

A CEGUEIRA EM SÊNECA E SHAKESPEARE

Tereza Pereira do Carmo UNIVALE¹

RESUMO: Estudo das didascálias no *Oedipus de Sêneca* e no *Rei Lear de Shakespeare* com vistas à observação das direções de cena para a performance do ator de Édipo e de Tirésias em *Oedipus de Sêneca* e de Gloucester no *Rei Lear de Shakespeare*.

PALAVRAS-CHAVE: Didascálias; Sêneca; Shakespeare; cegueira.

1.1. Entre a filosofia e a poesia

O teatro senequiano ainda é visto como obra de estilo exageradamente filosófico e com possibilidades limitadas de encenação e por isso existem dúvidas sobre a representabilidade dramática de Sêneca, isto é, se suas peças foram escritas visando à encenação ou se são obras concebidas apenas para serem lidas, tendo em vista um *modus dicendi* e *modus scribendi* fortemente dirigido pela filosofia ao longo de todas as suas tragédias.

De fato, é incontestável que a filosofia perpassa a obra teatral de Sêneca que em suas peças, procura falar sobre as paixões humanas e as idéias estoicas, segundo as quais o escopo do viver é a obtenção da felicidade. O autor utiliza a ação e o discurso de suas personagens para mostrar que a felicidade se persegue vivendo “segundo a natureza”. E viver conforme a natureza, para os estoicos, será um viver que se concilia com o próprio ser racional (distintivo do homem sobre o animal), conservando-o e atualizando-o plenamente, uma vez que o homem não é apenas um ser vivente, mas é, acima de tudo, um ser racional. A virtude humana está na identificação com a natureza e o equilíbrio está no domínio de tudo o que é irracional e no controle das paixões, impulsos e sentimentos².

O tutor de Nero, afortunadamente, deixou-nos não apenas uma enorme obra filosófica, mas cartas e pequenos tratados que discutem as questões relativas às paixões as quais são sem sombra de dúvida material de pesquisa tanto para a filosofia quanto para o fazer poético. É relevante, portanto, que, classificada no gênero tragédia, exista também uma obra dramática significativa de Sêneca onde o filósofo pode abordar poeticamente a ultrapassagem dos limites do humano que é conduzido por seus estados emocionais passageiros. Não acreditamos que a presença da reflexão filosófica possa ser vista como um impedimento à encenação, pelo contrário, ela perscruta mente e coração com fins de erigir uma *persona*. No nosso ponto de vista, visualizar teatralmente questões filosóficas é um estímulo para buscar as imagens poéticas do indescritível. As estratégias e recursos utilizados para a materialização de paixões, aos olhos dos estoicos, condenáveis manifestam-se com exuberância no teatro senequiano.

¹ Mestre em Estudos Clássicos pela UFMG, Professora do departamento de Letras da Universidade Vale do Rio Doce. Endereço eletrônico: tepecar@yahoo.com.br

² BRUN, 1986, p. 82 e ss.

1.2. Estética de recepção

Acreditamos que, ao artista, é lícito utilizar sua arte com o objetivo prático de transmitir suas idéias, tornando sua obra didática³. A questão do didatismo na arte abre uma colocação antiga: *ars artis gratia* ou *ars pecuniae gratia*? Verifica-se, através de uma breve viagem à história do teatro, que Paul Claudel escreveu peças de conteúdo doutrinário católico e Brecht, um dos maiores dramaturgos do século XX, dedicou sua vida a escrever e dirigir suas peças didáticas de conteúdos ideológicos. Não pretendemos discutir a intencionalidade do artista. Interessa-nos sobretudo a relação autor espectador. As estratégias de interlocução e sedução. Ora, certamente, o espectador da época neroniana reconheceria com facilidade tanto as marcas do gênero filosófico quanto a argumentação de base estoica das personagens nos textos dramáticos senequianos. Sua platéia apreciava os rituais tipicamente romanos com requinte de crueldade e violência como nos relata Suetônio acerca do teatro do século I⁴.

