

## SÉNECA, BRECHT E O TEATRO ÉPICO

---

*José António Segurado e Campos*

Desde há muito que a crítica tem reconhecido no teatro de Séneca características que, postas em confronto com os seus modelos gregos, provocam grande sensação de estranhamento. Como resultado, durante muito tempo, este teatro foi julgado produção literária de segunda ordem, imitação de má qualidade da tragédia ática, por cujos padrões era aferido. Data apenas dos finais dos anos vinte, com a primeira publicação de um influente ensaio de O. Regenbogen, a consciência de que o teatro de Séneca obedece a parâmetros distintos do ateniense, pelo que não deverá ser julgado segundo os mesmos critérios.

Como resultado do estranhamento referido podemos considerar dois aspectos significativos na história da recepção de Séneca trágico: por um lado a definição, por F. Leo, da tragédia senequiana como **tragédia retórica**, por outro, mas com este correlacionado, a ideia de que as peças de Séneca nunca foram concebidas pelo autor como destinadas à representação, mas apenas à leitura pública, donde uma vasta controvérsia, não tanto sobre a questão de as peças terem ou não sido efectivamente representadas, mas antes sobre se elas poderiam realmente ser representadas. É evidente que qualquer tentativa de resposta a esta dupla questão – as peças foram ou não representadas, poderiam ou não ser representadas – é pura matéria de conjectura, uma vez que nenhum testemunho existe (nem sequer do próprio Séneca) sobre a representação ou representabilidade das mesmas. A controvérsia, que tem provocado abundante literatura, só terminará quando, e se, eventualmente se vier a descobrir algum documento que prove sem margem para dúvidas se as

tragédias foram alguma vez postas em cena, ou se apenas foram objecto de recitação.

Não é meu objectivo tomar partido nesta questão, irresolúvel em si mesma, mas somente apontar alguns traços do teatro senequiano merecedores de reparo, porquanto, pondo em confronto as produções da Musa trágica do autor latino com as peças gregas homólogas, é fácil de verificar que o teatro de Séneca é um teatro profundamente diferente.

Confrontando a tragédia senequiana com as visões teóricas de Aristóteles (decorrentes da prática dos tragediógrafos gregos) e de Horácio (decorrentes da prática tanto grega como latina) podemos verificar que em alguns pontos capitais Séneca se afasta de ambos os teorizadores. De Aristóteles, Séneca afasta-se em alguns aspectos essenciais: por um lado, enquanto Aristóteles pensa que o μῦθος, a “fábula, o argumento” é, segundo as suas palavras, *como que a alma da tragédia*<sup>1</sup>, Séneca, ao aproveitar os temas gregos, reduz a acção à expressão mais simples, concentrando, pelo contrário, toda a atenção na análise das personagens, dissecando as suas motivações, pondo em evidência as suas contradições em longos monólogos interiores de auto-análise, e servindo-se ainda de outros artifícios técnicos que adiante veremos. Afasta-se ainda de Aristóteles no tratamento do *herói trágico*, o qual é definido na *Poética* como um homem não particularmente bom nem perverso, atingido por uma *catástrofe* não por qualquer falha moral do seu carácter, mas em virtude de um *erro* (ἀμαρτία) que faz com que a sua queda seja sentida pelo espectador como injusta<sup>2</sup>; ora ao contrário do que Aristóteles entendia, todos os heróis senequianos são retratados como portadores de graves *falhas de ordem moral*, do que resulta que a catástrofe seja inteiramente merecida. Nestas condições, e sem entrar de momento em discussão pormenorizada, torna-se claro que a tragédia de Séneca não pode provocar no espectador as emoções pretendidas por Aristóteles — terror e compaixão — e, por conseguinte, também não opera a consequente κάθαρσις, ou purificação<sup>3</sup>.

Também em relação a Horácio, Séneca não se mostra mais “cumpridor”: não observa as “regras” de verosimilhança na composição das personagens, distinguindo-as através da linguagem e comportamento em função da idade, sexo ou posição social<sup>4</sup>; não dá ao coro o estatuto de verdadeira personagem interveniente na acção<sup>5</sup>; sobretudo, e este ponto é fundamental por-

<sup>1</sup> Aristóteles, *Poética*, 1450 a 38.

<sup>2</sup> Aristóteles, *Poética*, 1453 a 15-16.

<sup>3</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449 b 24-28.

<sup>4</sup> Horácio, *A.P.*, 114-118.

<sup>5</sup> Horácio, *A.P.*, 193-194.

quanto vai contra o próprio exemplo introduzido por Horácio (o assassínio dos filhos de Medeia)<sup>6</sup>, Sêneca não se coíbe de apresentar à vista do público cenas de violência, tais como os crimes de Hércules e Medeia ou os suicídios de Jocasta e Fedra, para já não falar de certas cenas que Horácio consideraria como devendo ser objecto de *narração* e não de *representação*, como a cena de magia na *Medea*, ou a de aruspicina no *Oedipus*.

Anti-aristotélico e anti-horaciano na teoria, o teatro de Sêneca visa, pois, objectivos diferentes da tragédia clássica grega, e mesmo da tragédia latina tal como praticada por Énio, Pacúvio ou Ácio. De há muito tem sido apontada como finalidade deste teatro uma intenção de ordem pedagógica, quer tendo por destinatário exclusivo o jovem Nero enquanto discípulo de Sêneca, quer dentro dum âmbito mais geral, decorrente da própria intencionalidade didáctica através do *exemplum* praticada pelos pensadores de obediência estóica.

