

CONCEPÇÕES ESTÓICAS EM *TROIANAS* DE SÊNECA

Brian Gordon Lutalo Kibuuka¹

RESUMO: A tragédia de Sêneca evoca, para além dos dramas gregos que servem de base para os seus enredos, um conjunto de concepções filosóficas a respeito da melhor maneira de enfrentar a dor e o sofrimento. Sendo assim, há aspectos retóricos estóicos no drama senequiano, em especial na peça *Troianas*. Este artigo visa demonstrar e analisar tais concepções estóicas na peça em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Sêneca; Tragédia Latina; Retórica; Estoicismo.

ABSTRACT: The Seneca's tragedy evokes, beyond the Greek dramas that are the basis for their plots, a set of philosophical ideas about the best way to face the pain and suffering. Thus, there are rhetorical Stoics aspects in senequian drama, especially in the play *Troades*. This article aims to demonstrate and analyze such Stoic ideas in the play in question.

KEYWORDS: Seneca; Latin Tragedy; Rhetoric; Stoicism.

O presente trabalho consiste na análise da peça *Troianas*, cuja autoria é de Lucius Anneus Sêneca. Destacam-se aqui as relações entre o drama senequiano e o teatro grego clássico, com o objetivo de observar nas continuidades e descontinuidades entre ambos aspectos importantes da tragédia relacionados ao contexto político e social de sua enunciação, mas em especial a relação da tragédia com os ideais filosóficos estoicos de seu autor.

Sêneca nasceu na cidade de Córdoba, na região da Andaluzia. Essa cidade, dominada pelos romanos em 152 a.C., era capital da província e gozava de relativa importância na época do nascimento do autor. Quanto ao nascimento de Sêneca, tal se deu em data incerta, e o que é possível inferir é que ele tenha nascido no fim do século I a.C., ou no início do século I d.C. Descendente de uma família de cavaleiros, o que implicava em certo *status* em sua província, Sêneca era filho de Sêneca, o *velho*, cujas atividades de orador foram significativas. Foi do pai que ele recebeu lições de retórica e filosofia desde a mais tenra idade². Porém, pouco se pode inferir a respeito do pai nos escritos de Sêneca, e o mesmo acontece com a sua mãe, Hélvia. Em sua juventude, Sêneca ainda recebeu ensinamentos filosóficos que foram determinantes em sua trajetória como pensador, com destaque para o estoicismo, com Átalo e Papírio Fabiano; o neopitagorismo com Sócio; e o cinismo, com Demétrio³. Quanto aos seus irmãos, ambos, Novato e Mela, tornaram-se oradores de pouco prestígio. Dos familiares de Sêneca, apenas o próprio filósofo, seu pai e seu sobrinho Lucano ganharam significativo destaque nas letras.

Tão importante quanto a formação filosófica de Sêneca, a sua trajetória política é fundamental para a compreensão do seu drama. Tendo migrado para a cidade de Roma, sua origem fazia dele um *homo novus*. Circunstâncias ainda não bem elucidadas fizeram-no ser exilado na Córsega, porém Sêneca foi chamado de volta a Roma em aproximadamente 49 d.C. por Agripina, que tinha a intenção de fazê-lo preceptor de Domício (futuro Nero). Quando Nero tornou-se imperador, Sêneca passou a assumir um papel muito importante em Roma, a qual teve fim com sua condenação à morte e seu suicídio.

Orador, político, escritor, filósofo e educador, Sêneca foi autor de *As Consolações*, escritas entre 40 e 43, que são dirigidas a Márcia, uma dama romana que perdera um filho, a sua mãe e a Políbio, liberto e auxiliar de Cláudio. Escreveu entre 49 e 63 d.C. os tratados *Sobre a ira (De ira)*, *Sobre a brevidade da vida (De breuitate uitae)*, *Sobre a clemência (De clementia)*, *Sobre a tranqüilidade do espírito (De tranquillitate animi)*, *Sobre a firmeza do sábio (De constantia sapientis)*, *Sobre o ócio (De otio)*, *Sobre a prática do bem (De beneficiis)*, *Sobre a vida feliz (De uita beata)* e *Sobre a providência (De prouidentia)*. Suas cartas foram numerosas, sendo as 124 endereçadas a Lucílio (*Ad Lucilium epistulae*) fundamentais para conhecer as suas idéias filosóficas, literárias e políticas. Sêneca é autor ainda do tratado científico *Questões naturais (Naturales quaestiones)*, no qual ele aborda os conhecimentos da época sobre a natureza. Em *Apocolocintose (Apocolocynthisis)* Sêneca satiriza a morte e o sepultamento de Cláudio.

