

ESTUDOS CLÁSSICOS

A OTÁVIA: UMA TRAGÉDIA ROMANA?*

Alessandro Rolim de Moura**

O texto que analisarei aqui, ainda pouco conhecido no Brasil, merece atenção por basicamente dois motivos. Em primeiro lugar, porque constitui um testemunho sobre o principado de Nero (54-68 d.C.). Embora seja considerada uma fonte secundária para o estudo do período, a *Otávia* não é de modo algum um documento sem interesse, já que, ao que tudo indica, é um escrito praticamente contemporâneo dos acontecimentos que representa.¹ Por outro lado, temos uma importância literária evidente: a obra é a única pretexto que a tradição manuscrita conservou. Os latinos davam o nome de *fabula praetexta* a todo drama sério com temática romana.² Nossa peça trata de como Nero repudiou e mandou matar sua esposa Otávia, o que se deu no ano de 62 d.C. Meu artigo se preocupa com aspectos decorrentes do caráter artístico

* Este artigo é uma versão aperfeiçoada de uma conferência que proferi em 1997 no curso de extensão "A arte trágica", promoção do Departamento de Filosofia e do Departamento de Linguística, Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal do Paraná.

** Universidade Federal do Paraná (*e-mail*: alessaless@humanas.ufpr.br)

1 Vide BARNES, T. D. The date of the Octavia. *Museum Helveticum*, Bâle, v. 39, fasc. 2, p. 215-217, avr. 1982, e ROYO, M. L'Octavie entre Néron et les premiers Antonins. *Revue des Études Latines*, Paris, v. 61, p. 189-200, 1983. A peça chegou até nós na família A dos códices de Sêneca. Neste trabalho não vou examinar o problema da autoria; limito-me a dizer que não acredito que o drama tenha sido composto pelo filósofo latino.

2 A denominação vem da *toga praetexta*, usada pelos filhos dos patrícios até os 17 anos e pelos magistrados.

do texto, conquanto não possa negligenciar algumas discussões históricas, que aparecerão a seu tempo.

Não parecem restar dúvidas a respeito da classificação literária – em termos mais estritos – do drama latino em questão. Trata-se de uma tragédia. Possui um coro típico da tragédia, tom, metros, *tópoi*, fórmulas trágicas. Mas o problema que coloco toca em outro ponto: teríamos na *Otávia* uma visão de mundo trágica? Em outras palavras: admitindo-se que o texto, ao menos em suas características externas, está dentro do campo daquilo que a teoria dos gêneros convencionou chamar “tragédia”, pergunto-me se podemos encontrar na peça um conflito trágico, ou uma conformação ideológica que se relacione com o que os estudiosos procuram definir como “o trágico”, categoria mais próxima, talvez, das discussões filosóficas do que das literárias.

Entre os fins a que me proponho não está, é importante esclarecê-lo, resolver de uma vez por todas os impasses do debate sobre o trágico. Tal noção se apresenta de modo tão complexo e variado, que é de fato impossível reduzi-la a uma fórmula, abarcá-la de maneira definitiva. Procurarei, ao contrário, refletir por sucessivas aproximações do problema, com o fim de demarcar o campo dos “possíveis”. Simultaneamente, tentarei observar mais de perto o texto da *Otávia* e relacioná-lo com as alternativas de explicação do espírito trágico que se destacam como as mais convincentes e mais relevantes para o entendimento da pretexto.

Uma das mais célebres tentativas de se definir o trágico é de Goethe: “Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.”³ Ora, se o trágico implica um conflito, convém saber quais são os contrários que em tal conflito se opõem. Numa leitura rápida das tragédias antigas que sobreviveram, pode-se afirmar sem medo que o homem é um dos pólos desse embate. Ou, ao menos, é no homem que se realiza o encontro de forças contrárias. É o indivíduo (e sua trajetória) que aparece, na maior parte das vezes, como centro dos textos trágicos. Na obra mais popular de Sófocles, por exemplo, evidencia-se que o tema básico é o significado de uma vida humana, a de Édipo. Ao que parece, contudo, não pode o trágico se resumir à descrição de um estado ou de uma qualidade da existência humana. Aristóteles (*Poética*, 1450a 16-23) afirma:

Pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de uma vida; tanto a felicidade quanto a infelicidade estão na ação,

3 Apud LESKY, A. *A tragédia grega*. 2. ed. Trad. de J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1990. p. 25.

e o fim é uma ação, não uma qualidade. Os homens são tais ou quais segundo seu caráter, mas são felizes, ou o contrário, segundo suas ações. Portanto, não agem para que os seus caracteres sejam imitados, mas tomam caracteres por causa das ações [i. e., para praticar ações]. Por isso, o fim da tragédia são as ações e o mito; e o fim é o principal de todas as coisas.⁴

Assim, a imitação de um caráter imutável, por si só, não é o suficiente. Ou seja, a verdadeira tragédia “está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo. A simples descrição de um estado de miséria, necessidade ou abjeção pode comover-nos profundamente [...], mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui”.⁵ A *Otávia*, nesse sentido, está muito longe do trágico. Praticamente desprovida de intriga, a peça é, antes de tudo, um drama de situação: apresentando detalhadamente a infelicidade da personagem central, não possui, propriamente, uma passagem (*metabolé*) de um estado a outro. A curva da ação, portanto, é quase imperceptível. Não se pode dizer que Otávia (ou qualquer outro herói) passe da fortuna à miséria, e muito menos do infortúnio para a felicidade. O texto se inicia com uma heroína desgraçada, e tal desgraça permanece substancialmente inalterada até o último verso.

Mas isso, apenas, não exclui a obra do campo do trágico. Em *As troianas* também não há ação, mas ninguém negará que a peça é uma das mais trágicas (e não somente uma das mais tristes) de Eurípides. Há outros aspectos importantes que devem ser tomados em consideração. E entre eles está, sem dúvida, o problema do plano metafísico, da escala de valores sólida que parece subjazer à ação trágica.

