

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

FERNANDA VIEIRA GOZO

A *OTÁVIA* DO PSEUDO-SÊNECA
TRADUÇÃO, ESTUDO INTRODUTÓRIO E NOTAS

Dissertação apresentada ao programa de
Pós-Graduação em Letras Clássicas do
Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção
de título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner

São Paulo

2016

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
<i>ABSTRACT</i>	6
INTRODUÇÃO	7
TRADUÇÃO	12
ESTUDO:	
CAPÍTULO I – A <i>PRAETEXTA OTÁVIA</i> : MITO E HISTÓRIA	58
CAPÍTULO II – OTÁVIA E O CORPUS TRÁGICO SENEQUIANO	71
CONCLUSÃO	90
BIBLIOGRAFIA	91

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner, pela orientação ao longo desse trabalho.

Aos meus pais e meu irmão, por sempre acreditarem e se orgulharem de mim, mesmo com todas as minhas dificuldades.

Ao meu companheiro Alexandre, por todo amor e paciência nos últimos anos.

Aos meus amigos sem limites.

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado objetivou o estudo da peça latina *Otávia* do Pseudo-Sêneca, que inclui uma tradução para o português, acompanhada de notas e de um estudo introdutório. Este trabalho centrou-se em apontar o que se têm discutido entre os estudiosos de literatura clássica em relação à peça. Foi pertinente para esse expediente uma análise do gênero *praetexta*, do qual faz parte esta peça, considerando as divergências entre *praetexta* republicana e imperial, bem como a observação de como a peça integra mito e história. Essa pesquisa inclui também considerações sobre como *Otávia* dialoga com as tragédias de Sêneca, autor ao qual a peça foi atribuída erroneamente.

ABSTRACT

This Master's degree investigation aimed the study of the latin play Pseudo-Seneca's Octavia, which includes a translation into Portuguese, accompanied by notes and an introductory study. This work focused on showing what has been discussed between the classical literary scholars about the play. It was relevant to this expedient an analysis of praetexta genre, which this play is part, considering the differences between republican and imperial praetexta, as well as the observation of how the play includes myth and history. This research also includes considerations on how Octavia dialogues with Senecan tragedies, author to whom the play was erroneously attributed.

INTRODUÇÃO

autoria de *Otávia*

Otávia é uma peça que dramatiza os eventos políticos ocorridos na corte imperial romana durante três dias do ano de 62: o divórcio de Nero e Otávia; o casamento do imperador com Popeia; a revolta popular a favor de Otávia e, por fim, o exílio e morte de Otávia. Apesar dessa peça ter sido incluída no corpus senequiano¹, é quase um consenso entre os estudiosos que *Otávia* não foi escrita por Sêneca, mas sim por um admirador ou seguidor do filósofo. De acordo com Harington, em seu artigo “*Octavia praetexta: A Survey*” (1961), o poeta de *Otávia* “é alguém que admirava profundamente Seneca, e adentrou-se no pensamento e estilo de Sêneca (...) quanto às tragédias de Sêneca, nosso autor reproduz tanto seu estilo, vocabulário e fraseologia que ele deve tê-los conhecidos quase de cor”² (p. 28). Ferri indica que a obra trágica de Sêneca foi “referência constante para o autor da peça, mas ele não estava tentando escrever uma falsificação ou pseudografia”³ (p.50).

Um dos argumentos em prol da não autoria consiste na profecia feita pelo fantasma de Agripina sobre Nero em *Ot.* 618-31 que culmina no fim do imperador: *desertus ac destructus et cunctis egens*, “sozinho, destruído e privado de tudo”⁴. Como a morte de Nero ocorreu em 68, três anos após a morte de Sêneca, a peça não poderia ser de autoria senequiana. Da mesma forma, o sonho de Popeia em *Ot.* 718-33 profetiza acontecimentos posteriores à morte de Sêneca, pois há referências a sua morte, bem como a de seu primeiro marido, Crispino, eventos ocorridos entre 65 e 66 d.C (Boyle, 2008, p.13; Ferri, 2003, p.5-6).

Mais contundente contra a autoria de Sêneca do que a presença de eventos ocorridos depois da morte do filósofo, para Ferri, é a linguagem e o estilo utilizados pelo poeta de *Otávia* (p.31). Isso porque o *ignotus* repete constantemente estruturas das tragédias de Sêneca na peça: “o que é marcante em *Otávia* é a ausência de variação: as mesmas expressões idiomáticas são repetidas duas

1. Esse estudo baseia-se nas edições comentadas de *Otávia* de Ferri (2003) e Boyle (2008), bem como em Harington (1961) “*Octavia praetexta: A Survey*”.

Para Ferri (2003), a aparição de Sêneca na peça, a adaptação da obra de Sêneca e o fato da peça mostrar a relação entre Nero e Sêneca são elementos óbvios que podem ter feito algum editor antigo incluir *Otávia* no corpus senequiano.

“Seneca's appearance in the play, the pervasive adaptation of Senecan material, the documentary evidence provided by the play on Seneca's relationship with Nero, are the most obvious elements which at some time prompted an ancient editor to include Octavia in the Senecan corpus”.

2. “He is someone who profoundly admires Seneca, and has soaked himself in Seneca's thought and style (...) as for Senecan tragedies, our author so reproduces their style, vocabulary, and phraseology that he must have known them almost by heart”.

3 “constant referent for the author of the plays, but he was not trying to write a forgery or pseudepigraphon”

4. Todas as traduções, salvo indicações, são nossas.

ou mais vezes em toda a peça, o que dá uma ideia da gama limitada de soluções literárias disponíveis para este poeta"⁵(p.36). O fato do poeta de *Otávia* usar repetidamente estruturas que são características da tragédia senequiana demonstra, para Ferri, uma tentativa de compensar a própria debilidade de composição do poeta.

A data da peça

Até o momento não foi possível definir a data de composição da *Otávia*. De acordo com Boyle (p. 14), são três os períodos plausíveis que foram propostos pelos estudiosos: o reino de Galba (Junho de 68 d.C. A 15 de janeiro de 69 d.C); o reino de Vespasiano (entre 69 e 70 d.C) e um período entre meados e o final da dinastia flaviana (81-96 d.C). Contra a primeira, há o fato da peça não mencionar Otão como marido de Popeia⁶, uma figura influente que possuía estreitas relações com Nero e não teria sido mencionada por precaução. Além disso, Nero era ainda popular depois de sua morte, tanto que o povo romano menos abastado (*infima plebis*) teria chamado Otão de Nero quando aquele assumiu o trono (Suet. *Otho*, 7.1). Como argumento contra os últimos anos da dinastia flaviana há o caráter antitirânico e pró-republicano de *Otávia* e o declínio da popularidade de Sêneca. A peça se refere à Nero como tirano consideravelmente – somente a personagem Otávia se refere a Nero como tirano quatro vezes: *domus cum prole tua capta tyranno*, “tua casa e tua filha servem como cativas a um tirano (v. 33-4), *Vicam saeuos ante leones tigresque truces, fera quam saeui corda tyranni*, “Antes venceria leões selvagens e tigres ferozes, do que o coração brutal do tirano selvagem(v. 88); *poena nam grauior nece est/ uidere tumidos et truces miserae mihi/ vultus tyranni*, “a morte não é punição mais grave do que ver a face inchada e selvagem, ai de mim!, desse tirano” (v. 109-10); *orbis tyrannus, quem premit turpi iugo*, “tirano de um mundo humilhado por sua opressão” - e ressalta as revoluções populares, bem como figuras revolucionárias da história romana como os irmãos graco e Lívio Druso (*Ot.* 291-303, 676-89, 882-90). Além disso, Boyle acredita que essa data, por ser muito posterior à morte de Sêneca, seria inválida porque “é certamente mais provável que um drama tão senequiano como *Otávia*, embebido no vocabulário e no estilo trágico do mestre, repleto de alusões e empréstimos de seus trabalhos filosóficos, foi escrito dentro de uma proximidade razoável da morte de Sêneca”⁷ (p. 16). No mais, o estudioso

5. “what is striking in Octavia is the absence of *variatio*: the same idioms are repeated two or more times across the play, which gives an idea of the limited range of literary solutions available to this poet”.

6. Há controvérsias sobre a veracidade de Popeia ter sido casada com Otão. Cf. Ferri, 2003, p. 8-9.

7. “It is certainly more likely that such a Senecanesque drama as Octavia, soaked in the vocabulary and tragic style of the master, replete with allusions to and borrowings from his philosophical works, was written within a reasonable proximity to Seneca's death”

aponta que o fato da peça posicionar-se contra um governo tirânico no reino de um imperador igualmente tirânico seria obviamente perigoso (p. 16).

Dessa forma, refutadas as datações do governo de Galba e de Domiciano, Boyle considera que é mais provável que *Otávia* pertença ao período do governo de Vespasiano, pois neste houve a revitalização dos teatros – registrada por Suetônio em *Vesp.* 19.1 – bem como da *fabula praetexta* e de Cláudio, um ícone ideológico desse governo (p. 16).

Já Ferri (2003) considera que, apesar de não ser possível precisar a data da peça, a estrutura da peça fornece indícios de que para sua construção o poeta de *Otávia* pode ter se debruçado sobre fontes escritas referentes a eventos ocorridos na corte de Nero, as quais proviriam das obras de Plínio, o Velho, Clúvio Rufo e Fábio Rústico, historiadores contemporâneos ao império neroniano⁸. Uma vez aceita a hipótese de que a peça teria se baseado nos eventos registrados por esses livros, o estudioso acredita que essa ideia determinaria uma data mínima (*terminus post quem*) para a construção da peça⁹. Isso porque apenas na dinastia flaviana a tradição que considerava Nero um tirano começou a tomar força. Anteriormente, tanto Otão quanto Vitélio, sucessores de Nero, seguiram o regime deste devido à popularidade do imperador poucos anos após sua morte. Para Ferri, “isso é significativo, porque o autor de *Otávia* parece ter endossado as histórias sobre a crueldade de Nero incondicionalmente”¹⁰ (p.11).

Na esteira de Ferri, o relato dos eventos de *Otávia* coincidem com o que se pôde reconstruir da história do período a partir dos relatos de Tácito e Dion Cássio: “De forma significativa, a peça inclui eventos que, apesar de importantes do ponto de vista de um historiador, não precisavam existir em uma trama concentrando-se nos últimos dias de *Otávia*; não obstante a tragédia os registra na sequência em que eles parecem ter sido colocados na historiografia”¹¹(p. 11). Dessa forma, embora as fontes das informações acerca do principado de Nero fossem os historiadores contemporâneos aos eventos, Ferri acredita que o poeta de *Otávia* pode ter usado Tácito como referência histórica, já que este se baseou naqueles ao relatar o que ocorreu na corte imperial. Para Ferri, a presença da execução de Sula e Plauto em *Otávia*, dois opositores do império de Nero,

8. Esses historiadores são citados por Tácito, mas suas obras não chegaram até os dias de hoje. Cf. Sobre Plínio, o Velho: An.1.69.2; 13.20.2 e 15.53.3; Clúvio Rufo e Fábio Rústico: 13.20.2 e 14.2.1-2 e apenas Fábio Rústico em 15.61.3)

9. Determinada a data mínima, Ferri vai além e explora elementos em *Otávia* que estariam presentes em *Siluae* de Estácio. Dessa forma, para o estudioso a peça teria sido composta no principado de Domiciano, na década de 90 d.C., época que Estácio viveu e se posicionava contra Nero: Ferri afirma que “este estado das coisas, entretanto, não deve ter mudado radicalmente no governo de Domiciano, quando Estácio e Marcial ainda se sentiam livres para falar depreciativamente sobre Nero”(this state of things, however, need not to have changed radically under Domitian, when Statius and Marcial still felt free to talk disparagingly of Nero).

10 “This is significant, because the author of *Octavia* appears to have endorsed the stories about Nero's cruelty unreservedly”

11 “Significantly, this includes events which, though important from a historian's perspective, did not need to have a place in a plot concentrating on the last days of Octavia; the tragedy none the less records them in the sequence in which they seem to have figured in the historiography”

constituem o elemento mais significativo disso de que o *ignotus* usou Tácito como fonte. Em *Ot.* 437-8, as primeiras palavras do imperador tratam de uma ordem ao centurião para que este levasse até Roma as cabeças decepadas de Plauto e Sula. A seguir, no final do diálogo com Sêneca, a personagem de Nero resolve casar-se com Popeia. Ferri acredita que o autor de *Otávia* apenas mencionou os dois oponentes porque a execução deles e a morte de Otávia estavam relacionadas na fonte escrita na qual o poeta se baseou para construir a peça, e também devido ao fato de que os eventos foram organizados como capítulos em sequência, assim como estão figurados em Tácito (p. 12). Ferri aponta que há ainda em *Otávia* a menção a outros eventos que foram registrados por Tácito que ilustram esse expediente de composição (p. 13). Em *Ot.* 227-48, a heroína pede a Júpiter que Nero seja atingido por um raio e, no mesmo episódio em que Tácito registra a morte de Otávia, o historiador menciona o aparecimento de um cometa no céu, evento que teria ocorrido em 60 d.C. (*Tac. An.* 14.22.1). Outro exemplo ilustrativo está presente em *Ot.* 107, verso no qual Otávia faz uma prece para que seja poupada de uma culpa (*absit crimen a fatis meis*, “se não houver culpa em meu fim”), a qual, de acordo com Ferri, faz referência à acusação de adultério forjada para que Nero pudesse divorciar-se da esposa (*Tac. An.* 14.60). Para Ferri, essas alusões são possíveis por causa da existência do contexto histórico ao qual o autor de *Otávia* tinha acesso: “essa série contínua de alusões veladas só é justificada pela presença do subtexto histórico, o qual adquire o melhor do enredo dramático, e às vezes o prejudica¹²” (p.15). Ferri acredita que esse prejuízo é causado pelo método de composição que o autor escolheu, respaldado na história, o qual trata de inserir todas as informações possíveis de suas fontes ao construir uma personagem dentro da trama. De fato, as referências parecem terem sido adicionadas ao texto em uma sequência que não confere uma unidade dramática na construção de personagens, como no caso da construção da personagem Otávia¹³.

