

A Literatura Clássica ou Os Clássicos na Literatura

PRESENÇAS CLÁSSICAS
NAS LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA

Cristina Pimentel
Paula Morão

EDIÇÃO

Ricardo Nobre
Rui Carlos Fonseca
Joana Veiga

VOLUME VI



Edições Colibri

A LITERATURA CLÁSSICA
OU
OS CLÁSSICOS NA LITERATURA
VOLUME VI

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

A LITERATURA CLÁSSICA
OU
OS CLÁSSICOS NA LITERATURA
VOLUME VI

Presenças Clássicas
nas Literaturas de Língua Portuguesa

Coordenação Científica
Cristina Pimentel e Paula Morão

Edição
Ricardo Nobre
Rui Carlos Fonseca
Joana Veiga


Edições Colibri

 centro de estudos
CLASSICOS

A LITERATURA CLÁSSICA OU OS CLÁSSICOS NA LITERATURA
PRESENÇAS CLÁSSICAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA – VI

Coordenação Científica: Cristina Pimentel e Paula Morão

© Centro de Estudos Clássicos (FLUL) e autores

Edição: Edições Colibri / CEC

Capa: Raquel Gil Ferreira

DOI: <https://doi.org/10.51427/10451/60073>

ISBN 978-989-566-307-1

Depósito legal n.º 516 967/23

Lisboa, Novembro de 2023

Todos os textos recolhidos neste volume foram submetidos a arbitragem científica.

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT– Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projecto UIDB/00019/2020

Índice

Prefácio7

ENSAIOS

Anfitrião, hóspede do entremez11
José Camões

Pervivência de Séneca trágico na peça quinhentista *Farsa Penada* ...27
Ricardo Duarte

Dois tradutores de Horácio no século XVI: Jorge Fernandes
e André Falcão de Resende41
Ana Margarida Silva Azevedo

Imagens clássicas na poesia do paço ducal de Vila Viçosa (1630).....59
André Simões

“porque as notórias Antiguidades são bases de histórias”
– A tradição épica antiga no *Viriato Trágico* de Brás Garcia
de Mascarenhas81
Rui Carlos Fonseca

Os clássicos no poema heroico *Henriqueida* (1741) de D. Francisco
Xavier de Meneses, com alusões inevitáveis ao Ciclope Camões.....103
Gil Clemente Teixeira

Para uma *gramática* do intertexto clássico na ficção camiliana:
variedade, forma e função131
José Cândido de Oliveira Martins

Camilo e os Clássicos: mais um casamento feliz157
Ana Paula Pinto

“Todos os caminhos levam a Roma”: a presença da Antiguidade
Clássica em *A Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro.....177
Maria José Ferreira Lopes

As descendentes da <i>meretrix</i> em duas peças de Natália Correia.....	201
<i>Robin Driver</i>	
Os cavalos de Tróia de António Osório	213
<i>Rita Patrício</i>	
O Dom da Metamorfose: A Presença de Ovídio na Poesia de António Franco Alexandre	233
<i>Ricardo Gil Soeiro</i>	
O tempo do Luto e da História na poesia de R. Lino.....	249
<i>Patrícia Soares Martins</i>	
A receção da Antiguidade clássica nos últimos livros de Paulo Teixeira, em especial em <i>Orbe</i>	261
<i>José Ribeiro Ferreira</i>	
<i>Os Lusíadas</i> e <i>Uma Viagem à Índia</i> : A ficção na construção de uma identidade coletiva.....	287
<i>Isabel Garcez</i>	
Vigência da tragédia grega nos séculos XX e XXI: <i>Antígona</i> , de Salvador Espriu, e <i>Os Velhos Também Querem Viver</i> , de Gonçalo M. Tavares	309
<i>Mònica López Bages</i>	
Usos e desusos da mitologia grega na literatura contemporânea: o estatuto mítico do cérebro de Patrícia Portela	337
<i>Carlos Gontijo Rosa</i>	
<i>O kairos</i> em <i>Sessenta minutos</i> de Christina Ramalho.....	359
<i>Ana Rita Figueira</i>	
Raptos: Ganimedes em alguma poesia portuguesa contemporânea ...	387
<i>Paulo Alexandre Pereira</i>	

