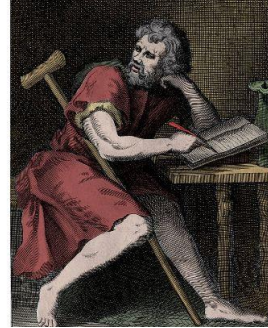


ISSN: 2176-5960

# Προμηθεύς

Journal of Philosophy

n. 50, Janeiro-Abril 26



## A METÁFORA DO ATOR NO ESTOICISMO E SUA RECEPÇÃO NO *MANUAL DE EPICTETO*

### THE ACTOR METAPHOR IN STOICISM AND ITS RECEPTION IN EPICTETUS' HANDBOOK

Brenner Brunetto Oliveira Silveira<sup>8</sup>

**RESUMO:** O presente artigo investiga a metáfora do ator no estoicismo, compreendendo-a não como um recurso meramente retórico, mas como uma estrutura conceitual fundamental da ética estoica. Partindo de antecedentes cínicos, especialmente de Bion de Borístenes, o estudo reconstrói a progressiva elaboração dessa metáfora em Zenão de Cítio, Ariston de Quios, Panécio de Rodes e sua recepção no *Manual de Epicteto*, bem como sua reaparição em Sêneca e Marco Aurélio. Em Ariston, a metáfora do ator exprime a indiferença ética absoluta diante dos papéis contingentes, enfatizando a neutralidade interior do sábio; em Panécio, ela é sistematizada na doutrina das quatro *personae*, funcionando como método heurístico para a deliberação prática dos *officia*; em Epicteto, a metáfora é aprofundada por meio das noções de *prosōpon*, *schēsis* e *ónoma*, articulando papel, relação e identidade normativa na determinação do *kathēkon*. Por fim, o artigo mostra como, no estoicismo romano, a metáfora do ator se vincula à reflexão sobre a morte, concebida como a saída serena de cena ao término do drama da vida. Assim, viver bem consiste em representar bem o próprio papel segundo a razão, e morrer bem em aceitá-lo com gratidão e conformidade ao *logos* cósmico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estoicismo; Metáfora do ator; *Kathēkon*; *Prosōpon*; *Hypokritēs*.

**ABSTRACT:** This article examines the metaphor of the actor in Stoicism, arguing that it is not merely a rhetorical device but a fundamental conceptual structure of Stoic ethics. Beginning with Cynic antecedents, especially Bion of Borysthenes, the study traces the progressive development of this metaphor in Zeno of Citium, Ariston of Chios, Panaetius of Rhodes, and its reception in *The Manual of Epictetus*, as well as its reappearance in Seneca and Marcus Aurelius. In Ariston, the actor metaphor expresses radical ethical indifference toward contingent roles, emphasizing the sage's inner neutrality; in Panaetius, it is systematized in the doctrine of the four *personae*, functioning as a heuristic method for practical deliberation about *officia*; in Epictetus, it is further developed through the notions of *prosōpon*, *schēsis*, and *onoma*, which articulate role, relation, and normative identity in the determination of *kathēkon*. Finally, the article shows how, in Roman Stoicism, the actor metaphor is closely linked to reflections on death, understood as the serene exit from the stage at the end of life's drama. To live well is thus to perform one's role rationally, and to die well is to leave the stage with gratitude and in accordance with the cosmic *logos*.

**KEYWORDS:** Stoicism; Actor Metaphor; *Kathēkon*; *Prosōpon*; *Hypokritēs*.

---

<sup>8</sup> Doutorando em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista FAPEG. Mestre e Bacharel em Filosofia pela mesma instituição. Membro do GT Epicteto, do Pórtico de Epicteto e da Lanterna de Diógenes.

## Introdução

Na monumental obra *O Ofício do Filósofo Estoico*, Rachel Gazolla (1999, p. 200-201) observa que Alonso Tordesilhas, em uma conferência sobre o estoicismo, chama a atenção para uma peculiaridade simbólica do Pórtico: ao contrário de Platão, que recorria frequentemente a metáforas técnicas ou políticas para exprimir a sabedoria — o piloto que governa o navio, o artífice que modela a obra, o médico que diagnostica e cura —, os estoicos teriam preferido a metáfora do ator. Segundo essa leitura, a imagem do filósofo como intérprete de um papel em uma peça de teatro revela uma mudança profunda na compreensão da vida filosófica: o sábio não é mais aquele que domina externamente uma arte, mas aquele que, inserido no enredo cósmico escrito pelo *logos*, desempenha com virtude e consciência o papel que lhe coube. A substituição das metáforas do domínio pelas do desempenho indica uma ética da participação: viver bem não é controlar o mundo, mas representar bem a parte que nos foi atribuída dentro dele.

Essa escolha da metáfora do ator não foi fortuita. O teatro grego ocupava um lugar central na cultura helênica, não apenas como entretenimento, mas como um meio fundamental de educação moral, política e filosófica. Nas grandes festividades, como as Dionisiacas em Atenas, tragédias e comédias eram encenadas para um público amplo, muitas vezes com o patrocínio da *pólis*, e tinham o objetivo de transmitir valores, provocar reflexão e questionar o papel do indivíduo na coletividade. Autores como Ésquilo, Sófocles e Eurípides exploravam dilemas éticos profundos, apresentando personagens que enfrentavam o destino, a injustiça e as paixões humanas. O teatro, portanto, não era apenas uma forma de lazer, mas uma instituição que ajudava a moldar a consciência moral e política dos cidadãos. No caso das tragédias, em particular, havia uma forte ênfase na relação entre a ordem cósmica, o dever e as ações humanas, temas que ressoariam mais tarde na filosofia estoica.<sup>9</sup>

Dentro desse contexto, o ator ocupava uma posição essencial.<sup>10</sup> Diferente da concepção moderna de atuação, no teatro grego o intérprete não apenas representava um

---

<sup>9</sup> Cf. Castiajo, 2012, p. 11-30.

