ingrato, diz “reconheces a tua mulher?”. Essa oração, para nós, permite duas interpretações complementares: a primeira é sobre o reconhecimento de Medeia como uma feiticeira poderosa que cometeu vários crimes por Jasão e estando em sua presença; por isso, ao perguntar se ele a reconhece, ela remete à lembrança daquela Medeia que matou o próprio irmão e o tio de Jasão, isto é, da feiticeira poderosa. A pergunta opera como uma reafirmação do que ela é capaz, nesse caso, de matar os próprios filhos. O segundo ponto é a admissão de Medeia como esposa de Jasão. Ela mata os filhos para lembrá-lo de que ela é sua esposa como se pudesse chamar a atenção de Jasão para si, recordá-lo de sua posição na família. Adiante, no verso 1024, ela o lembra também de seu lugar e seu direito

Entre os versos 494 e 495, recusando-se a fugir de Corinto e escapar da ira de Creonte, para Jasão, ela refuta: “Ao me aconselhares isso, estás a fazer um favor a Creúsa: a sua odiosa rival apartas.” (Sêneca. *Medeia*, 494-95).²⁵⁴ Já aqui tem-se o sentido de inimiga na disputa amorosa, a maga como uma concorrente de Creúsa, que a beneficiaria em sua ausência. No verso 920, Medeia chama Creúsa de concubina (*paelice*) de Jasão²⁵⁵ e este de inimigo (*hostis*) (920).²⁵⁶ Compreendemos que, quando a colca nomeia a filha de Creonte como concubina, ela está reafirmando a validade jurídica de seu casamento;²⁵⁷ entretanto, quando chama a si mesma de *paalex*, está a concordar com os demais personagens, que invalidam seu matrimônio porque se casou sem a autorização de seu pai.

sobre os filhos, como pai, mas de maneira irônica dizendo “recupera agora os teus filhos, pai” ao apontar seus corpos mortos para Jasão. Ela usa a palavra *gnatus* (Sêneca. *Medeia*, 1024) para se referir aos filhos, que pode significar filhos queridos (Faria, 1967 p.353), os nascidos de Jasão; possui claramente um sentido afetivo. Já Jasão ela convoca pelo vocativo *parens*, na oração, que expressa o sentido de pai ou mãe, um parente ou, no sentido figurado, autor, inventor, fundador (Faria, 1967, p.389). Ainda segundo Faria, *pater* (Faria, 1967, p.392) não expressa a ideia de paternidade física como *parens* porque o primeiro comunica mais um papel social. Pensando na ideia de paternidade física, ao utilizar *parens* e não pai, Medeia lembra, ainda, ao nosso ver, que ela destruiu algo - os filhos - que era parte de Jasão, fisicamente, isto é, seu *genus*, sua linhagem. Assim, ela condiciona, de certa forma, o reconhecimento de seu papel de esposa - que não foi reafirmado por parte de Jasão - à sobrevivência da prole.

²⁵⁴ “*Hoc saudades mihi, praestas Creusae: paelicem inuisam amoues*” (Sêneca. *Medeia*, 494-95)

²⁵⁵ Medeia não é a única esposa que chama a amante de seu marido de concubina, Clitmnestra também o faz. No verso 85 de Agamêmnon, a rainha de Micenas faz referência à Briseida, espólio de guerra de Aquiles, roubada por Agamêmnon; ela a chama de *paalex barbara*, concubina bárbara. Depois de, com Egisto, matar Agamêmnon, a rainha ainda chama Cassandra de *regii paelex tori*, a concubina do leito real, isto é, de Agamêmnon (Sêneca. *Agamêmnon*, 1002). Além disso, a nomeia também como *coniunx captiva*, esposa e escrava. Fato é que Medeia também era considerada uma bárbara, uma não-grega, e concubina. Torna-se um paradigma a acusação de concubinato com mulheres bárbaras.

²⁵⁶ No verso 37, trechos de sua entrada na peça, seu solilóquio, Medeia se nomeia como *pronuba* do novo matrimônio (Sêneca. *Medeia*, 37). Segundo o dicionário de Faria (1967, p.445), a *pronuba* é aquela que preside um casamento e é um epíteto de Juno (Virgílio. *Eneida*, IV 166) - uma das deusas que protege as mulheres e os casamentos, quem Medeia convoca no verso 1 da peça (Sêneca. *Medeia*, 1) ; segundo o Oxford Latin Dictionary (p.1488), trata-se de uma mulher casada que acompanha a noiva ao quarto do casal, faz referência também à tocha do ritual do casamento, que pode ser carregada pela pronuba. Entre os versos 37 e 42, Medeia fala sobre seu papel no novo casamento: “Não me resta senão, como madrinha, levar eu mesma até o tálamo/ o facho nupcial e, depois de pronunciadas as fórmulas das orações,/imolar as vítimas nos altares consagrados./ Pelas próprias vísceras procura um caminho para o castigo, / se estás vivo, espírito, se ainda em ti subsiste/ algum do vigor de outrora; repele os temores de mulher” (“*hoc restat unum, pronubam thalamo feram / ut ipsa pinum postque sacrificas preces / caedam dicatis uictimas altaribus. Per uiscera ipsa quaere supplicio uiam, / si uiuis, anime, si quid antiqui tibi / remanet uigoris; pelle femineos metus*”) (Sêneca. *Medeia*, 37-42) Medeia aí refere-se ao ritual do casamento romano: que a madrinha - pronuba, matrona casada - acompanhe a noiva até o quarto, direcionando para o que aconteceria entre ela e seu esposo e, logo em seguida, fizesse, a própria madrinha, um sacrifício de um animal. Acreditamos que, nesses versos, Medeia age de forma irônica ao se colocar no lugar de madrinha do casamento já que seu monólogo inicia com sua contestação a respeito desse casamento e seu anúncio de vingança contra a noiva e sua família. Ademais, no sacrifício animal feito pela *pronuba*, ela diz que espera obter a direção de sua vingança nas vísceras do animal sacrificado, isto é, como uma arúspice, ela busca adivinhar o futuro, ler presságios no ritual. A resposta esperada é da pergunta de o que fazer para se vingar de Jasão, Creúsa e a família real, portanto, só pode ser em tom irônico que Medeia deseja ser a matrona que conduz a noiva.

²⁵⁷ No verso 456, Medeia chama Jasão de adúltero declarando, assim, a irregularidade moral e jurídica de seu esposo em casar-se, pela segunda vez, mesmo estando casado com ela.

Ao dizer, ainda, que o esposo era relutante para acariciar a esposa, o coro explicita uma condição: Jasão parece temer a própria esposa porque ela é *effrenae*, sem freio, sem medida, desregrada e violenta. (Faria, 1967, p.191)

Um Jasão cheio de medo, agitado e tímido (*trepidus*) para uma Medeia sem limites (*effrenae*) permite concluir que Jasão contraria o padrão do *pater* romano visto que teme sua esposa e a ele não impõe seu governo - apesar de em outros momentos na peça reivindicar seu direito sobre sua prole, por exemplo. A tragédia é o gênero das inversões, isto é, da quebra de normas e dos contra-ideais. Por isso, percebemos, em certas passagens, uma ultrapassagem dos papéis de gênero, o que Loraux chamou de “confundir a fronteira do masculino e do feminino” (Loraux, 1985, p.24), um atravessamento dos limites do que cabe ao homem e à mulher e dos limites também do poder. Esposos fragilizados e medrosos ocupam o papel do feminino, enquanto esposas impositivas, que se auto-governam, passam à margem masculina.

A ausência de submissão feminina, um elemento da inversão e da falha do poder, está presente nos três matrimônios aqui trabalhados. Era preciso que a esposa se adequasse ao poder do esposo como um subordinado, alguém abaixo dele. Não é o que encontramos nas tragédias. Clitemnestra mata seu esposo para se vingar de suas traições e, principalmente, pelo fato de ele ter sacrificado a filha do casal, Ifigênia.²⁵⁸ Segue o seguinte diálogo entre a ama e a rainha:

ama: que te dissuada o nome sagrado do cônjuge
Clitemnestra: há dez anos solteira, hei-de respeitar o meu marido? (Sêneca. *Agamêmnon*, 155-56)²⁵⁹

A ama busca afastar a rainha de seu desejo de vingança contra seu esposo, mas ela se recusa a considerar a opinião racional da ama. É possível interpretar, a partir da passagem, que Clitemnestra se sente abandonada pelo marido. A palavra, em latim, com a qual se intitula é *vidua*, viúva. O distanciamento de Agamêmnon de sua casa causa um não-reconhecimento do casamento por parte de Clitemnestra, o que a faz manter-se em adultério com Egisto.

É com o ferro - um instrumento do guerreiro e não de uma matrona - que Clitemnestra matará seu esposo. Segundo Loraux, o gládio é uma espécie de “emblema da morte viril”

²⁵⁸ Porque o rei de Micenas provocou a ira de Diana, a deusa impediu que os gregos saíssem para Troia retendo-os em Áulis. Pelas palavras de Calcas, o adivinho, Agamêmnon toma conhecimento de que a deusa queria o sacrifício de sua filha virgem Ifigênia a fim de acabar com sua raiva e permitir que os gregos partissem. Assim o faz: manda levar sua filha para Áulis com a justificativa de casá-la com Aquiles. Ao chegar, a virgem é sacrificada e os gregos conseguem sair de Áulis em direção à Troia.

²⁵⁹ “NVT. At te reflectat coniugi nomen sacrum. / CL. Decem per annos uidua respiciam iurum?” (Sêneca. *Agamêmnon*, 155-156)

(Loroux, 1985, p.34). Antes de matar o esposo com a espada, de maneira viril, ela diz a ama “não só o ferro mas também o fogo está muitas vezes no lugar de remédio.” (Sêneca. *Agamêmnon*, 152)²⁶⁰. A morte de seu esposo será a cura da perda de Ifigênia. A cena da morte do rei, uma *ekfrasis* (*descriptio*), tem a intenção de dar vivacidade à ação; ela é narrada por Cassandra, com detalhes (Sêneca. *Agamêmnon*, 869-909). Cassandra diz que Clitemnestra aponta com o olhar onde acertará no corpo do rei e, em seguida, investi o *ferrum*. A menção ao ferro é feita também por Electra, outra filha do casal que aparece ao fim da peça para proteger seu irmão - herdeiro do trono - de sua mãe.