Quanto à produção dramática de Sêneca, há oito peças supérstites cuja autoria é atribuída ao filósofo-dramaturgo:

Hércules furioso (Hercules furens), *Troianas (Troades)*, *Fenícias (Phoenissae)*, *Medéia (Medea)*, *Fedra (Phaedra)*, *Édipo (Oedipus)*, *Agamêmnon (Agamemnon)* e *Tiestes (Thyestes)*. Duas peças são atribuídas a Sêneca, mas a autoria é discutida: *Hercules Oetaeus* e *Octavia*. As outras tragédias existem apenas em fragmentos.

A datação das tragédias de Sêneca, segundo John Fitch, pode ser feita observando as pausas de sentido utilizadas pelo autor. A análise estatística feita por Fitch resulta em três grupos de peças: as tragédias mais antigas, *Agamemnon*, *Oedipus*, e *Phaedra*; as tragédias intermediárias, *Hercules furens*, *Troades* e *Medea*; e as tragédias tardias, *Thyestes* e a inacabada *Phoenissae*⁴.

As tragédias de Sêneca revelam relações com o drama grego clássico, que podem ser observadas pelas verossimilhanças temáticas e estruturais. Quanto às relações entre as peças de Sêneca e as demais tragédias latinas, não há peças inteiras latinas supérstites que sirvam de comparação, o que restringe significativamente a possibilidade para o estabelecimento de paralelos entre o autor e seus conterrâneos e/ou contemporâneos⁵.

A distinção mais significativa entre o drama senequiano e as tragédias gregas é a mudança na estrutura das peças. Em sua técnica dramática, Sêneca divide as suas tragédias em cinco atos, compostos em trímetros iâmbicos, intercalados com quarto odes corais⁶. Tal estrutura difere significativamente das peças gregas, que contêm um prólogo, párodo, estrofes, antístrofes, episódios (três ou quatro), estásimos e êxodo.

Os temas das tragédias de Sêneca são devotados às histórias que, populares no teatro grego, tinham sido também,

provavelmente, os modelos prediletos dos dramaturgos do período augustano. No entanto, tais peças apresentavam demandas em sua *performance* que provocavam diferenciações fundamentais destas com as peças gregas que as inspiraram. Exemplos disso são o recurso à retórica e o uso constante do epigrama nas tragédias latinas. Tais características são evidências do uso em contexto privado, se não de todas, de uma parcela considerável de tragédias, ou da *performance* recitatória de tais dramas⁷.

Além das distinções supracitadas entre as tragédias gregas e latinas, observa-se ainda que no drama grego a *performance* tem elementos religiosos (os festejos cívicos nos quais as peças são encenadas são em honra a Dioniso) diante de uma audiência interessada em uma representação que é despojada de complexidade material. Tais eram distintas do drama latino, direcionado a entreter uma audiência interessada nos jogos retóricos, acostumada com o horror e a violência dos combates de gladiadores e com a grandiosa e luxuriante organização do espetáculo⁸. Os efeitos melodramáticos da tragédia latina podem ser observados em *Troianas* pelas cenas de forte apelo introduzidas por Sêneca, como a morte de Astianax na tumba de Heitor, ou a batalha psicológica entre Andrômaca e Odisseu (*Tro.*, 524-813)⁹.

