



## A “PRAETEXTA” *OCTAVIA* E O PENSAMENTO DE SÊNECA

Luiz Fernando Dias Pita

v. 1

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (Área de Concentração: Culturas da Antigüidade Clássica) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Antonio Kalil Tannus

Rio de Janeiro  
Setembro de 2006

A “PRAETEXTA” OCTAVIA E O PENSAMENTO DE SÊNECA

Luiz Fernando Dias Pita

Prof. Dr. Carlos Antonio Kalil Tannus

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (Área de Concentração: Culturas da Antigüidade Clássica), da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Rio de Janeiro, 26 de setembro de 2006

---

Prof. Dr. Carlos Antonio Kalil Tannus  
(Orientador)  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Ana Thereza Basílio Vieira  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Amós Coêlho da Silva  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Cecília Lopes de Albuquerque Araújo  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Airto Ceolin Montagner  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

*A minha mãe, pelo passado.*

*À Marli, pelas alegrias presentes.*

*Ao Virgílio, pelo futuro.*

Agradeço ao Prof. Dr. Carlos Antonio Kalil Tannus pela orientação precisa, segura e entusiasmada, assim como pela amizade com que me honra;

Ao corpo de professores do Mestrado em Língua e Literatura Latina da Universidade Federal do Rio de Janeiro; pelo brilhante curso aí ministrado;

Ao corpo de professores do curso de Especialização em Língua Latina da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pelas sólidas bases que me possibilitaram realizar este vôo;

Ao amigo Prof. Marcelo de Melo Soares, pela colaboração sempre presta;

Ao amigo Prof. Me. Dimas de Fonte Silva pelo sempre fecundo intercâmbio de idéias e experiências;

Ao amigo Prof. Emerson Xavier, que transmitindo-me seus conhecimentos de francês, possibilitou-me a leitura da maioria dos textos utilizados na elaboração deste trabalho;

Aos alunos do Mestrado em Língua e Literatura Latina da Universidade Federal do Rio de Janeiro, companheiros de jornada.

O objeto dos historiadores é o passado: um passado do qual só subsistem índices e restos, com ajuda dos quais reconstitui-se sua idéia. Nosso objeto também é o passado, mas um passado que permanece: a literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente”

*(Gustave Lanson)*

## RESUMO

### A “PRAETEXTA” OCTAVIA E O PENSAMENTO DE SÊNECA

Luiz Fernando Dias Pita

Prof. Dr. Carlos Antonio Kalil Tannus

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (Área de Concentração: Culturas da Antigüidade Clássica), da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Analisando-se a recepção do pensamento de Sêneca pelos agentes culturais romanos que lhe foram posteriores, percebe-se seu uso para o estabelecimento de paradigmas culturais que embasassem a ação política do Império. A consolidação destes paradigmas fez-se através da construção de discursos de caráter igualmente filosófico, histórico e literário, criando uma relação simbiótica que permite múltiplas leituras da *praetexta* Otávia, obra que, atribuída a Sêneca, reflete não apenas o pensamento deste autor, mas também as relações entre Literatura, Filosofia e História no Império Romano, cujas reverberações podem ser ainda hoje percebidas nas culturas de latinidade.

## RESUMEN / RÉSUMÉ

### A “PRAETEXTA” OCTAVIA E O PENSAMENTO DE SÊNECA

Luiz Fernando Dias Pita

Prof. Dr. Carlos Antonio Kalil Tannus

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (Área de Concentração: Culturas da Antigüidade Clássica), da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

#### RESUMEN

Analizándose la recepción del pensamiento de Séneca por los agentes culturales romanos que le han sido posteriores, se percibe su uso para el establecimiento de paradigmas culturales que basaran la acción política del Imperio. La consolidación de estos paradigmas se hizo a través de la construcción de discursos de carácter igualmente filosófico, histórico y literario, creando una relación simbiótica que permite múltiples lecturas de la *praetexta* Octavia, obra que, atribuida a Sêneca, refleja no solo el pensamiento de este autor, sino las relaciones entre Literatura, Filosofía e Historia en el Imperio Romano, cuyas reverberaciones se pueden aun hoy percibir en las culturas de latinidad.

#### RÉSUMÉ

En analysant la réception de la pensée de Sénèque par les agents culturels romains que lui ont été postérieurs, on perçoit son usage pour l'établissement des paradigmes culturels sur lesquels construire l'action politique de l'Empire. La consolidation de ces paradigmes s'est faite par la construction des discours également philosophiques, historiques et littéraires, créant une relation symbiotique que nous permet variées lectures de la *praetexta* Octavie, œuvre laquelle, dite de Sénèque, démontre non seulement la pensée de cet auteur, mais aussi les relations entre Littérature, Philosophie et Histoire dans l'Empire Romain, dont les réverbérations se peuvent sentir dans les cultures de la latinité jusqu'aujourd'hui.

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	p. 09
<b>1 TRANSFORMAÇÕES E CRISES IDENTITÁRIAS NA ROMA PRÉ-IMPERIAL</b>	p. 16
1.1 A EXPANSÃO CENTRÍFUGA E A NECESSIDADE DA FILOSOFIA	p. 16
1.1.1 Crise de identidade na elite romana	p. 18
1.2 O “EMERGENTE” NA SOCIEDADE ROMANA	p. 25
<b>2 SÊNECA E A FILOSOFIA NO TRONO DO IMPÉRIO</b>	p. 26
2.1 O ESTÓICO E O TRÁGICO	p. 27
2.1.1 A “Escola do Pórtico” e a nova identidade romana	p. 31
2.2 A “EMINÊNCIA PARDA” DO <i>QVINQVENNIVM NERONIS</i>	p. 34
<b>3 UM TEXTO APÓCRIFO COM MUITAS LEITURAS</b>	p. 38
3.1 UM TROVÃO AO LONGE	p. 38
3.2 OCTAVIA: OBRA DE SÊNECA?	p. 40
3.2.1 A datação	p. 40
3.2.2 A obra e seu percurso	p. 42
3.2.2.1 A questão da autoria	p. 43
3.2.3 Uma estrutura inovadora e de aproximações	p. 48
3.2.3.1 Características gerais da <i>fabula praetexta</i>	p. 54
3.2.3.2 Um enquadramento desconfortável	p. 57
3.2.3.3 História e Literatura: construções discursivas	p. 60
3.2.3.3.1 <i>Octauia como romance histórico</i>	p. 61
3.2.3.3.2 <i>Octauia como narrativa de extração histórica</i>	p. 64
3.2.4 Simulacro de julgamento	p. 66
<b>4 UMA LIÇÃO CATÁRTICA DE ASTRONOMIA E O RETORNO A CÍCERO</b>	p. 76
<b>5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	p. 82



## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um fato logo chamará a atenção de quem quer que inicie estudos nas letras da Antiguidade: o de que estas não podem ser estudadas através dos mesmos procedimentos utilizados para as letras da Idade Moderna ou Contemporânea.

Acostumados a conceber os estudos literários de uma forma que não se restringe a uma compartimentalização que divide a história literária em diversas fases - mas que também a engloba -, contendo, cada uma destas, características particulares, das quais determinados autores seriam fundadores e/ou representantes mais bem apurados e cujas obras formar-lhe-iam o cânone; os neófitos no estudo das letras clássicas cedo se deparam com o estranhamento provocado pela ausência destes fatores.

No quadro de estudo das letras clássicas não existiria o que a contemporaneidade chama “estilos de época”, pois o processo escritural não era compreendido como passível de alterações tão abruptas como aquelas que hoje detectamos como produto, por exemplo, de um choque geracional entre escritores. Tampouco os procedimentos utilizados por tal ou qual poeta ou dramaturgo, mesmo quando de sua lavra, não poderiam ser compreendidos como peculiaridades suas: o aproveitamento das estruturas rítmicas era prática costumeira entre autores distantes uns dos outros até mesmo por alguns séculos.

O valor e a originalidade de um autor eram, pois, medidos por sua habilidade em (re)criar temas utilizados ou estruturas de versificação já consagradas; valendo-nos de uma

comparação com a gastronomia, podemos afirmar que o *cordon bleu* iria não para o que inventasse uma nova receita, mas para aquele que melhor reproduzisse dado prato.

O que acima afirmamos tem as mais diversas conseqüências quando nos defrontamos, com um olhar impregnado de contemporaneidade, com aqueles textos que formaram o primeiro cânone e o embrião da literatura ocidental: habituados a distinguir – pela temática, pela escrita e pela retórica – autores, estilos, épocas; o mosaico de textos da Antigüidade logo nos parece demasiado monocromático. As diferenças que entre eles há manifestam-se de modo por demais sutil para uma percepção direta e imediata, cumprirá então esmiuçar os detalhes de cada texto, para perceber a arquitetura e a trama que em cada um subjaz. Resta ao neófito navegar nestes textos como o marinheiro de cabotagem, impedido de afastar-se da costa pelo risco, real e iminente, de naufrágio.

Tampouco poderá o neófito prender-se à biografia dos autores antigos, pois nada dista mais destas obras que seus próprios autores. Não se pode jamais esperar aquela identificação entre biografia, valores e retórica que tanto delicia os que se detêm no Romantismo ou nas vanguardas literárias: nas letras clássicas autor e obra(s) são seres não só distintos mas também distantes, um fato de que Petrônio e seu *Satyricon* são suficiente exemplo.

Conjugados, tais fatores explicam ainda as relações entre as literaturas grega e latina: fornecendo uma visão segundo a qual esta parece apenas repetir os processos desenvolvidos por aquela, com os autores latinos servindo-se descaradamente dos modelos gregos para criar obras que quase nunca podem igualar-se ao original. Contudo, devemos nós também prevenir nosso olhar e nossa capacidade de julgamento quanto à ultra-valorização – propugnada pelos românticos e repetida por seus sucessores – da originalidade como quesito avaliativo da primeira ordem.

Também o trato dado, por mãos latinas, à temática de inspiração grega poderá conceder a esta última abordagens antes impensadas. Basta conferir o trabalho de reconstrução das obras de Homero efetuado por Virgílio em sua *Eneida*.

No entanto, se tamanhas semelhanças podem ser insuficientes para estimular alguém a dedicar-se ao estudo das letras clássicas, por serem ainda distantes do paladar a que nos acostumamos, resta então o trabalho de, a partir de um conhecimento consistente dos elementos constituintes da literariedade contemporânea, buscar encontrar, na produção da Antiguidade, o(s) embrião(ões) destes mesmos elementos. Este é, portanto, sobretudo um trabalho de detecção “genealógica” em que a produção greco-latina será esquadrihada a partir de um novo viés epistemológico: importante para a constituição mesma das literaturas do Ocidente – tanto pelas temáticas que insere, quanto pelos procedimentos que inaugura – resta-nos estabelecer concretamente o *onde* e o *como* se dão – se se dão – este perpetuar, na literatura ocidental contemporânea, dos elementos literários estabelecidos pelos antigos.

Mas se mencionávamos aqui a literariedade ocidental contemporânea, resta-nos ainda definir com exatidão a que nos referimos ao usar o termo “Ocidente”. Obviamente, quando se pensa este termo, damos-nos conta de que duas definições são possíveis: segundo a primeira delas o “Ocidente” é aquela porção do mundo construída, historicamente, sobre o tripé formado pelo pensamento grego, o direito romano e a religiosidade judaico-cristã; já a segunda definição efetuará um recorte na primeira: se todas as nações passíveis de enquadrar-se na primeira são *de direito* ocidentais, sê-lo-iam *de fato* apenas aquelas consideradas *desenvolvidas*, isto é, aquelas que alcançaram plena industrialização e podem hoje inserir-se na chamada *sociedade de informação*.

A aceitação apriorística do desenvolvimento econômico como critério de definição do Ocidente engendra uma dicotomia no mínimo insólita pois retira do quadro a única porção que *de fato* se define usando um epíteto que é igualmente reivindicação direta desta

pertinência e proclamação indireta de sua condição de herdeira de ao menos uma fração da cultura antiga: a América Latina.

Deste modo, se a participação da América Latina no conjunto das nações ocidentais só pode ser questionada em razão de seu desenvolvimento econômico, faltam-nos ainda estudos que busquem o esclarecimento da veracidade desta pertinência e desta condição de herdeira da latinidade antiga.

É neste sentido que cumpre construir-se possibilidades de estudo da Roma Antiga, que nos capacitem a verificar as razões – de âmbito cultural, mais profundas pois que as contingências históricas – que justificam o epíteto “latina” a esta porção da América, o que seria contribuição decisiva para os estudos neolatinos; e, no que mais nos diz respeito, analisar-se a permanência dos valores culturais latinos mesmo em tamanha distância espaço-temporal como a que há entre esses dois universos culturais.

Evidentemente, objetarão os críticos, esta proclamada fração se encontraria diluída pelas transformações realizadas na cultura latina, seja pelos demais povos que se fizeram presentes na Península Ibérica após 476, seja pelas culturas ameríndias aqui encontradas após 1492, seja ainda pela decisiva contribuição africana às culturas da América.

Contudo, repliquemos alertando a que – independentemente do quão diluída se encontre, é perceptível – desde o nível institucional até às fundações da cultura popular, a persistência de elementos culturais, antropológicos, folclóricos etc., já presentes na cultura latina da Antiguidade e também na cultura hispano-romana resultante da aclimação daquela em território ibérico. Esta persistência seria indicativo de que, mais do que uma referência de civilização modelar, a cultura latina atuaria como elemento formador de todas as esferas do espírito e do pensamento latino-americano.

Entretanto, por onde iniciar nossa busca? Onde poder-se-ia rastrear aquele elo de contato entre as culturas ibero-americanas e a latina? Em que esfera do pensamento tal

“herança” estaria mais evidente, podendo ser mais indiscutivelmente detectada? Cremos que esta trilha pode ser encontrada a partir de diversos pontos presentes na produção intelectual de autores ibéricos do período imperial e de autores do período de colonização da América Latina, mormente a produção de caráter filosófico e/ou literário acarretará maiores oportunidades de cotejo. Este será, em suma, o propósito último e ulterior deste trabalho.

Dentro portanto deste recorte que já temos começado a esboçar, pensamos ser impossível cogitar-se a produção intelectual romana, principalmente aquela de caráter filosófico e literário, sem deter-se obrigatoriamente na figura de Lúcio Aneu Sêneca. Figura capital para o entendimento do pensamento romano; Sêneca, nascido na Espanha, representaria, por pelo menos dois motivos, o ponto de partida para esta busca que pensamos poder empreender. Estes motivos seriam: a mencionada importância de Sêneca para o pensamento romano, e o efeito poderoso de seu pensamento na própria Espanha – onde até hoje “sêneca” é termo usado para elogiar a sabedoria de alguém – e, em decorrência, na América Latina.

Entretanto, já conscientes de que isto ultrapassa tanto os limites de um Mestrado em Letras Clássicas quanto os estudos das Letras Clássicas em geral, por abarcar também conhecimentos como os da Filosofia, da Sociologia etc.; já de imediato nos propomos, para conferir a este nosso projeto de pesquisa um formato compatível ao dos limites acima mencionados, a reduzir o objeto de nossa pesquisa, que passaria, neste momento, a deter-se sobre alguns problemas que envolvem a obra de Sêneca: o do *corpus* que a compõe, o da influência deste *corpus* no universo cultural romano, e o do próprio conteúdo deste *corpus*, questões que trataremos adiante.

Se a questão do *corpus* já é bastante complexa; como, mesmo após algum estudo do pensamento de Sêneca, proceder à análise da extensão da influência de seu pensamento? Sabemos de antemão ter sido grande esta influência, mas como ter-se-á dado? O quê, e

quanto, das reais idéias de Sêneca ter-se-ão divulgado durante o Império? O quanto, dessas idéias terão sido modificadas por agentes outros, durante sua própria divulgação? Há uma quase impossibilidade de responder satisfatoriamente a todas estas perguntas, transcorridos cerca de dois milênios da morte de Sêneca, e carecendo de dados seguros com que trabalhar; contudo, pensamos haver uma possibilidade de realização deste exame, da qual trataremos a seguir.

A exata medida da extensão do *corpus* de obras de Sêneca é de suma importância porque a obra que, cremos, melhor poderá responder aos questionamentos que vimos propondo e que, por essa razão, será o ponto fulcral deste nosso trabalho, a *praetexta Octavia*, é um dos textos da literatura latina que mais acaloradas discussões provoca: há séculos especula-se sobre ter sido de fato Sêneca seu autor; com diversos e respeitados pesquisadores da literatura latina alinhando-se nos grupos dos que defendem ou dos que negam esta autoria.

Compreender a justa extensão da problemática que envolve o texto de *Octavia* é uma tarefa que, aparentemente simples, desdobra-se em realidade em muitas outras, posto implicar o deslinde das condições históricas de sua produção, dos valores que representa e dos vínculos destes com as idéias de Sêneca. Também o estatuto pelo qual se considera *Octavia* uma *fabula praetexta* – isto é, baseada em argumento da história romana – será motivo de nossa análise, uma vez que cremos poder este ser questionado, e também porque parece-nos apresentar pontos em comum com procedimentos literários da América Latina.

Ademais, crendo, como já o faziam os romanos, que *nihil ex nihilo*, é-nos forçoso estudar as razões que possibilitaram a Lúcio Aneu Sêneca ocupar, no quadro da cultura romana, o espaço que ainda detém. Isto nos impõe o dever de examinar o panorama cultural da sociedade romana e as transformações por este sofridas em meio a um período de tão grandes convulsões sociais e políticas como foram aqueles que antecederam o período em que Sêneca viveu. Este será, aliás, o marco zero de nosso trabalho.

Com a inexistência de uma versão em português do texto de *Octavia*, impôs-se a execução desta tarefa e a inclusão de nossa proposta de tradução no *corpus* desta nossa dissertação; cumpre no entanto dizer que o propósito deste trabalho não é a tradução do texto, mas sua análise; e que, para executar esta tarefa, trabalhamos com o texto de *Octavia* tal como estabelecido por Gauthier Liberman, publicado pela coleção da editora *Les Belles Lettres*.

Esperando que as hipóteses de trabalho apresentadas acima tenham sido suficientes para justificar nosso propósito de fazer de *Octavia* a base desta nossa dissertação, vale ainda alertar que nossa linha de trabalho pretende fazer uma contribuição real, tanto no intuito de suscitar melhor compreensão do pensamento de Sêneca e de sua difusão, tanto pelo Mundo Antigo quanto pelo Novo Mundo, colaborando – decisivamente, esperamos - para o entendimento do que se convencionou denominar “latinidade”. Também esperamos fornecer subsídios para um melhor conhecimento de um dos processos de (re)construção da identidade romana no período histórico posterior ao do governo de Nero; além de explicitar os procedimentos de construção de uma obra *praetexta* e da relação entre Literatura e História no Império Romano.

# **1 TRANSFORMAÇÕES E CRISES IDENTITÁRIAS NA ROMA PRÉ-IMPERIAL**

Os diversos biógrafos de Sêneca apontam seu nascimento como tendo ocorrido entre os anos 4 A.C e 2 de nossa era, durante, portanto, o governo de Augusto. Tal fato por si só não seria de maior importância se não considerarmos que é durante este governo que se forjam os novos paradigmas culturais nos quais o regime imperial, que Augusto cria e consolida, estará assentado.

Entender as causas que levam à instauração do império e à conseqüente construção destes paradigmas é tão importante quanto o conhecimento dos paradigmas em si, uma vez que evidenciam uma conjunção de fatores que têm como um de seus resultados o surgimento do próprio Sêneca enquanto pensador e homem de cultura, contribuindo também para entender-se muito de seu pensamento. Para tanto, será mister fazer-se um exame dos aspectos social e cultural de dois períodos históricos: o precedente ao surgimento do império e o das primeiras décadas de sua vigência.