Clitmnestra: Trazes, no peito intumescido, um ânimo viril;
mas domada pelo sofrimento hás-de aprender a agir como mulher.
Electra: Se por acaso não me engano, às mulheres convém o ferro. (Sêneca. *Agamêmnon*, 958-960)²⁶¹

Há uma disputa, nas falas das duas personagens, entre o que cabe à mulher e o que cabe ao homem. A rainha-mãe cobra de sua filha mais feminilidade, no sentido de ser a filha menos viril, de ter menos um espírito viril,²⁶² ou seja, de ser mais complacente, deixar-se ser domada pela mãe e por seu amante. O tema por trás do diálogo era a exigência da rainha em ver Orestes, seu filho - quem Electra escondeu para sobreviver. Deste modo, Electra é julgada por ser pouco submissa porque se revolta contra a mãe, que também não se encaixa no modelo de submissão feminina visto que acaba de matar seu esposo e rei.

Curioso é a expressão de que será o sofrimento e a emoção que ensinará Electra a ser mulher. Em *Sobre a Ira*, Sêneca diz que as mulheres choram mais na iminência de algum perigo e isso não cabe ao homem (Sêneca. *Sobre a Ira*, I, 12). No mesmo livro, ele diz que a ira é mais afeita às mulheres e às crianças, um vício deles (Sêneca. *Sobre a Ira*, I, 20). Em *Sobre a Clemência*, ele afirma caber a mulher perder a cabeça por raiva e que isso se assemelha ao comportamento dos animais ferozes, de pior raça (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 5, 5). Em suma, ser mulher, de acordo com o que Clitmnestra defendeu e expressou Sêneca, em outras obras, é emocionar-se em demasia, deixar-se coordenar por essas emoções e paixões, por isso a mulher estaria mais sujeita a se desequilibrar, pois naturalmente se inclinaria às emoções.

²⁶⁰ “CL. Et ferrum et ignis saepe medicinae loco est”. (Sêneca. *Agamêmnon*, 152)

²⁶¹ “CL. Animos uirile scorde tumefacto geris; / sed agere domita feminam disces malo. / EL. Nisi fallor, feminas ferrum decet” (Sêneca. *Agamêmnon*, 958-960).

²⁶² Uma personagem também acusada de excessiva virilidade/masculinidade é Medeia. Nas palavras de Creonte, ela era “mulher na maldade para tudo ousar./ homem na força.” (“cui feminae nequitia, ad audendum omnia / robur uirile est”) (Sêneca. *Medeia*, 267-68)

Analisando a resposta de Electra, tem-se também uma contravenção da parte da filha do rei: quando ela defende que às mulheres cabem o uso do ferro - da força, da virilidade, do poder, da ameaça de morte -, ela se coloca, assim como sua mãe, também fora de seu papel de gênero.

Já Fedra expressa isso de outra forma: é possível perceber sua insubmissão a Teseu, porém também seu desejo de ser submissa a Hipólito, quem ama. Em diálogo com sua ama, Fedra diz:

ama: teme e respeita o ceptro do teu marido, que está de regresso.

Fedra: ao amor atribuo a autoridade suprema sobre mim, e não temo o regresso de ninguém (Sêneca. *Fedra*, 217-219)²⁶³

O cetro de Teseu representa seu poder como rei, mas também como esposo. Fedra, por seu turno, tem em máxima autoridade, a quem vai se submeter, apenas o amor, ou seja, a Teseu não vai obedecer ainda que ele retorne. Mais tarde, a ama relembra que seu marido chegará e a rainha de Atenas responde com uma pergunta: “queres dizer o companheiro de Pirítoos? (Sêneca. *Fedra*, 243)²⁶⁴ fazendo referência ao fato de Teseu ter ido aos Infernos acompanhar Pirítoos; deste modo, Fedra lembra que Teseu é mais companheiro de Pirítoos do que seu esposo.²⁶⁵

Os diálogos entre as amas e as rainhas - Clitemnestra e Fedra - são similares: as amas buscam adverti-las do lugar de poder de seus esposos, porém as rainhas ignoram-no. De certa forma, ao dizer Clitemnestra sobre sua viuvez - Fedra também diz a Hipólito que é viúva (Sêneca. *Fedra*, 623) - e ao dizer Fedra que somente o amor a governa, ambas atribuem, indiretamente, à ausência dos esposos seus comportamentos - a entrega ao amor por outros homens (Egisto e Hipólito), o descomedimento com a ira e o amor.

A submissão que Fedra oferece a Hipólito é motivada por seu amor, segundo ela, o único que a governa. A rainha se coloca em posição de súplica. Ela diz a ele:

Eis que, suplicante, jaz
caída diante dos teus joelhos a filha de uma casal real.
Manchada por nenhuma desonra, e impoluta, inocente,

²⁶³ “NVT. [...] *metue ac uerere scepra remeantis uiri. / PH. Amoris in me maximum regnum reor / redditusque nullos metuo: non umquam amplius*” (Sêneca. *Fedra*, 217-219).

²⁶⁴ “[...] *Nemque Pirithoi comes?*” (Sêneca. *Fedra*, 243).

²⁶⁵ Ao retornar, Teseu recebe, da ama, a notícia de que Fedra quer se matar. A isso, responde: “ó companheira do meu tálamo, reages assim à chegada do teu homem/ e à visão do rosto do teu marido tão desejado?” (“*O socia thalami, sicine aduentum uiri / et expetitit coniugis uultum excipis?*”) (Sêneca. *Fedra*, 864-865). Para Teseu, Fedra deveria se alegrar com o regresso do herói porque assim esposas devem se comportar. Clitemnestra se mostra confusa no retorno de Agamêmnon se perguntando “Hei-de lamentar-me ou alegrar-me com o marido que volta?” (“*CL. Vtrumne doleam laeter an reducem uirum?*”) (Sêneca. *Agamêmnon*, 579)

por ti, apenas, me transformo. Decidida, prostro-me em súplicas (Sêneca. *Fedra*, 666-669)²⁶⁶

A posição de clamor objetiva fazer Hipólito, grande inimigo das mulheres, compadecer-se do amor da madrasta. No verso 703, ela diz que se coloca diante dos joelhos de Hipólito (Sêneca. *Fedra*, 703) - não há ato de mais clara submissão e súplica do que esse. A estratégia da rainha é em vão; adiante, Hipólito responderá “mantém longe do meu casto corpo o teu toque depravado.” (Sêneca. *Fedra*, 704)²⁶⁷.

A transformação de Fedra, no estado de paixão por Hipólito, ainda atinge sua posição em sua classe social. Na tentativa de seduzi-lo, ela busca se despir de adornos que a caracterizam como rainha, como suas vestes enfeitadas (Sêneca. *Fedra*, 388) e deseja ir para as florestas (Sêneca. *Fedra*, 404), significando sua entrega à vida simples e campesina, valor para Hipólito. Fedra, assim, se insubordina em seu lugar de esposa de Teseu, busca subordinar-se a Hipólito até mesmo desejando abandonar seu lugar de rainha. Há, nesse sentido, uma subversão do papel de esposa e do papel sócio-político. Em outro trecho, ela declara mais diretamente sua subversão:

Hipólito: Confia aos meus ouvidos os teus cuidados, mãe
Fedra: É soberbo o nome da mãe e por demais grandioso:
aos meus sentimentos um nome mais humilde convém;
chama-me irmã, Hipólito, ou escrava,
sim, de preferência, escrava: suportarei qualquer escravidão. (Sêneca. *Fedra*, 608-612)²⁶⁸

Aí, Fedra nega sua condição familiar - a posição de madrasta de Hipólito - bem como sua condição social - desejando ser uma escrava do enteado. Tudo isso em nome da realização de sua paixão, que não acontecerá, pois Hipólito é casto e celibatário.

O pano de fundo dos trechos citados é o poder. O filósofo estoico entende o casamento como uma relação em que o poder é imprescindível; nesse caso, o poder do esposo sobre a esposa.²⁶⁹ Quando o comando do esposo sobre a esposa falha, que, naturalmente, não

²⁶⁶ “*en supplex iacet / adlapsa genibus regiae proles domus. / respersa nulla labe et intacta, innocens / tibi mutor uni. certa descendi ad preces*” (Sêneca. *Fedra*, 666-669).

²⁶⁷ “*Hi. Procul impudicos corpore a casto amoue / tactus*” (Sêneca. *Fedra*, 704).

²⁶⁸ “*Hi. Committe curas auribus, mater, meis. / Ph. Matris superbum est nomen et nimium potens: / nostros humilius nomen affectus decet; / me uel sororem, Hippolyte, uel famulam uoca, / famulamque potius: omne seruitium feram.*” (Sêneca. *Fedra*, 608-612).

²⁶⁹ Em latim, uma das formas de expressar o ato de se casar, para os homens, é *ducere uxorem*. O verbo *duco* possui vários significados como levar, conduzir, tirar, estender, marchar à frente de. (Faria, 1967, p. 136). Mas a expressão que determina o ato de se casar é um emprego especial do verbo *duco*, segundo Faria (1967 p.136); porém, tal uso não foge do sentido militar do verbo, o de comandar alguém ou um grupo de pessoas. Portanto, a linguagem é sintomática das posições do esposo e da esposa no casamento: aquele conduz e comanda e esta

se controla sozinha, inclina-se para o desequilíbrio, gerador de paixões e, esta, geradora de crimes. Medeia se vinga de Jasão matando seus filhos, o rei e sua noiva, Clitemnestra mata Agamêmnon e quer elevar seu amante a rei e Fedra é responsável pela morte de Hipólito, filho de seu marido, que a rejeita.

A tragédia apresenta um problema a respeito do poder masculino ao exhibir transgressões: a esposa se transporta, em partes, para a posição do esposo; inverte-se uma norma, uma ordem. Medeia era quem deveria temer Jasão, seu comandante, e não o contrário.

