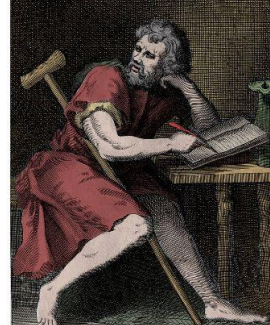


ISSN: 2176-5960

Προμηθεύς

Journal of Philosophy

n. 50, Janeiro-Abril 26



O TRÁGICO EM EPICTETO: UMA REFLEXÃO SOBRE A IMAGEM FILOSÓFICA

THE TRAGIC IN EPICTETUS: A REFLECTION ON THE PHILOSOPHICAL IMAGE

Afonso Junior Ferreira de Lima¹

RESUMO: No *Encheiridion XVII*, Epicteto compara o ser humano a um ator de uma peça teatral. Examinando algumas passagens em que aparece o teatro na obra epictetiana, vamos refletir sobre a presença constante do imaginário teatral na vida dos romanos de classe superior, assim como no que poderíamos chamar de convergência de disciplinas e mestiçagem de gêneros que supomos parte dessa mentalidade. Propomos um dispositivo no estilo “livros de Próspero”, como se pode ver nas tragédias de Sêneca.

PALAVRAS-CHAVE: Trágico; Imagem Filosófica; Epicteto.

ABSTRACT: In *Encheiridion XVII*, Epictetus compares the human being to an actor in a theatrical play. By examining several passages in which the theater appears in Epictetus' work, we reflect on the constant presence of theatrical imagery in the lives of upper-class Romans, as well as on what we might call a convergence of disciplines and a blending of genres that we assume to be part of this mentality. We propose a device in the style of “Prospero's books,” as can be seen in Seneca's tragedies.

KEYWORDS: Tragic; Philosophical Image; Epictetus.

¹ Doutorando em Metafísica (UnB).

The play's the thing

Wherein I'll catch the conscience of the king.

(Hamlet, Ato II, cena 2, v.617)

Introdução

Neste artigo, vamos pensar sobre as várias metáforas do teatro na obra de Epicteto, o que nos leva a refletir sobre o que só pode ser dito pelas imagens (educação pela arte) e até mesmo propor certos dispositivos de reciclagem cultural e molduração do real que as ideias encarnadas nos possibilitam.

Mas antes, vale a pena referir rapidamente uma série de exemplos do quanto as imagens são presentes no estoicismo – seja a metáfora do ovo, representando a unidade cósmica nas três áreas do saber (de dentro para fora, a ética, a física e a lógica - REALE, 2014, p. 17), seja a metáfora de Marco Aurélio sobre como todos nós somos órgãos de um corpo universal (M.Ant. *Med.* 2.2.1), resultando na sua postura tolerante e no respeito com que foi considerado pelos contemporâneos, seja pela advertência do imperador para que evitemos ser marionetes dos impulsos, movidos por outros, irritando-se e dando as costas àqueles com quem convivemos (por exemplo, em M.Ant. *Med.* 7.3). Os exemplos nos textos são inúmeros – lembremos apenas da recorrência da imagem da “mão”, remetendo a uma filosofia prática. “Então o que devemos ter à mão em tais situações?” (*Epict. Diss.* 1.1.21).

Outras imagens teriam interessantes ecos na memória do movimento estoico – seja a imagem do cínico Crates de Tebas (professor de Zenão de Cítio) jogando ao mar suas riquezas (representado no piso de mármore incrustado na "Alegoria da Colina da Sabedoria" da Catedral de Siena em 1505), seja a perda dos bens de Zenão no mar, que o teria levado a viver a filosofia em Atenas, narrada por Diógenes Laércio (*SVF* I 1-2, apud RADICE, 2016, p. 21). Cícero (*SVF* 1.66) dirá que Zenão "mostrava com um gesto" o tema da *katalepsis*, conceito central de sua epistemologia (Fundación Juan March, 2022). O próprio local onde Zenão falava e reunia os seus discípulos era um Pórtico (*Stoa*) pintado por Mícon e Polignoto de Tassos – remetendo às batalhas históricas e míticas da cidade e próximo ao local onde iniciavam os Mistérios de Elêusis; parece adequado, se a Natureza é Lei, e a filosofia se faz na rua.

Sem dúvida, há uma certa elevação dos corpos (por exemplo, em relação ao modelo platônico), entendidos como parte desse fluxo material divino, as “mutações do fogo” (Heráclito – fr. B 31 - apud Colli, 2013) dignas de valor epistêmico – tese provavelmente surgida, segundo Radice (op. cit.), da reflexão sobre a natureza do sol, pois a mesma vida-calor do sol unificaria o Universo; “[o mundo é] fogo sempre vivente, que se acende segundo uma medida e se apaga segundo uma medida”, dissera Heráclito (fr. 14 [A30], *ibid.*).

