

Expressão e repercussão do teatro romano

ELISANA DE CARLI

Resumo

Perpassada por fatores externos, quer estéticos quer histórico-culturais, a constituição do paradigma do teatro ocidental se efetiva constituído também pela fortuna do teatro romano. Desse modo, o presente estudo objetiva assinalar a conformação do teatro da Roma Antiga e sua influência na formação do teatro ocidental. De modo geral, contraposto ao teatro grego, o teatro romano é considerado uma cópia, e/ou extremamente pautado na idéia da influência, nos recursos de imitatio, contaminatio. Discutir essa relação é o começo para configurar parâmetros sobre o teatro romano e ponto de partida para o estabelecimento de uma configuração própria do gênero dramático e, conseqüentemente, de sua sobrevivência e manifestação autônoma ao longo da história do ocidente, tendo momentos de grande aceitação e repercussão, como analisam Albrecht (1997), Carlson(1997), Conte (1999), Cardoso (2005).

Palavras-chave

Teatro romano - formação - influência - repercussão

Expression and impact of the roman theater

Abstract

Permeated by external factors, whether aesthetic or historical-cultural, the paradigm constitution of the western theater is also composed by the fortune of the Roman Theater. Thus, the present study aims to report the conformation of the Ancient Roman Theater and its influence on the Western Theater formation. The Roman Theater, which is opposed to the Greek one, is considered a copy and/or extremely guided by the idea of influence, with the resources of imitatio, contaminatio. Discussing this relationship is the beginning to set parameters on the Roman Theater, and also, the starting point for establishing a proper setting of the dramatic genre. Moreover, to establish its survival and autonomous manifestation throughout the Western history, with moments of great acceptance and impact as it is analyzed by Albrecht (1997), Conte (1999) and Cardoso (2005).

Key words

Roman theater - formation - influence - repercussion

Expressão e repercussão do teatro romano

ELISANA DE CARLI
Universidade Federal de Santa Catarina
elisana.carli@ufsc.br

[...] sem a memória do sistema, sem as regras e as convenções dos seus códigos, o autor não produziria textos literários, nem o leitor estaria provido dos esquemas hermenêuticos que o habilitam a ler e a interpretar esses mesmos textos no âmbito do quadro conceptual e institucional em que se situa a literatura. (Aguiar e Silva, 2005, p. 392).

O que se apresenta como uma das discussões da modernidade, isto é, a angústia da influência *versus* o orgulho da influência, já era pauta na Antigüidade quanto ao fazer poético e à fruição estética, mostrando sua força e necessidade. A tradição é uma construção cultural e simbólica, que faz parte da vida social e, conseqüentemente, da literária¹, mas passa, ou deveria passar, por um viés reflexivo.

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

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

Com essa assertiva, demonstra-se o poder da tradição, a sua construção e a relevância do repertório que o público tem. Na afirmação de Cardoso (1976,

¹ Jenny, 1979, p. 5: “De facto, só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, uma constante. (...) Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define.”

2005), Ácio, escritor romano, teria sentido esse poder de definição do público, pois escreveu uma peça, *Clitemnestra*, encenada em 55 a.C, na inauguração do teatro de Pompeu, atendendo a exigências dos espectadores.

E esse vínculo entre educação, estudo da tradição e formação do cânone, exemplificado por Albrecht, parece-nos apontar para a herança cultural, especialmente a literária, recebida da Antigüidade, que se estendeu pelos séculos – passando pela Idade Média nos mosteiros; no Renascimento, pelas escolas e os ideais clássicos disseminados através da literatura e demais artes; pelos embates literários e ideológicos de alemães e franceses durante o neoclassicismo e pré-romantismo – e chegando ao Novo Mundo, como é possível constatar em virtude do exemplo de João Alexandre Barbosa², em seu artigo “A Biblioteca Imaginária”:

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

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

Seguindo essa linha de raciocínio, gostaríamos de atentar um pouco mais a essa configuração. A partir das fontes documentais conhecidas no Ocidente, o vínculo que se consolida entre a literatura latina e a grega seria a primeira relação formal e documentada entre literaturas. Esse diálogo aberto, claro e conhecido, em um primeiro momento, passa pela perspectiva do orgulho da influência, mas que, posteriormente, ao longo dos séculos recebe as mais variadas críticas; como a pecha de cópia, de imitação de péssima qualidade e de débito, como observa

² O autor se refere ao curso de Cultura Ocidental organizado, no Columbia College, EUA, em 1936, através da leitura das ‘grandes obras’. Os autores foram: Homero, Ésquilo, Sófocles, Eurípidés, Tucídides, Aristófanes, Agostinho, Dante, Maquiavel, entre outros. Interessa-nos a ressalva feita por Barbosa: “Como em todas as listas de livros e autores canônicos, é possível dizer que faltam alguns e sobram outros. (...) sendo cabível assinalar a ausência de um Catulo, de um Horácio e de um Sêneca (...)”. (1996, p.17)

Conte (1999, p. 5): “...collections of *loci similes* usually remain a static register of more or less clandestine, more or less voluntary debts and loans.” Seguindo esse ângulo de abordagem, há a definição apresentada por Albrecht (1997, p. 95): “... to strike a mean between slavish imitation and barbaric caprice. They cut out dispensable scenes, and added episodes from other plays, a procedure which has, not entirely happily, been called ‘contamination’.” Talvez esse procedimento e seus resultados não tenham sido “totalmente felizes”, mas demonstram a busca de uma construção poética, de um fazer ‘local’.

Entendemos a obra estética como um produto resultante de duas forças: uma, a dinâmica interna do sistema literário, e a outra, os impulsos externos. Dessa forma, reiterando as considerações feitas, pensar o olhar e a fruição latina da literatura grega como cópia *ipsis litteris* não se torna possível. Além disso, os resultados históricos demonstram a produtividade dessa interação, tornando-se, assim, praticamente obsoleto esse debate no momento atual.

O outro lado da crítica aborda justamente essa condição produtora. Seguindo Conte, ao abordar a produção artística romana em *Latin literature*:

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

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

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

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

Seguindo nosso percurso de reflexão sobre a constituição das letras latinas, e sobre seu contato com as letras helênicas, constata-se uma disseminação desses

referenciais e dessa forma de interação literária. Essa repercussão nos leva a pensar que, além de dar início a uma forma de intertextualidade, essa comunicação estética se efetivou de tal modo que acaba por estabelecer um paradigma de relações e correlações entre literaturas, seguido até nossos dias. Aferimos essa posição, valendo-nos das colocações de Barbosa (1996, p. 23):

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

Percebe-se, pois, que o fazer de então e o de agora se aproximam, que o fazer literário se pauta, também, nas inter-relações, que antigamente se concretizavam pelas *imitatio*, *contaminatio*. E para finalizar essa discussão acerca da formação e da autonomia da literatura latina, bem como da repercussão, ou melhor, do diálogo desse processo, cabem novamente as palavras de Conte (1999, p. 5): “Every new text enters into a dialogue with others texts; it uses dialogue as a necessary form of its own construction, since it tries not only hear other voices but somehow to respond to them in such a way as to define its own.”

Para entender melhor, é preciso refazer o percurso da literatura, em nosso caso, do teatro latino. Ao se estudar a literatura latina da antiga Roma, um dos conceitos que se tornam recorrentes e permeiam os estudos críticos é o de *contaminatio*. A acepção mais geral para esse termo, a qual consideraremos com o intuito de esclarecimento, é a combinação, ou a mistura, de duas peças em uma só³. Tem-se, assim, uma perspectiva do enfoque dado às obras-fontes, que eram inspiradoras e modelos. Esse procedimento da poética antiga, na atualidade pode parecer negativo, visto que hoje se valoriza a criatividade e a originalidade, provindas da estética romântica.