Mas se as formas e propósitos da visão *pedagógica* têm sido reconhecidos e analisados, já o mesmo se não tem verificado no que respeita a certas características de técnica teatral que têm ficado sem explicação convincente: refiro-me em concreto não apenas aos já aludidos monólogos de auto-análise, mas também a prólogos de natureza muito particular que nada têm de comum com os prólogos expositivos à maneira de Eurípides, à presença de longas narrações irrelevantes para o desenvolvimento da acção (como a de Euríates no *Agamemnon*<sup>7</sup> ou a de Teseu no *Hercules Furens*)<sup>8</sup>, às intervenções corais, a certas cenas estranhas (e sem paralelo nos protótipos gregos) como as também referidas cenas de magia ou de aruspicina. O caso da magia poderá em parte ser justificado pela importância das práticas mágicas na sociedade da Roma imperial; as teorias morais de Sêneca e as preocupações pedagógicas que o caracterizavam poderão ter sido determinantes para a escolha dos temas tratados. No entanto, *e de um ponto de vista exclusivamente teatral*, tudo quanto se tem dito sobre o teatro de Sêneca não clarifica o que nele há de *estranho*: reflexo de agitação intelectual, de desordem ideológica e social, de angústias existenciais e de crise de valores, tradução cénica das ideias de um homem que era filósofo além de dramaturgo, tudo isso é o teatro de Sêneca, mas só isto não o explica tecnicamente como *teatro*.

A ideia de que no teatro senequiano há mais elementos épicos do que dramáticos já tem sido posta em evidência com o objectivo de comprovar a irrepresentabilidade das tragédias. O. Zwierlein chama a atenção para certos passos em que uma personagem descreve e ilustra com símiles as atitudes de

---

<sup>6</sup> Horácio, *A.P.*, 185.

<sup>7</sup> Sêneca, *Agam.*, 421-578.

<sup>8</sup> Sêneca, *H.F.*, 650-829.

outra personagem actuante em cena. Referir em pormenor o comportamento de outra personagem, dizendo que ela anda agitada de um lado para o outro, que faz gestos violentos, que tem o rosto crispado, que empunha uma arma, ou outros pormenores do mesmo tipo; comparar a atitude da outra personagem com a de um leão ou outra fera; dizer que a personagem X matou a personagem Y desta ou daquela maneira – isso só poderá dever-se, diz Zwierlein, ao facto de as tragédias não terem sido concebidas para a representação, pois se o fossem tais descrições comportamentais seriam inúteis, dado que o público poderia facilmente ver por si mesmo a atitude das personagens, sem precisar que alguém lhe dissesse como elas estavam agindo. Por outras palavras, a *descrição da atitude é a narração* do que a personagem faria se fosse interpretada num palco por um actor<sup>9</sup>.

Tal visão dos factos parece-me demasiado simplista. Os traços fisionómicos particulares de uma personagem, se não fossem descritos, dado o uso da máscara no teatro antigo, nunca poderiam ser *vistos* pelo espectador, e por isso o movimento dos olhos, o rubor no rosto, ou outro pormenor semelhante só narrado poderia ser perceptível. Mas mesmo em casos como o andar frenético, o facto de Séneca recorrer com frequência a símiles animais implica, da parte da personagem que descreve, uma *interpretação* dos gestos da personagem descrita: dizer que alguém marcha freneticamente *como um lobo prestes a lançar-se sobre a presa* significa que é essa a interpretação pretendida para tal comportamento; dizer que Y olha para dois antagonistas *como um leão que não sabe qual das duas presas há-de atacar primeiro*, é o mesmo que sugerir qual a interpretação correcta para uma atitude de hesitação. Por conseguinte, analisar passos deste tipo como resultantes meramente do carácter retórico das tragédias é, no mínimo, insuficiente.

Abandonando a ideia de que certos traços épicos são meros artifícios destinados a satisfazer o gosto pela novidade característico do auditório das leituras públicas, seremos conduzidos a entender de forma diferente alguns processos técnicos usados por Séneca. Tomemos como exemplo a narração por Teseu da descida aos infernos que figura no *Hercules Furens*. A situação dramática que se vive no momento em que a narração ocorre é altamente tensa: o tirano Lico, que ocupara o trono de Tebas durante a ausência de Hércules, na convicção de que este nunca conseguiria regressar dos Infernos, tenta persuadir Mégara a desposá-lo; perante a recusa obstinada da mulher de Hércules, o tirano prepara-se para massacrar todos os familiares do herói – Mégara, os filhos e Anfitrião –, entretanto refugiados junto do altar de Júpiter. Neste momento de grande intensidade, Hércules regressa da expedição

---

<sup>9</sup> Otto Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Maisenheim am Glan, Verlag Anton Hain, 1966, pp. 117-119.

infernais acompanhado por Teseu; rapidamente Anfitrião põe Hércules ao corrente do que se está a passar, e mais rapidamente ainda o herói entra no palácio disposto a eliminar o tirano e a salvar os seus do perigo iminente. Ora precisamente enquanto Hércules entra no palácio para se bater com Lico, Anfitrião, que ficara em cena com a mulher e os filhos de Hércules, pede a Teseu que lhe narre a viagem ao mundo infernal, o que Teseu faz, numa narração de cerca de 170 versos, considerada pelos críticos como uma *narração épica* visando efeitos retóricos, e sem função clara no contexto dramático.

Outros casos similares são o discurso do arauto Euríates, no *Agamémnon*, longa narração da partida de Tróia, das circunstâncias em que decorreu a viagem de regresso, nomeadamente a tempestade que apanhou a armada grega e os desastres ocorridos, entre os quais a morte de Ájax. A natureza de *excursus* desta narração evidencia-se pela circunstância de Clitemnestra, terminada a narração, continuar a debater consigo mesma os próprios problemas sem dar o mínimo sinal de ter ouvido as palavras do arauto. Idêntico reparo poderia ser feito, no *Thyestes*, à longa descrição feita pelo mensageiro do interior do palácio de Atreu, em especial do sinistro jardim interior repleto de árvores funéreas, águas estagnadas e assombrado ainda por presenças infernais<sup>10</sup>; à cena de aruspicina do *Oedipus*<sup>11</sup>, ou ainda à cena de magia na *Medea*, narrada pela *nutrix*, a qual descreve com todos os pormenores não só os artefactos mágicos usados pela feiticeira, mas também todos os seus gestos e movimentos<sup>12</sup>.

Pode ainda acrescentar-se que o ritmo com que Sêneca constrói a acção das suas peças se caracteriza pelo desequilíbrio, visto que gasta a maior parte do texto em intermináveis monólogos de análise interior das personagens, enquanto desenvolve os incidentes específicos da acção em cenas concentradas, de uma rapidez vertiginosa. Este desequilíbrio na composição das tragédias é evidente num caso como o *Agamémnon*, peça que tem 1012 versos, mas em que a acção propriamente dita está concentrada em três cenas brevíssimas, que, em conjunto, apenas preenchem cerca de 170 versos, ou seja, menos de um quinto do total.