São importantes as imagens da semente (Deus-Natureza como semente original do todo e seu desenvolvimento - Hadot, 2006, p. 76) e do Deus-artista – “Zenão o determina (o *logos*) como criador, que deu forma na ordem a todas as coisas” (*SVF* 1.160, apud Radice, op. cit, p. 52). Diógenes Laércio afirma que Polemo, diretor da Academia, assim referiu-se a Zenão: “Rouba minhas doutrinas e dá a elas um aspecto fenício” (D.L. 7.25 apud Dinucci *et al*, 2024). Seria esse aspecto fenício uma ênfase na ordem divina da Natureza (*physis* e *logos* mesclados) representada na sua terra natal pelo deus solar de Tiro, Melqart (o Herácles grego), cuja festa de “ressurreição” (*égersis*) refere-se ao ciclo dos astros e das estações (o que lembra a *ekpyrosis* estoica)?

Fora do escopo desse trabalho, apenas citemos alguns dos inúmeros conceitos estoicos que remetem à visualidade (Dinucci, 2017), ao trabalho interior, por exemplo:

Phantasma – imagens de sonhos e delírios, não necessariamente correspondentes a um real.

Phantaston – os indiferentes - o externo ou aquilo que é representado.

Phantasia – representação mental (aparição) - conceito central, de origem platônica, que une, no indivíduo, uma imagem e uma proposição (*lekton*).

Phantasia phitanē - representação sugestiva ou crença que pode se mostrar falsa.

Refutando a transcendência das ideias platônicas, e mesmo a ontologia aristotélica, os estoicos viram as ideias como conceitos da mente humana: “Os conceitos não são nem substância, nem qualidade, mas imagens mentais, semelhantes às substâncias e qualidades” (Stob. *Anthol.*, I, 136, 21 apud REALE, op. cit., p. 8).

Importante lembrar o constante uso da alegoria na tradição estoica, por exemplo, a interpretação dos mitos (os deuses da mitologia são formas do único Deus – Hadot, op. cit., p. 63).

Cuenca falará em uma “filosofia estética” pela forma como a virtude é absolutamente encarnável, a virtude sendo bela e remetendo à beleza do cosmos (Fundación Juan March, 2022). Junte-se a isso a atenção da escola com a descrição da alma, o palco interior, ambiente dos juízos (refletida nas tragédias de Sêneca), e o sentido da *technē tou biou* (ou saber para a vida), trabalho constante sobre si mesmo que precisa ser compreendido com clareza e aplicado no presente a cada momento. A lógica estoica também não pensa uma ciência do universal (no modelo de Aristóteles), mas em “descrever fatos e situações concretas relativas” (Matos, 2023, p. 109), por exemplo, indicando os atributos dos seres por verbos de ação.

Além disso, pensamos que a razão ou inteligência (*logos*), quando referida neste contexto, diz menos respeito a uma lógica matemática moderna (racionalista) e mais à bela proporção ou o fluxo harmônico – refletidos quer na medicina hipocrática como "boa mistura", quer na busca da “proporção natural” da teoria musical, como apresentados nos *Problemas Musicais* de Aristóteles: “A proporção é um arranjo ordenado que é, por natureza, agradável” (*apud* Gusmão, 2010, p. 63).

As máscaras mostram a verdade

Nas *Meditações* ou *Para si mesmo* (3.10.5), Marco Aurélio fala do destino como a trama de causas que entrelaçam os acontecimentos e as existências individuais. É como se fosse um enredo dramático criado pelo Deus, porque além de tudo, foi preparado de antemão como um cenário.

Epicteto afirma no Manual:

Lembra que és um ator de uma peça teatral, tal como o quer o autor [da peça] [27]. Se ele a quiser breve, breve será. Se ele a quiser longa, longa será. Se ele quiser que interpretes o papel de mendigo, é para que interpretes esse papel com talento. E, da mesma forma, se ele quiser que interpretes o papel de coxo, de magistrado de homem comum. Pois isto é teu: interpretar belamente o papel que te é dado mas escolhê-lo cabe a outro. (Epict. *Ench.* XVII, trad. Dinucci & Julien, 2012).

Comenta Dinucci que, aqui, Epicteto ressalta que “em larga medida, não podemos escolher o que somos, mas que está sob nosso controle cumprir dignamente o papel que nos foi dado” (op. cit., p. 10). Assim, a filosofia aparece como esse treinamento para representar o papel corretamente aceitando todas as mutações da trama, nesse mundo

antigo no qual as guerras e as epidemias expõem de modo transparente a fragilidade da vida – a própria coluna de Marco Aurélio mostra os prisioneiros germânicos atados em fila esperando sua execução e uma cabeça ao lado de um corpo (Beard, 2023, p. 396).

Nas *Diatribes* encontramos: “Portanto, que são as tragédias senão os sofrimentos, exibidos em versos como esses, de humanos que admiram as coisas externas?” (*Epict. Diss.* 1.4.).