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

³ Cabe destacar que ao termo são atribuídos os significados de: i) pilhagem, saque; ii) mistura, combinação; iii) contaminação. Sobre *contaminatio* ver: Beare, 1959; Chalmers, 1957; Kujore, 1974; Tarrant, 1995. Acreditamos que para essa discussão, o texto de Laurent Jenny, “A estratégia da forma”, oferece subsídios, indo ao encontro de novas formas de análise para os textos da Antiguidade, como apresenta Tarrant ao afirmar que Sêneca fez uso de fontes variadas, de outros gêneros, em uma “Seneca’s generic *contaminatio*” e entendendo as relações entre textos e literaturas como: “(...) an aspect of Roman integration of Greek literary form, but viewed from a perspective in which the original work of assimilation had long been accomplished.” (1995, p. 230). Nas palavras de Jenny: “Se a intertextualidade nos parece hoje essencialmente ligada à poeticidade e à evolução literária, a sua compreensão enquanto tal é relativamente nova.” (1979, p.11)

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

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

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

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

Depois de Lívio Andronico, o nome que se destaca é Névio (*Naevius*, c. 270 a.C. – 204 a.C.?). Escreveu tragédias, comédias e pretextas em um número significativo⁴, e é o primeiro autor de nacionalidade romana. Cabe a ressalva de que, para Cardoso (1976), Névio seria o criador do gênero *praetexta* com *Clastídio e Rômulo*; seria o espírito nacional que surge, alimentado pelo sopro cultural grego. A *praetexta* é definida como um drama com enredo histórico. Segundo Conte, em *Latin Literature* (1999), o teatro de Névio era engajado, contendo ataques às figuras políticas. Considera-o como predecessor de Plauto, visto que sua linguagem é inventiva. É possível que já faria uso da *contaminatio* e além disso, alguns textos apontam um cenário romano, à maneira da *togata*. Essa era entendida como um novo tipo de comédia, pois tratava de assuntos

⁴ Os números são contraditórios; ver Cardoso, 1976, 2005; Conte, 1999

romanos, ao passo que a *palliata*, denominação atribuída pelo uso do *pallium* (espécie de manto) pelos personagens, era uma comédia que apresentava enredos ambientados em cidades gregas, com nomes e vestes helênicas, mas recheada de elementos romanos como o comportamento dos personagens e uma linguagem peculiar, conforme caracteriza Ribeiro Jr. (1999). A comédia latina possui uma estrutura interna semelhante à da comédia grega, excetuando-se a presença do coro. Os dois grandes nomes romanos nesse gênero são: Plauto (*Titus Maccius Plautus* c. 250 – 184 a.C.), e Terêncio (*Publius Terentius Afer*, c. 185 – 159 a.C.), o qual se dedicou à *palliata*, mas é à sua época que desponta a *togata*.

A obra de Plauto é conhecida pelas peças que chegaram até nós em um número de vinte e um, como aponta Ribeiro Jr. (1999): *Amphitruo* (*Anfitrião*), *Asinaria*, *Aulularia* (*Comédia da Panela*), *Bacchides*, *Captivi* (*Os Prisioneiros*), *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio* (*Caruncho*), *Epidicus* (*Epídico*), *Menaechmi* (*Os Menecmos*), *Mercator*, *Miles gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*), *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens* (*O Cabo*), *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, e *Vidularia*. Segundo Gassner (2010, p. 111), este número, o maior dentre os dramaturgos antigos, pode mensurar a sua popularidade. Apresentando uma estrutura sem coro, uma peça com mais movimentação cênica, um diálogo mais rápido e ágil, um trabalho inventivo com a linguagem, exhibe no enredo o quiprocó, o logro, a impostura, as questões domésticas, o personagem do escravo esperto, os gêmeos duplicados, os textos se notabilizam pelo riso fácil. Desses elementos, destaca-se no entendimento de Bender, a figura dos gêmeos, elemento que repercute na estrutura e no enredo da peça: “[...] o dramaturgo latino dá início à tradição dos duplos duplicados: o amo e seu servo têm, ambos, seu desdobramento.” (BENDER, 1996, p. 14), como, também se observa na peça *A Comédia do Erros*, de William Shakespeare, um dos mais famosos exemplos. Cabe a ressalva que, segundo Ribeiro Jr. (1999), esse artifício, ou seja, a utilização de personagens fisicamente idênticos, já era amplamente usado pelos gregos como recurso cômico.