Também o mesmo se pode dizer acerca do *Oedipus*: as cenas em que realmente a acção se desenvolve e progride preenchem somente cerca de 10% do texto de uma tragédia que tem 1061 versos de dimensão. Ou ainda a incompleta tragédia *Phoenissae*, cuja primeira cena é um diálogo entre Édipo, que mostra desejos de suicidar-se, e Antígona, que procura persuadir

<sup>10</sup> Sêneca, *Thy.*, 641-681.

<sup>11</sup> Sêneca, *Oed.*, 293-399.

<sup>12</sup> Sêneca, *Med.*, 670-844.

o pai a não o fazer – um diálogo inconclusivo, que dura nada menos de 319 versos.

São estes talvez os casos mais significativos do que dizemos dentro do *corpus* trágico senequiano, mas não decerto os únicos, já que poderiam multiplicar-se os exemplos de passos aparentemente irrelevantes para o desenvolvimento da acção, mas amplificados em prejuízo daquelas cenas em que de facto a acção avança e se encaminha para o desenlace.

Creio ter deixado bem claro que não considero estes traços do teatro de Séneca como explicáveis apenas pela intencionalidade retórica que, desde Friedrich Leo, muitos críticos ainda persistem em atribuir-lhes; acentuei ainda que o acúmulo de processos técnicos empregados por Séneca, pela própria quantidade e pela variedade de efeitos produzidos, pelas formas várias de articulação com o conjunto da peça parece-me ser de molde a justificar a recusa de os entender apenas como processos retóricos. Não menos pobre parece ser utilizar a presença destes recursos técnicos com o único fim de tentar demonstrar que as tragédias senequianas não podiam ser representadas.

Partindo do princípio, defendido pelo poeta T. S. Eliot, de que as produções literárias formam uma ordem ideal que se altera continuamente com a adição de sempre novas produções similares (isto é, concebidas dentro dos moldes do mesmo género literário)<sup>13</sup>, põe-se a questão de saber se não será possível recorrer a obras cronologicamente posteriores para ajudar a entender certos traços estranhos presentes em obras cronologicamente anteriores. Trata-se, no fundo, de utilizar numa visão alargada o velho conceito de *influência*, um pouco à maneira do que faz H. Bloom, em *The Anxiety of Influence*<sup>14</sup>: não apenas a mera relação cronológica de causa e efeito, com um autor mais antigo contribuindo para a estruturação, ideologia e técnica literária de um autor mais recente, mas antes como o caso de autores mais recentes influenciando o *modo como podemos ler obras de autores mais antigos*, pois não é raro o caso de grandes escritores (nomeadamente poetas, aqueles a quem Bloom chama os *poetas fortes*), ao sofrerem a influência de autores mais antigos, contribuírem para nestes serem detectados traços distintivos que, numa visão de mera sucessão cronológica entre as obras, poderiam passar despercebidos.

Adiantando desde já as conclusões a que pretendo chegar, a minha proposta de leitura consistirá em ver no teatro de Séneca, tanto do ponto de vista

<sup>13</sup> T. S. Eliot, "Tradition and the individual Talent", in *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1991 (repr.), pp. 14-15 (trad. port. *Ensaios de doutrina crítica*, Lisboa, Guimarães, s.d., pp. 23-24).

<sup>14</sup> Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, Oxford University Press, 1975 (repr.), pp. 5-16 (trad. portuguesa de Miguel Tamen, *A angústia da influência*, Lisboa, Cotovia, 1991, pp. 17-27).

da sua *intencionalidade pedagógica* como do ponto de vista de alguns dos seus *artifícios técnicos*, um antepassado remoto do modernamente chamado *teatro épico*, tal como praticado e teorizado nomeadamente por Bertolt Brecht.

O teatro épico de Brecht assenta na construção daquilo a que ele chama *uma poética não aristotélica*<sup>15</sup>, expressão cunhada à imagem daquela que Riemann usou para designar a sua geometria baseada na recusa do axioma de Euclides, criando assim uma das primeiras geometrias ditas *não-euclidianas*. São cinco os pontos fundamentais em que Brecht se opõe às concepções expostas por Aristóteles na sua *Poética*.

Para Aristóteles toda a literatura, como de modo geral todas as artes (incluindo a música), é essencialmente uma forma de μίμησις<sup>16</sup>, termo grego que, com alguma infelicidade, se costuma traduzir por “imitação”. Daqui a ideia, não totalmente da responsabilidade de Aristóteles, de que a literatura, como a escultura ou a pintura, imita a realidade, é um reflexo especular da realidade, ideia, de resto, pelo menos contestável. A especificidade que distingue a literatura das outras artes é o meio que ela emprega para produzir a sua “imitação”: enquanto a escultura se serve da pedra ou do bronze, a pintura das cores, a música dos sons, a literatura “imita” servindo-se da linguagem articulada.

Embora ambas as formas literárias da épica e do drama, como formas de imitação, tenham de comum entre si o meio utilizado – a linguagem –, diferem pelo modo de apresentação, pois enquanto a épica é uma ἀπαγγελία, isto é, uma narração, o drama “imita” servindo-se de actores, de pessoas que agem, em vez de recorrer à narrativa<sup>17</sup>. Esta distinção entre as duas formas explica certos outros traços individuais que as distinguem entre si: o drama deve ser circunscrito no tempo, idealmente cobrindo um período de vinte e quatro horas, enquanto a acção narrada na épica pode alargar-se por um período indefinido de tempo; o drama deve evitar recorrer ao maravilhoso ou ao monstruoso, restrição não extensiva à épica em que, por os “monstros” serem apenas narrados e não vistos, nada impede a sua presença no poema<sup>18</sup>.

Mais próximo de nós, num pequeno ensaio escrito em 1797, *Über epische und dramatische Dichtung*, também Goethe e Schiller, tal como fizera Aristóteles, sublinham a oposição entre a poesia épica, narrativa, a qual tem por objecto uma acção *totalmente passada*, e a poesia dramática, que representa o seu objecto como *totalmente presente*, a épica representa prefe-

<sup>15</sup> B. Brecht, “Über eine nichtaristotelische Dramatik”, in *Schriften zum Theater*, 3, Frankfurt, Suhrkamp, 1963, pp. 7-149.