Assim, para filosofar sobre o “interpretar belamente” utilizando os materiais que nos foram dados e sobre como o admirar de coisas externas gera sofrimento, Epicteto usa a imagem, podemos dizer a máscara, do teatro.

Mais adiante, é o próprio Deus que se torna ator: em *Diatribes* 1.6, aquilo que é típico do humano, compreender as representações e ser capaz de julgá-las, ocorre porque ele é espectador e exegeta das obras do Deus – a contemplação e a compreensão são atributos do humano na peça cósmica. Onde Long prefere *student*², a tradução de Dinucci privilegia esse aspecto: “Deus introduziu o ser humano como seu espectador [*theathes*] e de suas obras” – (*Epict. Diss.* 1.6.27).

Em *Diatribes* 1.28, com citação de Eurípedes, a imagem de Medea aparece com tanta força que quase é tratada como um ser humano real – transformada em víbora como me apontou Aldo Dinucci.

Como Medeia diz o seguinte?

Entendo que estou para praticar tais atos criminosos,

Porém, meu coração [thymos] é mais forte que meu propósito [boulema] (Epict. Diss. 1.28.7).

O caso de Medeia demonstra como uma imagem sintetiza todo um jogo de julgamentos e atitudes, melhor personificados pela personagem. Quero aproveitar o uso dessas imagens teatrais para refletir sobre a força e os modos da imagem na filosofia. Ao se dirigir a jovens da elite romana, jovens que, como Marco Aurélio, podiam ter formação em artes e pintura, e até mesmo professores atores (como, no seu caso, Gêmino – DINUCCI [org], 2025, p. 36), Epicteto apela a sua imaginação – parece que a própria

² Long, A. (2001). *Stoic studies* (Vol. 36). Univ. of California Press, p. 276 [nota da tradução].

vida é desafio a uma performance epistemológico-ética, como fica patente no agradecimento de Marco a sua mãe, Domicia Lucila, por ensinar-lhe a abstinência das más ações e dos maus pensamentos, assim como a simplicidade no modo de viver (op. cit., p. 37).

Isso porque, se a felicidade é viver de acordo com os valores corretos, o significado da experiência humana deve ser medido de acordo com essa visão cósmica, interpretando cada situação particular como uma oportunidade de medir o valor de cada coisa – como Sêneca dirá na Epístola 99: “Representa no teu espírito toda a vastidão das profundezas do tempo até atingires a dimensão do universo, compara depois a essa imensidão aquilo que nós chamamos de vida humana...” (Sen. *Ep.* 99).

Conhecendo a si mesmo e julgando o valor próprio, podemos nos negar a participar dos espetáculos dos outros, como Agripino em relação a Nero. Uma dimensão epistêmica de formação precede a minuciosa performance cotidiana. Diante do caráter próprio, toda a ação exterior é teatro. A contemplação da harmonia cósmica e a compreensão humana levam a escolhas radicais (*Epict. Diss.* 1.2).

Por que, para Epicteto, uma imagem substitui um conceito como “não tenham apego ao seu papel social”? Ao propor um modo de vida inovador e estranho ao senso comum, talvez a imagem familiar sirva como mediadora para uma transição iniciática filosófica. A imagem pode estabelecer um “isso é como aquilo”, mas e quando a filosofia em si emana de imagens, como nas tragédias de Sêneca? Quando a farmacoterapia do discurso (em que inúmeras vezes se liga o saber ao remédio) se apresenta como imagens? As figuras da tragédia mostram o Mal Absoluto (nas palavras de Marcella Petrucci – Austa et al., 2018) e podemos refletir com nosso coração. Não apenas filosofia *nas* imagens, mas filosofia *das* imagens. Isso nos ajudaria a ver a tragédia, por exemplo, não como ilustração, mas como linguagem sem a qual não se pode falar certas coisas.

Mas se o que chamamos de arte está tão próximo que os amigos da sabedoria a tem sempre à mão ou (como Platão, o grande artista) se esforçam para criar muros, não haverá uma familiaridade, uma reflexão pulsante atrativa e inescapável, talvez sobre “a natureza do mal” no cosmos, citada em *Encheiridion XXVII*? Ignorantes do nosso destino, é para nós sempre melhor, nas palavras de Raquel Gazolla, seguir a “pedagogia da tragédia”, qual seja, “acalmar o ânimo (*thymos*) e refletir sobre a prática (*phronein*)”

(Gazolla, 2011, p. 43) – mas não é essa uma reflexão central na ético-política dos antigos? Aqui, o teatro mistura-se com a vida cívica e religiosa.

A imaginação também faz parte da performance filosófica. Assim como as *imagines maiorum* (as imagens dos ancestrais) presentes nos nichos do *atrium* das casas aristocráticas inspiram a lembrança da *pietas* e *virtus* dos modelos da *stemma* (árvore genealógica ou brasão familiar), as imagens dos filósofos evocadas por Sêneca na Epístola 2 inspiram a jornada filosófica (Bartsch; Schiesaro, 2015, p. 49).