Obviamente, não basta um homem praticando ações para que tenhamos o trágico. Em primeiro lugar, tais ações, como já sugeri, devem ser motivadas por um choque de forças contrárias. Mas para que uma ação tenha significado pleno, é preciso conhecer o contexto em que se realiza e em que se consubstancia como parte de tal conflito. E qual seria o contexto adequado para que a ação ganhe *status* trágico? A maior parte dos estudiosos defende que é necessário que tal ação seja desenhada, nas palavras de Gerd Bornheim, sobre o fundo da

4 Utilizei, para o texto aristotélico, YEBRA, V. G. *Poética de Aristóteles* (edición trilingüe). Madrid: Gredos, 1974, e ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de E. Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992 (com texto grego baseado na edição de Hardy, pela Les Belles Lettres), bem como o CD-ROM THESAURUS LINGUAE GRAECAE. University of California, 1992. Para a tradução do excerto acima, ajudaram-me muito os trabalhos de Yebra e Eudoro de Souza, e também a versão latina de Antonio Riccoboni.

5 LESKY, *op. cit.*, p. 26.

“ordem ou do sentido que forma o horizonte existencial do homem”.⁶ Quer o conflito trágico a que se refere Goethe se dê sobretudo entre o homem e essa ordem, quer oponha principalmente duas forças interiores do indivíduo, a presença desse horizonte maior do que o homem tende a ser aceita como necessária. No que se refere à tragédia ática do século V a.C., essa ordem se manifesta no grande destaque que têm o plano divino e suas relações com os seres humanos. É comum, por exemplo, que a vontade dos deuses se manifeste por intermédio de oráculos, e que tais oráculos (e sua interpretação por parte das personagens) tenham papel decisivo na ação. Mais do que mero capricho dos imortais, essa ordem superior por vezes se confunde com leis cósmicas maiores que os próprios deuses, como é o caso do universo de valores que pesa sobre o mundo da *Oréstia*. Se um desses planos, o humano ou o que transcende, perde força, “o teor da ação trágica se enfraquece”.⁷

Na linha dessa interpretação torna-se imprescindível rememorar alguns termos gregos que estão indissociavelmente ligados à teoria do trágico, pois aparecem nas próprias tragédias da época clássica. Temos, em primeiro lugar, o *métron*, normalmente traduzido por “medida”, que representa o limite a que o homem está submetido dentro da ordem do mundo. Se ultrapassa essa medida, o homem se torna um *hybristés*, ou seja, aquele que comete a *hybris* (“desmedida”, “excesso”, “violência”). O homem sofre, então, um castigo provindo da *némesis* (“a ira dos deuses”).

Isso nos conduz a uma outra visão do assunto: o trágico como explicitação dos limites do indivíduo e do homem. Segundo Gerd Bornheim,⁸ já entre os pré-socráticos encontramos os germes dessa idéia. Analisando sobretudo fragmentos de Anaximandro e de Heráclito, o ensaísta mostra como tais pensadores eram ciosos da unidade de todas as coisas do universo, unidade contraposta à existência simultânea da multiplicidade dos seres. Para Anaximandro, por exemplo, a unidade é o princípio de tudo. Mas não um princípio entendido como gênese desligada do desenvolvimento posterior do real; não seria apenas um primeiro momento a que se sucede, estancado, a multiplicidade:

Para os pré-socráticos, unidade e multiplicidade são formas de ser, e o ser é a *physis*, a natureza. [...] Vale dizer que a *physis* está presente em tudo o que é, se manifesta no real, mas de diversas maneiras. E o modo de ser da multiplicidade, na medida em que se afirma como tal e não reconhece a sua unidade no ser, faz com

6 BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 73.

7 *Ibid.*, p. 75.

8 *Ibid.*, p. 76 et seq.

que troque o ser pela aparência do ser. [...] A recusa em ouvir a voz da *physis* ou a teimosia da multiplicidade que se afirma como independente e se recusa a confessar a unidade de todas as coisas [...], é o princípio do *pseudos*, do erro, gerador de culpa e injustiça.⁹

Na tragédia veríamos, portanto, o indivíduo que se afirma como ser independente, porque não ouve a natureza. Sua queda aponta para a redescoberta da unidade, para a percepção de que ele não respeitou sua própria medida, ignorando a ordem cósmica: “Objeto precípua da tragédia seria [...] a aparência que envolve toda existência humana [...]. O desenvolvimento da ação trágica consistiria na progressiva descoberta da verdade.”¹⁰ Nietzsche, muitos anos antes, ao discorrer sobre o *Prometeu acorrentado*, já observara: “Pelo impulso heróico do indivíduo ao universal, pela sua tentativa de romper os limites da individuação e de querer ser ele próprio a *única* essência do universo, faz seu o conflito primordial escondido nas coisas, quer dizer, torna-se criminoso e expia.”¹¹

Não é difícil encontrar algo assim em *Édipo rei*. O soberano de Tebas, confiante na sua capacidade de desvendar enigmas e convencido de que interpretou corretamente os oráculos, age de modo prepotente, pensando ter o mundo a seus pés. A ação da peça, não obstante, revela que Édipo nada compreendia do mundo que o rodeava e não se conhecia a si próprio. Os lances finais da tragédia não só mostram ao protagonista sua natureza como indivíduo, mas também desvendam a verdade suprema da limitação do homem. Uma leitura semelhante pode ser feita de *As traquínias*: na tentativa de satisfazer seus desejos, Hércules e Dejanira buscam um controle sobre-humano da realidade (mais especificamente, a realidade do amor); sua falha indica-lhes seu caráter vulnerável, explicita que tinham apenas uma compreensão fragmentária do real. O fato de Sófocles omitir a parte final do mito, ou seja, a apoteose de Hércules, e enfatizar os sofrimentos físicos deste, abre espaço para uma impactante visão da fragilidade humana. Nas duas tragédias de Sófocles que comentei, um outro aspecto do trágico vem à tona: o do aprendizado pelo sofrimento.