Erasmus¹⁴ concorda com Ferri ao ressaltar o fato de que o autor de *Otávia* contradiz parcamente os fatos históricos¹⁵. No entanto, diverge tanto de Ferri quanto de Boyle ao sugerir que a peça foi escrita logo depois dos eventos retratados na peça. Isso porque, de acordo com o estudioso, a peça contém informações que não podem ser encontradas em nenhuma fonte historiográfica: a menção de que Nero esperou até Popeia engravidar para mandar executar Otávia; o fato dos títulos das personagens serem usados, como Agripina ser chamada de Augusta (v.328 e 748); a menção ao monumento de Acte, amante de Nero (v. 196); a destruição das estátuas de Agripina (*damnatio*

12. “This continuous series of veiled allusions is only justified by the presence of a historical subtext, which gets the better of the tragic plot, and sometimes disrupts it”

13 A construção da personagem Otávia baseada em fontes históricas é detalhada no capítulo II deste estudo.

14. Roman tragedy: theatre to theatricality (2004).

15. A única inconsistência apontada por Erasmus concerne a aparição de Sêneca na corte, pois este já não era bem quisto na corte imperial na época do casamento de Nero com Popeia.

memoriae, v. 611) e o aparecimento do título de *pater patriae* de Nero (v.444). Erasmo acredita que esses elementos apontados sugerem que o autor de *Otávia*, como não se baseou em nenhuma fonte histórica, pode ter presenciado os eventos ocorridos na corte imperial.

A discussão sobre autoria e datação pontuada aqui têm sido por muito tempo discutida pelos estudiosos da literatura clássica e, considerando as divergências principalmente no que se refere à data, permanece inconclusiva. Dessa forma, não cabe a esse estudo discutir além do que foi pontuado, e sim atentar para algumas singularidades de *Otávia*. O que prova a unicidade da peça em relação às outras peças que chegaram até os dias de hoje, em primeiro lugar, é o fato de ser uma *praetexta*, um drama histórico, gênero bastante enigmático nos estudos clássicos. Sabe-se, por meio de fontes antigas, que houve encenações de *praetextae* no período republicano, das quais apenas restaram fragmentos. Muito pouco se pôde averiguar sobre a natureza dessas peças e ainda menos sobre a relação dessas peças com *Otávia*, uma *praetexta* do período imperial que apresenta divergências em relação as mais antigas, como por exemplo, o fato das primeiras serem majoritariamente associadas a triunfos de líderes romanos, característica ausente em *Otávia*. Nesta peça, contrariamente, há indícios de oposição ao governo vigente, ao principado de Nero. As diferenças entre as duas *praetextae* serão exploradas no primeiro capítulo deste estudo, bem como uma introdução ao teatro antigo que nos serve de ponto de partida para o entendimento desse gênero.

Em segundo lugar, em razão de pertencer ao gênero *praetexta*, a peça em questão dispõe da presença tanto de fatos históricos quanto da mitologia característica das tragédias. Nesse sentido, é pertinente observar como a *Otávia* mescla esses dois elementos que compõem o gênero. Para ilustrar esse expediente, esse estudo abordará a construção da personagem Otávia, que ora conta com elementos historicamente registrados sobre a mulher de Nero, ora com analogias a figuras mitológicas que parecem transformar Otávia em uma heroína. Essa transformação da personagem, ao que parece, pode ser associada à capacidade do imaginário romano em tornar tênue a história e o mito, como será observado.

Além das singularidades que talvez possam ser atribuídas ao gênero, *Otávia* possui dissemelhanças em relação ao corpus trágico senequiano do qual hauriu. O segundo capítulo abordará essas divergências, a partir dos pontos em comum entre a tragédia de Sêneca e *Otávia*.

TRADUÇÃO

OTÁVIA PSEUDO-SÊNECA

OTÁVIA

Já a aurora fulgente afasta do céu
os astros errantes,
surge o sol com seu cabelo radiante
e devolve o luminoso dia ao mundo.
Vamos, atormentada por tantos males, 5
repita seus lamentos já habituais,
maiores que dos alcíones marinhos¹⁶,
e das aves de Pandíon¹⁷,
mais miserável que o deles é o seu destino.
Ó, mãe¹⁸, sempre por mim chorada, 10
primeira causa dos meus males,
ouça o triste lamento de sua filha
se nas sombras ainda há sentimento.
Se ao menos Cloto¹⁹ com suas velhas mãos
tivesse rompido meu fio de vida, 15
antes que eu visse, deplorada, suas feridas,
e seu rosto manchado com sangue horrendo!²⁰.

16 Exortação para competir com os cantos lamentosos dos rouxinóis e Alcíones ocorre uma vez em Sêneca, cf. Sen. *Agam.* 664-92.

17 As aves de Pandíon são Procne e Filomena, filhas de Pandíon, rei de Atenas. Procne era a mulher de Tereus, o rei traciano, para o qual ela serviu o filho deles, Itys, como banquete, por vingança pelo estupro e assassinato de sua irmã, Filomena. Os três se tornaram pássaros, Procne um rouxinol (ou andorinha), Filomena uma andorinha (ou rouxinol), Tereus um pássaro poupa. Cf. Sen. *Hf* 146-51, *Thy.* 56-7, 272-7, [Sen.] *HO* 192-3, 199-200, 952-3.

18 A morte da mãe de Otávia, Messalina, iniciou o círculo de infortúnios que culminou na morte da heroína. Messalina foi morta em 48 por seu marido e pai de Otávia, Cláudio, por insistência de Narciso. Ferri (2003, 126) indica uma similaridade do lamento de Otávia com o de Electra em Eurípedes (*Or.* 195-207), uma vez que Clitemnestra foi a origem dos problemas de Electra.

19 Cloto é uma das três parcas, a que tece o fio da vida (gira). As outras duas são Láquesis, que calcula a quantidade de vida (enrola) e Átropos determina o fim (corta), cf. Boyle (p. 101, 2003).

20 Marca de imitação de Sêneca: o exagero imagético que consiste na presença de sangue e mortes violentas. Nesse caso, Ferri diz que a imagem de Messalina com o rosto ensanguentado é um exagero porque historicamente a mãe de

Ó, luz, sempre para mim funesta!
 Desde aquele tempo a luz do que as trevas
 é mais odiosa: 20
 suportei de uma madrasta cruel²¹ as ordens,
 os olhares ferozes e a alma hostil²²;
 ela, ela como a terrível Erínis²³,
 ao meu leito nupcial trouxe chamas infernais²⁴
 e te assassinou, pai miserável²⁵, 25
 quem há pouco o mundo todo obedeceu²⁶,
 além do oceano
 e do qual os bretões fugiram
 e, antes desconhecidos por nossos comandantes,
 viviam libertos. 30
 Ai de mim, pai, pelas perfídias de uma esposa
 estás morto, tua casa e tua filha servem
 como cativas a um tirano.

AMA

Qualquer um que se espante com o primeiro fulgor
 e se encante com os frágeis bens de uma corte enganosa, 35
 veja como a fortuna, de repente, com seu ímpeto,
 agora despojou a grandiosa casa
 e a estirpe de Cláudio, a cujo império

Otávia se suicidou, então possivelmente não foi desfigurada (p. 127). O uso de *spargo* para indicar um grande fluxo de sangue é comum em Sêneca: *Hf.* 1217, *Med.* 709, *Ot.* 722.

21 A Madrasta é Agripina. De acordo com Boyle (2008), *saeva* é um adjetivo comum para designar madrastas, c.f. *Sen. Pha.* 356-7. O estudioso também lembra que as madrastas são figuras recorrentes nas declamações de Sêneca, o velho, como em *Con.* 4, 6. 9. 5.

22 Possivelmente, para Ferri (p.131), há no verso uma imitação dos lamentos de Electra e de Andrômaca em Soph. *El.* 288-92 e *Verg. Aen.* 3.326-7.

23 Nesse verso há um destaque também para a comparação de Agripina com uma das Erínis, ou Fúrias, espíritos do inferno que vingavam mortes, aterrorizavam e amaldiçoavam ou eram as próprias maldições. Também eram consideradas três: Megeira, Tisífone e Alecto. As Erínis são frequentes na tragédia senequiana, cf. *HF* 982-4, *Med.* 952-68, *Oed.* 590, *Ag.* 83-4, *Thy.* 250-2. No entanto, não há outra ocorrência de uma Erínis personificada no corpus de Sêneca.

24 Otávia se refere às tochas da morte. O termo *stygios* se refere ao Estige era o principal rio do inferno. As tochas eram armas tradicionais das Fúrias e também símbolo do casamento romano.

25 Cláudio, o imperador anterior.

26 O império de Cláudio foi de grande atividade e expansão militar.

o mundo se submeteu, o Oceano, livre por muito tempo,
obedeceu-lhe e, de mal grado, recebeu embarcações. 40

Ele que foi o primeiro a impor sua autoridade aos britanos,
e a cobrir mares desconhecidos com imensas frotas,
e ao passar ileso em meio a povos bárbaros
e mares selvagens, morreu pelo crime da esposa²⁷;
e depois ela por um filho, de cujos veneno 45
um irmão²⁸ morreu. A irmã e esposa²⁹ infeliz
não consegue esconder o luto insuportável,
mas é coagida pela ira do marido cruel.
Refugia-se sempre, cintilando um ódio
pelo esposo que é por ela recíproco. 50

Minha lealdade e devoção consolam
em vão sua alma ferida: rejeita
meu conselho, nem pode dominar o ardor
de seu nobre espírito, mas tira forças do infortúnio.
Ah, que nefando crime meu medo prevê! 55

Tomara a vontade de um deus possa evitá-lo.

OTÁVIA E AMA

OTÁVIA

Ó, minha fortuna, igualável a
nenhum mal, mesmo que
eu repita tuas lágrimas, Electra!³⁰
Em prantos, você pôde chorar pela morte 60

²⁷ Cláudio estava seguro em terras bárbaras, mas morreu pela mão da esposa. O mesmo paradoxo pode ser visto em *Agam.* 40-41.

²⁸ Britânico, nascido em 41 d.C., supostamente morreu em 55 d.C. envenenado por Nero em um jantar, cf. *Tac. Ann.* 13. 15-17. Britânico era o maior rival de Nero na sucessão ao trono.

²⁹ Otávia era meia-irmã e irmã de Nero por adoção.

³⁰ Otávia destaca que, mesmo que repita as lágrimas de Electra, seus infortúnios são maiores, e essa alegação presente na negação da imitação é um jogo, pois na verdade a personagem está de fato imitando os lamentos de Electra. Esse recurso, para Ferri, é surpreendente em um poeta pouco sofisticado como o autor de Otávia. Geralmente a referência a outros personagens é feita sem ressonâncias literárias explícitas (*Soph. Ant.* 823-4). Ferri destaca também que referências a outros personagens precursores na mitologia, como nesse caso em que Otávia cita Electra, são encontrados mais na comédia, em que os títulos de comédias e tragédias são mencionados abertamente, cf. *Plaut. Merc.* 469-70.

de seu pai,³¹
vingar o crime por meio de um irmão³²
quem tua fidelidade e devoção tirou do
inimigo³³ e protegeu³⁴
o medo não permite que eu chore 65
por meus pais arrebatados por uma sorte cruel e impede que³⁵
eu lamente a morte de um irmão
no qual residia minha única esperança
e um breve consolo dos meus males.
agora, estando em luto, resto 70
como uma sombra de uma nobre família.

AMA

Ah! A voz de minha triste criança
magoa meus ouvidos :
a lentidão da velhice me impedirá
de entrar em seu quarto?

OTÁVIA

Enxugue minhas lágrimas, ama, 75
testemunha fiel de minhas dores.

AMA

Que dia te salvarás de tantos aflições,
infeliz?

OTÁVIA

Aquele que me enviar para as sombras estíguas.

31 Analogia de Otávia com Electra, pois o pai de Electra, Agamêmnon, líder do exército de Troia, foi assassinado por sua mulher, Clitemnestra, da mesma forma que Cláudio foi morto por Agripina.

32 A morte de Agamêmnon foi vingada por Orestes, irmão de Electra.

33 O inimigo seria Clitemnestra (e o amante Egisto), como são chamados por Electra em *Sen. Agam.* 911.

34 Em Eurípedes (*El.* 16, 286) o resgate de Orestes foi atribuído a Pedagogo. Já em Sêneca (*Agam.* 910), Electra envia Orestes a Estrófilo.

35 Na tragédia grega, Electra também se queixa por não poder lamentar: *Soph. El.* 285-6. Além disso, a proibição das lágrimas são marcas de um tirano, cf. *Sen. Ira* 2.33.2-6; *Tac. Ann.* 6-19.2-3.

AMA

Imploro que estes presságios estejam longe. 80

OTÁVIA

Tuas preces não regem minhas desventuras
e sim o destino³⁶.