<sup>10</sup> Conforme observa Castiajo, no teatro grego clássico os atores ocupavam inicialmente uma posição secundária em relação ao coro, que desempenhava papel central na estrutura dramática. No entanto, a partir do século IV a.C., esse quadro se altera de modo significativo, com a progressiva profissionalização dos atores e o aumento de sua projeção artística. Segundo a autora, “o papel dos atores foi sendo de tal forma preponderante que se acredita que, nos finais do século IV a.C., reposições de Ésquilo, Sófocles e Eurípides tenham sido bastante adulteradas com o objetivo de serem destacadas as intervenções dos atores, havendo inclusive indícios de que muitas delas possam ter sido apresentadas sem coro”. No período helenístico, esse processo se intensifica: os atores passam a gozar de privilégios jurídicos e sociais, como

personagem, mas dava voz e corpo às palavras dos grandes dramaturgos, tornando-as acessíveis ao público e garantindo que sua mensagem fosse compreendida.<sup>11</sup> Para isso, ele precisava de um conjunto de habilidades específicas. Primeiramente, era necessário que fosse altamente adaptável, capaz de assumir diferentes papéis de acordo com as exigências da peça, encarnando figuras divinas, heróis trágicos ou personagens cômicos com a mesma maestria. Além disso, como os teatros gregos eram vastos e a encenação ocorria em espaços abertos, a projeção vocal era fundamental. A voz do ator precisava ser forte, clara e bem articulada, pois sua principal função era garantir que a palavra, o elemento mais importante do teatro grego, fosse plenamente compreendida pelo público.<sup>12</sup> O uso de máscaras, que diferenciavam os personagens e amplificavam a voz, também exigia uma performance física expressiva, tornando essencial a capacidade de adaptação e controle sobre o próprio corpo.<sup>13</sup> Assim, um bom ator não era apenas alguém

---

dispensa do serviço militar, garantias de livre trânsito entre cidades e isenção do pagamento de impostos (Castiajo, 2012, p. 99–100).

<sup>11</sup> Segundo Castiajo, no início do teatro grego, o ator tinha um papel secundário na peça, mais declamatório. Entretanto, a partir de meados do século V a.C., o ator passa a “contracenar e a dialogar com outros atores e provavelmente com o coro, a palavra usada regularmente para o designar, fosse trágico ou cômico, protagonista ou não, era *hypokrites*, vocabulário que veio dar origem, em português, ao termo hipócrita. O ator era, pois, aquele que fingia ser a personagem que a peça retratava e a audiência tinha consciência de que assim era” (2012, p. 81). Desse modo, “o ator tinha o ofício e a obrigação de interpretar e recriar, e de dar uma nova vida, sob a forma dramática e representativa, à visão do poeta” (*Ibid*, p. 82).

<sup>12</sup> Aristóteles, por exemplo, observa que o prazer excessivo com o canto ou com a declamação de um ator (*hypókrisis*) não é, por si, sinal de intemperança, nem tampouco é próprio apenas dos homens moderados (*Ética a Nicômaco* III, 1118a5), o que indica que o uso intenso da voz, quando ordenado à arte, não é moralmente censurável, mas tecnicamente necessário. Plutarco, por sua vez, oferece múltiplos testemunhos da centralidade da voz tanto no teatro quanto na vida pública: ao relatar episódios envolvendo oradores e atores, afirma que os primeiros devem ser julgados pelo conteúdo do pensamento (*gnōmē*), enquanto os atores o são propriamente pela voz (*Vida dos Dez Oradores*, 848b). Em outra anedota célebre, atribui-se a Demóstenes a ironia de que, enquanto um ator como Pólux recebia um talento por dois dias de atuação, ele próprio receberia cinco talentos por permanecer em silêncio durante um único dia — o que evidencia, ao mesmo tempo, o valor econômico e simbólico da voz. Por este motivo, Castiajo conclui que “a voz era, sem dúvida, um dos maiores requisitos do ator e o seu melhor veículo de transmissão de mensagens, emoções e sentimentos”, sobretudo em um contexto cênico marcado pela distância entre atores e espectadores e pelo uso de máscaras, que impossibilitavam a expressão facial. Por isso, o principal critério de avaliação do talento do ator era a qualidade vocal, marcada pela *megalophonia*, *eufonia* e *lamprotēs* (Castiajo, 2012, p. 84). Essa importância extrema da voz implicava cuidados rigorosos e treinamento constante: exercícios físicos específicos, abstenção sexual, dietas adequadas e aquecimento vocal antes e durante as apresentações eram práticas correntes (Castiajo, 2012, p. 84–85). A literatura antiga confirma esses cuidados: Aristóteles, nos *Problemas* (XI, 901b5–15), menciona a necessidade de dietas apropriadas para preservar a voz, observando que certos alimentos, como carnes assadas, eram prejudiciais a quem precisava falar em público; Pólux (IX, 88) relata, de modo quase anedótico, que o ator Hérmion perdeu sua entrada em cena por estar do lado de fora do teatro aquecendo a voz, sem perceber que já era sua vez de atuar. Já Plutarco, no *Banquete* (737b) nos diz que o ator Teodoro foi, certa vez, proibido de se deitar com sua própria esposa por causa da proximidade dos festivais. Esses testemunhos reforçam a ideia de que a voz não era apenas um instrumento técnico do ator, mas um verdadeiro capital simbólico e performativo da cultura teatral antiga.

<sup>13</sup> Conforme Castiajo, “uma outra circunstância que implicava grande desgaste físico e uma sobrecarga de calor era, sem dúvida, o uso de máscaras e de um vestuário que, por si só, era extremamente pesado. [...] E exatamente pelo esforço a que estavam sujeitos e pela versatilidade que lhes era exigida, os atores

que recitava falas, mas alguém que compreendia profundamente o papel que lhe cabia e o desempenhava com excelência, independentemente das circunstâncias.