Mas Bornheim adverte: isso tudo não quer dizer que a individualidade não exista; o fato é que se trata de uma individualidade relativizada pelo todo (e

9 BORNHEIM, *op. cit.*, p. 78. Mantivemos as transliterações de Bornheim para as palavras gregas.

10 *Ibid.*, p. 79.

11 NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. 5. ed. Trad. de A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1988. p. 83. O grifo é de Nietzsche.

não apenas uma manifestação do todo).¹² Reduzir o indivíduo a um títere ou elevá-lo à completa independência são dois extremos que não se coadunam com a essência aqui em discussão, pois eliminam um dos pólos necessários à construção do trágico.

A análise do párodo da *Otávia* pode nos fornecer alguns dados significativos a respeito desse assunto.

O coro que entoia o canto de entrada é formado por cidadãos romanos. Sua primeira atitude aproxima-o muito dos coros gregos: mostra-se preocupado com a situação da esposa de Nero, e expressa o desejo de que Popéia, amante do imperador, não venha destruir-lhe o casamento. Daí passa a dar ao problema uma dimensão política mais ampla: os tempos não são bons para Roma, e os componentes do coro se vêem constrangidos à discricão, pois qualquer comportamento mais ousado pode gerar perigo. Essa situação ruim é contrastada, em seguida, com as antigas tradições romanas. Várias histórias são relembradas, todas revelando como a injustiça era, em outras épocas, acerbamente punida. Os atos nefandos – e/ou seus respectivos castigos – trazidos da memória romana são típicos do gênero trágico (parricídios, mortes relacionadas com paixões eróticas incontroláveis etc.), e todos estão ligados ao abuso do poder e/ou a crimes de natureza sexual. Delitos dessa espécie são preparação adequada para o que vem a seguir.

A partir do verso 310, o coro passa a narrar um dos crimes da época presente – o assassinato de Agripina, mãe de Nero, por seu próprio filho –, sugerindo, é óbvio, que, se os tempos fossem outros, esse *nefas magnum* não ficaria impune. Tais reflexões do coro, associadas a outros elementos da peça, sobretudo o monólogo de Sêneca que vem logo em seguida (cujo assunto é as idades do mundo), sugerem uma visão pessimista da história, e relacionam os problemas familiares da casa Cláudia com algo que os transcende. Maria Grazia Bajoni¹³ chega a afirmar: “Lo sconvolgimento portato dal *Furor*, cui si assiste nella *praetexta*, si atua a tre livelli: la distruzione domestica dovuta al *facinus ingens* [...], la catastrofe individuale e il disastro universale e cosmico [...]”

Ao mito tradicional da degenerescência do mundo junta-se na *Otávia* o lugar-comum, caro aos romanos, que elogia os antepassados e critica os contemporâneos. Acrescente-se a isso a sugestão de que a família da personagem que dá título à *pretexta* está marcada por uma maldição ancestral, como se verifica numa das falas da ama de Otávia (vv. 137-144):

12 BORNHEIM, *op. cit.*, p. 85.

13 BAJONI, M. G. Alcune osservazioni sull'impianto drammatico dell'*Octavia*. *L'Antiquité Classique*, Bruxelles, n. 56, p. 275-278, 1987. p. 277.

Frustra parentis invocas manes tui,
 miseranda, frustra, nulla cui prolis suae
 manet inter umbras cura; qui nato suo
 praeferre potuit sanguine alieno satum
 genitamque fratris coniugem pactus sibi
 toris nefandis flebili iunxit face.
*hinc orta series facinorum — caedes, doli,
 regni cupido, sanguinis clari sitis.*¹⁴

Até aqui, desse modo, temos algo que podemos facilmente aproximar do coro das tragédias gregas e de uma de suas funções ideológicas. A própria narração da morte de Agripina pode ser entendida assim. Veja-se o que Schiller diz sobre o coro trágico: “O coro abandona o estreito círculo da ação para se estender ao passado e ao futuro, a longínquas épocas e povos, a todo o humano em geral, a fim de colher os grandes resultados da vida e revelar as doutrinas da sabedoria.”¹⁵ Além das palavras do coro, das teorias escatológicas da personagem Sêneca e da idéia do *gênos* maldito, temos também a aparição do espectro de Agripina e o sonho de Popéia, que também dão a entender que o universo das personagens está intimamente ligado a elementos sobre-humanos ou religiosos mais profundos. Parece, então, que a *Otávia* consegue, por intermédio desses elementos, projetar os fatos que apresenta na tela do metafísico e do mítico.¹⁶

Convém, entretanto, considerar isso mais de perto. Até que ponto tais traços da obra não seriam apenas *tópoi* literários? Estariam eles realmente vinculados a uma possível essência trágica do texto? Para chegar a uma resposta, é necessário avaliar se esse suposto enquadramento metafísico está de fato entranhado na obra, se determina de modo significativo as ações das personagens ou entra em conflito com elas, gerando alguma consequência importante

14 “Em vão invocas os manes do teu pai, miserável, em vão, pois entre as sombras não há nenhuma preocupação com a sua prole; ele [Cláudio, pai de Otávia] pôde preferir um nascido de sangue alheio ao seu filho [referência à adoção de Nero e aos privilégios que este teve em relação a Britânico, filho legítimo de Cláudio], e se uniu à filha do irmão [Agripina, irmã de Germânico] num casamento ímpio com cerimônia lamentável. Daí nasceu uma série de crimes — matança, traições, desejo de reinar e sede de sangue ilustre.” Para o texto latino, utilizei a edição da Loeb Classical Library: SENECA. *Tragedies II*. Trad. de F. J. Miller. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1917. O grifo é meu.

15 SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. 2. ed. Trad. de F. Meurer. São Paulo: E.P.U., 1991. p. 79.

16 A meu ver, as comparações de Otávia com personagens míticas são elementos de outro tipo. Longe de associar o drama da protagonista ao plano *mítico*, não passam de marcas de erudição *mitológica*.

para a trama, e finalmente se está de acordo com o horizonte de expectativas do público da peça.