TESTEMUNHOS

O Trágico – Sacrifício sem Recompensa	411
<i>João Moita</i>	
Os clássicos na minha poesia	417
<i>Luís Filipe Castro Mendes</i>	
Os meus clássicos (enfim, alguns deles) – memórias, homenagens, paradoxos	421
<i>Pedro Eiras</i>	

Pervivência de Séneca trágico na peça quinhentista *Farsa Penada*

RICARDO DUARTE*

Apesar de se acreditar que tenham exercido grande influência muito para lá da época em que foram escritas, as tragédias de Séneca praticamente desapareceram durante a Idade Média. Mas a composição, no final do século XI, de um manuscrito com nove peças atribuídas a Séneca (o *Codex Etruscus*) e, sobretudo, as muitas cópias que dele se fizeram nos séculos XIII e XIV, possibilitaram um ponto de referência notável na história da literatura universal: o renascimento do género trágico¹. Simulando, embora, interesse pelos tragediógrafos gregos, renascentistas e barrocos tomaram claramente Séneca como paradigma para os seus próprios textos, como testemunham as obras de Corneille, Racine, Shakespeare, ou a peça *Farsa Penada*, de autoria desconhecida².

* Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa | ricardoduarte@letras.ulisboa.pt

Este estudo enquadra-se no âmbito do projecto de pós-doutoramento sobre o teatro de Séneca, financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia), SFRH/BPD/117758/2016.

¹ Sobre a sorte das tragédias de Séneca ao longo dos séculos, vejam-se e.g. Schubert (2014) e Guastella (2016).

² A farsa é transmitida por um impresso quinhentista, actualmente o único testemunho do texto, “que, como na maioria dos casos, não indica impressor, nem lugar de impressão, nem data. [...] Uma data gravada na tarja superior do lado

Conta-se a história de um Escudeiro que, apesar de perdido de amores, decidiu morrer. Não conseguimos, todavia, perceber a causa de tão mórbida resolução, provavelmente porque o texto se encontra corrupto³. Sabemos, apenas, que o Escudeiro é atormentado por um “mal” (v. 114), que

[...] foi pola vista causado
 é ãa dor desigual
 é ãa morte fenescal
 é um muito gram cuidado
 é um mar de pensamento
 é um grave fenecer
 donde amor faz seu assento
 donde nos deita a perder.

E com esta confiança
 desejando o que digo
 sem de mi ter alembança
 me vim com grande trigança
 a meter neste perigo
 onde cuido que será
 o meu mundo acabado. (vv. 115-129)

direito do frontispício, 1542, permite inferir que a impressão é desse ano ou posterior, eventualmente ainda da primeira metade do século XVI, como se deduz da utilização de caracteres góticos” (Camões 2010: 27-28). Além da edição quinhentista, terá havido uma impressão da farsa em 1605, da responsabilidade de António Álvares, proibida no Índice de 1624. Sobre os eventuais motivos para isso, cf. Camões (2010: 31-32). Em 1632, a farsa foi republicada pelo mesmo impressor. No entanto, nenhuma dessas impressões chegou até nós. Acerca da comparação da *Farsa Penada* com a sua congénere castelhana *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan del Encina, cf. Camões (2010: 32-33). De todos os autos quinhentistas que circulam sem nome de autor, a *Farsa Penada* é talvez o mais vicentino de todos. São vários os elementos contidos no texto que apontam para uma filiação directa no teatro de Gil Vicente (cf. Camões 2010: 30-31).

³ Camões (2010: 28-29) salienta que o facto de o texto, aparentemente truncado e/ou desordenado, se encontrar fixado num único suporte sobrevivente dificulta a edição moderna. Há muitos versos que manifestamente estão fora da sua localização original (461-467, 709-714, 734-740, etc.), a par de alguns desajustes narrativos.