## **1.1 A EXPANSÃO CENTRÍFUGA E A NECESSIDADE DA FILOSOFIA**

O primeiro dos períodos que analisaremos, correspondente aos últimos decênios da República, assiste, no plano cultural, ao pleno impacto da forte influência da cultura



helenística no *modus uiuendi* das elites romanas, que adota hábitos de consumo que modificam profundamente seu modo de vida. A austeridade que marcara a elite romana é substituída pelo luxo, e sua ostentação estabelece novos padrões de consumo e de gosto artístico. A influência do pensamento grego tampouco deixa de se fazer sentir, muito embora, convém notar, esta influência da cultura grega seja repleta de tensões entre os dois povos, pois, segundo Barrow:

... las nuevas costumbres se debían a la influencia del pensamiento y del modo de vida de los griegos: y hay que tener en cuenta que por “griego” debemos entender no la suprema expresión del génio helénico, tal como se manifiesta en cuatro o cinco de los grandes autores de los siglos V y IV a.C., sino la cultura que se difundió por todo el Mediterráneo oriental, cultura cuya fuente principal de inspiración era la gran época de Atenas. Esta cultura se había apoderado de los aspectos menos importantes porque era incapaz de alcanzar en su emulación la altura de los momentos cumbres. Había adulterado el lenguaje, la literatura y el carácter griegos. Podían adquirirse las obras griegas y muchos las leían; pero los griegos que los romanos empezaban a tratar en su vida cotidiana ya no eran siempre como los atenienses del siglo V. Aunque los romanos aprovechaban las capacidades artísticas y profesionales de estos nuevos griegos, en general los despreciaban por su carácter, y los despreciaban sobre todo porque no habían sabido ser dignos de su pasada grandeza. (BARROW, 1986, p.61)

Colocando-se de lado esta tensão, percebe-se que esta influência será responsável pela introdução de diversos procedimentos artísticos – que consolidam ou dão novo impulso à Literatura e à Pintura – no mundo romano e, que passado o deslumbramento inicial, lançará o pensamento romano a uma nova esfera de abstração até então inalcançada: é fato que toda a produção intelectual romana, concomitante ou posterior a este período, trará as marcas desse contato cultural, sendo o surgimento de um pensamento filosófico romano uma das mais evidentes.

Ao falarmos de pensamento filosófico romano, devemos entender este termo não como o surgimento de uma filosofia romana autônoma da grega, mas pela busca, entre o pensamento grego, do necessário para revestir a cultura tradicional romana de uma base filosófica que lhe outorgasse nova profundidade, capacitando-a ao enfrentamento das transformações que este contato com a Grécia provoca. Busca essa cujo maior êxito – no

período republicano - estará personificado em Cícero, cuja produção escritural, importantíssima no âmbito do Direito, da Moral, e mesmo da Filosofia, representa a síntese do que afirmávamos.

Devemos contudo entender que o recurso à Filosofia não tem apenas a intenção de proporcionar um “revestimento teórico” àquelas práxis – jurídica e ética - já consagradas; mais que isso, apresenta-se também como intento de solução para um dilema que a absorção do helenismo trouxera à elite romana, pois, se a recepção da cultura helenística – e os novos costumes que esta introduzira, ao indispor o espírito romano aos rigores de sua própria tradição cultural, drenando de sua vida cultural o pleno sentido de valores como *auctoritas*, *grauitas*, *constantia*, *simplicitas* e *fides*, igualmente retirara-lhe as bases sobre as quais sua própria essência se assentava. Os intelectuais romanos de então percebem que a expansão de seu poder abalara-lhes a perda do centro gravitacional de sua cultura.

### **1.1.1 Crise de identidade na elite romana**

Percebe-se então que a elite republicana estava já em crise de valores quando se lhe advém a crise política que, através da constituição do regime imperial, acarretará sua derrocada. Para entender essa crise política que, além do Império, tornará possível que, mais tarde, haja também a ascensão de um elemento como Sêneca, será conveniente – ainda que isso represente um desvio em nosso curso – apresentarmos dela um rápido esboço.

Para tanto, importa reconhecer que todo o processo de expansão militar e política de Roma – ocorrido nos três séculos anteriores – conduziram, pela quantidade de novos atores sociais que coloca em cena, a um necessário reequacionamento das estruturas de poder da Urbe: há, em razão das conquistas, um enorme aumento na quantidade de escravos em território romano; ademais, a necessidade de incremento do número das legiões necessárias

para a manutenção do controle das regiões conquistadas conduz a um expressivo aumento dos contingentes militares; os gastos de manutenção com estas tropas engendra uma rede de intendência que detona o aquecimento do comércio, fazendo surgir uma camada da população enriquecida *com* e interessada *na* expansão do poder militar romano - um poder cuja administração demanda cada vez mais funcionários.

Cria-se, dentro desta espiral de crescimento do poder romano, uma demanda de mão-de-obra em que o elemento humano necessário para ocupar todas estas novas funções será, em expressiva maioria, oriundo da ordem eqüestre. Isto conferirá aos membros desta ordem uma mobilidade e destaque social de que até então não desfrutaram – na prática, a ordem eqüestre constituirá uma subordem social: uma nova camada média, sustentáculo do poder, que, sem ser contudo aquinhoada com qualquer fração do mesmo, logo será um elemento de pressão por mudanças no quadro político que lhe garantam uma participação no jogo político proporcional ao papel que exercia.

As conseqüências desta espiral de crescimento logo se fazem sentir: o império – refiro-me às regiões sob poder romano, não à instituição política, que ainda não se constituíra – torna-se grande demais para ser bem administrado pela República; e estes novos atores sociais, unidos aos veteranos militares e à plebe urbana, reivindicam mais terras e maior representatividade política.

Nesse aspecto, vale notar que os novos padrões de gosto e consumo anteriormente mencionados acirrarão ainda mais a tensão social na Urbe, uma vez que a ostentação destes pela elite será mais um ponto de insatisfação das camadas alijadas do poder.

As duas reivindicações acima apontadas estão na gênese de quase todas as convulsões sociais vividas pela república romana em seus últimos cento e cinquenta anos<sup>1</sup>, cujas conseqüências e idiosincrasias acabarão por conduzir ao Império. Mas estas não eram,

---

<sup>1</sup> As exceções seriam as diversas revoltas de escravos ocorridas no período.

porém, as únicas transformações ocorridas no panorama sócio-político romano, uma vez que a classe dirigente - o patriciado hereditário, de base econômica latifundista e representado pelo senado - encontrava-se dividido entre os que propunham a manutenção, a qualquer custo, do *status quo*; e aqueles que reconheciam a necessidade de reformas no quadro sócio-político, embora não abrissem mão de conduzirem, eles mesmos, estas reformas.

Após as primeiras convulsões, conduzidas pelos Gracos e que acarretam os governos de Mário e Sila - este apoiado plenamente pelo senado - o poder republicano adota a estratégia de distribuir territórios conquistados entre soldados veteranos e funcionários, diminuindo momentaneamente a pressão por reforma agrária. Outra estratégia de Mário, a de permitir a qualquer cidadão, independentemente de sua origem social, o ingresso no exército, não apenas diminui a quantidade de desocupados na Urbe, como acaba também por transferir as relações de lealdade da tropa, que migram da aristocracia para o próprio generalato romano. Isto acaba por garantir uma sobrevivência à aristocracia como classe dominante, mas fica claro que o poder está - ainda que de modo bastante lento e sujeito a retrocessos - mudando de mãos, como se evidencia na concessão, por parte de Mário, da cidadania romana a todos os habitantes da Península Itálica.

Unidos, os interesses de cada um destes agentes sociais - mesmo que ocasionalmente opostos entre si - colocarão o patriciado romano em xeque: não há como manter sua posição sem negociar com ou apoiar-se nestes novos grupos, ainda que isto signifique ao mesmo tempo abrir mão de alguma fração de seu poder de classe dominante. Julgado dessa forma, talvez a figura de Júlio César se apresentasse como capaz de fazer esta necessária transição de forma minimamente satisfatória para todos, contudo, seu assassinato em 44 AC, torna irreconciliáveis estes grupos e abre caminho para a instauração do império como instituição política, fato que se concretiza com a ascensão de Augusto em 27 A.C.

Com a ascensão de Augusto, a aristocracia romana<sup>2</sup> terá agravada sua crise identitária, pois além da indisposição para com os referenciais de sua própria tradição cultural – como vimos, solapados pela influência helenística - somar-se-á a crise advinda da perda de uma parte ainda maior de seu poder, partilhado com os novos grupos sociais em que Augusto se apóia. A sensação de que a perda do poder era decorrência da crise cultural logo se faz sentir, levando uma boa parcela dessa aristocracia – saudosa da república – a buscar propostas que lhe permitissem reconstruir sua identidade e sobreviver enquanto classe.

Embora a percepção do desenraizamento cultural já se houvesse manifestado na obra do próprio Cícero, é justamente na *Eneida* que Virgílio traçará um eloqüente manifesto do paradoxo representado pelo poder de Roma e a condição menor que esta ocupava no plano cultural:

Excudent alii spirantia mollius aera,  
Credo equidem; uiuos ducent de marmore uultus;  
Orabunt causas melius, caelique meatus  
Describent radio et surgentia sidera dicent:  
Tu regere imperio populos, Romane, memento;  
Hae tibi erunt artes, pacique imponere morem,  
Parcere subiectis, et debellare superbos. (Aeneis VI, 847-53)<sup>3</sup>

A perda das raízes culturais romanas ficará ainda mais evidente durante as primeiras décadas do Império, posto que nesse momento se estende a outras camadas sociais, uma vez que, até mesmo a paz e a estabilidade que o Império proporcionam contribuem para o agravamento da situação, como nos informa Jean Bayet:

... la société cultivée, qui assure aux écrivains un public et des encouragements, s'élargit toujours. Aux sénateurs délivrés des vrais soucis politiques, aux chevaliers, fonctionnaires préférés du régime, se joignent la riche bourgeoisie des provinces et même une sélection d'affranchies. En effet, avec la pacification de l'Empire et la prospérité qui en résulte, le rôle des esclaves intelligents, intendants, secrétaires, gérants, s'accrut partout

<sup>2</sup> É importante distinguir aqui “aristocracia”, i. e., a oligarquia hereditária que dirigia a República há séculos,; de “elite”, os novos grupos a que a expansão do império dera existência.

<sup>3</sup> Outros saberão, com mais habilidade, abrir e animar o bronze, creio de boa mente, e tirar do mármore figuras vivas, melhor defenderão as causas e melhor descreverão com o compasso o movimentos dos céus e marcarão o cursos das constelações: tu, romano, lembra-te de governar os povos sob teu império. Estas serão tuas artes, impor condições de paz, poupar os vencidos e dominar os soberbos.

entre la bourgeoisie fonctionarisée et la plèbe fainéante; affranchis et, avec leurs habitudes d'activité et d'entregent, s'enrichissant souvent, désireux au surplus de faire reconnaître leur valeur intellectuelle et oublier leur origine, ils sont le vrai ferment de la nouvelle société.

Ils sont le plus souvent originaires de l'Orient. Et les provinces asiatiques envoient maintenant vers Rome, unique capitale, une foule de besogneux avides de se faire une place. Ainsi un grand nombre d'hommes dont le grec était la langue maternelle sont appelés à l'usage du latin. Mais ils ne renoncent tout à fait ni à leur mentalité ni à leurs aspirations; et même leur influence modifie fort vite les mœurs et jusqu'à l'esprit romains: les rangs se confondent, l'orgueil national se perd, les curiosités se multiplient, les plus nobles comme les plus basses. (BAYET, 1953, p. 444-5)

Assim, configurava-se, naquela parcela da elite romana - não mais composta unicamente pelo patriciado e tampouco inteiramente embriagada pela *luxuria asiatica* - a sensação de perda de identidade, e, embora delineiem-se projetos de soerguer esta identidade tradicional romana, será em vão que o próprio Augusto estará, durante seu governo, pessoalmente empenhado no resgate das tradições culturais romanas: o momento histórico inteiramente novo repele soluções antigas.

Obviamente o que vimos aqui denominando *crise identitária* da aristocracia e da elite romanas não é algo que se vá encontrar formulado de modo claro em qualquer dos textos da época que nos chegaram, entretanto, quando é claramente perceptível que esta questão encontra-se embutida em muitos dos questionamentos de autores, que vão de Catão a Cícero. Ademais, percebe-se nas obras dos principais autores do tempo de Augusto, a preocupação em valorizar, igualando ou sobrepujando, a cultura romana frente à grega: esta seria uma questão imanente à produção de obras como a própria *Eneida*, por Virgílio; e dos *Fastos*, por Ovídio. O fracasso das tentativas de Augusto e o pouco impacto, para além do ufanismo patriótico, despertado pela *Eneida*, desnudarão, nos anos seguintes, uma situação complexa, cuja resolução importaria necessariamente a elevação do pensamento romano a um nível em que, mesmo sem divorciar-se do espírito pragmático que até então lhe caracterizara; permitisse também um novo patamar de abstração filosófica que concedesse novas fundamentações para a identidade cultural romana.

Operar-se-á pois, a partir dos anos iniciais do Império, uma guinada na recepção da cultura helenística pela (nova) elite romana: não serão mais os costumes, mas o pensamento, o objeto de interesse. Entretanto, no texto de Bayet supra-citado, subjaz a interrogação: onde estariam, em meio a esta elite romana, aqueles que, havendo preservado o quanto possível sua identidade cultural, ainda fossem capazes, mesmo com o fim de formular uma nova síntese, de discernir o espírito cultural romano do grego?

## 1.2 O “EMERGENTE” NA SOCIEDADE ROMANA

Para tanto, será necessário voltar ainda uma vez ao período republicano, em que, ainda durante o período de expansão do império, a prática de assentamento de cidadãos nos territórios conquistados fará com que, décadas depois, surja no panorama social uma figura inteiramente nova: a daquele cidadão romano que, mesmo não-nascido na Urbe, muitas vezes sequer na Itália, tem interesses na manutenção do poder romano em sua região, ao mesmo tempo em que deseja influir nos destinos do Estado. Essa figura emergente terá especial destaque nas regiões do Ocidente: Gália, Espanha, Bretanha e norte da África, onde o estabelecimento do Império sob Augusto representou, sob o ponto de vista das relações entre o centro e a periferia do mundo romano, uma reorganização político-econômica que, equacionando o sistema tributário e estabelecendo a paz, consolidou o sentimento de pertinência ao orbe latino, acelerando ainda mais o processo de romanização destas províncias. Romanização esta que, tendo preservado muito das antigas tradições e da identidade cultural romana, seria agora um recurso para contrabalançar a influência do Oriente helenístico, conforme se detecta ao retornarmos a Bayet:

*Cette poussée d'orientalisme hellénisant est pourtant contenue par l'apport des provinces occidentales où la langue latine, fixée par l'usage classique, gagne puissamment. Après la Cisalpine et la Narbonnaise, l'Espagne donne à Rome une foule d'écrivains, Porcius Latro, les Sénèques et Lucain, Columelle, en attendant Quintilien et Martial; et voici que, dès*

48, la nouvelle Gaule peut aspirer au droit de cité complet, tandis que la Bretagne s'ouvre à la formation romaine et que l'Empire s'étend dans l'Afrique du Nord jusqu'à l'Océan. Sans doute ces provinciaux enrichissent-ils aussi le cosmopolitisme romain de traits nationaux: on a reconnu, dans les Espagnols, l'éclat et l'enflure superbe de la race. Mais leur formation, plus purement latine, les agrège mieux au passé de Rome, (BAYET, 1953, p. 444)

Se estes eram os homens capazes de injetar sangue novo no velho espírito romano, fazendo com que, dentro do Império e apesar da censura política exercida pelos imperadores, a cultura romana - principalmente a literatura - ingressasse em nova fase de sua história, foram também responsáveis pela ampliação dos horizontes culturais romanos, que não mais estariam restritos a Roma, antes dar-se-ia o inverso, fato que levou o historiador literário Ludwig Bieler a dividir a produção escritural deste período em literatura latina e literatura romana:

Los conceptos de literatura romana y literatura latina se entrecruzan. El latín se escribió y habló todavía mucho después de la caída y desmembramiento del Imperio Romano de Occidente. En los Estados que surgieron de él siguió siendo el latín el idioma literario; desde la época carolingia (y en Irlanda todavía antes) fue la lengua universal y unificadora, al lado de las lenguas de las literaturas nacionales. Aún hoy continúa siendo el latín el idioma de la Iglesia romano-católica. Pero esto tiene poco que ver con la historia de la literatura romana: tan sólo como supervivencia de formas y motivos literarios, de técnicas y elementos estilísticos y, sobre todo, como tradición de aquella literatura.

No todos los autores romanos escribieron en latín. Los más primitivos escritores de Anales lo hicieron en griego, cosa que todavía ocurre, aunque esporádicamente, en tiempo de los Antoninos; aun el mismo Cicerón lo ensayó eventualmente y Claudiano, procedente de Alejandría, compuso en griego una *Gigantomaquia*. En una época anterior consiguieron cierta reputación en la literatura romana algunos itálicos, como Plauto y Ennio, e incluso un africano como Terencio, y posteriormente algún que otro griego u oriental, cuya lengua materna no era el latín. Pero desde la edad clásica de la literatura romana, los países que participaron activamente en ella estaban del todo romanizados: Italia desde conquistas (91-88 a.C), España desde los comienzos de nuestra cronología, África desde el siglo II, y las Galias desde finales del siglo III. La creación literaria de los hombres nacidos en tales países pertenece esencialmente a la literatura romana; los romanos nativos de la misma capital apenas si la representan, salvo los oradores: son los nativos del resto de Italia y luego de las Provincias los que nos transmiten lo típicamente romano. Tal es el caso de Ennio en el siglo II antes de Cristo, así como el de Rutilio Namaciano en el V después de Cristo. (BIELER, 1992:9-10)



Se Bieler se aferra ao fato político de vigência do Império Romano para realizar sua distinção, deixa no entanto inequívoco o fato de que a literatura produzida em latim durante o Império é sobretudo obra daqueles romanos que são, paradoxalmente, cidadãos não-citadinos<sup>4</sup>, como será o caso de Sêneca.

Antes de passarmos às relações da cultura latina com a doutrina estoíca, podemos concluir este momento de nosso trabalho afirmando, *a*), que o Império é a solução política para uma crise que tem duas faces: a de uma crise política motivada pela expansão de um poderio econômico e militar que postergou além do devido a adaptação à nova realidade que esta mesma expansão ensejara e a de uma crise identitária surgida inicialmente na aristocracia e que mais tarde espalhou-se às demais classes dirigentes da Urbe, *b*), que fica ainda patente que, apesar de solução política, o império é incapaz, por si só, de dar conta - ao contrário, agrava - da crise identitária que tentara resolver; e que tornava-se ainda mais urgente uma renovação no espírito romano que lhe garantisse a própria sobrevivência; por fim, *c*), evidencia-se ainda que esta renovação só seria possível – como de fato ocorreu – capitaneada pelos romanos das províncias, que haviam preservado em maior grau o espírito que ora se impunha salvar.

Como conseqüência do somatório destes fatos, ficava aberto o caminho para que homens como Sêneca ocupassem os espaços sociais, culturais e políticos do Império, o que de fato ocorreu já na geração de seu pai, conhecido como Sêneca, o Retórico.

---

<sup>4</sup> Razão pela que preferiremos, neste trabalho, usar os termos literatura e cultura latina ao referimo-nos à produção feita por estes romanos, não porque não reconheçamos a validade do argumento de Bieler, mas porque, dados os limites temporais estabelecidos para este trabalho, essa distinção suplanta em importância àquela.

## 2 SÊNECA: A FILOSOFIA NO TRONO DO IMPÉRIO

Vimos, no capítulo anterior, como uma biografia de intelectual e, principalmente, de homem público romano como a de Lúcio Aneu Sêneca é, ademais de mérito do próprio, tornada possível graças às mudanças no panorama da sociedade romana ocorridas no século anterior.

Apesar de não nos determos neste trabalho na biografia de Sêneca – sobejamente tratada em obras como *La Vie de Sénèque*, de Auguste Bailly; *Vie de Sénèque*, de René Waltz e *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, de Pierre Grimal, além de toda uma plêiade de historiadores, filósofos e literatos – haverá, contudo, alguns fatos que deverão ser forçosamente mencionados, e para isso optamos por recorrer ao ligeiro esboço já traçado por Pierre Grimal:

Sorti d'une famille qui n'avait d'autre ambition que de servir, dévoué au régime impérial, comme tous les provinciaux, qui lui devaient tout, Sénèque aimait passionnément la vie politique. Il était profondément ambitieux, et il lutta toute sa vie pour avoir le droit de se consacrer au service de la Cité. Mais, en même temps, il était doué d'une vie intérieure intense. Il était fasciné par rechercher dans la philosophie comme une véritable initiation mystique et il est certain que son choix du Stoïcisme fut moins dicté par sa raison que par son cœur. (GRIMAL, 1957, p. 35)

Nascido, assim como seu pai, Sêneca o Retórico, em Córdova, na Espanha, pertence à segunda geração de homens públicos romanos não nascidos em Roma, e cuja produção intelectual busca realizar a adaptação da identidade romana ao modelo imperial de governo, conferindo-lhe um novo formato, é essa a geração que entroniza na capital a compreensão de

que o império era maior de que uma cidade e as regiões que dominara. A partir dessa geração, de que Sêneca é sem dúvida o principal nome, o Orbe suplanta a Urbe, e o nome “romana” passa a designar antes a cultura expressa em latim que aquela do Lácio.