Por outro lado, Terêncio (*Publius Terentius Afer*, c. 185 – 159 a.C.), com seus textos cômicos como *Ândria* (*Andria*), *A sogra* (*Hecyra*), *O punidor de si mesmo* (*Heautontimorumenos*), *O eunuco* (*Eunuchus*), *Formião* (*Phormio*), *Os Adelfos* (*Adelphi*), se destaca por oferecer temas instrutivos através de uma linguagem amena, abordando fatos da vida privada, como os jovens apaixonados, a querela entre os velhos e os mais novos. A obra terenciana é relacionada à Comédia Nova, da qual o principal representante é Menandro (344-291), distanciando-se da configuração dos textos cômicos de Aristófanes e de Plauto. As peças terencianas são mais estáticas, diálogos menos dinâmicos, pautando-se em um discurso que defende uma ideia. Uma perspectiva peculiar nesse autor latino são os prólogos, os quais expõem uma preocupação em justificar a construção da peça, como o uso do recurso da ‘mistura’ de enredos, isto é, da *contaminatio*, instaurando uma forma teórico-estética para os prólogos.

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

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

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

Em Pacúvio (*Pacuvius*, 220–130 a.C.), para M. von Albrecht, há uma afinidade com o tragediógrafo Sófocles. Mas a tragédia latina já tinha se desenvolvido, apresentando outras perspectivas além das gregas. Nos fragmentos de suas obras, encontra-se um tom épico, grandioso, solene, com gosto pelo patético, pelas reflexões filosóficas inseridas como texto. Uma caracterização dele feita por Cardoso (1976) é plausível de destaque, tendo em vista indicações que também se encontram no teatro de outro autor latino, Lucius Annaeus Seneca (c.4 a.C. – 65 d.C.):

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

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

Na análise de M. von Albrecht (1997) e Conte (1999), Ácio estabelece relação com vários modelos, firmando, todavia, uma maior independência.

“These impurities of style are the result, not of negligence, of course, but of a tendency towards experimentation that extends back to Ennius.” (Conte, 1999, p. 108) Configura-se, assim, um “fazer experimental”, com consciência, partindo de referenciais existentes, sugerindo como que uma característica dos latinos, visto que esse procedimento⁵ é detectado em diferentes autores. Efetiva-se, dessa maneira, uma ampliação do repertório de referência para os autores trágicos latinos: além da tradição grega, havia também a tradição local, estabelecida pelo fazer dos poetas em Roma. Com esse delineamento, a indicação de um desenvolvimento diferente para o teatro romano parece-nos clara, erigindo uma trajetória do teatro latino em dois movimentos que se expressam distintamente: o ático e o romano. Essa configuração diversa se efetiva, de fato, na obra dramática de Sêneca, pela sua organização poética diversa, a ponto de ser rechaçada, ao mesmo tempo que também aclamada.

Depois de Ácio, poucos são os autores que se dedicam à literatura dramática. Historicamente, identificam-se dois períodos: a “Época de Cícero”, marcada justamente pela extensa e significativa obra desse autor (106 – 43 a.C), e a “Época de Augusto” (43 a.C – 14 d.C) caracterizada como o auge da literatura latina, embora nesta última o gênero teatral seja diminuto, com poucas peças, das quais restaram alguns poucos fragmentos. Essa pouca expressão está atrelada ao fato, dentre outros, de que alguns escritores foram processados e perseguidos pelo Estado,⁶ geralmente pelo conteúdo apresentado. Cardoso (2005, p. 22) a respeito desse período afirma que:

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

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

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

⁵ Reitera-se essa idéia com a afirmação de Kenney: “[...] *along the Hellenistic standards of technical refinement and curious learning in poetry*, took over the assumption that the poet wrote for a selected group of readers who shared *the ideas of how poetry should be written*[..]” (1982, p.10) (grifo nosso).