Ó mui alto deos Cupido
 a ti só quero chamar
 lembre-te que sam ferido
 e de ti mui esquecido
 pois feneço por amar.
 Bem sabes tu a firmeza,
 senhor meu, que te hei tratado
 em chorar minha tristeza
 por servir tua grandeza.
 Have dó de mi coitado. (vv. 72-81)

Sensatamente aconselhado pelo Moço que o acompanha, o Escudeiro desiste da ideia do suicídio e parte em busca “de quem me / trata desta maneira” (vv. 137-138), passo que sugere que seria desdenhado pela amada (vv. 130-140):

Moço

Nunca Deos tal quererá
 mas antes te ajudará
 que te tire de cuidado.

Escudeiro

Pois de mi tomas paixão
 seguir quero tua via
 logo sem mais dilação.
 Vamos ambos em profia
 iremos em busca de quem
 me trata desta maneira.

Moço

Digo, senhor, que é mui bem
 eu irei na dianteira.

Ora, quanto à Donzela sua amada, anseia, também ela, pela morte. Mas, no seu caso em particular, são mais claros os indícios da causa do desejo de morte: tudo aponta para que, tendo cedido à voluptuosidade, já não fosse virgem e, abandonada pelo amado, ou

julgando-se abandonada – uma “triste sem marido” (v. 237), “desemparada” (v. 151) e “malfadada” (v. 152) –, se veja “perdida” (v. 153), “desonrada” (v. 188), num desespero que a leva até ao deserto, onde tenciona pôr fim à vida. Entretanto, depara com um Ermitão, em verdade um diabo disfarçado, que não só a encoraja ao suicídio, como inclusivamente lhe passa para as mãos uma espada, com a qual ela se trespassa, em cena, depois de invocar três divindades pagãs e descrever, em termos que ecoam por exemplo as palavras da Medeia de Séneca, um amor que acabou por se revelar funesto (vv. 290-299 e 323-342):

Donzela

A ti me encomendo senhora
 Vénus, Diana e Cupido
 que minha alma por agora
 a tenhas por servidora
 com amor muito crecido.

Recebei minha oração
 recebei minha vontade
 recebei meu coração
 recebei minha paixão
 recebei a humildade.

[...]

E acabado
 tod’o por mi relatado
 lhe fareis enterramento
 no templo glorificado
 e de crueza bem obrado
 que declare meu tormento.

E com isso acabarei
 a minha fadiga e dor
 e aqui me deitarei
 aqui a morte me darei
 por amor de um falso amor.

Toma a espada nua na mão e diz:

Vós, mui luzente espada,
 dareis fim a minha vida

e por vós será pagada
 esta dor mui abrasada
 porqu'estais bem guarnecida.
 A morte me dai vós logo
 sus, asinha, sem tardar
 e tirai-me deste fogo
 pois me nele fui lançar.

Medeia (Sêneca, *Med.* 134-136)⁴

[...] Quantas e quantas vezes derramei,
 sem piedade, sangue funesto – e nenhum desses crimes
 o cometi por ira: enlouquecia-me um amor infeliz.

Entretanto, o Escudeiro e o seu Moço, que, recorde-se, tinham ido à procura da Donzela, encontram-na sem vida. O Escudeiro, invocando Amor e Cupido, quer acompanhar na morte a sua amada. O Moço, por sua vez, suplicando a Deus, magnífico no seu poder redentor, e esconjurando o Diabo, consegue, de novo, dissuadi-lo. Aparecem a Fortuna e Vénus, que, *dea ex machina*, ressuscita a Donzela.

Naturalmente que um dos aspectos que na *Farsa Penada* mais ecoa a poética trágica de Sêneca é a despudorada exibição em cena do suicídio da Donzela, em flagrante ruptura com as regras do *decorum* do teatro da época, ruptura essa herdada do teatro de Sêneca, que, de resto, contraria o preceito horaciano de que não se representem cenas de extrema violência e morte⁵. Com efeito, à exceção do *Ájax* de Sófocles, o teatro de Sêneca parece ser o primeiro, pelo menos de que temos conhecimento, cujas convenções permitiriam que homicídios e suicídios tivessem lugar no palco

⁴ Trad. Duarte (2022).