Vejamos exemplos dessa presença do teatro. Foi descoberta em 1926 uma casa de Pompeia em que o dramaturgo Menandro (comediógrafo grego falecido em 291 a.C.) parece estar representado – a chamada “Casa de Menandro” contém afrescos com temas como a guerra de Troia e a morte de Laocoonte. Se for realmente uma representação de Menandro, temos uma homenagem importante na época em que Pompéia foi preservada pela erupção do Vesúvio (em 79 d.C.). Ao seu lado teria sido pintado o dramaturgo Eurípedes.

Na chamada “Casa de Augusto” na colina do Palatino em Roma encontra-se uma sala privada denominada Sala das Máscaras, na qual se vê uma cenografia teatral tendo no centro um santuário rural. Também em Pompéia, na chamada “Casa da Pulseira de Ouro” (na qual se encontrou esse artefato em um cadáver soterrado), no *Triclinium* (sala de refeições), máscaras pendem de uma arquitetura surreal. Na mesma cidade, a Villa dos Mistérios representa cenas com música e gestos expressivos, que geralmente são tomadas por “mistérios” iniciáticos, mas poderiam muito bem ser a representação de uma cena teatral, já que a arquitetura remete a um cenário.

Com essa cena, podemos ilustrar como o pensamento antigo rompe nossas categorias ao analisarmos a própria presença do teatro no cenário onde ocorrem os banquetes – banquetes que sempre foram uma forma de união com os deuses e remetem ao primitivo ato do sacrifício. São imagens que nos vêm bem para pensarmos na presença constante do imaginário teatral na vida dos romanos de classe superior, assim como no que poderíamos chamar de convergência de disciplinas e mestiçagem de gêneros que supomos parte dessa mentalidade – ao ligar o teatro ao santuário, a arte ao ritual da refeição (que durava do final da tarde até a madrugada), deslocamos a taxonomia contemporânea e tentamos nos aproximar do que podemos chamar de Farmacoterapia antiga. Pois trata-se também da confluência do amor pela sabedoria com a medicina:

lembramos que Sócrates, em suas últimas palavras no *Fédon* (Plat. *Phaedo* - 118), pede um sacrifício ao deus da cura como se a filosofia o tivesse curado – terapia do equilíbrio, portanto, razão como proporção e fluxo harmonioso, belo.

FIGURA 1 – Casa de Augusto



Fonte: Casa de Augusto - Pompeia - Biblioteca del Congreso de la Nación (2024).

FIGURA 2 – Casa da Pulseira de Ouro



Fonte: Casa da Pulseira de Ouro – Pompeia - Biblioteca del Congreso de la Nación (2024).

Vimos que muitas são as formas com que Epicteto e Marco Aurélio utilizam a metáfora do teatro³: comparando-o ao espetáculo da vida para o qual a Providência criou o ser humano; ou, ainda, como reflexão última sobre a “saída de cena” segundo a Natureza que determina que, “para ti, os três atos perfazem o drama completo” (M.Ant. *Med.* 12.36, 2023, p. 174)⁴.

Dinucci lembra que Epicteto se refere a várias cenas romanas, entre elas a cenas do circo ou do teatro (*Epict. Diss.* 1.11.27; 1.29.37) - (op. cit., p. 74). Outras referências a tragédias estão em *Diatribes* 1.24.15 (“Nenhum pobre participa de uma tragédia...”); e *Diatribes* 1.24.17 (“Assim, quando te aproximares de algum desses personagens [ilustres], lembra-te disto: que te aproximas de uma figura trágica...” (op. cit.).

No seu artigo *Ariston of Chios and the Sage as Actor: On the Stoic Concept of Persona*⁵, Marrin afirma que se tornarão lugares-comuns no estoicismo posterior o conceito de *persona* (a máscara pintada dos atores) e a metáfora do *theatrum mundi*. Aristo (falecido em c. 260 a.C.) apareceria como a fonte mais antiga para essa metáfora; esse discípulo de Zenão de Cítio imaginava o sábio como semelhante a um ator, o qual interpreta seu papel sem se identificar com ele; o bem é precisamente o estado de indiferença do ator que pode desempenhar todos os papéis apropriadamente.

Assim, segundo sua interpretação do princípio estoico de que a virtude é o conhecimento do bem e do mal, e todo o resto é indiferente, atuar o papel social ou *persona* de alguém assemelha-se a soletrar qualquer nome que tenhamos que escrever no momento, usando as letras que são apropriadas. Sendo indiferente o papel e o dever particular, um sábio poderia escolher a doença se isso o dispensasse de servir ao tirano (Marrin, 2020, p. 1-7).

O teatro como metáfora do “drama da vida”, aparece também na Epístola 80 de Sêneca: “Você pode falar da mesma maneira [referindo-se aos escravos que interpretam reis] sobre todos estes fanfarrões que você vê em liteiras acima das cabeças dos homens e acima da multidão; em todos os casos sua felicidade é vestida como a máscara do ator”

³ “Estou certo de que os deuses assistiriam com grande alegria esse espetáculo”, diz Sêneca referindo-se ao suicídio de Catão; pois, às vezes, os deuses têm “o desejo de assistir a grandes homens combatendo com alguma calamidade” (*Sobre a Providência*, 2. 7; 11, Sêneca, 2021, p. 17).