Aliás, dentre os vários outros aspectos destacados para determinar a chamada dificuldade de encenação o mais comentado é o gosto do poeta por situações horrendas tingidas com cores fortes e o excesso de cenas repugnantes e grotescas, opção poética que vai de encontro com as recomendações de Horácio na *Epistula ad Pisones* em que cenas de horror sejam escondidas do público; Sêneca despreza as regras do poeta e atende ao gosto do público romano que tinha prazer em assistir tais cenas.

Boileau, na sua *Art. Poet.* III, 1-8, afirma:

Não existe serpente, nem monstro odioso, que, imitado com arte, não se torne gracioso. Com pincel delicado, o artífice agradável do mais horrível faz um objeto amável. Assim para nos encantar, a tragédia em choros de Édipo ensangüentado faz falar as dores, de Orestes parricida os alarmes vai exprimir e arranca-nos lágrimas, para nos divertir. (BOILEAU, v.1-8, 1979)

Dessa maneira, as criações e inovações nas tragédias de Sêneca relativas tanto à doutrina filosófica, quanto à quebra de regras já pré-estabelecidas, tomadas do modelo grego marcam sua originalidade e genialidade. O homem não pode esconder-se de si mesmo e, por mais odiosas que sejam as imagens de um espetáculo, estas irão revelar ao homem aquilo que ele é capaz de realizar fora do palco; cabe a ele decidir se o fará ou não. A partir da reflexão proporcionada pelo espetáculo, dificilmente o espectador sairá ileso depois de assisti-lo. Acrescente-se que o *furor*, presente na obra dramática senequiana, assim como as demais paixões, eram ‘condimentos, temperos’ necessários para o gosto da platéia latina acostumada com as grandes guerras, com as carnificinas dos eventos de gladiadores etc. Para comover os corações e agradar uma tal audiência o exagero nunca seria demasiado.

A poesia dramática de Sêneca servirá de inspiração e exemplo para muitos autores de tragédias a partir do Renascimento: de Calderon de la Barca a Shakespeare, de Corneille

³ O didatismo das poesias dramáticas de Sêneca está associado à filosofia presente na mesma.

³ Ortega y Gasset, 1977.

⁴ Suetônio conta-nos que, na época de Calígula, um dos atores quis dar realismo à cena durante a apresentação de um mimo e, para conseguir tal efeito, saltou do alto de um edifício, caindo no palco a vomitar sangue. Suetônio. *Calígula*, 57.

a Racine, de Cocteau a Eliot e, ainda hoje, as descrições de suas cenas de violência podem ser encontradas no cinema contemporâneo.⁵

No entanto, partindo do pressuposto de que a poesia dramática é uma obra de arte e de que a arte é essencialmente prazer, podemos afirmar que as imagens produzidas somente com palavras podem vir a ser espetáculos repugnantes, grotescos e fascinantes que dão prazer a nossas vistas. Platão relata na *República* o belo espetáculo que é a imagem de cadáveres junto ao carrasco⁶.

O autor dramático produz arte, arte essa que pode significar coisas diferentes em épocas diferentes para espectadores diferentes. A obra dramática é para ser lida, vista, ouvida e esse recurso é um facilitador do entendimento das idéias, no caso de Sêneca, idéias da filosofia estoica ilustradas de forma poética em suas tragédias.