Ademais, será essa a geração que realizará, visando resgatar as tradições culturais romanas, preservadas em suas regiões de origem, o encontro destas tradições com o estoicismo helênico, e, nessa tarefa, Sêneca desempenhará um papel crucial, uma vez que, tendo sido presença constante na corte imperial durante os reinados de Tibério a Nero, e tendo sido o preceptor deste último e governado *de fato* o império durante os anos da minoridade deste, Sêneca terá a oportunidade – tão preconizada pelos filósofos desde Platão – de orientar o império pelos princípios do estoicismo que abraçara e que tanto defendia, como testemunham seus textos.

E de quê consistiam estes textos? E por quê teria Sêneca abraçado o estoicismo como escola filosófica e tentado, através de Nero, impô-lo como norma e diretriz do Império? Para responder corretamente a estas questões, deveremos primeiramente observar como se construiu, ao longo dos anos, a produção textual de Sêneca.

## 2.1 O ESTÓICO E O TRÁGICO

Por seu trabalho intelectual, Sêneca é considerado também o maior filósofo de língua latina, tendo como concorrentes Cícero – que tratou a Filosofia sempre pela ótica do Direito, como afirmamos anteriormente - e Marco Aurélio – embora este tenha escrito em grego suas *Meditações*. Além disso, a figura de Sêneca sobressai ante estes dois por razões estabelecidas por Paul Veyne:

En Séneca, las consideraciones filosóficas van delante de las convicciones, o, antes bien, no se separan de ellas, mientras que, en Cicerón, sentimos un ligero desdoblamiento: la filosofía venía a realzar las convicciones, a manera de barniz.

Por último, el filósofo Séneca era al mismo tiempo, como Cicerón, un escritor, lo que se reconoce en una cosa, aunque filósofos, uno y otro escribieron en latín y no en griego. (...) Cicerón y Séneca escogieron el latín porque se sabían con capacidades de escritor, porque querían enriquecer su literatura nacional, porque no deseaban encerrarse en el medio de los especialistas, sino que apuntaban al gran público cultivado. (VEYNE, 1993, p.31-32)

Fica patente que o destaque de Sêneca fica devido a dois critérios distintos: suplanta a Cícero porque este ainda usa a Filosofia como arcabouço para uma práxis do Direito, enquanto Sêneca a torna um campo autônomo de conhecimento. Quanto a Marco Aurélio, a crítica fica no âmbito lingüístico: ter escolhido escrever em grego o desqualificaria como escritor latino – embora não, segundo a categorização de Bieler já mencionada, como escritor romano. De qualquer modo, é por estes dois motivos que o nome de Sêneca, e sua obra filosófica, são justamente lembrados entre os maiores da Antigüidade Clássica. Todavia, há ainda, segundo Paul Veyne, uma razão para que se coloque Sêneca no conjunto dos grandes escritores latinos: a inovação estilística que sua prosa representa, e que é, por sua vez, mais um distintivo entre sua obra e a de Cícero:

Una de las razones de la modernidad de su estilo: frases breves, claras, mordaces, directas, que saben hacer accesibles algunas cuestiones a veces arduas por el medio de una metáfora súbita. Éste es el estilo de nuestra prosa de ideas desde Montesquieu, y de nuestro gran periodismo. Pero en la Antigüedad ese estilo se encontraba en los antípodas de lo que se consideraba gran estilo, a saber: de la elocuencia, de los amplios períodos cicerónicos cuyo comienzo, a veces, ya ha olvidado el lector cuando llega al final; no importaba: la elocuencia antigua era en general una especie de *bel canto* y, como este último, atraía a incontables aficionados. Sin embargo, había excepciones, como Demóstenes, cuyo método no consistía en encantar, mecer y seducir, sino en proyectar sobre sus auditores un influjo nervioso que los cautivaba. El estilo de Séneca sigue el mismo camino.

Una palabra más: pese a su claridad, Séneca debe ser tomado en serio como filósofo; ha pasado la época en que se le consideraba un literato con barniz de filosofía, cuyo estudio se dejaba a los especialistas en letras latinas. La claridad de su superficie deja percibir fundamentos conceptuales muy firmes, que son los del estoicismo griego en su versión auténtica. Séneca no fue un decadente ni un vulgarizador que se dirigiera al pretendido “espíritu práctico” de los romanos. (VEYNE, 1993, p.12)

No que tange à categorização de sua produção intelectual, o conjunto da obra de Sêneca que chegou até nós pode ser dividido em dois grupos; o primeiro destes, formado

pelos textos de caráter filosófico, subdividir-se-ia nos subgrupos dos textos filosóficos propriamente ditos e o dos textos dramatúrgicos. Esta divisão, evidentemente falha, é feita baseada no princípio de inserirmos no primeiro subgrupo aqueles textos em que o autor fala diretamente – a um dado interlocutor – sobre as questões filosóficas, tais como expostas e analisadas pelo estoicismo de que foi um dos mais eminentes representantes. Podemos igualmente incluir neste primeiro subgrupo sua copiosa produção epistolar, artifício com que, graças à divulgação de sua correspondência para círculos muito maiores que o de seu destinatário, Sêneca expunha a doutrina de sua escola filosófica. Também alguns de seus poemas podem ser categorizados neste primeiro subgrupo.

O segundo subgrupo seria composto pelas tragédias compostas por Sêneca. Sobre estas, vale a exposição feita por Millares Carlo:

De argumento griego en su totalidad, fueron compuestas para la lectura y no para ser llevadas a escena. Sus títulos son *Hercules furens*, *Troades (Hecuba)*; *Phoenissae (Thebais)*; *Medea*; *Phaedra (Hippolitus)*; *Oedipus*; *Agamemnon*; *Thyestes* y *Oetaeus*. En algunos códices se añade una “pretexta” intitulada *Octauia*, posterior a la muerte de Nerón.

En general, se trata de piezas que no pueden resistir la comparación con las grandes concepciones de los autores griegos que les sirvieron de modelo, por lo común Sófocles y Eurípides. Hay, sin duda, en ellas admirables pasajes, pensamientos bellísimos, descripciones brillantes, coros llenos de gracia y de encanto; pero, juzgadas en conjunto, adolecen de frialdad, de falta de intriga, reemplazada por los relatos demasíadamente largos; las pasiones son excesivas y la inoportuna verbosidad resta eficacia a los sentimientos que se trata de poner en juego. (MILLARES CARLO, 1995, p.152)

Consideradas pois, não só por Millares Carlo mas pela maioria dos críticos, como o ponto fraco de sua produção, os defeitos apontados nas tragédias de Sêneca traem a intenção do autor em novamente demonstrar, desta vez usando a fórmula do drama, as idéias filosóficas que defendia: tratava-se enfim da submissão, pura e simples, do Teatro à Filosofia.

Já o segundo grupo seria formado por um grupo de 70 epigramas – nem todos de sua autoria comprovada – e pela sátira *Diui Claudii Apocolocyntosis*, composta por ocasião da morte de Cláudio, que nos anos iniciais de seu governo, ordenara seu exílio na Córsega.

A datação de cada obra de Sêneca em particular é tema complexo, se algumas têm a data facilmente dedutível, sobre outras permanecem dúvidas insolúveis, contudo, sabe-se que sua produção se dá entre os anos 40 e 65 D.C., ano de sua morte; entretanto importa mais ainda ressaltar que, mesmo sendo uma obra tão vária e dispersa entre tantos textos, o pensamento filosófico de Sêneca apresenta uma linearidade quase absoluta.

Uma vez que a concepção contemporânea de filósofo – aquele que se dedica à especulação filosófica ou ao ensino da Filosofia - é distinta daquela em voga na Antiguidade, definida mesmo a partir de uma diferença fundamental na própria concepção de Filosofia, posto que

En el mundo grecorromano, la filosofía era cuestión de sectas, como en el Lejano Oriente; un filósofo no se interesaba en la filosofía en general, sino que era platónico o pitagórico o epicúreo o, como Séneca, estoico. La filosofía no era materia de enseñanza universitaria, sino un estudio sublime que atraía a aficionados ricos, como Séneca, y que daba de vivir a preceptores privados. (VEYNE, 1993, p.11)

é válido questionarmos sobre a real adesão de Sêneca à escola estoica. Adesão esta já questionada pelo mesmo Paul Veyne, na obra que vimos citando - *Sêneca y el estoicismo* – e também relativizada por Pierre Grimal, que prefere defender haver em Sêneca boas doses de ecletismo e de independência:

Sènèque est un penseur d'obédience stoïcienne. Il le proclame bien souvent, et se vante d'appartenir à l'école la plus "virile", et qui a porté le plus haut l'idéal de la Vertu. Toutefois, si sa pensée trouve appui dans le Stoïcisme, lui-même ne se considère pas comme esclave de l'École. Il nous en avertit plusieurs fois, et affirme sa défiance des formules proposées par tel ou tel maître du Portique. Nous le voyons, dans le traité de la *Vie heureuse*, par exemple, s'amuser à opposer les unes aux autres toutes les définitions stoïciennes du bonheur, à montrer leur équivalence, pour en fin de compte, en proposer une autre, qui lui est personnelle.

Souvent, aussi, il adopte des sentences épicuriennes. Les premières *Lettres à Lucilius* se terminent toutes par quelque formule empruntée à l'école rivale, dont il affirme avec malice la vérité et la profondeur.

Pour toutes ces raisons, l'on a souvent considéré Sènèque comme un éclectique et un philosophe, sinon entièrement original, du moins indépendant. (GRIMAL, 1957, p. 40-1)

Apesar, contudo, desta aparente independência, estudos mais minuciosos do pensamento senequiano logo demonstrarão que Sêneca diverge do estoicismo apenas naquilo que lhe é

secundário: a dialética, o excesso de minúcias e sutilezas. Logo, vale mais ater-se ao alerta emitido por Grimal: “ ... il convint de ne pas être dupe des apparences, et surtout, de notre connaissance, malheureusement fragmentaire, des sources de Sénèque. L’orthodoxie stoïcienne pèse sur lui bien plus qu’il ne le dit.” (GRIMAL, 1957, p. 41)

### 2.1.1 A “Escola do Pórtico” e a nova identidade romana

Comprovada então a adesão de Sêneca ao estoicismo e evidenciado seu cuidado em divulgar os ideais estóicos e demonstrar sua importância, mostremos agora como o estoicismo poderia, segundo Sêneca, funcionar como novo norte para a identidade cultural romana. Para tanto, convém determo-nos ainda um pouco nas características gerais desta escola. Objetivando fazê-lo, preferimos a menção a Pierre Aubenque *et alii* (1981), cujo texto alia o necessário esclarecimento a uma concisão ímpar sobre o tema:

O estoicismo tira seu nome do Pórtico (*Stoa*), lugar de Atenas onde se reuniam seus adeptos. Diferentemente do epicurismo, não está ligado à autoridade incontestada de um único fundador. A doutrina estóica se constituiu antes progressivamente pelas contribuições sucessivas dos três primeiros chefes da escola: Zenão de Cício (332-262), que, depois de ter sido o discípulo do cínico Crates, funda a nova escola por volta de 300 a.C.; Cleanto de Assos (por volta de 312-232) e Crisipo (277 – por volta de 204), que mereceu o título de segundo fundador do estoicismo, restabelecendo e confirmando a unidade da escola contra as dissidências de certos discípulos e os ataques, de inspiração “probabilista”, da Nova Academia. A partir daí, o ensinamento estóico será transmitido, com uma continuidade espantosa, durante vários séculos. Se o médio estoicismo, representado essencialmente por Panécio (180-110) e Possidônio (por volta de 135-51), que tiveram o grande mérito histórico de introduzir o estoicismo em Roma, trai contaminações platônicas ou aristotélicas, o novo estoicismo, ou estoicismo imperial, marcará uma volta à ortodoxia do antigo estoicismo.

Esse novo estoicismo, que se desenvolveu em Roma sob o Império, está ligado a três grandes nomes: Sêneca (nascido por volta do início da era cristã, morto em 65), Epicteto (nascido em 50, morto entre 125 e 130) e Marco Aurélio (121-180), imperador em 161). Esses três pensadores, cujas obras nos foram conservadas no essencial (enquanto os escritos do antigo e do médio estoicismo só nos são acessíveis através de resumos ou citações de autores posteriores), serão os verdadeiros propagadores do estoicismo no Ocidente. É através deles que Guillaume du Vair, Montaigne, Corneille, Vigny e tantos outros conhecerão as lições da sabedoria estóica. (AUBENQUE *et al.*, 1981, p. 169)

Como visto, o processo de aproveitamento dos ideais estoicos pelos romanos não se restringe a Sêneca, sendo antes um processo que, avaliado dentro dos limites estreitos da vida dos três grandes filósofos que Aubenque menciona, durou pelo menos 140 anos, dos primeiros escritos de Sêneca, em 40 DC, à morte de Marco Aurélio, em 180. Ainda do texto de Aubenque, extraem-se dois fatores explicativos do êxito da chamada Escola do Pórtico: seus ensinamentos, sendo um produto coletivo, podiam, por isso mesmo, ser melhorados ou adaptados a novas realidades – como seria o caso dos romanos – e, apesar disso, mantinham uma continuidade que lhe conferia o aspecto de solidez desejado para o que quer que se alçasse às condições de doutrina de estado e de base identitária. Porém, se estes fatores colocariam o estoicismo em condição privilegiada para servir ao propósito acima delineado, o quê, na essência de seu pensamento, o capacitaria em definitivo para tanto? Faz-se mister o retorno a Aubenque, para dar a esta questão uma resposta válida:

... é para a moral que tendem todos os esforços dos estoicos. Esta se reduz a alguns princípios simples: não há outro bem que a retidão da vontade, outro mal que o vício: tudo o que não é nem vício nem virtude é indiferente. Desses axiomas resultam uma multidão de conseqüências paradoxais: a doença, a morte, a pobreza, a escravidão não são males, mas “indiferentes”; o sábio é, por definição, feliz, mesmo nos sofrimentos; o mau é sempre infeliz, já que inflige a si próprio, por seu vício, o único dano que sua alma possa sofrer. (AUBENQUE, *et al.*, 1981, p. 177)

Os axiomas do estoicismo, percebe-se logo, coadunam-se perfeitamente com a *grauitas* romana, valor que, embora amplamente arraigado nos séculos precedentes, fora porém abalado pelas convulsões sociais e, principalmente, pelo relaxamento dos costumes. Entretanto, enquanto a *grauitas* funcionava – por ser condição inerente à educação familiar romana – como um contrato social coletivo, a moral estoica, sendo norma de vida apenas daqueles que se dedicavam à escola, devia ser divulgada, explicando-se com isso o afã com que Sêneca se dispõe a fazê-lo. Entretanto, como pensador, Sêneca também acrescenta algo de seu à moral estoica: a consciência de que o alcance dessa moral - por quem se dedique ao estoicismo - significará um ato deliberado e voluntário de construção de uma harmonia que



pode estar em dissonância com a natureza, isto será demonstrado na seguinte citação – longa porém necessária – de Aubenque *et al.*:

A moral estóica foi entretanto, desde a Antiguidade, tachada de incoerência. Viu-se nela um conflito latente entre uma inspiração naturalista, que nos prescreve viver em conformidade com a natureza, e uma inspiração precursoramente “formalista”, que tenderia a definir a vida do sábio por sua harmonia interna, ela própria adquirida ao preço de uma ‘indiferença’ geral às circunstâncias exteriores. De fato, não há contradição entre essas duas aproximações se se quer com efeito lembrar-se que a própria natureza é concebida pelos estóicos como um todo solidário e harmonioso, de maneira que, passando da harmonia representada da natureza à harmonia efetivamente realizada em si mesmo, o sábio nada mais faz, para retomar uma expressão de V. Goldschmidt, que realizar a mesma “estrutura” em diferentes níveis.

Não deixa de ser verdade que os estóicos hesitaram sobre o como dessa passagem. O ideal teria sido deduzir a regra prática de uma interpretação da ordem do mundo. Mas a ordem do mundo não se deixa sempre facilmente reconhecer no detalhe; o estoicismo exige então de nós um ato de fé na racionalidade oculta do universo, completado por uma técnica do uso das representações: trata-se, com efeito, de considerar como indiferente o que é em si explicável, logo racional, mas que não sabemos ainda explicar: a doença, o sofrimento, a morte etc. Essa técnica provisória corria o risco de se enrijecer num indiferentismo generalizado, parente próximo do ceticismo. É o que sucedeu, desde a segunda geração do estoicismo, com a dissidência de Ariston de Quios (primeira metade do século II a.C.), que ensinava que a dialética e a física, já que a virtude é o único bem, nada mais são que curiosidades vãs.

É, em parte, para lutar contra essa dissidência que Crisipo desenvolverá, ao lado da moral da intenção reta, um segundo nível da moral já entrevisto por Zenão e que consiste no cumprimento das ações conformes às nossas tendências naturais: tendência à própria conservação, sociabilidade etc. É a moral dos “convenientes” ou dos “deveres”, que Cícero longamente exporá após seu mestre Panécio. Aqui ainda os estóicos ensinarão que se se eleva gradualmente da segunda à primeira: assim o amor de si se amplia por si mesmo, como por círculos concêntricos, em amor da família, depois da pátria, depois de toda a humanidade. Mas não haverá casos em que o universalismo da sabedoria entra em conflito com as convenções sociais e os deveres políticos? Será preciso algumas vezes escolher entre as “duas repúblicas” e o estóico não será o servidor de dois senhores! Mas, na perspectiva otimista que é a sua, é doloroso para a vontade do estóico (vê-se isso, com efeito, nos casos de consciência de Sêneca, ministro de Nero) e escandaloso para sua razão, que a questão possa se colocar. E essa filosofia da imanência, para a qual, como mais tarde para Montaigne, “a natureza fez tudo bom”, deverá finalmente reconhecer com Sêneca que a vida moral não é harmonia nativa com a natureza original, mas apropriação laboriosa e sempre precária de uma natureza “alienada” e “alterada” (a expressão é de Crisipo) pela paixão. (AUBENQUE *et alii*, 1981, p.178-180)

Este reconhecimento, por parte de Sêneca, de que a vida moral resulta antes do exercício do domínio de uma natureza sobre a qual a paixão exerce um poder de atração ainda

mais sedutor, será a chave que nos possibilita entender o porquê de tantas missivas exortativas como foram a maior parte de seus textos. Também nos esclarece a razão de haver-se decidido pelo estoicismo como escola destinada a capitanear seu intento de recuperação das tradições culturais romanas: já havia, entre a natureza desta escola e a destas tradições, uma identidade de princípios que bastava apenas expor sob nova roupagem.

Configura-se pois, através da ação de Sêneca, um tipo particular de simbiose: o estoicismo torna-se veículo para a reformulação da identidade cultural romana porque comporta nova significação para velhos valores, que já caíam em desuso, ao passo que, justamente por tornar-se co-fundamento para essa nova identidade cultural, era alçado da condição de escola filosófica para a de doutrina – oficiosa – de Estado.

A História mostra ainda que a identificação das crenças estóicas com as tradições culturais romanas teve um êxito que ultrapassa mesmo os limites do regime imperial que dele se valia: erige-se, mesmo entre o Senado, uma “oposição estóica”, que buscava nos preceitos morais do estoicismo forças para a manutenção do espírito de resistência – ainda que em estado latente – à nova ordem. Convém reparar que esta oposição estóica tentará também encaminhar-se no rumo da Literatura, através de Lucano, sobrinho de Sêneca, compositor da epopéia *Farsália*, obra em que se pretendia a celebração da velha ordem republicana em contraposição à *Eneida*. Porém, voltemos a Sêneca, analisando desta vez a sua participação no governo de Nero.