⁵ A este respeito, salienta Camões (2010: 30): “É notória a singularidade desta trama quando comparada com a dos restantes textos de teatro português do século XVI, por motivos tão variados como o da inclusão num mesmo universo narrativo de figuras normalmente associadas a géneros literário-teatrais muito diversos – a autos religiosos (o Diabo), a farsas (o Escudeiro e as demais figuras recortadas do quotidiano quinhentista) e as tragicomédias (Fortuna e Vénus) –, a encenação de suicídio e ressurreição e a herética transposição pagã dos destinatários de orações em moldes cristãos”.

(real ou sugerido): Hércules e Medeia matam os respectivos filhos⁶, e Fedra e Jocasta suicidam-se.

Sêneca escolheu, pois, para recriar, mitos em que a morte tem um papel central – quase sempre resultado da acção de forças psicológicas irracionais (os *affectus*, ou as *passiones*, de que são exemplos a dor, a loucura, a ira, o amor-doença, o ciúme⁷) e de actos malévolos⁸ –, em complemento da *meditatio mortis* (a vida como preparação para a morte), que se dissemina pela sua prosa⁹.

Essa marca muito característica pode ser mais facilmente entendida se virmos as peças investidas de uma função moralizante e didáctico-pedagógica, por meio da exibição de *exempla* negativos (apotropaicos) e, em alguns casos, mais raros, *exempla* positivos (protrépticos/parenéticos)¹⁰. Esses *exempla*, nomeadamente os negativos, não visam, pela identificação do espectador-leitor com a

⁶ A Medeia e o Atreu de Sêneca, em particular, vão contra o preceito expresso por Horácio nos vv. 185-186 da sua *Arte Poética*: “Que Medeia não truce os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe publicamente entranhas humanas” (trad. Rosado Fernandes 2012).

⁷ Sobre o tratamento dos *affectus* estoicos nas tragédias de Sêneca, vejam-se e.g. Pimentel (1987 e 1993) e Nussbaum (1987 e 1993).

⁸ Cf. Fitch (2004: 12): “Eros and Thanatos operate not only in society and the world at large but also in the inner world of the psyche [...]. In Senecan drama destructive impulses and desires are often portrayed as arising from the lower mind, as it were.”

⁹ Pimentel (1999: 28) diz que: “As tragédias conciliam o mito com a reflexão pessoal de Sêneca e a sua formação e parénese estoica.” Cf. Hadas (1939: 230): “As the supreme crisis death determines the weight and meaning of life, and ennobles and illuminates the passions that revolve about it. If to philosophize is to learn to die, then [Senecan] tragedies are philosophy not for their scattered Stoic commonplaces but in their entire concept.”

¹⁰ Cf. Chaumartin (2014: 660): “Seneca, by all appearances, wrote four plays of his corpus (*Phaedra*, *Medea*, *Thyestes*, *Agamemnon*) with the purpose of seducing the spectator or the reader away from passion by throwing its disastrous consequences into relief.” E, ainda, a mesma autora, na p. 664: “*Phaedra*, *Agamemnon*, *Medea*, *Atreus*, and *Thyestes* function as counterexamples. Conversely, in two plays of the corpus, *Troades* and *Hercules furens*, there are characters whose moral attitudes are examples to be followed and who support the Seneca’s philosophy, namely Stoicism, for, as the Roman says, *longum iter est per praecepta, breve et efficax per exempla* (*Epist.* 6.5).” Sobre a importância dos *exempla* na retórica e literatura latinas, cf., também, Maslakov (1984: 437-496).

desgraça das personagens, a catarse aristotélica, mas um repúdio dos falsos juízos e erros das personagens, que inevitavelmente os conduzem à catástrofe, pela qual são os únicos responsáveis¹¹.