Essas qualidades do ator – adaptabilidade, entrega ao papel, clareza na comunicação e aceitação da estrutura dada pela peça – não passaram despercebidas pelos filósofos estoicos. Para os estoicos, como dissemos, a vida humana poderia ser comparada a uma grande peça de teatro na qual cada indivíduo recebe um papel determinado pelo Destino. A metáfora teatral tornou-se, conforme veremos, uma poderosa imagem filosófica para expressar a ideia de que a excelência na vida não depende apenas das circunstâncias externas, mas também e, principalmente, da atitude interna do indivíduo diante de seu papel.

### **A metáfora do ator no estoicismo antigo**

Essa associação entre o teatro e a vida já aparece de modo emblemático em uma passagem relatada por Diógenes Laércio (VII 20-21), na qual Zenão compara o bom orador ao bom ator. Segundo ele, aquele que dialoga com vigor deve, como os intérpretes teatrais, possuir voz e força expressivas, mas sem exagerar nos gestos nem distorcer a boca, como fazem os tagarelas, que muito falam, mas pouco dizem. O verdadeiro domínio não está na exibição, mas no equilíbrio entre intensidade e medida — uma *eutonia* da palavra e da ação. Tal imagem revela que, para Zenão, a arte de viver bem, assim como a arte de representar, exige controle racional, adequação ao contexto e harmonia entre forma e conteúdo.

No entanto, vale lembrar que a metáfora do ator, posteriormente incorporada e desenvolvida pelos estoicos, tem uma de suas formulações mais antigas em Bion de Borístenes, filósofo cínico que, assim como Zenão, foi discípulo de Crates de Tebas.<sup>14</sup> Na *Diatribé* II de Teles, encontramos o seguinte testemunho:

Assim como o bom ator (*hypokrités*), seja qual for o papel (*prosōpon*) que o poeta lhe atribua, empenha-se em apresentá-lo bem, assim também o homem bom deve agir: qualquer que seja o papel que a fortuna lhe imponha, deve desempenhá-lo com excelência. Pois, como diz Bion, a Fortuna é como uma poetisa: ora concede o papel de

---

despendiam bastante tempo em ensaios, sendo que o espaço onde os mesmos se desenrolavam era um local privado, longe do olhar dos futuros espectadores” (2012, p. 94).

<sup>14</sup> D.L. IV 51-52.

protagonista, ora o de coadjuvante; ora o de rei, ora o de mendigo. Não queiras, portanto, sendo coadjuvante, representar o papel do protagonista — se o fizeres, tornarás tua atuação dissonante e fora de lugar (Teles, *Diatribes*, II, 1-5).

A metáfora, aqui, opera como uma analogia moral entre o teatro e a vida: a Fortuna distribui os papéis, mas a virtude consiste em representar bem aquele que nos coube, sem desejar outro. Essa atitude de aceitação e adequação da conduta ao papel recebido antecipa, em grande medida, o princípio estoico do *kathekon*, segundo o qual o dever ou a ação apropriada depende do reconhecimento do papel que se ocupa no todo. Além disso, o fato de tanto Bion quanto Zenão terem sido discípulos de Crates sugere, ainda, que essa imagem do ator tenha origem comum no ambiente cínico, e que os estoicos apenas a reformularam dentro de uma estrutura ética mais sistemática. Além disso, temos aqui, dois termos gregos que são decisivos para compreender o alcance da metáfora: ὑποκριτής (*hypokritēs*), o ator, e πρόσωπον (*prosōpon*), o papel ou personagem. O primeiro termo — que originalmente designava aquele que respondia (*hypo-krīnomai*) no teatro, dando voz ao texto — expressa a função ética do sujeito que age conforme a razão universal: ele não cria o enredo, mas o interpreta. O segundo, *prosōpon*, indica tanto a máscara quanto o papel desempenhado,<sup>15</sup> revelando a estrutura dramática da existência humana: cada pessoa possui um papel singular dentro da ordem cósmica, e a virtude consiste em desempenhá-lo com perfeição e virtude, sem desejar outro

A metáfora do ator ganha em Ariston de Quios uma inflexão mais ética e existencial, pois ela se torna um princípio de conduta moral que reforça a indiferença em relação às circunstâncias externas. Segundo o testemunho de Diógenes Laércio (VII 160), Ariston afirmava que o sábio deve conservar a mesma disposição diante de todas as coisas indiferentes, sejam elas agradáveis ou penosas, porque a virtude, e não as condições externas, é o verdadeiro bem. Assim, o sábio é comparado a um bom ator que, quer interprete Tersites, o soldado vulgar e feio da *Iliada*, quer Agamêmnon, o rei dos aqueus, desempenha ambos os papéis com igual maestria. O valor do ator não está no papel que lhe cabe, mas na arte de representá-lo segundo a medida justa, isto é, segundo a

---

<sup>15</sup> Conforme Castiajo, o termo *prosōpon* designava, originalmente, a “mascara” do ator. Segundo a autora, este adereço era “confeccionado com fino linho estucado, que era composto por uma peruca, de cabelo natural, que podia ser curto ou comprido e de várias cores, e por um rosto, que se ajustava à cabeça do ator e que possuía apenas uma abertura para os olhos e outra para a boca, bastante alargadas, para facilitar a visibilidade da audiência e para, obviamente, permitir as condições necessárias ao desempenho do ator: a visão e a emissão vocal (2012, p. 52).

indiferença absoluta. Ariston, portanto, desloca o centro da metáfora do plano cosmológico para o ético, enfatizando que a excelência reside na constância interior (*eustatheia*) e na conformidade da ação à razão, não nas circunstâncias externas que compõem o “enredo” da vida.<sup>16</sup>