AMA

Para tuas aflições um deus brando
concederá melhora,
agora, já mais calma, vence teu marido
com ternas carícias. 85

OTÁVIA

Antes venceria leões selvagens e tigres ferozes,
do que o coração brutal do tirano selvagem.
Ele odeia os nascidos de sangue nobre,
despreza os deuses³⁷ e homens igualmente
e não pode lidar com a própria fortuna, 90
que deu a ele por meio de um crime monstruoso
uma mãe abominável.

Mesmo que o ingrato se envergonhe do presente
da mãe odiosa
ter auferido o poder imperial mesmo que
com a morte retribua tamanho dom: 95
porém essa mulher carregará esse título depois de sua morte
na eternidade.

AMA

Retém as palavras do teu espírito em fúria,

³⁶ A *Fortuna* é mais enfatizada em *Otávia* do que nas oito tragédias de Sêneca.

³⁷ O Atreu de Sêneca também despreza os deuses (*dimitto superos*, “eu desprezo os deuses”, *Thy.* 888) e também faz parte do retrato histórico hostil de Nero, que foi descrito por Suetônio como *religionum...contemptor*, “contemptor da religião”, cf. *Nero* 56.1.

suprime as frases proferidas sem pensar. 100

OTÁVIA

Embora eu padeça de sofrimentos que são suportáveis
meus males nunca podem ser esgotados
a não ser por uma morte cruel.

Depois de ter a mãe morta, o pai assassinado por um criminoso,
ser privada de meu irmão, coberta de luto e miséria, 105

com o choro contido, odiada por meu marido
escrava de minha serva³⁸, odeio a luz, 105

meu coração sempre treme de medo – não da morte
mas da maldade: se não houver culpa³⁹ em meu fim,
será uma alegria morrer. A morte não é punição mais grave que
ver a face inchada e selvagem, ai de mim!,

desse tirano, beijar meu inimigo 110

de quem até mesmo as carícias
eu não poderia tolerar após a terrível

morte de meu irmão, cujo reino ele detém
e se compraz com sua morte o autor de um crime infando.

Quão frequente a sombra do meu verdadeiro irmão 115

surge diante de meus olhos⁴⁰, quando o repouso relaxa meus membros
e o sono fecha meus olhos cansados de chorar!

Ele se arma, com suas mãos fracas, de tochas negras

e golpeia os olhos e o rosto de meu irmão⁴¹,

refugia-se trêmulo em meu quarto 120

seus inimigos o perseguem e, se apegando a mim,

38 Segundo Ferri (p.156-7), a personagem aludida em *famulae* é Popeia, o que seria inapropriado em Roma, uma vez que a última pertencia a uma classe elevada. No entanto, o estudioso, ao analisar o contexto da peça, crê que Otávia poderia chamar a rival de escrava como um insulto. Já Boyle (p.121), acredita que o termo se refere à *Acte*, pois em *Tac. Ann.* 14.63.3, a primeira amante é designada como *ancilla domina ualiditior* (escrava mais poderosa que sua amante). Para Ferri, o termo também pode ser visto também como imitação literária, pois a antítese *domina/famula* é uma das favoritas na tragédia senequiana.

39 Para Ferri (p.157), o termo *crimen* se refere à acusação de adultério contra Otávia depois do divórcio, ao contrário do que pensam alguns comentadores, que apontam no termo *crimen* a ideia que Otávia teria a intenção, no verso 174 (*ne manu nostra cadat*), de matar Nero.

40 O sonho de Otávia pressagia sua morte.

41 Britânico ataca seu irmão culpado como uma fúria pedindo vingança.

o violento desliza a espada em meu flanco⁴².

Então um tremor e um grande pavor expulsa-me dos sonhos
e renova o luto e o medo de minha miséria.

Acrescenta uma amante soberba, vivaz, 125

em posse de espólios de nossa casa, para presenteá-la, o filho
embarcou sua mãe numa embarcação mortífera⁴³
quem, depois de ter naufragado e superado o mar,
foi morta com espada mais selvagem do que os mares.

Que esperança há para mim, depois de tanta impiedade? 130

Minha inimiga vitoriosa espreita meu leito
e irradia seu ódio por mim, deseja a cabeça
de uma esposa legítima como preço do adultério.

Surge da sombra e ajude tua filha
que o invoca, ó, pai⁴⁴, ou depois de romper 135
a terra, abre o abismo infernal para me engolir.

AMA

Em vão clamas pelo fantasma de teu pai,
infeliz, em vão, porque nas trevas não conserva para sua prole
nenhuma consideração. Cláudio foi capaz de preferir
um nascido de outro sangue⁴⁵ a seu filho, 140
e, dominado pelo amor, tomou como esposa a filha de seu irmão⁴⁶
em união amaldiçoada,⁴⁷
a partir disso gerou uma série de crimes, assassinato, traição,
ambição por poder, sede de sangue.

42 Nero persegue Britânico, aterrorizado, que se refugia nos braços da irmã. Otávia abraça o irmão, tentando protegê-lo, e Nero perfura os dois com a espada. Não se sabe ao certo qual a referência de *inhaerenti*, se Otávia ou Britânico.

43 O navio sabotado é relacionado ao barco de Caronte, transportando os mortos para o Hades. A afirmação de que Popeia foi uma influência importante na decisão Nero em matar sua mãe Agripina aparece pouco trabalhada somente em *Cass. Dio. Hist. Rom.* 61.12.1. O assunto é tratado em *Tac. Ann.* 14.1 de forma indireta.

44 Convocações do auxílio dos mortos podem ser vistas em *Sen. Troad*, 519-21, 681-3, quando Andrômaca tenta falar com Heitor e *Sen. HF.* 279-83, quando Megara invoca Hércules. Nesse trecho, Otávia clama a própria morte, característica comum nas tragédias de Sêneca (Boyle, 126), cf. *Oed.* 868-70; *Phae.* 1188-90; *Phae.* 1238-42; [Sen.] *HO.* 1711-12.

45 Nero era filho biológico de Agripina e Cneu Domício Enobarbo. Cláudio preferiu Nero como seu sucessor ao império do que seu filho Britânico ao adotar Nero em 50 a.C, cf. *Tac. Ann.* 12.25.2; *Suet. Claud.* 39.2.

46 Agripina era a filha mais velha do irmão de Cláudio, Germânico, o filho adotado e herdeiro de Tibério.

47 O casamento entre Cláudio e sua sobrinha Agripina seria legalmente um incesto (*incestum*, *Tac., Ann.* 12.5.1; *incesta*, *Sue., Claud.* 26.3) como aponta Boyle (p. 128).

O genro tornou-se vítima do sogro para que por meio de teu casamento não se tornasse poderoso. Que crime monstruoso! Silano foi um presente dado a mulher para cobrir de sangue ⁴⁸ sua família ancestral, culpado de crime fictício ⁴⁹ .	145
O inimigo entrou ⁵⁰ , ai de mim! Tomou a casa ⁵¹ , por meio da astúcia da madrasta, feito genro e filho do imperador, jovem de gênio abominável e capaz de crimes, cuja mãe maligna acendeu a tocha e por medo casou-te à força.	150
Vitoriosa e embrutecida por seu sucesso, ousou ameaçar o sagrado governo do mundo quem pode contar os mais diversos tipos de crime, a esperança nefanda e os truques brandos da mulher enquanto ela tomou o reino por uma série de crueldades? então santa <i>Pietas</i> recolheu seus passos nervosos e uma Erínis selvagem, com pés imortais, entrou no templo vazio, desonrou com tocha infernal seu coração sagrado, rompeu as leis da natureza e tudo que é divino. A esposa preparou para o marido venenos selvagens ⁵² , e depois foi morta por um crime de seu filho. Tu também jaz morto, jovem infeliz, sempre motivo de choro para nós, a última estrela do mundo, pilar ⁵³ da casa de Augusto, ó Britânico, ai de mim, agora só cinzas leves e triste sombra, mesmo sua madrasta selvagem	155
	160
	165
	170

48 Há passagem similar em *Tiestes*, cf. Thy, 61, *patrios polluat sanguine focos*, “deixe o sangue poluir o lar”.

49 Silano era acusado de ter tido uma relação incestuosa com a irmã Junia Calvina e foi expulso do senado, Tac. *Ann.* 12.3-4; 8.

50 O inimigo é Nero, que entra na corte de Cláudio por meio de uma invasão estrangeira, ajudado pelas artimanhas de uma mulher traiçoeira, Agripina.

51 De acordo com Ferri, apenas na poesia latina a figura da Fúria é uma entidade que inspira assassinato, já na grega é uma figura que inspira vingança (p. 173).

52 Supostamente Cláudio porque comeu um prato de cogumelos envenenados, depois que Agripina falhou em matá-lo com uma poção. Sobre a morte de Cláudio, Cf. Tac. *Ann.* 12.6.6; Suet. *Claud.* 44; Cass. *Dio Hist. Rom.* 65. 34 (Ferri, p. 175).

53 A designação de um indivíduo como pilar da casa também aparece em Sêneca, *Hf.* 1251 e *Troad.* 124.

chorou⁵⁴ quando entregou seus restos mortais
para a pira, para que fossem queimados, chamas ferventes
queimaram os membros e a face, similares a do Cupido.

OTÁVIA

Mate-me também, para que não morra por minha mão!⁵⁵

AMA

A natureza não te deu tanto poder.

175

OTÁVIA

Dor, ira, pesar, infelicidade e luto me darão.

AMA

Melhor vencer seu marido cruel com complacência.

OTÁVIA

Ele restituirá o irmão tomado de mim por assassinato?⁵⁶

AMA

Que tu permaneças viva, para restituir a casa decadente
de teu pai, um dia com filhos teus.

180

OTÁVIA

A casa do imperador aguarda outros filhos,
o destino cruel de meu irmão infeliz me arrasta.

AMA

Reafirme tua coragem por meio do apoio do povo.

⁵⁴De acordo com Ferri (p. 177), não há nos relatos históricos evidências sobre as expressões e reações dos participantes do funeral de Britânico (Cf. Tac. *Ann.* 13.17; Cass. Dio *Hist. Rom.* 61.7.4; Suet. *Nero* 33.3; *Jos. Ant.* 20.153; *Bell. Iud.* 2.250). Tácito, Suetônio e Cássio Dio relatam que uma grande chuva fez com que a cerimônia fosse pouco visível.

⁵⁵A ideia de que Otávia poderia assassinar Nero pode ter sido inspirada em Sófocles, *El.* 955-7; 1019-29, em que Electra decide matar Egisto, ao que sua irmã Crisótemis se opõe (Ferri, p. 178).

⁵⁶No trecho há a presença de esticomitia, em que os interlocutores pegam palavras ditas pelo outro para demonstrar uma opinião polêmica: cf. 178 *restituat*, 180 *restituas*; 180 *subole*, 181, *subolem* (Ferri, 179).

OTÁVIA

Isso conforta, mas não alivia os males.

AMA.

A força do povo é grande.

OTÁVIA.

No entanto a do imperador é maior.

185

AMA.

Ele respeitará a própria esposa.

OTÁVIA.

A amante proibirá.

AMA.

Certamente todos a odeiam⁵⁷.

OTÁVIA.

Mas é querida pelo meu marido.

AMA.

Não é esposa ainda.

OTÁVIA

Assim será⁵⁸, e mãe também!

AMA

O ardor juvenil enfurece com o primeiro impulso⁵⁹

⁵⁷ A rejeição a Popeia é atestada somente por Tácito (*Ann.* 14.61) que alega que a população virou todas as estátuas de Popeia, felizes com a aparente volta de Otávia.

⁵⁸ Nessa mudança de enunciador há o uso da partícula *nempe*, que é frequentemente usada em diálogos acalourados no corpus senequiano, quando um dos enunciadores aproveita a ocasião para dar uma opinião sarcástica. Cf. *HO.* 437, *Troad.* 340, *Phae.* 244-5.

⁵⁹ O termo impulso é comum no estoicismo no que tange a relação com as emoções, cf. *Troad.* 250, *iuenile iutium est*

mas enfraquece. A paixão torpe não dura
mais do que o vapor de uma breve chama:
o amor de uma esposa permanece para sempre.
A primeira escrava⁶⁰ que ousou violar
e possuir o coração do senhor por um longo tempo⁶¹,
agora teme a mulher...

OTÁVIA.

Preferida por ele. 195

AMA

Submissa e humilhada, ergue monumentos
que comprovam seu medo.
E aquele deus volúvel e falacioso abandonará também
o Cupido voador: embora possua beleza, poder
e orgulho, seu sucesso será breve. 200

Mesmo a rainha passou
por dores similares,
quando em todas as formas transformou-se
o senhor do céu⁶² e pai de todos os deuses
e obteve as penas de um cisne 205

os chifres de touro de Sidão;
ou esguichou como chuva de ouro⁶³.
As estrelas de Leda brilham no céu,
Baco senta-se sobre o olimpo pátrio,
o divino Hércules possui Hebe 210

regere non posse impetum; Med. 157, 391; Phae. 255; Pho. 347; Agam. 203.

60 Acte.

61 Em *Hércules no Eta*, passagem similar é a que a ama tenta persuadir Deianeira de que em breve Hércules voltará para ela e abandonará Iole, como fez com as outras amantes (*HO* 351-79).

62 Listas das seduções de Júpiter podem ser encontradas também em *Sen. Phae. 301-8*, em que se transforma em um cisne para seduzir Leda, e em um touro para seduzir Europa. O disfarce na forma de touro também pode ser visto em *HO*, 551-3.