No que ao suicídio em particular diz respeito, se Fedra e Jocasta são, sob a perspectiva estoíca, exemplos negativos e censuráveis, porquanto é dominadas pelas paixões que se matam¹², Hércules, no Monte Eta, personifica o suicídio enquanto acto racional¹³. E constitui-se, assim, um exemplo positivo e louvável,

¹¹ Esta ideia é escorreitamente explanada por Campos (1999: 11 e 23): “Anti-aristotélico e anti-horaciano na teoria, o teatro de Séneca visa [...] 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 [...] decorrente da própria intencionalidade didáctica através do *exemplum* praticada pelos pensadores de obediência estoíca. [...] Igualmente falta na tragédia senequiana o elemento catártico, essencial na concepção aristotélica do drama trágico. E falta porque as tragédias de Séneca estão construídas de maneira a impedir a identificação, total ou parcial, do espectador-leitor com os protagonistas do drama. Aquando da catástrofe, o espectador [...] não é conduzido a sentir comisseração 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.”

¹² Nenhum desses suicídios é um acto racional. Senão vejamos: no primeiro caso, é o obnubilante *amor-morbus* de Fedra pelo enteado, Hipólito, que leva à morte violenta deste e ao seu próprio suicídio, quando, enlouquecida, demente, insana (cf. *furor, Phaed.* 1156; *demens pectore insano, Phaed.* 1193) com a exasperante dor (cf. *dolore percitam, Phaed.* 1156) pela perda de Hipólito, põe termo à vida com a espada do enteado. Quanto ao segundo exemplo, momentos antes de se trespassar no ventre com a mesma espada com que Laio fora assassinado, também Jocasta é descrita a entrar em cena por meio de termos de conotação negativa para o estoicismo (*uaecors, attonita e furens*) e de um símile, nada abonatório, que a compara a Agave (*Oed.* 1004-1007): “Eis que, com passo rápido, irrompeu, feroz, / Jocasta, privada da razão, qual a atónita e enlouquecida / mãe Cadmeia quando arrancou a cabeça ao próprio filho / e se apercebeu do engano” (*En ecce, rapido saeva prosiluit gradu / Iocasta uaecors, qualis attonita et furens / Cadmea mater abstulit gnato caput / sensitue raptum*).

¹³ São controversas a autoria e a datação do *Hércules no Eta*. Considera-se, actualmente, e quase por unanimidade, que essa tragédia, com cerca de dois mil versos, não terá sido composta por Séneca, propondo-se, antes, uma datação em torno de finais do século I ou inícios do século II. Sobre o tema, veja-se e.g. Littlewood (2014: 515-520).

porque enquadrado nas circunstâncias excepcionais, extremas e seriamente ponderadas em que o suicídio era pelos estóicos visto como recomendável e, até, exigível, como, por exemplo, uma doença incurável e cujos sintomas atentassem irreversivelmente contra a qualidade e a dignidade da vida¹⁴.

Lembramos que, na esperança de recuperar o afecto do marido, Dejanira oferece a Hércules um presente, uma túnica embebida num putativo filtro amoroso, que, porém, não era mais do que o sangue do centauro Nesso, que provoca no corpo de Hércules o equivalente a uma excruciante e incurável doença (*Her. O.* 1218-1231).

Ao dar-se conta de que foi vencido, tudo está acabado e se cumpre a predição relativa ao término da sua vida terrena, de que havia de ser derrotado por um inimigo antes vencido por ele mesmo (*Her. O.* 1472-1480), Hércules aceita, com serenidade e coragem, a morte, mas não uma morte qualquer. Para si, reivindica um fim digno e grandioso, provando com o seu exemplo que, enquanto acto racional, e perante a impossibilidade de fruição de uma vida digna, a morte se afigura como um porto seguro e de acesso sempre fácil, no qual se pode reencontrar a dignidade.

O mesmo entendimento aparenta ter a Donzela da *Farsa Penada*. Pensando-se irremediavelmente perdida pela desonra de um escudeiro que a abandona e não a desposa, a Donzela vê no suicídio um meio de recuperar a honra e a dignidade. Essa percepção da morte como restauradora daquilo que, desde logo, convinha não ter perdido, da morte como restauradora da ordem e harmonia, faz da Donzela uma seguidora da Medeia ou da Dejanira de Séneca. Depois de matar um dos filhos, Medeia afirma sentir-se a Medeia de outrora, uma mulher intrépida e corajosa, quando não pesava sobre os seus ombros o jugo do amor por um grego medroso e resplandecia de glória na Cólquida (*Med.* 982-984):

¹⁴ A propósito do suicídio de feição filosófica, veja-se e.g. Griffin (1986), Pimentel (1999) e Edwards (2007 e 2014).