### A metáfora do ator em Panécio de Rodes

Um pouco mais tarde, com Panécio de Rodes, a metáfora do ator atinge um novo grau de elaboração moral e psicológica. Retomando o tema do papel desempenhado pelo indivíduo na vida, Panécio — cuja doutrina conhecemos sobretudo através do *De Officiis* de Cícero — formula a célebre teoria dos *quattuor personae*, os quatro “papéis” ou “personagens” que estruturam a técnica paneciana para a descoberta do nosso dever ou da nossa ação apropriada (*inventio officii*).<sup>17</sup> Desse modo, para Panécio, segundo Cícero, o primeiro papel (*universa natura*) é comum a todos e corresponde à natureza racional universal do ser humano; o segundo (*propria natura*) deriva das disposições psicofísicas de cada indivíduo; o terceiro (*casus aut tempus*) resulta das circunstâncias externas e das condições sociais nas quais se está inserido; e o quarto (*iudicium, voluntas*) provém das escolhas livres e dos compromissos assumidos voluntariamente. Assim, a virtude consiste em harmonizar esses quatro níveis da existência, de modo que a ação se mantenha coerente tanto com a razão universal quanto com a singularidade de cada pessoa. Panécio, portanto, não abandona a metáfora do ator, mas a transforma: o sábio não é apenas quem

---

<sup>16</sup> Para um aprofundamento sistemático da metáfora do ator em Ariston de Quios, cf. o excelente artigo de Brian Marrin (2020, p. 179–195). Como mostra Marrin, em Ariston a metáfora do ator não é um recurso meramente ilustrativo, mas o núcleo de sua ética: ela exprime a indiferença absoluta (*adiaphoria*) em relação aos indiferentes, a unidade da virtude e uma forma de *epokhê* prática, pela qual o sábio age sem aderir interiormente ao conteúdo circunstancial da ação. Essa centralidade do agente racional — o *hypokritês* — em detrimento do papel (*prosôpon*) torna-se ainda mais clara quando considerada à luz da querela entre Ariston e Cleantes sobre o estatuto da parênese, tal como relatada por Sêneca (*Ep.* 94–95). Segundo Sêneca, Ariston rejeita a utilidade da exortação moral e dos conselhos práticos (*praecepta, paraenesis*), sustentando que eles não são necessários para conduzir o indivíduo à virtude; para ele, os *dogmata*, isto é, os princípios racionais universais da ética, são suficientes para a formação do sábio. Essa posição se harmoniza profundamente com a metáfora do ator: a parênese dirige-se sempre a papéis concretos, circunstanciais e variáveis — aconselha o indivíduo enquanto pai, cidadão, governante ou amigo —, ao passo que os *dogmata* dizem respeito ao agente enquanto tal, independentemente do papel desempenhado. Em Ariston, portanto, o foco ético recai sobre a disposição racional única e invariável do ator, não sobre a adequação do papel; o *prosôpon* permanece inteiramente indiferente, quase como um elemento cênico secundário, enquanto o *hypokritês* assume pleno protagonismo. Como se verá adiante, os estoicos posteriores, sem abandonar a centralidade dos *dogmata*, reabilitam a função ética da parênese justamente por atribuírem maior relevância aos papéis, às relações e às circunstâncias na determinação do *kathekon*

<sup>17</sup> Cícero, *De Officiis* I 30 107ff.

aceita o papel imposto pelo Destino, como em Zenão e Ariston, mas quem o interpreta de modo autêntico, equilibrando natureza e liberdade, universal e particular. O viver segundo a natureza passa, aqui, por uma arte do desempenho ético — a arte de representar bem a si mesmo dentro da grande peça do cosmos.

Desse modo, Cícero, ao transmitir a doutrina paneciana, mostra que a virtude — e, portanto, os *officia*, que dela derivam — resulta de uma reflexão prática sobre a integração e a harmonia entre as quatro *personae*. A ação moralmente correta, para Panécio, é aquela que respeita simultaneamente a natureza humana comum, a capacidade psicofísica individual, as circunstâncias externas e os compromissos escolhidos, de modo que cada indivíduo atue em conformidade tanto consigo mesmo quanto com o bem comum. Essa harmonia supõe que se realize o próprio *ingenium* sem contrariar a racionalidade universal, e que se escolha uma ocupação ou modo de vida que melhor corresponda às aptidões e à posição social de cada um. Além disso, Panécio também reelabora a técnica de medição dos indiferentes, integrando-a a um método de avaliação moral: os indiferentes deixam de ser simples objetos de escolha para tornarem-se elementos que definem o ambiente e as condições de ação do agente. Assim, o critério do dever ou da ação apropriada (*to kathēkon* ou *officium*) passa a incluir a adequação entre a ação, a identidade pessoal e o contexto social. Em última instância, Panécio desloca o eixo da moralidade estoica para o domínio prático e relacional, fazendo da virtude uma arte de agir bem em meio às circunstâncias da vida cívica — uma arte de representar, com decoro e fidelidade à razão, o papel que a natureza e a sociedade nos atribuem. Portanto, podemos concluir que se, em Ariston, a metáfora do ator serve sobretudo para preservar a neutralidade interior do sábio diante dos papéis contingentes, em Panécio ela passa a operar como um verdadeiro método heurístico para a deliberação prática no interior da vida social.

### **A metáfora do ator em Epicteto**

Séculos depois, Epicteto retoma e reinterpreta a metáfora teatral com uma força singular, conferindo-lhe uma dimensão ética e teológica. No capítulo 17 do *Manual*, ele exorta:

Lembra que és um ator (*hypokrités*) de uma peça teatral, tal como o quer o autor <da peça>. 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 (*prosōpon*) que te é dado – mas escolhê-lo, cabe a outro (Epicteto, *Ench.* 17).