## 2.2 A “EMINÊNCIA PARDA” DO *QVINQVENNIVM NERONIS*

Ainda durante o governo de Cláudio, Sêneca, que se encontrava exilado na Córsega em razão de um processo anterior, é chamado a Roma para que se encarregasse da educação de Nero, sobrinho, filho adotivo e provável herdeiro do imperador. Com a morte de Cláudio

em 54, Nero assume o governo e, orientado por Sêneca e Burrus, inaugura o que promete ser um período de paz e prosperidade capaz de superar o do próprio Augusto. De fato, o início de seu governo aponta para o cumprimento dessas promessas, tem-se pois o início do que a História denominou *quinquennium Neronis*. Muito embora exista uma controvérsia a respeito deste termo, já que como nos explica Vizentin:

... a formulação do conceito do *quinquennium Neronis* teria surgido a partir de Aurélio Vítor, historiador latino que viveu na segunda metade do século IV (em *Liber de Caesaribus* V, 1-2 – obra que abrange os governos de Tibério a Constâncio II, e *Epitome de Caesaribus* V, 2-5). Em sua obra, a expressão *quinquennium Neronis* teria sido usada por Trajano (98-117) como sinal de aprovação às construções e aquisições provinciais realizadas por Nero. Esse *quinquennium* sempre foi identificado com os cinco primeiros anos do Principado neroniano, quando teria governado sob os conselhos de Sêneca. Na realidade, apurou-se que Trajano se referia aos últimos cinco anos, período em que, efetivamente, Nero procedeu a inúmeras reformas na cidade de Roma, e quando foram anexados o Ponto (em 64) e os Alpes Cotianos (por volta de 63). (VIZENTIN, 2005, p. 47)

Controvérsias à parte, o fato é que no período entre sua subida ao poder (59) e o momento em que ordena a morte de Agripina, sua mãe (59), o exercício do poder por Nero anuncia uma tranqüilidade inusitada, quando comparado ao de seus três antecessores. É sem dúvida o momento em que a Filosofia ocupa o trono, embora devamos ressaltar que, apesar de ser a eminência parda do poder, Sêneca não ocupa nele qualquer cargo oficial: seu papel de conselheiro é totalmente informal e subsiste apenas graças à vontade de Nero.

Se Sêneca aparenta ser, neste momento, apenas um auxiliar convenientemente discreto em uma posição secundária, o exame de sua produção textual trai-lhe a sua intenção: é durante o *quinquennium Neronis* que produzirá textos como *De Ira*, em que o governo de Calígula é longamente criticado, pelo seu aspecto tirânico. Além disso, trata Sêneca de plantear, junto a seus leitores, as questões que Veyne aponta:

¿hay que suprimir completamente los afectos, o podemos moderarlos, regularlos, con el fin de darles una utilidad? ¿Es esto posible, aunque difícil y arriesgado? ¿O bien la afectividad es una cosa tal que hacer eso sea imposible y hasta absurdo? Y, ¿cuál es el papel del intelecto y del juicio en la afectividad? (VEYNE, 1993, p. 200)

como se estivesse preparando seu público para aquela síntese que objetiva realizar, Sêneca evidencia também porque um governo venal como o de Calígula não poderia de modo algum ser tomado como modelo. Entretanto sua tarefa de “demolição” não se detém neste ponto: sua obra seguinte é a *Apocolocyntosis Diui Claudii*, publicado justo após a morte de Cláudio e que narra a ascensão deste aos céus... transformado em abóbora! Este texto, uma sátira menipéia, visaria demonstrar que, apesar das boas intenções de Cláudio, seu governo estaria fadado ao fracasso por faltar-lhe aquele norte filosófico de que o governo de Nero se servia. Segundo Vizentin no conjunto destes textos - *De Ira e Apocolocyntosis Diui Claudii* -:

podem ser observados elementos de uma teoria de poder monárquico explicitamente esboçados e fundados sobre o estoicismo mais ortodoxo, característica que lhe garante, inclusive, a prerrogativa de orientação política para o primeiro período da administração neroniana. (VIZENTIN, 2005, p. 46)

Já no início do governo de Nero (56), Sêneca publica um texto, *De Clementia*, que se propõe um verdadeiro tratado da arte de governar, já que sua função é demonstrar como deve o soberano nortear sua conduta, daí que, Paul Veyne possa sintetizar o conteúdo deste texto da seguinte maneira:

Si Séneca parece dar a la clemencia una importancia exagerada es porque ésta se situaba en el único margen de libertad de acción que un soberano podía dar muestras de su carácter y de su moderación: su manera de tratar a los culpables de atentados contra él o contra uno de sus súbditos; la clemencia es la pequeña diferencia reveladora. Un rey inclemente revelará, al serlo, un alma de tirano; sus súbditos no soportarán tener que obedecer a semejante alma, y Séneca advierte a Nerón que untirano termina derrocado o asesinado.

La lección de *De la clemencia* es, por último, ésta: Roma debe aceptar ese régimen monárquico que es una realidad desde hace casi un siglo; en efecto “es la naturaleza la que ha inventado la realeza”. Y, a la inversa, el príncipe se comportará como un buen rey, sabrá autolimitarse, considerará que es el servidor de los gobernados, en lugar de ser su amo. (VEYNE, 1993, p.34)

Cabe então inquirirmo-nos, por quê *De clementia* se configura como um *Contrato Social avant-la-lettre*? Seria intenção de Sêneca tão somente a de orientar Nero no sentido de que este realizasse um governo baseado nos princípios estoicos, ou, através deste governo, Sêneca pretendia, ao passo que apaziguava os ânimos da oposição estoica e conferia aos

súditos do Império uma sensação de segurança, reafirmar, sob o envoltório da doutrina estoíca, valores tradicionais da cultura romana? Inclinamo-nos pela segunda opção, uma vez que Sêneca é fiel aos valores de sua classe – a oligarquia do Ocidente do Império -, aos valores do Império e aos de sua corrente filosófica e, além de que, a oportunidade, surgida através da posição privilegiada que lhe caiu nas mãos, de unificar os três conjuntos de valores e colocá-los, através da Filosofia, no trono do Império era algo que não poderia ser desperdiçado.

Contudo, vale recordar que os esforços de Sêneca em orientar o desempenho de Nero estavam condenados ao fracasso: após o assassinato de Agripina (59), seu governo se encaminhará segundo uma trajetória de crescente violência, e afastar-se-á dos propósitos traçados por Sêneca. Desiludido, o filósofo se retira da cena política da capital em 62 – mesmo ano em que Nero condena Otávia à morte – e inicia uma vida de recolhimento em sua *uilla*, onde escreve as *Ad Lucilium epistolae morales*, série de cartas em que torna a divulgar seus ideais estoícos e nas quais, veladamente, tece uma série de críticas à conduta de Nero. No ano de 65, Sêneca é denunciado como partícipe na conspiração dos Pisões – seu envolvimento jamais será confirmado – e recebe de Nero a ordem de suicidar-se.

Configurado o quadro daquele período da história romana, e o papel que Sêneca desempenha nesse momento, analisaremos em seguida como o texto de *Octavia* a reflete, assim como as peculiaridades com que constrói a relação entre Literatura e História.

### 3 UM TEXTO APÓCRIFO COM MUITAS LEITURAS

Antes de adentrarmos no estudo do texto de *Octavia*, convém esclarecermos qual foi a trajetória deste até nossos dias e também o porquê de sua autoria haver suscitado tamanhos embates. Consideramos tal procedimento necessário posto poder explicar muito sobre o valor do próprio texto de *Octavia* como reflexo do pensamento de Sêneca. Mas, antes ainda, cremos necessário detalhar o panorama específico da literatura latina dos primeiros decênios do Império.

#### 3.1 UM TROVÃO AO LONGE

Se o violento processo de instauração do Império, acrescido dos ainda mais violentos regimes de Tibério e de Calígula, fizeram cessar todo debate político e ideológico em Roma, aparentemente retirando da literatura a possibilidade de ser veículo de circulação de idéias novas, não nos esqueçamos de que, em muito do que se produz nesse momento, subsistem ainda a sátira ao poder – que o caso de Fedro bem exemplifica -, a crítica política – bastando lembrar o já dito sobre Lucano – e mesmo o panfletarismo ideológico, que pôde ser feito mesmo sob a sombra do imperador, como o faz o próprio Sêneca. Entretanto, em que pesem todos esses *consideranda*, Ludwig Bieler não deixa de ser crítico ao período em apreço, dizendo que:

Los dos impulsos a que debe su existencia la literatura romana llegan casi a un estado de quietud: la imitación creadora de los griegos y la expresión de la propia manera de ser en las formas así elaboradas. El empleo, hasta la extenuación, de los géneros literarios y el sentimiento vital de una cultura tardía no tienen menos parte en este acabamiento que el profundo cambio político, que cada vez se hace sentir más. (BIELER, 1992, p.255)

Parece-nos que Bieler reduz as possibilidades de inovação literária à evolução da forma, descrendo de que a “expressão de sua própria maneira de ser” pudesse enveredar, autonomamente, por caminhos novos que, no entanto, prescindissem de inovações formais. Além do que, a historiografia literária nos mostra que as inovações de forma e de conteúdo literários raramente soem andar juntas; e que, após períodos de grandes inovações na literatura, sucedem-se outros em que as inovações inexistem ou são de menor grau, porém em que se filtram – ocorrendo mesmo o descarte – , solidificam e, principalmente, praticam-se as inovações anteriormente criadas. Pois bem, para compreender-se melhor a geração de Sêneca, não podemos nos esquecer de que esta é a geração que sucede à de homens como Virgílio, Horácio e Ovídio. A geração de Sêneca pode pois ser comparada a um trovão ao longe: brilha sem causar estrondo.

Vale, então, inquirirmo-nos se não será paradoxal o fato de que um autor como Sêneca, de inegável valor como filósofo, e como um filósofo que se vale da literatura para, através de sua produção escrita, divulgar idéias complexas; e que busca, como demonstramos anteriormente, unificar a doutrina estoica com as tradições culturais que visava resgatar, tenha sido, por força da geração a que pertence, tão monocromático como Bieler o retrata? Ou antes, não poderíamos considerar que a mesma complexidade temática detectada nos demais textos de Sêneca pode estar implícita, de modo mais sutil e sob os disfarces da métrica e da estilística, em suas obras teatrais?

Tais questionamentos só poderiam ser respondidos ao examinarmos a relação entre a produção teatral de Sêneca e seus demais textos. Há um fato, porém, que é elemento

complicador para que tenhamos enfim uma resposta satisfatória: o problema da datação dos textos teatrais de Sêneca.

### 3.2 OCTAVIA: OBRA DE SÊNECA?

#### 3.2.1 A datação

No conjunto das obras de Sêneca a datação é sempre dedutível a partir de fatores externos: referências a eventos políticos, sociais, naturais, etc.; contudo, as peças teatrais, que têm sua autoria confirmada, não contêm um elemento referencial sequer que nos permita conjecturar perspectiva alguma sobre a data de sua produção. A hipótese mais provável sobre o tema é, contudo, a defendida por Grimal e apresentada abaixo por Dumont e François-Garelli:

... si l'on considère la longueur des textes, le soin méticuleux apporté à la composition et à la métrique (ses trimètres sont les plus soignés de toute la littérature dramatique latine et ses chœurs font appel à la métrique difficile et raffinée des *Odes* d'Horace), si parallèlement on tient compte de la vie mouvementée de Sénèque, on conçoit aisément, comme P. Grimal (1978), que les tragédies aient pu naître dans une période de calme relatif, à un moment où, à l'écart de la vie publique, il put se concentrer à loisir sur la composition de ces textes difficiles. On songe tout naturellement à la période de l'exil ou à celle de la retraite. (...) Mais ce n'est là qu'une hypothèse fragile que rien, dans les textes eux-mêmes, ne permet d'étayer solidement. (DUMONT; FRANÇOIS-GARELLI, 1998, p. 153)

Se opinam ter havido apenas dois períodos durante a vida de Sêneca em que o Filósofo poderia ter-se dedicado a escrever suas tragédias; *Octavia*, por força de sua temática, somente poderia estar datada entre os anos 62, morte da jovem, e 65, morte de Sêneca, ou seja, durante seu período de retirada da vida pública.

Entretanto, mesmo em seu afastamento, cremos que Sêneca teria tido pouco tempo disponível para a redação de uma obra como *Octavia*, afinal, é neste momento prolífico de sua produção intelectual que Sêneca escreve as *Ad Lucilium Epistolae Morales*, considerando



o ápice de sua produção filosófica. Contudo, dada a extensão (982 versos), a simplicidade do vocabulário e da métrica (trímetros jâmbicos, métrica que Sêneca dominava com maestria, e dímeter anapéstico nas falas do coro), sugerem ter podido Sêneca escrevê-la mesmo neste período. Hipótese esta que se reforça pelo fato de ter Sêneca escrito até os seus momentos derradeiros, conforme nos é relatado por Tácito: “Et nouissimo quoque momento suppeditante eloquentia, aduocatis scriptoribus pleraque tradidit, quae, in uulgus edita eius uerbis, inuertere supersedeo.” (TÁCITO, *Anais*, XV, 63; 1892, p. 665)<sup>5</sup>

A esta hipótese agrega-se outra, de caráter estilístico: todas as obras de Sêneca são tragédias diretamente inspiradas em consagradas obras gregas; *Octauia*, por sua vez, é uma obra *praetexta*, gênero considerado de origem puramente romana – embora a própria pertinência de *Octauia* a esse gênero possa ser questionada, como veremos adiante.

Ficando a definitiva datação das demais obras e da própria *Octauia* como um problema insolúvel; salvo, hipótese remotíssima, que algum achado arqueológico lance-lhe nova luz, *Octauia* deve ser estudada também por apresentar dados sobre a relação entre conhecimento e poder em Roma e, ainda, sobre estas mesmas personagens históricas, aqui mostradas como entes dramatúrgicos. Assim, através de *Octauia* poder-se-á analisar a formação do senso comum sobre estas personagens históricas – senso que os historiadores romanos posteriores retomarão, consagrando.

Estabelecido que, certamente, quando comparada à porção filosófica de sua obra, podemos considerar o conjunto de suas peças como parte secundária da obra escritural de Sêneca; esperamos igualmente ter deixado claro que este não pode, de modo algum, ser considerado - dentro do período histórico em que foram produzidas - como composto por obras teatrais menores. Descremos ainda que o estabelecimento do Império tenha sido fator de

---

<sup>5</sup> E então, nos derradeiros momentos, chamados os secretários, com abundante eloquência, ditou-lhes um discurso que não desejo desfigurar e que está nas mãos de todo mundo, divulgados nos seus próprios termos. (TÁCITO, 1967, p. 419; tradução de Leopoldo Pereira)

diminuição do potencial temático do período, assim como não acreditamos que a cristalização dos padrões formais, que certamente ocorreu, seja em si mesmo um fator pelo qual se possa diminuir o quociente qualitativo da literatura latina do primeiro século<sup>6</sup>. Por último, persiste o problema da datação das obras, problema em que *Octauia* se iguala àquelas obras cuja autoria é, comprovadamente, de Sêneca. Resta-nos tratar da questão da autoria desta obra, o que começaremos a fazer reconstruindo a trajetória de como este e os demais textos de Sêneca sobreviveram até nossos dias.

### 3.2.2 A obra e seu percurso

As obras de Sêneca foram preservadas através de duas coletâneas de manuscritos de que Gauthier Liberman, em seu estudo sobre o texto de *Octauia*, bem detalha a trajetória:

On doit la survie de l'unique tragédie prétexte romaine intégralement conservée au rattachement de l'*Octavie* au groupe des tragédies attribuées à Sénèque. De ces dernières elle est la seule dont le texte ne nous ait pas été transmis par les deux rameaux de la tradition: le fameux *E*(truscus = Laurentianus Plut 37,13), manuscrit de la fin du XI<sup>e</sup> s., ne comporte pas l'*Octavie* qui nous est parvenue grâce aux descendants du manuscrit perdu *[A]*<sup>2</sup>, dont aucun n'est antérieur au XIII<sup>e</sup> s. et qui sont groupés en deux familles,  $\beta$  (*C; S; V*) et  $\delta$  (*P; T; G; Florilèges*). Les deux rameaux *E* et *[A]* remontent en dernière analyse à deux recensions de l'Antiquité tardive. (LIBERMAN, 1998, p. 85-6)

Ainda sobre o tema, Léon Herrmann nos informa que, nos códices descendentes de *[A]*, denominados Vaticanus lat 1647 *[I]*, de 1391; Ambrosianus D 276 (*M*) e Vaticanus lat 1769 *[N]*, *Octauia* aparece ora intercalada entre outras obras, ora ao final. Segundo Herrmann, o *codex Vaticanus [I]* é precedido do seguinte comentário: “*Marci Lucii Annei Senece tragedie nouem hercules, troades, phenissa, medea, phaedra, oedipus, agamemnon, thiestes, hercules, octauia feliciter incipiunt*” (HERRMANN, 1924, p. 1). É curioso pois que, citando nove

---

<sup>6</sup> Até porque, na Antiguidade, a criatividade formal não era um quesito de valor literário tão importante como será entre os séculos XVIII e XXI de nossa era.

peças, sejam enumeradas dez, o que pode evidenciar dúvidas do copista sobre a autenticidade do décimo texto, ou simplesmente um *lapsus calami*.

### 3.2.2.1 A questão da autoria

Ao longo dos séculos, o fato de ter sido Sêneca o autor desta obra foi alvo de diversos questionamentos, e os vários estudiosos da obra de Sêneca que se detiveram sobre o assunto não se excusaram de tomar posição a respeito. Historicamente, o primeiro a pôr em dúvida a autoria foi Coluccio Salutati, que, em 1371, já escrevia: “Ego uero, cum diu de ceteris dubitarem eo quod longe a saeculo Senecae uiderentur extraneae, *Octauiam* post eius fata compositam certissime coniectabam.” (apud HERRMANN, 1924, p.2)

O que fica ainda por interrogar-se é justamente o fato que nos leva a seu exame: por que razão teria sido esta obra, ainda que erroneamente, atribuída a Sêneca? E por que razão pode-se duvidar de sua autoria? Afinal, a questão da ausência do texto em um dos códices originais não seria, por si só, um grande problema, se o texto em si não desse ensejo a tantos questionamentos que desafiassem a crença em ter sido Sêneca seu autor, sendo a principal delas a que vemos abaixo, conforme nos assevera André Cartault:

*L'Octauia*, qui est une *praetexta*, la seule qu'on ait conservée, et qui traite de la mort de la femme de Néron en 62, ne saurait être de Sénèque, puisqu'il y est question de la chute de Néron, qui eut lieu en 68. On n'est pas d'action sur la date de la pièce. Il ne semble pas qu'elle soit de beaucoup postérieure à Néron. (CARTAULT, 1922, p. 132)

Ainda que o assassinato político não fosse em absoluto um acontecimento extraordinário em Roma, e que, após tantos crimes, fosse fácilimo pressupor que a vez do imperador não tardaria, o fato do texto tratar da morte de Nero – ocorrida *após* a de Sêneca – é considerado como o principal impedimento para que esta autoria seja ratificada como do Filósofo. A par desse fato, também a estilística, a métrica, a qualidade dos diálogos, o vocabulário enfim, depõem contra a crença em Sêneca como sendo autor da obra. Todavia, ao migrarmos do

campo estilístico ao temático, encontraremos em *Octavia* imagens semelhantes às de outras obras de Sêneca: o aspecto trágico do texto nubla uma dose de violência, cruel e crua, inimaginável nas obras gregas que lhes deram origem.

Os outros principais argumentos de todos aqueles que se consorciavam em refutar ser Sêneca o autor desta obra são os seguintes, conforme arrolados por Dumont e François-Garelli:

Le portrait de Néron, très caricatural, évoque plutôt l'image que Tacite s'efforça de répandre. *Octavie* pourrait être l'œuvre d'un auteur de Galba ou de Vespasien, lorsque la condamnation de Néron caractérise un courant politique pro-stoïcien qui reprend vie.

Sénèque se met lui même en scène. Balbus, dit-on, l'avait déjà fait en 43. Mais cela constituait à peine un précédent: la lettre d'Asinius Pollion à Cicéron (*Fam.* X, 32) sur ce thème souligne le ridicule et l'absence de scrupules de ce questeur un comportement par ailleurs méprisable.