Agora, agora, recuperei já ceptro, o meu irmão, o meu pai;
os Colcos têm de novo em seu poder o velo do carneiro de ouro;
voltaram os reinos, voltou a virgindade roubada.

Já Dejanira, depois de informada de que o corpo de Hércules é consumido por um fogo sortilégio (*Her. O. 749-754*), arrepende-se do seu acto, cometido em ignorância do ludíbrio de Nesso (cf. *Her. O. 964-967*), e deseja morrer (*Her. O. 842-843*), ponderando diversas formas de pôr termo à vida (*Her. O. 845-865*). Ao jeito estóico, decide-se, contudo, pela irrelevância do método, desde que morra: “O que quer que conduza à morte / é arma mais do que suficiente” (*Quicquid ad mortem trahit / telum est abunde – Her. O. 859-860*)¹⁵.

Ainda assim, a Ama persiste incansavelmente em tentar demover Dejanira da ideia do suicídio, servindo-se de variados argumentos (*Her. O. 884-933*) e suplicando-lhe, até, pelos seus cabelos de anciã e pelo seu peito, ela que é praticamente sua mãe. Em resposta a esta súplica, Dejanira diz que é crueldade impedir de morrer o *miser*¹⁶ e que a morte é, por vezes, uma *poena*, mas frequentemente um *donum*, e que, para muitos, ela representa, ainda, a *uenia* (*Her. O. 929-931*), e, ainda, que só a morte dará um porto às suas desgraças” (cf. *mors sola portus dabitur aerumnis meis – Her. O. 1021*).

Se, no plano das intenções e ideário, o raciocínio de Dejanira não está ferido de irracionalidade; nas suas atitudes e gestos acaba por se espriar um turbulento alvoroço, incompatível com a serenidade de uma morte estóica. Apesar de não assistirmos aos seus últimos momentos, não é em silêncio que Dejanira sai de cena, mas em grande frenesim (*Her. O. 938-1024*), decerto

¹⁵ Pimentel (1999: 41-42) sublinha como, neste passo, o autor do *Hércules no Eta* lembra, de novo, que, quando se tomou a decisão de morrer, não faltam ao Homem meios de o fazer, tal como, ainda pela boca de Dejanira, dirá que nada pode impedir aquele que quer morrer: “Em vão se retém aquele que decidiu morrer” (*frustra tenetur ille qui statuit mori – Her. O. 922*).

¹⁶ No *Agamémnon* de Séneca, Egisto nega a Electra a morte, justamente porque é esse o maior desejo da jovem, e argumenta que “rude é o tirano que exige a morte” (*rudis est tyrannus morte qui poenam exigit*, 995). E, quando Electra lhe pergunta “Há alguma coisa que supere a morte?” (*mortem aliquid ultra est?*), Egisto responde (996) “A vida, se desejas morrer” (*uita, si cupias mori*).

propositadamente, já que nessas circunstâncias o seu suicídio é um suicídio não-estóico, em claro contraste com o ulterior suicídio do marido, Hércules¹⁷.

A este propósito, importa igualmente realçar que a figura seneciana da Ama, que com dedicado zelo se empenha em extinguir ou atenuar, com a sua *bona mens*, o *furor* de Dejanira (ou de Medeia e Fedra, noutras peças), é, na *Farsa Penada*, invertida (e pervertida) na figura do Ermitão, o diabo disfarçado que secunda o desejo de morte da Donzela e lhe faculta uma espada:

Ama (Séneca, *Phaed.* 246-249, 255-257 e 262-263)¹⁸

Por estes cabelos brilhantes de velhice,
por este coração fatigado de cuidados
e por estes seios que te são queridos,
peço-te súplice: reprime essa tua loucura e a ti mesma ajuda-te:
é parte da cura querer curar-se.

[...]