<sup>16</sup> Aristóteles, *Poética*, 1447 a 8-16.

<sup>17</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449 b 11, cf. 1449 b 26-27.

<sup>18</sup> Aristóteles, *Poética*, 1453 b 1-10.

rentemente uma *actividade*, enquanto o drama representa preferentemente um *sofrimento*, a épica tem por herói *o homem cuja acção se exerce para o exterior*, pelo que na epopeia podem figurar batalhas ou viagens (lembra-se, n'Os *Lusíadas*, a viagem do Gama ou a batalha de Aljubarrota), enquanto o herói do drama é o homem *debruçado sobre si mesmo*, o que faz com que a acção de uma autêntica tragédia necessite de muito pouco espaço para se desenvolver<sup>19</sup>.

Estes dois poetas referem ainda como características que radicalmente distinguem épica e drama o facto de na épica o narrador ser, por um lado uma espécie de sábio omnisciente que conhece em todos os pormenores o passado que está a narrar, e que por isso está habilitado a dosear os efeitos da narração no auditório, bem como a narrar acções anteriores ao decorrer da acção principal ou a imaginar sequências que transcendem o espaço próprio da narrativa; em contrapartida, na apresentação do drama o mimo — o actor — deve usar todos os meios para sublinhar a individualidade da sua personagem, de modo a que o espectador se mantenha sempre em tensão perante os acontecimentos, *sem nunca sobre eles dever reflectir, limitando-se a acompanhar apaixonadamente aquilo que está a ser representado diante dos seus olhos*.

Bertolt Brecht, por seu lado, começa por negar a distinção radical feita por Aristóteles entre o drama e a épica:

*A diferença entre a forma dramática e a épica foi considerada por Aristóteles a partir do ponto de vista das respectivas e diferentes formas de construção, cujas leis seriam estudadas em dois ramos distintos da Estética. Este modo de construção estava dependente do modo como as obras eram apresentadas ao público, umas vezes usando o palco, e outras o livro, mas ao mesmo tempo, e independentemente de tudo o mais, existe "o dramático" mesmo nas obras épicas e existe "o épico" nas obras dramáticas. [Para mostrar que as oposições entre épica e drama não são inultrapassáveis] bastará chamar a atenção para o facto de existirem artifícios técnicos que permitem introduzir elementos narrativos dentro de uma representação dramática<sup>20</sup>.*

Ao recusar a oposição radical entre épica e drama, Brecht está simultaneamente a recusar a *μίμησις* aristotélica no sentido de negar ao teatro a função de proporcionar o que tecnicamente se chama "a ilusão naturalista". O resultado desta tomada de posição teórica é a introdução no teatro brechtiano de toda uma série de elementos que não existem no teatro de tipo "naturalista" (ou aristotélico). Entre esses elementos podem incluir-se a presença de frequentes *canções* que interrompem a acção para sublinhar aos olhos do

<sup>19</sup> Goethe-Schiller, "Über epische und dramatische Dichtung", in *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung — Klassik*, Stuttgart, Reclam, 1980 (repr.), pp. 100-104.

<sup>20</sup> B. Brecht, *o.c.*, pp. 52-53.



espectador algum ponto importante acontecido no decorrer da mesma; *legendas* (projectadas no fundo do palco, ou inscritas em placards mostrados ao espectador) que situam a acção no tempo e no espaço, a exemplo da primeira cena da *Mutter Courage und ihre Kinder*: “Início do ano 1624. O capitão Oxenstjerna está em Dalarne a recrutar tropas para a expedição contra a Polónia. A vendedeira ambulante Anna Fierling, conhecida pela alcunha de Mãe Coragem, perde um dos filhos”; ainda *filmes, diapositivos, cartazes*, como na 20.<sup>a</sup> e última cena de *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*: “Nas telas que formam o fundo da cena vê-se a cidade de Mahagonny a arder”; entram em cena alguns cortejos de manifestantes, trazendo cada qual os seus cartazes próprios, por exemplo o segundo cortejo traz cartazes onde se podem ler palavras de ordem tais como: “Viva a propriedade”, “Viva a expropriação dos outros”, “Viva a justa repartição dos bens supraterrêneos”, “Viva a injusta repartição dos bens terrenos”, e outras similares.

Com todas as interrupções, com todos os letrados que não deixam o público esquecer que se encontra no teatro, Brecht elimina a chamada “quarta parede” e destrói por completo a ilusão de se estar a assistir a um troço da “realidade”. A acção desenvolve-se aos “repelões” (para usar um termo empregado por W. Benjamin a propósito do teatro do seu amigo)<sup>21</sup>, e não de uma forma gradual, o que implica uma dilatação temporal impossível no teatro naturalista. Vejam-se como exemplo as legendas que indicam as datas das várias cenas em que se subdivide *Mutter Courage*: 1.<sup>a</sup> cena: 1624; 2.<sup>a</sup>, 1626; 3.<sup>a</sup>, três anos mais tarde; 5.<sup>a</sup>, ainda mais dois anos depois; 6.<sup>a</sup>, 1632; 9.<sup>a</sup>, outono de 1634; final da peça, 1636. Não quer isto dizer que no teatro naturalista não possa haver por vezes um lapso de tempo mais ou menos significativo entre dois quaisquer actos, mas a situação é distinta no teatro brechtiano, na medida em que Brecht procura, através das suas cenas cronologicamente distanciadas, proporcionar aos espectadores visões *chocantes* da carreira dos seus heróis. É isto porque cada cena constitui, por assim dizer, um clímax da acção, um *choque*, como também dizia W. Benjamin<sup>22</sup>, em vez de limitar-se a fazer a transição de uma cena para outra de modo mais ou menos gradual. A própria figura do narrador épico surge no teatro brechtiano sob formas distintas, mas todas concorrentes numa mesma finalidade: quadros em pano de fundo mostrando acontecimentos que se passam em outros lugares concomitantemente com a acção do drama corrente; projecção de diapositivos que confirmam ou contradizem as afirmações que as personagens fazem em cena; números, estatísticas ilustrativos do que se passa; os

<sup>21</sup> W. Benjamin, “Was ist das epische Theater?” (1), in *Gesammelte Schriften*, II, 2, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 521.