Lorsqu'on les compare à ceux des tragédies mythologiques, la langue, le style, et la métrique d'*Octavie* trahissent certaines insuffisances. Le vocabulaire est peu élaboré, répétitif, et les chœurs n'utilisent que le dimètre anapestique. (DUMONT; FRANÇOIS-GARELLI, 1998, p. 172)

Mesmo sendo estes argumentos respeitáveis, convém notar que os estudiosos que advogam a causa de Sêneca como autor de *Octavia* conseguem refutá-los quase todos, conforme se pode verificar através da longa e ardorosa, porém necessária, citação de Alfred Gudemann:

Durante mucho tiempo se ha discutido que Séneca sea el autor de este ciclo de dramas, aunque ello esté certificado por citas a su nombre y por la tradición manuscrita unánime. Mas hoy se dan por infundadas las dudas sobre la autenticidad, pues todas las tragedias reflejan de modo inequívoco el espíritu y el estilo del filósofo.

La misma *Octavia*, que nos presenta el trágico destino de la esposa de Nerón, primero repudiada y luego condenada a muerte, ha sido recientemente defendida de nuevo como auténtica, con razones de mucho peso. Claro está que no pudo ser publicada en vida del César. El mismo Séneca figura en la obra, e intenta, aunque en vano, volver a la razón al mal aconsejado emperador, que arde en amor por la hermosa Popea. Incluso la profecía del asesinato de Nerón, acaecido tres años después de la muerte de Séneca, no es insuperable obstáculo para admitir la autenticidad, si se tiene en cuenta la suerte de los dos césares que precedieron a Nerón en el trono. Precisamente en Séneca se encuentran vaticinios o atisbos del futuro aun más desconcertantes: por ejemplo, en la *Medea* y en las *Naturales Quaestiones*.

Si las tragedias no eran más que un reflejo, en parte una desgraciada corrección retórica de sus espléndidos originales griegos, habiendo la mayoría sido escritas durante su destierro, la pretexto *Octavia* pertenece al penúltimo año de la vida del ya anciano autor. Tratándose de una

tragedia de contenido romano, el autor estaba reducido a sus propias dotes de composición y de invención, así por lo que se refiere a la forma como a la intriga. Constituye, pues, espléndido testimonio de su talento poético el que esta obra resultase, con mucho, la más importante producción de su Musa dramática, *Quod uoluit, effecit* (“realizó lo que quiso”): con estas palabras concluye su crítica Quintiliano, que ciertamente no se distingue por su benevolencia hacia Séneca. (GUDEMANN, 1942, p.200-01).

Expostos os argumentos pró e contra a autoria, que retomaremos adiante, devemos ainda pensar a encenação de *Octauia*. Nesse aspecto, vale notar que *Octauia* é um texto teatral cuja única rubrica – indicações de encenação, tais como cenário, vestuário, etc – é “*scaena romae DCCCXV ab vrbe condita*”, fato que reforça a tese de que o texto tenha sido escrito, apesar do formato teatral, para leitura; hipótese que é corroborada por todos os autores até aqui pesquisados e que exemplificaremos recorrendo novamente a Gudemann:

A menudo se ha suscitado la cuestión de si estas tragedias fueron alguna vez llevadas a la escena en la antigüedad. Su estructura técnica consentía perfectamente una representación escénica. Tal representación, empero, no es verosímil, sobre todo porque Séneca, contra la teoría y la práctica unánimes de los antiguos, nos presenta directamente escenas de horror, conmovedoras y sangrientas, en vez de hacerlas referir por un mensajero. ¿O es que se permitía entonces simplemente en la escena, lo que no hería ninguna susceptibilidad en la arena del anfiteatro? Por desgracia, ignoramos si las tragedias de su contemporáneo, el citado Pomponio Secundo, seguían una técnica dramática análoga. De ser éste el caso podría contestar afirmativamente a aquella pregunta. (GUDEMANN, 1942, p.201).

É indubitável que um texto cuja autoria se atribua a Sêneca deve – dada a importância deste autor no cenário cultural do Império, de que tratamos no capítulo anterior – ser averiguada pelos que se dedicam ao estudos das letras latinas; contudo, também qualquer afirmação definitiva a respeito do tema está sujeita ao improvável surgimento de qualquer informação, nova e categórica, que nos leve a rever as posições já solidamente estabelecidas. No entanto, posto que é nossa intenção examinar, neste capítulo, todos os aspectos extra-textuais de *Octauia*, cremos conveniente iniciarmos-lo com uma visão panorâmica do que este texto representa e apresenta. *Octauia* é uma obra a que o *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina*, compilado por sir Paul Harvey, dedica um verbete o qual, condensado, tem o seguinte teor:

Tragédia romana, incluída nos manuscritos entre as tragédias de Sêneca o Filósofo, mas escrita provavelmente por um imitador tardio. (...) A peça é tediosa, com excesso de lamentações e ostentação de erudição mitológica, mas é o único drama histórico conservado na íntegra. (HARVEY, 1998, p. 360)

Trata-se pois de uma peça em que são narrados os últimos momentos da vida pública de Otávia, primeira esposa de Nero, filha do imperador Cláudio e última descendente consangüínea de Augusto; assassinada – sob a acusação de adultério – por ordem de seu marido. Sua morte dará início a um aumento do terror com que Nero, desde o fim do *quinquennium Neronis*, vinha marcando seu governo, e o intento de destruição das últimas prerrogativas políticas herdadas da República. Mais que isso, significa desfazer-se da imagem de “príncipe ideal” que, assessorado por Sêneca, até então se empenhara em construir.

Signo inicial da série de perturbações políticas que convulsionariam Roma e que culminariam com o assassinato de Nero e com a guerra civil de 69; o repúdio e a morte de Otávia terá atingido fortemente a consciência dos cidadãos romanos, uma vez que a História registra manifestações públicas de apoio a Otávia e de repúdio a Popéia, nova esposa de Nero, manifestações que são mencionadas no texto da peça.

Todos estes fatores, quando somados, permitem-nos entender a razão por que esta morte suscitaria a composição de uma peça, e mais, permitem-nos entender também a razão pela qual esta obra – sob diversos aspectos considerada de qualidade inferior – se haja perpetuado até nossos dias, tornando-se inclusive, como Harvey afirma, a única *praetexta* – isto é, baseada em argumento da história de Roma – conservada integralmente.

Entretanto, desdobrado do problema da autoria, percebe-se, quando cotejados o verbete de Harvey e o texto de Cartault que citamos anteriormente, que falta-nos igualmente certeza sobre a época da composição da obra: Harvey fala ter sido composta por um “imitador tardio”, já Cartault diz-nos que esta obra não parece ser posterior a Nero. Acreditando que um tema tão ligado a um período específico da História não seria passível de despertar interesse para o público dos séculos seguintes, que tem, como percebemos ao estudar a

história romana, suas próprias tragédias para encenar e cujos autores não estariam tão inclinados a imitar Sêneca, tendemos a concordar com Cartault: tal obra deve ter sido composta em período em que a lembrança dessas personagens históricas – principalmente a da protagonista – estivesse ainda vívida na memória do público leitor. É esta a conclusão a que chega Herrmann, pressupondo que a peça tenha sido composta em um período não superior a vinte anos após a morte de Otávia, o que nos faz estimar que o texto tenha sido escrito durante o governo dos Flávios – entre 69 e 96 D.C -, principalmente o de Vespasiano, mas passemos às conclusões de Herrmann:

L'hypothèse que nous avons faite et qui du reste ne nous appartient qu'en commun avec de nombreux contemporains est la suivante: la pièce aurait été écrite au début du règne de Vespasien par un élève de Sénèque, désireux de faire son apologie et de l'imiter dans le genre de la prétexte qu'il n'avait pas abordé. (HERRMANN, 1924, p.167.)

Aceita esta hipótese - até porque constitui-se na mais plausível das que se apresentam – fica patente que, se *Octavia*, apesar de todas as argumentações em prol, não é de fato obra de Sêneca, será, outrossim, um dos melhores reflexos, no âmbito literário, de seu pensamento.

Ademais de provar o êxito deste autor<sup>7</sup> em sua tarefa de divulgar o estoicismo como escola filosófica – mesmo que sua proposta de usar os preceitos desta escola como revestimento de uma nova identidade romana não tenha sido concluída -, *Octavia* serve ainda como prova da popularidade de Sêneca e do quanto seu pensamento se divulgara. Sobre o autor, deduz-se que não tenha sido homem de letras, pois se o fosse, certamente seu nome seria mencionado em algum dos estudos literários de primeira mão que nos chegaram e sequer tê-lo-iam confundido com Sêneca; além disso, resta dizer que todos os autores pesquisados concordam em que terá sido alguém próximo a todas as personagens históricas que menciona: decerto algum membro da corte cujo nome, lamentavelmente, não chegou até nós. Como ilustração dessa teoria, recorramos a Liberman: “il est contemporain des faits, plus ou moins

---

<sup>7</sup> Denominado Pseudo-Sêneca nas edições de *Octavia* publicadas pela *Les Belles Lettres*, mas que preferiremos chamar “autor anônimo” para evitar o tom pejorativo que o termo “pseudo” assume em português.

stylisés, qu'il rapporte; il émane peut-être d'un témoin oculaire; il y est mis en œuvre une analyse remarquable de la tyrannie." (LIBERMAN, 1998, VII-VIII)

Permitimo-nos no entanto discordar de Harvey em dois aspectos: caracterizar o autor anônimo como “imitador tardio” e entender a peça como “tediosa”, por tratar-se de excessivo rigor de julgamento em ambos os casos.

Não se pode imputar ao autor a caracterização como “imitador” já que seu propósito é justamente o de valorizar o pensamento de seu mestre. Não o movia o desejo da glória literária mas tão somente o de engrandecer a memória de Sêneca e vilipendiar a conduta de Nero – evidentemente, estes desejos trazem desdobramentos múltiplos, que esclareceremos em outro momento -, além disso, a expressão “imitador” sugere uma tarefa de plagiário, o que o autor anônimo certamente não foi. Segundo Herrmann, uma das características de *Octavia* é a de tecer uma série de relações com outras obras das literaturas latina e grega, nesta, o caso mais flagrante é *Electra*, em sua versão de Eurípides. No caso da literatura latina, percebem-se principalmente paráfrases de Virgílio, Cícero e Ovídio, além obviamente de Sêneca. Isto nos mostra que o autor anônimo, mesmo não sendo um, pelo menos conhecido, profissional das letras, era conhecedor da produção literária canônica, tanto a grega como a da geração precedente e a de seu próprio tempo, estando em condições de com ela dialogar e de usá-las para a elaboração de seu próprio texto, configurando estas referências antes como um diálogo intertextual do que como um recurso motivado pela falta de criatividade. Ademais, por que razão um autor, na intenção de cometer um plágio, ousaria aventurar-se em um gênero não praticado pela sua “vítima”? Discordamos também do termo “tardio” pelo já exposto quando tratamos da datação.

### 3.2.3 Uma estrutura inovadora e de aproximações



Quanto a considerar *Octavia* uma obra “tediosa”, cremos que, mesmo havendo um grande número de repetições no texto, o “tédio” em questão resultará antes do olhar que lançemos à obra durante sua leitura, porque pensamos que suas possibilidades de leitura ainda não foram suficientemente exploradas.

O autor de *Octavia* seguiu com relativa liberdade os preceitos que Horácio já expusera para a tragédia em sua *Epistola ad Pisones*:

Segnius irritant animos demissa per aurem  
 Quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
 Ipse sibi tradit spectator: non tamen intus  
 Digna geri promes in scaenam multaque tolles  
 Ex oculis, quae mox narret facundia praesens:  
 Ne pueros coram populo Medea trucidet,  
 Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,  
 Aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem;  
 Quodcumque ostendit mihi sic, incredulus odi.  
 Neue minor neu sit quinto productior actu  
 Faula, qua posci uult et spectanda reponi;  
 Nec deus intersit nisi dignus uindice nodus  
 Incederit, nec quarta loqui persona laboret.  
 Actoris partes choris officiumque uirile  
 Defendat, neu quid medios intercinat actus  
 Quod non proposito conducat et haereat apte.  
 Ille bonis faueatque et consilietur amice  
 Et regat iratos et amet peccare timentes;  
 Ille dapes laudet mensae breuis, ille salubrem  
 Iustitiam legesque et apertis otia portis;  
 Ille legat commissa deosque precetur et oret,  
 Ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis<sup>8</sup>. (HORÁCIO, 1911, p. 602-3)

Contudo, se obediente no respeito à divisão da obra em cinco atos, nosso autor aparenta ter cometido um grande desequilíbrio na divisão dos versos relativos a cada ato: se o primeiro ato

---

<sup>8</sup> “Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando, apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha; contudo, não se mostrem em cena ações que convém se passem dentro e furem-se muitas aos olhos, para as relatar logo mais uma testemunha eloqüente. Não vá Medéia trucidar os filhos à vista do público; nem o abominável Atreu cozer vísceras humanas, nem se transmudará Procne em ave ou Cadmo em serpente diante de todos. Descreio e abomino tudo que for mostrado assim.

Para ser reclamada e voltar à cena, não deve uma peça ficar aquém nem ir além do quinto ato; nem intervenha um deus, salvo se ocorrer um enredo que valha tal vingador; nem se empenhe em falar uma quarta personagem. Que o coro desempenhe uma parte na ação e um papel pessoal; não fique cantando entre os atos matéria que não condiga com o assunto, nem se ligue a ele estreitamente. Cabe-lhe apoiar os bons, dar conselhos amigos, moderar as iras, amar aos que se arreceiam de errar; louvar os pratos da mesa frugal, bem como a justiça salutar, as leis, a paz de portas abertas; guarde os segredos confiados a ele, ora aos deuses, peça que a Fortuna volte aos infelizes e abandone os soberbos.” Segundo a tradução de Jaime Bruna em ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 5 ed., São Paulo: Cultrix, 1992. págs. 60-61.

tem 376 versos, o segundo terá 215 (versos 377 a 592); o terceiro terá apenas 96 versos (593 a 689); o quarto ato terá 129 (versos de número 690 a 819) e o quinto e último, 162 (820 a 982). Fica a pergunta: esta divisão tão desproporcional dos atos será demonstração da falha criativa do autor ou servirá a algum propósito estilístico?

Tampouco há, em momento algum do texto, o encontro de quatro personagens em cena; de fato, bem poucas são as cenas em que chegamos a ter três personagens; quase toda a peça é movida por diálogos entre grupos muito bem determinados: Otávia, Popéia e suas respectivas amas; Sêneca e Nero, Nero e o prefeito do palácio – que supomos ser representação de Tigelino, uma vez que Burro também morre em 62, de causas naturais. Há também o longo monólogo de Agripina, que, com 52 versos ocupa além da metade do terceiro ato.

Não se encontra, no texto, qualquer intervenção divina. Ao contrário, há uma fala que demonstra até mesmo um certo desprezo pela figura dos deuses, esta se encontra no verso 449, em que Nero, referindo-se ao poder do Senado de, com a chancela do imperador, proclamar a divindade de alguém - como já ocorrera com Rômulo, César, Augusto e outros - pergunta a Sêneca: “*Stulte uerebor, ipse cum faciam, deos?*”<sup>9</sup>

Igualmente não encontraremos, nesta obra que foi atribuída a Sêneca, o mesmo estilo violento que caracterizou o cordobês: embora se faça menção a diversos atos de violência cometidos por ou por ordem de Nero, em todos estes a ação é descrita no texto de maneira indireta: o recurso ao mensageiro é um preceito rigorosamente obedecido. Contudo, em determinado momento (versos 593 a 645), o autor rompe violentamente com esta diretriz da dramaturgia horaciana e nos traz o já mencionado monólogo de Agripina, que narra ao público seus últimos momentos. A cena, se chegou a ser alguma vez dramatizada – do que

---

<sup>9</sup> Tolamente temerei os deuses, quando eu mesmo os faço?

duvidamos – certamente terá tido grande impacto junto ao público, mesmo porque, até o momento da morte de Otávia, este era o maior dos crimes que se atribuíam a Nero.

Interessa, outrossim, ressaltar o que nos parece ser uma inovação do autor anônimo: constitui-se no dado que, ao longo do poema, vemos sucederem-se *dois* coros. Isto em si não é uma novidade, pois sabe-se de diversas peças gregas que procediam dessa forma; contudo, a inovação aqui reside nos seguintes fatos *a)*, não tivemos notícia de qualquer obra romana em que dois coros fossem utilizados, e, *b)*, mesmo entre as peças consultadas, tampouco soubemos de alguma em que os dois coros tomassem explicitamente partido pelas personagens: há um, que apóia Otávia como legítima esposa de Nero e co-herdeira do trono, e outro, que apóia Popéia e que defende seu casamento com o imperador. Percebe-se pois que, mais que “desempenhar uma parte na ação”, os coros assumem posições, refletindo a opinião dividida do povo romano em relação ao tema, demonstrando o valor das jovens e condenando ou defendendo a opção de Nero. Mais: no quarto ato, entre os versos de número 762 e 819, um dos coros – o de Popéia - dialoga diretamente com o mensageiro que organiza a defesa do palácio do Príncipe contra o ataque da população que, furiosa, defendia a manutenção de Otávia como esposa e imperatriz, população esta que o coro de Otávia representava. Estamos propensos a considerar este procedimento de personificar o coro uma inovação, uma vez que não encontramos qualquer referência a que este recurso tenha sido usado por qualquer outro autor romano, fato que acaba por distanciar ainda *Octavia* do conjunto da dramaturgia senequiana, pois nesta, segundo Bieler: “...el coro actúa por completo a la manera helénica” (BIELER, 1992, p. 48).

Também é de se notar a ausência explícita de um corifeu, ainda que as aparições de Sêneca supram sua tarefa de admoestar a Nero por seus erros; mesmo assim, a personagem Sêneca, usando sempre da Filosofia para fazê-lo, dista bastante da figura quase mítica que os

corifeus assumiam nas tragédias gregas e mesmo em suas adaptações por parte do Sêneca dramaturgo.

Se cremos mesmo que a presença personificada de dois coros, assim como a ausência de um corifeu, sejam inovações do autor anônimo, cremos também ser mister explicar suas conseqüências: tendo sido o texto composto para a leitura pública, e não para a encenação, estes coros acabam por atuar como personagens; assim fazendo, têm diminuídos seu valor como consciência da população ou de mensageiro dos deuses que lhe era anteriormente atribuído. Diminuído mas não extinto, pois o coro de apoio a Otávia continua agindo nesse sentido, como nos afirmam Dumont e François-Garelli: “La pièce conserverait alors certains caractères du genre, notamment dans les chœurs, où les partisans d’Octavie énumèrent les forfaits des grands tyrans de l’histoire romaine. (DUMONT; FRANÇOIS-GARELLI, 1998, p. 174).

Acreditamos que uma das razões para que existam dois coros em *Octavia* é a de que desta maneira se imprime maior dinamismo aos diálogos e se consegue, sem incluir-se mais personagens – que teriam necessariamente seu correspondente histórico -, um maior número de opiniões e de vozes contrastantes ao texto. Também cogitamos haver uma razão dramaturgica: em caso de existir uma encenação do texto, a duplicidade de coros, além de surtir todos os efeitos acima descritos, aumentaria o número de partes cantadas em cena, agradando ainda mais o público romano que, segundo Bieler: “se sentía alejado de la temática ática, pedía claramente mucha música junto al esplendor del montaje” (BIELER, 1992, p. 48), que comenta ainda algo que nos é claramente perceptível quando da leitura do *Octavia*: “El elemento musical, unido al “pathos” del lenguaje, dio a la tragedia romana un carácter extrañamente barroco.” (*ibidem*).

Rompendo com o que fora preceituado por Horácio, sua dupla presença acaba por dotar a peça de uma polifonia que, além de representar a divisão da opinião pública a respeito

das acusações feitas a Otávia, tem como efeito colateral aproximar o texto das formas consagradas de romance.