Epicteto, portanto, leva à sua forma mais depurada a intuição de Zenão, Ariston e Panécio — a de que viver segundo a natureza é, em última instância, representar bem o papel que o *logos* nos confiou. Além disso, em um outro trecho do *Manual*, Epicteto nos diz que o método para a descoberta dos deveres ou das ações apropriadas (εὔρεσις τοῦ καθήκοντος) consiste no entendimento das *schéseis*, isto é, das relações que nos vinculam aos outros seres racionais e ao conjunto do cosmos. Segundo ele:

As ações convenientes (*kathēkonta*) são, em geral, medidas pelas relações. É teu pai? Isso implica que cuides dele; que cedas em tudo; que o toleres quando te insulta, quando te bate. Mas ele é um mau pai? De modo algum, pela natureza, estás unido a um bom pai, mas a um pai. “<Meu> irmão é injusto”. Mantém o teu próprio posto em relação a ele. Não examines o que ele faz, mas o que te é dado fazer, e a tua escolha (*prohairesis*) estará segundo a natureza. Pois se não quiseres, outro não te causará dano, mas sofrerás dano quando supuseres ter sofrido dano. Deste modo então descobrirás as ações convenientes (*kathēkonta*) para com o vizinho, para com o cidadão, para com o general: se te habituares a considerar as relações (*schéseis*) (Epicteto, *Ench.* 30).

Portanto, cada *prosōpon* que desempenhamos — de pai, irmão, vizinho, cidadão, etc. — só pode ser compreendido à luz dessas relações, que determinam o modo como devemos agir em cada circunstância. A *schésis* é, portanto, o princípio relacional que mede e orienta o agir ético: ela fornece o critério para avaliar o que é apropriado, não segundo as paixões ou os julgamentos subjetivos, mas segundo a ordem racional que permeia o mundo. Assim, quando Epicteto afirma que os *kathēkonta* são medidas pelas *schéseis*, ele sublinha que o dever (ou a ação apropriada) não é algo imposto de fora, mas algo que emerge da própria posição que ocupamos dentro da totalidade — como um ator que, consciente do papel e da cena em que se encontra, atua de modo a preservar a coerência da peça. A virtude, nesse sentido, consiste em reconhecer a rede de *schéseis* que

constitui o drama da existência e agir de acordo com ela, realizando de maneira justa e harmoniosa o papel que o *logos* nos atribuiu.

Essa interpretação pode ser ampliada através da análise de duas *Diatribes* de Epicteto, a 1.2 e a 2.10. Na primeira (1.2), intitulada *Como manter o caráter (prósōpon) próprio em todas as circunstâncias*, Epicteto mostra de modo exemplar que o critério dos *kathēkonta* não pode ser determinado de maneira universal e impessoal, mas deve levar em conta o que é “conforme à pessoa” (*kata prosōpon*). A ação correta depende do conhecimento de si mesmo — de quem se é, quais são as próprias disposições e qual é o valor que se atribui a si mesmo —, pois apenas aquele que compreende o seu *prosōpon* pode julgar o que lhe convém fazer. O exemplo de Agripino e Floro revela que duas pessoas podem enfrentar a mesma situação (participar ou não do espetáculo de Nero), mas apenas cada uma, conhecendo o seu caráter e os seus papéis, pode decidir conforme a sua natureza racional. Floro ainda delibera; Agripino, porém, já sabe quem é e, portanto, não precisa sequer deliberar.<sup>18</sup> Assim, o autoconhecimento — tema socrático retomado pelos estoicos — torna-se o ponto de partida para a determinação do dever: conhecer-se é conhecer as próprias *schéseis* (relações) e o próprio *prosōpon* (papel), de modo que a ação se harmonize com o *logos* que estrutura a ordem do mundo.

Já na segunda *Diatribes* (2.10), intitulada *Como são as ações apropriadas (kathēkonta) a partir dos nomes*, Epicteto retoma com clareza a metáfora teatral e a coloca a serviço de uma ética prática profundamente estruturada pela autocompreensão racional.

---

<sup>18</sup> Conforme Epicteto: “Para julgar o racional e o irracional, não nos guiamos somente pelos valores das coisas exteriores, mas também pelos valores das coisas segundo o caráter próprio de cada um. Pois para um é racional segurar um penico para alguém apenas por que considera que, se não o segurar, receberá pancadas e não terá alimentos, mas se o segurar, não sofrerá algo duro ou doloroso. Porém, para outro, não só lhe parece insuportável segurá-lo, como também suportar que outro o segure. Assim, se me perguntares ‘Devo segurar o penico ou não?’, dir-te-ei que tem mais valor receber alimentos que não os receber, e que tem menos valor ser castigado que não o ser. De modo que, se medes por essas coisas as tuas próprias, então vai segurá-lo. – Mas isso não seria próprio do meu caráter. – Mas isso não seria próprio do meu caráter. – És tu que deves inserir isso na deliberação, não eu. Pois és tu que conheces a ti mesmo, quanto valor tens para ti mesmo e por quanto vendes a ti mesmo, e diferentes seres humanos vendem-se por diferentes preços. Por isso, quando Floro deliberava se devia descer ao espetáculo de Nero para dele participar, Agripino lhe disse: ‘Desce’. E quando Floro lhe indagou: ‘Por que tu mesmo não desces?’, ele disse: ‘Sequer cogitei essa possibilidade’. Pois próximo está daqueles que esquecem o caráter que lhes é próprio quem, para investigar essas coisas de uma vez por todas, atribui seu voto logo após julgar o valor das coisas externas. E tu, o que me indagas? Entre morte e vida, o que devemos escolher? Digo que a vida. Entre o prazer e a dor, o que devemos escolher? Digo que o prazer. – Mas se eu não participar da tragédia, serei decapitado. – Então vai e participa da tragédia, mas eu não participarei. – Por quê? – Tu te crês uma linha entre as que compõem a túnica. – E daí? – É-te preciso refletir como não ser dissemelhante dos outros seres humanos, do mesmo modo que uma linha não deseja possuir nada de singular em relação às outras linhas. Mas eu desejo ser a linha púrpura<sup>184</sup>, aquela pequena e brilhante, causa das demais se mostrarem graciosas e belas. Então por que me dizes: ‘Age de modo semelhante aos muitos?’ Como ainda serei a linha púrpura?” (*Diss.* I 2 7-18).