A insubmissão feminina, encontrada em Clitemnestra, Medeia e Fedra, possui uma razão: a ausência dos maridos e seus comportamentos fora do ambiente doméstico, que, inevitavelmente, o atinge - já aqui brevemente apresentada no sentimento de viuvez dessas esposas. O desequilíbrio ético-doméstico é motivado, também, pela ambição masculina que leva os heróis a retirarem-se de suas casas em busca de poder.

Essa ausência do marido e sua infidelidade conjugal geram consequências éticas ao matrimônio. Um dos compromissos de um esposo romano seria dirigir sua família, isto é, estar presente para governar seus inferiores - socialmente, politicamente e eticamente. Uma característica dos três esposos das tragédias aqui tratadas é serem ausentes, eles se retiram e deixam suas esposas sozinhas e estas se ressentem pelo abandono conjugal.

Sobre o abandono de Jasão, Medeia diz “estou perdida: o canto de himeneu feriu os meus ouvidos. Dificilmente, dificilmente acredito, ainda agora, em tão grande mal.” (Sêneca. *Medeia*, 116-117)²⁷⁰ expressando sua dificuldade em aceitar seu abandono. Há, nesse abandono, um elemento histórico: o repúdio. A forma com a qual Jasão escolhe deixar sua esposa é combinando um novo casamento com o pai da noiva e repudiando sua antiga esposa, logo, cometendo adultério.

Segundo o filósofo, o adultério tornou-se uma forma de contrair os matrimônios, ou seja, os romanos abandonavam suas antigas esposas tendo já novas esposas, de maneira desimpedida (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, I, 9, 5). Sêneca diz que o adultério se transformou em noivado ao passo que a viuvez e o celibato²⁷¹ em convenções (Sêneca. *Sobre os*

obedece e se deixa ser conduzida como um soldado que é comandado por seu general. Afirma, uma vez mais, a hierarquia dos papéis de gênero.

²⁷⁰ “*Occidimus: aures pepulit hymenaeus meas./ uix ipsa tantum, uix adhuc credo malum*” (Sêneca. *Medeia*, 107-108).

²⁷¹ Em *Sobre a Clemência*, Sêneca atribui a vontade de ter filhos a viver em um bom governo - em que o rei exerce seu poder pacífica e saudavelmente, sendo justo e preocupado com seu povo. Ele diz que os homens, nesse governo, “desejam procriar filhos, e a esterilidade, indício de problemas públicos, é extinta. Ninguém duvida de que merecerá o agradecimento de seus filhos aos quais terá apresentado um século de tal natureza.” (“*bene se meriturum de liberis suis quisque non dubitat, quibus tale saeculum ostenderit.*”) (Sêneca. *Sobre a Clemência*, I, 13, 5). A questão do celibato - para os romanos, sinônimo de ausência de filhos - era um assunto

Benefícios, I, 9, 5). Ao cabo, casa-se, em Roma, apenas com a esposa de alguém, em outros termos, com mulheres já casadas anteriormente (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, I, 9, 5).²⁷²

O assunto do adultério de Jasão aparece em diferentes passagens. A ama diz a Medeia que seu esposo é infiel (Sêneca. *Medeia*, 164) e esta diz que Jasão quebra o pacto deles - o do casamento - (Sêneca. *Medeia*, 145). Jasão, por seu turno, diz que não seria possível cumprir o pacto porque ele é coagido por Creonte e poderia ser morto pelo rei caso decidisse ser fiel à esposa e não se casar com Creúsa (Sêneca. *Medeia*, 434-437). No momento em que Medeia vai matar o segundo filho, Jasão pede que Medeia não o faça pelo leito conjugal dos dois, que nunca foi traído por ele (Sêneca. *Medeia*, 1003). Em resposta, a esposa diz: “vai agora, insolente, os leitos virgens procura,/ abandona as mães.” (Sêneca. *Medeia*, 1007-1008)²⁷³. A feiticeira recorre ao seu lugar de mãe e reafirma o lugar de adúltero de Jasão. Ao fim, ela o responsabiliza por seus atos: foi a traição do esposo que a conduziu ao infanticídio.

Deste modo, Jasão não cumpriu seu dever de pai e esposo. Sêneca diz que todo dever recíproco impõe deveres iguais às duas partes envolvidas. Por exemplo, da mesma forma que se avalia o que é ser um pai é preciso avaliar o que é ser um filho; o papel do marido tem sua importância, mas aquele da esposa não é menor (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, II, 18, 1). Há, portanto, uma justa proporcionalidade - evidentemente, não uma igualdade - entre os deveres e os direitos das duas partes em qualquer relação - ainda que haja uma hierarquia entre as partes - , isto é, ao homem também cabe cumprir deveres no casamento. Disso depende a medida do matrimônio.

Medeia não aceita seu repúdio e diz:

importante no século I d.C, não por acaso Augusto cria uma lei para incentivar a procriação - visando a reprodução nas famílias aristocráticas cujo número de membros diminuía e, além disso, a fim de povoar a Itália, as cidades fundadas por eles mesmo, oferecia mil sestércios por criança aos plebeus que comprovassem ter filhos e lhes concedia também privilégios equestres a quem os solicitasse (Suetônio. *As vidas dos Doze Césares, A vida de Augusto*, 46). Na passagem, Sêneca conecta o desejo de ter filhos ao bom governo e isso remete, uma vez mais, à evidência de que o ambiente político intervém no ambiente doméstico, isto é, em um governo tirânico, até a não-procriação é uma de suas consequências, para o filósofo.

²⁷² A opinião de Sêneca sobre a instabilidade dos matrimônios contrasta com as práticas matrimoniais dos imperadores. Segundo Suetônio, a primeira mulher prometida a Augusto foi a filha de Servílio Isáurico, mas, devido a reconciliação com Marco Antônio, os dois exércitos exigiram que os dois se unissem em laço de parentesco e Augusto desposou Cláudia, enteada de Marco Antônio. (Suetônio. *As vidas dos Doze Césares, A vida de Augusto*, 62). Devolveu Cláudia virgem à família, desfazendo o casamento, e se casando com Escríbônia, viúva de dois cônsules e mãe de filhos destes. Depois, divorciou-se e casou-se com Lívia, sua última esposa; ela estava grávida do marido Tibério quando Augusto exigiu que ela se casasse com ele e seu marido a repudiasse. (Suetônio. *As vidas dos Doze Césares, A vida de Augusto* 62). Na história dos casamentos do primeiro imperador da dinastia júlio-claudiana, há uniões por necessidades políticas, trocas de noivas por conta de novos pactos, matrimônio com mulher já mãe e vinda de casamentos anteriores e, por último, confisco de esposa alheia. As diferenças do que era prática e norma - que Sêneca parece representar, de certa forma - atingem as lentes pelas quais vemos o casamento de Sêneca, é preciso considerar tudo isso.

²⁷³ “i nunc, superbe, uirginum thalamos pete, / relinque matres” (Sêneca. *Medeia*, 1007-1008).

Seja o teu repúdio narrado
como não inferior ao teu casamento: como hás-de deixar o teu marido?
Da mesma forma como o seguiste. Expulsa já essas lentas hesitações:
a casa que pelo crime foi alcançada pelo crime deve ser deixada. (Sêneca. *Medeia*, 52-55)²⁷⁴

Ela promete que será repudiada da mesma forma que contraiu o matrimônio: com crimes. Ao mencionar que aquilo que se iniciou com crimes também findará com eles, ela afirma sobre a natureza ética de seu casamento. Lembremos da fala de Hipólito, já referida, em que ele diz que os crimes adentraram às casas (Sêneca. *Fedra*, 553) e os maridos são mortos por suas esposas (Sêneca. *Fedra*, 556). Há uma força social para os crimes: no ambiente social, hábitos familiares nocivos passam a ser recorrentes. Há, também, no entanto, a deliberação de cada um, a escolha de não se comportar eticamente; no caso de Jasão, não se entregando à ambição política; no caso de Medeia, não deixando-se governar pela ira.

Fedra associa o abandono de Teseu também ao adultério.

Eis que se ausentou e fugiu o meu marido,²⁷⁵
e à sua mulher mostra Teseu a habitual fidelidade.
Pelas cerradas trevas do ínvio lago,
ele avança, destemido soldado de um audacioso pretendente,
para raptar a mulher do rei dos Infernos e arrebatá-la do trono;
ele adianta-se, esse companheiro da loucura,
nem o medo nem o pudor o detiveram: adultérios e amores ilícitos
nas profundezas do Aqueronte procura o pai de Hipólito. (Sêneca. *Fedra*, 91-98)²⁷⁶

A costumeira *fides* de Teseu é conhecida devido suas traições anteriores,²⁷⁷ portanto, a esposa usa da ironia para afirmar o sentido oposto, qual seja, o de que Teseu é justamente conhecido por ser infiel. *Socius furoris* é como é chamado Teseu por Fedra. Sêneca também atribui aos seus personagens masculinos a desmedida das paixões: Teseu busca nos Infernos, com Piríto, adultérios, amores ilícitos e abandona o pudor.

Em *Sobre os Benefícios*, o filósofo discorre sobre os costumes que considera degradantes de sua época e entre eles está a repetitiva constituição de novas relações amorosas que faz com que os romanos brinquem com as esposas uns dos outros; que

²⁷⁴ “*paria narrentur tua / repudia thalamis: quo uirum linques modo? / hoc quo secuta es. rumpe iam segnes moras: / quae scelere parta est, scelere linquenda est domus*” (Sêneca. *Medeia*, 52-55).

²⁷⁵ O adjetivo *profugus*, que acompanha o substantivo *coniunx*, que, na escolha da tradução de Ricardo Duarte, foi traduzido como verbo (*fugiu*), possui os sentidos de fugitivo, exilado, desterrado, nômade (Faria, 1967, p.443), que atribui uma característica claramente negativa à Teseu. O verbo *profugio* ainda indica fugir, escapar-se, evitar, livrar-se, abandonar (Faria, 1967, p.443) e conduz ao entendimento de que Teseu tenha fugido do próprio casamento além de ter fugido de sua cidade por estar fora dela.