63 As vítimas de júpiter são Leda, esposa de Tíndaro, de cuja união nasceram Clitemnestra e Castor, e mãe também de Pólux e Helena com Júpiter; Europa, filha do rei fenício Agenor; Dânae, filha do rei argivo Acrísio e mãe de Perseu com Júpiter.

e não teme a ira de Juno
sendo agora genro quem uma vez foi inimigo⁶⁴.
Porém, com sabedoria e complacência
a esposa venceu a dor,
poderosa Juno, sozinha e segura 215
mantém o que faz trovejar em no leito do céu,
Júpiter não é seduzido por nenhuma forma mortal
e nem abandona seu templo elevado.
Tu também, uma Juno da terra,
irmã e esposa de Augusto, supera 220
as dores mais graves.

OTÁVIA

Os mares selvagens se juntarão às estrelas
o fogo à onda, o céu ao triste tártaro⁶⁵,
a doce luz à escuridão, o dia à noite úmida⁶⁶,
antes que o coração do meu terrível esposo 225
se junte ao meu, sempre lembrado da morte de meu irmão.
Se ao menos o comandante dos céus
pusse em chamas a cabeça vil do príncipe nefando!
Ele, que frequentemente atinge a terra com raios perigosos
e aterroriza nosso coração com os fogos sagrado 230
e estranhos monstros⁶⁷. Vimos a primeira luz do céu
um cometa⁶⁸ luminoso espalhar sua calda horrenda,
para onde o lento Bootes conduz seu vagão

64 Nos versos 208-212, o poeta de *Otávia* discorre sobre as listas de recompensas dadas aos bastardos de Júpiter: os filhos de Leda, Pólux e Castor, são transformados em estrelas; Baco assumiu uma posição no Olímpo, Hércules, filho de Júpiter com Alcmena, esposa de Anfitrião, casou-se com Hebe, filha de Júpiter e Juno, cf. *Hf.* 14-23.

65 A parte mais inferior do inferno.

66 Por meio do adinato, figura retórica, Otávia lista uma série de fenômenos factícios para ilustrar a ideia da impossibilidade de sua reconciliação com Nero. Construções similares ocorrem em *Hf.* 372-8; *Phae.* 568-573; *Thy.* 476-82.

67 Profecias no ano 59 d.C. que relatavam uma mulher que dava luz à uma cobra, uma mulher morta por um raio nos braços do esposo, eclipse solar, todos os 14 distritos atingidos por raios, cf. *Tac. Ann.* 14.12.2.

68 Otávia faz alusão ao cometa descrito por Tácito em *An.* 14.22.1.

pelas noites sucessivas, duro com o frio do ártico⁶⁹.

O céu foi poluído pelo espírito vil 235

de nosso comandante selvagem, os céus ameaçam
novas desgraças para o povo que esse comandante ímpio conduz.

Não era tão feroz Tifão⁷⁰, quem a terra encolerizada
uma vez gerou, sem respeito por Júpiter⁷¹.

Essa pestilência⁷² é pior, esse inimigo dos deuses 240

e dos homens expulsou deuses de templos
cidadãos do estado⁷³, tomou a vida do irmão,
bebeu o sangue da mãe, vê a luz do dia⁷⁴

aproveita a vida e arrasta sua alma criminosa!

Ai de mim! Pai supremo⁷⁵, porque lanças com tua mão real 245

tantas vezes, cegamente, dardos invencíveis, em vão?

Contra alguém tão perverso, por que sua mão se torna lenta?

Seria preciso que pagasse pelos seus crimes

o bastardo Nero, filho de Domício,

tirano de um mundo humilhado por sua opressão. 250

Seus costumes e vícios mancham o nome de Augusto.

AMA⁷⁶

É indigno, confesso, de seu leito,

mas cede ao destino e a tua fortuna,

menina⁷⁷, eu imploro, não desperte a ira violenta

69 Os versos 234-35 indicam a região do céu por onde o cometa teria passado. A referência aparece também em *Sen. Med.* 314-15 *non quae (sidera) flectitque senex/ Attica tardus plaustra Bootes*; *Med.* 682-3, *quasque perpetua niue/ Taurus coerces frigore Arctoo rigens*; *Oed.* 546, *frigore aeterno rigens*.

70 Último filho da Terra, Tifão era um monstro com várias cabeças, olhos de fogo e muitas vezes que tentou tomar o trono de Júpiter. Este teria atingido Tifão com seus raios e a mandado para o inferno. Esse raio que atingiu Tifão é tido como responsável pela erupção do vulcão Etna na Sicília em *Sen. HF* 79-82; *Thy.* 809-10 e na ilha de Inarime (Boyle, p. 145).

71 A Terra gerou em ordem Zeus, os titãs, os gigantes e Tifão por inveja ou raiva de Zeus.

72 O termo *pestis* é usado para definir Helena em *Sen. Troad.* 892.

73 Sula, *Tac. Ann.* 13.47 e Plauto, posteriormente mortos por ordem de Nero, *Tac. Ann.* 14.57-9.

74 Não foi punido, como Édipo, que perde tira a própria visão como punição de seus crimes, cf. *Sen. Phoe.*

75 Nos versos 245-251 Otávia roga diretamente à Júpiter. Preces aos deuses, especialmente Júpiter, para que use seus raios e trovões para punir os maus, são comuns no corpus de Sêneca, cf. *HF*, 1202; *Phae.* 671-81; *Med.* 531, *Phoe.* 90-2, *Thy.* 1077; *HO*, 847-55.

76 Nos versos 252-6 a ama aconselha Otávia a ser submissa ao marido. O mesmo ocorre em *Phae.* 217.

77 Termo recorrente usado pela ama para se dirigir a sua senhora na tragédia senequiana, cf. *Med.* 158, 380, *Phae.* 255, 588, [*Sen.*] *HO*, 277, 445. 539.

de teu marido. Talvez um deus vingativo
apareça, e um dia de alegria virá. 255

OTÁVIA

Há algum tempo nossa casa sofre a ira
dos deuses, a Vênus⁷⁸ cruel foi a primeira a oprimi-la,
por meio do furor de minha pobre mãe,
que louca e já casada, casou-se em uma união incestuosa⁷⁹ 260
a despeito de nós, do marido, e esquecida das leis.
Atrás dela, com o cabelo solto, amarrado por cobras,
a vingativa Erínis⁸⁰ foi até aquela cama infernal,
pegou as tochas do leito e encharcou com sangue,
acendeu no peito do imperador⁸¹ uma ira selvagem 265
para a morte nefanda, minha mãe pobre sucumbiu
pela espada. Morta, me enterrou
em luto perpétuo. Levou seu marido
e filho para a morte, abandonou nossa casa decadente.

AMA

Não renoves teu luto devoto com lágrimas, 270
ou perturbes o fantasma de tua mãe
que por seu furor pagou graves penas.

CORO ROMANO

Que notícias chegam a nossos ouvidos?⁸²
Que seja falsa e vazia
por ser em vão tantas vezes repetida. 275

78 Deusa do amor sexual, mãe do deus Cupido.

79 Messalina casou-se com Caio Sílio 48 a.C enquanto Cláudio estava fora em Óstia. Cf. *Tac. Ann.* 11-26-48.

80 Uma das fúrias, que pune os comportamentos sexuais reprováveis.

81 Cláudio, que foi persuadido a matar Messalina e o amante pelo secretário do imperador, Narciso, cf. *Tac. Ann.* 11.37.2.

82. Construção semelhante em *Agam.* 397, *felix ad aures nuntius uenit meas*. Ferri aponta que essa é a única passagem no corpus senequiano em que um coro parece ser motivado a se expressar dentro do recorte dramático da história, há uma interação entre o coro e o que se passa na peça(p. 206).

Que nenhuma nova esposa⁸³ entre no leito
do nosso príncipe, e a filha de Cláudio
mantenha a casa e o casamento,
os rebentos sejam garantia de paz⁸⁴
para a alegria de um mundo tranquilo, 280
e guarde a eterna fama glória de Roma.
Por acaso mantém o leito do irmão⁸⁵
a poderosa Juno.
Por que a irmã e esposa de Augusto
foi banida do reino de seu pai? 285
O que vale para ele a santa piedade, pai dos deuses,
do que vale a virgindade e a decência moral?
Após sua morte, nós nos esquecemos
do comandante⁸⁶, cuja estirpe
somos traidores em uma época de medo. 290
Os romanos antepassados
tinham a virtude, neles havia a verdadeira linhagem
e sangue de Marte⁸⁷.
Expulsaram da cidade reis soberbos⁸⁸,
e vingaram teu fantasma, 295
virgem, apunhalada pelo pai⁸⁹,
para que evitasse a tua escravidão
e não servisse de prêmio
à vitoriosa luxúria.
Uma guerra triste ocorreu depois de ti também, 300
pobre moça, Lucrecia,
morta pela tuas mãos,

83Popeia.

84O termo *pignora pacis* é usado para designar crianças nas tragédias de Sêneca em momentos patéticos, cf. *Med.* 1012, pouco antes de Medeia matar o segundo filho; *Troad.* 766, em que *Andrômaca* se refere à *Astíanax* quando lamenta a partida do menino para a morte; *Oed.* 1022, em que Édipo fala sobre si mesmo e os seus filhos (Boyle, 155).

85A natureza incestuosa dos irmãos Juno e Júpiter, Otávia e Nero.

86Alusão às conquistas militares de Cláudio.

87Marte era um deus romano, pai de Rômulo, fundador da cidade.

88Tarquínio, o Soberbo, foi expulso da cidade por Bruto em 509. a.C., cf. Liv. 1.57-60.

89Virgínia, que foi cobiçada pelo decênviro Ápio Cláudio, foi morta pelo próprio pai para não ser violentada, cf. Liv. 3.44-58.

violentada por um tirano cruel.
 Tarquínio e sua mulher Túlia
 pagaram pelo crime vil: 305
 essa criança impiedosa dirigiu sua carruagem selvagem
 por cima da carne do pai morto, e negou a pira fúnebre⁹⁰
 para o velho.
 Esta era também contemplou
 o crime odioso de um filho 310
 quando nosso príncipe traiu sua própria mãe⁹¹,
 e a fez navegar pelo mar Tirreno em uma embarcação mortal.
 Comandados por ele, os nautas partiram
 do porto pacífico
 ecoam o bater dos remos: 315
 o navio alcança o mar aberto,
 quando se divide, abre seu casco
 e se adentra no mar denso.
 Um poderoso uivo se ergue nas estrelas
 em meio ao choro das mulheres. 320
 A morte terrível paira ante os olhos dos homens.
 Todos procuram fugir de seu destino:
 alguns, nus, agarram-se a pedaços do barco naufragado,
 e cortam as ondas,
 outros tentam nadar de volta para a costa. 325
 A morte suga muitos no mar profundo.
 Augusta⁹² chora sobre suas vestes
 E arranca seus cabelos,
 encobre sua face de choros tristes.
 Quando não há esperança de segurança, 330
 ardendo a ira, com a dor assolando,
 “essa”, exclama, “é a recompensa

90Tarquínio, o Soberbo, não permitiu que os ritos fúnebres fossem feitos para Sêrvio Túlio, cf. Liv. 1.49.1.

91Nero preparou uma emboscada para a própria mãe ao levá-la até a baía de Nápoles para uma suposta reconciliação entre eles. O imperador persuadiu a mãe a entrar em um barco que se desintegraria no mar, cf. Tac. Ann. 14.4.

92Agripina.

que me paga por meu grande presente, filho?
 Eu admito que mereço esse barco:
 te gerei, dei a ti o luz, 335
 o poder e o nome de César
 em minha loucura.
 Ergue tua cabeça do inferno, meu marido,
 e festeja a minha punição⁹³.
 Eu, a causa de tua morte odiosa, 340
 autora do funeral de teu filho⁹⁴,
 irei, como é meu dever, para junto de teu fantasma
 não enterrada⁹⁵,
 tragada pelas ondas cruéis do mar”.
 Enquanto fala, a água afoga sua boca, 345
 ela afunda no oceano
 e emerge, minada pela água salgada
 o agitar das mãos e o medo repelem a morte
 mas o esforço a esgota.
 Ainda permaneceu nos corações silenciosos 350
 uma lealdade que desafia a morte.
 Muitos, enfraquecidos pela água,
 corajosamente ajudam sua senhora.
 Enquanto ela levanta seus braços cansados, eles gritam
 seguram e levantam-na com suas mãos. 355
 Do que te foi útil
 fugir do mar selvagem?
 Tu estás prestes a morrer pela mão do teu filho,
 cujo crime a posteridade
 não esquecerá⁹⁶. 360
 Nero se enfurece pelo resgate,

⁹³ Agripina clama por Cláudio, para que saia do inferno e se compraza com a dor da sua esposa ao ser morta pelo filho.

⁹⁴ De acordo com Boyle (p. 164), Agripina confessa o que não fez. Em Tac. *Ann.* 13.16.4, Tácito relata que Agripina não foi responsável pela morte de Britânico.

⁹⁵ Crença antiga comum era de que os mortos não enterrados só poderiam atravessar o rio Estige depois de cem anos da morte, tempo que definhavam perto do rio (Boyle, p. 165).