⁶ Sobre esse período: Cardoso, 2005; 1976; Rose, 1966; Kenney, 1982; Pratt, 1984; Rudich, 1997; Veyne, 2006

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

Da sua produção dramática chegaram até nós um total de nove títulos: *A loucura de Hércules (Hercules Furens)*, *As Troianas (Troades)*, *As Fenícias (Phoeniciae)*, *Medéia (Medea)*, *Fedra (Phaedra)*, *Agamêmnon (Agamemnon)*, *Édipo (Oedipus)*, *Tiestes (Thyestes)* e *Hércules no Eta (Hercules Oetaeus)*. Dessas, *As Fenícias* é a única obra que se apresenta incompleta. Essa ordem das peças, aqui dispostas, não é aleatória. Acompanha-se a organização encontrada no manuscrito Etrusco, considerado o mais importante pela maioria dos estudiosos da área. São dois grupos que constituem as fontes⁷ dessas obras: grupo E (*Codex Etruscus*), grupo A (composto por várias fontes)⁸. Nesse último grupo, encontra-se uma disposição diferente da estabelecida no grupo E, sendo: *Hercules Furens (A loucura de Hércules)*, *Thyestes (Tiestes)*, *Thebais (para As fenícias)*, *Hipólito (para Fedra)*, *Oedipus (Édipo)*, *Troas (As Troianas)*, *Medea (Medéia)*, *Agamemnon (Agamêmnon)*, *Octavia (Otávia)*, *Hercules Oetaeus (Hércules no Eta)*. Além da diferença na ordem e nos títulos, há a presença da pretexto *Otávia*⁹, que tem a sua autoria muito questionada, juntamente com a peça *Hercules Oetaeus*, sobre a qual há quem defenda a sua legitimidade e quem que a desconsidere. De modo geral, a forma de crítica mais comum ao drama senequiano é: estabelecer relações com textos de outro gênero, escritos pelo autor, com sua vida pessoal e com o período histórico de produção das obras, ou, em sentido oposto, esses textos não são considerados dramáticos por apresentar longas falas e um caráter mais reflexivo.

Para o estudioso Pierre Grimal, “o teatro antigo foi o que nasceu e se desenvolveu dentro das duas grandes civilizações antigas, a da Grécia e a de Roma, causa e origem da nossa própria civilização.” (Grimal, 2002, p. 7). Desse modo, ainda que, atualmente, não tão prestigiado quanto o teatro grego, o latino se mostra produtivo, significativo. Assim, focar o teatro romano se torna produtor, pois oferece subsídios para firmar parâmetros de entendimento de uma sociedade e de seus modos de manifestação artísticos bem como com as quais se relacionam, isto é, a grega e as posteriores aos romanos. É o que se depreende ao observar

⁷ Para informações específicas sobre o estudo dos manuscritos: Marti, 1945; Andrieu, 1954; Rose, 1966; MacGregor, 1971; Herington, 1982; Pratt, 1984; Watt, 1989; Williams, 1992; Fitch, 2002; Dezotti, 2006; Fontes, 2007. Vale a ressalva que Rose trata não só das tragédias e as informações são incipientes.

⁸ Watling, p.38; Cardoso, 2005, p. 23; Tarrant, 1995, p.2; Fontes, 2007, p.62, p. 210.

⁹ Cardoso, 2005, p.27: “(...) é atribuída a Sêneca por ter sido encontrada em manuscrito que continha as tragédias senequianas, mas costuma ser considerada apócrifa por grande parte da crítica especializada.”. Para dados mais pormenorizados desse texto ver Herington, 1982, p.530-532.

o percurso histórico: o teatro romano e, de modo geral, as letras latinas estão presentes, demonstrando de modo efetivo sua repercussão e influência.