²⁷⁶ *profugus en coniunx abest / praestatque nuptae quam solet Theseus fidem. / fortis per altas inuii retro lacus / uadit tenebras miles audacis proci, / solio ut reuulsam regis inferni abstrahat; / pergit furoris socius, haud illum timor / pudorue tenuit: stupra et illicitos toros / Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater.*

²⁷⁷ Teseu traiu Antiope, mãe de Hipólito, porque apaixonou-se por Fedra; ademais, traiu a irmã de Fedra, Ariadne.

ofereçam, sem hesitar, as próprias esposas aos outros. Nesse ambiente, aquele que tenta impedir a própria esposa de passear de liteira e se exhibir é considerado um rústico, um inadequado, alguém que não segue os costumes (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, I, 9, 3). O homem que se recusa a participar é considerado, por tais matronas, um inimigo da libido, ou mesmo acusado de gostar de escravas e escravos (Sêneca. *Sobre os Benefícios*, I, 9, 4).

Clitemnestra também não deixa de mencionar o comportamento amoroso de Agamêmnon, desta vez, em contexto de guerra.

Assim auspiciado, Agamêmnon não conduziu melhor a guerra:
cativo no amor de uma cativa, imune a preces,
manteve o espólio esminteu do ancião de Febo,
já então desenfreado no ardor pela virgem sagrada.²⁷⁸ (Sêneca. *Agamêmnon*, 174-177)²⁷⁹

A rainha cita essa captura de cativas por parte de Agamêmnon para acusá-lo de adultério. Além disso, ela diz: “quanto a nós, áugure fiável, quanto às cativas, irrelevante.” (Sêneca. *Agamêmnon*, 180)²⁸⁰ para se referir ao fato de o rei não ouvir o áugure e devolver a filha de Crises a ele e, com isso, ignorar a vingança de Apolo; em contrapartida, quando o adivinho Calcas sugeriu o sacrifício de Ifigênia, o rei não hesitou em ouvi-lo. O rei ignorou as indicações por desejo à virgem, como a rainha mencionou. Ela ainda fala sobre a tomada de Briseida de Aquiles (Sêneca. *Agamêmnon*, 186-188) e do amor do rei por Cassandra, outra cativa da guerra de Troia (Sêneca. *Agamêmnon*, 189). Agamêmnon “marido de uma cativa regressa, e genro de Príamo.” (Sêneca. *Agamêmnon*, 191)²⁸¹.

Para Sêneca, temos instintos indolentes causadores de certos comportamentos. Tais instintos determinam que um homem “pode saber que a maior ofensa para uma mulher casada é o marido ter uma amante, mas a sensualidade impeli-lo-á a arranjar uma.” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 95, 37)²⁸². Na percepção de Sêneca, o desejo sexual, um vício, impulsiona o homem a ter uma amante, portanto, é esse desejo que deve ser aniquilado e esta é a fórmula ética para todas as relações sociais: somente destruindo a força das paixões - ira, amor, desejo

²⁷⁸ O espólio esminteu a qual se refere é Criseida, filha de Crises. Ela foi raptada e oferecida como espólio a Agamemnon, que decidiu não ouvir o pedido de seu pai de devolvê-la a ele. Revoltado, Crises, sacerdote de Apolo, pede ao deus que enviasse uma peste aos gregos a fim de que eles devolvessem sua filha. Agamêmnon, por isso, devolve Criseida ao pai, porém, pede ao gregos Briseida em troca. Esta era espólio de Aquiles.

²⁷⁹ “*Sic auspicatus bella non melius gerit: / amore captae captus, immotus prece / Zminthea tenuit spolia Phoebei senis, / ardore sacrae uirginis iam tum furens.*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 174-177).

²⁸⁰ “*in nos fidelis augur, in captas leuis*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 180).

²⁸¹ “*captae maritus remeat et Priami gener*” (Sêneca. *Agamêmnon*, 191)

²⁸² “*sciet in uxore gravissimum esse genus iniuriae paelicem, sed illum libido in contraria impinget*” (Sêneca. *Cartas a Lucílio*, 95, 37).

sexual - pode-se viver de acordo com a natureza, com a justa medida e, assim, manter as relações e não as destruir.

Teseu, Jasão e Agamêmnon são similares, nesse sentido: alternam de esposas por outras mulheres de acordo com as fases de suas narrativas mitológicas, escolhendo novas relações amorosas conforme também seus interesses sociais e políticos. A troca de esposas, conforme requer as oportunidades, não era um hábito romano que Sêneca aprovava.

CONCLUSÃO

No início da pesquisa, quando nos propomos responder à questão “qual é o casamento que Sêneca mostra nas tragédias *Medeia*, *Agamêmnon* e *Fedra*?”, não imaginávamos que outros aspectos e elementos adentrariam na busca de nossa resposta. O poder, a razão e as paixões tomaram espaço na compreensão das relações matrimoniais das peças. Vimos os casais *Medeia* e *Jasão*, *Fedra* e *Teseu* e *Clitemnestra* e *Agamêmnon* envolvidos nas tramas do poder, nos desvios das paixões e na ausência da razão estoica.

Não é possível afirmar que há um “casamento estoico” nas tragédias pesquisadas já que o casamento, em si, não é um valor supremo para Sêneca como percebemos. Casar-se, portanto, para Sêneca, no século I d.C., não se inscreveria como uma obrigatoriedade estoica ou uma prerrogativa do sábio que o autor desenhou. Assim, entendemos que casar-se poderia, algumas vezes, ser não desejável na perspectiva do filósofo.

Podemos afirmar e buscamos mostrar a existência de um modelo de casamento regido por preceitos estoicos que nas tragédias aparece como uma negação, isto é, os casamentos das tragédias são contramodelos: as esposas desobedecem a seus maridos; elas os traem, maquinam cenas de horror e os matam; *Fedra* foi incestuosa, *Clitemnestra* assassinou o próprio marido e *Medeia*, diferente desta última, consegue matar os filhos. Os esposos são ausentes: abandonam a *domus* em busca de outros objetivos e confiam na fidelidade amorosa e política de suas esposas. Essa ausência gera um desgoverno.

Fica evidente para nós, a partir de nossa pesquisa, que os casamentos das tragédias têm como forças a dimensão particular e a pública e suas consequências imperam nessas duas esferas. Particularmente, as condutas dos esposos e esposas afetam seus matrimônios e suas famílias – as próprias e as de origem. A escolha de *Jasão* de se casar com outra mulher por seus interesses individuais afetaram *Medeia*, os filhos e a cidade de *Corinto*. Logo, o casamento deles também afetou a dimensão pública, não se isolou dela. Por outro lado, a interferência de *Creonte*, o rei de *Corinto*, um membro externo, no casamento de *Medeia* e *Jasão*, causou dano a relação.

Para além do público e do privado, é preciso reconhecer uma dimensão histórica, o que chamamos de repertório ancestral ou herança familiar. Sobre o comportamento de *Fedra*, por exemplo, havia a força do comportamento da própria mãe que, enfeitiçada, apaixonou-se por um touro a ponto de ter um filho com ele. Os casamentos de *Medeia* e *Jasão* e

Clitemnestra e Agamêmnon também possuíram um forte fator do passado, seja pelas atitudes dos envolvidos anteriormente, seja por seus antepassados.

Entendemos, assim, que os casamentos desses casais não se limitaram a suas participações o que demonstra que, para Sêneca, os matrimônios das tragédias carregam histórias e dimensões públicas e privadas. Diante disso, o comportamento individual é responsável por sustentá-lo ainda que a força do inesperado possa afetá-lo e essas outras dimensões também.

Os destinos dos casamentos das tragédias dependeram de como, também, as ações individuais lidaram com o passado ancestral, com a razão, as paixões e o poder. Os esposos e as esposas manejaram de uma forma negativa, como expressa Sêneca, tudo isso. Por isso, os casamentos geraram crimes intrafamiliares e desastres privados e públicos.

Voltando a nossa questão inicial, é possível, agora, apresentar respostas a ela. Em primeiro lugar, os casamentos das tragédias não são construídos pela via da jurisdição, não foi o interesse de Sêneca e menos ainda caberia na escolha do gênero trágico. Sêneca não escreveu um tratado que enumerasse as leis do casamento romano e as explicasse.

Em segundo lugar, afirmamos que Sêneca não inaugurou, com suas tragédias, uma ética matrimonial dentro de sua obra. Como já defendemos, o que o filósofo pensou a respeito do casamento se inscreveu em sua ética para todas as relações sociais que incluía um preceito estoico soberano para ele: seguir a natureza. As esposas deveriam seguir a natureza aceitando o comando de seus esposos. O poder do maior – seja o mais forte animal de seu grupo, o marido em sua *domus*, o *dominus* diante de seus escravos ou o *rex* diante de seus súditos – deve ser exercido com a justa medida, isto é, aplicar com cuidado as penalidades, porém não exagerar a fim de que não suscite insurreições contra ele.

As esposas, que deveriam obedecer a sua família de origem e ao seu marido, deveriam ser castas, pudicas; deveriam, ainda, submeter seus desejos ao controle. Elas deveriam, sobretudo, calar-se - um exemplo disso é Fedra mencionando o silêncio da boa esposa quando afirma que a mulher casta teme o ouvido do marido (Sêneca. *Fedra*. 874).

O desequilíbrio dos casamentos se deu também pela atuação de seus esposos. Ainda que houvesse uma forte importância à postura feminina e o papel de gênero, Sêneca nos mostrou acreditar que as mulheres eram inferiores moralmente, portanto, precisavam de governo. Mais fracas, condicionadas e suscetíveis, as esposas poderiam se tornar veículos de manipulação contra seus esposos – um exemplo disso foi Clitemnestra se envolver com Egisto, primo e inimigo de seu esposo Agamêmnon. O governo – conduzir as mulheres – fazia parte do papel de gênero dos esposos. O exercício do poder seria uma lei da natureza.

Como a tragédia tinha como objetivo mostrar ambiguidades e cenas que confrontavam o ideal, Medeia, Clitemnestra e Fedra atuaram como personagens execráveis: tornaram-se poderosas demais enquanto seus esposos as temiam e foram ameaçados ou enganados por elas. Os matrimônios das tragédias são matrimônios cobertos de falhas e de transgressões de gênero e sociais.