⁴ Pode ser que certas metáforas conectem textos de diversos gêneros. Vale notar que nas *Diatribes* de Epicteto, no trecho *Sobre as representações* – afirma-se: “De resto, é ação do ser humano instruído acertar o alvo em todas essas coisas (Epicteto, *Diatribes*, livro I - *Diatribes* 1.27).

⁵ Agradecemos ao professor Aldo Dinucci a referência.

(Sen. *Ep.* 80). Todos nós somos atores desempenhando papéis, e esses adornos são uma espécie de disfarce; o valor real está na alma.

No final do Livro I das *Diatribes*, estar atento ao ator trágico é a imagem usada para ensinar a contemplar as obras da Natureza com decisão, reafirmando sempre o que são os indiferentes (coisas que não são passíveis de escolha), que nada são para o filósofo, e o que considera bens (a capacidade de escolha de certa qualidade e o uso correto das representações) (*Epict. Diss.* 1.29;1.30). Para Epicteto, não bastam os “argumentozinhos”, é preciso fazer uso das coisas que aprendemos; na filosofia estoica, em que o divino é fluxo natural, a imagem que dá corpo à ideia parece mais potente que certos argumentos, como mostram as inúmeras referências aos gestos exemplares de estoicos antigos (*Epict. Diss.* 1.29.55).

Se Epicteto usa como metáfora o teatro, é porque precisa comunicar-se ocupando um lugar já conhecido no imaginário social. Crisipo também se apropria da personagem Medeia quando quer falar sobre as questões relativas ao julgamento como estrutura da paixão. Vemos aqui que as divisões de disciplinas que hoje usamos são inexistentes (ou muito fluídas) para os antigos; da mesma forma, áreas como retórica, terapia da alma e arte se misturam em Sêneca. Talvez a filosofia seja uma nova disposição do discurso para essa iniciação da alma que envolve auto-observação, prática e o divino natural – a inteligência da natureza – esfera antes ocupada por outros invisíveis como os Mistérios. Se o Sócrates platônico nos avisava sobre o perigo da aparência (as imagens enganosas dos sentidos), cabe ao aprendiz do estoicismo interpretar as imagens do mundo (suas aparições ou *phantasiai*) segundo a cosmo-ética natural, evitando que a alma rompa a comunhão com o todo com suas escolhas no juízo, no impulso (ação) e no desejo (ou repulsa), o que nos cabe, sendo escravizada, assim, pelo prazer, pela violência e pela vaidade.

Máscaras antigas, novos discursos

No *Fédon*, Sócrates escolhe como algumas de suas últimas palavras uma referência ao trágico: “[...] a mim, o destino me chama agora, como diria um ator trágico” (Plat. *Phaedo*, 115). A personagem Hécuba, na tragédia senequiana *As Troianas*, nos lembra sobre a queda dos grandes, pede que a observemos como exemplo da frágil base em que os soberanos se assentam (Sen. *Tro.* 1-6); se a vida feliz é a vida segundo os

princípios corretos, e nada que é externo nos traz a felicidade, Sócrates aparece como personagem que personifica a vitória sobre o destino, assim como a deusa Vitória aparecia em vasos órficos para celebrar a vida nova dos justos (Seec Madrid, 2025).

Timeu dirá no diálogo *Crítias*: “Ao deus que foi gerado, outrora na realidade e agora mesmo em palavras, eu rogo...” (Plat. *Criti.* 106a). Esse deus é o mundo sensível, e os dois “criadores” são o demiurgo e o próprio Timeu, que recria o mundo no agora. Menezes Neto (2020) estuda a articulação de práticas miméticas de composição no *Timeu-Crítias*, afirmando que suas técnicas de composição produzem “imagens discursivas” e “discursos imagéticos”. “Um de seus pontos capitais está em mostrar que os discursos são imagens: belas figuras que se deixam contemplar. Figuras que afetam a alma do contemplante e que têm a potencialidade de criar outras imagens” (Menezes Neto, op. cit., p. 22).

Ao comentar a hipótese das ideias no *Fédon*, Cornelli lembra que Sócrates fala em “encontrar refúgio nos discursos” (Plat. *Phaedo* 99e), e Aristóteles via a participação como uma metáfora poética (logo depois descrita como relação de comunhão); já que é impossível olhar as ideias mesmas, não haveria outro caminho senão pelas palavras, a imagem da participação, que é a causa-origem:

A imagem do refúgio nos discursos é o subtexto perfeito das outras duas imagens, a da segunda navegação e do eclipse [...] o contexto das três imagens aponta para uma apreensão da verdade sempre mediada por imagens refletidas, pelo esforço humano de remar e pela incerta segurança de um refúgio” (Platão, 2025, p. 51).