<sup>22</sup> W. Benjamin, “Was ist das epische Theater?” (2), *ibid.*, p. 535.

próprios actores não assumem por completo a sua metamorfose na personagem respectiva, mantendo em relação a esta uma atitude crítica, e convidando igualmente o espectador a ter uma posição crítica sobre o que está a ver.

Num dos seus textos teóricos sobre a arte dramática Brecht faz uma enumeração das reacções possíveis do espectador do teatro naturalista em confronto com as do espectador do teatro épico. Enquanto, por exemplo, o primeiro comenta: “*O que está a acontecer é natural, e assim há-de ser sempre*”, o segundo observa: “*Isto é perfeitamente estranho, é quase inacreditável, e por isso esta é uma situação que tem de acabar*”; enquanto o primeiro diz: “*O sofrimento deste homem perturba-me, porque para ele não existe saída alguma*”, o segundo opina: “*O sofrimento deste homem perturba-me, porque havia uma saída para ele*”; enquanto a reacção do primeiro é: “*Eu choro com aqueles que choram e rio com aqueles que riem*”, a do segundo é antes: “*Eu rio daqueles que choram e choro por aqueles que riem*”<sup>23</sup>.

Sintetizando, enquanto o dramaturgo naturalista, ou aristotélico, procura levar o espectador a achar *natural* aquilo que se está a passar, o autor do teatro épico procura causar no espectador o efeito que Brecht chama *Verfremdung*<sup>24</sup>, palavra que neste contexto se deverá traduzir por *estranhamento*, isto é, o espectador deve ser conduzido a verificar que aquilo que correntemente se toma por natural, é tudo, de facto, menos natural. Tal é o caso da heroína da peça *Mutter Courage*: a vendedeira ambulante acha natural fazer o seu negócio no meio da guerra, e acha natural a guerra porque foi coisa que sempre existiu e sempre existirá. Por isso ela, depois de ver morrer um após outro os três filhos que a acompanhavam, continua sozinha a puxar a sua carroça, preparando-se para, como sempre fez, tirar da guerra a sua subsistência: no final da peça, as últimas palavras da protagonista são: “*Oxalá consiga puxar a carroça sozinha. Não deve custar, já tem pouca coisa lá dentro. Tenho que voltar ao meu negócio*”, como se de facto tudo por quanto passou, incluindo a morte sucessiva do três filhos, fosse a coisa mais natural deste mundo.

Em consequência desta tomada de posição encontramos o último dos cinco pontos essenciais que para Brecht definem a sua concepção não aristotélica da composição dramática: a inexistência da *κάθαρσις*. Num dos mais conhecidos passos da *Poética*, Aristóteles assinala como finalidade à tragédia a obtenção da *catarse*: [a tragédia] por meio da *comiseração e do terror, provoca a catarse — a purificação de tais paixões*<sup>25</sup>. Seja como for que entendamos o que Aristóteles pretende significar ao falar em *catarse* (purificação)

<sup>23</sup> B. Brecht, *o.c.*, p. 55.

<sup>24</sup> B. Brecht, *o.c.*, pp. 182-3.

<sup>25</sup> Aristóteles, *Poética*, 1449 b 24-28.

das paixões, parece inegável que, para esse efeito ser obtido, deve produzir-se uma certa forma de identificação entre o espectador e o herói trágico, pois sem identificação dificilmente poderá existir comiseração e terror. Por isso mesmo Aristóteles define como tipo ideal de herói trágico aquele homem que, “*não se distinguindo pelo valor ou pela justiça cai na desgraça, não em virtude de um carácter mau e perverso, mas sim por causa de algum erro de apreciação*”<sup>26</sup>.

Na poética de Brecht nenhuma destas proposições é aceite<sup>27</sup>. O autor de *Mutter Courage* não pretende de modo algum que se dê a “empatia” entre espectador e personagem em cena. Pelo contrário, o objectivo do dramaturgo consiste antes, através do processo de estranhamento acima referido, suscitar no espectador uma tomada de posição crítica em relação ao que acontece no palco. “*O palco começou a narrar*”, isto é, o teatro passou de naturalista a épico, e ao fazê-lo “*torna impossível ao espectador, seja qual for o ângulo por que se considere, sentir-se simplesmente identificado com a personagem dramática sem qualquer crítica, e portanto a limitar-se (praticamente sem qualquer consequência) a seguir o que se vive no palco*”<sup>28</sup>. Por outras palavras, o espectador é convidado a ajuizar, a criticar, numa palavra, a esclarecer-se sobre os factos e acontecimentos que são representados diante dele e lhe provocam o estranhamento.

A consequência é a produção de um teatro que, sendo “épico” pelos seus aspectos técnicos, é “didáctico” nos seus propósitos últimos. Não devemos confundir teatro “didáctico” – *Lehrtheater*, “teatro de ensinamento”, como se lhe refere o próprio Brecht<sup>29</sup> – com alguma forma de teatro de edificação, destinado a inculcar no espectador “justas crenças e bons costumes”, seja à maneira do teatro jesuítico seiscentista ou à das produções do tempo do “realismo socialista”. Menos ainda devemos entender o teatro de Brecht como teatro de propaganda política, já que o objectivo do dramaturgo não é de forma alguma dar ao público “receitas” de comportamento político, mas sim levá-lo a reflectir sobre situações que estava habituado a considerar naturais. Neste *Lehrtheater*, por conseguinte, tudo pode ter o seu lugar, desde as relações sociais e económicas, ao problema da guerra ou ao negócio dos matadouros:

*O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, os matadouros, tudo isto se torna objecto de representação teatral. [...] Na medida em que o “enquadramento” – o plano de fundo – passa ao*

<sup>26</sup> Aristóteles, *Poética*, 1453 a 7-210.

<sup>27</sup> B. Brecht, *o.c.*, p. 23.

<sup>28</sup> B. Brecht, *o.c.*, p. 54.