A afirmação acima se desenha claramente com as manifestações expressas a partir do declínio do império Romano, mantendo-se no período medieval. Donato, gramático do século IV d.C, comenta as obras de Terêncio e atribui a Cícero uma definição de comédia, muito repetida posteriormente: “imitação da vida, espelho dos costumes, imagem da verdade.” (*apud* Carlson, 1997, p. 22).

Evânio, também do século IV, em seu texto *De fabula*, elogia Terêncio pela pureza de gênero, conveniência, verossimilhança, clareza, unidade, conforme assevera o estudo *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico*, dos gregos à atualidade, sobre o classicismo tardio. (1997, p. 25).

Ainda que os textos dramáticos não fossem representados nesse período, o fato de os gramáticos, entendidos como comentadores, abordarem peças latinas é outra via de reverberação, de validação do teatro romano e demonstrando sua importância como parâmetro. Também o posicionamento da Igreja Católica, ao condenar o gênero teatral, por considerar as origens, os temas e preocupações do drama clássico como pagãs, como se encontra em Tertuliano (c. 160-250), São João Crisóstomo (c. 347-407), Santo Agostinho (354-430), em primeiro lugar reconhece sua existência e seu impacto. Em segundo lugar, passa a considerar essa força em seu proveito, tomando a perspectiva do teatro como instrução, forma de divulgar idéias bem como ao perceber a missa como uma celebração, a qual apresentaria elementos dramáticos, como aponta Amalário, bispo de Metz (c. 780-850). Isso é sistematizado, posteriormente, por Honório de Autunn, discípulo de Amalário, em *Gemma animae* (c. 1100), onde afirma:

Bem se sabe que os atores que recitavam tragédias nos teatros representavam para o povo, mediante gestos, as ações de forças conflitantes. Assim também nosso ator trágico representa para os cristãos no teatro da Igreja, por gestos, a luta de Cristo, neles inculcando a vitória de sua redenção. (*apud* Carlson, 1997, p.33)

Esse claro delineamento de elementos dramáticos e seu uso para fins religiosos, fora também proposto, por uma freira saxônica, chamada Hrotsvitha (c.935-973):

O prefácio de sua coletânea de comédias cristãs revela inquietação por aqueles que foram induzidos a “atos criminosos” pela leitura de Terêncio, propondo anular esse efeito prejudicial com a “celebração da castidade das virgens cristãs, na mesma forma de composição que os antigos empregavam para pintar as vergonhosas ações de mulheres imorais.” (Carlson, 1996, p.33)

De certo modo, tem-se, indiretamente, a presença dos preceitos horacianos do deleitar e instruir, estabelecendo-se assim, juntamente com Plauto, Terêncio,

Sêneca, autores latinos, ligados ao teatro, que foram usados para estabelecer e erigir paradigmas, quer estéticos, quer morais, nos diferentes âmbitos, laico e religioso, os quais, de modo geral, estão imbricados e conformam a sociedade de então.

Assim, durante a Idade Média, a frequência aos latinos se evidencia quer para estudo do latim, quer para a conformação de preceitos morais, depreendidos especialmente de Horácio, Terêncio, Sêneca. Ainda que com propósitos didáticos específicos, esse estudo permite o conhecimento do teatro romano e também, de algum modo, uma forma de sobrevivência, visto que está sendo lido, repassado.

A presença do teatro latino não se restringe ao período medieval, segue além. Por exemplo, Carlson (1997) aponta o teatro de Sêneca no renascimento italiano, no ano de 1543, e na Alemanha, em 1625, como inspirador de autores europeus. Também, pode-se destacar o intertexto da peça *A comédia dos erros*, de William Shakespeare, com a peça de Plauto, *Os Menecmos*. Do mesmo modo, a relação entre *O Avarento*, de Molière e *Aululária*.

Outra perspectiva a se ponderar é que, atualmente, para o grande público, comédia é entendida como trama de riso fácil, uma concepção que remete às comédias de Plauto, as quais pautam-se no objetivo de divertir e provocar risos.