O contramodelo de casamento das tragédias tem como protagonistas membros da realeza – sejam eles no trono ou destronados. Portanto, há, naturalmente, um interesse de Sêneca por meio de suas imagens metafóricas, de suas comparações e de suas descrições de cenas de horror em falar sobre o comportamento aristocrático de sua época. A escolha por certas peças e não por outras não é despretensiosa. Há uma duplicidade ao descrever o assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra em uma época em que Agripina, mãe do imperador Nero, assassina Cláudio, imperador romano, seu marido e seu tio.

Sêneca coloca-se, assim, como um delator dos comportamentos aristocráticos vivendo e sendo um membro dessas aristocracias; escreve, portanto, de suas entranhas. Suas tragédias inscrevem-se nas disputas retóricas aristocráticas; além disso, também se inscrevem como um legado material sobre o Império Romano – e, novamente, não de maneira despretensiosa.

Conjecturamos, ainda, que Sêneca, como um homem que nasceu em uma província importante para o Império, buscou mostrar, na extensão de sua obra, o que era ser romano frente a posturas e comportamentos moralmente inadequados para um romano aristocrata.

Ao fim e ao cabo, nosso *corpus* documental respondeu a questão da tese, foi possível extrair das tragédias escolhidas nossa resposta. Mas um trabalho não termina sem abrir portas para outros. Interessam-nos outros temas que surgiram a partir da pesquisa como a paternidade e a maternidade das personagens; o casamento, o concubinato e a guerra; a presença das mulheres na guerra; a ama (*nutrix*) nas tragédias – o estoicismo e a escravidão – entre diversos outros temas. A pesquisa não acaba, mas o tempo do doutorado sim. É chegada a hora do divórcio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Documentos textuais

APULEIO. *Apologia. Flórida*. Madri: Editorial Gredos, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

AULO GÉLIO. *Noches Áticas* (I e II). Salamanca: Universidade de León, 2006.

CICERO. *De Oficiis*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1913.

CICERO. *Letters to Atticus* (I e II). Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1912.

CICERO. *On the Commonwealth and on the laws*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

DIO CASSIO. *Roman History*. (Vol.III, VII e VIII). Translated by Earnest Cary. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1955.

GAIO. *Institutiones or Institutes of Roman Law*. Traduzido e comentado por Edward Poste. Oxford: Clarendon Press, 1904.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

HORÁCIO. *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*. Madri: Editorial Gredos, 2008.

JUVENAL *Sátiras*. Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, 1996.

LIVY. *I-XIII: Books 1-45*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1967.

LUCANO. *Farsália*. Cantos de I a V. Campinas: Unicamp, 2011.

PETRONIO. *Satyricon*. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PLUTARCH. *Lives V: Agesilaus and Pompey. Pelopidas and Marcellus*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1917

PLUTARCH. *Lives VIII: Sertorius and Eumenes. Phocion and Cato the Younger*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1919.

PLUTARCO. *Preceitos conjugais*. São Paulo: Edipro, 2019.

PLUTARCO. *Vidas Paralelas: Demóstenes e Cícero*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

PLUTARCO; SUETÔNIO. *César por Suetônio e Plutarco*. São Paulo: Editora Estação liberdade, 2006.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Campinas: Editora Unicamp, 2015.

SENECA. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, Vol I, 1979.

SENECA. *Ad Lucilium Epistulae Morales*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, Vol II, 1970.

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

SÊNECA. *Cartas Consolatórias*. Campinas: Pontes, 1992.

SÊNECA. *De Clementia*. (Tradução e introdução de Ingeborg Braren). SALUSTIO. *A conjuração de Catilina. A guerra de jugurta*. (Tradução e introdução de Antonio Mendonça). Petrópolis: Vozes, 1990.

SÊNECA. *Medeia*. In: *Medeias Latinas: Medeae Romae*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SÊNECA. *Tiestes*. Tradução, notas e estudos José Eduardo S. Lohner. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

SÊNECA. *Tragédias*. Volumes I e II. Tradução e Introdução Ricardo Duarte. Portugal: Edições 70, 2022.

SÊNECA EL VIEJO. *Controversias*. Madri: Editorial Gredos, 2005.

SÉNÈQUE. *Des bienfaits*. 2 v. Texte établi et traduit par François Préchac. Paris: Les Belles Letres, 1926-1927.

SUETONIO. *Os Dozes Césares*. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Guarulhos: Editora Germape, 2003.

SUETONIUS. Vol I: *Julius, Augustus, Tiberius, Gaius, Caligula*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1913.

SUETONIUS. Vol II: *Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus, Domitian. Lives of Illustrious Men: Grammarians and Rhetoricians. Poets. Lives of Pliny the Elder and Passienus Crispus*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1914.

TÁCITO. *Anais*. Tradução de J. L. Freire de Carvalho e prefácio de Breno Silveira. São Paulo: Editora Brasileira. Coleção Clássicos Jackson, 1957.

TÁCITO. *Diálogo dos oradores*. Belo Horizonte: Autentica, 2014.

TACITUS. *The Histories. The Annals*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1962.

TITO LÍVIO. *História de Roma*. São Paulo: Paumape, 1989.

VALERIO MÁXIMO. *Hechos y dichos memorables*. Madri: Editorial Gredos, 2003.

VELLEIUS PATERCULUS. *Compendium of Roman History and Res Gestae Divi Augusti*. Harvard University Press. Loeb Classical Library, 1961.

VIRGÍLIO. *Eneida*. São Paulo: Editora 34, 2014.

Obras de Referência

ERNOUT, A; MEILLET. A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar Latino-Português*. Rio de Janeiro: Mec: 1967.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Obras Gerais

AGNOLON, Alexandre. *Uns epigramas, certas mulheres: a misoginia nos Epigrammata de Marcial (40 d.C.-104 d.C.)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

AGNOLON, Alexandre. *A festa de Saturno. O Xênia e o Apoforeta de Marcial*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história*. Bauru: Edusc, 2007.

AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino. *Consilium muliebre ac deterius (Tac. Ann., XV, 54,4): As personagens femininas e a construção da imagem imperial no principado de Nero*. (Dissertação de mestrado). Mariana: UFOP, 2011.

AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino. *As ideias de ordem e desordem imperiais relacionadas às leis matrimoniais de Augusto: uma análise sob a ótica das relações de gênero*. Revista *Mare Nostrum*, vol 5, 2014. p.44-58.

AZEVEDO, Sarah Fernandes Lino. *O adultério, a política imperial, e as relações de gênero em Roma*. Tese de doutorado, São Paulo, 2017.

BARRENT, Anthony A. Mother. In: *Agrippina: sex, power, and politics in the early empire*. London: Routledge, 1996. p.143-181.

BAUMAN, Richard A. Messalina, Agrippina and Claudius. In: *Women and Politics in Ancient Rome*. London: Routledge, 1992. p.166-190.

BEARD, Mary. *SPQR. Uma história da Roma Antiga*. São Paulo: Planeta, 2017.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

BRAUND, Susanna. Seneca Multiplex: The Phases (and Phrases) of Seneca's Life and Works. In: *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. pp.15-28.

BRISSON, Luc. *Introdução à filosofia do mito*. São Paulo: Paulus, 2014.

BOYLE, Anthony James. *An introduction to Roman Tragedy*. New York: Routledge, 2006.

CAMPBELL, Constance. The uncompleted theatres of Rome. *Theatre Journal*. Vol.55, 2003. pp. 67-79.

CANDIDO, Maria Regina. ... E os gregos inventaram o Teatro. In: VIEIRA, Ana Lúcia Bomfim. ROSA, Cláudia Beltrão. (orgs.) *Teatro Grego e Romano: História, Cultura e Sociedade*. São Luís: Café e Lápis; Editora UEMA, 2015. pp.117-132.

CARCOPINO, Jerome. *La Vida cotidiana en la Roma em el apogeo del imperio*. Madrid: Ediciones temas de hoy, 2001.

CARDOSO, Zélia de Almeida. A máscara e o poder: a tragédia latina no período imperial. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, V.17, n.17/18, 2005. p.231-241

CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010.

CARDOSO, Zélia de Almeida. O ritual do casamento em Roma e a Poesia. In: LEITE, Leni Ribeiro. SILVA, Gilvan Ventura. CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. FRANCALANCI, Carla. *Rito e Celebração na Antiguidade*. Vitória: PPGL, 2012. pp.86-101.

CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CAZARINI, Renata. *Cuncta quatiam – Medeia abala estruturas. O teatro de Sêneca e sua permanência na cena contemporânea: tradução e estudo da recepção*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

CHARTIER, R. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CHIAPPETTA, Angélica. Retórica e crítica literária na Antiguidade. *Phaos*, Revista de Estudos Clássicos, vol. 1, 2001. pp. 39-60

CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

CROOK, John. *Law and Life of Rome*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

CORBIER, Mireille. Poder e parentesco. *Classica – Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Vol 5. 1993. pp.167-203.

COELHO, Ana Lúcia Santos. Considerações sobre a instituição civil do casamento na urbs romana. In: LEITE, Leni Ribeiro. SILVA, Gilvan Ventura. CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. FRANCALANCI, Carla. *Rito e Celebração na Antiguidade*. Vitória: PPGL, 2012. pp.118-125.

COELHO, Luís Alexandre Simões Revez. *O matrimónio do Sapiens: Estudo e Tradução dos Fragmentos do De Matrimonio de Lúcio Aneu Séneca*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

COSTRINO, Artur. *A lição dos declamadores: Séneca, o rétor, e as suasórias*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2010.

DRESSLER, Alex. *The Impossible Feminism of 'Seneca, On Marriage': style and the woman in Jerome, Against Jovinian 1. The Discourse of Marriage in the Greco-Roman World*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2020. pp.142-177.

DIXON, Suzanne. The Marriage Alliance in the Roman Elite. *Journal of Family History*. 1985. pp.353-378.

DIXON, Suzanne. From Cerimonial to Sexualities: A Survey of Scholarship on Roman Marriage. In: *A companion to families in the Greek and Roman Worlds*. Oxford: Blackwell Publishing, 2011. pp.245-261.