<sup>29</sup> B. Brecht, *o.c.*, pp. 51 ss.

primeiro plano, a acção do homem fica exposta ao exercício da crítica. Mostra-se o que é uma acção incorrecta e o que é uma acção justa. Apresentam-se pessoas que sabiam o que faziam, e outras que o não sabiam. O teatro torna-se assim uma tarefa para filósofos, pelo menos para aqueles filósofos que não se limitam a interpretar o mundo mas desejam igualmente transformá-lo<sup>30</sup>.

Depois deste excuro pelo teatro de Bertolt Brecht, será altura de recuar no tempo e reencontrar o teatro de Séneca, a fim de averiguar se de facto as tragédias do filósofo romano oferecem pontos de contacto com a produção dramática brechtiana. Tentativa tanto mais pertinente quanto é possível dizer de Séneca que ele, como filósofo, não se limitava a querer interpretar o mundo mas, na medida do possível, pretendia também transformá-lo.

Neste momento será útil dividir os pontos que vamos considerar em seguida em dois grandes grupos, primeiro as questões de natureza essencialmente técnica, depois as questões de natureza didáctica e ideológica.

Pelo que respeita ao primeiro grupo de questões, as análises feitas de início sobre as relações da prática teatral de Séneca com a teoria teatral de Aristóteles levou a concluir que a poética de Séneca, tal como a de Bertolt Brecht, é uma poética não-aristotélica. A diferença entre os dois dramaturgos está em que o “não-aristotelismo” de Brecht se encontra exposto em grande número de textos de natureza teórica, enquanto o de Séneca somente se pode deduzir do modo como ele construiu as suas tragédias. Como vimos, faltam às tragédias de Séneca, para poderem ser consideradas como compostas dentro do espírito da poética aristotélica, dois parâmetros essenciais: o primeiro é o seu carácter anti-mimético, o segundo é a ausência nelas da *κάθαρσις*.

O teatro de Séneca é anti-mimético. Para o comprovar, consideremos em pormenor a cena de aruspicina do *Oedipus*<sup>31</sup>. Na peça esta cena ocupa 110 versos, num total de 1061 versos, um pouco mais de 10% da tragédia. Nesta cena, e a pedido de Édipo, surgem no palco as personagens do adivinho cego Tirésias, acompanhado da filha Manto, os quais vão exercer os seus dotes divinatórios para tentarem descobrir qual a causa da peste de Tebas. Para tanto começam por trazer para junto do altar dois animais destinados ao sacrifício, *um boi com o dorso branco e uma vaca nunca submetida ao jugo*<sup>32</sup>. Aceso o fogo sobre o altar, sobre ele lançam incenso, verificando que a chama sofreu uma súbita intensificação para logo em seguida se extinguir; mais, a labareda, em vez de se mostrar transparente e nítida, e subir a direito

<sup>30</sup> B. Brecht, *o.c.*, pp. 55-56.

<sup>31</sup> Séneca, *Oed.*, 299-399.

<sup>32</sup> Séneca, *Oed.*, 299-300.

para o ar como uma cabeleira espalhada ao vento, assume diversas cores sucessivas até ficar primeiro cor de sangue, e logo de seguida negra de fumo. Como se isto fosse pouco, a chama cinde-se em duas línguas inconciliáveis; o vinho vertido sobre a ara transforma-se em sangue; ergue-se um fumo negro que rodeia a cabeça de Édipo, com especial densidade em torno dos olhos. Para nós, leitores, o simbolismo é evidente: os animais para o sacrifício representam respectivamente o rei Édipo e sua mãe e esposa, Jocasta; a intensidade da chama logo seguida da sua extinção representa o apogeu da carreira de Édipo (a vitória sobre a Esfinge e o trono de Tebas) seguido pela descoberta do parricídio e do incesto; a chama de cores diversas representa a variedade das relações de Édipo com Jocasta e os filhos que dela teve, pois ele é simultaneamente marido e filho de Jocasta, pai e irmão dos filhos, numa confusão incestuosa; o vinho transformado em sangue e o fumo espesso em redor dos olhos de Édipo, finalmente, não são outra coisa senão a cegueira auto-imposta de Édipo e talvez também o suicídio de Jocasta. Apesar da clareza dos símbolos, contudo, Tirésias, que é adivinho de profissão, não sabe literalmente como interpretar os sinais.

Num segundo momento dá-se o sacrifício dos dois animais. O touro aparentou ter medo da luz do dia, virou a cabeça para o lado, teve que sofrer dois golpes antes de cair, enquanto a vaca morreu de um único golpe; da ferida infligida à vaca brota um abundante rio de sangue, enquanto das feridas diminutas do touro o sangue é menos abundante, e reflui-lhe para os olhos. Será preciso possuir uma especialização em aruspicina para ver nesta descrição o suicídio de Jocasta com UM golpe de espada, e o arrancar dos DOIS olhos pelo próprio Édipo? A cena ainda prossegue por mais cinquenta e tal versos consagrados à descrição das vísceras dos animais sacrificados: de forma transparente, são fornecidos sinais que se referem quer aos crimes passados de Édipo, quer aos crimes futuros dos seus filhos. Mas, tal como sucedeu com os outros sinais, também estes Tirésias se mostra incapaz de os interpretar, pelo que a cena termina inconclusivamente.

Se considerarmos esta cena dum ponto de vista aristotélico como parte da efabulação, ela revela-se totalmente inútil, já que dos 110 versos que dura nenhum elemento resultou que fizesse progredir a acção. Contudo, se a olharmos de um ponto de vista brechtiano, poderemos ver nela como que uma série de “diapositivos”, – uma colecção de imagens de grande violência que, por assim dizer, *narram* num outro plano aquilo que é a própria história de Édipo. Por outras palavras, Édipo (e o mesmo sucede ao adivinho Tirésias) nada vê de anormal na sua situação presente, mas ao espectador são facultados meios de descodificar o que se está passando em Tebas, isto é, servindo-se do meio técnico à sua disposição na época – a descrição de imagens horripilantes – Sêneca obtém um efeito similar ao que Brecht consegue

na peça *Schweyk im zweiten Weltkrieg* ao introduzir, na sequência das cenas em que figuram Schweyk e os seus companheiros, intermédios passados “nas altas esferas” (diálogos entre Hitler, Goebbels, e outros grandes do nazismo), efeitos de luzes que sugerem bombardeamentos numa cidade, e placas de sinalização que apontam na direcção de Estalinegrado. Tanto num caso como noutro, em Séneca tal como em Brecht, o que vigora não é a chamada “ilusão naturalista”, mas sim a *Verfremdung*, o estranhamento, o apresentar de situações que, ao contrário da opinião corrente, são tudo menos naturais.