Tomemos as duas principais figuras do drama. Seria alguma delas acometida de uma *démesure* e romperia o *métron*? Se atribuirmos relevância ao que dizem de Nero várias das demais personagens, o *princeps* será com certeza um *hybristés*: ofende as leis da *uirtus* romana, é um representante de um tempo de desrespeito pela justiça (e um dos responsáveis por ele). É bom lembrar, por exemplo, alguns dos versos do discurso de Sêneca sobre o significado que o filósofo atribui à conjuntura em que vive (vv. 391-396):

qui [i. e., aether] si senescit, tantus in caecum chaos
casurus iterum, tunc adest mundo dies
supremus ille, qui premat genus impium
caeli ruina, rursus ut stirpem novam
generet renascens melior, ut quondam tulit
iuvenis, tenente regna Saturno poli.¹⁷

E, algumas linhas depois (vv. 430-435):

collecta vitia per tot aetates diu
in nos redundant; saeculo premimur gravi,
quo scelera regnant, saevit impietas furens,
turpi libido Venere dominatur potens,
luxuria victrix orbis immensas opes
iam pridem avaris manibus, ut perdat, rapit.¹⁸

Nero, então, seria não só um co-responsável por essa idade ímpia, mas um de seus filhos. Isso liga a personagem e suas ações à noção estoíca de cataclisma, bem como ao *fatum*. Se os atos do imperador estão tão ligados a essa ordem superior, quem pode pôr em dúvida o seu caráter de figura trágica? Mas

17 “[...] se o éter, tão grande, está envelhecendo, e cairá, novamente, no cego caos, então se aproxima o dia supremo, que esmagará a raça ímpia com a queda do céu, para que o mundo, renascendo melhor, mais uma vez gere uma nova estirpe, como outrora, quando jovem, pariu, na época em que Saturno reinava sobre o universo.”

18 “Os vícios acumulados durante tantas eras caem sobre nós; somos oprimidos por um século pesado, no qual reinam os crimes; no qual a impiedade, enlouquecendo, age cruelmente, a lascívia de uma Vênus torpe domina, poderosa, e a luxúria, vencedora, já há tempos arrebatou as imensas riquezas do mundo com mãos avaras, para, em seguida, perdê-las.”

se atentarmos para o diálogo entre o mestre e o discípulo, um autêntico *agón* que se segue às reflexões do estóico, essa conclusão tende a perder força. Comparemos esse embate à discussão entre Clitemnestra e sua filha na *Electra* de Sófocles. Na tragédia do autor grego, a filha de Tíndaro é claramente uma *hybristés*. Sua falta de razão evidencia-se pelo modo como é vencida por Electra no duelo verbal que travam as duas impetuosas mulheres. A virgem mostra a sua mãe a magnitude dos crimes desta, e as réplicas que atira contra a progenitora são tão terríveis e conclusivas, que se esgotam os argumentos da assassina de Agamêmnon. O autoritarismo com que Clitemnestra termina a conversa é um sinal claro de que percebeu a derrota. E o leitor ou espectador sente-se completamente convencido de que estamos diante de uma mulher culpada.¹⁹ Na *Otávia*, para se fortalecer uma imagem de culpa moral na construção da personagem Nero, seria um recurso infalível fazê-lo ruir frente às ponderações de seu preceptor. O príncipe, contudo, argumenta com calma e habilidade, e quem se vê desprovido de respostas é Sêneca.²⁰ A legitimidade do discurso de Sêneca fica ainda mais abalada se pensarmos no convencionalismo e mesmo na banalidade de seu monólogo.²¹ O leitor mais exigente pode pensar: “É este filosofastro que pretende discutir com o monarca?” Ademais, Nero, ao expor suas razões, mostra-se movido também por sentimentos que certamente o bom senso de sua época aprovaria: diz que repudia Otávia em favor de Popéia porque aquela o odeia, enquanto por esta o príncipe nutre afeição verdadeira.²² E quando Sêneca pede a seu discípulo que ceda, então, aos desejos do povo, esquecendo Popéia, Nero fulmina (v. 574):

Prohibebor unus facere quod cunctis licet?²³

19 Muita tinta já correu nos debates sobre a culpa moral como um possível componente da personagem trágica. A origem da querela está num trecho da *Poética* (1453a 7-12) que fala da *hamartía* (“erro”). Atualmente, a balança pende para a leitura que privilegia o “erro de percepção”, desprovido de conotações morais. Entre os defensores dessa postura estão LESKY (*op. cit.*, p. 34-36) e BORNHEIM (*op. cit.*, p. 75-76). Não há espaço aqui para desenvolver o assunto com a profundidade necessária. Creio, entretanto, que Aristóteles não exclui de seu horizonte exegético o erro moral, ainda que este nada tenha a ver com o pecado cristão. Penso em publicar, brevemente, um trabalho sobre o passo aristotélico a que me reporteí acima.

20 Cf. CAMPOS, J. A. S. Sêneca, personagem da *Octávia*. *Euphrosyne*, Lisboa, Nova Série, v. 3, p. 207-213, 1969. p. 211.

21 CAMPOS, *op. cit.*, p. 208.

22 Esse aspecto dos argumentos de Nero faz lembrar outra Clitemnestra: a da *Electra* euripidiana.

23 “Apenas eu serei proibido de fazer aquilo que é permitido a todos?”

Notemos ainda que Popéia, sua ama e o coro que está do seu lado (são dois coros) apresentam uma imagem de Nero que não coincide de modo algum com a fisionomia cruel e monstruosa esboçada por Otávia e pelos que simpatizam com a causa da filha de Messalina. Enfim, a peça não traz provas para que se possa afirmar que têm razão os que acusam Nero. Se nos atemos exclusivamente ao drama, sequer sabemos se o imperador usa a revolta popular que explode no final da ação como mero pretexto para condenar a ex-esposa à morte ou se é verdade que Otávia incita a plebe ao motim.²⁴ Desse ponto de vista, não há como atribuir espírito trágico ao texto.