Fica claro portanto que, mesmo sendo *Octavia*, pela sua temática e estrutura, uma tragédia, isso não impede que apresente, frente ao modelo proposto por Horácio, inovações que tomam forma na bipartição do coro e sua conseqüente redução à condição de personagem – quando interage com o mensageiro – ou de narrador – quando nos transmite informações não apresentadas durante a encenação -, e que isso acarreta uma polifonia que diminui o caráter absoluto das personagens, externando seus conflitos e pondo em suspenso quaisquer manifestações do sobrenatural. cremos por isso que *Octavia* possa ser considerada uma obra em que já se manifestem traços daquilo que viria, posteriormente a constituir-se em elementos de romance. Isto é algo que de modo algum pode depor contra o autor da peça, pois uma análise do gênero *praetexta* indica que este já conteria em si uma forma embrionária de romance, marcadamente em sua tipologia denominada “romance histórico”. O exame dessa relação ordena um estudo mais acurado tanto da *fabula praetexta* quanto de suas relações com o romance histórico e suas diversas tipologias, o que procederemos em seguida. Pois independentemente da categoria textual em que *Octavia* possa - com maior ou menor grau de conforto - ser enquadrada, é fato que também deve ser lida como o documento que mais nitidamente evidencia a relação Literatura e História na cultura romana, mesmo porque foi a única *praetexta* a ser integralmente preservada, e este aspecto do texto é demasiado importante para que se ponha de lado: ao contrário, é de suma importância designar-se um espaço para que realizemos uma abordagem de *Octavia* como texto referencial desta relação, sem dúvida importantíssima para uma cultura como a romana, que tudo registrava nos anais de sua história.

Deste modo, acreditamos que a próxima abordagem que se deva realizar sobre o texto de *Octavia* seja a reflexão a respeito de como, a partir deste texto, começou-se a constituir a

relação entre Literatura e História, primeiramente no Império Romano e, em seguida, no Ocidente cristão e, mais tarde, também na América Latina, onde um gênero como o romance histórico – que guarda íntima relação com a teor textual de *Octavia* – é dos mais férteis. Caberá pois examinar mais amiúde tanto o processo de construção da relação entre Literatura e História, dentro das especificidades que esta relação assumiu no Império, assim como, para determinar qual o lugar que se pode, hoje, conferir ao texto de *Octavia*, examinar também as releituras sofridas por este texto ao longo das transformações nessa relação que no Ocidente se processaram. Mas se os romanos denominavam *fabula praetexta* a tipologia textual em que se narrava sua História, devemos estabelecer as as linhas principais deste padrão de narrativa.

### 3.2.3.1 Características gerais da *fabula praetexta*

Todos os autores de que nos vimos servindo ao longo deste trabalho são unânimes em apontar Nívio (*circa* 270-199 A.C) como o criador do gênero. Ao que se sabe, Nívio era natural da Campânia, mas havia obtido cidadania romana<sup>10</sup>; compunha basicamente comédias e restam-nos títulos e fragmentos de pelo menos 34 obras suas de gênero cômico. Foi contemporâneo de Ênio e sabe-se que o jovem Plauto o conheceu já na velhice. Sobre sua relação com a *praetexta*, Gudemann assim se posiciona:

Él es asimismo el fundador del drama nacional histórico, de la *fabula praetextata* (llamada así por el traje, la *toga praetexta*, de los personajes que figuraban en la misma, pertenecientes a la clase senatorial), como algo análogo a la tragedia de temas tomados de la leyenda heroica griega. Por los dos títulos que conocemos – un tercero, *Lupus*, es dudoso – y algunos fragmentos, se sabe que en una de ellas dramatizó la infancia y juventud de Rómulo y Remo, y en la otra la heroica victoria, viva aún en el recuerdo general, de M. Claudio Marcelo, quien el año 222 dió muerte junto a Clastidio, en singular combate, al caudillo galo Virdúmaro. Se tiende con facilidad a menospreciar la originalidad de tales producciones. (GUDEMANN, 1942, p. 18)

---

<sup>10</sup> Nívio pode portanto ser considerado, como Sêneca, um cidadão não-cidadino.

Ao definir a *praetexta* como “drama nacional histórico”, Gudemann já nos dá a direção a seguir para um exame do que foi este gênero dramatúrgico, e deixa claro que sua compreensão passará necessariamente pelo exame da – nem sempre pacífica - relação entre Literatura e História.

Detectar os elos que construíam essa relação é tarefa bastante penosa em virtude da falta de outras *praetextae* com que trabalhar. O já mencionado *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina* menciona existirem, além de *Octavia*, “fragmentos ou vestígios de doze outras, tais como a *Clastidium*, de Névio, o *Rapto das Sabinas* de Ênio, o *Bruto* de Ácio e o *Aeneas* de Pompônio Segundo.” (HARVEY, 1998, p.414). A exigüidade de fontes faz com que Bieler declare, enfaticamente, que: “Los escasos fragmentos que quedan de ésta<sup>11</sup>, como de las demás piezas de teatro “pretextas” (sólo se conserva la obra *Octavia*, atribuida a Séneca) no permiten formular ningún juicio sobre la forma artística y el estilo.” (BIELER, 1992, p. 45).

Entendemos que Bieler se refere ser impossível afirmar-se algo com respeito à métrica e à estruturação das *praetextae* dispondo de apenas um texto preservado na íntegra. Contudo, uma citação de Bayet, referente a Névio, pode ajudar-nos quanto à função social da *praetexta*:

Ces pièces, qui prêtaient à des étalages triomphaux et à des défilés de toute sorte, doivent avoir été composées sur commande, à l’occasion d’une cérémonie nationale ou d’une semi-privée de la gens Claudia: ce qui suffit à indiquer que Naeuius comptait dans la noblesse et dans l’État aussi bien des protecteurs que des ennemis. (BAYET, 1953, p. 55)

Demonstrando o caráter de celebração patriótica que as *praetextae* embutiam, fica claro que a representação deste drama histórico – sempre drama, supomos, considerando o caráter formal e severo do Estado romano cujos feitos se encenavam – ficava sujeita ao mecenato e à celebração de algum fato histórico ou social sobre o qual seria construído o texto a encenar-se.

---

<sup>11</sup> Bieler refere-se aqui a *Lupus*, obra de Névio.

Isto nos autorizaria também a fazer duas outras suposições que, pensamos, explicaria o desaparecimento de todo um gênero de obras que, durante os anos de expansão da República, certamente desfrutou de alguma popularidade: em virtude de estarem sempre ligadas a acontecimentos ainda presentes na memória da população, e intimamente ligados à vida de alguma personagem histórica, as *praetextae* não seriam compostas com a finalidade de repetirem-se “em cartaz” ao longo de anos; ao contrário, cogitamos que a grande maioria delas deve ter sido composta para apresentação única e vinculada a um evento específico e de público muitas vezes restrito. Tais fatos explicariam a pouca necessidade de preservação dos textos e mesmo nos permite pensar se alguns destes, aqueles destinados a uma única encenação, chegariam mesmo a ser escritos, uma vez que poderiam ser memorizados pelos atores tão somente para o evento previsto.

Considerando a trajetória dos cem anos anteriores a Nero, percebe-se que, decerto, a *praetexta* fosse um gênero já em decadência, uma vez que certamente os governantes do Império – interessados, desde Augusto, em mostrar o sucesso do novo regime em trazer paz e harmonia a Roma – não ostentariam triunfos nem encenariam obras que narrassem os sucessos do passado - realizações da República – que tampouco deveriam ser rememorados em um ambiente onde a oposição ao novo regime, mesmo que calada, ainda se fazia sentir. Por fim, este é, ainda, um tempo de poucos conflitos externos para Roma, o que fazia diminuir ainda mais as oportunidades deste tipo de gênero teatral. Quanto à história de seu próprio tempo, que interesse haveria para os governantes do Império em encenar textos relativos às guerras civis, às perseguições políticas, ou aos “êxitos” administrativos de Tibério, Calígula e Cláudio; imperadores cuja memória estaria sempre dividindo os espíritos dos seus concidadãos?

Ao tratar da *praetexta* nos versos 285 a 288 de sua *Epistola ad Pisones*, Horácio não esconde o orgulho de que este seja um gênero dramático genuinamente romano, mas também



confere a seus versos um tom nostálgico expresso pelos verbos no pretérito perfeito de que se vale:

Nihil intemptatum nostri liquere poetae,  
Nec minimum meruere decus uestigia graeca  
Ausi deserere et celebrare domestica facta  
Vel qui praetextas uel qui docuere togatas.<sup>12</sup> (HORÁCIO, 1911, p. 611)

Então devemos interrogarmo-nos sobre o porquê do autor de *Octavia* ter-se valido de um gênero já então em desuso, ou em decadência? A resposta parece-nos bastante simples: todos os acontecimentos do governo de Nero oferecem abundante matéria-prima para qualquer tipo de representação, bastando apenas, neste caso, selecionar qual forneceria melhor possibilidade de resgatar-se a memória e as idéias de Sêneca e ou de praticar a *damnatio memoriae* de Nero.

Contudo, realizar uma *praetexta* centrada em uma personagem – Otávia - com intenções como as mencionadas acima acabam resultando em metamorfose, ou simples manipulação dos paradigmas do gênero; conforme argumentam abaixo Liberman, ao alegar que

L'action de l'*Octavie* est un cadre historique qui n'est pas rempli par le jeu vivant des relations entre les nombreux personnages. Aucune scène ne confronte Octavie et Néron. On sent trop qu'il y a deux sujets concurrents dans la pièce, le destin d'Octavie et la tyrannie de Néron. Dans ce second sujet, les personnages mettent en scène non sans artifice l'analyse et la stigmatisation que l'auteur fait d'une époque, et, à travers Néron, d'un régime. (LIBERMAN, 1998, XI)

Deste modo temos em mãos um paradoxo: a única obra que nos resta de um gênero destinado aos triunfos e celebrações dos grandes feitos e nomes de Roma é uma obra de denúncia e protesto contra o exercício do poder e do regime imperial.

---

<sup>12</sup> “Nada deixaram de tentar os nossos poetas; nem foi o menor mérito a coragem de abandonar as pegadas gregas e celebrar os fastos nacionais, tanto dos que encenaram tragédias *praetextas* como dos autores de *togatas*.” Segundo a tradução de Jaime Bruna em ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 5 ed., São Paulo: Cultrix, 1992. pág. 63.

### 3.2.3.2 Um enquadramento desconfortável

Percebemos enfim, mesmo sem termos qualquer outro texto integral que nos permita uma comparação mais aprofundada, que *Octauia* é uma obra a quem o epíteto *praetexta* não serve em sua justa medida, seja porque foge ao caráter triunfal e/ou laudatório que Bayet e outros historiadores alegam ter sido característico do gênero, seja porque se constitui justamente em seu oposto: uma obra de denúncia dos crimes de Nero. Constata-se que o autor desta obra tinha em mente não realizar um panegírico como a *Eneida* ou a *Farsália* se propunham a ser, mas em condenar os desvarios do imperador e demonstrar, com exemplos da história recente, os perigos que a concentração de poderes pode trazer, quando nas mãos de um tirano. Por outro lado, se se distancia da *Eneida*, podemos dizer que *Octauia* antecipa em alguns séculos o *J'accuse!* de Zola. A inadequação da classificação como *praetexta* para *Octauia* é defendida por Dumont e François-Garelli, que apresentam, de passagem, outro argumento contra a autoria por Sêneca:

Or le terme même de *praetexta*, qui se réfère au vêtement symbolique de magistrat comme à celui de certains prêtres, vêtement à la signification politique et religieuse symbolisant le caractère sacré de l'*imperium*, perd sa valeur lorsqu'on l'applique à l'*Octavie*. La pièce ne célèbre, tout au plus, que la sagesse et les convictions anti-tyranniques du philosophe Sênèque et d'une partie du peuple romain. Notre moraliste était-il assez facétieux pour se prendre lui-même comme héros de référence? (DUMONT; FRANÇOIS-GARELLI, 1998, p.173)

Mesmo sendo assaz tentador pensar em Sêneca, ou no autor anônimo, como aquele que, por sua própria inserção como personagem de uma de suas obras, seja o criador de um processo de metalinguagem que anteciparia em cerca de mil e quinhentos anos o que Cervantes efetua no *Dom Quixote*; mantemo-nos conscientes do fato de que *Octauia* é obra produzida em tempo no qual, segundo Bieler: “avanza la costumbre de mezclar géneros y estilos literarios; la fuerza de la retórica se robustece cada vez más, mientras se relaja la relación vital del autor

con su obra.” (BIELER, 1992, p. 256), justamente porque também se podem mesclar os gêneros literários que devemos repensar a categorização de *Octavia* como *praetexta*.

Frisemos que o que aqui se discute não é o estatuto de *Octavia* como tragédia – já demonstrado anteriormente - nem o processo de sua construção, apesar dos desvios também já mencionados, segundo as regras estritas do cânone clássico. Devemos, ainda, estar atentos a que uma obra, mesmo estando em versos, pode ser caracterizada como narrativa, e, como tal, apresentar pontos comuns com outras tipologias textuais nas quais, em razão de outros fatores, não poderia ser enquadrada. Por isso acreditamos que, apesar de todos os fatores que nos autorizam a classificar *Octavia* como uma tragédia latina, a pertinência da obra no conjunto das *praetextae* demonstra-se como uma categorização desconfortável, pelos aspectos já acima citados.

Ainda, é notório que, em que pese o rigor com que se atém ao cânone, *Octavia* não deixa de demonstrar uma relação entre Literatura e História sem paralelo – ao menos conhecido – na Antigüidade latina; mas cujas reverberações são perceptíveis nas literaturas contemporâneas, em especial as da América Latina. Se há, enfim, este desconforto em categorizá-la, convém investigar que outra categoria poderia ser-lhe aplicável. Cogitamos ser este enquadramento possível se nos dispensarmos de buscá-los nas tipologias teatrais – antigas ou modernas - e voltarmos-nos para os tipos de narrativa romanesca

Como cremos que é impossível encontrar, dentro das tipologias textuais características da Antigüidade, onde *Octavia* poderia ser alocada, e também porque pensamos – conforme anunciamos em nossa introdução - que a obra apresenta, porque antecipa, diversos pontos em comum com a literatura da Modernidade e da Pós-Modernidade - no tocante à relação entre Literatura e História - preferiremos explorar, entre as tipologias textuais da contemporaneidade, o *locus* cabível a *Octavia*. Para tanto, será mister discorrermos sobre

como, dentro do panorama literário dos períodos supra-citados, esta relação se estabeleceu, assim como demonstrarmos as conseqüências do enquadramento de *Octavia* nas mesmas.

### 3.2.3.3 História e Literatura: construções discursivas

Posto que História e Literatura desfrutam da convicção comum de serem ambas capazes de configuração de realidade(s), é no caráter marcadamente mimético de seus discursos que estes saberes se interceptam.

Contudo, na visão do historiador “ortodoxo” – assim definido como aquele que crê no discurso historiográfico como *expressão da verdade* - o conceito de real estará intrinsecamente ligado à experiência dos sentidos, embora lhe interessem apenas os fatos sociais cuja repercussão interfiram no destino e no desenvolvimento de dada(s) sociedade(s). Tais fatos, que de *sociais* se alçam à condição de *históricos*, constituirão a realidade sobre a qual o historiador se debruçará, e, à primeira vista, nela não haverá lugar para o conceito de mímese. Ainda assim o processo mimético ocorre, pois, como considera Hayden White:

La obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de un discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*. (WHITE, 1992, p.14, grifos do autor)

Mas ainda que narrativa, a ortodoxia historiográfica rejeita categoricamente qualquer proximidade do seu objeto de estudo com a ficcionalização: os pressupostos do racionalismo iluminista estabeleceram a verdade como único patamar sobre o qual pode a História construir *todos* os seus discursos. Voltando-nos em direção a Benjamin, este nos alerta – e o fazendo ratifica Hayden White – para a construção discursiva do fato histórico, pelo modo como tangenciam as idéias de coesão e coerência que devem preencher sua tipologia textual: “O historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história.

Mas, nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente.”(BENJAMIN, 1996, p.232).

Corroborando Benjamin e apoiando White, Linda Hutcheon questiona o “estatuto de veracidade” na discursividade histórica, assumindo um posicionamento que se contrapõe ao rumo que a historiografia tomara. Daí a conceituar o trabalho do historiador como construção de uma *metaficção historiográfica*, assim definida:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, constutos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade.(HUTCHEON, 1991, p.127)

Sendo construção discursiva – e portanto usuário dos mesmos processos do saber literário – o historiográfico daquele se distingue por: *a)* ter a linearidade como proposta (única) de organização, *b)* ter a objetividade como *modus operandi* e *c)* ter o signo da veracidade como seu regente. A influência de tais conceitos por sobre o processo escritural, fará com que este siga a mesma trajetória da historiografia.

### **3.2.3.3.1 Octaúia como romance histórico**

Pode-se detectar no surgimento do Romantismo o ponto em que a conjunção entre os dois saberes que vimos estudando chegou ao zênite, dando inclusive origem a um gênero narrativo que, híbrido, contraria o senso comum da Biologia por ser extremamente fértil: o romance histórico.

Surgido em inícios do século XIX, o romance histórico tem na obra de Walter Scott seu modelo mais tradicional e que estabelece os princípios que lhe garantirão lugar no cânone. (Note-se que, de toda a tipologia romanesca, o histórico é o gênero que se estabelece sob o modelo mais rígido: justamente o scottiano). No seu surgimento, o romance histórico seguia à

risca os processos de construção discursiva que a História coroara como os únicos válidos: linearidade narrativa; fidelidade aos fatos tidos como “verdadeiros” pela História oficial - mostrados como pano de fundo - já que sempre se mostrava a vida de personagens ficcionais ou secundários no processo histórico. Outro detalhe tem grave importância no modelo scottiano: os fatos históricos tratados estarão sempre localizados à distância, senão no espaço, mas no tempo. Será justamente este o primeiro dado que nos impede de inserir *Octavia* nesta categoria, afinal, a situação histórica retratada na peça é recente: aceita a hipótese de Herrmann de que a obra teria sido composta durante o governo de Vespasiano, o autor estaria, por conseguinte, tratando de fatos que estavam ainda nítidos na memória de todos.

Outro dado que nos dificulta classificar a obra segundo este critério é o fato de haverem inexatidões quanto à historiografia – algo que o romance histórico não admite. Em *Octavia*, estas apresentam-se em dois momentos do texto, conforme o cotejo da narração transmitida na peça com aquela legada pelos historiadores posteriores ao período da ação dramática. Assim, neste momento, e nos que se seguirem, processaremos uma comparação entre estas narrativas, tais como mostradas no texto, e sua “versão” segundo historiadores como Suetônio e Tácito, que se detiveram nos acontecimentos daquele período histórico e que, ao lado de Tito Lívio, são os principais construtores da historiografia romana.

O momento em que a narrativa de *Octavia* escapa à veracidade historiográfica é que, segundo Suetônio, (VI, 35) há uma diferença de doze dias entre o repúdio de Otávia por Nero e seu casamento com Popéia: “Poppaeam duodecimo die post diuortium Octaviae in matrimonium acceptam dilexit unice” (142-4). Na peça, o segundo ato termina com Nero comunicando a Sêneca sua decisão de casar-se com Popéia – já grávida, aliás – e ao início do terceiro, no dia seguinte, o matrimônio já ocorrera. Também o modelo scottiano exige, quase didaticamente, esclarecimentos quanto aos motivos das ações das personagens históricas, e isto nos falta em *Octavia*, como afirma Liberman:

La pièce n'évoque pas explicitement la répudiation d'Octavie, elle n'en mentionne pas le prétexte, la stérilité de la jeune femme. Il n'y a pas question de l'accusation d'adultère avec un esclave grec que Popée tenta en vain de faire peser sur Octavie (LIBERMAN, 1998, X)

A falta das motivações históricas e a deformação do tempo histórico para adaptar-se ao narrativo, além do fato de a obra pôr em evidência as personagens históricas, são os fatores que nos impedem de classificarmos *Octavia* como romance histórico, ao menos segundo o modelo scottiano, o qual não é o único modelo que o gênero apresenta, como veremos em seguida.

Além do scottiano, outro modelo de romance histórico aparece na Europa – este formulado por Alfred de Vigny – e destoa daquele por colocar em primeiro plano as figuras históricas. *Octavia* parece estar inserida na “árvore genealógica” deste modelo de romance que, se não alcançou, na Europa, a popularidade do scottiano, é ainda assim considerado, por Alexis Márquez Rodríguez<sup>13</sup> (1996), como o modelo de romance histórico inicialmente preponderante na América Latina do século XIX. Para isso, aponta as coincidências estruturais existentes entre o modelo de de Vigny e aquele presente em *Xicoténcatl*<sup>14</sup>. O modelo scottiano, para Márquez Rodríguez, parece ter-se estabelecido após ou concomitantemente ao de de Vigny<sup>15</sup>.