⁹⁶No que tange outros crimes que não podem ser esquecidos na tragédia senequiana, cf. os crimes de Édipo em *Phoe.* 264-7 e a vingança de Atreu sobre Tiestes, *Thy.* 192-3, 753-4.

sofre porque sua mãe vive,
um crime ímpio e monstruoso cometido duas vezes.
Ele apressa o destino de sua mãe
e não tolera atraso para esse mal. 365
Um capanga⁹⁷ obedece às ordens,
abre seu peito com ferro.
Morrendo, a infeliz pede
a seu carrasco
para que afunde a espada cruel em seu útero⁹⁸, 370
dizendo: “afunde aqui sua espada, aqui
onde essa monstruosidade nasceu”
Depois dessas palavras
misturadas a seu último gemido
finalmente a alma triste 375
se esvai pelas feridas brutais.

SÊNECA

Fortuna poderosa⁹⁹, porque, com teu sorriso
enganoso, elevaste-me a esse ápice¹⁰⁰, contente com minha
sorte, para que contemple a minha queda
e multiplique o meu medo? 380
Estava melhor escondido, longe dos tormentos da inveja
dentre os penhascos do mar de Córsega¹⁰¹,
onde meu espírito livre e autônomo tinha
tempo para reflexão e estudo.

⁹⁷Aniceto, Tac. *Ann.* 14.8.

⁹⁸O pedido final de Agripina tem paralelo no pedido final de Jocasta a Édipo, 1038-9.

⁹⁹A Fortuna é apresentada de forma similar no discurso da ama no v. 34 de *Otávia*, como uma entidade que ilude suas vítimas com seu sorriso sedutor. A mesma ideia ocorre nas tragédias senequianas, em Sen. Ag. 593-4 e 247-8; [Sen.] *HO.* 715. O verso inicial do personagem de Sêneca também alude a uma *sententia* famosa de Públio Siro, *Set.* 167, *Fortuna cum blanditur captatum uenit.*

¹⁰⁰Cf. *Agam.* 101-1, *quidquid in altum Fortuna tulit/ ruitura leuat*, “o que a Fortuna levou para o alto, há de levar à ruína”.

¹⁰¹Sêneca foi exilado em Córsega no período de 41-9 d.C., acusado de adultério com a irmã de Calígula.

Que alegria olhar para as criações mais nobres 385
 da mãe natureza, artista de infinito
 engenho: o céu, o sol e os caminhos sacros
 das moções do mundo, as alterações da noite
 a órbita de Febe¹⁰² envolta por estrelas errantes,
 a glória brilhante do grande céu. 390
 Se o firmamento envelhecer e sua vastidão
 desmoronar novamente em um caos cego,
 seu último dia estará aqui para esmagar uma
 raça ímpia com a queda do céu, então um mundo melhor
 renasceria e geraria uma nova prole 395
 como o jovem mundo fez quando Saturno governou¹⁰³.
 Depois a deusa virgem de grande poder,
 a justiça, quem o céu mandou com fé sagrada,
 gentilmente governou a raça humana na terra.
 As nações não conheciam guerras, 400
 nem exércitos. Não havia cidades
 fechadas por muros, estradas eram abertas a todos
 e tudo era propriedade comum.
 A própria terra alegre espalhava para longe
 seu seio fecundo, mãe feliz e segura 405
 para filhos virtuosos¹⁰⁴. Mas outra geração
 menos gentil surgiu. E uma terceira raça
 engenhosa para as artes, porém inviolável.
 Em seguida veio uma raça inquieta, que
 perseguia animais ferozes, tirava peixes 410
 das águas com uma rede pesada
 ou lança leve, enganava pássaros voando com vime
 ou os prendia em armadilhas, dominava 412bis
 touros ferozes, sulcava a terra
 um dia virgem e inexplorada. Por essa ofensa

102 Lua. Febe era considerada a deusa da lua pelos poetas romanos.

103 A Era de Ouro antes da construção das cidades era associada ao reino de Cronos ou Saturno.

104 A visão de um mundo mais justo também pode ser encontrada em *Sen. Phae.* 525-39.

a terra escondeu seus frutos para o interior do seio sagrado. 415
Mas uma era mais degenerada entrou
nas entranhas da mãe, extraiu ferro pesado
e ouro, depois armou mãos selvagens,
delineou fronteiras, criou reinos,
construiu novas cidades, com armas protegia 420
a própria casa ou ameaçava o espólio de outros.
Esquecida, a virgem Astrea, grande glória
Das estrelas, fugiu da terra e dos costumes selvagens
dos homens e as mãos foram sujas de sangue da morte.
O amor pela guerra e fome por ouro cresceu 425
por todo o mundo, o maior vício surgiu,
o excesso, peste sedutora, a quem a passagem do
tempo e erro grave deu força e poder¹⁰⁵.
Os vícios acumulados por todas as eras caem
sobre nós. Somos oprimidos por uma época pesada 430
na qual os crimes reinam, a furiosa impiedade reina,
a potente luxúria domina com um amor imoral,
o excesso triunfante com suas mãos ambiciosas
despoja a infinita riqueza do mundo para desperdiçá-la.

Mas eis que vem Nero, carregado com seu passo temeroso 435
e seu ar ameaçador. Tremo ao pensar o que ele tem em mente.

NERO, CENTURIÃO E SÊNECA

NERO

Cumpra minhas ordens. Envie alguém que traga até mim
a cabeça decepada de Plauto e Sula¹⁰⁶.

¹⁰⁵ A crença na decadência da humanidade pode ser vista em *Sen. Phae.* 525-62; *Med.* 329-39.

¹⁰⁶ Plauto e Sula eram dois rivais ao trono. Plauto era bisneto de Tibério, e uma falsa acusação em 55 d. C. dizia que Agripina planejava casar-se com ele e torná-lo esposo e imperador, cf. *Tac. Ann.* 13-19.3). Já Sula foi cônsul em 52 d.C, era meio irmão de Messalina e genro do imperador Cláudio. De fato Plauto e Sula tiveram suas cabeças decepadas e levadas a Nero, cf. *Tac. Ann.* 14-57.

CENTURIÃO

Cumprirei sem demora. Vou-me para o acampamento imediatamente.

SÊNECA

Convém que nada seja decidido precipitadamente contra parentes¹⁰⁷. 440

NERO

É mais fácil ser justo quando o coração está livre de medo¹⁰⁸.

SÊNECA

A clemência é um grande remédio para o temor¹⁰⁹.

NERO

A maior virtude de um comandante é aniquilar o inimigo.

SÊNECA

Para um pai da pátria, maior virtude é proteger seus cidadãos¹¹⁰.

NERO

Para um velho brando, seria conveniente dar lições às crianças. 445

CENTURIÃO

Mais se deve controlar uma juventude impulsiva.

NERO

Nesta minha idade, creio ter bastante discernimento...

107 Os versos 440-54 constituem a mais longa passagem de esticomitia na tragédia romana, maior do que o trecho presente em *Agam.* 145-47, em que a ama tenta dissuadir Clitemnestra a não se vingar de Agamemnon. Nesse trecho de *Otávia*, Sêneca tenta, por sua vez, dissuadir Nero de matar a esposa.

108A ideia de que tiranos vivem em um estado de medo pode ser encontrada na filosofia de Sêneca, cf. *Sen. Clem.* I.7.3.; I.8.7; I.11-4; I.19.5; I.26.1 e na tragédia *Tiestes*, cf. *Sen. Thy.* 599-606.

109As palavras polissílicas *remedium* e *clementia* conferem ao verso um tom solene, similar ao da *sententia*, de acordo com Ferri (p. 254). Essa construção é também encontrada em Sêneca, cf. *Oed.* 515, *iners malorum remedium ignorantia est*.

110 Sêneca pode ter feito referência a um título dado aos *princeps* pelo senado, junto à coroação como *ob ciues servuatos*, título dado pela primeira vez a Augusto em 27 a.C (Ferri, 254). Há um verso similar em *Sen. Clem.* I.26.5 *princeps...dignus...quam illa corona ob ciues servuatos*. Não há evidências de que o título tenha sido dado a Nero.

SÊNECA

de modo que os deuses possam sempre aprovar seus atos.

NERO

Serei um tolo se temer os deuses, pois eu mesmo os crio.

SÊNECA

Deve temê-los ainda mais, uma vez que tanto poder lhe é concedido. 450

NERO

A Fortuna me permite tudo.

SÊNECA

Creia nela como deusa bem pouco favorável: ela é inconstante.

NERO

O covarde ignora o poder que lhe é concedido¹¹¹.

SÊNECA

A glória consiste em fazer o que se deve, não o que é permitido.

NERO

O povo pisa no líder indeciso.

SÊNECA

Esmaga o detestável. 455

NERO

A espada protege o príncipe.

SÊNECA

¹¹¹ O verso traz um jogo de palavras que é presente também em Sêneca como característica do tirano, cf. *Agam.* 271-2 *id esse regni maximum pignus putant/ si quidquid aliis non licet solis licet*: pensam que é esta a maior garantia da realeza; é permitido a eles o que não é aos outros. Nesse contexto, Egisto tenta convencer Clitemnestra a matar o marido, e aponta motivos para que a amante não perdoe Agamêmnon.

Mais a lealdade.

NERO

Convém que um César seja temido.

SÊNECA

Porém, mais ainda ser amado¹¹².

NERO

É necessário que temam...

SÊNECA

Tudo que é obtido pela força torna-se oneroso.

NERO

...e obedeçam minhas ordens.

SÊNECA

Dá ordens justas!

NERO

Eu mesmo decido.

SÊNECA

De modo que o consenso apoie o que se decidiu. 460

NERO

A espada desembainhada fará.

SÊNECA

Que deus proteja!

¹¹²Ocorre nesse verso uma sinalefa de troca de falante que também é presente em *Sen. Agam.* 794 *credes te lidere Ilium? /et Priamum simul*, acreditas que vês Ílio?/ e Príamo também. No trecho, Agamêmnon fala com Cassandra que, depois de um transe, faz referência a Troia destruída e infere-se que a destruição também é destino de Agamêmnon, que será morto por Clitemnestra.

NERO

Devo sofrer ataques contra o meu sangue para ser
morto repentinamente, desprezado e sem ser vingado?¹¹³

O exílio não arruinou os expatriados

Plauto e Sula, cuja fúria irredutível 465

incitou assassinos para a minha morte,

a ausência mantém sua popularidade

na cidade, o que conserva a esperança dos exilados.

A espada deve exterminar os meus inimigos suspeitos?

minha odiada esposa perecerá e deve seguir 470

seu querido irmão: o que se destaca deve cair¹¹⁴.

SÊNECA

Os célebres são proeminentes entre os homens ilustres,
protegem a pátria, poupam os aflitos¹¹⁵, detêm os selvagens

com a morte, dão descanso para a ira,

quietude para o mundo e paz para sua Era¹¹⁶. 475

Essa é a virtude extrema, o caminho que conduz ao céu.

Assim o primeiro pai da pátria, Augusto,

tendo abraçado as estrelas, é agora deus honrado em um templo.

No entanto, a Fortuna o lançou à terra e mares por muito tempo

dentre os sérios vícios da guerra 480

enquanto aniquilava os inimigos de seus pais.

A Fortuna apoiou-te sem sangue

e deu as rédeas do império facilmente,

113 Sulla tinha sido acusado de tramar contra a vida de Nero, cf. Tac. *Ann.*13.47.

114 A ideia de que o tirano precisa assegurar a impunidade matando os cidadãos ilustres está presente também em Sêneca, *Oed.* 702 *omne quod dubium est cadat*, no qual Édipo acusa Creonte de ter inventado a acusação de que o rei tinha se casado com a mãe e matado o pai. Ao acusar Creonte de mentir (*mentitur ista*, 669), Édipo tenta livrar-se da culpa, alegando que Creonte, um cidadão ilustre, é incerto (*dubium*) e deve morrer.

115 Ferri pontua que a ideia de que o rei deveria ser um pai benéfico e aliviar os atingidos pela pobreza pode ser encontrada em *Sen. Clem.* 2.6.2. *succurret alienis lacrimis . . . dabit manum naufrago, exuli hospitium.*

116 A linguagem utilizada nesses versos foi influenciada pela obra *De Clementia*, de Sêneca, embora o conceito de rei ideal expressado no trecho reflita ideias que pertenciam a filosofia política do início do império, que continua princípios do estoicismo (Ferri, 263). Listas de obrigações do rei também são encontradas em *Sen. Med.* 222-5 *hog reges habent/ magnificum et ingens . . . prodesse miseris, súplices fido lare / protegere;* e em *Phoe.* 292-3 (*tu . . . potes*) *inhibere iuuenes, ciuibus pacem dare, / patriae quietem, foederi laeso fidem;* *Clem.* I.26.5. *felicitas illa multis salutem dare et ad uitam ab ipsa morte reuocare et merer clementia ciuicam.*

subjugou a seu comando terras e mares.
A triste inveja, vencida pelo consenso real, cessou. 485
O apoio do senado e os cavaleiros se acendeu;
tu, pelas orações do povo e o desejo do pai
eleito autor da paz, juiz da humanidade,
reges a terra com seu espírito inviolável,
pai do Estado. Proteja Roma 490
e dê para teu povo confiança em ti.

NERO

Presente dos deuses, a mesma Roma e senado
foram meus escravos e o medo de mim
exprime preces relutantes e vozes humilhadas.
Proteger cidadãos nocivos para o príncipe e a pátria 495
ser inflado de vaidade por sua classe, que é uma demência
permitiria que uma voz ordenasse
a morte dos suspeitos? Bruto se armou para matar
o comandante que o salvara.
Conquistador dos povos, invicto na batalha, 500
sempre equiparado a Jove pela grande honra,
César caiu por um crime perverso de um cidadão.
Quanto sangue dele então Roma viu
de tantas feridas! com piedade e virtude
o deus Augusto ganhou o céu, quantos nobres 505
ele matou, jovens, velhos,
espalhados pela terra, quando o medo da morte
para fugir para casa e a espada do triunvirato
escritos na lista¹¹⁷ para tristes mortes!
Os pais viram as cabeças cortadas e tristes 510
no mastro na Rostra, não podiam chorar¹¹⁸,

¹¹⁷Tabula era uma placa que continha os nomes dos cidadãos banidos, termo também visto em *Sen. Suas.* 6.7; 7.1.