O poeta dramático, no teatro antigo, muitas vezes é também ator e encenador. Por isso, escrever em seus textos indicações sobre a forma de atuar torna-se quase desnecessário, sem utilidade. A experiência mostra que estas indicações estão ausentes dos manuscritos. Pensando assim, o autor teatral é o primeiro encenador de suas peças, parece-me que, ao escrever, ele cria as personagens, o figurino, o cenário, as ações, duração, clima e talvez o tipo de público para o qual será representada a sua obra. Virtualmente, o autor teatral cria seu espetáculo e tudo sai perfeito em sua imaginação, pois o dramaturgo não escreve uma obra teatral para que seja apenas lida, visa à encenação:

O autor de teatro, quando não está ele mesmo envolvido na produção teatral, não escreve, apesar disso, sem a perspectiva imediata do objeto-teatro: a forma da cena, o estilo dos atores, sua dicção, o tipo de figurino, o tipo de história que conta o teatro que ele conhece, e outros tantos elementos que inserem o autor em um certo modo de escrita (UBERSFELD, p.14,1981).

Ubersfeld faz algumas considerações importantes sobre a leitura do texto dramático. Para a autora, o texto teatral não foi composto para ser lido, mas para ser representado. Como, porém, a representação nem sempre é possível, a leitura do texto faz-se necessária.

Há várias formas de leituras e, para Ubersfeld (*apud* CARDOSO p.87, 1978), deve-se buscar uma forma que consiga unir, na medida do possível, a prática da representação. De certo, pode-se ler o texto teatral como outro texto literário e submetê-lo a uma análise semelhante à novela ou ao conto, assim como se pode também, submetê-lo à análise poética. No entanto, para o artista e para o teórico de teatro o texto é um sistema de signos ou de práticas significantes que está associado à prática da encenação,⁷ mesmo que o leitor, freqüentemente, leia o texto de teatro como um texto qualquer. A compreensão é como narrativa, graças à presença dos diálogos e das indicações cênicas ou didascálias. As didascálias estão presentes no interior dos diálogos, ou, aparentemente inexistentes, elas se fazem presentes nos nomes das personagens, indicações de lugar e, de um ponto de vista prático, nas condições concretas do uso da palavra.

Na perspectiva de teorias do teatro de nossa atualidade, Pavis (1999) identifica didascálias como “*instruções dadas pelo autor a seus atores (...) para interpretar o texto dramático*”. Isto significa que as didascálias surgem da objetividade do autor, que tem

⁵ Por exemplo: RACINE, *Fedra* e CAMUS, *Calígula*.

⁶ PLATÃO, 2000, p. 140.

⁷ UBERSFELD, El texto y la escena. revista *Repertorio* N°29, 1995.

consciência de que o seu texto dramático pode ser lido silenciosamente, mas que pode ultrapassar este limite e tornar-se vivo. O fim do texto teatral é ser espetáculo. As didascálias servem como um texto de direção e de direcionamento do autor ao conjunto de atores que irá colocar o seu texto em prática. Elas aparecem nas obras dramáticas como intermediárias entre a escritura e o jogo cênico, visando precisar o efeito que o autor quer produzir no texto. Fazem, portanto, a intermediação entre o autor, as personagens, os leitores e os espectadores. Dessa forma, tornam-se importantíssimas para o teatro antigo.

Segundo Mora (2001), um bom dramaturgo se reconhece não apenas pelo uso do diálogo, mas também pelo uso apropriado das didascálias, pois elas possibilitam a ação que dará ritmo à cena e às falas. O autor classifica as didascálias internas em três tipos: descritivas de espaço ou de movimento das personagens; psicológicas, se descrevem as emoções das personagens; de opinião, se descrevem o ponto de vista do dramaturgo.

A identificação as didascálias descritivas de espaço ou de movimento das personagens e as didascálias psicológicas internas no *Oedipus* de Sêneca e no *Rei Lear* de Shakespeare, segundo a categorização de Mora (2001) e a análise das mesmas como marcas da representabilidade do teatro senequiano, toma como base as teorias de Horácio – *Arte Poética* e de Aristóteles – *Poética* sobre composição e representação da poesia dramática antiga. Observo como os poetas Sêneca e Shakespeare tratam a cegueira e como se dão as *didascálias* para a condução do cego em cena. Busco as estratégias comuns entre Sêneca e Shakespeare na utilização de palavras que fazem ver ao cego, que conduzem o ator ‘cego’ no palco e que descrevem para a platéia sua psicologia, sua angústia e seu sofrimento.