DUBY, George. PERROT, Michelle. Introdução. In: *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.7-27.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

EDWARDS, Catherine. *The politics of immorality in ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

FAVERSANI, Fábio. Qual é o Império de Séneca? In: FAVERSANI, Fábio. JOLY, Fábio Duarte. (org.). *As formas do Império Romano*. Mariana: UFOP, 2014. pp.55-62.

FAVERSANI, Fábio. Tácito, Séneca e a historiografia. In: JOLY, Fábio Duarte. *História e Retórica: ensaios sobre a historiografia antiga*. São Paulo: Alameda, 2007. pp.135-146.

FEITOSA, Lourdes M. G. C. FAVERSANI, Fabio. Sobre o feminino e a cidadania em Pompéia. *Pyrenae*. n.33-34. 2002-2003. p.253-259.

FINLEY, M. I. The Silent Women of Rome. In: MCCLURE, Laura K. (ed). *Sexuality and Gender in the Classical World*. Oxford: Blackwell Publishers, 2002. p.147-163.

FISCHLER, Susan. Social Stereotypes and Historical Analysis: the case of the imperial women at Rome. In: ARCHER, Léonie. FISCHLER, Susan. WYKE, Maria. (ed.) *Women in Ancient Societies: an illusion of the night*. New York: Routledge, 1994. p.115-134.

FITCH, John. Sense-pauses and relative dating in Seneca. Sophocles and Shakespeare. *American Journal of Philology*. N.102, 1981. pp.289-307.

FOXHALL, Lin. *Studying gender in Classical Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo. GARRAFFONI, Renata Senna. As vozes das mulheres no início do Principado Romano: Linguagem, discursos e escrita. In: SÁNCHEZ, Manel García. GARRAFFONI, Renata Senna. *Mulheres, gênero e estudos clássicos: um diálogo entre Espanha e Brasil*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2019. pp.281-291.

FURLANI, João Carlos. Celebrações de família na Antiguidade: o casamento na concepção romana. In: LEITE, Leni Ribeiro. SILVA, Gilvan Ventura. CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. FRANCALANCI, Carla. *Rito e Celebração na Antiguidade*. Vitória: PPGL, 2012. pp.194-205.

GAZOLLA, Rachel. *Pensar mítico e filosófico: estudos sobre a Grécia Antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GINSBURG, Judith. Agrippina and the Power of Rhetorical Stereotypes. In: *Representing Agrippina: Constructions of Female Power in the Early Roman Empire*. Oxford: Oxford University Press, 2006. p.106-133.

GLOYN, Liz. The Mystery of Marriage. In: *The Ethics of the Family in Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. pp.76-106.

GOLDHILL, Simon. The Great Dionysia and Civic Ideology. *The Journal of Hellenic Studies*. V.107, 1987. pp.58-76.

GOLDSWORTHY, Adrian. *César. A vida de um soberano*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

GOLDSWORTHY, Adrian. *Augusto. De revolucionário a imperador de Roma*. Lisboa: A esfera dos livros, 2016.

GOLDBERG, Sander. The fall and rise of Roman tragedy. *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 126, 1996. pp.265-286.

GOMES, Erick Messias Costa Otto. Os discursos sobre os papéis masculinos e femininos no Mediterrâneo Antigo: uma análise da narrativa apuleiana. *Roda da Fortuna*. Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievo. V.1. N.1. 2012. p.77-90.

GRIFFIN, Miriam. *Seneca: a philosopher in politics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GRIMAL, Pierre. Le *De Clementia* et la royauté solaire de Néron. *Revue de Études Latines*. 1972. pp. 205-217.

GRIMAL, Pierre. *O teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 1978.

GRUBBS, Judith Evans. The status of women in Roman law. In: *Women and the law in the Roman Empire. A sourcebook on marriage, divorce and widowhood*. London: Routledge, 2002. p.16-80.

GRUEN, Erich. The Theater and Aristocratic Culture. In: *Culture and National Identity in Republican Rome*. Londres: Gerald Duckworth, 1993. pp.183-222.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Nero, o estoicismo e a historiografia romana. *Boletim do CPA*, Campinas, n. ja/ju 1996. pp. 53-61.

GUARINELLO, Norberto. JOLY, Fabio. Ética e ambiguidade no Principado de Nero. In: BENOIT, Hector. FUNARI, Pedro Paulo.(org) *Ética e política no mundo antigo*. Campinas: Unicamp, 2001. pp.133-152.

HABINEK, Thomas. Why was Latin Literature invented? In: *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1998. pp.34-68.

HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* São Paulo: Edições Loyola, 2014

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. *Revista Usp*. São Paulo. n.17. 2006. pp.85-105.

HELENO, José Geraldo. *Hércules no Eta: uma tragédia estóica de Sêneca*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HOPKINS, Keith. Brother-Sister Marriage in Roman Egypt. *Comparative Studies in Society and History*, Vol 22, 1980. pp.303-354.

JOLY, Fábio Duarte. *Tácito e a metáfora da escravidão: um estudo de cultura política romana*. São Paulo: Edusp, 2004.

JAEGER, Werner. Apogeu e Crise do Espírito Ático. In: *Paidéia. A Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. pp.283-474.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1970.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

LOHNER, José Eduardo. Variedade de gêneros e teatralidade nos dramas de Sêneca. *Classica*, vol.24, n.1/2, 2011. pp.86-102.

MARTINS, Paulo. O párodo de *Fedra* e a retórica. *Letras Clássicas*, n.3, 1999. pp.181-210.

MARTINS, Paulo. Tragédia. In: *Literatura Latina*. Curitiba: IESDE Brasil, 2009. pp.125-141.

MARTINS, Paulo. Reflexões sobre duas dimensões das *imagines* ou *eikónes*. In: MARTINS, Paulo. CAIRUS, Henrique F. OLIVA NETO, João Angelo (org.). *Algumas visões da Antiguidade*. Letras: Rio de Janeiro, 2011. pp.151-159.

MILNOR, Kristina. Women and domesticity. In: PÁGAN, Victoria Emma (ed.). *A companion to Tacitus*. London: Blackwell Publishing, 2012. p.458-475.

- MOEBECK, Guilherme. Festivais, teatro e o campo político na Atenas do século V a.C. *Romanitas* – Revista de Estudos Grecolatinos. N.2. 2013. pp.246-261.
- OLIVA NETO, João Ângelo. Introdução. In: *O livro de Catulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. pp.15-63.
- OMENA, Luciane. GOMES, Erick. Casamento e magia nas Metamorfoses de Lúcio Apuleio. *Mneme* – Revista de Humanidades. V. 12. 2011. pp.157-177.
- PIMENTEL, Maria Cristina. Estoicismo e figuras femininas em Sêneca. *Brotéria*, 2004. pp.251-268.
- POMEROY, *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York: Schocken Books, 1975.
- POMEROY, Sarah. The Relationship of the Married Woman to Her Blood Relatives in Rome. *Ancient Society*, Vol. 7, 1976. pp.215-227.
- RAGO, Margareth. Descobrimos historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, Vol 11, 1998. pp.89-98.
- RAWSON, Beryl. Finding Roman Women. In: ROSENSTEIN, Nathan. MARX-MORSTEIN, Robert. *A companion to the Roman Republic*. London: Blackwell Publishing, 2006. p.324-342.
- RAWSON, Beryl. Roman Concubinage and Other *De Facto* Marriages. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 104, 1974. pp.279-305.
- RODOLPHO, Melina. Écfrase e evidência. *Letras Clássicas*. v.18. n.1. 2014. pp.94-113.
- RODRIGUES, Nuno Simões. Agripina e as outras: redes femininas de poder nas cortes de Calígula, Cláudio e Nero. *Gérion*. N.1, V.26. 2008. p.281-295.
- ROUSSELLE, Aline. A política dos corpos: entre a procriação e a continência em Roma. In: DUBY, George. PERROT, Michelle. *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.351-407.
- ROSA, Cláudia Beltrão. Religião e Teatro na Roma Republicana: notas sobre a *Aulularia*, de Plauto. In: VIEIRA, Ana Lúcia Bomfim. ROSA, Cláudia Beltrão. (orgs.) *Teatro Grego e Romano: História, Cultura e Sociedade*. São Luís: Café e Lápis; Editora UEMA, 2015. pp.157-180
- ROSA, Cláudia Beltrão. Entrevista com Cláudia Beltrão da Rosa: apontamentos sobre a pesquisa em História Antiga no Brasil. *Revista Romanitas*. N.8. 2016. pp.9-17.
- ROMILLY, Jacqueline. *A tragédia grega*. Lisboa: Edições 70, 2020.
- SALLER, Richard. Men's Age at Marriage and Its Consequences in the Roman Family. *Classical Philology*, V.82, 1987. pp.21-34.

SALLER, The Roman Family as Productive Unit. In: *A companion to families in the Greek and Roman Worlds*. Oxford: Blackwell Publishing, 2011. pp.116-128.

SANT'ANNA. *História da República Romana*. Petrópolis: Vozes, 2015.

SCATOLIN, Adriano. A invenção no *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *Educação e Realidade*. V. 20, 1995. pp.71-99.

SCOTT, Joan. A useful Category of Historical Analysis. *American Historical Review*. 1986. pp.1053-1075.

SCULLION, Scott. Tragedy and Religion: The Problem of Origins. In: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy and Roman Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. pp.23-37.

SEBASTIANI, Tito Lívio In: JOLY, Fabio (org.) *História e Retórica: ensaios sobre a historiografia antiga*. São Paulo: Alameda, 2007. pp.77-96.

SHAW, Brent. SALLER, Richard. Close-Kin Marriage in Roman Society? *Man, New Series*, Vol 19, 1984. pp.432-444.

SHAW, Brent. The Age of Roman Girls at Marriage: Some Reconsiderations. *The Journal of Roman Studies*. Vol. 77. 1987. pp.30-46.

SILVA, Barbara da Costa. Declamação como gênero: definição, origens e prática. *Letras Clássicas*, V.17, n.2, 2013. pp.77-100.