O texto apresenta um método para determinar o que é apropriado (*kathēkon*) a cada um, partindo do exame dos próprios “nomes” (*onómata*), isto é, dos papéis que identificam o agente: ser humano, cidadão do mundo, filho, irmão, pai, magistrado, jovem ou velho. Cada *ónoma* contém uma promessa e um conjunto de obras que lhe são próprias; e o erro moral, segundo Epicteto, ocorre quando alguém se esquece de quem é e do nome que carrega — quando, por exemplo, deixa de agir como irmão e passa a agir como inimigo. Essa diatribe mostra, portanto, que o homem virtuoso é aquele que conhece seus papéis e age segundo a natureza de cada um deles, sem confundir o lugar que ocupa no drama do cosmos. Além disso, a proximidade entre esse texto de Epicteto e a doutrina das *personae* de Panécio é notável. Ambos concebem a vida moral como a arte de representar bem os papéis que a razão universal distribui. Estruturalmente, as categorias epictetianas correspondem de modo claro às *personae* panecianas: o primeiro *ónoma*, “homem”, equivale à primeira *persona*, que define o ser humano como racional e dotado de *prohairesis*;<sup>19</sup> os nomes derivados das condições sociais, como filho e irmão, refletem a terceira *persona*, relativa aos vínculos e circunstâncias que “ocorrem” ao indivíduo;<sup>20</sup> e os papéis decorrentes de escolhas pessoais, como conselheiro ou pai, correspondem à quarta *persona*, ligada à profissão e às funções livremente assumidas.<sup>21</sup> O que faltava nessa correspondência — a segunda *persona*, que diz respeito à natureza individual e ao talento próprio — encontra-se claramente expressa em outro trecho do capítulo 29 do *Manual*, onde Epicteto aconselha o discípulo a examinar tanto as características do

<sup>19</sup> Conforme Epicteto: “Investiga quem és. Primeiro, és humano. Isto é, nada tens mais importante que a capacidade de escolha, mas a esta as outras submetem, sendo ela não servil e não submissa. Examina, então, de quem foste separado pela inteligência. Foste separado das feras, foste separado do gado. Além disso, és cidadão do Cosmos e parte dele, não um dos que seguem, mas um dos que lideram. Pois compreendes a divina administração e o que decorre dela. Qual é a função do cidadão? Nada possuir de vantajoso para si próprio, sobre nada deliberar como sendo separado, mas do mesmo modo que, se a mão ou o pé tivessem inteligência e compreendessem a constituição física, jamais se impulsionariam ou desejariam de outro modo que levando em conta o todo. Por isso, belamente falam os filósofos que, se o humano bom e nobre soubesse de antemão as coisas futuras, ele cooperaria com a natureza tanto adoecendo quanto morrendo e tendo algum membro amputado, percebendo que isso lhe coube pelo ordenamento de todas as coisas, sendo mais importante o todo que a parte e a cidade que o cidadão. Mas agora, porque não sabemos isso de antemão, nos é adequado nos fixar às coisas que são segundo a natureza para a escolha, porque nascemos para elas” (*Diss.* II 10 1-6).

<sup>20</sup> “Depois disso, lembra que és filho. E qual é a função desse papel (*prosōpon*)? Considerar todas as suas próprias coisas como sendo do pai, dar ouvidos a ele em todas as coisas, jamais censurá-lo em relação a algo, nem lhe dizer ou lhe fazer algo nocivo, ceder-lhe em todas as coisas e colaborar com ele segundo suas possibilidades. Depois disso, sabe que és irmão. E, em relação a isso, o papel (*prosōpon*) devido é deferência, obediência, decoro nas palavras, jamais fazer algo contrário a ele em relação às coisas não passíveis de escolha, mas cedê-las espontânea e alegremente de modo que possuas mais no que tange às coisas passíveis de escolha” (*Diss.* II 10 7-9).

<sup>21</sup> “Depois disso, se fores conselheiro de alguma cidade, <lembra> que és conselheiro; se jovem, que és jovem; se ancião, que és ancião; se pai, que és pai” (*Diss.* II 10 10).

objetivo de vida que ele quer ter quanto que tipo de natureza o próprio discípulo possui. Assim, Epicteto recomenda: “examine de que qualidade é a coisa, depois observa a tua própria natureza para saber se a podes suportar. Deseja ser pentatleta ou lutador? Olha teus braços e coxas. Observa teus flancos pois cada um nasceu para uma coisa” (*Ech.* 29, 5-6). Essa passagem revela que, assim como Panécio, Epicteto compreende a moralidade como a adequação da ação à natureza comum e individual, aos papéis sociais e às escolhas deliberadas do agente. Assim, por caminhos distintos, ambos os filósofos mantêm a mesma intuição central: viver virtuosamente é desempenhar bem o próprio papel na ordem do todo.<sup>22</sup>

### Considerações finais

Em conjunto, a reconstrução da metáfora do ator em Bion de Borístenes e nos principais representantes do estoicismo antigo revela a notável plasticidade e profundidade dessa imagem no interior da ética helenística. Desde sua formulação cínica, em que o homem é comparado a um ator que deve desempenhar bem qualquer papel que a fortuna lhe atribua, sem desejar outro, a metáfora exprime uma concepção da vida como participação temporária em uma ordem que não depende do indivíduo. Em Zenão, ela surge como imagem pedagógica da figura do sábio; em Ariston de Quios, é radicalizada em uma ética da indiferença formal, na qual o protagonismo recai inteiramente sobre o ator (*hypokrités*), enquanto o papel (*prosōpon*) permanece eticamente indiferente. Com