Moderá, filha, esses ímpetos de uma mente desenfreada,
contém os teus sentimentos. Julgo-te digna de viver por isso mesmo,
porque te achas digna de morte.

[...]

Há-de a minha velhice permitir que morras
dessa forma? Reprime esse ímpeto de loucura.

Diabo (*Farsa Penada* 204-227)

Tudo vejo que é bem feito.
Esta morte que tomais
ante Deos será aceito
porque o fazeis com direito.

¹⁷ Cf. King (1971: 219): “Seneca’s Deianira is an unattractive character, and most critics state that Seneca has failed to achieve Sophocles’ sensitive portrayal, producing instead a virago, characterized solely by her emotional hysteria, which Seneca conveys by all the resources of rhetorical bombast. But the point is, surely, that Seneca’s Deianira is meant to be like this. Seneca did not try to create a Sophoclean Deianira and fail. His Deianira is yet another example of the character so frequent in his plays who allows her passion to conquer her reason, and thus shows how not to live the Stoic life. Seneca stresses that it is passion which drives Deianira (e.g. *HO.* 233, 241-5, 272-5).”

¹⁸ Trad. Duarte (2022).

Filha, nam vos detenhais.
 Porque me vedes aqui
 na idade em que estou
 por amores me perdi
 e por eles me meti
 na ordem que ordenou.
 E ainda que sam ermitão
 nam me esquece de amor.
 Digo isto com grande dor
 por seguir vossa tenção.
 Assi que, filha amada,
 não queirais mais esperar
 vós sois bem-aventurada
 e d'amor mui estimada
 por esta morte passar.
 Porque o amor é verdadeiro
 que dá logo galardão
 nam é nisso referteiro
 pois, filha, este marteiro
 tomai-o com devação.

Por fim, também a inclusão de uma personagem denominada *Fortuna* ecoa as tragédias de Sêneca. A volubilidade da caprichosa e insidiosa *Fortuna*, que tanto dá como tira, tanto eleva como rebaixa, é amiúde evocada e serve de mote a muitas reflexões das personagens e Coros senequianos sobre o poder¹⁹; mas é também proclamada, com ufania, e pela própria *Fortuna*, na *Farsa Penada*, e lamentada pelo Escudeiro:

Coro (Sêneca, *Ag.* 57-73)²⁰
 Ó *Fortuna* falaz
 para os grandes bens da realeza,
 no abismo e na incerteza colocas
 o que se eleva em demasia.

¹⁹ Além do exemplo aqui transcrito, vejam-se e.g.: *Tro.* 1-7, *Med.* 217-222 ou *Thy.* 596-622.

²⁰ Trad. Duarte (2021).

Jamais os ceptros uma plácida quietude alcançaram,
 ou um dia seguro:
 uma a partir de outras, a preocupação fatiga os espíritos,
 e fustiga-os nova tempestade.
 Nem nas Sirtes da Líbia
 o mar tanto se enfurece a remexer as ondas alternadas,
 nem tanto, revolvidas do mais fundo leito,
 do Euxino se intumescem as ondas,
 vizinhas do niveal pólo,
 lá onde, isento das cerúleas águas,
 volve Bootes o carro luzente,
 quanto a Fortuna faz girar dos reis
 a sorte instável.

Fortuna (*Farsa Penada* 507-516)

Eu sam Fortuna chamada
 porque tenho gram poder
 faço grande nomeada
 ando sempre de armada
 pera bem e mal fazer.
 Por mim se regem os ventos
 tod'o mar e toda a terra
 eu faço mil mudamentos
 eu tiro e dou tormentos
 e dou prazer e dou guerra.

Escudeiro (*Farsa Penada* 643-652)

Já bem viste a quem seguias
 Fortuna sem piedade
 sem rezão me combatis
 o meu mal que tu nam vias
 esta grande crueldade
 que me tu a mi fazias.
 Fortuna mui enganosa
 nunca mais te servirei
 onde for sempre direi
 que és muito rigorosa.