SILVA, F. S. *Apocolocintose do Divino Cláudio*. Tradução, notas e comentários. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, F. S. *Historiarum libri*: estudo e tradução. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SISSA, Giulia. Filosofias do Gênero: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos. In: DUBY, George. PERROT, Michelle. *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.79-123.

STRONG, Anise. *Prostitutes and Matrons in the Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

TARRANT, Richard. Greek and Roman in Seneca's Tragedies. *Harvard Studies in Classical Philology*. Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance, Vol.97, 1995. pp.215-230.

THOMAS, Yan. A divisão dos sexos no direito romano. In: DUBY, George. PERROT, Michelle. *História das Mulheres: A Antiguidade*. Porto: Afrontamento, 1990. pp.127-199.

TREGGIARI. *Roman Marriage: isuti coniuges* from the Time of Cicero to the Time of Ulpian. Oxford: Clarendon Press, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. Fronteiras do Mito. In: FUNARI, Pedro Paulo. *Repensando o mundo antigo*. Campinas: Unicamp, 2005. pp.4-72.

VERNANT, Jean-Pierre. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

VEYNE, Paul. La Famille et l'amour sous le Haut-Empire. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*. N.1, 1978. pp.35-63.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VIZENTIN, Marilena. *Imagens do poder em Sêneca: estudo sobre o De Clementia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXOS

Mapeamento de Fontes

Agamemnon										
<i>Virgus</i>	<i>Uxor</i>	<i>Nurus</i>	<i>Femina</i>	<i>Domina</i>	<i>Conjux, Conjug-</i>	<i>Amanus</i>	<i>Adulter</i>	<i>Maritus</i>	<i>Vir</i>	<i>Dominus</i>
119, 164, 177, 195, 312, 954, 955, 956, 964, 981, 1000	881	194, 704	116, 380, 641, 734, 959, 960, 1009,	263, 785, 796	117, 340, 353, 398, 780, 1002 – nom 43, 80, 110, 155, 243, 263, 276, 404, 749, 882, 947, 1003		884, 955	191, 258, 675, 823	35, 156, 187, 201, 265, 299, 301, 380, 518, 579, 642, 686, 698, 735, 805, 884, 958, 963, 976	280, 886
11	1	2	7	3	18	0	2	4	19	2

Agamemnon

<i>Thalamus</i>	<i>Nuptiae</i>	<i>Matrimonium</i>	<i>Fax</i>	<i>Hymenaeus</i>	<i>Penaes</i>	<i>Torus</i>	<i>Flammum</i>	<i>Dos</i>	<i>Virginitas</i>	<i>Domus</i>	<i>Lar</i>	<i>Aedes</i>
164, 256, 703, 992	167		119 , 136 , 158 , 421 , 570 , 761		396	9, 110 , 185 , 264 , 298 , 100 2				7, 44, 84, 121, 148, 165, 169, 195, 218, 223, 258, 300, 303, 677, 729, 733, 863, 875, 912, 916, 924, 955	6, 392, 782	
4	1	0	6	0	0	6	0	0	0	22	3	0

Agamemnon						
<i>Nubo Nupsi</i>	<i>Conjugo Conjugavi Conjugatum</i>	<i>Duco uxorem</i>				
92, 290, 314, 462, 495, 599, 803, 850						
8	0	0				

Agamemnon

Agamemnon									
<i>Pudor</i>	<i>Fides</i>	<i>Virtus</i>	<i>Amor</i>	<i>Affectus</i>	<i>Ira</i>	<i>Dolor</i>	<i>Furor</i>	<i>Furia</i>	<i>Ignis</i>
49, 79, 113, 138, 288	38, 80, 111, 112, 159, 180, 241, 245, 284, 285, 286, 287, 307, 391, 800, 882, 917, 934, 941, 943		118, 175, 184, 189, 239, 590		142, 261, 528, 597, 809, 970	128, 133, 142, 649	530, 576, 720, 775, 801, 869, 872, 1012	544, 981, 1012 Verbo – 65, 189, 894	152, 232, 236, 269, 494, 518, 531, 542, 545, 556, 612, 648, 706, 739, 861
5	20	0	6	0	6	4	8	6	15

Agamemnon

<i>Fa mil ia</i>	<i>Fi li us</i>	<i>Fil ia</i>	<i>Lib er</i>	<i>N at us</i>	<i>Gnat us</i>	<i>Co gna tus</i>	<i>Stir ps</i>	<i>Ge nit or</i>	<i>Ge ns</i>	<i>Genus</i>	<i>Prol es</i>	<i>Mater</i>	<i>Pater</i>	<i>Par ens</i>
		158	26, 32, 591	23 3, 61 5, 83 8, 90 7, 92 6, 98 4	30, 33, 36, 198, 293, 356, 956, 966, 967, 979, 985		295, 314	568	784	125, 162, 523, 732, 923 159, 191, 291, 294, 385	215, 387	369, 705, 925, 982, 159, 351,, 359, 375, 643, 957	6, 166, 236, 382, 553, 581, 699, 742, 774, 792, 802, 910, 925, 926, 940, 28, 34, 35, 52, 196, 282, 392, 512, 531, 537, 611, 645, 699, 782, 941, 985	
0	0	1	3	6	11	0	2	1	1	10	2	10	31	0

Agamemnon

<i>Noverca</i>	<i>Soror</i>	<i>Gener</i>	<i>Socer</i>			
118, 199, 809	124, 340, 405, 699, 759, 805, 907, 985	159, 191, 294, 385				
3	8	4	0			

Fedra

<i>Vir gus</i>	<i>Uxo r</i>	<i>Nur us</i>	<i>Femin a</i>	<i>Domi na</i>	<i>Conjux , Conjux, conjug-</i>	<i>Aman s</i>	<i>Adulte r</i>	<i>Maritus</i>	<i>Vir</i>	<i>Domin us</i>
			230, 559, 564, 573, 579, 687, 824, 828	85	91, 129, 563 – nom 226, 228, 341, 556, 865, 874, 1167, 1185	634, 671	118, 987	145, 244, 556	217, 254, 273, 375, 417, 463, 544, 798, 805, 813, 820, 856, 864, 915, 925, 971, 1184, 1198	535, 625, 1039, 1089, 1000, 1102, 1108, 1159
0	0	0	8	1	11	2	2	3	18	8

<i>Fedra</i>									
<i>Nuptiae</i>	<i>Matrimonium</i>	<i>Fax</i>	<i>Hymenaeus</i>	<i>Penates</i>	<i>Torus</i>	<i>Flammeum</i>	<i>Dos</i>	<i>Virginitas</i>	<i>Domus</i>
		107, 188, 379, 444, 597 681, 710, 795, 796, 798, 919, 1047, 1215		89, 209	97, 385, 448, 521, 653, 807, 924, 1042, 1187				122, 142, 187, 221, 436, 524, 539, 553, 649, 665, 667, 698, 890, 996, 1139, 1166, 1241, 1275
0	0	13	0	2	9	0	0	0	18

<i>Fedra</i>						
<i>Nubo</i>	<i>Conjugo</i> <i>Conjugavi</i> <i>Conjugatum</i>	<i>Duco</i> <i>uxorem</i>				

232, 419, 675, 737, 789, 819						
6	0	0				

<i>Fedra</i>									
<i>Pudor</i>	<i>Fides</i>	<i>Virtus</i>	<i>Amor</i>	<i>Affectus</i>	<i>Ira</i>	<i>Dolor</i>	<i>Furor</i>	<i>Furia</i>	<i>Ignis</i>
141, 250, 430, 595, 652, 712, 893, 914, 920, 988, 1189	92, 161, 432, 488, 725, 826, 875, 953, 1143	846, 985	114, 128, 133, 165, 195, 218, 225, 240, 251, 349, 354, 574, 628, 634, 641, 645, 1167, 1185, 1188	212, 610, 917	228, 535, 541, 947, 1059, 1061, 1207	99, 366, 404, 549, 589, 670, 851, 859, 995, 1156	96, 178, 184, 197, 248, 268, 279, 344, 363, 486, 540, 567, 584, 824, 909, 1070, 1156	263, 645 Verbo – 1124	173, 191, 280, 293, 330, 338, 355, 364, 415, 568, 615, 643, 683, 700, 740, 745, 840, 929, 960, 1180, 1227, 1269, 1274
11	9	2	19	3	7	10	17	3	23

Fedra

Noverca Soror Gener Socer

Fedra

357, 558, 638, 684, 697, 1192, 1200 611, 662, 663, 665, 760 905, 914

<i>Fa mili a</i>	<i>Fili us</i>	<i>Fili a</i>	<i>Libe r</i>	<i>Nat us</i>	<i>Gna tus</i>	<i>Cog natu s</i>	<i>Stir ps</i>	<i>Geni tor</i>	<i>Gen s</i>	<i>Genu s</i>	<i>Prol es</i>	<i>Mate r</i>	<i>Pater</i>	<i>Par ens</i>
			483, 492, 601, 753	198, 317, 869, 1040 , 1208 , 1217 , 1245 , 1254 , 1264 , 1272	171, 555, 666, 948, 998, 1064 , 1165 , 1199 , 1240		124, 434, 678, 908	245, 658, 666, 696, 942, 954, 1005, 1165, 1207, 1256, 1264, 1273	538, 561, 577, 900, 909, 930, 1149	35, 232, 243, 258, 338, 470, 564, 687, 907, 911 274, 475, 905, 914	172, 667, 1216	398, 575, 608, 113, 143, 155, 170, 242, 275, 557, 578, 609, 659, 688, 692, 929, 1136	98, 150, 245, 621, 717, 1067, 1111, 1191, 1194, 1235, 171, 242, 380, 899, 947, 1004, 1148, 1252	
0	0	0	4	10	9	0	4	12	7	14	3	17	18	0