2. Fazer ver com palavras

As didascálias descritivas de espaço ou de movimento estão presentes em toda obra do gênero teatral. São necessárias para a composição da obra e, segundo MORA(2001, p.6) seria impossível escrever uma obra teatral sem utilizá-las. Sêneca⁸ utiliza essas didascálias para indicar o cenário de sua peça *Oedipus*: a fachada de um palácio real com portas móveis. É nesse espaço que ocorre a peça, em frente às portas do palácio. O cenário deve ser majestoso, com a suntuosidade e a imponência necessária para impressionar. É importante que as portas do palácio possam mover-se, pois elas servirão de entrada e saída para alguns personagens. O palácio é a referência para as personagens, é para o palácio que elas se dirigem e saem em momentos diferentes da peça. Para os atores são entradas e saídas de cena.

Shakespeare utiliza essas didascálias em todo o seu texto, Durante o terceiro ato, as personagens Lear, Kent, Edgar e o Bobo encontram-se juntos em cena, somente com a chegada de Gloucester temos a confirmação do lugar: uma cabana. Anteriormente temos outras informações acerca do espaço, confirmadas pelas personagens⁹. Chove, informação que Lear nos dá e Kent confirma¹⁰. Em seguida temos mais uma informação: “*Quem és tu que gemes aí na palha? Sai para fora!*” (SHAKESPEARE, 1969, p.666) a palha e o barulho em cena são indispensáveis para a composição do espaço e o desenrolar da peça.

As didascálias psicológicas descrevem o estado emocional da personagem e a intenção dos seus diálogos e para Mora (2001, p.6) nem todos os dramaturgos as utilizam.

⁸ As traduções do *Oedipus* de Sêneca presente neste trabalho são de nossa autoria.

⁹ SHAKESPEARE, 1969, p.669

¹⁰ SHAKESPEARE, 1969, p.666.

Sêneca faz parte dos dramaturgos que utilizam as didascálias psicológicas, principalmente para descrever as emoções das suas personagens. Vejamos o exemplo:

En ecce, rapido saeua prosiluit gradu
Iocasta uaecors, qualis attonita et furens
Cadmea mater (...)
(...) Dubitat afflictum alloqui,
cupit pauetque. Iam malis cessit pudor.
Sed haeret ore primo uox.¹¹

Nesses versos as didascálias dizem respeito a Jocasta e a Édipo. A personagem de Jocasta surge em cena tal qual uma matrona italiana. Sêneca ‘dirige’ a personagem, que deverá estar enfurecida e hesitante, com emoções contraditórias, medo e desejo. A cena oferece, para ator e o diretor, um leque abrangente de informações sobre a ação e a emoção da personagem Jocasta, antes mesmo que ela diga os seus versos. Ao dizer, é necessário que estas didascálias estejam presentes, desde a emoção até a movimentação da personagem. Jocasta está furiosa, a didascália diz que ela precipita em passo rápido, se lança, salta para dentro da cena. A entrada de Jocasta em cena deve aumentar o clima de tensão e deixar o público que conhece o final da história mais tenso ainda. Através dessas didascálias, sabe-se que a personagem de Jocasta jamais deverá entrar em cena como uma rainha calma, discreta e com o controle total de suas emoções; ao contrário, Sêneca coloca em cena uma Jocasta enlouquecida pela dor do reconhecimento, mas que, corajosamente, vai ao encontro da verdade.

Um exemplo shakespeareano: “...Restabelecei os sentidos desafinados e dissonantes desse pai transformado em criança” (SHAKESPEARE, 1969, p.691). As didascálias ditas por Cordélia apresentam um Lear que tem o comportamento alterado. A loucura temporária que acomete a personagem contraria totalmente as características do rei Lear no início da peça. Este comportamento proposto por Shakespeare ultrapassa o discurso de Lear, está presente em seu gestual que de acordo com as palavras de Cordélia é semelhante ao comportamento de uma criança. A falta de harmonia e o desacordo dos sentidos possibilitam esta personagem shakespeareana ricas diferenças no agir e no pensar.