---

<sup>22</sup> Para melhor compreensão dessa deliberação paneciana e epicteteana para a descoberta dos deveres ou das ações apropriadas (*inventio officii* / εὑρεσις τοῦ καθήκοντος) podemos imaginar duas situações concretas que exigem deliberação moral diante de papéis distintos. Na primeira, eu, um aspirante à filosofia, estou caminhando à beira de um lago e vejo uma pessoa se afogando. Movido pela *oikeiōsis* e pela sociabilidade natural que compartilho com todos os seres humanos — isto é, pela *persona* ou pelo *ónoma* universal de ser racional e social —, sou naturalmente impelido a ajudar. Contudo, ao considerar minha natureza psicofísica (*persona* ou *ónoma* 2), percebo que não sei nadar e não tenho preparo físico adequado para enfrentar a correnteza. Lançar-me à água, portanto, seria uma ação irracional e contrária à razão prática, pois colocaria em risco tanto minha vida quanto a do outro. O *kathēkon*, nesse caso, consistiria em buscar ajuda, jogar um objeto flutuante, gritar por socorro — enfim, agir conforme minha capacidade, mas sem ultrapassar os limites impostos pela minha constituição e pelas circunstâncias. Em outra situação, suponhamos que, ao passar diante de uma casa em chamas, eu perceba uma criança gritando por socorro. Mais uma vez, o impulso imediato de salvar o outro nasce do papel comum de ser humano, mas deve ser moderado pelo reconhecimento das condições concretas da minha natureza. Sem preparo físico, sem treinamento para lidar com o fogo e com risco real de desmaiar pela fumaça, entrar no incêndio seria uma ação temerária, não virtuosa. A atitude conveniente, portanto, seria agir de modo racional — chamar os bombeiros, tentar conter o fogo com segurança, alertar vizinhos —, cumprindo meu dever social sem contrariar o papel individual que me cabe. Em ambos os casos, a deliberação moral, à maneira de Epicteto e Panécio, consiste em harmonizar a universalidade da obrigação moral com a singularidade da natureza de cada um, de modo que o agir apropriado decorra da razão, e não do impulso.

Panécio, a metáfora é reconfigurada, através doutrina das *personae*, no interior de uma formulação ética mais sistemática, tornando-se um instrumento heurístico para a deliberação prática dos *officia*, ao integrar natureza humana, disposições individuais, circunstâncias e escolhas de vida. Em Epicteto, por fim, essa imagem atinge sua formulação prática e existencial, articulando os conceitos de *prosōpon*, *schésis* e *ónoma* como critérios normativos para a determinação do *kathēkon*, de modo que agir bem consiste em reconhecer o papel que se ocupa, as relações que dele decorrem e o nome que delas se segue. Assim compreendida, a metáfora do ator deixa de ser um simples ornamento literário e se revela como uma verdadeira gramática da ação ética, capaz de articular liberdade interior e necessidade cósmica, universalidade racional e singularidade das circunstâncias.

Por fim, essa mesma metáfora teatral, que estrutura o pensamento moral de Zenão, Ariston, Panécio e Epicteto, tem, conforme vimos, raízes mais antigas em Bion de Borístenes e reaparece com força em outros estoicos como Sêneca e Marco Aurélio, sobretudo quando refletem sobre o fim da vida. Em uma das *Diatribes* de Teles, Bion é citado dizendo:

Assim como, quando somos expulsos de uma casa — o proprietário tira a porta, remove o telhado, sela o poço —, do mesmo modo também somos desalojados deste pequeno corpo, quando a natureza, que o arrendou, nos tira os olhos, os ouvidos, as mãos e os pés. Eu não me oponho — parto como quem se levanta de um banquete, sem amargura —, assim também deixo a vida, quando chega a hora, atravessando a passagem para o outro lado. Assim como o bom ator (*hypokritēs*) representa bem o prólogo, o meio e o desfecho, assim também o homem de bem vive bem o início, o meio e o fim da vida.” (Teles, *Diatribes* II 150-160).

Nessa formulação, o corpo é apenas uma morada provisória, e o viver bem — como o atuar bem — consiste em aceitar o encerramento da peça com serenidade. Séculos depois, Sêneca retoma o mesmo motivo ao afirmar que, assim como numa peça de teatro, o que importa na vida não é sua duração, mas o modo como é representada (*Ep.* 77, 20); a morte, portanto, não é uma falha no espetáculo, mas o término natural de um papel bem desempenhado.<sup>23</sup> Marco Aurélio, em sua meditação de encerramento, ecoa essa mesma

---

<sup>23</sup> Conforme Sêneca: “Há quem diga que pretende viver porque comete muitas boas ações, que a custo se resigna a subtrair-se aos deveres (*officia*) da vida, porque no seu desempenho põe o maior empenho e boa

imagem ao dizer que o homem é como um ator que deixa o palco quando a Natureza — o verdadeiro diretor — o dispensa da cena.<sup>24</sup> Assim, essas passagens de Sêneca e Marco Aurélio revelam a força simbólica que a metáfora do ator assume no estoicismo romano, articulando-a à ideia da morte como o último ato da peça da vida. Em Sêneca, a vida é uma fábula na qual o essencial não é a duração, mas a qualidade da atuação. O importante é representar bem, isto é, agir conforme a razão e o dever que o próprio papel impõe, encerrando-o com uma “boa cláusula” (*bonam clausulam imponere*), expressão que sugere uma harmonia final entre ação e natureza. Já em Marco Aurélio, essa metáfora ganha um tom cósmico: o mundo é o palco (σκηνή), a vida é o drama ou a peça (δρᾶμα), e a natureza é o diretor (ὁ παραλαβὼν στρατηγός). O sábio, ao ser “dispensado da cena”, aceita o fim sem resistência, pois reconhece que seu papel foi desempenhado conforme as leis universais. Em ambos, o tema da vida como encenação expressa a sabedoria de agir segundo o próprio papel e de saber, no tempo devido, sair de cena com serenidade — uma lição de razão, moderação e aceitação do *logos* cósmico. Nessa aceitação serena do fim, portanto, a arte de representar bem a vida se une à *ars bene moriendi*, isto é, à arte de morrer bem, na qual ambas são guiadas pela consciência de que o ator não controla o enredo, mas apenas a excelência com que desempenha o seu papel.<sup>25</sup> Desse modo, tanto

---

vontade. Ora essa! Ignoras então que um dos deveres (*officia*) da vida é morrer? Tu não te eximes a nenhum dever, pois não é possível delimitar um número exato de deveres que tenhas de cumprir. Toda a vida é sempre breve. Em confronto com a ordem da natureza foi breve a vida de Nestor, foi-o a de Sátia — que mandou inscrever no túmulo: ‘Vivi até aos noventa e nove anos’. Podes ver pessoas que se gabam de uma idade propecta: mas quem as suportaria se durassem até aos cem anos? Na vida é como no teatro (*fabula*): não interessa a duração da peça, mas a qualidade da representação. Em que ponto tu vais parar, é questão sem a mínima importância. Para onde quiseres, mas dá à tua vida um fecho condigno!” (*Ep.* 77 19-20).