Em decorrência disso, a principal reprimenda feita pela crítica européia de então ao modelo de de Vigny: colocar à frente da narrativa a personagem histórica; parece-nos a mais facilmente aplicável ao caso de *Octavia*, até porque se o modelo scottiano partia de heróis já estabelecidos na história da nação; ao autor anônimo, naquele momento da história do Império Romano, uma vez que pretendia a (re)construção da identidade cultural - cabia estabelecer antes o herói.

<sup>13</sup> In: MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. *Historia y Ficción en la Novela Venezolana*. Caracas: Ediciones La Casa de Bello, 1996.

<sup>14</sup> Obra considerada o primeiro romance histórico latino-americano, publicada no México em 1826.

<sup>15</sup> Independentemente do modelo que primeiro nos teria inspirado, o romance histórico teve na América Latina uma destacada preponderância sobre as demais variedades de romance em razão da premente necessidade de construção das nacionalidades e de literaturas nacionais dentro do espaço hispano-americano.

E este é, afinal, o trabalho desenvolvido pelo autor anônimo: estabelece uma tríade de personagens com papéis bem demarcados: o herói (Sêneca), luminar de conhecimento que desafia o tirano (Nero) com a força que sua doutrina filosófica lhe proporciona; e a mártir (Otávia), que simboliza em si mesma não apenas a última herdeira dos júlio-cláudios, nem tampouco as demais vítimas do regime imperial, tal como exercido por Nero - ao qual se fazia, enfim, oposição - mas constituía-se também em exemplo da resignação estoíca.

É enfim em torno à figura de Sêneca que o autor de *Octavia* tenta criar um paradigma identitário romano: através da personagem Sêneca, o autor mostrava o padrão de comportamento que se deveria esperar de um cidadão. Padrão esse que, repetimo-nos, estava assentado na tradição cultural herdada da República e corroborada pelo estoicismo: o autor de *Octavia* usou, astutamente, a personagem Sêneca para discutir e divulgar as próprias idéias do filósofo Sêneca.

Ademais, se verídica a hipótese de que a peça tenha sido escrita *antes* dos *Anais* de Tácito e da *Vida dos Doze Césares* de Suetônio; é-nos lícito imaginar também se, em efeito reverso, não terá o texto de *Octavia*, literário, colaborado para o retrato histórico que estas obras constroem destas figuras que até hoje povoam o imaginário ocidental.

### ***3.2.3.3.2 Octavia como narrativa de extração histórica***

Se fica clara a possibilidade de alocar-se *Octavia* como um romance histórico *avant la lettre*, calcado no modelo de de Vigny, o segundo ítem que apontamos demonstra perfeitamente que, à medida em que o romance histórico engendrava sua descendência, novas tipologias se fizeram necessárias para classificar seus “herdeiros”, seus “bastardos” e, no caso de *Octavia*, seus “ancestrais”. Mais, se a denominação inicial parece conceder ao gênero romance a exclusividade no trato do histórico, como classificar-se aquelas formas



narrativas que - como *Octavia* - pertencem claramente a outros gêneros – ou, pior, têm gêneros indefinidos - mas ainda assim tratavam da História, seja como pano de fundo ou cortina de palco?

Em busca de uma resposta a este questionamento e visando preencher esta lacuna terminológica, André Trouche cunhou, aplicando inicialmente à literatura hispano-americana, uma expressão que acreditamos poder ser estendida à literatura latina - o termo “narrativa de extração histórica”, cuja justificativa corrobora nossa visão acerca *a)*, da existência de um espaço intertextual histórico-literário na literatura latina e *b)*, da não-linearidade na construção destes textos; a citação, por conseguinte, faz-se mais do que necessária:

... a opção pelo composto “narrativas de extração histórica” encontra-se no fato de que o diálogo com a História não se restringe ao âmbito do romance histórico, e sua linha de continuidade, ou ao âmbito das chamadas metaficções historiográficas. Ao contrário, no universo do sistema literário hispano-americano, muito antes do século XIX, já encontramos significativa produção narrativa que toma o histórico como intertexto. Refiro-me à crônica historiográfica dos séculos XVI e XVII e a alguns narradores como Domingo Faustino Sarmiento e Ricardo Palma, ambos no mesmo século XIX, mas totalmente afastados do modelo do romance histórico, tomaram a memória, a história e o legendário oral como signos contíguos não excludentes, compartilhando a mesma perplexidade e o mesmo projeto de autoconhecimento, a partir do diálogo com a história. (...)

Neste sentido, o composto **narrativas de extração histórica**, entendido conceitualmente como o conjunto de narrativas que encetam o diálogo com a História, como forma de produção de saber e como intervenção transgressora, se nos afigura como mais adequado que aqueles, cunhados ao longo do tempo. (TROUCHE, 1997, p. 34)

Assim concebidas, as narrativas classificadas como de extração histórica se apresentam como categoria suficientemente abrangente para dar conta daquelas construções textuais que fogem às tipologias estabelecidas pelo cânone literário, como é o caso de *Octavia*, em que se mesclam tipologias distintas.

Nascida em terreno intertextual, acrescido da impossibilidade de estabelecermos a completa linearidade do processo constitutivo da literatura latina<sup>16</sup> e pela inexequibilidade da compartimentação dos saberes - tornada possível pela inoperância da objetividade histórica fora da linearidade - a categoria *narrativa de extração histórica* parece comportar uma chave para a compreensão do processo de construção identitária vinculado à doutrina estoíca ensejado por Sêneca e a elaboração de um texto como o de *Octauiia* – visto que o apresenta como uma rede discursiva intencionalmente elaborada e em que se percebe que, a partir da tríade que acima mencionamos, o autor anônimo objetiva estabelecer outra: a de uma nova identidade cultural romana, baseada na antiga tradição de valores, ratificada pelo estoicismo e expressa através de um regime, que mesmo sendo o imperial, não mais seria tirânico.

Mas se até aqui vimos mencionando haver, em *Octauiia*, um tratamento da relação História e Literatura diferenciado daquele que as letras romanas consagraram - fato este em que nos baseamos para qualificá-la como *narrativa de extração histórica* -, tratamento este que, aliado a uma configuração da estrutura de tragédia que escapava parcialmente aos ditames expostos por Horácio, e que, congregados, estes fatores aproximam o texto da peça ao gênero do romance histórico; convém ressaltar a existência, na obra, de outro tipo de hibridismo, que trai uma intencionalidade que o autor não nos confessa, mas de que nos traça pistas, conforme examinaremos a seguir.

### 3.2.4 Simulacro de julgamento

Se os teóricos acima mencionados crêem ser a *fabula praetexta* um gênero dramático destinado à representação de fatos históricos romanos, temos, pelos motivos que vimos expondo, razões para crer que o valor de *Octauiia* não se restringe apenas a sua pertinência ao

---

<sup>16</sup> Impossibilidade esta gerada pela enorme quantidade de lacunas criadas pelas obras perdidas ao longo dos séculos.

gênero – fato que, como vimos, representará uma diminuição das possibilidades de leitura que este texto apresenta – mas porque pensamos que este texto embute algo até então inusitado nas obras romanas: em *Octavia* não se faz apenas a revisão do período histórico precedente, mas vai-se além: a peça realiza o “juízo público” das personagens históricas deste período. Defendemos tal hipótese baseados na leitura do texto e a partir da seguinte análise de Liberman, que, ao tratar da desproporção dos atos da obra, acabou por atrair-nos para tal questão:

La disproportion entre l'acte I et les suivants est notable; notable aussi la brièveté de l'acte III. L'auteur n'a pas su équilibrer pourvu la pièce d'une construction sensible: l'acte IV (dialogue d'Octavie et de sa nourrice). L'acte V, qui évoque dans sa seconde partie l'exil d'Octavie et les malheurs des femmes de la maison julio-claudienne, correspond, dans sa première partie (dialogue de Néron et du préfet), à l'acte II (dialogue de Néron et de Sénèque). Cette construction fait immédiatement voir que la pièce est en fait centrée sur deux personnages, Octavie et Néron. La figure d'Agrippine, femme et victime, comme Octavie, de Néron, mais aussi, comme Néron, bourreau d'Octavie; occupe l'acte central, où son spectre apparaît ample et magnifique récit, le chœur évoque son naufrage et son assassinat, et dans l'acte final, où le chœur résume son infortune. (LIBERMAN, 1998, IX)

Ocupando cerca de quase a metade de toda a obra, o tom do primeiro ato de *Octavia* é, sem dúvida, aquele de lamentação exposto por Harvey, pois neste ato apresentam-se todas as dores vividas pela protagonista. Esta narra à sua ama seus dissabores, pessoais e os de sua família: a morte de sua mãe, pai e irmão; a opressão por parte da madrastra Agripina; o casamento forçado com Nero e a ascensão deste ao trono; o envolvimento do imperador com Popéia e a crueldade e repúdio que sofre. A participação da ama neste ato é a de tão somente proporcionar oportunidades para que Otávia se manifeste.

Esta seria a leitura meramente teatral da *praetexta Octavia*, em uma perspectiva de leitura revisionista do passado próximo, entretanto, pensamos ser também possível ler-se a obra como o simulacro de um juízo, daí que o primeiro ato seria o momento em que a vítima apresenta suas queixas ao juiz. Assim, além de expor ao público todos os problemas que envolvem Otávia, e de realizar a *captatio benevolentiae* deste mesmo público, este longo

primeiro ato serve igualmente para colocar o público na posição deste juiz que até então falta à obra.

Temos também a primeira participação do coro, em que se manifesta o assombro da população romana pelos fatos em curso e lamenta a decadência dos romanos do presente, quando comparados às figuras do passado. De igual modo, nesta fala do coro – uma daquelas em que assume a condição de narrador – discorre-se sobre a morte de Agripina, demonstrando este primeiro crime de Nero como uma prova de sua culpabilidade: Nero, matricida, não pode ser julgado como réu primário.

O segundo ato se inicia com um monólogo de Sêneca em que este, lamentando a perda da paz em que vivia seu exílio na Córsega; faz um retrospecto das principais crenças estoicas: mormente a das Eras de Ouro, Prata, etc., em que estes dividiam a história da humanidade, este monólogo é interrompido pela entrada abrupta de Nero, acompanhado de prefeito do palácio.

Nero entra em cena ordenando as mortes de Plauto e Sula – este, descendente do ditador Sula, fora acusado de haver atentado contra a vida de Nero; aquele, simplesmente por ser também descendente de Augusto e, portanto, fazer parte de linha de sucessão ao trono. Inicia-se um diálogo entre Sêneca e Nero: o filósofo admoesta o imperador sobre o modo como vem exercendo o poder; neste diálogo presenciamos a práxis do estoicismo tal como predicado por Sêneca em *De clementia* e nas *Ad Lucilium epistolae morales* - que sequer haviam sido escritas em 62, ano em que se desenrola a ação dramática. Nero contesta as proposições filosóficas de Sêneca com um simples argumento: sendo o imperador, tem o poder de agir do modo como o faz, logo, agir tiranicamente é apenas usar de suas prerrogativas; e como justificativa para suas atitudes, recorre ao *modus operandi* pelo qual Augusto alcança tornar-se o primeiro imperador. Nero, acusado, defende-se alegando não ser o primeiro a abusar do poder, posto que a conduta de Augusto já lhe franqueara tal direito.

Importa perceber, neste segundo ato, que a personagem Sêneca representa aqui não só o próprio filósofo – conselheiro do imperador - , mas também o papel de promotor, naquele momento em que interroga o acusado sobre suas atitudes e o inquire sobre sua culpabilidade. Se isto serve para realçar a figura de Sêneca como a consciência do regime imperial, serve também para demonstrar como devem agir aqueles que manifestem sua adesão às idéias por ele defendidas durante o período em que fora a “eminência parda” do regime: o estoicismo como norma de conduta dos romanos, qualquer que seja seu nível social, contribuindo para o resgate e a preservação daqueles valores que constituíam a “romanidade”.

Repare-se também que, neste segundo ato, não há qualquer participação de coro, seja porque os mesmos se refiram a Otávia e a Popéia, seja ainda porque, atuando um deles como juiz, o mesmo deve, durante um julgamento, apenas assistir ao interrogatório do réu pela promotoria.

O terceiro ato é o mais curto, e é, para aqueles que leiam *Octavia* apenas como peça teatral, um verdadeiro *intermezzo* sem ligações firmes com o que até então tenha sido mostrado: temos aqui a aparição do fantasma de Agripina, que narra em primeira pessoa suas próprias desgraças, começando por afirmar ser, no Hades, atormentada por Cláudio, que reclama o justo castigo para seu assassino e o de Britânico. Agripina declara ainda estarem as Fúrias preparando para Nero um castigo ainda pior que aqueles pelos que o Hades é famoso – fato que já mencionamos quando levantamos a questão da autoria.

Importa ainda notar que Agripina não narra aqui, novamente, os fatos de sua morte, apenas reitera ser verídico o que dissera Otávia no primeiro ato. Ao terminar sua fala, penitenciando-se por ter sido sempre nefasta aos seus, Agripina deixa a cena e retorna Otávia, instando ao seu coro que deixe de chorar por ela, já que a morte que se aproxima será linimento para seus dissabores. Responde enfim o coro ter chegado o doloroso dia em que Popéia assume o lugar de Otávia ao lado do imperador e anuncia as tragédias e convulsões

que isso acarretará, inquirindo-se sobre o valor que ainda reste ao povo romano para que possa impedir esse fato.

Se este ato, embora curto, é aquele que mais se aproxima do estilo de Sêneca, pelo valor que este conferia à dramaticidade e à exposição em cena da violência; é igualmente o ato que, dentro de nossa leitura “judicial” do texto, apresenta fatos novos: a figura de Agripina, mencionada anteriormente como a primeira das vítimas de Nero, presta seu depoimento ao tribunal e traz à luz sua versão dos fatos. Por encontrar-se já “cumprindo sua pena” – no Tártaro - , situação em que é impossível uma “redução de sentença”, o depoimento de Agripina pode ser considerado desinteressado e verídico.

Vemos ainda uma “réplica” de Otávia, que, novamente como vítima, percebe serem, dado o poder do réu, poucas suas chances de uma real vitória, assim prepara-se já para perder sua causa. Devemos pensar no impacto que este texto, se representado fosse, causaria junto à platéia: se a *captatio benevolentiae* de que se valera no primeiro ato, já a levava a identificar-se com Otávia, a postura de Nero - no segundo ato da obra - e o depoimento de Agripina apenas teriam feito aumentar o sentimento de repulsa pela figura do imperador; no entanto, esta fala de Otávia seria já o *coup de grâce* em qualquer simpatia que se pudesse ainda ter pela figura do Príncipe.

Importa ainda perceber que, neste momento, o coro deixa momentaneamente de funcionar como juiz e assume a posição de júri; neste sentido, delibera sobre os efeitos nefastos das ações do Príncipe sobre a tranqüilidade da população e, assim, retornando a sua posição de juiz, decreta que não se permita a Nero unir-se a Popéia e repudiar sua legítima esposa.

O quarto ato tem uma posição sutil dentro do texto de *Octavia*, pois nele a figura central não é a da protagonista, mas justamente a de Popéia, de quem a ama, ao acudi-la, recebe a notícia de que esta mesma não se sente uma vencedora ao ter sido preferida por

Nero, uma vez que este ordenara a morte de seu primeiro marido, segundo Tácito chamado Rufrius Crispinus, assim como mais tarde ordenaria a morte do filho que com ele Popéia tivera.

Mas Popéia alega ter tido também um pesadelo com Agripina, pesadelo cuja descrição logo nos faz perceber tratar-se da aparição de Agripina no ato anterior. Com isso, o “depoimento” de Agripina torna-se público e notório para todas as partes envolvidas no julgamento.

Todas as falas de Popéia têm por finalidade convencer a platéia de que ela não é diretamente culpada ou cúmplice das ações de Nero, mas que é, também, uma vítima do imperador, e que está consciente de que mais tarde poderá ser substituída, assim como Otávia está sendo. No entanto, sua fala tampouco esconde o orgulho por saber-se desejada pelo imperador, no que é corroborada por sua ama. Curiosamente Popéia conscientiza-se disto através de um sonho em que Nero mata seu marido com uma punhalada na garganta, que é, segundo Suetônio a maneira como o próprio Nero morreria, como vemos em:

Dein diuolsa sentibus paenula traiectos surculos rasis, atque ita quadripes per angustias effossae cauernae receptus in proximam cellam decubuit super lectum modica culcita, uetere pallio strato instructum; fameque et iterum siti interpellante panem quidem sordidum oblatum aspernatus est, aquae tepidae aliquantum bibit.

Tunc uno quoque hinc inde instante ut quam primum se impendentibus contumeliis eriperet, scrobem coram fieri imperavit dimensus ad corporis sui modulum, componique simul, si qua inuenirentur, frusta marmoris et aquam simul ac ligna conferri curando mox cadaueri, flens ad singula atque identidens dictitans: "*Qualis artifex pereo!*" (...)

Iamque equites appropinquabant, quibus praeceptum erat ut uiuum eum adtraherent. Quod ut sensit, trepidanter effatus : “*Ἰππῶν μὲν ὄχλῳ ὀδόν ἀμδί χτύπος οὖρα βάλλει*” ferrum iugulo adegit iuuante Epaphrodito a libellis. (SUETÔNIO, VI, 47-9; 1996, p. 170-74)<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Em seguida, com seu manto rasgado pelas sarças e, passando rastejante pelo mato, entrou, de gatas, pelos estreitos do esgoto que acabara de cruzar, onde ele se deitou em uma cama feita de um colchão péssimo e de uma velha colcha como coberta, aí, atormentado pela fome e tomado pela sede, rejeitou o pão que lhe ofereceram, mas bebeu bastante da água quente.

Logo, como cada um de seus companheiros o convidava a escapar sem demora dos insultos que o esperavam, ele ordenou cavarem a sua frente um buraco com suas medidas, de colocarem a sua volta alguns pedaços de mármore, se o encontrassem e de trazer água e madeira, para prestar as últimas homenagens a seu cadáver e chorava e repetia a todo momento “Morro como um artista!”

Chamada à razão pelo discurso de sua ama, Popéia vê entrar em cena seu próprio coro, que, comparando Nero à Júpiter, evoca os amores volúveis deste deus, e comparando Popéia a Helena, prediz que por sua causa poderiam ter início conflitos semelhantes aos de Tróia, mas que isto não acontecerá pois que não é uma disputa entre homens a que tem lugar, mas a preferência, absoluta e inquestionável, de um deus.

A fala deste coro é interrompida pela entrada de um mensageiro que ordena aos soldados manterem-se em posição para evitar que os que apóiam Otávia invadam o palácio. Este mensageiro, convém notar, reporta-se ao coro, dialogando diretamente com ele, o que, como vimos anteriormente, constitui-se em inovação na práxis da tragédia, uma vez que apenas os protagonistas ouviam o coro. É neste momento que este coro, até então atuando em defesa da prerrogativa de Nero em tomar Popéia como esposa, já que, como deus, era-lhe permitido agir como Júpiter; arvora-se também em defensor das prerrogativas de Nero em reprimir quaisquer manifestações que significassem o questionamento de suas ordens.

Percebe-se aqui que, se Popéia, ao falar, visa sobretudo demonstrar ser, ela mesma, incapaz de resistir ao poder do tirano, fato que significa uma subversão do julgamento, já que tudo nos levaria a pensar que Popéia seria uma testemunha de defesa de Nero, e é nisto que a personagem acaba não se constituindo. Por outro lado, o coro que se apresenta assume a posição de advogado do imperador, e, insistindo na sua deidade, determina sua liberdade de ação quanto a reprimir seus opositores. Assim, o chamado *chorus Poppeae* é, na verdade, um coro de Nero, que, baseado nos argumentos que este coro lhe confere, passa de réu a juiz.