Por outro lado, se pensarmos nas condições de recepção da peça, não é difícil imaginar que tenha sido escrita para um público aristocrático hostil a Nero, ou seja, para pessoas que acreditavam no Nero animalesco e sanguinário que a tradição nos legou. Teríamos, assim, um contexto semelhante ao da encenação das tragédias gregas do século V a.C. Os espectadores conheciam o mito, e o poeta não precisava dizer-lhes que Édipo tinha realmente matado seu pai e desposado sua mãe, contrariando todos os princípios morais, conspurcando irremediavelmente sua existência e abalando a ordem universal. Do mesmo modo, o autor da *Otávia* talvez tenha considerado dispensável (e mesmo enfadonho) explicitar sua visão sobre o assunto. Para ele e seu público, era demasiadamente óbvio que Nero tinha ultrapassado toda e qualquer medida. E, mesmo hoje, qualquer pessoa medianamente educada (ou que tenha assistido a *Quo vadis?*) tomará essa opinião como verdade inconteste. Estaríamos nós, assim, tão afeitos à letra do texto, sendo iludidos por uma cegueira imposta por dois mil anos de distância e pela desconfiança excessiva com que olhamos para os manuais do ensino médio (bem como para as produções de Hollywood)? Só que, nesse caso, não poderia Nero ser um herói trágico; seria um vilão repugnante. Quanto a isso, estou do lado de Aristóteles: ninguém pode sentir efeito trágico diante de figuras absurdamente más.

Falhadas as nossas tentativas com Nero, é hora de interpelarmos a própria Otávia. Seria ela, afinal, a heroína trágica? Comete alguma *hybris*? Sim e não. Começemos pela negativa. Se aceitarmos como sinais da presença de um plano metafísico os elementos citados há pouco,²⁵ não encontramos nenhuma desmedida na personagem. Além do mais, já vimos que o discurso de Sêneca é excessivamente artificial para convencer o leitor ou espectador, e não é provável

24 Aqui, obviamente, analiso o texto tal como se fosse puramente fictício, e estou ignorando, deliberadamente, outros documentos sobre o contexto histórico em questão. Se assim não fizesse, as conclusões certamente seriam (pelo menos um pouco) diferentes. Veremos os efeitos de uma mudança de perspectiva logo a seguir.

25 Cf. supra, p. 186-187.

que os romanos letrados de então, vivendo num ambiente muito mais secularizado do que o do século V grego, acreditassem em maldições familiares, sonhos premonitórios ou aparições fantasmagóricas, idéias que, inclusive, não se coadunam com as concepções estoicas apresentadas pelo preceptor de Nero. Em suma: 1) o horizonte de crenças do público virtual da peça não contempla alguns dos elementos que tentamos compreender como indicadores da ordem não humana necessária à tragédia; 2) o conjunto desses elementos não forma um todo axiológico coerente, o que denuncia seu uso como mero recurso literário convencional; 3) mesmo que fosse o caso de tudo isso apontar para um sentido religioso ou filosófico especial, torna-se impossível encaixar *Otávia* como *hybristés* em tal contexto. Reforça ainda mais essa tese – sobretudo no que se refere à primeira objeção – o fato de que um eventual conflito entre a lei divina e a lei humana, ambiente favorável ao trágico, certamente não é um traço marcante da segunda metade do século I d.C., data da composição do texto.²⁶

Mas outro conflito agitava a época: a antiga moral romana da República passava por um intenso processo de revisão, devido ao surgimento de novas perspectivas éticas, artísticas e políticas, representadas, inclusive, pelo governo de Nero.²⁷ E isso nos permite aventar outra hipótese: *Otávia* seria uma tragédia profana e não metafísica.

Ora, Albin Lesky propõe uma classificação do trágico em três modalidades:²⁸ 1) “visão cerradamente trágica do mundo” (que apresentaria o mundo como espaço de total destruição mútua das forças que se opõem, sem possibilidade de explicação por alguma transcendência), 2) “conflito trágico cerrado” (em que teríamos a mesma ausência de saída da modalidade 1, só que com um sentido transcendente que a justifica) e 3) “situação trágica” (representada por um conflito intenso por fim solucionado com uma reconciliação e um fim dos sofrimentos).

As modalidades 2 e 3 são exemplificadas, respectivamente, por *Édipo rei* e *Édipo em Colono*. Quanto à primeira espécie, encontramos-la frequentemente na literatura moderna, que possui tantas manifestações daquilo que poderíamos chamar de “trágico-absurdo”. O herói é esmagado e não nos é dado divisar por quê. Não devido a uma eventual limitação humana para compreender a ordem universal, mas simplesmente porque tal ordem não existe. Essa cos-

26 Cf. bibliografia citada acima, p. 181, nota 1.

27 Para esse assunto, vide, entre outros, FINI, M. *Nero, o imperador maldito*: dois mil anos de mentiras. Trad. de M. Justum e A. Giannini. São Paulo: Scritta, 1993, WANKENNE, J. *Faut-il réhabiliter l'empereur Néron? Les Études Classiques*, Namur, v. 49, n. 2, p. 135-152, avr. 1981, e CIZEK, E. *Néron*. Paris: Fayard, 1982, além dos dois artigos citados na nota 1.

28 LESKY, *op. cit.*, p. 30 et sqq.

movisão foi tomada por muitos teóricos recentes como a essência de toda tragédia.

Donaldo Schüler defende a tese de que uma tragicidade dessa espécie é a que domina nas peças de Eurípides.²⁹ Segundo o autor brasileiro, Eurípides representa um momento da cultura grega em que a idéia de uma ordem universal claramente definida e plena de sentido começava a ruir. O plano divino e as concepções antigas de justiça tinham sofrido duras críticas dos filósofos, sobretudo dos sofistas. Mas, enquanto a filosofia procurava substituir a religião pela razão, Eurípides não parece encontrar nada de firme para preencher a lacuna. Alguns traços típicos de suas tragédias, como a irracionalidade patente que comanda muitas personagens, as injustiças óbvias que não encontram explicação, a falta de unidade da intriga, o grande papel desempenhado pelo acaso, são indícios das dúvidas metafísicas do dramaturgo.