¹¹⁸De acordo com Ferri (p. 271) os relatos de cabeças e cortadas e corpos mutilados expostos e o luto de seus familiares ao verem a situação dos corpos é lugar comum na descrição dos horrores da guerra civil, cf. *Flor.* 2.16 (4.6); *Sen. Suas.* 6.17. Em Sêneca, o velho, há o relato da imagem do corpo de Cícero no fórum. Ferri aponta que é uma passagem extraída de Tito Lívio, e que o poeta de *Otávia* teria Sêneca, o velho, como fonte.

nem lamentar pelos seus, com o fórum poluído de vísceras,
 sangue pútrido caindo pelos rostos apodrecidos.
 E não acaba esse sangue e morte:
 o triste Felipe¹¹⁹ por muito tempo teve medo de pássaros e bestas selvagens 515
 o mar da Sicília engoliu navios
 e vários homens açougueiros o mundo
 tremeu com o poder dos generais.
 O inimigo vencido contribuiu para o Nilo,
 com barcos para voo, mas a morte estava próxima¹²⁰. 520
 Novamente um Egito¹²¹ torpe bebeu
 o sangue de um general romano, agora protege fantasmas leves?
 Lá estava enterrada uma guerra civil que durou
 por muito tempo impiamente. O vitorioso,
 já fatigado, finalmente desembainhou sua espada 525
 vulnerável por golpes. O medo conservou seu império.
 A fidelidade do exército o salvou como escudo¹²²,
 tornou-se deus pela grande piedade do filho.
 Foi consagrado depois de sua morte e recebeu um templo.
 Os astros também esperarão por nós, se minha espada 530
 selvagem prevenir qualquer ataque a mim
 estabelecerei minha casa com filhos dignos.

SÊNECA

Tua corte será preenchida com raça celeste
 por uma filha de um deus, a glória da família de Cláudio
 ganhou, como Juno, a cama do irmão. 535

119 Felipe era um local da macedônia. Não há precedentes de um local que alimenta os animais com a carne de corpos não enterrados, mas sim que lugares geram animais selvagens (Ferri, 272).

120 Na tragédia senequiana, os participios futuros marcam uma mudança de perspectiva, destacando a diferença entre a perspectiva entre a expectativa de um personagem e um resultado decepcionante (Ferri, p. 274), cf. *Agam.* 42-3 *deuicto Ilio/ adest – daturus coniugi iugulum suae*: Agamêmnon, depois de der vencido Troia, volta pra casa para ser morto pela esposa; *Agam.* 623-4 *restitit annis / Troia bis quinīs, unius noctis/ peritura furto*.

121 O Egito era visto como impuro por causa da promiscuidade sexual de Cleópatra e pelo costume do casamento entre pessoas da mesma casa real, cf. *Prop.* 3.10 (11). 39 *incesti meretrix regina Canopi*; *Ov. Met.* 15. 826-7 *Romanique ducis coniunx Aegyptia taedae/ non bene fisa cadet* (Ferri, p. 275).

122 O poder imperial era assegurado pelo controle dos exércitos. A ideia de que o controle sobre os militares era essencial para os imperadores romanos pode ser notada em Tac. *Ann.* 13.4 *de auctoritate patrum et consensu militum praefectus*.

NERO

A mãe impura diminui a confiança na linhagem
e o coração da minha esposa nunca foi meu.

SÊNECA

Amor e confiança não são visíveis nos jovens
quando a modéstia protege as chamas amorosas.

NERO

Isso de fato eu acreditei em vão por um longo tempo 540
porém expressões da face e o coração, que não são reconciliáveis,
manifestaram os sinais de seu ódio por mim¹²³
para finalmente me punir com minha dor ardente
eu encontrei uma esposa digna de meu leito
em beleza e linhagem, a quem Venus¹²⁴ e 545
a esposa de Júpiter cederá e a deusa feroz com armas.

SÊNECA

Honra, confiança, costumes e modéstia da esposa
deveriam agradar o marido; somente a qualidade
da mente e da alma permanecem independentes de tudo,
a flor da beleza se despedaça diariamente¹²⁵. 550

NERO

Um deus reuniu todas as glórias em uma mulher
e o destino determinou que tal grandeza nascesse para mim.

SÊNECA

Não confies cegamente, livra-te desse amor.

123A passagem pode ter sido influenciada por *Sen. Agam.* 389 *manifesta properat signa laetitiae ferens*. Passagens no corpus senequeano indicam emoções expressas pelo rosto, cf. *Med.* 446 *fert odia prae se, totus in uultu est dolor*; HO. 247-9.

124A suposta superioridade da amada em relação aos deuses também está presente em *Sen. Med.* 83-6 *cedent Aesonio duci/proles fulminis improbi . . . nec non qui tripodas mouet*.

125 Cf. *Sen. Phae.* 761-76.

NERO

Do tirano do céu, quem o senhor iluminado,
não pode expulsar, quem transpõe os mares selvagens 555
e o reino de Plutão, e convoca os deuses do céu?¹²⁶

SÊNECA

O erro do homem é imaginar o amor como algo transitório,
um deus cruel¹²⁷, e arma suas mãos sublimes
com arcos e flechas, equipa-o com uma tocha cruel
e considera-o filho de Vênus, filho de Volcano! 560
Uma grande força de espírito, calor agradável da alma,
Isso é o amor. É nascido da juventude e nutrido
por meio da luxúria e do ócio entre os períodos felizes da Fortuna¹²⁸.
Se desistires de mantê-lo e alimentá-lo,
Rapidamente perde seu poder e se esvai. 565

NERO

Eu creio que o amor é motivo essencial da vida¹²⁹,
e fonte de prazer. A humanidade, ao procriar-se sempre,
evita sua extinção por meio do amor,
que acalma feras selvagens¹³⁰.
Ele pode carregar a tocha conjugal para mim 570
e com seu fogo conduzir Popeia ao meu leito.

SÊNECA

A dor do povo não suportará ver essa união

126Nos versos 554-56, de acordo com Ferri (p. 283), está presente a ideia de que não há como resistir o amor, se mesmo os deuses não conseguem esse feito. Esse argumento também foi usado em Sen. *Phae.* 184-96.

127A passagem imita Sen. *Phae.* 195-206, no discurso da ama para Fedra, que nega a divindade do amor e satiriza a representação tradicional do eros como um jovem de asas com arcos, flechas e tochas flamejantes (Ferri, 283).

128A ideia de que o amor cresce no ócio e luxo das classes mais abastadas é presente no discurso da ama a Fedra, em *Phae.* 2042-5, *quisquis secundis rebus exultat nimis / fluitque luxu semper insólita appetit.*

129A resposta de Nero a Sêneca não é claramente marcado. Há paralelo em *Phae.* 128, *Amoris in me maximum regnum puto*, em que Fedra faz um contra-argumento para a ama.

130O discurso de Nero é similar ao discurso da ama em Sen. *Phae.* 466-70. Para o amor como meio meramente reprodutivo, cf. Sen. *Phae.* 470 (*Venus*) *quae supplet et restituit exhaustum genus.*

que nem a nobre devoção permite.

NERO

Proibirei-me de fazer o que é permitido a todos?

SÊNECA

O povo sempre exige o extremo dos mais poderosos.

575

NERO

Agradaria-me descobrir se minha força
retiraria o apoio concebido de forma imprudente.

SÊNECA

Melhor defender calmamente teus cidadãos.

NERO

É mal governo, quando o povo rege seus comandantes.

SÊNECA

Quando nada pode obter, sofre justamente.

580

NERO

É justo obter o que preces não podem ganhar?

SÊNECA

Negar é duro.

NERO

Forçar um príncipe é desumano.

SÊNECA

Ele deve conceder.

NERO

Os rumores o considerarão derrotado.

SÊNECA

Os rumores são leves e vazios.

NERO

Se for permitido, atinge muitos.¹³¹

SÊNECA

Teme os eminentes.

NERO

Porém os consome menos.

585

SÊNECA

É facilmente oprimido. Penses no teu divino pai,
e a idade, integridade e modéstia da tua esposa.

NERO

Desiste, já me pressionaste demais.

Permita-me fazer o que Sêneca condena.

Eu já adio as preces do povo há um tempo

590

quando o útero de Popeia carrega uma garantia e parte de mim:

Por que não pensamos no casamento amanhã?

AGRIPINA

Rompi a terra e saí do Tártaro¹³²,

minha mão ensanguentada carrega uma tocha infernal

para o funesto casamento: sob essas chamas

595

Popeia se case com meu filho, as quais mão vingativa

131 Os versos 583-584 tratam da má fama que Nero tem medo de adquirir caso desista de se divorciar de Otávia. Essa preocupação com a fama pode ser vista também em *Sen. Thy. 204-5 fama te populi nihil / aduersa terret?*; *Hf. 352 Inuidia factum ac sermo popularis premet.*

132 Os fantasmas costumam anunciar que saíram do inferno. Cf. *Sen. Agam.1, Thy, 1.*

e a dor de mãe transformarão em tristes piras fúnebres.
 Permanece em meio às sombras sempre a lembrança
 de minha morte ímpia, grave para meus manes
 ainda não vingados¹³³; como pagamento para meus serviços, 600
 recebi um navio mortal e o preço do império
 foi aquela noite em que deplorei meu naufrágio.
 Meu desejo tinha sido chorar pela morte de meus companheiros¹³⁴ e pelo crime abominável
 do meu filho cruel; mas não houve tempo
 para lágrimas, com crime ele duplicou um grande crime. 605
 Ferida com ferro, desfigurada devido às feridas,
 entre os penates sagrados lancei meu espírito aflito,
 tendo escapado do mar, nem se extinguiu com meu sangue
 o ódio pelo meu filho. Encoleriza-se contra o nome da mãe
 o tirano feroz, deseja ocultar meus méritos, 610
 com medo da morte, destroi estátuas, monumentos
 por todo o mundo que, para meu castigo,
 meu amor infeliz lhe deu, ainda menino, para governar.
 Morto, meu marido em fúria persegue meu espectro¹³⁵,
 e ataca com chamas o meu rosto culpado. 615
 Persegue, ameaça, atribui a mim a sua morte e o
 túmulo do filho, reivindica o autor da morte.
 Poupa-me agora: ele te será dado, não peço muito tempo.
 Uma Erínis vingativa prepara uma morte digna
 para o ímpio tirano, vergastas, fuga vergonhosa 620
 e punições que superam a sede de Tântalo,
 o trabalho cruel de Sísifo, o pássaro de Títio
 e a roda que arrasta os membros de Íxion¹³⁶.
 Ainda que esse soberbo construa um palácio de mármore
 e o cubra de ouro, coortes armadas protejam 625

133 O fantasma de Laio também afirma que não foi vingado (*Oed.* 643).

134 Dois amigos de Agripina a acompanhavam no navio, de acordo com Tácito. São eles Crepereiro Galo e Acerronia (*An.* 5. 1.).

135 Embora Agripina afirme que tenha saído do inferno sozinha, seu marido Cláudio age como uma fúria, instigando assassinatos.

136 Tântalo, Sísifo, Títio e Íxion são pecadores do inferno aludidos na tragédia senequiana: *Agam.* 15; *Phae.* 1229; *Thy.* 4.

as portas desse mandatário, que o mundo exaurido remeta-lhe
imensos recursos, que os partos suplicantes peçam
sua destra cruenta e os reinos tragam suas riquezas,
virá o dia e o tempo em que ele entregará a alma
culpada por seus crimes e a garganta para seus inimigos, 630
sozinho, destruído e privado de tudo¹³⁷.
Oh, onde foram parar meus esforços e dedicação,
onde o teu furor e destino te levaram ensandecido,
meu filho, que a ira de tua mãe, que por teu crime perece,
se dê por vencida diante de tantos males? 635
Se ao menos antes de te ter dado à luz
e nutrido como um bebê, feras selvagens tivessem dilacerado
minhas vísceras! Terias morrido sem nenhum crime, sem consciência, inocente,
meu. Verias para sempre, junto e preso a mim,
a casa pacífica dos mortos, 640
teu pai e os antepassados, homens de nome ilustre,
para quem agora a vergonha e o luto permanecem
por tua culpa, nefando, e por minha que te gerei.
Por que hesito em ocultar o meu rosto no inferno,
esposa, madrasta, mãe infeliz para os meus? 645

OTÁVIA E CORO

Poupei as lágrimas nesse dia de festa¹³⁸
e alegria da cidade,
para que tanto amor e apoio a mim
não despertem a ira severa do príncipe
e eu me torne a causa de vossos males¹³⁹. 650
Essa ferida não é a primeira que meu peito
sentiu: carreguei piores.
Esse dia me dará o fim dos meus tormentos,

137 A profecia que Agripina faz sobre Nero é um argumento contra a autoria senequiana.

138 O dia de festa consiste no casamento entre Nero e Popeia.

139 Otávia é acompanhada por *personae mutae* que, de acordo com Boyle, podem ser assistentes femininas de Otávia (p. 231). O pedido para que as mulheres segurem as lágrimas é feito também por Medeia em *Med.* 740-51; 771-842 e Cassandra em *Agam.* 759-74 e *Andrômaca* em *Troad.* 705-35.

mesmo com a morte.

