

O DISCURSO LITERÁRIO COMO ELEMENTO CARACTERIZADOR DO ESPETÁCULO, NAS TRAGÉDIAS DE SÊNECA: AS TROIANAS

Zélia de Almeida CARDOSO*

Em sua conhecida obra, *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld faz importantes considerações que devem ser levadas em conta numa análise das tragédias de Sêneca.

Nesse livro, que já se vai tornando fundamental para o conhecimento da semiologia do teatro, a autora procura discutir a questão da leitura do texto dramático. A posição que assume, desde a “Introdução”, é a de que o texto teatral não foi composto para ser lido e, sim, para ser representado. Como, porém, “só o texto tem condições de permanecer”, torna-se necessária, muitas vezes, a leitura do mesmo. O problema se situa, então, em determinar “as formas de leitura que permitem não apenas tornar clara uma prática textual muito particular, mas também mostrar, na medida do possível, os liames que unem essa prática textual e outra: a prática da representação” (UBERSFELD, 1978, p. 8). Discorre a autora, a partir de tal pressuposto, sobre a relação que existe entre os signos textuais e os da representação e sobre a situação paradoxal do teatro como arte uma vez que, sendo a arte individual, de um artista, “de um só, o grande criador”, é, na realidade, uma “prática social” (p. 13-14)

Para Anne Ubersfeld, embora comumente se suponha que deve haver uma equivalência semântica entre o texto e a

* Docente da FFLCH-USP

representação, o conjunto dos signos não-textuais existentes na representação constituem um sentido que vai além do texto. Em alguns casos pode haver coincidência, mais ou menos estreita, entre os dois conjuntos (o dos signos textuais e o dos não-textuais); em outros, porém, essa coincidência se esgarça, o que leva a examinar alguns dados referentes ao texto teatral.

Lembra a autora que tal espécie de texto se faz presente no interior da representação como voz. Precede, portanto, a representação e, em seguida, a acompanha (p. 20). Por outro lado, o texto teatral pode ser lido como um texto qualquer, dada a existência de diálogos e didascálias que permitem ser ele compreendido como uma narrativa, fazendo-se a abstração da teatralidade. Há uma especificidade, porém, no texto teatral, especificidade essa que reside justamente na presença de diálogos e didascálias, cujo papel sofreu grandes variações de época para época.

Anne Ubersfeld insiste, então, na função das didascálias, mostrando que mesmo quando parecem inexistentes estão presentes no texto teatral, surgindo sob a forma do nome das personagens e das indicações de lugar e determinando uma pragmática, ou seja, as condições concretas do uso da palavra.

A referência às didascálias, e sobretudo às implícitas no texto dramático, nos leva a rever as tragédias de Sêneca, obras bastante específicas no gênero em que se incluem.

É voz corrente que tais tragédias foram escritas para serem lidas em sessões literárias e “leituras públicas” e não para serem representadas (COSTA, 1978, p. 50). Poriam obstáculos à representação os próprios elementos estruturais das peças: a falta de movimentação do desenrolar da ação, a presença de passagens macabras e violentas, de difícil encenação, a extensão de alguns monólogos e sobretudo o estilo enfático, brilhante, grandiloquente, declamatório, os períodos longos e cheios de inversões que dificultam a compreensão, as inúmeras alusões, nem sempre suficientemente claras. (LEO, 1868, p. 147-159)

Não há, realmente, informações sobre a representação das tragédias senequianas na época em que foram escritas. Teuffel (1880, p. 198) porém, não elimina a hipótese de terem elas

sido representadas, considerando a grande teatralidade de alguns episódios, e Margaret Bieber (1939, p. 397) partilha da mesma opinião julgando perfeitamente viável a representação das peças na época de Nero.

Se falta, porém, uma documentação mais precisa sobre tal fato, sabemos que as tragédias foram levadas à cena mais tarde. W. Beare (1950, p. 220), por exemplo, fala sobre a representação de peças de Sêneca em 1551, no Trinity College de Cambridge.

Podemos considerar, portanto, o texto das tragédias como texto dramático. Assim procedendo, passamos a analisar a questão das didascálias, valendo-nos, como **corpus** de trabalho, das *Troades*, ou seja, de *As troianas*.