Quanto ao coro, o drama de Sêneca mantém o esquema clássico de odes cantadas, cuja função na tragédia é a de anunciar a chegada de personagens, dialogar com atores, proporcionar o tempo necessário à introdução de personagens, elucidar ou conceder valores e significados a eventos e personagens, entre outros. As convenções clássicas, conforme afirma Tarrant, são “*rigidly applied even when awkwardness*

results: in several places, for example, the chorus announces a new arrival at the end of an ode or scene but has no speaking part at the beginning of the subsequent scene (Ag. 408ff, 778ff, Pha. 829ff, 989f, II54f, Oed. 995ff).”¹⁰ No entanto, a diferença fundamental entre o coro senequiano e o das tragédias gregas é a saída de cena eventual dos coreutas. Por outro lado, em Sêneca, o coro está presente durante as recitações ou encenações em iambo.

Quanto aos elementos filosóficos do drama de Sêneca, é possível observar que o estoicismo perpassa as suas tragédias, o que evidencia não apenas a sua formação, mas também caracteriza os seus espectadores. É possível que os espectadores dos dramas de Sêneca os assistissem com serenidade e reflexão, impassíveis ou razoavelmente reativos, como as personagens senequianas diante da violência e horror que as acomete no enredo.¹¹ Ao mesmo tempo, observa-se na violência desmedida, no horror e nas referências aos suplícios um *páthos* que sugere uma plateia acostumada com tais temáticas.

O uso da retórica nas tragédias de Sêneca também é significativo: o drama senequiano, como afirma Friedrich Leo, é uma *tragoedia rhetorica*, na qual “*is not only philosophical: rhetorical criticism should also have something to say about the substance of his tragedy.*”¹² A substância de sua tragédia revela os usos expressivos de um período em que a retórica alcançara um lugar importante na elocução pública e também artística.

Para ilustrar os aspectos acima destacados, passa-se à análise da tragédia *Troianas*. Esta é, segundo Braun, “*an amalgamation of scenes from Euripides’ Andromache, Troades,*

and Hecuba.”¹³ Sêneca utiliza de *Troianas* de Eurípides a caracterização de Hécuba, de Helena e o coro de cativas. O párodo de *Troianas* de Sêneca também é influenciado pelo párodo do drama euripídiano.

Outra tragédia utilizada por Sêneca em *Troianas* é *Políxena* de Sófocles, que pode ser reconstituída mediante a observação de poucos fragmentos (em especial, do prólogo) e pelas temáticas, posteriormente presentes em *Antígona*. É de *Políxena* que Sêneca retira as cenas entre Pirro, Agamemnon e, posteriormente, Calcas, bem como a mutabilidade da personagem Políxena, distinta da personagem de Eurípides, que intervém em favor do próprio suplício diante de sua mãe e de Odisseu em *Hécuba*.

Mesmo havendo relações visíveis entre o drama senequiano e as tragédias gregas, há também características próprias em Sêneca, como os anacronismos para se referir aos triunfos romanos (*Troades*, 150 ss; cf. *Phoenissae*, 577-78), ou referências astrológicas (*Troades*, 386ss), ou mesmo citações de Virgílio, Horácio ou Ovídio (por exemplo, a frase “*Sigea premis litora truncus*”, posta na boca de Príamo em *Troades* 141, que é alusória à frase de Virgílio “*iacet ingens litore truncus*” (Aen. 2. 557)).¹⁴

A tragédia *Troianas* apresenta elementos formais que podem ser claramente discerníveis na estruturação típica das tragédias de Sêneca. Sua estrutura é cíclica e contém elementos simétricos — ou seja, a estrutura da tragédia é em anel. O primeiro anel está relacionado a Hécuba: ela descreve no prólogo a morte de seu marido e a distribuição das mulheres troianas (57-62) — e menciona no fim do quinto ato a queda e a ruína da cidade (1167s). O segundo

anel é formado por Políxena, que vai ser requerida por Aquiles, conforme anunciado pelo mensageiro Taltíbio no segundo ato (164-202), e cuja morte é descrita pelo mensageiro no quinto ato, antes do lamento final de Hécuba (1120-1164). O terceiro anel tem Astíanax como tema: sua morte é proclamada por Calcas no terceiro ato (365-370) e é mencionada por um mensageiro antes da descrição da morte de Políxena (1068-1116). O terceiro ato é dedicado às demandas, dividido em duas cenas: a primeira mostra a discussão entre Andrômaca e um *Senex* (409-523); e na segunda cena Ulisses tenta demolir a tumba de Heitor (524-813). No quarto ato, Aquiles retorna e reclama Políxena, que lhe é entregue (999-1003). Os paralelismos entre as aparições magníficas de Aquiles (182) e as aparições que revelam um Heitor fracassado (444); ou as menções aos fracassos de Andrômaca em seus intentos e aos sucessos de Helena constroem uma teia narrativa que concede maior rigidez estrutural à tragédia.¹⁵