Do que foi exposto, cremos ter ficado claro que ao autor da *Farsa Penada* não terá sido indiferente a influência que as tragédias de Sêneca exerceram na dramaturgia renascentista. Numa peça que mistura paganismo e cristianismo, amor e morte, desespero e prazer, a poética senequiana toma corpo no conteúdo, na construção das personagens, no desenrolar da trama. Imunes à voragem dos séculos, algumas das principais inovações de Sêneca, como a dissecação psicológica das alegrias e tristezas das personagens, ou a crua e violenta representação da morte em cena, inspiraram o autor da *Farsa Penada*, que, à semelhança de outros dramaturgos, à elevação apolínea do teatro ático, preferiu o arrebatamento viperino e criminoso do teatro estóico, em que as paixões se arrastam pela alma, reduto último do mal.

Bibliografia

- Camões, José (2010). *Teatro português do século XVI*, I – Teatro profano, Tomo II. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Campos, José A. Segurado e (1999). “Sêneca, Brecht e o Teatro Épico”. *Classica* 23: 9-26.
- Chaumartin, François-Régis (2014). “Philosophical Tragedy?”. In *Brill’s Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen and Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 653-672.
- Edwards, Catharine (2007). *Death in Ancient Rome*. New Haven: Yale University Press.
- ____ (2014). “Death and Time (Ethics V)”. In *Brill’s Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen et Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 323-342.
- Fitch, John G. (2002). *Seneca Tragedies: I*. Cambridge: Harvard University Press.
- ____ (2004). *Seneca Tragedies: II*. Cambridge: Harvard University Press.
- Griffin, Miriam T. (1986). “Philosophy, Cato, and Roman Suicide: I”, “Philosophy, Cato, and Roman Suicide: II”. *Greece & Rome* 33: 64-77, 192-202.
- Guastella, Gianni (2016). “Seneca Rediscovered: Recovery of Texts, Reinvention of a Genre”. In *Brill’s Companion to the Reception of Senecan Tragedy. Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*, ed. Eric Dodson-Robinson. Leiden and Boston: Brill, pp. 77-100.
- Hadas, Moses (1939). “The Roman Stamp of Seneca’s Tragedies”. *AJPh* 60: 220-231.
- Horácio (2012⁴). *Arte Poética*, introd., trad. e notas Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito.

- King, Christine M. (1971). "Seneca's *Hercules Oetaeus*: A Stoic Interpretation of the Greek Myth". *Greece & Rome* 18.2: 215-222.
- Littlewood, C. A. J. (2014). "*Hercules Oetaeus*". In *Brill's Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen and Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 515-520.
- Maslakov, G. (1984). "Valerius Maximus and Roman Historiography. A Study of the *exempla* Tradition". *ANRW II* 32.1: 437-496.
- Nussbaum, Martha C. (1987). "The Stoics on the Extirpation of the Passions". *Apeiron* 20: 129-177.
- ____ (1993). "Poetry and the Passions: Two Stoic Views". In *Passions & Perceptions. Studies in Hellenistic Philosophy of Mind. Proceedings of the Fifth Symposium Hellenisticum*, ed. Jacques Brunschwig and Martha Nussbaum. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 97-149.
- Pimentel, Cristina (1987). "A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca. A tragédia *Phaedra*". *Euphrosyne* 15: 257-268.
- ____ (1993). *Quo uerget furor? Aspectos estóicos na Phaedra de Séneca*. Lisboa: Colibri.
- ____ (1999). "A *meditatio mortis* nas tragédias de Séneca". *Classica* 23: 27-45.
- Schubert, Werner (2014). "Seneca the Dramatist". In *Brill's Companion to Seneca*, ed. Gregor Damschen and Andreas Heil. Leiden and Boston: Brill, pp. 73-93.
- Séneca (2021). *Tragédias, Volume 1 (Tiestes, Troianas, Agamémnon, Édipo, Fenícias)*, introd., trad. e notas Ricardo Duarte. Lisboa: Edições 70.
- ____ (2022). *Tragédias, Volume 2 (Medeia, Fedra, Hércules Enlouquecido, Hércules no Eta, Octávia)*, introd., trad. e notas Ricardo Duarte. Lisboa: Edições 70.