2.1- O cegamento em Sêneca e Shakespeare

As personagens senequeanas e shakespereanas possuem uma construção cuidadosa e uma riqueza estrutural que instiga a criação do ator na sua composição. Assim como Sêneca, Shakespeare retira a encenação teatral do universo sagrado que, como um manto, a envolvia desde as tragédias gregas.

Em Sêneca temos a aparição de Tirésias, personagem conhecido pela sabedoria e cegueira. A entrada de Tirésias em cena aponta a preocupação de Sêneca em informar ao ator detalhes para interpretação da personagem:

In tempore ipso sorte Phoebea excitus
Tiresia tremulo tardus accelerat genu
comesque Manto luce uiduaturn trahens.¹²

¹¹ Ah, eis que Jocasta, furiosa, se precipitou em passo rápidos, semelhante à mãe Cadméia, atônita e louca (...) Hesita em falar ao atormentado, deseja e treme de pavor. Agora o pudor cedeu ao mal, mas a voz está presa na garganta *Oedipus* 1004- 1009.

As didascálias presentes nesses versos anunciam a entrada em cena de Tirésias e Manto. Os atores que interpretam essas personagens sabem que este é o momento de entrar em cena. Esta é a ação primeira dos atores, sair da coxia e adentrar a cena assim que o primeiro verso é dito; são, portanto, didascálias de movimento, de ação. As didascálias revelam ainda as características físicas de Tirésias, a cegueira e a velhice, e, como característica de ação, a pressa e a dependência de um guia. O ritmo acelerado de Tirésias é marcado pelo peso dos anos e pela cegueira. No que diz respeito a Manto, não há uma descrição, nesses versos, de suas características físicas, o ator/atriz que interpretar esta personagem tem apenas a indicação de que a personagem é a guia do cego. Se jovem ou criança, se gorda ou magra, caberá ao encenador decidir. Sabemos, nos versos seguintes a essa cena, que Manto é filha de Tirésias e é também os olhos de Tirésias, pois é Manto quem descreve com cores, movimentos e cheiros toda a ação do sacrifício, para que ele possa responder à indagação de Édipo.

Sêneca de forma magistral, infringe e obedece à proposta horaciana, ao utilizar o mensageiro para descrever em pormenores o gesto de Édipo ao arrancar os olhos:

scrutatur avidus manibus uncis lumina,
radice ab ima funditus uulsos simul
euoluit orbes; haeret in uacuo manus
et fixa penitus unguibus lacerat cauos
alte recessus luminum et inanes sinus
saeuitque frustra plusque quam satis est furit.¹³

Infringe ao descrever minuciosamente o gesto terrível de Édipo e obedece não colocando em cena o gesto edipiano. Segundo Horácio, a cena deveria se passar *intus*, isto é, escondida do público e ser substituída pela narrativa eloquente. Talvez, para Horácio, Sêneca seja eloquente ao extremo.

Alguns versos à frente encontramos informações importantes para o ator que interpretará Édipo:

“Sonuere fores atque ipse suum 995
duce non ullo molitur iter
luminis orbus”¹⁴.

Nestes versos, unidos aos anteriores, temos as informações externas da personagem. Seguindo as informações de Sêneca, o encenador guia o seu ator para um mundo de trevas e em seguida o poeta latino deixa claro que os passos da personagem são incertos, assim como suas mãos são trêmulas. O ator que interpreta Édipo vacila ao caminhar, ainda que

¹² Exatamente nesse momento evocado pelo oráculo de Febo Tirésias, vagaroso, acelera seus joelhos trêmulos e também Manto, sua acompanhante, que o traz privado de luz. *Oedipus*.v. 288-290.