Eu não serei forçada a ver o rosto cruento

do meu marido,

655

nem a entrar na câmara odiosa

de uma escrava.

Sou irmã de Augusto, não serei sua esposa¹⁴⁰;

mantenham-se longe as tristes torturas

e o medo da morte¹⁴¹.

660

Louca miserável, tu podes esperar por isso¹⁴²,

lembrando dos crimes desse homem terrível?

Tu fostes preservada para esse casamento por um longo tempo

e no fim cairás vítima funesta dele.

Mas por que olhas confusa para os penates pátrios

665

com as faces banhadas?

Apressa-te em sair do palácio

abandona a casa sangrenta do príncipe.

CORO

Olhe! Finalmente brilhou o dia esperado,

tantas vezes espalhado por rumores.

670

A filha de Cláudio¹⁴³, banida, deixou o leito

do atro Nero,

que a vitoriosa Popeia já ocupa,

enquanto nossa piedade esmagada

e nosso fraco rancor ficam inertes.

675

Onde está a força do povo romano,

que muitas vezes destruiu comandantes ilustres,

deu leis a uma pátria invencível,

e um dia poder aos cidadãos dignos,

140 Em Tácito, quando Otávia é sentenciada à morte, esta recorre à sentença alegando que não é mais uma esposa, agora é somente irmã (Tac. An. 14.64.1)

141 Otávia foca nos aspectos positivos do divórcio e acredita que a morte não é tão negativa assim. Dessa forma, a heroína começa a dar sinais de que sabe que vai perecer.

142 A autocrítica é característica comum da tragédia senequiana. Cf. Andrômaca em *Troad.* 474-6; 642-62; Ulisses em *Troad.* 607-18; Fedra em *Phae.* 112; Édipo em *Oed.* 103 e *Medeia* em *Med.* 929-30.

143 Percebe-se que Otávia já não é mais referida como a esposa e irmã de Nero, e sim como a filha de Cláudio, o que demonstra a mudança do status da heroína no império.

ordenou a guerra e a paz, 680
domou povos selvagens.
capturou e prendeu reis?
Olhe, por toda a parte, diante de nossos olhos,
brilha a imagem de Popeia
junto a Nero!
Que uma violenta mão lance ao chão 685
esse rosto muito semelhante ao de uma senhora¹⁴⁴,
e derrube do leito real essa mulher;
depois, com chamas funestas e armas
ataque o palácio desse príncipe feroz.

AMA E POPEIA

AMA

Para onde saís inquieta do quarto de teu esposo, 690
criança? Por que buscas um esconderijo
para esse rosto perturbado? Por que tua face está tomada de lágrimas?
Certamente o dia que pedimos por preces e votos
nasceu; tu estás unida a César por tochas nupciais,
ele a quem tua beleza cativou, 695
e quem a deusa que você idolatra te entregou vencido,
Vênus, mãe do amor, nume supremo.
Como estavas grandiosa sentada
no alto leito do palácio! O senado viu atônito
a tua beleza, quando deste incensos aos deuses 700
e espargiste os altares com um prazeroso vinho,
a cabeça coberta por um fino véu flamejante.
E Nero, enlaçado a teus ombros,
caminhou entre os votos alegres dos cidadãos,
com seu porte e expressão soberba, mostrando 705
alegria: semelhante a Peleu, que recebeu como esposa
Tétis, emersa do mar espumante;

144 O coro se refere às estátuas de Popeia.

dizem que o casamento deles foi celebrado por todos os deuses do céu e do mar com mútua harmonia.

Qual causa de repente mudou teu rosto?

710

Mostre-me o que essas lágrimas e palidez expressam.

POPEIA

Estou confusa com a visão assustadora que tive na noite passada¹⁴⁵, ama, carrego a mente agitada

e o senso fatigado, pois depois que o dia alegre

deu lugar às estrelas negras e o dia à noite,

715

quando entre os braços de nero entreguei-me

vencida ao sono, não pude fluir o dia

pacificamente, pois eu sonhei que uma multidão funesta

celebrava meu casamento, as mãos latinas

com os cabelos soltos batiam no peito, chorando¹⁴⁶.

720

Às vezes, entre o terrível som dos trombetas,

a mãe do meu marido, enfurecida e com

olhar ameaçador, brandia uma tocha coberta de sangue.

Enquanto a seguia, forçada pelo medo que me tomava,

de repente a terra abriu-se para mim

725

em uma grande abertura, precipito-me por ela,

espantada, vejo meu leito conjugal,

no qual deito-me exausta. Observo meu marido

aproximando-se de uma multidão acompanhado

pelo meu filho: Crispino apressa-se para me abraçar

730

dar-me os beijos que ele havia deixado de dar,

quando Nero irrompeu em meu quarto tremendo

e enterrou uma faca cruel em sua garganta¹⁴⁷.

Finalmente meu grande medo arrancou-me do sono,

um tremor terrível perpassa meu rosto e membros

735

145 A presença de um segundo sonho dentro da peça não tem precedentes na tragédia greco-romana (Boyle, p. 244). estrutura de conversa com a ama e depois contar o sonho ocorre com Otávia e Popeia na peça. Boyle acredita a repetição da estrutura cênica enfatiza as semelhanças entre elas: ambas são vítimas da tirania de Nero (p. 245).

146 Popeia prevê por meio do sonho sua própria morte.

147 Crispino foi um centurião da guarda pretoriana em 47-51 d.C. Era casado com Popeia e juntos tiveram um filho, o qual foi morto por ordens de Nero (Suet. *Nero*. 35-5) depois de Crispino ter sido forçado a se suicidar em 66 d.C.

e meu peito pulsa, o medo retém-me a voz
que agora tua lealdade e piedade suscitou.
Oh, por que me ameaçam os fantasmas do inferno?
e por que ter visto o sangue do meu marido?

AMA

Qualquer coisa que ocupa a mente desperta, 740

algum senso sagrado, misterioso e veloz

traz de volta no sono. Admiras ter visto

teu esposo, o quarto e o leito quando o novo marido

te abraçava? Porém nesse dia de alegria

o bater no peito e os cabelos soltos te perturbam? 745

Estavam em luto pelo divórcio de Otávia

na casa sagrada do irmão e do pai¹⁴⁸.

Aquela tocha que tu seguiste, levada pela mão

da Augusta, pressagia-te um nome ilustre

nascido da inveja. O lugar infernal promete 750

o leito estável de uma casa eterna.

O teu príncipe, que enterrou uma faca em uma garganta,

não promoverá guerras, mas protegerá sua espada na paz.

recupera teu ânimo, retoma tua alegria, imploro,

com o medo expulso, volta para o teu quarto. 755

POPEIA

Eu decidi buscar os templos e altares sagrados

para aplacar, com a imolação das vítimas, a vontade dos deuses,

para expiar as ameaças do meu sonho noturno

e reverter o terror assombroso contra meus inimigos.

Dedica tuas súplicas a mim e com preces e votos 760

implora aos deuses para que se mantenha a situação presente.

CORO

148 A ama de Popeia acredita que esta sonhou com o esposo e as mulheres batendo no peito porque viu a lamentação por Otávia.

Se o fama loquaz conta furtos
verdadeiros daquele que faz trovejar,
(que dizem ter pesado sobre o corpo de Leda
coberto de asas e plumas, 765
ou carregado pelo mar a Europa violentada
no dorso de seu touro selvagem).
Ele abandonará as estrelas que rege
e irá para os teus braços, Popeia,
que ele pode preferir aos de Leda 770
e para os, Danae, que um dia o admiraste
quando ele se desfez em ouro fulvo.
Esparta pode jorrar a beleza de sua filha,
e o pastor frígio vangloriar-se de seu prêmio,
esta nossa vencerá a aparência de Helena, 775
que provocou terríveis guerras
e entregou o reino dos frígios.
Mas quem entra com o passo atônito,
que novas traz com o peito ofegante?

MENSAGEIRO E AMA

MENSAGEIRO¹⁴⁹

Qualquer soldado munido de proteção do general 780
deve defender o palácio que o furor do povo ameaça.
eis que temerosos os centuriões trazem tropas
para proteger a cidade, a loucura concebida
sem pensar não cede vencida pelo medo.

CORO

Que fúria é essa que conturbada agita os ânimos? 785

MENSAGEIRO

149 O mensageiro é membro da guarda pretoriana. O discurso do mensageiro é recorrente na tragédia senequiana.

O apoio a Otávia penetra a multidão
e eles avançam selvagememente para um grande crime.

CORO

Dize o que ousam fazer com esse plano.
Preparam-se para devolver à divina Cláudia seus penates
e o leito do irmão, parte que lhe cabe do império.

790

CORO

Leito que agora Popeia detém com acordo fiel?

MENSAGEIRO

Por isso o apoio obstinado inflama os espíritos
e os incita a se precipitarem cegamente na loucura.
Todas as estátuas de mármore claro
e bronze brilhantes com o rosto de Popeia
estão destruídas pela multidão e tombadas
com ferro cruel; arrastaram os membros
divididos em partes com cordas, e cobriram com uma lama
ascosa e pisada. A esses atos selvagens juntam
palavras que meu temor silenciam.

795

Eles planejam cercar a casa do príncipe com fogo,
a menos que ele devolva a nova esposa à ira do povo,
e devolva para Cláudia sua casa.

800

Que Nero saiba sobre o movimento do povo por minha
voz, não demorarei para seguir as ordens do centurião.

805

CORO

Por que moves guerras cruéis em vão?¹⁵⁰

Cupido lança dardos invencíveis:
destruirá teu fogo com suas chama
que muitas vezes extinguiu raios

E do céu arrastou Júpiter aprisionado.

810

150 Esse coro critica a revolta popular e é a favor de Nero e Popeia.

Por ofendê-lo, sofrereis tristes castigos,
Pagos com vosso sangue;

O deus ardente não resiste à ira,
nem facilmente se contém¹⁵¹.

Ele ordenou que o feroz Aquiles 815
tocasse a lira,

dobrou os gregos, dobrou o Atrida,
aniquilou o reino de Príamo e destruiu
cidades ilustres¹⁵².

Meu espírito teme o que traz agora
a força violenta desse des cruel.

NERO¹⁵³

Ó, como é lenta força dos nossos soldados 820
e paciente a minha ira após tamanhos crimes!

O sangue dos cidadãos não apagou
as tochas acesas contra mim, nem chora pelo massacre do povo
essa Roma funérea, que gerou tais homens!

Mas já é pouco punir os crimes com a morte: 825

O ímpio crime da plebe merece punição mais grave.

Ela, que o furor dos cidadãos lança contra mim,

esposa e irmã sempre suspeita para mim,

finalmente deve entregar a vida à minha dor

e extinguir minha ira com seu sangue. 830

Que em breve o teto da cidade caia pelas minhas chamas¹⁵⁴,

o fogo e a ruína oprimam esse povo perverso:

E uma torpe miséria e a fome¹⁵⁵ e ainda o luto.

Exulta inflada com as benesses de nossa época

151 A dificuldade de se controlar as paixões é tema comum no estoicismo e é recorrente nas tragédias de Sêneca: *Troad.* 279-81, *Med.* 591-4, 866-9, *Phae.* 251; *Agam.* 203; *HF*, 403; *Thy.* 495-505.

152 Alusões à Troia e aos eventos ocorridos na guerra.

153 O solilóquio de Nero é remanescente de Sen. *Thy.* 176-204, quando Atreu fala sobre como será sua vingança contra Tiestes.

154 Referência ao incêndio de Roma. O boato de que o incêndio foi causado por Nero é apontado por Tac. *An.* 15.38.

155 Os historiadores registram escassez de alimentos após o fogo de Roma Cf. Tac. *An.* 15.39; Cass. Dio *Hist. Rom.* 62.18.5.

Essa turba corrupta e, ingrata, nem percebe 835
 minha clemência, nem pode tolerar a paz,
 mas é ora é arrebatada por sua audácia inquieta
 Ora, por sua temeridade, é levada a extremos.
 Deve ser dominado com sofrimentos e oprimido
 por pesado jugo, para que não ouse tentar 840
 algo semelhante e erguer os olhos contra o rosto sagrado
 da minha esposa. Fragilizado pelos castigos e com medo,
 aprenderá a obedecer conforme o desejo do seu príncipe.
 Mas eis que vejo o homem quem a rara devoção e reconhecida fidelidade
 colocou à frente de minhas tropas. 845

CENTURIÃO E NERO

CENTURIÃO

Informo que a fúria do povo foi reprimida
 pela morte de alguns que resistiram cegamente¹⁵⁶.

NERO

E isso é o bastante? É assim que ouviu como soldado o teu comandante?
 Tu os reprimes?¹⁵⁷ É essa a vingança devida a mim?

CENTURIÃO

Os chefes desse ímpio movimento caíram sob a espada. 850

NERO

E essa turba que ousou perseguir com chamas
 Meus penates, impor sua lei ao príncipe,
 arrancar do meu leito minha estimada esposa,
 violar tudo o que pôde com suas mãos profanas
 e gritos atrozes? Está livre de castigo? 855

¹⁵⁶ Em Tac. *An.* 14.61 a revolta foi reprimida sem mortes. A morte de alguns líderes para conter a revolta tem paralelos em Tac. *An.* 1.29.