Nas edições críticas das tragédias de Sêneca, o texto latino, estabelecido por diversos autores, não apresenta rubricas. As traduções, entretanto – e aqui lembramos à guisa de exemplo, as de Léon Herrmann e Franco Caviglia (SÊNEQUE, 1971 e SENECA, 1981), as introduzem para facilitar a leitura e a compreensão.

As rubricas ausentes no texto original, todavia, ao contrário do que se poderia imaginar, não são absolutamente necessárias. Discípulo atento das Escolas de Retórica, Sêneca domina totalmente a língua, maneja-a a seu bel-prazer, constrói imagens visuais por meio de recursos puramente verbais e compõe, com meras palavras, os elementos plásticos responsáveis por grande parte do que chamamos o espetáculo teatral.

Disse Aristóteles na *Poética* (VI, 29), que, como a finalidade principal da tragédia é a de ser representada, o espetáculo cênico deveria ser considerado como sua primeira parte, vindo a seguir a melopéia e a elocução. Mais adiante, porém (VI, 39) afirmou que o espetáculo cênico é a parte “mais emocionante mas também a menos artística e menos própria da poesia”. Conforme suas palavras, “mesmo sem a representação e sem atores pode a tragédia manifestar seus efeitos” e “a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta”.

Em que consiste, pois, o espetáculo cênico? Poderíamos responder, de forma simples, que consiste em tudo aquilo que, na representação teatral, é estranho ao texto: o cenário, o vestuário, as máscaras, as perucas, a gesticulação, a mímica facial, a movimentação, a coreografia, a iluminação, a sonoplastia, a música. A própria entoação vocal dos atores, dando uma interpretação pessoal ao texto, no decorrer da representação, faria parte do espetáculo.

O bom texto prescinde do espetáculo ou, como diz Aristóteles, logra atingir os mesmos fins, embora sem ele, enquanto os textos medíocres, principalmente os destinados ao “grande público”, incapaz de apreender a mensagem estética contida nas sutilezas verbais de um bom texto, esses têm necessidade de apoiar-se em “espetáculo” pomposo, feérico e grandioso.

As grandes peças quase nada requerem de aparato destinado à visão. Na tragédia ática, por exemplo — assim ensina Jacqueline de Romilly (1970, p. 24) —, não havia praticamente cenário. Algumas portas ou pórticos, um ou outro objeto simbólico, evocavam o local em que se desenrolaria a ação; em contraposição, nos períodos de decadência dos textos dramáticos, a magnificência do aparato tenta suprir a pobreza e as deficiências do texto. Cícero, descrevendo as representações teatrais oferecidas por Pompeu em 55 a.C., mostra que o excesso de atavios prejudicava o próprio espetáculo (*Ad fam.* VII, 1-2):

Quid enim delectationis habent sescenti muli in 'Clytaemnestra' aut in 'Equo Troiano' cretarrarum tria milia aut armatura uaria peditatus et equitatus in aliqua pugna?

O que existe de agradável em seiscentas mulas em 'Clitemnestra' ou em três mil taças no 'Cavalo de Tróia' ou em vários batalhões de infantaria e de cavalaria em alguma batalha?

As tragédias de Sêneca não exigem grandes aparatos espetaculares; apesar das rubricas ausentes, o texto constrói o “espetáculo” com as didascálias implícitas: oferece a descrição do cenário, do vestuário, dos jogos cênicos, da gesticulação, das expressões faciais, da movimentação das personagens.

Vejamos exemplos extraídos de *As troianas*.

O cenário da peça é pintado por Hécuba no início do prólogo e a descrição é completada por Andrômaca no segundo episódio.