Para Pratt, no estoicismo, a poesia significativa é uma mistura de *logos* e *mythos*, o mito poético se torna um exemplo filosófico:

Os métodos indiretos de expressar significado levam a um uso estoico intenso de alegoria e outras transferências figurativas, como metáfora, metonímia e analogia [...] Um poeta treinado em estoicismo usa meios convencionais, como o mito tradicional, para ilustrar os *insights* de sua filosofia (Pratt, 1983, p. 74).

O Manual aproxima o leitor (que assiste à cena da aula de Epicteto) com muitas imagens: do alvo (Epict. *Ench.* XXVII), do atleta (Epict. *Ench.* XXIX), do oráculo e de Sócrates (Epict. *Ench.* XXXII), do banquete e de Afrodite (Epict. *Ench.* XXXIII), da própria proposição disjuntiva com “É dia” e “É noite” (Epict. *Ench.* XXXVI), por exemplo. Nessa filosofia performática em que o mundo das ideias (com seu padrão e seu caráter - Epict. *Ench.* XXIII) entra em movimento e materializa processos, arrebatando o sujeito do senso comum como um Zeus com Ganimedes, o mito filosófico platônico encontra o acontecimento cotidiano (a filosofia socrática da praça), pois se trata de “fazer bom uso [do acontecimento]” (Epict. *Ench.* XXXII) e atentar-se ao “valor comunitário” das ações (Epict. *Ench.* XXXVI). Além disso, a recomendação de evitar um ar afetado de filósofo (Epict. *Ench.* XXXIII), e a imaginação que deve “trazer diante dos olhos” (Epict. *Ench.* XXI), as coisas terríveis (como a morte), são tantas outras formas da imagem interagir nesse teatro do autodomínio e da opinião sobre a representação.

As histórias – a descrição (écfrase)– é a memória de quem somos e do que os humanos são. Podemos supor que a produção de imagens é difícil, cara, é atributo do poder e do sagrado, do *logos* que dá coesão ao todo. As imagens criam pontes, mas também são um espelho onde nossa imaginação toma forma reciclando o passado. As imagens são ideias-visuais que não apenas refletem conceitos, mas emolduram ambientes de reflexão. Ao mesmo tempo, as imagens são sempre um laço do passado com o futuro: interpretam, perguntam, significam o mesmo como outro.

O filósofo contemporâneo francês Jacques Rancière pensa a imagem não apenas como forma visual, mas como uma espécie de máquina de pensar, um mecanismo produtivo de proposição de mundo ("um modo de estruturação [do] mundo comum" - Rancière, 2021, p. 45). Como afirma Calderón na introdução do livro *O trabalho das imagens*:

O trabalho da arte consistiria, assim, em operar na indeterminação do *em-si*, em inventar personagens, situações, acontecimentos, em criar existências suspensivas, em introduzir um corpo estranho que aparece como um excesso que recarrega a ordem política, na qual a ação é sempre uma ação paradoxal [...] um trabalho que recupera a ambiguidade da noção de espetáculo, que dá continuidade a essas imagens que nascem em nós e que vivem em nossos sonhos” (*ibid.*, p. 38).

Talvez também possamos propor a existência de um dispositivo no estilo “livros de Próspero” – o uso de imagens da tradição para interpretar o mundo de forma criativa, criando existências com o passado e produzindo horizontes únicos nessas metamorfoses⁶.

O termo tem relação com o diretor de cinema Peter Greenaway que, em 1991, adaptou a peça de Shakespeare *A Tempestade* como filme (*Os Livros de Próspero*)⁷.

Na peça, escrita entre 1610 e 1611, o Duque de Milão, o mago Próspero, foge de seu irmão usurpador, Antônio, e de seu cúmplice, o rei de Nápoles; doze anos depois, por meio de uma tempestade, atrai para a ilha onde vive com a filha (Miranda) o navio do rei de Nápoles e sua tripulação; Próspero deseja se vingar e casar sua filha com o herdeiro do rei (Ferdinando). O gênero “mascarada” (*masque*), presente nas festividades reais da corte de James I da Inglaterra (1566 – 1625), é evocado na cena na qual as deusas Íris, Ceres e Juno, personificadas por espíritos, dirigem-se a Miranda e Ferdinando por ordem de Próspero (Shakespeare, 2014, p. 16).

Na concepção de Greenaway, Próspero, lendo os livros que conseguiu levar em seu exílio na ilha (“os que amava acima de tudo”, segundo o dramaturgo), a interpreta “com recordações da cultura da distante Itália” e sua imaginação vai tomando forma em um espelho; os livros imaginados por Greenaway com base na biblioteca real de Epicuro, assim como o filme, fazem parte dessa reciclagem imagética da “enciclopédia indispensável da cultura artística”, por exemplo, “de pintores e arquitetos que citam e comentam uns aos outros” (Belting, 2006, p. 334).

