
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO HISTÓRICO NA TRAGÉDIA PRETEXTA *OCTAULA*

Ms. Francisco Diniz Teixeira
Dr. João Batista Toledo Prado
(UNESP Araraquara)

RESUMO: RESUMO: A tragédia *Octavia* é o único exemplar de um texto dramático com temática histórica, que a literatura latina legou à posteridade, assim como ocorre com a tragédia *Os Persas* de Ésquilo na literatura grega. Essa peça seria representante de um gênero dramático próprio da tradição literária romana e que foi cultivado por vários autores desde o período republicano até o início da era imperial, mas desses só temos os nomes e poucos fragmentos. E justamente pela sua singularidade pretendemos observar como se estrutura a construção de seu discurso histórico através do texto “O discurso da história” de Roland Barthes.

PALAVRAS-CHAVE: Otávia – tragédia pretexto – discurso histórico.

A tragédia que estudamos – a pretexto *Octavia* – é a única representante, que conservou o texto integral, de um gênero dramático bastante cultivado nas letras latinas, o drama histórico de temática nacional – ou tragédia pretexto –, como o atestam diversos fragmentos – para isso, confirmam-se os dois volumes de Henry Bardon, *La Littérature Latine Inconnue*, de 1952 e 1956 –, e títulos preservados de peças da mesma linhagem, do período republicano até o Alto Império romano, mas que não nos permitem, por meio de um estudo comparativo, determinar a natureza desse gênero. A única coisa que podemos fazer, no entanto, é observar esse texto, dado o seu caráter singular na tradição literária de Roma.

Como bem lembra Florence Dupont (1985: 215-228), na origem, as tragédias pretexts eram concebidas como peças de caráter comemorativo, para serem encenadas nos jogos fúnebres ou nos jogos triunfais celebrados

após a morte de um grande líder militar. Essas peças rememoravam os espólios de guerra que eram conduzidos à pátria pelos magistrados bem sucedidos em suas campanhas no exterior, mas sua encenação era vetada durante o tempo de vida desses magistrados, pois a sociedade via na apoteose e na acumulação de honrarias o germe da corrupção, que poderia gerar futuros tiranos.

Além disso, a sociedade romana considerava sinal de mau agouro a visão de uma figura, com uma máscara representando o falecido, circular livre pela cidade. Portanto, os atores contratados pela família de luto representavam os antepassados – utilizando a toga pretexta – daquele que era velado e que iriam recebê-lo no além. A pretexta de caráter puramente celebrativo e de orientação antitirânica só estreita laços com a tragédia, quando perde o primeiro traço e salienta o segundo.

A trama de *Octavia* recorta três dias da vida da jovem imperatriz Otávia, esposa de Nero, no ano 62 de nossa era, antes do seu exílio na ilha Pandatária, devido aos ciúmes de Popéia, a nova esposa de Nero. E para que possamos analisá-la, observando a articulação do discurso historiográfico no seu trecho, utilizaremos Roland Barthes e seu texto “O discurso da história”, que integra *O rumor da língua*, e a tradução da peça feita por Jesús Luque Moreno do texto da peça que integra a coleção Gredos para a língua espanhola, devido à ausência de uma tradução publicada em língua portuguesa. Nesse texto, Barthes propõe que a análise se detenha em três níveis: (a) enunciação, (b) enunciado e (c) significação.

A enunciação na peça se dá através das falas das personagens, pois são elas que informam o leitor/espectador do que está ocorrendo em cena e dos seus porquês – manifestações dos *shifters* de escuta e organizadores do discurso, pois só os apreendemos na repetição de certos enunciados, veiculados pelas vozes das personagens em ação, e assim acontece com o perfil de Nero, que começa a ser delineado na voz de Otávia e de sua Ama, é reforçado pelo primeiro Coro e confirmado pelas falas e atitudes do príncipe, depois de seu debate com Sêneca.