Diz a rainha vencida, após ter feito considerações patéticas sobre a situação da cidade:

*En alta mura decora congesti iacent
tectis adustis; regiam flammae ambiunt
omnisque late fumat Assaraci domus.*

.....
*Nec cacum patet
undante fumo: nube ceu densa obsitus
ater fauilla squalet Iliaca dies. (15-7; 19-20)*

*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.*

A presença da partícula **en** (“eis”), no verso 15, mostra que as coisas descritas estão próximas, ao alcance de quem fala. Vemos, pois, diante de nós, os pedaços das muralhas, espalhados pelo solo, e as espirais de fumo, ocultando o céu. Hécuba não descreve apenas o que vê mas chama a atenção para a presença de signos que se revestem de incontestável valor conotativo. Os ornamentos da muralha (**muri decora**) – símbolos de força, poder, riqueza e beleza, “jazem amontoados no chão” (**congesti iacent**), fora, portanto, de sua posição normal, evocando ruína e destruição; há fumaça nas casas que fumegam ao cair da tarde (“... culmina fumant,/maiorsque cadunt altis de montibus umbrae” – *Buc. I, 82-3*), evocando o calor da lareira e a ceia próxima (MENDES, 1985, p. 183 nº 50); Sêneca se vale de um símbolo polivalente, a “fumaça”, e lhe confere uma conotação sombria. O mesmo ocorre com o fogo (**flammae**) e com o céu.

Falando da escuridão do dia, Hécuba fornece uma indicação sobre o tipo de iluminação ideal, muito embora no teatro antigo esse pormenor não tivesse a importância atual.

Andrômaca, no segundo episódio, completa a descrição de Hécuba, referindo-se, em dois momentos, ao túmulo de Heitor, que integra o cenário.

Nos versos 483-6, depois de ter relatado o sonho que tivera, se pergunta a si própria em que lugar esconderia o filho ameaçado. E se lembra do túmulo:

*Est tumulus ingens coniugis cari sacer
uerendus hosti, mole quem immensa parens
opibus magnis struxit, in luctus suos
rex non auarus. (483-6)*

*Existe o grande túmulo sagrado de meu esposo querido,
venerável ao próprio inimigo; seu pai — rei não avaro
para com seu luto — o construiu com muita riqueza,
num imenso monumento.*

Depois de hesitar e trocar idéias com um ancião, ordena ao filho que entre no túmulo. Sabemos, então, que está ali, próximo, visível:

Succede tumulo, nate.

.....
*En intuiere, turba quae simus super:
tumulus, puer, captiua (503: 507-8)*

Entra no túmulo, filho.

.....
*Vamos! Vê que povo somos os que sobrevivemos:
um túmulo, um menino, uma escrava!*

Quando Ulisses vem buscar a criança e, para obrigar Andrômaca a entregá-la, ameaça derrubar o túmulo, mais uma vez temos a prova de sua proximidade:

*tumulus hic campo statim
toto iacebit. (667-8)*

*Este túmulo será posto abaixo
imediatamente.*

O pronome **hic** (“este”) não deixa margem a dúvidas.

No terceiro episódio, finalmente, Andrômaca acrescenta mais um elemento à paisagem cênica: os ossos espalhados no chão. Dirigindo-se a Helena, pergunta-lhe:

*cernis hos tumulos ducum
et nuda totis ossa quae passim iacent
inhumata campis? (893-5)*

*vês estes túmulos de chefes
e estes ossos nus, em desordem, que jazem desenterrados
por toda a planície?*

Mais uma vez o pronome **hos** indica que os objetos mencionados estão próximos de quem fala. E temos o cenário construído: ruínas fumegantes, fragmentos dos muros, ossos humanos juncando o solo, sepulturas esparsas e, entre elas, avultando-se pela impotência e riqueza, o túmulo de Heitor.

Quanto ao vestuário, sabemos através do texto que as troianas usavam, no início da ação, túnicas e mantilhas. Hécuba a elas se refere no párodo da tragédia:

*ueste remissa
substringe sinus uteroque tenuis
pateant artus.*

.....
Cingat tunicas palla solutas. (87-9: 91)

*após ter afrouxado as roupas
amarrai as pregas e que vosso corpo se mostre
até o ventre.*

.....
Que a mantilha prenda como um cinto as túnicas soltas.