7	5	2	0
---	---	---	---

Hércules no Eteu										
<i>Virgus</i>	<i>Uxor</i>	<i>Nurus</i>	<i>Femina</i>	<i>Dominica</i>	<i>Conjux, Conjux, conjug-</i>	<i>Amans</i>	<i>Adulter</i>	<i>Maritus</i>	<i>Vir</i>	<i>Dominus</i>
365, 366, 419, 593, 149 0		279, 338, 371, 398, 400, 525, 530, 573, 848, 142 0	233, 1177 , 1179 , 1182 , 1185 , 1189 , 1318 , 1354 , 1356 , 1396 , 1455 , 1547 , 1672 , 1675	218, 224,	197, 241, 257, 292, 33, 397, 439, 511, 529, 576, 658, 950, 953, 964, 972, 977, 1453, 1779 – nom 277, 309, 341, 407, 431, 453, 499, 555, 856, 915, 937, 957, 962	378		31 5, 40 3, 43 6, 65 8, 18 01	19, 231, 406, 440, 532, 536, 565, 719, 897, 914, 916, 959, 1185, 1245, 1396, 1418, 1476, 1746	560, 1664
5	0	10	14	2	31	1	0	5	18	2

Hércules no Eteu												
<i>Thalamus</i>	<i>Nuptiae</i>	<i>Matri monium</i>	<i>Fax</i>	<i>Hymenaeus</i>	<i>Penates</i>	<i>Torus</i>	<i>Flammum</i>	<i>Dos</i>	<i>Virginitas</i>	<i>Domus</i>	<i>Lar</i>	<i>Aedes</i>
305, 398, 419, 529, 717, 868, 1491 , 1802	348		32 0, 32 5, 33 9, 34 7, 37 0, 37 7, 40 4, 55 6, 72 5, 80 8, 87 1, 88 0, 95 9, 10 05 , 10 14 , 11 44 , 13 25 , 16 60 , 16 73 , 17		579	28 7, 33 4, 34 2, 40 5, 40 8, 58 5, 75 1, 13 86	1022, 1439			2, 92, 202 , 221 , 234 , 246 , 319 , 569 , 756 , 884 , 145 1, 163 3, 187 0, 191 7	10 0, 31 8, 35 9, 63 2, 75 6, 14 92 , 18 00	

			18 , 17 23 , 17 28 , 17 36 , 19 13 , 19 15									
8	1	0	25	0	1	8	2	0	0	14	7	0

Hércules no Eteu						
<i>Nubo</i>	<i>Conjugo Conjugavi Conjugatum</i>	<i>Duco uxorem</i>				
238, 494, 699, 722, 782, 817, 1133, 1361, 1528, 1621, 1654, 1707 Nupsi 142						
13	0	0				

Hércules no Eteu

<i>Pudor</i>	<i>Fides</i>	<i>Virtus</i>	<i>Amor</i>	<i>Affectus</i>	<i>Ira</i>	<i>Dolor</i>	<i>Furor</i>	<i>Furia</i>	<i>Ignis</i>
1176, 1187, 1688	309, 477, 480, 481, 514, 535, 570, 601, 602, 608, 957, 1745	62, 973, 1171, 1270, 1285, 1499, 1564, 1834, 1835, 1942, 1971, 1984	355, 358, 368, 372, 424, 449, 452, 472, 474, 490, 524, 554, 580, 1015		29, 78, 172, 275, 284, 298, 308, 441, 452, 561, 824, 852, 1188, 1191, 1322, 1354, 1459, 1462, 1542, 1792	247, 252, 266, 277, 284, 295, 308, 331, 352, 445, 448, 451, 913, 1279, 1282, 1323, 1403, 1407, 1413, 1417, 1429, 1446, 1466, 1667, 1674, 1686, 1710, 1792, 1854	233, 309, 434, 439, 823, 824, 907, 1407	905 Verbo – 250, 285, 420	311, 378, 479, 680, 690, 725, 792, 808, 979, 990, 1255, 1362, 1405, 1610, 1616, 1645, 1660, 1662, 1728, 1730, 1732, 1748, 1750, 1751, 1754, 1914, 1967
3	12	12	14	0	20	29	8	4	27

Hércules no Eteu

<i>Fa mili a</i>	<i>Fili us</i>	<i>Filia</i>	<i>Liber</i>	<i>Natus</i>	<i>Gnatus</i>	<i>Cognat us</i>	<i>Stirps</i>	<i>Genitor</i>	<i>Gens</i>	<i>Genus</i>	<i>Prole</i>
			1899, 1908	31, 97, 175, 192, 200, 279, 354, 425, 430, 740, 842, 895, 896, 904, 953, 996, 1089, 1099, 1144, 1305, 1338, 1341, 1420, 1495, 1690, 1696, 1712, 1765, 1777, 1780, 1785, 1795, 1807, 1810, 1826, 1831, 1840, 1844, 1864, 1893, 1917, 1923, 1929, 1938, 1947, 1969, 1979	997, 1090, 379, 1151, 1415	329, 379		13, 33, 211, 222, 324, 791, 1147, 1456, 1714, 1725, 1995		40, 63, 319, 323, 760, 1034, 1427, 1433, 1485, 1489, 1699, 1810, 1862, 1884 247, 1437	955
0	0	0	2	47	5	2	0	11	0	18	1

Hércules no Eteu			
<i>Noverca</i>	<i>Soror</i>	<i>Gener</i>	<i>Socer</i>
10, 31, 98, 271, 313, 434, 440, 561, 852, 1134, 1187, 1277, 1314, 1317, 1323, 1436, 1500, 1549, 1597, 1716	188, 363, 952, 1314	427, 1437	223, 319, 401, 426, 847, 856
20	4	2	6

Medeia

<i>Vir gus</i>	<i>Ux or</i>	<i>Nu rus</i>	<i>Fem ina</i>	<i>Dom ina</i>	<i>Conj unx, Conj ux, conju g-</i>	<i>A m an s</i>	<i>A d ul te r</i>	<i>M ar it us</i>	<i>Vi r</i>	<i>D o mi nu s</i>	<i>Thalamus</i>	<i>Nupt iae</i>	<i>Matrimo nium</i>	<i>Do mus</i>
49, 75, 87, 105, 131, 238, 350, 984, 1007	663	73, 76	42, 61, 91, 93, 267	11, 847,	125, 581, 999 – nom 1, 17, 22a, 23b, 91, 103, 144, 164, 279, 418, 435, 481, 501, 662, 746, 928, 1021	72	45 6	11 5, 27 9, 65 7, 66 3	53 , 92 , 26 8, 56 3, 69 9, 77 8, 82 3	4, 11, 10 9, 59 7,	16, 37, 53, 56, 102, 285, 299, 443, 743, 1007	894, 986		55, 147, 485, 538, 570, 741, 766, 847, 886, 945, 973, 981
9	1	2	5	2	20	1	1	4	7	4	10	2	0	12

Medeia												
<i>Thalamus</i>	<i>Nuptiae</i>	<i>Matrimonium</i>	<i>Fax</i>	<i>Hymenaeus</i>	<i>Penates</i>	<i>Flammulum</i>	<i>Torus</i>	<i>Dos</i>	<i>Virginitas</i>	<i>Domus</i>	<i>Lar</i>	<i>Aedes</i>
16, 37, 53, 56, 102, 285, 299, 443, 743, 1007	894, 986		800 , 15, 27, 67, 398 , 779 , 839 , 842 , 960 , 965	116, 300	450	468, 959	1, 285, 1003	489	984	55, 147, 485, 538, 570, 741, 766, 847, 886, 945, 973, 981	21, 224, 478	
10	2	0	10	2	1	2	3	1	1	12	3	0

Medeia			
<i>Nubo</i>	<i>Conjugo Conjugavi Conjugatum</i>	<i>Duco uxorem</i>	
37, 115, 345, 533, 575, 754, 844, Nupsi 489			
8	0	0	

Medeia									
<i>Pudor</i>	<i>Fides</i>	<i>Virtus</i>	<i>Amor</i>	<i>Affectus</i>	<i>Ira</i>	<i>Dolor</i>	<i>Furor</i>	<i>Furia</i>	<i>Ignis</i>
238, 488, 900	11, 145, 164, 248, 434, 436, 437, 568, 978, 1003	160, 161, 977	136, 398, 416, 496, 850, 867, 868, 938	389	51, 136, 153, 203, 381, 394, 414, 444, 463, 494, 506, 556, 591, 646, 853, 866, 868, 888, 902, 916, 927, 938, 943, 944, 953, 989	49, 139, 151, 155, 446, 554, 671, 907, 914, 944, 951, 1011, 1016, 1019	52, 386, 392, 396, 406, 852, 909, 930	140, 157, 601, 897, 958, 966 Verbo – 445, 597, 885	20, 34, 45, 112, 159, 167, 412, 466, 472, 591, 601, 621, 658, 735, 800, 820, 925, 842, 886, 890, 996
3	10	3	8	1	26	14	8	9	21

Medeia

<i>Fa mil ia</i>	<i>Fi liu s</i>	<i>Fi lia</i>	<i>Lib er</i>	<i>Nat us</i>	<i>Gn atu s</i>	<i>Cog natu s</i>	<i>Stir ps</i>	<i>Gen itor</i>	<i>Gen s</i>	<i>Gen us</i>	<i>Prol es</i>	<i>Mate r</i>	<i>Pater</i>	<i>Par ens</i>
			24, 270, 421, 478, 508, 541, 920, 924, 929	283, 289, 441, 443, 475, 507, 509, 549, 575, 634, 845, 863, 880, 914, 956, 998, 100 4	145, 543, 843, 100 0, 102 4	523, 827	18	33, 216, 284, 880, 933	64, 227, 467, 752	179, 210, 705, 845, 898, 922 29, 184, 240, 255, 421, 460, 572, 707	84, 110, 227, 439, 511, 929, 945	171, 289, 928, 934, 948, 25, 73, 283, 644, 646, 779, 485, 951, 1008, 1012	168, 239, 284, 488, 600, 619, 925, 947, 24, 32, 118, 119, 132, 209, 259, 277, 329, 332, 441, 452, 457, 488, 635, 660, 912, 950, 957, 982	
0	0	0	9	17	5	2	1	5	4	14	7	15	28	0

Medeia				
<i>Noverca</i>	<i>Soror</i>	<i>Gener</i>	<i>Socer</i>	
847	261, 779	29, 184, 240, 421, 460, 572	18, 106, 522, 538, 546, 746, 999	
1	2	6	7	