Outros estudiosos, no entanto, se contrapõem frontalmente a tal interpretação, e pensam que a verdadeira tragédia sempre aponta para um sentido transcendente, mesmo que insondável para os humanos. As características da obra de Eurípides citadas há pouco podem ser compreendidas nessa outra perspectiva. Rosenfeld entende que é inerente à tragédia “um pano de fundo mítico (ainda que questionado), bem como uma visão antropológica que projeta os conflitos humanos para uma dimensão metafísica (ainda que abalada)”.³⁰ Na época do autor de *Medéia* o plano mítico tinha sido duramente atacado e perdera muito de sua solidez antiga, mas ainda não tinha desaparecido do horizonte perceptivo dos gregos. A simples presença clara desse plano na cultura helênica e o espírito questionador com que Eurípides o aborda são suficientes para o nascimento do trágico. O questionamento, na verdade, já havia começado com os primeiros tragediógrafos, e mesmo em outras formas de arte. Etal movimento axiológico é interpretado por muitos como condição *sine qua non* para o florescimento do trágico, para que possa haver, afinal, o encontro violento entre o divino e o humano. Algo de muito diferente seria um contexto histórico em que o plano mítico e metafísico não tivesse mais força alguma. Assim, o fato de Eurípides ser um crítico mais ácido do que seus precursores não o elimina do campo das modalidades 2 e 3 do trágico. Gerd Bornheim acredita que interpretar o drama grego como expressão do absurdo seria, talvez, cegueira dos modernos, cuja sensibilidade estaria já embotada para a tragédia autêntica.³¹ “O que lança em crise a tragédia moderna é o deterioramento do sentido de uma ordem

29 Vide SCHÜLER, D. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. p. 113-129.

30 ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 73.

31 BORNHEIM, *op. cit.*, p. 88.

objetiva, metafisicamente estável.”³² Nesse mesmo sentido, assinalou Kierkegaard: “Notre époque a perdu toute définition substantielle de la famille, de l’État, de la génération; elle est forcée d’abandonner entièrement à son sort chaque individu, qui devient ainsi, au sens le plus exact du mot, son propre créateur; sa faute est donc péché, sa douleur repentir; mais par cela même le tragique cesse.”³³ De fato, se tomamos como dado que um dos pólos do trágico é essa ordem transcendente, no momento em que ela deixa de existir, vem abaixo o trágico. Mas seriam realmente necessários esses dois pólos? Quando ouço Kierkegaard falar em “Estado” e “família” (esqueçamos por ora a “definição substancial”), pergunto-me: sendo tal ordem efetivamente imprescindível, é preciso que seja uma ordem cósmica ou universal? Uma luta entre o indivíduo e *uma outra ordem* que o transcenda, ordem humana e sem implicações religiosas ou metafísicas, mas que, se a ela não se submete o herói, o fulmina, uma tal luta não seria também trágica? Rosenfeld, tecendo comentários a respeito de nossa época, diz: “Não se pode falar hoje de um choque vital entre posições antinômicas, a não ser no nível moral sociopolítico, secular, que talvez permita o desencadeamento de conflitos trágicos, não, porém, a constituição da tragédia, no pleno sentido do gênero.”³⁴ Poderíamos falar, então, de uma espécie de “tragédia atenuada”, porque secular?

Nesse caso, a protagonista da nossa pretexto seria trágica na medida em que, representando uma antiga moral republicana – baseada na *dignitas* e na *pietas* e apegada aos valores da família, do casamento e do pudor –, resiste heroicamente a Nero e a tudo o que este evoca em termos morais e políticos. As palavras abaixo (vv. 245-251) são de Otávia, e denunciam muito de sua visão de mundo:

pro summe genitor, tela cur frustra iacis
 invicta totiens temere regali manu?
 in tam nocentem dextra cur cessat tua?
 utinam suorum facinorum poenas luat
 Nero insitivus, Domitio genitus patre,

32 BORNHEIM, *op. cit.*, p. 87.

33 KIERKEGAARD, S. Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne. *In*: _____, *Ou bien... Ou bien...* 8. éd. Trad. de F. Prior; O. Prior; M.-H. Guignot. Paris: Gallimard, 1949. p. 107-128. O trecho citado está na p. 116.

34 ROSENFELD, *op. cit.*, p. 73.

orbis tyrannus, quem premit turpi iugo
morumque vitiis nomen Augustum inquinat!³⁵

A personagem sofre porque se contrapõe a um estado de coisas que está muita acima de suas forças, uma ordem sustentada pelo poder estatal e militar. Otávia não age, propriamente; mas sua agressividade passiva, suas rancorosas negativas a tudo o que se lhe oferece como conciliação, seu inconformismo, dão o tom de uma *hýbris* que a aproxima bastante de muitos heróis modernos. Mas, com efeito, essa tragicidade só pode ser de uma espécie atenuada, inclusive porque, admitindo-se, como fiz acima, um público antineroniano e simpático a Otávia, a obra passa pelo processo identificado por Bornheim em boa parte da literatura de nosso século: “O herói encarna a justiça, destituído de *hybris* (ou com uma *hybris* relativa, que decorre simplesmente das exigências da intriga), enquanto o mundo ou a situação objetiva é injusta: inverte-se, pois, a relação trágica.”³⁶ Essa seria, portanto, uma maneira de se compreender a tragicidade da *Otávia*.

Uma outra possibilidade vem à tona se pensarmos nas tragédias de Sêneca, que têm uma influência muito grande sobre a pretexto.³⁷ Uma das diferenças marcantes entre Sêneca e os tragediógrafos gregos é o fato de que, no escritor romano, a *hamartia* assume inequivocamente um caráter moral. Já bastante afastado do universo mítico que constituía o fundo dos dramas áticos do século V a.C., o filósofo romano constrói seus textos sob o signo do pensamento estoíco.