¹³ Com as mãos recurvadas, ávido, investe sobre os olhos e de uma só vez revolve inteiramente as órbitas, arrancando-as desde a profunda raiz; sua mão engancha no orifício e, cravada, rasga profundamente com as unhas as profundezas vazias dos olhos, e as cavidades inanes, e em vão se enfurece e se violenta mais que o necessário. *Oedipus*. v.965-970.

¹⁴ As portas soaram e ele mesmo, sem guia algum, privado de luz, constrói seu percurso. *Oedipus*. v.995-997

conheça o caminho. Neste momento a memória visual da personagem não funciona, as mãos trêmulas buscam por um apoio que o conduza pelo caminho, é uma personagem que está cega e confusa, ao mesmo tempo apressa pra fugir de Tebas, tropeça no obstáculo, que é o corpo de sua mãe e pára, em seguida salta estoicamente o corpo da mãe e continua, com passos incertos a sua fuga.

Pauitante gressu sequere fallentes uias;
suspensa plantis efferens uestigia
caecam tremente dextera noctem rege.
Ingredere praeceps, lubricos ponens gradus,
i, profuge, uade; - siste, ne in matrem incidas¹⁵.

Shakespeare conhece a obra dramática de Sêneca como podemos comprovar na sua peça *Hamlet*: “*Sêneca nada tem para eles de pesado demais...*” (SHAKESPEARE, 1969, p.652) ou seja, não tem quem se compare a Sêneca na tragédia. Percebe-se a influência do poeta latino em Shakespeare, principalmente nas cenas de violência, vinganças e assassinatos.

Rei Lear é a peça de Shakespeare que possui uma cena violenta semelhante ao *Oedipus* de Sêneca, a cena do cegamento. Enquanto que noutras tragédias de Shakespeare não existem enredos secundários definidos e os temas são mais realistas, aqui, o temperamento obstinado de Lear, a escalada da sua loucura e as suas exigências de provas verbais de amor, assim como a crueldade e traição de suas filhas mais velhas, ganham consistência e veracidade/naturalidade devido à existência do segundo enredo, que apresenta contornos semelhantes.

Gloucester pode ser considerado uma espécie de Lear, rejeita o filho que o ama, trocando-o por Edmundo, filho bastardo ambicioso, cruel e sem escrúpulos que consegue trapacear o pai. A dor e agonia de Lear é reforçada pela dor e agonia de Edgar filho de Gloucester. Também é devido ao sofrimento de Gloucester que Cornualha é castigado com a morte e é Edgar quem dá o merecido castigo a Osvaldo. Ainda no final e no desmoronar da história os únicos sobreviventes dos dois enredos (Albânia e Edgar) tornam-se amigos. Percebe-se que o enredo secundário não contribui para o fracasso da peça, mas antes para a sua consistência como todo uno e indivisível, quer a nível estrutural quer a nível de sentido/conteúdo.

A cena de cegamento no *Rei Lear* ocorre exatamente no enredo secundário, constratando com Sêneca que a realiza no protagonista e a descreve detalhadamente. Shakespeare, contraria as regras da dramaturgia antiga e a realiza às vista do público:

CORNUALHA: Nunca mais a verás! Rapazes, segurai a cadeira! Vou por meus pés sobre teus olhos!
(...)
REGANE: Um lado zombaria do outro; o outro olho, também.
(...)

¹⁵ Com passo medroso, segue caminhos enganadores; fazendo sair da terra as plantas dos pés suspensas, com a mão trêmula, guia a noite cega. Caminha precipitado, pousando passos incertos, vai, foge, corre. Não, pára, para que não caias sobre tua mãe. *Oed.* V. 1047-1051.