O primeiro ato (1-163) apresenta Hécuba, que descreve as ruínas da cidade e o estado deplorável que Tróia ficara após o ataque aqueu. Ela afirma, em sua descrição:¹⁶

*En alta mura decora congesti iacent
tectis adustis; regiam flammae ambiunt
omnisque late fumat Assaraci domus.
Nec caelum patet
undante fumo: nube ceu densa obsitus
aterfauilla squalet lliaca dies.*

[Eis que os ornamentos das altas muralhas
jazem amontoados no chão, queimadas as

casas; as chamas cercam o palácio e toda a cidade de Assáraco lança espessa fumaça.

Nem o céu se mostra sob o fumo que se evola; escurecido por densa nuvem, o dia se envolve em negrume por causa da cinza de Tróia.]

Tro., 15-7; 19-2

A exposição de Hécuba revela o panorama dramático em que a cidade está, em chamas, com ornamentos amontoados e envolta em cinzas e negra fumaça. Tal condição tem relação direta com o estado emocional das cativas troianas, que devem lacerar o próprio peito por causa da má sorte que as acometeu:

*Lamenta cessant? turba captivae mea,
ferite palmis pectora et planctus date
et iusta Troiae facite. iamdum sonet
fatalis Ide, iudicis diri domus.*

[Cessam as vossas lamentações? Ó povo meu, ó escravas, lacerai o peito com as mãos, chorai e fazei algo digno de Tróia. Que o Ida fatal, teatro de um julgamento desastrado, possa agora ressoar!]

Tro., 63-66

E é no âmbito da descrição de Hécuba e na interlocução entre ela e as cativas que se dá a primeira ode coral da tragédia (67-163), na qual Hécuba e o coro descrevem o estado da cidade de Ilíon:

*decies niuibus canuit Ide,
Ide totiens nostris nudata rogis,
et Sigeis trepidus campis
decumas secuit messor aristas,
ut nulla dies maerore caret,
sed noua fletus causa ministrat.*

[O Ida embranqueceu dez vezes com as neves e dez vezes foi despojado para as nossas piras; o segador temeroso, nos campos do Sigeu, cortou sua décima seara, sem que nenhum dia fosse isento de dor.]

Tro., 73-78

Mais uma vez, faz parte do *páthos* necessário a tal visão a reação das cativas, que respondem positivamente às orientações da ex-rainha, agora cativa, Hécuba. Observa-se, porém, a intensidade unida ao comedimento das intervenções e das respostas, que se dá pelo soltar dos cabelos, pelo desnudar do seio e pelos gemidos. Hécuba afirma:

*soluite crinem, per colla fluant
maestra capilli tépido Troiae
puluere turpes...*

soltai a cabeleira; que vossos cabelos
caiam pelos ombros aflitos, sujos com a
cinza quente de Tróia.

Tro., 84-6

Em resposta, o coro de cativas responde:

*coma demissa est libera nodo
sparsitque cinis femidus ora.*

a cabeleira solta está livre de presilhas;
a cinza ardente se espalhou sobre nossos
rostos.

Tro., 100s

E as vestes, despojadas, revelam os seios nus, em uma clara alusão metafórica ao despojamento das mulheres, concomitante à descrição dos elementos cênicos — no caso, das vestimentas — caso tal peça fosse encenada:

*Āadit ex umeris uestis apertis
iúmque tegit suffulta latus;
iam nuda uocant pectora dextras.*

A veste cai de nossos ombros descobertos
e sustentada por baixo cobre-nos os flancos;
os seios nus instigam agora nossas mãos.