Disse no início que, pelo que toca à utilização do coro e ao seu estatuto de personagem, Séneca não se mostra interessado em observar as indicações de Aristóteles ou de Horácio sobre a questão. Tão pouco observador se mostra que na maioria das peças nem sequer é fácil destrinçar se o coro é composto de homens ou de mulheres, nem qual a faixa etária em que se inserem. E quanto aos temas tratados nas intervenções corais, filólogos há que os consideram perfeitamente aleatórios, julgando que seria possível transpor um coro de uma tragédia para outra sem que o equilíbrio do conjunto ficasse afectado. O problema é discutível, e discutido tem-no sido amplamente, mas seja qual for a posição que adoptemos sobre ele, subsistem os factos: por um lado, em grande medida, a inserção dos coros em nada contribui para o desenvolvimento da acção, por outro, o estatuto de personagem do coro é altamente contestável.

Sirva apenas de exemplo o segundo coro do *Oedipus*, que ocorre imediatamente a seguir à cena de aruspicina há pouco mencionada. Verificando a sua incapacidade de interpretar os sinais Tirésias exclama:

*Enquanto nós vamos abrir as portas do mundo infernal  
que o povo entoe um cântico de louvor ao deus Baco*<sup>33</sup>.

O coro entoa, de facto, um canto em honra de Baco, narrando em quatro estrofes sucessivas alguns episódios marcantes da vida do deus, nomeadamente: a expedição e conquista do Oriente, a vinda para a Grécia e a instauração do seu culto em Tebas depois de vencer a oposição do rei Penteu, a aventura com os piratas que Baco transformou em golfinhos, o alargamento do culto a todos os pontos da Grécia e a subida aos céus em companhia de Ariadne. À primeira vista esta intervenção do coro também se pode entender como inútil: é certo que Baco é um deus relacionado com Tebas, mas também é certo que este deus não tem nenhuma relação especial com Édipo nas versões do mito; é certo também que esta intervenção coral não só não faz

---

<sup>33</sup> Séneca, *Oed.*, 401-402.

avançar a acção como ainda, por assim dizer, interrompe o seu curso. Qual então a sua razão de ser?

Nas tragédias de Sêneca as relações entre uma intervenção coral e a acção obedecem a um de vários critérios: estabelecer uma crítica conduzida a partir de um ponto de vista ético sobre a acção que está a decorrer (caso do primeiro coro do *Hercules Furens*); apresentar uma série de imagens que amplificam até ao nível cósmico a sensação de horror provocada pelos acontecimentos (exemplo do quarto coro do *Thyestes*, que descreve o modo como, em seguida aos crimes de Atreu, todas as constelações do Zodíaco se precipitam no mar, provocando uma catástrofe universal); ou ainda, como é o caso com este coro do *Oedipus*, proporcionar uma série de imagens que jogam por contraste com as cenas enquadrantes: antes deste coro, a cena de aruspicina, carregada de visões aterradoras, depois, a narrativa feita por Creonte da visita ao mundo dos mortos e do encontro com o espectro de Laio, pai de Édipo, repleta também de notações assustadoras. Em contrapartida o hino em honra de Baco proporciona uma série de quadros coloridos e, em princípio, agradáveis, mas nem por isso isentos de uma certa violência latente, e tanto mais ameaçadora porque apenas latente: Baco *conquistou* a Índia, *derrotou* Penteu, *impôs-se* em todas as cidades gregas, *metamorfoseou* os piratas em animais – tudo isto são óbvios actos de violência. Este coro, portanto, enquadra-se perfeitamente na peça, não tanto por aquilo que diz, mas antes pelo *modo como diz*, sugerindo uma visão superficialmente pacífica atrás da qual se esconde um mundo de tremenda violência. Não será uma intervenção coral como esta de certo modo equivalente às canções que Brecht insere frequentemente nas suas peças, canções cuja letra cristaliza as tensões do momento dramático que se vive?

Igualmente falta na tragédia senequiana o elemento catártico, essencial na concepção aristotélica do drama trágico. E falta porque as tragédias de Sêneca estão construídas de maneira a impedir a identificação, total ou parcial, do espectador-leitor com os protagonistas do drama. Aquando da catástrofe, o espectador, ao contrário do que sucede no drama grego, não é conduzido a sentir comiseração pela queda do herói nem temor por imaginar que ele, espectador, está sujeito a uma catástrofe similar; pelo contrário, é levado a tomar os acontecimentos que lhe são apresentados como podendo não ter ocorrido, isto é, como *exemplos a evitar*. Recordando as palavras de Brecht atrás citadas, enquanto o espectador da tragédia grega é conduzido a pensar: *Lamento o sofrimento deste homem por ele estar numa situação sem saída*, o espectador do drama senequiano (como o das peças de Brecht) é antes conduzido a reflectir *que o sofrimento do herói só causa perturbação na medida em que a sua situação seria perfeitamente evitável*. Mas não é este último o efeito que Aristóteles recomenda para a tragédia, pelo que a conclusão se

afigura evidente: nos dramas de Séneca, tal como nos de Brecht, não existe *κἀθαρισ*, a poética de Séneca, tal como a de Brecht, é uma *poética não-aristotélica*.

Outro traço ainda revestido pela *Verfremdung* no drama de Séneca é a situação do protagonista, que se apresenta frequentemente como *um sujeito dividido*, donde a abundância com que nas tragédias ocorrem monólogos ou diálogos em que o protagonista debate qual o modo mais correcto de agir numa determinada situação. Tais debates visam a esclarecer o espectador-leitor sobre uma questão que intensamente preocupava Séneca enquanto filósofo, uma questão que ele trata em pormenor no ensaio *De tranquillitate animi*: as consequências desastrosas que pode ter a discrepância entre o que o sujeito *sabe* ser o melhor modo de agir e o curso de acções que realmente *se decide* a empreender. Neste sentido a tragédia ilustra através de exemplos concretos oriundos do mito as considerações teóricas que Séneca desenvolve nos seus ensaios.