PRIMEIRO SERVIDOR: (...) Meu senhor, ainda tendes um olho para vê-lo desgraçado!
CORNUALHA: Evitemos que ele veja mais ainda. Fora, vil geléia! Onde está agora o seu brilho?
GLOUCESTER: Tudo está negro e desolado.(...)
(...)
TERCEIRO SERVIDOR: Vai tu; quanto a mim, vou buscar linho e clara de ovo para aplicar-lhe no rosto ensangüentado. (SHAKESPEARE, 1969, p.675-676)

Assim acontece a cena de cegamento em Shakespeare, com a violência e crueldade encontrada em Sêneca. Os olhos de Gloucester são arrancados em cena, não atrás das coxias. O ator de Shakespeare transforma-se em cena e quando retorna está com os olhos vendados, sangrando e acompanhado por um velho guia, como nos anuncia seu filho Edgar que a partir deste momento passa a ser o guia de Gloucester.

O recurso utilizado por Shakespeare é semelhante a descrição do mensageiro do palácio de Édipo. A descrição senequeana é repleta de detalhes, cruelmente rica, pois Sêneca imita o modelo grego de Sófocles. Porém, o poeta latino vai além, torna-se moderno em relação aos gregos, valoriza o gosto romano pela oratória e, assim, atende a um público singular que deseja ver e ouvir versos cheios de beleza, realiza o cegamento de Édipo de forma descritiva.

Shakespeare transfere a ação, não é Gloucester quem a pratica, e sim sofre a ação. Ao transformar a descrição em ação, Shakespeare possibilita ao encenador mostrar ao público as cores da violência, tão caras a Sêneca e perfeitamente aceitável para o público latino. Apropriado da análise que Dupont realiza do teatro de Sêneca e aplico também a tragédia de Shakespeare “A ação trágica é centrada no corpo do herói, porque o corpo do herói é uma parte indissociável de sua pessoa heróica” DUPONT (1995, p.18) . Quando a personagem se vê atingida por uma grande dor, há espaço para um grito desumano. Nesse momento, “é a descoberta de uma identidade nova, dentro de um outro mundo, esse de monstros” (DUPONT, 1995, p.17) É uma descoberta que vale também para as cenas de carnificina, quando o corpo da personagem se encontra mutilado, dilacerado, ensangüentado.

As alterações psicológicas das personagens analisadas são consequências das mutilações sofridas. Sêneca e Shakespeare conseguem fazer ver pela palavra, e ainda que pareça complicado transpor para o palco as ações propostas, cito CARDOSO (2005, p.105) que ensina que: “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

- BOILEAU, N. **A Arte poética**. Trad. Celina Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
BRUN, J. **O estoicismo**. Lisboa: ed.70, 1986.
CARDOSO, Zélia de Almeida. **Estudos sobre as tragédias de Sêneca**. São Paulo: Alameda, 2005.
DUPONT, Florence. **Les monstres de Sénèque**. Paris: Belin, 1995.

- MORA, Guillermo Schmidhuber. Apologia de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático. **Sincronia**, Jalisco: invierno 2001. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>. Acesso em: 01 de maio de 2004.
- MORA, Guillermo Schmidhuber. Dramaturgia como proyecto de vida. **Sincronia**, Jalisco: primavera 2001. Disponível em: <<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>>. Acesso em: 15 março de 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A idéia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PIATÃO. **A República**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- SÊNECA. **Édipo**. Trad. J.J. Mafra, Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.
- SÉNÈQUE. **Tragédies**, Tome II – Oedipe, Agamemnon, Thyeste, Hercule sur l'Oeta. Trad. Léon Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- SHAKESPEARE, William. **Obra completa**, V. I - Tragédias. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1969.
- SUETONE. **Vie des douze Césars**. Paris : Société d'Édition Les Belles Lettres. 1954.
- UBERSFELD, Anne. L'école du spectateur, **lire le théâtre II**. Paris: Sociales, 1981.
- UBERSFELD, Anne. **Lire le théâtre III**. Le dialogue de théâtre. Paris: Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, El texto y la escena. revista **Repertorio** Nº29, editada por la Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1995.