Tro., 103-105

A menção aos gemidos é feita com linguagem elevada e figuras ricas. Tais envolvem, no merisma “mar e céu” e na menção a pontos geográficos, todo o universo, que ecoa a dor das cativas — dor, porém, traduzida no comedimento dos gemidos:

*Rhoetea sonent litora planctu,
habitansque cauis montibus Echo
non, ut solita est, extrema breuis*

*uerba remittat:
totos reddat Troiae gemitus;
audiat omnis pontus et aether...*

Que as praias do Reteu ressoem com o pranto e Eco, habitante dos montes escavados, não repita, como costuma, só as últimas palavras, breve que é: que nos devolva os gemidos de Tróia, todos eles!

Que o mar e o céu os escutem...

Tro., 107-112

Uma última intervenção do coro descreve atos de autoflagelação, com os respectivos significados de cada ato:

*Tibi nostra ferit dextra lacertos
umerosque ferit tibi sanguíneos;
tibi nostra captit dextera ptiisat,
tibi matemis ubera palmis
laniata iacent.*

Por ti nossa mão direita agride nossos braços,
por ti lacera nossos ombros ensanguentados;
por ti nossa destra golpeia a cabeça, por ti
nossos seios se ferem pelas mãos de mães.

Tro., 116-120

Observa-se já no próprio prólogo que o tema da tragédia é a posição instável do poder e a mudança da *Fortuna*, que perpassa a história, que é descrita como cíclica, com muitas associações entre o presente e o passado — por exemplo, a relação entre

Astíanax e o pai (464-468, 451 — todas seções do terceiro ato da tragédia [409-806]) e a sorte de ambos (133-137 — seção do segundo ato da tragédia [164-408]; 825 — no quarto ato da tragédia [861-1055]); a relação entre os sacrifícios de Ifigênia e Políxena (164s [também no segundo ato da tragédia], 360).

A morte, a destruição e a dissolução, porém, são os temas fundamentais na tragédia, sendo sugerida no drama a necessidade de uma atitude controlada e refletida diante da morte (Astíanax [792]; Políxena [945, 1151-1154]; Hécuba [1171-1175, já no quinto ato da tragédia]). As próprias odes corais¹⁷ mostram a morte como libertadora (“*liber manes uadit ad imos*” [146]), ressignificando o seu sentido segundo princípios estoicos (“*post mortem nihil est ipsaque mors nihil*” [397]). Tal conformação também se revela em outras atitudes das cativas troianas, que não têm *pudor* (91), nem respeito pelo antigo rei (44), nem mesmo por tumbas (667-669).¹⁸ Observa-se portanto a recorrência na tragédia das concepções estoicas do autor, que as utiliza para dar voz à sua filosofia com dicção retórica elevada, lançando mão para isso de narrativas trágicas mais remotas.

Logo, a preocupação de Sêneca em imprimir densidade retórica para seu drama — a qual se revela nas fortes imagens — não suprime a dor e a desarticulação psicológica das suas personagens. Porém, tal se dá dentro de limites que revelam que os submetidos à violência podem manter sua capacidade de entender e se submeter ao suplício com equilíbrio e comedimento. O passo a seguir ilustra este aspecto:

*non ille uultus flammeum intendens iubar,
sed fessus ac deiectus et fletu grauis
similisque nostro, squalida obtectus coma.*

Seu semblante não mostrava o olhar ardente:
 Apresentava-se, ao contrário, cansado e
 vencido, abatido pelo choro e semelhante
 ao de um ser alquebrado, coberto pela
 cabeleira desgrenhada.

Tro., 448-450

Vencido, cansado e abatido, Heitor, que é descrito acima por ocasião de sua aparição em sonho a Andrômaca, está derrotado e morto. Porém, tal estado não o impede de aconselhar, mesmo em sua condição desfavorável, que Andrômaca *omitte flectus* (pare de chorar — verso 454). Há, portanto, a condição da manutenção da austeridade mesmo em estado de dor e derrota. A postura de suplicante também ilustra a consciência com a qual é necessário apresentar-se em situações adversas:

*Submitte manus dominique pedes
 supplice dextra strattis adora
 gere captiuum, positoque genu,
 si ma nondumfunera sentis,
 matris fletus imitaré tttae*

abaixa as mãos e, prostrado, com
 a destra suplicante, adora os
 pés de teu senhor porta-te
 como escravo e, ajoelhando-te, se
 ainda não sentes teu próprio
 sofrimento, imita o choro de tua mãe

Tro., 708-10:715-17

Os conselhos de Andrômaca a Astíanax, que será oferecido ao suplício, mostra a resignação e a necessidade de portar-se segundo a condição imposta: se é a de escravo, é necessário, mesmo que despojado do sofrimento da condição, portar-se como tal. É mais uma evidência das compreensões estoicas de Sêneca inseridas em seu drama, que mostra em sua caracterização dos vencidos um conjunto de valores que, sem negar a natureza da dor, aponta para um caminho de aceitação da mesma. Mais uma passagem é ilustrativa do fato:

*Oscula et fletus, puer, lacerosque crines
excipe et plenus mei occurre patri; Sume
nunc iterum comas et sume lacrimas,
quicquid e mísero uiri funere relictum est;
sume quae reddas tuo oscula parenti. Matris
hanc solado relinque uestem.*

Recebe meus ósculos e meu choro, criança,
e os cabelos que arranquei, e cheio de minha
lembrança corre para junto de teu pai.
Recebe, de novo, meus cabelos, recebe minhas
lágrimas — tudo que me restou da morte
infeliz de meu esposo; recebe os beijos que
levarás de volta a teu pai. E, como consolação
de tua mãe, deixa teu manto.

Tro., 799-801; 806-10

As palavras ditas por ocasião da despedida de Astíanax por Andrômaca mencionam a morte como retorno (*occorre patri... sume quae reddas tuo oscula parenti*) e são indicativas da introdução do tema da vida após a morte, e do retorno aos

ancestrais. Tal passagem introduz a ressignificação da morte: ainda um momento triste, especialmente nas circunstâncias dos cativos, é também a possibilidade de reencontro com os mortos. E é tal ressignificação da morte que permite entender, por ocasião da morte de Políxena, a constação de que a aceitação da morte revela a grandeza de espírito:

Vide ut animus ingenu laetus audierit necem

Vê como um espírito magnânimo
ouve alegre a notícia da morte

Tro., 945

Portanto, o que se observa no drama senequiano é a referência intertextual, que explica a escolha do enredo e a estruturação do seu drama segundo convenções cênicas, dramáticas e míticas provenientes dos seus antecessores. Porém, as vívidas descrições, que utilizam como instrumento a rica retórica do autor, são instrumentos para a elocução das ideias estoicas sobre a dor, o sofrimento, a morte e a vida após a morte. O melodrama senequiano, mesmo dedicado ao retrato do horror da derrota e desolação que esta provoca, reserva espaço para a reflexão a respeito da melhor maneira de enfrentar a dor e o sofrimento. Sendo assim, há um elemento pedagógico no drama senequiano, ironicamente um prenúncio da opção da libertação através da morte: opção que o próprio autor escolherá por ocasião de sua tragédia pessoal.

NOTAS

¹Mestre em História pela Universidade Federal Fluminense e Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro de grupo de pesquisa da Universidade Federal Fluminense e da Universidade de Coimbra. E-mail: bglkibuuka@hotmail.com

²O pai de Sêneca foi um conhecido orador. Retor influenciado por Cícero, autor de *Controversies* e *Suasoriae* sobre ele afirma Russel: “writing under Tiberius or Caligula, is an early witness to the discussion of corruption and decline which is prominent in first-century speculation” (RUSSEL, Donald. *The Arts and Prose in Early Empire*. In: BOARDMAN, J. et al., *The Oxford History of Classical World*. Oxford: Oxford University Press, 2002. p. 539).

³HERIGTON, C. J. The younger Seneca. In: KENNEY, E. J. & CLAUSEN, W. V. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature*. v. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 513-514.

⁴FITCH, John G. Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. *The American Journal of Philology*. Vol. 102, No. 3, 1981. p. 289-307.

⁵TARRANT, R. J. Greek and Roman in Seneca’s Tragedies. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 97, *Greece in Rome: Influence, Integration, Resistance*, 1995. p. 215-217.