Também neste ponto é possível assinalar o encontro entre Séneca e Brecht. Num fragmento do autor alemão conservado nos cadernos em que ele anotava o resultado das suas observações ou das discussões com os colaboradores, pode ler-se a seguinte frase:

*As conjecturas dos antigos filósofos acerca da dissociação do sujeito têm a sua verificação na realidade sob a forma de uma monstruosa doença que provoca na pessoa a separação violenta entre o pensar e o ser*<sup>34</sup>.

Como consequência de o objectivo do dramaturgo consistir em representar situações que levem o espectador a reflectir e a tirar as conclusões pertinentes dos exemplos apresentados, pode entender-se o facto de Séneca ter escolhido aquelas situações mitológicas que se lhe afiguravam mais aptas a ilustrar as suas ideias fundamentais. É certo que na escolha dos argumentos Séneca tinha atrás de si todo o peso de uma secular tradição literária, mas apesar disso creio pertinente referir uma observação de Walter Benjamin a propósito do teatro do então seu amigo íntimo B. Brecht. Num ensaio intitulado *Was ist das epische Theater?* Benjamin escreve: “*Brecht tomou em consideração a possibilidade de os acontecimentos postos em cena pelo teatro épico deverem já ser bem conhecidos do espectador*”; e um pouco adiante acrescenta: *foi por isso que ele, na sua última peça, escolheu para argumento a vida de Galileu*<sup>35</sup>. O propósito desta posição seria evitar que o espectador se deixasse atrair pela excitação de uma história desconhecida, em vez de dar toda a sua atenção ao problema específico que lhe era proposto. Com isto não

<sup>34</sup> *Brechts Modell der Lehrstücke – Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*, herausg. von R. Steinweg, Frankfurt, Suhrkamp, 1976, p. 96.

<sup>35</sup> W. Benjamin, “Was ist das epische Theater?” (2), *ibid.*, p. 533.



estamos muito longe da prática de Sêneca: primeiro porque os argumentos das suas tragédias eram sobejamente conhecidos a partir de múltiplas fontes literárias; segundo porque, *enquanto* na Arte Poética Horácio defende que o poeta trágico deve construir os seus caracteres em total conformidade com a tradição<sup>36</sup>, Sêneca faz tudo quanto pode para se afastar dessa tradição, pois prefere construir caracteres que o espectador familiarizado com a tradição não reconhece, ou pelo menos não reconhece inteiramente, donde o efeito de *Verfremdung* (estranhamento) que os dramas provocam a quem com eles contacta partindo do teatro grego.

Após todas estas considerações será altura de terminar. Não me escapa, como é evidente, tudo o que separa o teatro de Sêneca – escrito na e para a sociedade culta, sofisticada, impregnada de retórica e de literatura tanto grega como latina que se movia em redor da corte de Cláudio ou de Nero na Roma de há mil e novecentos anos – e o teatro de Brecht, produzido nas décadas dramáticas que imediatamente precederam e/ou seguiram a segunda guerra mundial, teatro em larga medida motivado pelo imperativo de esclarecer politicamente as grandes massas. Apesar de tudo, porém, estou em crer que os paralelos feitos entre a tragédia de Sêneca e o teatro de Brecht têm alguma pertinência, e ajudam a entender em simultâneo várias questões com que deparamos na bibliografia consagrada a Sêneca:

– ajudam a perceber porque é que F. Leo<sup>37</sup>, escrevendo no final do séc. XIX, num tempo dominado entre outros pelo naturalismo de H. Ibsen, não entendeu o teatro senequiano e se viu forçado, para o explicar, a conceber o conceito de tragédia retórica destinada apenas à leitura;

– ajudam a perceber a intuição daqueles que, como T. Birt<sup>38</sup>, salientaram as intenções didáticas desse teatro, embora hoje não possamos restringir o destinatário das tragédias à figura individual de Nero no tempo em que era discípulo do filósofo;

– ajudam a compreender a intuição de outros que, como O. Regenbogen<sup>39</sup>, chamaram a atenção para o facto de o teatro de Sêneca não dever nem poder ser analisado segundo os parâmetros válidos para a tragédia grega;

---

<sup>36</sup> Horácio, *A.P.*, 119-127.

<sup>37</sup> F. Leo, *De Senecae tragoediis obseruationes criticae*, Berolini, apud Weidmannos, 1963 (1.ª ed. 1878), pp. 147-159.

<sup>38</sup> T. Birt, "Was hat Seneca mit seinen Tragödien gewollt?", *Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, 27, pp. 336-364.

<sup>39</sup> O. Regenbogen, "Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas", *Vorträge den Bibliothek Warburg*, 1927-28 (Sonderausgabe, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963).

— ajudam ainda a entender a posição daqueles, como E. Lefèvre<sup>40</sup>, para quem as tragédias do *corpus* senequiano são, neste nosso final de milénio, da mais flagrante actualidade.

Perante este teatro sem μίμησις, para esta tragédia sem κάθαρσις, para estes textos de esclarecimento — verdadeiros *Lehrstücke* ilustrativos, se não de uma ideologia política como os de Brecht, pelo menos de uma ideologia ética tão articulada como é o estoicismo —, para estas peças em que, em vez do μῦθος (como entendia Aristóteles) o essencial está na διάνοια, no pensamento, na ideia a transmitir, para estas peças ao mesmo tempo tão parecidas e tão diferentes do teatro grego mas, ao contrário deste, construídas segundo os princípios de uma poética não-aristotélica, não podemos deixar de pensar que estamos diante de um longínquo precedente do *episches Theater* de um dos maiores dramaturgos do nosso século. E se é verdade que Brecht ajuda a compreender Séneca, também não será menos verdade que um contacto assíduo com Séneca poderá ajudar a entender e a valorizar Brecht.

---

<sup>40</sup> E. Lefèvre, "Seneca als moderner Dichter", *Senecas Tragödien*, herausg. von E.L., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, pp. 1-9.