Para o estoicismo, o universo é regido por uma inteligência superior, entidade racional que dá sentido ao todo. Tal entidade é ao mesmo tempo deus e a natureza. Assim, tudo o que ocorre no mundo se dá porque esse deus o deseja. Mas a divindade, ao contrário do que ocorria freqüentemente com os numes gregos, não é caprichosa ou sujeita a paixões humanas: muito mais abstrata do que Zeus, Apolo, Afrodite ou Baco, é sábia e fundamentalmente boa. As desgraças do mundo (as guerras, a fome, o sofrimento humano, enfim) não passam de aspectos isolados do todo, pois este é, no conjunto, justo. Já que tem consciência disso, o homem sábio não se deixa abalar por nenhum revés. Sabe

35 “Ó pai supremo, por que lanças tantas vezes em vão e ao acaso os teus dardos com tua mão de rei? por que tua destra pára diante de um ser tão nefasto? Que pague por seus crimes Nero bastardo, filho de Domício, ele que, tirano do mundo, o esmaga com um jugo torpe e mancha com costumes viciosos o nome de Augusto!”

36 BORNHEIM, *op. cit.*, p. 91. As transliterações são do autor.

37 Sobre isso, consulte-se o ótimo artigo de Joe Park Poe: *Octavia praetexta* and its Senecan model. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 110, p. 434-459, 1989.

que tem de aceitar tudo o que o destino lhe impõe, pois tudo está em função de desígnios corretos e inquestionáveis. Como a natureza é boa e racional, viver sabiamente será viver de acordo com a virtude e a razão.³⁸

Se essa filosofia preside às tragédias de Sêneca, temos de admitir que nelas existe aquele plano metafísico de que tanto falamos e que é tido como essencial à constituição do trágico. O conflito presente em peças como *Oedipus* e *Medea* é aquele em que se entrecrocamos, no indivíduo, a obediência à natureza (e, portanto, o comportamento racional e virtuoso) e o reinado das paixões. Por certo, é um conflito interior da personagem, mas só pode ser compreendido no contexto da ordem divina, da inteligência suprema que tudo comanda. Conseqüentemente, quando o homem se deixa levar pelas paixões, está desobedecendo à razão universal, à organização natural das coisas, e por isso sofre ou é destruído. Seu erro é um erro moral: não se adequar à ética (verdadeira) do mundo. Tudo isso fica muito evidente, por exemplo, em *Fedra*.

Seguindo tal linha de pensamento, podemos agregar ao que já arrolamos uma outra característica da heroína: a *paixão* desmedida com que se agarra à sua verdade. Ao observarmos essa evidência, é inevitável comparar a *Otávia* às tragédias de Sêneca. Teremos de redirecionar, mais uma vez, nosso raciocínio, e aceitar um fundo metafísico estoíco nos versos do anônimo criador dessa *fabula*?³⁹ Royo não hesita em fazê-lo, e constata muitas semelhanças entre, de um lado, o modo como é representada a paixão de Otávia e, de outro, as teorias de Sêneca a respeito, apresentadas em seus escritos filosóficos.⁴⁰

Recuperado, então, o fundo metafísico que estávamos procurando, podemos tornar ainda mais sólido o edifício da tragicidade na *Otávia* se apelarmos a uma última interpretação do trágico: a de Hegel. Seguindo essa linha de pensamento, pode-se até admitir que Nero não era visto como vilão pelo público da peça e, mesmo assim, conservar a vinculação da obra ao trágico. Hegel parte do pressuposto de que a volição individual é somente atualização do Espírito absoluto. O trágico estaria no conflito insolúvel de vontades que “têm igualmente razão, ao passo que na realidade cada uma concebe o verdadeiro conteúdo positivo de seu fim e do seu caráter como uma negação do fim e do caráter adversos e os combate, o que as torna igualmente culpadas.”⁴¹

38 Cf. LI, W. Introdução. In: SÊNeca. *Sobre a brevidade da vida*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 13-15.

39 Não se trata, contudo, da idéia de cataclisma expressa no monólogo de Sêneca; do mesmo modo, exclua-se a miscelânea de lugares-comuns literários e/ou mitológicos (a maldição familiar, o mito das idades do mundo etc.). O que importa, aqui, é a psicologia das paixões contraposta à *ratio* divina da natureza.

40 Cf. ROYO, *op. cit.*, p. 192-193.

41 HEGEL. *Estética*: poesia. Trad. de A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964. p. 437.

Otávia e Nero seriam duas personagens cujas vontades são igualmente justificáveis, e que entram num conflito que não se pode solucionar sem a destruição de ao menos uma das partes.⁴² Suas metas particulares, a que aderem apaixonada e irredutivelmente, são aceitáveis enquanto volições individuais, mas se levantam de modo por demais arrogante sobre o fundo divino de que são apenas manifestações efêmeras. Para os contemporâneos do drama minimamente familiarizados com a doutrina estoíca e com os movimentos típicos das tragédias de Sêneca, não seria muito difícil encarar as duas figuras como seres que ultrapassam os limites da razão cósmica, consubstanciada no *deus* do Pórtico.⁴³

Creio que as duas leituras (tanto a que supõe uma tragédia secular e política quanto a que apela a Sêneca e Hegel) são possíveis. Note-se, não obstante, que essas formas de tragicidade são muito diferentes das que encontramos na Atenas do século V a.C., que propiciou um aprofundamento do espírito trágico (provavelmente para um público muito mais amplo e diversificado do que o da *Otávia*) que não mais se repetiu na história do Ocidente.⁴⁴ O

A visão de Hegel pode ser criticada por tirar toda a solidez da ação individual, e por isso desfazer a tensão homem divino que seria inerente ao trágico. Veja-se a opinião de Bornheim citada acima (p. 5). O estoicismo também incorreria em erro semelhante, já que a sua concepção de destino deixa pouco espaço para as escolhas humanas. Em todo caso, as tragédias de Sêneca (não falo aqui de seus tratados) dão a entender que tal espaço existe. Quanto ao filósofo alemão, é possível que tenha exagerado o papel do absoluto no conflito trágico, mas afirma textualmente (idem, p. 435-436): “[...] o divino constitui o verdadeiro tema da tragédia primitiva; o divino, não como o vê a idolatria religiosa, mas como oculto se manifesta no mundo da ação individual em desenvolvimento, *sem todavia sacrificar o seu caráter individual* [...]”. O grifo é meu. Fiz adaptações ortográficas, tanto nesta quanto na outra citação de Hegel.