<sup>24</sup> Conforme Marco Aurélio: “Homem, viveste como cidadão nesta grande cidade; que te importa se por cinco anos ou por três? Pois o que é conforme às leis é o mesmo para cada um. Que mal há, então, se aquele que te introduziu te despede — não um tirano, nem um juiz injusto, mas a própria natureza? É como se o diretor de cena dispensasse o ator da comédia (*kōmōidós*). — ‘Mas eu não disse as cinco partes, e sim apenas três.’ — Disseste bem: contudo, na vida, essas três partes são todo o drama. Pois perfeito é aquele que, de um lado, presidiu à montagem, e agora é causa da dissolução; tu, porém, não és culpado de nenhuma delas. Parte, então, em paz, pois quem te despede também o faz em paz” (*Med.* XII 36).

<sup>25</sup> É importante ressaltar que Epicteto nos oferece uma metáfora sobre a morte bastante semelhante às de Bion, Sêneca e Marco Aurélio. No entanto, ao invés de utilizar o ator e a peça teatral como figuras-chave da metáfora, Epicteto, por sua vez, utiliza como figura-chave o banquete e a festa. Na *Diatribes* IV 1 104–106, Epicteto compara a existência humana a uma grande procissão e a uma festa (*panēgyris*), na qual o indivíduo participa por um breve tempo, contemplando a ordem do todo e celebrando com a divindade que governa o cosmos. Quando chega o momento de se retirar, o sábio deve fazê-lo com gratidão e reverência, cedendo lugar a outros, assim como se deixa uma festa quando ela chega ao fim. Essa imagem converge diretamente com a metáfora cínica transmitida por Teles a partir de Bion de Boristenes, segundo a qual a morte é como levantar-se serenamente de um banquete ou deixar uma casa arrendada quando o proprietário a reclama. Em ambos os casos, a ênfase não recai sobre a duração da permanência, mas sobre a atitude com que se participa e se parte. Epicteto, como Bion, rejeita a revolta diante do término: insistir em permanecer indefinidamente na festa equivale a uma forma de apego irracional, incompatível com a sabedoria. Assim, a metáfora da festa funciona como um correlato simbólico da metáfora do ator: viver bem é participar com atenção, dignidade e medida; morrer bem é retirar-se no momento oportuno, sem lamento nem

no cínico Bion, quanto nos estoicos romanos Sêneca e Marco Aurélio, a metáfora do ator exprime uma mesma convicção moral: viver bem é representar bem o próprio papel, e morrer é simplesmente encerrar a atuação com dignidade, reconhecendo que o espetáculo da vida pertence ao cosmos, não ao indivíduo.

---

ressentimento. Essa convergência reforça a leitura segundo a qual, do cinismo ao estoicismo romano, a ética da boa atuação culmina numa verdadeira *ars bene moriendi*, em que a liberdade humana se exerce não sobre o enredo da vida, mas sobre a maneira racional e serena de entrar e sair de cena.

## Referências

ÁRIO DÍDIMO. *Epitome of Stoic Ethics*. Ed. e Trad. Arthur J. Pomeroy. Atlanta-GA: Society of Biblical Literature, 1999.

ARNIM, H.V. *Stoicorum Veterum Fragmenta* (3 vols.). Leipzig: K. G. Saur Munchen, 2004.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Trad. António de Castro Caeiro. São Paulo: Editora Atlas, 2009.

\_\_\_\_\_. *Works of Aristotle* (Vol. VII: *Problemata*). Trad. E. S. Forster. Oxford: Oxford Press, 1927.

CASTIAJO, Isabel. *O Teatro Grego em Contexto de Representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

CÍCERO. *Dos Deveres*. Trad. Angélica Chapeta. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Textos Filosóficos*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste, 2018.

DIÓGENES LAÉRCIO. *Lives of Eminent Philosophers*. Trad. R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press, 1991. Vol. 1.

\_\_\_\_\_. *Lives of Eminent Philosophers*. Trad. R. D. Hicks. Cambridge: Harvard University Press, 1991. Vol. 2

\_\_\_\_\_. *Lives of Eminent Philosophers*. Ed: Tiziano Dorandi. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Trad: Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 2014.

EPICTETO. *Dissertaciones*. Trad. Paloma Ortiz García. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

\_\_\_\_\_. *O Manual de Epicteto*. Trad. Aldo Dinucci e Alfredo Julien. Sergipe: Editorial Prometeus, 2012.

\_\_\_\_\_. *Discourses, Fragments, Handbook*. Trad. Robin Hard. Oxford: Oxford University Press, 2014.

\_\_\_\_\_. *As Diatribes de Epicteto*, Livro I. Trad. Aldo Dinucci. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

LONG, A.A. e SEDLEY, D.N. *The Hellenistic Philosophers*. Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

MARCO AURÉLIO. *Meditações*. Trad. Aldo Dinucci. São Paulo: Editora Penguin, 2024.

\_\_\_\_\_. *As Meditações*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

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

PÓLUX. *Pollucis Onomasticon* (3 vols.). Ed. E. Bethe. Leipzig: B.G. Teubner, 1900–1967.

SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Trad. J. A. Segurado Campos. Lisboa: Fundação Calouste, 2021.

TELES. Teles: *The Cynic Teacher*. Trad. Edward N. O’Neil. Missoula: Scholars Press, 1977.