Sabemos da desgraça da Casa Imperial e do sofrimento de Otávia, através do que ela nos conta no prólogo, e o que ela não menciona é recuperado no seu diálogo com sua Ama. Aliás, ela mesma é responsável pela performance de abertura no prólogo – “Ó mãe, a quem sempre chorarei”, verso 10 – ao atribuir à mãe a origem dos males vividos. Mas não é apenas a

figura materna e seus desatinos, que são lamentados pela heroína, há também a perda do irmão assassinado por Nero. O pai, fraco e descuidado, também é lamentado por ter se unido a uma Erínia, isto é, a Agripina. Agripina, tão logo se viu casada com Cláudio, empreendeu esforços diligentes para casar Otávia e Nero, depois de garantida a adoção de seu filho por Cláudio. Nero, ao se apaixonar por Popéia, se cansa da tutela intensa da mãe e decide sacrificá-la para satisfazer a vontade de sua amante.

A voz do Enunciador do discurso, ideologicamente orientada, não se faz presente no texto diretamente, mas podemos notar sua presença, disseminada nas vozes das personagens – é através da conjunção de um determinado grupo de vozes: Otávia + Ama + Sêneca + Primeiro Coro, que podemos observar, implicitamente, a voz e a orientação do autor –, insinuar-se, a princípio, através das falas do primeiro Coro – um coro de anciãos, que apóia Otávia e lamenta sua situação – que se mostra indignado com a audácia de Nero ao repudiar sua legítima esposa de sangue real, em favor de uma qualquer. O Coro compara o sofrimento de Otávia ao de Juno nas mãos de Júpiter e lembra de seus direitos como filha legítima de Cláudio, além da sua pureza e da sua virtude, enxergando o jovem príncipe como um estranho. Depois, o Coro lembra algumas rebeliões contra tiranos na história romana ligadas à desonra de uma mulher. Por fim, ele encerra o prólogo e seu canto lembrando a morte de Agripina, ilustrando a crueldade sem limites de Nero.

Logo em seguida, temos a confirmação do caráter tirânico de Nero, pintado no prólogo por Otávia, pela Ama e pelo Coro, ao vê-lo debater com Sêneca num acalorado *agón*, no primeiro episódio que é fechado com a aparição da sombra de Agripina, que, ressentida com a traição do filho, amaldiçoa suas novas bodas. Otávia entra em cena novamente, cantando, resignada, o rumo dos fatos, enquanto é acompanhada do primeiro Coro, que conclama o povo a se manifestar, lamentando a falta de coragem dos romanos por permitirem que um ser tão cruel os governe. Eles voltam à cena novamente no êxodo, quando Otávia, escoltada pela guarda pretoriana, toma conhecimento de seu destino e o aceita com altivez, não se curvando ao medo de seu maior inimigo, e o Coro lamenta tudo o que aconteceu. Nos outros três episódios, apenas temos a confirmação do caráter de Nero e daqueles que o cercam e do sacrifício de Otávia.

O enunciado do texto está organizado em seis unidades de conteúdo:

· prólogo: tem-se a conversa de Otávia e sua ama-de-leite e a apresentação do problema da peça. A Ama completa o perfil sofrido que Otávia nos dá no canto monódico com que abre a peça, pintando o retrato do príncipe tirânico a quem está ligada.

· primeiro episódio: tem-se o *agón* entre Sêneca e Nero, em que cada um personifica uma postura simétrica e diametralmente oposta, pois o príncipe é a representação do poder despótico que tenta prevalecer pela força, enquanto que o velho preceptor representa uma postura mais serena e equilibrada, algo próximo da visão do pai da pátria (*pater patriae*) encarnada em Augusto, à frente do poder. Completam esse episódio a aparição de Agripina e a lamentação do casamento de Nero e Popéia pelo Coro e por Otávia.

· segundo episódio: nessa rápida passagem, Popéia discute com sua Ama sobre o sonho funesto que tivera na noite anterior com sua sogra e sua antiga família no Hades. A Ama a dissuade do mau presságio e a aconselha a realizar sacrifícios propiciatórios nos templos da cidade. Elas saem, e entra em cena o segundo Coro, que louva a beleza da nova imperatriz, dizendo que ela superava as antigas amantes de Júpiter da era mitológica.

· terceiro episódio: o segundo Coro dialoga com um Mensageiro, que veio trazer a notícia de que a população está rebelada e quer destruir o palácio para restituir a Otávia o seu lugar de direito. Ele sai e o Coro relembra o poder destrutivo de Eros.