Sabemos também que as mulheres de Tróia atendem ao pedido da rainha, deixando nus os braços e seios e respondendo em coro:

*Cadit ex umeris uestis apertis
iúmque tegit suffulta latus;
iam nuda uocant pectora dextras. (103-5)*

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

Mais uma referência a vestuário pode ser encontrada no terceiro episódio. Helena simulando preparativos para um casamento, leva a Polixena o traje próprio das noivas reais, típico das jovens da Tessália, da Jônia ou de Micenas. Calcas, no primeiro episódio, assim o exigira:

*mactanda uirgo est Thessali busto ducis,
sed quo iugari Thessalae cultu solent
Ionidesue uel Mycenaee nurus
Pyrrhus parenti coniugem tradat suo. (361-4)*

*a virgem deve ser imolada sobre o túmulo do chefe tessálico
mas que Pirro conduza a noiva até seu pai
com os mesmos atavios com que costumam casar-se
as jovens da Tessália, da Jônia e de Micenas.*

Helena se lamenta, inicialmente, de prestar-se à simulação e desabafa num solilóquio:

*ego Pyrrhi toros
narrare falsos iubeor, ego cultus dare
habitusque Graios. (864-6)*

*sou obrigada a contar a história
de um falso casamento com Pirro e trazer-lhe os enfeites
e as vestimentas helênicas.*

Embora condoída, Helena prossegue em sua missão e se dirige a Polixena, dizendo:

Depone cultus squalidos, festos cape. (883)

Tira essas vestes de luto, toma este traje festivo.

E Polixena, após ter tido a notícia de sua morte próxima, reclama as vestes do simulado casamento. É Andrômaca quem o afirma:

*Cultus decoros regiae uestis petit (946)
Ela solícita os ornamentos do traje real*

No que diz respeito às cabeleiras das mulheres, sabemos-las longas, uma vez que as próprias troianas usam muitas vezes a palavra **coma** — e não simplesmente **crines** — para designá-las. No início da tragédia, tais cabeleiras deveriam estar presas, penteadas, pois que Hécuba exorta as troianas a soltarem-nas e cobrirem-nas de cinza em sinal de luto:

*soluite crinem, per colla fluant
maestra capilli tepido Troiae
puluere turpes... (84-6)*

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

Mais uma vez a ordem é cumprida e, com isso, se opera certa modificação nas cabeleiras. Ei-las agora desgrenhadas e cobertas de cinza, conforme a ordem da rainha:

*coma demissa est libera nodo
sparsitque cinis fertidus ora. (100-1)*

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

No trecho em que Helena se aproxima de Polixena para entregar-lhe o trajo real com o qual se encontrará com Pirro, para o simulado casamento, a espartana alude aos cabelos embaraçados da jovem e a exorta a deixá-los pentear:

*deprime horrentis comas
crinemque docta patere distingui manu. (884-5)*

*assenta esses cabelos desgrenhados
e permite que tua cabeleira seja penteada por mão capaz.*

Andrômaca, mais uma vez, é quem se refere ao fato de Polixena, de bom grado, permitir os preparativos para a morte:

et admoueri crinibus patitur manum. (947)

e permite que mão hábil se mova entre seus cabelos.

Na representação da tragédia, o espetáculo seria posto ante nossos olhos e, ao mesmo tempo, teríamos o relato do que se passaria à nossa frente. Na leitura, os recursos verbais constróem a imagem visual do espetáculo. Vemos as roupas esqueléticas das troianas e seus cabelos cobertos de cinza; vemos a jovem filha de Príamo ser vestida e penteada como princesa grega que se preparasse para as bodas. Os signos verbais que constróem o espetáculo se revestem mais uma vez de conotação icônica e simbólica. (UBERSFELD, 1978, p. 28-30).

A palavra não faz apenas ver mas faz ver no ver.

Quanto aos gestos das personagens e sua movimentação em cena, temos muitas indicações minuciosas e precisas.

No párodo, por exemplo, as troianas cantando em coro dão conta do gesto que acabaram de praticar, obedecendo à solicitação de Hécuba:

*solumus omnes lacerum multo
funere crinem:*

.....
iam nuda uocant pectora dextras. (98-9; 105)

*Todas nós soltamos a cabeleira,
desfeita já por muitos funerais;*

.....
os seios nus agora instigam nossas mãos.

E mais adiante acrescentam:

*Tibi nostra ferit dextra lacertos
umerosque ferit tibi sanguineos;
tibi nostra caput dextera pulsat,
tibi maternis ubera palmis
laniata iacent. (116-20)*

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

Por meio dessas palavras, visualizamos a movimentação cênica: vemos as troianas soltando os cabelos, desvelando o busto, ferindo-se em sinal de luto, por Tróia, por Heitor, pelo rei.