Por outro lado, a influência do fazer de Terêncio se apresenta também de modo significativo. Segundo Gassner, “a obra de Terencio tem a admiração de Cícero e Horácio, este ultimo que escreve poética, defendendo o deleitar e instruir.” (2010, p. 115). Essa influência ocorre não só no medievo, período de grande repercussão do referencial romano, mas também refletindo em autores como Diderot que o considera como um protótipo do drama sério; na acepção de Paratore seria o primeiro e grande drama burguês da literatura mundial. Ainda vale destacar que a configuração dos prólogos terencianos abre uma proposição teórica e de justificativa que, posteriormente, se tornará recurso habitual entre os autores.

Outro autor romano que terá influência significativa na conformação da produção dramaturgica ocidental é Horácio com seu texto *Epistula ad Pisones*. As ideias estéticas que reverberam se pautam no deleitar e instruir; *ingenium et ars*; ordem e unidade; conveniência e adequação; cinco atos. Além do medievo, especialmente com o teatro religioso em que a função do instruir é o ponto de partida; no renascimento italiano, Francesco Robortello, um dos comentaristas poética aristotélica, também abordará os conceitos de Horácio. Em seu estudo *A poética clássica*, a pesquisadora brasileira Carlinda Nuñez notifica a força do referencial romano neste período de grande produção artística e teórica:

No Renascimento, as teorias poéticas evoluem na direção da fixação de modelos e da discussão dos gêneros literários. A Poética de Aristóteles é redescoberta e amalgamada à preceptística horaciana, mas é a tradição romana

que fornece os paradigmas poéticos: Cícero, modelo de estilo; Vergílio, modelo para poesia épica; Sêneca, modelo para a tragédia.” (1996, p. 61).

Além desse período, de acordo com Carlson, o referencial horaciano torna-se base da teoria dramática neoclássica: “Essa dupla ênfase no prazer e na instrução foi o grande tributo romano à questão vital da relação da arte com o valor, juntamente com a insistência de Horácio na adequação, conveniência, pureza de gênero e respeito às “regras” gregas – pedra angular da teoria dramática neoclássica.” (1997, p. 24).

Igualmente às manifestações do gênero cômico de Plauto e Terêncio e à poética horaciana, a tragédia de Sêneca é referendada para além do império romano, tendo, muitas vezes, maior repercussão do que no seu período de produção na antiga Roma, como notifica Conte (1999, p. 423) que, durante a Idade Média tem comprovada a presença e o conhecimento da obra senequiana; esse reconhecimento é maior a partir do século XI.

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

Uma das primeiras traduções teria sido feita no ano de 1400, para o catalão, segundo Albrecht, das peças *Medéia* e *As troianas*; e em 1500 há traduções para o espanhol. Neste período também ocorrem representações, como apontam Berthold (2001) e Carlson (1997), dos textos dramaturgicos de Sêneca, Terêncio e Plauto, sendo: *Hipólito*, de Sêneca, montada em Roma em 1486; *Manaechmi*, de Plauto, representada em Ferrara em 1486; *Andria*, de Terêncio; *Eunuco*, de Terêncio, ambas em 1491. Vale destacar que em 1486 tem-se a impressão do livro de Vitruvius, *De Architectura*, que se torna um referencial nas diretrizes sobre os edifícios teatrais.

A partir destes dados é notória a expressão e repercussão do teatro de Sêneca, sendo sua produção ainda mais difundida. Conte cita alguns dos pensadores que entraram em contato com os textos senequianos: Erasmo, Calvino, Montaigne, Diderot, Corneille.

A importância do autor romano é reconhecida pelos mais diferentes críticos, inclusive por aqueles que não o consideram dramaturgo. Seleccionamos alguns excertos para exemplificar e esclarecer de fato o prestígio e a reverberação de sua obra trágica:

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

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

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

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

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

Com esse repertório de comentários se faz notório o papel significativo do drama senequiano para os rumos do teatro. Em seu ensaio T.S.Eliot, “*Seneca in Elizabethan translation*” (1934), analisa as tragédias senequianas e sua repercussão na Inglaterra, a qual teria sido muito maior entre o meio acadêmico renascentista do que no crítico literário. O autor apresenta dados pormenorizados dos locais e das peças representadas - algumas em latim - outras em inglês, visto que a partir de 1550 as tragédias foram traduzidas¹⁰ e também impressas.