O filme, assim, seria um “reservatório para novos produtos”, uma “continuação por outros meios”, e essa “metamorfose dos gêneros” resultaria na visão da cultura como “amálgama da substância de muitas camadas de uma recordação armazenada” (op. cit.,

⁶ Afirma Daniele de Oliveira, em sua pesquisa sobre a permanência de um modelo de iconografia oriundo da tradição egípcia de representação funerária, apropriado como retrato funerário pela cultura romana e que ressurgiu no retrato dos santos cristãos no ícone bizantino: “Em outras palavras, o ícone bizantino é, de certa forma, uma continuidade de uma iconografia da antiguidade, mas que, sobretudo, é marcada por uma mudança oriunda de novos usos e novas funções da imagem, daí a ideia de ‘sobrevivência’ da imagem, uma vez que certas características se mantêm, mas o contexto para seu uso se modifica de acordo com as novas apropriações” (Oliveira, 2015, p. 151).

⁷ Em seguida, produziu um programa de televisão para “apresentar os caracteres mitológicos e históricos dos ‘livros mágicos de Próspero’, o herói do último drama de Shakespeare” (Belting, 2006, p. 332); em 1993, uma exposição/instalação apresentava híbridos de “janelas de vidro e quadros de pintura” em um espaço gótico, um dos quais seria uma “colagem eletrônica” do deus Jano, a imagem duplicada de um ser nu encimada pelo personagem Ariel de Shakespeare.

p. 333). No seu comentário, Belting enfatiza que a inovação “se realiza pela mudança de médium e da técnica” (op. cit, p. 329).

O dispositivo ‘livros de Próspero’ significaria que:

- a) o personagem/autor **interpreta com imagens** o desconhecido;
- b) que o dramaturgo/diretor imagina os livros/imagens como **“um mundo” que pode criar e manter novos mundos**;
- c) que os produtos reinterpretados **criam novos horizontes interpretativos** conforme mudam de forma (peça, filme, exposição, etc.).

Parece que uma filosofia das imagens pode ser melhor compreendida como esse jogo de desdobramentos e “identificações cruzadas” (por exemplo, entre o espelho, Shakespeare e Próspero – op. cit., p. 334) em que a narração que dá sentido ao mundo olha para o passado e o futuro. Esse dispositivo ‘livros de Próspero’ é muito visível em diversas tragédias de Sêneca, que tendem a retomar temas clássicos e manipular sua estrutura para gerar outra reflexão.

Por exemplo: como *imagens* da fúria *interpretam* um mundo imperial?; como a *herança cultural* cria espaços de debate no mundo da tirania?; como a forma tragédia pode *dizer mais e melhor* do que a forma prosa/diálogo filosófico certos aspectos do humano?

Para Petrucci, que analisa as tragédias de Sêneca, nas quais é comum afirmar que os personagens parecem ter consciência de que atuam:

A análise e o tratamento subsequente da paixão não podem ser confiados a preceitos abstratos, nem se basear em *adhortationes* mais ou menos eficazes. Para serem reconhecidos e, portanto, controláveis, os processos internos devem ser tornados visíveis. [...] nessa concretização da imagem que chegamos, em minha opinião, a falar de códigos teatrais mais modernos, como a metateatralidade (op. cit., p. 309-10).

Considerações finais

Próspero tem seus livros e com eles cria um novo mundo. Epicteto utiliza a tragédia ao criar novos horizontes interpretativos por meio de sua terapia do discurso. Para mostrar como o desejo pelas coisas externas gera sofrimentos, o filósofo usa as imagens de sofrimento da tragédia. Também a metáfora do ator nos estoicos nos faz

pensar sobre o fato de que as imagens são, em graus variados, recursos da filosofia ou em si formam uma filosofia – são ideias-visuais que emolduram ambientes de reflexão.

As *Diatribes* – nas quais o personagem Epicteto escrito por Flávio Arriano Xenofonte estabelece um diálogo com seus alunos – lembram os diálogos de Sêneca, que segue o modelo ciceroniano, como aponta Lohner (*Sobre os Deveres*) (Sêneca, 2014, p. II). A farmacoterapia antiga abrange diversas disciplinas e gêneros no seu processo iniciático de transformação do ser agindo sobre os afetos, conceitos e imaginação. Podemos supor que muitas imagens que têm os filósofos são as da tradição mistérica, da tradição trágica, da epopeia e de antigos filósofos – sua reciclagem aponta a atualização do discurso para uma nova realidade de poder absoluto imperial e luta por um espaço de decisão dentro da alma.

Epicteto interpreta com imagens seu mundo e cria uma nova realidade que emoldura as ações dos alunos. Ao ler seu mundo, sua imaginação vai tomando forma em um espelho, no qual o papel de cada um é apresentado – examinar a própria natureza, perder tudo para ganhar a ausência de sofrimento, a tranquilidade e a liberdade e evitar ser como as crianças que ora brincam de gladiador, ora tocam trombetas e ora encenam uma tragédia (Epict. *Ench.* XXIX).