No segundo episódio há várias indicações, tanto da movimentação como de gestos e expressões faciais. Andrômaca, por exemplo, nos últimos versos do seu primeiro monólogo, se refere ao tremor que a domina pelo medo de esconder o filho no túmulo do esposo:

Omen tremesco misera feralis loci (488)

Desgraçada, eu estremeço pelo presságio do lugar funesto.

Um pouco mais adiante, ao dirigir-se a Astíanax, suas palavras revelam os gestos do menino:

*Succede tumulo, nate. Quid retro fugis
toruisque latebras spernis? (503-4)*

*entra no túmulo, filho. Por que recuas
e, enraivecido, desprezas o esconderijo?*

Sabemos, entretanto, que Astíanax acaba por acatar a ordem materna. As palavras do ancião que dialoga com Andrômaca revelam ao leitor do texto aquilo que o espectador teria visto no palco durante a representação:

Claustra commissum tegunt. (512)

As paredes ocultam o que fizeste.

Referências precisas à movimentação e à expressão facial de uma personagem temos nas palavras com que Andrômaca se refere a Ulisses:

*Adest Ulixes et quidem dubio gradu
iultuque (522-3)*

*Ulisses se aproxima
com andar e com ar cauteloso
e também nas com que este se refere à mulher:*

*Maeret, illacrimat, gemit;
sed et haec et illic anxios gressus refert,
missasque uoces aure sollicita excipit. (615-7)*

*Ela se inquieta, chora, geme,
movimenta-se com ansiedade de um lado para outro, tenta escutar
com o ouvido as palavras que são ditas.*

Há outros exemplos, no correr do texto. Quando Ulisses ordena aos soldados que destruam o túmulo de Heitor, as palavras de Andrômaca mostram que ela se interpõe entre eles e a tumba e é por eles afastada:

*Me, me sternite hic ferro prius.
Repellor, heu me! (680-1)*

*Abatei-me, abatei-me primeiro com vossas espadas!
Ai de mim! Sou repelida por eles!*

A saída de Astíanax do túmulo é depreendida a partir de falas consecutivas da mãe:

*Huc e latebris procede tuis
flebile matris furtum miserae (707-8)*

*Sai de teu esconderijo,
frágil ardil de uma pobre mãe*

e:

*Hic est, hic est terror, Ulixe,
mille carinis. (707-8)*

*Aqui está, Ulisses, aqui está
o terror de mil navios!;*

e também se depreende a movimentação do menino pela continuação das mesmas falas:

*Submitte manus
dominique pedes supplice dextra
stratus adora*

.....
*gere captiuum, positoque genu,
si tua nondum funera sentis,
matris fletus imitare tuae (708-10: 715-17)*

*abaixa as mãos
e, prosternado, 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*

e, mais além, ao dirigir-se Andrômaca a Ulisses:

*Iacet ante pedes non minor illo
supplice supplex uitamque petit. (732-3)*

*Jaz junto a teus pés, um suplicante não menor
do que o outro suplicante e te pede a vida.*

A despedida de Andrômaca, trecho tocante pelo emprego do patético, é cheia de alusões a gestos e posturas.

A pergunta inicial ao filho que vai morrer é desconcertante por não se coadunar com a propagada coragem do menino, mencionada anteriormente e reiterada mais tarde:

*Quid meos retines sinus
manisque matris cassa praesidia occupas? (792-3)*

*Por que agarras minhas vestes
e te seguras à frágil proteção das mãos de tua mãe?*

Os lances da despedida são depois enumerados:

*Oscula et fletus, puer,
lacerosque crines excipe et plenus mei
occurre patri;*

.....
*Sume nunc iterum comas
et sume lacrimas, quicquid e misero uiri
funere relictum est; sume quae reddas tuo
oscula parenti. Matris hanc solacio
relinque uestem. (799-801; 806-10)*

*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.*

No terceiro episódio, mais uma vez encontramos referências à movimentação cênica das personagens. Andrômaca faz alusão à atitude de Polixena e à alegria ao receber as vestes com que se ornamentará para a morte:

Vide ut animus ingens laetus audierit necem (945)

Vê como um espírito magnânimo ouve alegre a notícia da morte

bem como ao desmaio de Hécuba, ao saber do destino da filha:

*At misera luctu mater audito stupet;
labefacta mens succubuit.* (999-50)

*Mas a pobre mãe desfalece com a notícia da morte;
a mente abalada não resistiu.*

Hécuba, por sua vez, fala do andar e da aparência de Pirro, quando este se aproxima para levar Polixena:

*Sed en citato Pyrrhus accurrat gradu
uultuque torto.* (999-1000)

*Eis que Pirro se aproxima com passo apressado
e olhar enraivecido.*

Em todos esses momentos, o texto é esclarecedor, suprindo a falta de didascálias explícitas. Nas traduções, porém — e lembro aqui a de Franco Caviglia, já citada, publicada pelas Edizioni dell’Ateneo, Roma — há rubricas indicativas das situações em que um solilóquio, ou uma fala dirigida a uma personagem, se interrompe para que o falante se dirija a alguém mais ou proceda a um aparte (CÂNDIDO, 1972, p. 89-90). Não haveria necessidade, entretanto, de tais expedientes por ser o discurso suficientemente compreensível, deixando perceber tais interrupções e mudanças.

Verificamos, pois, mais uma vez, a mestria de Sêneca, no manejo da língua. Com a palavra ele cria a ação e a desenvolve na progressão convencional. Com a palavra constrói personagens, trabalhando-as em suas especificidades e conferindo a cada uma delas a personalidade própria cujas características se evidenciam no emprego de recursos lingüísticos e estilísticos: na articulação das frases que dizem, na modalidade de figuras de que se utilizam, na escolha das palavras de que se valem, das conotações que atribuem aos vocábulos e

até mesmo na insistência com que usam certos ritmos e certos sons fonêmicos, aos quais podem ser atribuídos significados e simbologias.

Com a palavra, enfim, Sêneca procura modelar o espetáculo e dele dar ciência ao virtual leitor. Texto e representação parecem pretender fundir-se num todo único, não deixando a encenadores e intérpretes muita margem para outras linguagens. A impressão que se tem, a princípio, é a de que o discurso literário de Sêneca se fecha em círculo, se basta a si próprio e dispensa recursos paralelos. Mas estes existem, evidentemente, e podem ser empregados em qualquer circunstância. Podem surgir e multiplicar-se, numa encenação ou representação, valendo-se do auxílio de tecnologias várias, servindo-se de elementos visuais, auditivos, tangíveis, sensoriais, enfim, reiterando alguns signos, modificando outros, recriando outros ainda e mostrando que, como sempre, o texto teatral é antes de tudo um pretexto e que o teatro é uma arte constantemente moderna em seu dinamismo eficiente e em sua ebulição contínua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEARE, W. *The Roman stage*. London, Methuen, 1950.
- BIEBER, M. *The history of the Greek and Roman theatre*. Princeton: Princeton University Press, 1939.
- CÂNDIDO, A. *et al. A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- COSTA, A. *Temas clássicos*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- LEO, F. *De Senecae tragoediis observationes criticae*. Berlin: Teubner, 1868.
- MENDES, J. P. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Brasília: Ed. UnB/INL, 1985.
- ROMILLY, J. *La tragédie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.
- SENECA, L. A. *Le troiane* Int., testo, trad. e note di F. CAVIGLIA. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1981.

SÉNÈQUE. *TRAGÉDIES*. Texte ét. et trad. par L. Hermann. 5. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

TEUFFEL, V. S. *Histoire de la littérature romaine*. Paris: Vieweg, 1880.

UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1978.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., coment. e índices de Eudoro de SOUZA. (Col. Os Pensadores. V. 4) São Paulo: Victor Civita, 1973.

CARDOSO, Z. A. *A construção de As Troianas de Sêneca* (Tese de doutoramento). São Paulo: USP, 1976.

CIRLOT, J. E. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

The complete Roman drama Edit. e com trad. de G. E. DUCKWORTH. New York: Randon House, 1942.