A partir dessa breve diacronia, notabiliza-se o caráter repercussivo configurado pela produção dramática da Roma antiga quanto pela crítica posterior, reiterando a produtividade do repertório dos autores do teatro romano cujas obras chegaram até nós. Essa repercussão é vista pela relação que períodos posteriores estabelecem com esse teatro, instaurando-se como um dos vieses que compõem o paradigma do teatro ocidental. Desse modo, conhecê-lo se torna fundamental, pois feito esse percurso retomamos a epígrafe desse trabalho:

[...] sem a memória do sistema, sem as regras e as convenções dos seus códigos, o autor não produziria textos literários, nem o leitor estaria provido dos esquemas hermenêuticos que o habilitam a ler e a interpretar esses mesmos textos no âmbito do quadro conceptual e institucional em que se situa a literatura. (Aguiar e Silva, 2005, p. 392)

¹⁰ Eliot notifica as datas das traduções e seus autores, ainda as datas em que foram publicadas. Destaca a *Tenne Tragedies*, uma compilação dessas peças traduzidas, as quais o autor considera uma das melhores e mais primorosas. (1934, p.97, ss.). Publicada originalmente em 1581, foram relançadas em 1927 com introdução de Eliot. (*Seneca his tenne tragedies translated into English*, edited by Thomas Newton, anno 1581. London & New York. Conforme bibliografia de Kenney, 1982)

Bibliografia

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2005
- ALBRECHT, M. VON., *A History of Roman Literature*. Translated by Frances and Kevin Newman. New York: E. J. Brill, 1997
- BARBOSA, J. A. *A Biblioteca Imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996
- BENDER, I. C. *Comédia e riso: uma poética do teatro cômico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS/EDPUCRS, 1996
- BERTHOLD, M. *História mundial do teatro*. Trad. M. Zurowski, J. Guinsburgo, S. Coelho e C. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001
- BOYLE, A. J. *Tragic Seneca*. New York and London: Routledge, 1997
- _____. *Roman Tragedy*. New York and London: Routledge, 2006
- BRACKETT, O. *The theatre: an introduction*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964
- CARDOSO, Z. DE A. *A construção de As Troianas de Sêneca*. 1976. Tese (Doutorado em Letras) FFLCH, USP, São Paulo
- _____. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997
- CONTE, G. B. *Latin Literature: a history*. Translated by Joseph Solodow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1999
- ELIOT, T. S. Seneca in Elizabethan translation. In: _____. *Selected Essays*. 2. ed. London: Faber and Faber, 1934
- FONTES, J. B. Estudo, tradução e notas. In: EURÍPIDES, SÊNECA, RACINE. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2007
- GASSNER, JOHN. *Mestres do teatro*. 4. ed. Trad. A. Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- GRIMAL, PIERRE. *O teatro antigo*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: *Poétique*. Trad. C. Rocha. Coimbra: Almedina, 1979
- KENNEY, E. (ed.) *The Cambridge history of classical literature: latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982 (v.II)
- NUÑEZ, C. F. P., A poética clássica. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n.12, out-dez, 1996. pp. 13-66
- PARATORE, E., *História da literatura latina*. Trad. Manuel Loxi. 13. reimp. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983
- PEROZIM, J., *O Édipo de Sêneca: do mito à razão*. 1977. Tese (Doutorado em Letras) FFLCH, USP, São Paulo

RIBEIRO JR., W.A. Do sorriso grego à gargalhada romana. In: PLAUTO. *O Soldado Fanfarrão*. Trad. J. D. Dezotti. Araraquara: FCLAr-UNESP, 1999, p. 7-8

TARRANT, R. J. Greek and Roman in Seneca's Tragedies. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 97, Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance. 1995, pp. 215-230