O quinto e último ato da peça apresenta Nero já em suas novas posições: a de juiz, que condena à morte toda oposição que favoreça Otávia; exige do povo sacrifícios ainda mais pesados, reduzindo-o à total obediência e ainda faz alusão ao incêndio de Roma – ocorrido em

---

E já se aproximavam os cavaleiros cuja ordem era de trazê-lo vivo. Quando percebeu sua chegada disse tremendo: “O galope de cavalos rápidos fere minhas orelhas”, então, enfiou a espada na garganta, no que foi ajudado por Epafrodito.



64 - como forma de punição à cidade; e a de promotor, que trama a acusação pela qual Otávia será exilada e morta. A crueldade de Nero aqui é potencializada pela figura do prefeito do palácio, que tenta contemporizar com o imperador, pedindo-lhe que aja com maior cuidado para não acirrar ainda mais os ânimos: se até mesmo figuras históricas de notória reputação, como eram as de Faenius Rufus ou de Tigelinus<sup>18</sup>, estariam preocupadas com o destino da jovem, isso serve como argumento de reforço para a tirania de Nero.

Segue-se um diálogo entre Otávia e seu coro; este, sabendo-se despojado de sua anterior condição de juiz – mas não da de narrador –, tenta convencer Otávia da fatalidade que a fama aporta, para isso, recorre à memória de vultos da República, como os Gracos e sua mãe, alertando enfim que a humildade é uma forma de preservar-se a vida - eis a afirmação de um valor estóico -, ao que Otávia responde, e fazendo-o, obtém sua “tréplica”, que melhor seria não ter nascido pessoa e sim qualquer forma de animal. O coro manifesta-se ainda uma vez, alertando a submissão dos mortais aos destinos e, para isso, arrola os destinos das mulheres dos júlio-cláudios, este alerta se configura na prédica de mais um valor genuinamente estóico: o da aceitação dos golpes do destino. Em sua última fala, Otávia acata seu destino e pede vingança aos deuses do Tártaro. A peça termina com uma última fala do coro, que condena não a Otávia nem a Nero, mas a própria Roma, por permitir que tais coisas tivessem acontecido.

No roteiro de leitura que propomos este quinto ato demonstra fielmente o absurdo da tirania de Nero e configura, para o público, a imagem do tirano que cumpria, doravante, evitar. Mas mais: efetiva aquela elevação da personagem Otávia do papel de vítima em que se encontrava no primeiro ato, ao de ré e mártir do estoicismo que assume ao ver-se irremediavelmente condenada por aquele a quem acusara e cujo desempenho evoluiu, durante a obra, do papel de réu ao de juiz e de carrasco. Também o coro de Otávia, ao perder para

---

<sup>18</sup> De péssima reputação e que ocuparam o cargo após a morte de Burrus em 61. O autor anônimo não explicita qual dos dois ocupava o cargo quando dos fatos da peça.

Nero o papel de juiz desempenhado nos atos anteriores, assume o papel antes desempenhado por seu preceptor, ensinando-a nos preceitos básicos daquele estoicismo que Sêneca tentara fazer com que Nero seguisse.

Convém raciocinar que, em sua fala final, o coro transfere uma última vez os papéis de réu e de juiz ao povo de Roma, responsável por tais fatos terem ocorrido na sede do império e, ao mesmo tempo, capacitado agora a presidir o julgamento de Nero: alçado a esta condição a platéia poderia, no plano da realidade, purgar(-se) dos males perpetrados pelo tirano ficcional, representativo daquele outro real, a que o público havia sobrevivido.

Assim, se *Octavia* é obra que, em sua estruturação apresenta características da tragédia clássica, com variações que podemos considerar inovações - uma vez que não detectamos similares alhures - que constroem, de maneira assaz peculiar, aproximações com o gênero romanesco que nos capacitam a considerá-la, mais que uma *praetexta*, também uma narrativa de extração histórica. Vemos que também se apresenta, na organização dos atos e dos fatos dramaturgicos, uma narração “judicial”, posto que a peça realiza o juízo de pelo menos duas das personagens em cena - Otávia e Nero - utilizando-se para tal de depoimentos, testemunhos, coros atuantes como defesa e acusação e, transferindo, enfim, o papel de juiz para o público.

Se estes foram os fatos que, sobre *Octavia*, pudemos até aqui arrolar, ficam-nos duas questões ainda por responder: *a)*, quais as possíveis razões para que o autor anônimo tenha optado por tal construção de seu texto; e *b)*, quais as novas relações que este texto, assim disposto, constrói; e *c)*, de que maneira a peça contribui para divulgar os vínculos que Sêneca visava construir entre sua proposta identitária romana e a doutrina estoíca. Estas perguntas serão respondidas em nosso próximo capítulo, em que concluiremos o presente trabalho.

#### 4 UMA LIÇÃO CATÁRTICA DE ASTRONOMIA E O RETORNO A CÍCERO

A decisão por construir *Octavia* como uma obra que se desdobra em múltiplas possibilidades de leitura parece-nos ter sido um ato voluntário do autor anônimo, isto pensamos motivados pelos interesses que Herrmann defendera: se sua intenção primária é a de fazer apologia a Sêneca e expor o público aos atos de crueldade de Nero – crueldade de que, decerto, o autor terá sido testemunha ocular, uma vez aceita a hipótese de que tenha sido contemporâneo dos fatos e estado próximos aos protagonistas – nada contribuiria mais para o êxito do texto em mostrar Nero como a fonte dos males que afligiram o império, e Sêneca como o único homem capaz de chamá-lo à razão.

Assim, o ter optado por uma tragédia era a única tipologia dramatúrgica possível para encenar tais fatos, e, obviamente, o gênero *praetexta* era o que melhor se afigurava para tal propósito. Se, dentro deste quadro, era forçoso aceitar os cânones já prescritos e consolidados do gênero; vimos que o autor – sobre quem já aventamos aqui a hipótese de não ter sido um profissional do ramo – acaba por realizar, em sua obra, inovações que nos permitem relativizar a justa pertinência da peça no âmbito das *praetextae* e igualmente considerar *Octavia* como uma obra que, em sua estrutura, abre espaço para uma polifonia que a aproxima do gênero romance histórico segundo o modelo de de Vigny.

Por fim, se, ao optamos pela categoria “narrativa de extração histórica”, furtamo-nos, pela suficiente abrangência do termo, a questionar em maior profundidade a tipologia em que

*Octavia* se insere, tampouco podemos dar conta do problema despertado pela possibilidade de ler-se a tragédia como a reprodução de um tribunal. Esta possibilidade de leitura tem, como vimos no capítulo anterior, uma dinâmica que se distribui ao longo dos atos em que a peça se divide e justifica a desproporcionalidade que estes apresentam: os papéis de vítima, promotor algoz, júri e juiz experimentam um rodízio bastante inusitado quando consideramos o fato de a peça ter sido escrita na Antigüidade. Restando-nos apenas perguntar o porquê desta dinâmica, pensamos que o respondê-la tem muito a dizer sobre a própria obra; contudo, pensamos também que esta questão é indissociável daquela sobre que novas relações esta configuração do texto estabelece.

Disséramos que *Octavia* é uma obra escrita com o fim de divulgar o pensamento de Sêneca. Este, vimos em nosso segundo capítulo, estava solidamente atado à escola estóica; daí considerarmos que, se a peça acaba, por extensão, constituindo-se em um libelo pró-estoicismo, nela estarão presentes tanto os ideais de Sêneca relativos ao governo do império – e seu diálogo com Nero é já uma breve exposição tanto destes ideais, quanto, também, dos valores que o próprio estoicismo, como escola filosófica, propugnava. O exame destes valores mostrou-nos que os estóicos davam grande importância à movimentação dos astros, não com a finalidade de prever o futuro, como usual na mística pagã, mas porque seu movimento era demonstrativo da transitoriedade da condição humana, transitoriedade que poderia ser vencida pelo apego aos valores do Pórtico.

Deste modo, cremos que a dinâmica das funções exercidas pelas personagens de *Octavia* pode ter sido inspirada – e, por sua vez, exemplificadora - do transitório presente no movimento dos astros. Reforça-nos tal opinião o fato de que a peça se inicia com a seguinte fala de Otávia, que assume, neste contexto, uma importância maior que a de simplesmente estabelecer o prazo delimitado pela lei das três unidades praticada na dramaturgia antiga:

Iam uaga caelo sidera fulgens  
 Aurora fugat,  
 surgit Titan radiante coma  
 mundoque diem reddit clarum. (versos 1 a 4)

assim como estes versos do monólogo inicial de Sêneca (versos 385 a 390)

O quam iuuabat, quo nihil maius parens  
 Natura genuit, operis immensi artifex,  
 caelum intueri, [solis et cursus sacros  
 mundique motus] noctis alternas uices  
 orbemque Phoebes, astra quam cingunt uaga,  
 lateque fulgens aetheris magni decus;

que nos atentam para a necessidade de compreender-se o mundo através das revoluções dos astros.

Assim, se tudo se move, é natural que as personagens deste drama tenham suficiente mobilidade para intercambiar seus papéis, mas da mesma maneira que o movimento dos astros só nos é perceptível por estarmos em um ponto fixo de referência, esse intercâmbio só será passível de análise àqueles que se situarem em igual condição durante uma possível apresentação ou leitura do texto: o público.

Com isso, percebemos que, em *Octauia*, apenas o público está em condições de apreciar todos os meandros do texto e pode, por esta razão, preencher as lacunas resultantes do fato de não haver, em toda a obra, qualquer diálogo entre Otávia e Nero ou mesmo entre Otávia e Sêneca. O fato de ser o único ponto estável em meio a todo o transitório que a obra contém e a incumbência de preencher as lacunas do texto conduz o público, necessariamente, à condição de verdadeiro juiz dos fatos que a peça narra.

Qual o propósito disto? Por quê desejaria o autor anônimo conferir ao público um papel tão ativo em sua obra? De que modo isto contribuiria para o propósito de divulgar os ideais de Sêneca de reconstrução dos valores da tradição cultural romana? Cremos que a resposta está contida na própria gênese destes valores: grande parte da tradição cultural romana é oriunda - e formuladora - da melhor tradição republicana, aquela que, nos séculos

que antecederam o estabelecimento do império, estava baseada – ainda que oligarquicamente - na participação popular, e que mesmo o Império não apagara, uma vez que não suprimira a organização política republicana; neste aspecto, a figura do imperador apenas se impusera como supra-institucional.

Não é sem propósito pois que, mesmo sendo escrita no período imperial, os modelos de romanidade que a peça arrola sejam as grandes personagens da República: o público-alvo prioritário da peça não seria, por conseguinte, somente aquele que se agrupara sob o nome de “oposição estoíca” e que já vinha, há décadas, opondo-se não necessariamente à pessoa do imperador, mas ao regime imperial: também os defensores do principado enquanto sistema teriam a oportunidade de perceber que as convulsões enfrentadas nos anos 68-69 deviam-se antes à pessoa de Nero que às incoerências do sistema. Ambos os públicos - a oposição estoíca e os partidários do regime imperial - a quem interessava agrupar estariam assim contentados: o primeiro, por verem reafirmados valores tradicionais e estoícos propostos; o segundo, por perceber que não se atacavam na obra as instituições vigentes. Estes dois grupos encontrariam, através do simulacro de juízo presente na obra, oportunidade para reavivar suas crenças políticas e também a chance de purgar, no plano da realidade, os males mostrados na ficção que se referiam ao passado recente. Assim, *Octavia* cumpriria o papel catártico comum às tragédias - de purgação dos males e renovação da crença nos valores que alicerçam uma comunidade.

Vale ressaltar que isto seria possível de execução durante o governo de Vespasiano, imperador pragmático e dotado de excelente senso de humor, preocupado antes com as fronteiras e com a administração do que com a perseguição aos inimigos políticos, fenômeno que, em seu governo, foi antes a exceção que a regra: Vespasiano também se beneficiaria com a obra porque esta, denegrindo ainda mais a figura de Nero, acabaria sendo-lhe propaganda indireta.

Através desta possibilidade de participação do público, é ainda perceptível o intento de retomada de um velho axioma da cultura romana, de que Cícero foi o máximo representante: em *Octavia* volta-se a fazer do Direito o campo ideal para a práxis filosófica. Se a obra visava divulgar a filosofia estóica e os valores da tradição, (re)unir-se a Filosofia ao Direito seria uma ocasião ímpar para o êxito do resgate cultural proposto.

Mas se a peça é uma representação e documento da divulgação das idéias de Sêneca, o que resta desse processo, após sua morte e o fim da dinastia dos júlio-cláudios? Conseguir-se-ia, através da restauração dos valores tradicionais romanos, reforçados pela doutrina estóica, construir-se uma nova identidade cultural para a parte ocidental do Império?

Lendo-se a trajetória de Roma nos anos seguintes percebe-se que os princípios do estoicismo tornar-se-iam o fio condutor da administração imperial durante o governo dos Flávios e dos Antoninos, embora, no plano individual, não obtivesse tanto sucesso em concorrer com o epicurismo. Ademais o estoicismo continuaria, através de Epicteto, sendo divulgado por todo o império, e alcançaria seu grau máximo com Marco Aurélio, o imperador-filósofo que, em suas *Meditações*, escreveria a quiçá maior obra desta escola filosófica; nesse novo processo, contudo, não haveria mais a preocupação senequiana de resgatar a identidade cultural romana, mas sim a de estabelecer-se uma identidade ao modelo imperial, extensível a todos os habitantes do império.

Assim, pode-se pensar que a ideologia proposta por Sêneca teve um sucesso parcial em sua tarefa: constituiu-se norma administrativa e reforçou o sistema de valores do império, mas não pôde erigir-se em modelo de identidade exclusivo para os romanos de língua latina justamente porque seu pensamento não cabia em limites tão estreitos.

Fica claro portanto que *Octavia*, como obra literária, certamente merece um lugar de maior destaque no quadro da literatura latina, não certamente pela elaboração artística com que, nela, maneja-se a linguagem; mas pela multiplicidade de relações que constrói com as

artes de seu tempo – em que, pela ausência do corifeu e personificação dos coros, inova discretamente a linguagem da tragédia - e com a tradição dramaturgica estritamente romana – em que, escapando aos supostos limites da *fabula praetexta*, constrói uma relação ímpar entre Literatura e História, sob diversos aspectos antecipatória de fenômenos contemporâneos -, também por apresentar múltiplas possibilidades de leitura deve *Octavia* ser vista como obra polissêmica, e que se vale de uma postura participativa do público para conduzi-lo à adesão tanto em apologia e interesse pelo pensamento do, reconhecidamente, maior filósofo romano, quanto à associação – e conseqüente sobrevivência dos valores da cultura latina por sua associação à filosofia estóica, resgatando para isso uma práxis filosófica do Direito.



## 5 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 5 ed., São Paulo: Cultrix, 1992. Tradução de Jaime Bruna.

AUBENQUE, Pierre; BERNHARDT, Jean; CHÂTELET, François. *A Filosofia Pagã - do século VI a.C. ao século III d.C.* 2 ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1981. **In:** CHÂTELET, François (org.) *História da Filosofia – Idéias, Doutrinas* vol 1.

BAILLY, Auguste. *La Vie de Sénèque*. , Paris: La Sagesse Antique, 1929.

BAYET, Jean. *Littérature Latine*. 6 ed., Paris: Armand Colin, 1953.

BARROW, R. H. *Los Romanos*. 15 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

BESSELAAR, José van den. *O Progressismo de Sêneca*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1960.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História” **In:** *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. 10ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1996.

BIELER, Ludwig. *Historia de la Literatura Romana*. Madrid: Gredos, 1992. Biblioteca Universitária Gredos. Manuales 5.

CARDOSO, Zélia de Almeida. “As paixões e o amor em Sêneca trágico”. in: *Scripta Classica* – História, Literatura e Filosofia na Antigüidade Clássica, nº 01, 1999. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. “A Configuração do Tirano na Pretexta Otávia”. in: *Calíope – Presença Clássica*, nº 10, dez. 2001. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas 7Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.

CARTAULT, A. *La Poésie Latine*. Paris: Payot, 1922.

CIRIBELLI, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

DESBORDES, Françoise. *Concepções sobre a escrita na Roma Antiga*. São Paulo: Ática, 1995. Coleção Múltiplas Escritas

DUMONT, Jean Christian; FRANÇOIS-GARELLI, Marie-Hélène. *Le Théâtre à Rome*. Paris: Le Livre de Poche 549, 1998.

GARDINER, Patrick. *Teorias da História*, 4ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

GRIMAL, Pierre. *Sénèque – Sa vie, son œuvre, sa philosophie*. 1 ed., Paris: PUF, 1957.

Collection Philosophes.

\_\_\_\_\_. *La Littérature Latine*. 6 ed., Paris: PUF, 1996. Collection Que sais-je? 327

\_\_\_\_\_. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4 ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

GUDEMANN, Alfred. *Historia de la Literatura Latina*. 3 ed. rev., Madrid: Labor, 1942.

Colección Labor, 98-99

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar, 1998.

HERRMANN, Léon. *Octavie – tragédie pretexte* Paris: Les Belles Lettres, 1924.

HORACE, *ŒUVRES*. 14 ed., Paris: Hachette, 1911.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LIBERMAN, Gauthier. “Introduction” in: PSEUDO-SÉNÈQUE. *Octavie*. Paris: Les Belles Lettres, 1998. Classiques en Poche 27. págs. VII-XXV.

\_\_\_\_\_. “*Sur le texte d’Octavie*”. in: PSEUDO-SÉNÈQUE. *Octavie*. Paris: Les Belles Lettres, 1998. Classiques en Poche 27. págs. 85-122.

MARTHA, Constant. *Les Moralistes sous l’Empire Romain – philosophes et poètes*. 8 ed., Paris: Hachette, 1907.

MÉNARD, René. *Mitologia Greco-Romana*. São Paulo: Opus, 1991, 3v.

MICHAUT, G. *Histoire de la Comédie Romaine: sur les tréteaux latins*. Paris: Fontemoing et Cie, 1912.

MILLARES CARLO, Agustín. *Historia de la Literatura Latina*. 4 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Serie Breviarios 33.

MONTANELLI, Indro. *Historia de Roma*. Barcelona: Plaza y Janés, 2001.

PICHON, René. *Histoire de la Littérature Latine*. 3 ed., Paris: Hachette, 1903.

PSEUDO-SÉNÈQUE. *Octavie*. Paris: Les Belles Lettres, 1998. Classiques en Poche 27.

ROULAND, Norbert. *Roma, democracia impossível? Os agentes do poder na urbe romana*. Brasília: EdUNB, 1997.

ROUQUIÉ, Alain. *O Extremo-Occidente – Introdução à América Latina*. São Paulo: Edusp, 1992.

SENECA, Lúcio Aneu. *De Vita Beata*. Paris: Hachette, 1882.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *As Troianas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Sobre a Brevidade da Vida*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Sobre a Vida Feliz*. São Paulo: Nova Alexandria, 2005.

SÊNECA, Lúcio Aneu. *Diui Claudii Apocolokyntosis*. 2 ed., Florença: La nuova Italia, 1948.

SÊNÈQUE. *Lettres Morales à Lucilius I-XVI*. Paris: Hachette, 1919.

SÊNÈQUE. *La Vie Heureuse La Providence*. Paris: Les Belles Lettres, 1997. Classiques en Poche 17.

SÊNÈQUE. *La Vie Heureuse Les bienfaits*. Paris: Gallimard, 1996.

SÊNÈQUE. *Tragédies*. Paris: Garnier Frères, s d.

SPALDING, Tássilo Orpheu. *Dicionário da Mitologia Latina*. São Paulo: Cultrix, 1999.

SUÉTONE. *Vie des douze Césars (Claude – Néron)*. Paris: Les Belles Lettres, 1996.

Collection Classiques en Poche 5

TACITE. *ANNALES*. Paris: Hachette, 1892.

TÁCITO. *Anais*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. *A Relação entre a História e a Ficção no Processo Literário Hispano-Americano*. Rio de Janeiro, Tese de Doutorado em Letras apresentada à UFRJ, 1997.

VEYNE, Paul. *Sêneca y el Estoicismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

VIRGÍLIO. *Æneis*. Braga: Livraria Cruz, 1948.

VIZENTIN, Marilena. *Imagens do Poder em Sêneca – estudo sobre o De Clementia*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

WALTZ, René. *Vie de Sénèque*. Paris: Pérrin et Cie. 1909.

WHITE, Hayden. *La Poética de la Hisoória*. In: Metahistoria – la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX, 2 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 2001. Sección de Obras de Historia.