· quarto episódio: Nero entra em cena, enfurecido com a revolta popular, e exige que o sangue dos líderes da revolta seja derramado para aplacar a sua cólera. O autor, aqui, antecipa um evento que só ocorrerá dois anos depois: o grande incêndio de 64, que consumiu boa parte de Roma. Ele quer fazer crer que Nero tenha ordenado que se ateasse fogo à cidade por causa dessa insubordinação. Além do sangue do povo, a cólera neroniana reclama o sangue de Otávia para afastar a ameaça de sua existência definitivamente.

· êxodo: em que Otávia e o primeiro Coro retornam à cena, e ela toma ciência de seu destino. O Coro lamenta o erro involuntário do povo e relembra todas as mulheres sofridas da família dela, pedindo que os deuses tenham piedade para com ela.

Dentre as personagens da peça, apenas Nero exerce algum tipo de ação efetiva. Nero usa de suas prerrogativas como príncipe para fazer valer sua vontade a todos, ordenando uma série de execuções políticas – a da mãe,

Plauto, Sula – o exílio de Otávia e, num momento de ódio desmedido, o incêndio da cidade. O povo, entre o segundo e o quarto episódios, é referido como uma força que tenta se contrapor àquela que exerce o poder de forma ilegítima e desconhece limites, mas é sufocado pela força das armas, pois se encontra sob o jugo daquele que o controla com rédeas firmes.

Nas personagens, há a incidência de uma série de traços que marcam a sua composição. Sobre Nero, incidem traços como intransigência, despotismo, prepotência, arrogância, dureza e crueldade. Sobre Otávia, esses traços são a tristeza, o ódio, a dor, o rancor, a impotência, a desonra, a desesperança e, por fim, a coragem para encarar a morte. Sobre a Ama de Otávia, notamos a pena, a tristeza, o equilíbrio e a esperança de que sua filha-de-leite não seja repudiada. Sobre a Ama de Popéia, notamos o orgulho, o desprezo e a arrogância por ver sua afilhada nas graças do César. Popéia é uma figura frívola e confusa, por causa do sonho que lhe trouxe maus presságios. Sêneca é representado pelo equilíbrio, racionalidade, clareza, mansidão e uma certa simpatia pela filha de Cláudio. Os outros adjuvantes, o Prefeito do Pretório e o Mensageiro, não apresentam traços muito fortes, a não ser a fidelidade e o questionamento inicial das ordens de Nero por parte do Prefeito, mas que não se atreve a desobediência por estar diretamente subordinado ao príncipe. No primeiro Coro, tem-se a indignação, a contestação, a firmeza, a tristeza e consolo a Otávia. Já o segundo Coro, seu extremo oposto, compartilha dos mesmos traços de Popéia, demonstrando toda a frivolidade típica dos cortesãos que vivem na órbita do poder. Em Agripina, por fim, encontramos ódio, revolta, arrependimento, todos imersos na paixão que ela tem pelo filho traidor.

Esses traços permitem o agrupamento das personagens em dois pólos: Otávia, sua Ama, Sêneca e o primeiro Coro, que representam uma postura ideológica antitirânica e, de certo modo, “republicana”, de um lado, e Nero, Popéia, sua Ama e o segundo Coro, que representam aqueles que estão no pleno exercício do poder e o exercem da maneira que desejam, sem se importar com os demais, de outro. Agripina, nesse jogo de forças, assume um papel muito peculiar, pois em momento algum simpatiza com a antiga enteada. Muito pelo contrário, ela só atua de forma negativa contra o filho, amaldiçoando-o, pela traição com que ele retribuiu seus esforços para torná-lo imperador. Essa polarização das personagens é marca de um conflito de

posições antagônicas que percorre sutilmente o fio narrativo da peça: o aceitar ou não um governo tirânico que oprime a todos.