42 No caso da pretexto, a destruição não recai unicamente sobre Otávia. Também é sugerido (especificamente, na aparição fantasmagórica de Agripina – vv. 619-631 – e no sonho de Popéia – vv. 728-739) um fim desastroso para Nero.

43 Não desejo igualar o estoicismo a Hegel. Meu objetivo, ao relacionar essas doutrinas, é mostrar que, se uma possível intenção da *Otávia* e uma leitura bastante provável entre os romanos da época vinculavam-se a preceitos estoícos, tal conformação da obra, por sua vez, pode ser interpretada (como um *objeto* de análise) dentro dos limites de uma teoria moderna do trágico.

44 Assinalo aqui, apenas de passagem, já que o tema mereceria mais um artigo, outro elemento da *Otávia* que a distancia da tragédia antiga e a aproxima da moderna: o processo de subjetivação da tragicidade. De fato, a pretexto, repleta de monólogos e arrebatamentos líricos, não centra suas atenções tanto no conflito objetivo quanto na percepção de deste têm as personagens. Tal fenômeno, é claro, está diretamente ligado à natureza secular do drama e ao maior individualismo da sociedade romana do século I d.C., se comparada à Atenas clássica. Kierkegaard dá grande importância a esse problema da subjetividade na tragédia, destacando o papel da angústia na personagem moderna (*op. cit.*, p. 120): “Ici j’ai immédiatement une définition du tragique moderne. Car l’angoisse est une réflexion et se distingue donc essentiellement de la peine. L’angoisse est le sens par lequel l’être s’approprie la peine et se l’assimile. L’angoisse est la force de mouvement par

mundo romano do começo de nossa era talvez não permitisse outras opções além da secularização do conflito, quer esta se desse através da passagem a um olhar politizado, quer funcionasse por meio da transferência de uma compreensão metafísica com fundas raízes no mito e na religiosidade para uma visão intelectualizada que se sustenta na lógica de um sistema filosófico.

RESUMO

Se lemos a pretexto *Otávia* à luz da maior parte das reflexões consagradas sobre a teoria do trágico e a comparamos às tragédias áticas do século V a. C., o drama revela uma série de elementos que, de início, parecem resultar numa feição absolutamente antitrágica. Mas há como abordar o texto de modo que venha à tona uma tragicidade de natureza muito específica, talvez a única possível no mundo romano.

Palavras-chave: Otávia, teoria do trágico, particularidades da literatura romana.

ABSTRACT

If we read the *praetexta Octavia* in the light of most of the renowned reflections on the theory of tragedy and if we compare this historical drama with the fifth century Attic tragedies, it shows a series of elements which, at first, seem to give to the work an absolutely antitragic character. But we can approach the text in such a way that a very specific tragic spirit emerges, maybe the only possible tragic form in the Roman world.

Key words: Octavia, theory of tragedy, Roman literature and its peculiarities.

laquelle la peine s'enfonce dans le coeur." Notem-se, aliás, as semelhanças entre a nova Antígona imaginada pelo pensador dinamarquês e a protagonista da peça latina. Ao esboçar a forma que teria a sua *Antígona*, diz ainda Kierkegaard (*op. cit.*, p. 126): "[...] le monologue jouera toujours ici le rôle principal [...]."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de E. Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- BAJONI, M. G. Alcune osservazioni sull'impianto drammatico dell'*Octavia*. *L'Antiquité Classique*, Bruxelles, n. 56, p. 275-278, 1987.
- BARNES, T. D. The date of the Octavia. *Museum Helveticum*, Bâle, v. 39, fasc. 2, p. 215-217, avr. 1982.
- BORNHEIM, G. A. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, J. A. S. Sêneca, personagem da *Octávia*. *Euphrosyne*, Lisboa, Nova Série, v. 3, p. 207-213, 1969.
- CIZEK, E. *Néron*. Paris: Fayard, 1982.
- FINI, M. *Nero, o imperador maldito: dois mil anos de mentiras*. Trad. de M. Justum e A. Giannini. São Paulo: Scritta, 1993.
- HEGEL. *Estética: poesia*. Trad. de A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1964.
- KIERKEGAARD, S. Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne. In: _____. *Ou bien... Ou bien...* 8. éd. Trad. de F. Prior, O. Prior e M.-H. Guignot. Paris: Gallimard, 1949. p. 107-128.
- LESKY, A. *A tragédia grega*. 2. ed. Trad. de J. Guinsburg, G. G. de Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- NIETZSCHE, F. *A origem da tragédia*. 5. ed. Trad. de A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1988.
- POE, J. P. *Octavia praetexta* and its Senecan model. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 110, p. 434-459, 1989.
- ROSENFELD, A. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROYO, M. *L'Octavie* entre Néron et les premiers Antonins. *Revue des Études Latines*, Paris, v. 61, p. 189-200, 1983.
- SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. 2. ed. Trad. de F. Meurer. São Paulo: E.P.U., 1991.
- SCHÜLER, D. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- SÊNECA. *Sobre a brevidade da vida*. Trad. de W. Li. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- SENECA. *Tragedies II*. Trad. de F. J. Miller. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1917.
- THESAURUS LINGVAE GRAECAE. University of California, 1992. CD-ROM.
- WANKENNE, J. Faut-il réhabiliter l'empereur Néron? *Les Études Classiques*, Namur, v. 49, n. 2, p. 135-152, avr. 1981.
- YEBRA, V. G. *Poética de Aristóteles* (edición trilingüe). Madrid: Gredos, 1974.