⁶TARRANT, R. J. Senecan Drama and Its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 82, 1978. p. 218.

⁷HOOKER, Edna M. Changing Fashions in Ancient Drama — II. *Greece & Rome, Second Series*, Vol. 7, No. 2, Out., 1960. p. 152.

⁸HERIGTON, C. J. The younger Seneca. In: KENNEY, E. J. & CLAUSEN, W. V. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature*. v. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 519-521.

⁹HADAS, Moses. The Roman Stamp of Seneca’s Tragedies. *The American Journal of Philology*, Vol. 60, No. 2, 1939. p. 222-223. Quanto aos recursos cênicos, Hadas menciona o uso de 600 mulas na apresentação da Clitemnestra de Accius para ilustrar os recursos empregados pelos tragediógrafos latinos no afã de entreter os espectadores.

¹⁰TARRANT, R. J. Senecan Drama and Its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 82, 1978, p. 223-224.

¹¹HOOKER, Edna M. Changing Fashions in Ancient Drama — II. *Greece & Rome, Second Series*, Vol. 7, No. 2, Out., 1960. p. 153.

¹²GOLDBERG, Sander M. The Fall and Rise of Roman Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 126, 1996. p. 274.

¹³BRAUN, W. *De Senecae fabula quae inscribitur Troades* (Progr. Wesel I870); CALDER III, W. M. Calder, *Wissenschaft Zeitschrift der Univ. Rostock, Geschichte und sprachwiss.* 15, 1966. p. 551-559.

¹⁴CALDER III, William M. Originality in Seneca's Troades. *Classical Philology*, Vol. 65, No. 2, 1970, p. 75-76.

¹⁵KEULEN, Atze J. Lucius Annaeus Seneca — Troades: introduction, text and commentary. Köln: Brill, 2002. p. 12.

¹⁶As citações latinas e as traduções são provenientes de duas edições: SÊNECA, Lúcio Aneu. *As Troianas*. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997; e MATIAS, Mariana Montalvão. *Paisagens Naturais e Paisagens da Alma no Drama Senequiano*. Troades e Thyestes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009.

¹⁷As odes corais são quatro: primeira (107-163), segunda (371-408), terceira (814-860) e quarta (1009-1055).

¹⁸KEULEN, Atze J. Lucius Annaeus Seneca — Troades: introduction, text and commentary. Köln: Brill, 2002. p. 12.

REFERÊNCIAS

BRAUN, W. *De Senecae fabula quae inscribitur Troades* (Progr. Wesel 1870); CALDER III, W. M. Calder, *Wissenschaft Zeitschrift der Univ. Rostock, Geschichte und sprachwiss.* 15, 1966.

CALDER III, William M. Originality in Seneca's *Troades*. *Classical Philology*, Vol. 65, No. 2, 1970, p. 75-82.

FITCH, John G. Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare. *The American Journal of Philology*. Vol. 102, No. 3, 1981. p. 289-307.

GOLDBERG, Sander M. The Fall and Rise of Roman Tragedy. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 126, 1996.

HADAS, Moses. The Roman Stamp of Seneca's Tragedies. *The American Journal of Philology*, Vol. 60, No. 2, 1939.

HERIGTON, C. J. The younger Seneca. In: KENNEY, E. J. & CLAUSEN, W. V. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature*. v. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 511-532.

HOOKER, Edna M. Changing Fashions in Ancient Drama — II. *Greece & Rome, Second Series*, Vol. 7, No. 2, Out., 1960, p. 143-154.

KEULEN, Atze J. *Lucius Annaeus Seneca — Troades: introduction, text and commentary*. Köln: Brill, 2002.

MATIAS, Mariana Montalvão. *Paisagens Naturais e Paisagens da Alma no Drama Senequiano*. Troades e Thyestes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009.

RUSSEL, Donald. The Arts and Prose in Early Empire. In: BOARDMAN, J. *et al.*, *The Oxford History of Classical World*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *As Troianas*. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

TARRANT, R. J. Senecan Drama and Its Antecedents. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 82, 1978, p. 213-263.