Resta agora comentar a atuação de mais um elemento discursivo utilizado pelo enunciador na construção dos personagens: a “mitificação”. Para aproximar seu texto das grandes tragédias da tradição, o autor compara algumas personagens a alguns arquétipos míticos. Otávia é proclamada por sua Ama e pelo Coro como uma Juno que anda sobre a terra por estar casada com seu irmão adotivo, que assume o papel de Júpiter. Assim como a rainha dos deuses, ela deve suportar com resignação as infidelidades e os desmandos do marido, pois seu sangue real lhe garante certos direitos. Nero é comparado a Júpiter, que não tem freios em suas conquistas amorosas. Por fim, a beleza de Popéia é comparada, pelo segundo Coro, às antigas amantes do pai dos deuses e, ainda mais encantadora do que elas, torna-se irresistível ao Júpiter que anda sobre a terra. Outro recurso, utilizado para dar um aspecto mítico ao fato histórico contado na peça, é a aparição da sombra de Agripina, que volta do Hades apenas para amaldiçoar o filho. É nessa aparição solitária de um ente do mundo dos mortos que reside a semelhança dessa peça com *Os persas* de Ésquilo. Em *Ésquilo*, Dario é chamado pelo conselho real e pela rainha para dizer a verdade sobre a guerra entre gregos e persas, mas ele vai muito além, pois julga as ações erradas do filho e mostra a falha que o levou à derrota com a perda de inúmeras vidas. Já na *Octavia*, Agripina aparece solitária em cena, para amaldiçoar o filho que a traiu. Não se sabe realmente se ela está em cena materializada fisicamente ou se tudo não passa de um pesadelo de Popéia. A única coisa de que podemos ter certeza é que a sua aparição se dá com o intuito de selar, com poder do sobrenatural, o destino do filho que ela julga indigno de ter nascido, vaticinando sua morte, assumindo a sua parcela de culpa por ter gerado um monstro cruel como Nero.

A significação do discurso histórico de Otávia é imanente à matéria enunciada, assim como diz Barthes:

Os significados do discurso histórico podem ocupar pelos menos dois níveis. Há em primeiro lugar um nível imanente à matéria enunciada; este nível retém todos os sentidos que o historiador dá voluntariamente aos factos que relata; desta espécie podem ser as “lições”, morais ou políticas, que o narrador tira de certos episódios.

(...)

Como se vê, pela sua própria estrutura e sem que seja necessário fazer apelo à substância do conteúdo, o discurso histórico é essencialmente elaboração ideológica ou, para sermos mais precisos, *imaginária*, se é certo que o imaginário é a linguagem por meio da qual o enunciante de um discurso (entidade puramente linguística) “enche” o sujeito da enunciação (entidade psicológica ou ideológica). (BARTHES 1987: 128)

Esse discurso é elaborado, ideologicamente, por um indivíduo – uma vez que se desconhece o seu autor real, tal como afirmam Cardoso (2001: 33) e Moreno (1999: 360) – que tem forte inclinação republicana e antitirânica, uma vez que, ele transmite sua posição político-ideológica ao colocar mais argumentos nas vozes das personagens que se opõem a Nero e seus partidários, bem como pela maneira como elas constroem a imagem do jovem príncipe, que ele confirma nas duas vezes em que vai à cena, já que, em nossa leitura, cremos que nenhuma das personagens fique em cena tempo integral, pois o local da ação deve ser um ponto de passagem dentro do palácio imperial. Esse significado que está imbuído no discurso e na maneira como ele trabalha o real é que constitui o mais importante aspecto do texto, pois o que se faz discursivamente é a confirmação do caráter despótico e tirânico de Nero que não conhece limites para alcançar seus objetivos, afastando tudo aquilo que se lhe colocar como obstáculo, tal qual se pode encontrar nas referências à morte da mãe no párodo e na fala solitária de Agripina e na determinação que ele demonstra ao ordenar o exílio imediato da ex-esposa ao final da peça.

Referências bibliográficas

- BARDON, Henry. 1952. *La Littérature Latine Inconnue: L'Époque Républicaine*. Paris: Klincksieck.
- . 1956. *La Littérature Latine Inconnue: L'Époque Impériale*. Paris: Klincksieck.
- BARTHES, Roland. 1987. “O discurso da história”. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70. 121-30.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. 2001. “A configuração do tirano na pretexta

Otávia.” *Calíope* (Rio de Janeiro) 10: 33-43.

DUPONT, Florence. 1985. *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Les Belles Lettres.

MORENO, Jesús Luque. 1999. “Introducción”. Séneca. *Tragedias*. 2 vol. Madrid: Gredos. 2.353-63.