Referências

- AUSTA, Luca et al. *The Forgotten Theatre*. Mitologia, tradizione e drammaturgia del teatro frammentario. Atti del primo convegno internazionale di studi sul dramma antico frammentario (Università di Torino, 29 nov.-1 dic. 2017). Il Carro di Tespi, p. 1-360, 2018.
- BARTSCH, Shadi; SCHIESARO, Alessandro (Ed.). *The Cambridge Companion to Seneca*. Cambridge University Press, 2015.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BEARD, Mary. *SPQR: uma história da Roma Antiga*. Editora Planeta do Brasil, 2017.
- BIBLIOTECA DEL CONGRESO DE LA NACIÓN. Edad Media y Renacimiento - Clase 2 - Historia del Arte con Anabela Sánchez. Youtube [s.d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/@bibliotecadelcongresodelan4879>. Acesso em: 18 mai. 2024.
- DINUCCI, A. (org) *Marco Aurélio: Cartas, discursos e ditos célebres*. Tradução de Aldo Dinucci e Cristóvão dos Santos Júnior. Campinas: Editora Auster, 2025.
- _____. O conceito estoico de phantasia: de Zenão a Crisipo. *Revista Archai*, n. 21, p. 15-38, 2017.
- _____. et al. Imigrantes e dissidentes: Estoicismo e ação política radical em Roma. *Revista Archai*, v. 34, p. e03430, 2024.
- EPICTETO. *O Encheiridion de Epicteto*. Edição Bilingue. Tradução Aldo Dinucci, Alfredo Julien. São Cristóvão: EdiUFS, 2012.
- _____. *As diatribes de Epicteto, livro I*. Tradução Aldo Dinucci. Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2020.
- FUNDACIÓN JUAN MARCH. *La filosofía helenística (III): El estoicismo*. Jorge Cano Cuenca. YouTube, 18 de jun. de 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ZjoGOLXSSY. Acesso em: 30 jul. 2025.
- GAZOLLA, Rachel. *Pensar mítico e filosófico: estudos sobre a Grécia Antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- GUSMÃO, Cynthia Sampaio de. *A harmônica na Antiguidade grega*. 2010. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

HADOT, Pierre. *Veu de Isis (O)* - Ensaio sobre a história da idéia de natureza. Edições Loyola, 2006.

COLLI, Giorgio. *A sabedoria grega (III): Heráclito*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Paulus, 2013.

MARCO AURÉLIO. *Meditações: Os escritos pessoais de Marco Aurélio Antonino, imperador filósofo (Ta Eis Eauton)*. Tradução, introdução e notas: Aldo Dinucci. São Paulo: Penguin-Companhia, 2023.

MARRIN, Brian. Ariston of Chios and the Sage as Actor: On the Stoic Concept of Persona. *Ancient Philosophy*, v. 40, n. 1, p. 179-195, 2020.

MATOS, Andityas. *A Filosofia como forma-de-vida: uma introdução ao estoicismo greco-romano*. São Paulo: Edições Loyola, 2023.

MENEZES, Nelson de Aguiar. A Poética da Mimesis no Timeu-Crítias de Platão. **Revista Archai**, n. 30, p. e03016, 2020.

PLATÃO. *Timeu-Crítias*. Tradução de Rodolfo Lopes. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra/Coimbra University Press, 2013.

_____. *Fédon ou Sobre a alma*. Tradução de Gabrielle Cornelli. São Paulo: Penguin – Companhia das Letras, 2025.

PRATT, Norman T. *Seneca's drama*. UNC Press Books, 1983.

OLIVEIRA, Daniele de. Tradição clássica e o culto dos santos cristãos: uso e funções de um modelo iconográfico. *Encontro de História da Arte* (11), 150-159, 2015.

RADICE, Roberto. *Estoicismo*. Tradução de Alessandra Siedschlag. Ideias & Letras, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *O trabalho das imagens*. Tradução Ângela Marques. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2021.

REALE, Giovanni. *Estoicismo, ceticismo e ecletismo*. Trad. Marcelo Perine. São Paulo, Loyola, 2011.

SEEC Madrid. *Personificar la justicia: Dike como personaje divino en la literatura y la iconografía*. YouTube, 24 de out. de 2025. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k-YMCxKVIso&t=2255s>. Acesso em: 25 out. 2025.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Cartas a Lucilio*, (trad., pref. e notas JA Segurado e Campos). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2024.

_____ *Sobre a ira/ Sobre a tranquilidade da alma*. Tradução de José Lohner. São Paulo: Penguin-Companhia, 2014.

_____ *Sobre a vida feliz / Sobre a providência / Sobre o ócio: diálogos*. Tradução de José Lohner. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.

_____ *Tragédias* (v. 2). Tradução e Introdução de Ricardo Duarte. Lisboa: Edições 70, 2022.

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Tradução de Rafael Raffaelli. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.