¹⁵⁷ A repetição de partes da fala da personagem anterior é comum nos diálogos senequianos: Agam. 961-2; Phoe. 650-2.

CENTURIÃO

Teu rancor decidirá a punição contra teus cidadãos?

NERO

Decidirá o que época nenhuma irá apagar.

CENTURIÃO

Que nos contenha a tua ira, não nosso temor.

NERO

Expiará minha ira aquela que primeiro a mereceu.

CENTURIÃO

Diz quem ela exige, para não poupá-la nossa mão.

860

NERO

É exigida a morte da minha irmã e sua cabeça vil.

CENTURIÃO

Tomado pelo horror, um tremor me paralisa.

NERO

Hesitas em obedecer?

CENTURIÃO

Por que condenas minha lealdade?

NERO

porque poupas um inimigo.

CENTURIÃO

Uma mulher recebe esse nome?

NERO

Se comete crimes.

CENTURIÃO

Há quem prove sua culpa?

865

NERO

A fúria do povo.

CENTURIÃO

Quem é capaz de governar dementes?

NERO

Quem pôde incitá-los.

CENTURIÃO

Não penso que seja alguém.

NERO

Uma mulher, a quem a natureza deu uma alma inclinada ao mal e instruiu sua mente nos engodos para praticar maldades.

CENTURIÃO

Mas negou-lhe a força.

NERO

Para que ela não fosse invencível,

870

Mas suas débeis forças fossem abatidas ou pelo temor

Ou pela punição, que, já tardia, irá oprimi-la depois de condenada

E de longa prática criminosa. Afaste conselhos e preces

e execute minhas ordens: ordena que a levem em um barco para

uma costa remota e que seja morta, para que

875

finalmente a agitação do meu peito seja abrandada.

CORO E OTÁVIA¹⁵⁸

158 Otávia foi exilada primeiro para a ilha de Pandatária e depois para Campânia. Esse fato é suprimido pelo autor da peça.

CORO

Ó, funesto e terrível para muitos
é o apoio do povo,
que enche com ventos favoráveis
as velas do navio e o conduz para longe,
mas quando enfraquecido, abandona-o 880
no mar fundo e perigoso.

Uma mãe infeliz chorou pelos Gracos,
os quais matou o grande amor da plebe
e seu excessivo apoio,
Embora ilustres por seu nome, famosos por sua devoção, lealdade,
eloquência, valentes na alma 855

E rigorosos nas leis,
Tu também, Lívio, a uma morte semelhante
Entregou-te a Fortuna,
nem os teus fasces te protegeram,
Nem o teto de tua casa. A dor desse dia me impede 890
de lembrar mais exemplos

A quem a pouco os cidadãos quiseram restituir a pátria,
e o leito do irmão,
agora podem vê-la triste e chorando
ao ser levada para a punição e morte. 895

Feliz a pobreza, que sob um teto humilde
contente se oculta;
Com frequência as procelas golpeiam elevadas
residências ou a fortuna as destroi.

OTÁVIA

Para onde me levais? Que lugar de exílio o tirano
ou a rainha me ordenam? 900
Assim, condoída, ela me concede a vida,
já vencida por meus numerosos males
mas se com a minha morte pretende completar

meus infortúnios, por que também
me impede, cruel, de morrer em minha pátria? 905

Mas já não há esperança de salvação:
Vejo o barco do meu irmão¹⁵⁹;
Este é o barco que um dia carregou
sua mãe, e agora carregará
a irmã expulsa do leito, ai de mim! 910

Agora a Pietas já não tem poder,
nem os deuses existem:
a triste Erínis reina no mundo.
Quem pode dignamente chorar
os meus males? Que rouxinol pode, por nossas lágrimas,
exprimir lamentos?¹⁶⁰ 915

Queria que as asas dele, pobre
de mim, o destino me desse!
Eu fugiria dos meus infortúnios levada
por asas velozes, longe do triste
do convívio dos homens e de massacres ferozes. 920

Sozinha, em um bosque vazio,
pendente de um fino ramo,
possa eu com voz lamuriosa soltar
tristes murmúrios¹⁶¹.

CORO

A raça humana é regida pelos fados,
ninguém pode prometer para si 925
uma trajetória constante e estável,
pela qual os dias de vida, sempre temíveis para nós,
faz girar sortes variadas.

Fortaleçam teu ânimo os exemplos

159 A referência ao barco sugere que a cena ocorre fora do palácio.

160 A passagem alude às lamentações comuns da tragédia senequiana: *Thy.* 1036-7; *Agam.* 670; *H.O.* 185-206.

161 Ferri aponta que há um paralelismo entre Otávia e Antígone no que se refere à estrutura. As duas heroínas são vítimas de um tirano e são levadas por um guarda até o local da morte. Enquanto as heroínas saem do palco, são consoladas por cidadãos, que fazem uma lista de heroínas que sofreram previamente com atos de tirania, injusta ou justamente (p. 393).

que já numerosos vossa casa sofreu. 930
 Em que a fortuna é mais cruel para ti?
 Eu devo primeiro mencionar-te, mãe
 de tantos filhos, filha de Agripa,
 nora de Tibério Augusto, esposa de um César,
 cujo nome nobre ilustre 935
 brilhou em todo o mundo,
 tu que tantas vezes portaste em teu pesado útero
 promessas de paz, logo sofreste o exílio,
 os açoites, terríveis grilhões,
 funerais, lutos, por fim, a morte, 940
 depois de tanto tempo torturada.
 Lívia, afortunada por seu casamento com Drúcio
 e por seus filhos, arruinou-se em um crime feroz
 e em sua punição.
 Júlia seguiu o destino de sua mãe:
 mesmo depois de muitos anos, foi morta 945
 com a espada, embora não tenha cometido crime algum.
 O que não pôde outrora tua mãe,
 que reinou no palácio do príncipe,
 cara para o marido e poderosa como mãe?
 Ela foi submetida ao seu escravo e 950
 tombou pela espada de um feroz soldado.
 E aquela que pôde esperar um reino no céu,
 a tão exaltada mãe de Nero,
 não sofreu antes violência pela mão
 de um marinheiro, 955
 para depois ser longamente lacerada pela espada,
 e cair vítima do seu filho cruel?¹⁶²

OTÁVIA

Eis que o perverso tirano me envia também
 ao mundo das tristes sombras e dos manes.

162 Esses eventos são relatados de forma correspondente por Tácito em Tac. *An.* 14.15.

Miserável que sou, por que me demoro em vão? 960
 Levai-me para a morte, vós a quem a Fortuna concedeu o direito de nos atacar.
 Invoco os deuses – O que fazes, insana?
 Poupa-te de implorar numes divinos,
 Invoco o Tártaro, que te odeiam
 as deusas do Érebo, vingadoras dos crimes, 965
 E invoco-te, ó meu pai,
 digno de tal morte e castigo.
 Essa morte não me é odiosa.
 Armai o navio, dai velas aos mares
 e com os ventos o piloto do navio
 busque as praias de Pandatária, 970
 brisas suaves e leves Zéfiros,
 vós que outrora, coberta em uma nuvem etérea,
 levastes Ifigênia, raptada dos altares
 de uma virgem cruel¹⁶³,
 esta também, para longe de um triste castigo 975
 levai-a, suplico-vos, para os templos de Trívia.
 Mais dóceis que a nossa cidade são Áulis
 E a terra bárbara dos tauros.
 Lá a morte dos estrangeiros é oferecida
 aos numes divinos. 980
 Roma alegre-se com o sangue dos cidadãos.

163 Paralelo mitológico com Ifigênia.

CAPÍTULO I – A PRAETEXTA

O teatro romano e a *praetexta*

Considera-se que o teatro em Roma teve início em 240 a.C. quando Lívio Andronico (272 a.C. - 200 a.C) apresentou a primeira tragédia nos *ludi scaeneci*¹⁶⁴. Tito Lívio relata que Lívio Andronico foi pioneiro na construção de peças com um enredo (*argumento fabulam serere*), divergindo das encenações improvisadas da época (*Liv.* 7.2.8).

De acordo com Manuwald, em *Roman Republican Theatre* (2001), subsidiado por autoridades em uma época de grande crescimento da urbe, Lívio Andronico e seu sucessor, Névio, foram os primeiros a “transpor e adaptar gêneros literários gregos para uma audiência romana, levando em conta situações sociais e políticas específicas em Roma” (p. 351). Manuwald afirma que Lívio não só fez um trabalho de tradução, uma romanização das tragédias, como também escolheu elementos importantes para a composição das peças, que vai desde a simples troca de nomes dos deuses gregos para os romanos, até a escolha de tópicos relevantes para a audiência romana (p. 193). Esse engenho foi importante para que os romanos criassem sua própria identidade por meio do teatro.

Diferentemente de Lívio, que escreveu peças de temas gregos, Névio foi o primeiro poeta latino de nacionalidade romana e o pioneiro na criação peças de temas exclusivamente latinos: as *praetextae*, tragédias de tema histórico, *Romulus* e *Clastidium*, das quais restaram somente alguns poucos versos, e *Il Bellum poenicum*, o primeiro texto épico latino. Além das *praetextae*, o poeta escreveu tragédias e comédias baseadas nas obras gregas, a saber pelos sete títulos e cinquenta a setenta fragmentos de versos de tragédias de assuntos gregos. Já da comédia, chegaram aos dias de hoje 28 títulos e cerca de 125 versos (Conte, 1996, p.30). De acordo com Manuwald (2001, p. 141), todos os grandes poetas trágicos depois de Névio, como Ênio, Pacúvio e Ácio escreveram pelo menos uma *praetexta* e há cerca de 10 títulos desse gênero atestados na época da república. No entanto, existem apenas fragmentos e alguns *testimonia* dessas tragédias. Sabe-se apenas pelas fontes antigas que as *praetextae* ainda eram encenadas no final da república: em *pro sestio* (123). Também há evidências de que peças desse gênero foram encenadas no começo do período imperial, a julgar pela menção a uma *praetexta* na obra *Dialogus Oratoribus*, de Tácito.

¹⁶⁴Ludi Scaenici eram festivais organizados oficialmente por magistrados romanos, que tiveram início quando, de acordo com Lívio Andronico, devido a uma grave pestilência em 364/5 a.C., encenações teatrais foram introduzidas em Roma com o intuito de aplacar a ira dos deuses. Primeiramente, as encenações eram produzidas por estrangeiros, com atores (ludiones) da Etrúria, e eram constituídas por danças acompanhadas por músicas tocadas por um flautista, que não contavam uma história (carmen). (*Liv.* 7.2.8.).

1.2. A *praetexta* republicana

A *praetexta* foi um gênero dramático cujo nome era derivado do fato de que as personagens vestiam togas com bordas roxas, vestimenta usada pelos magistrados, sacerdotes e reis de Roma. Esse vestuário se justificava pelo fato dos protagonistas retratarem os magistrados e outras figuras públicas romanas, personagens da história da cidade, diferentemente das tragédias gregas, cujas personagens eram figuras míticas. Essas figuras públicas que eram retratados na *praetexta* pertenciam à história romana mais antiga, ou eram protagonistas de episódios contemporâneos ao poetas, pertencentes a uma história mais recente. De acordo com Horácio (65 a.C. – 8 d.C.), na obra *Arte Poética*, a *praetexta* foi um gênero originalmente inventado pelos romanos:

*Nil intemptatum nostri liquere poetae,
nec nimium meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere celebrare domestica facta
uel qui praetextas uel qui docuere togatas.*

“Nossos poetas nada deixaram de tentar,
nem mereceram menos louvor por terem ousado
não seguir os passos gregos e celebrar os feitos nacionais,
produzindo quer praetextas, quer togatas” (v. 285-288).

No trecho, ao mesmo tempo que apresenta o ineditismo da *praetexta*, ao afirmar que os poetas romanos não deixaram de produzir nada, Horácio indica a existência de uma vasta produção romana que perpassa diversos gêneros. Ademais, destaca a ousadia dos poetas por fazerem com que a literatura em Roma tomasse um caminho diverso, constituído a partir da distinção das obras áticas, como a *fabula palliatae*, uma tragédia composta por assuntos gregos. Para Harriet Flower, em seu texto “*Praetextae in Context: “When were plays on the Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?”*”, a definição de Horácio coloca a *praetexta* como uma “distanciamento sagaz das peças gregas tanto na vestimenta quanto na abordagem¹⁶⁵” (p. 171). Para o estudioso, essa visão do autor antigo sobre a *praetexta* deve impedir que os estudiosos modernos tentem reconstruir a *praetexta* como apenas uma tragédia grega com atores usando vestimentas romanas. Isso porque, em vez de tratar em seu enredo de heróis mitológicos, as *praetextae* representavam a aristocracia romana, e reafirmavam o poder de um magistrado, o qual era retratado como um herói:

¹⁶⁵ “a importância e o status do herói na peça era reafirmado no contexto de sua relação com os
165. “Horace, in fact, singles out the *praetexta* as a bold departure from Greek plays both in dress and in approach”.

deuses que garantiam seu sucesso e o do povo romano que se beneficiava disso. Sem dúvidas esse tipo de drama tinha uma grande significância cultural, especialmente quando era pago e apresentado por um nobre romano com algum envolvimento direto no evento retratado. Exibição, espetáculo e reconstituição eram de significância vital em uma aristocracia baseada na função, que se apresentava como uma aristocracia baseada no mérito”¹⁶⁶

Seja por ter como enredo a história da fundação, seja por tratar de episódios históricos menos antigos, a *praetexta* glorifica Roma, como se as peças fossem escritas como forma de construir uma identidade. Ao construir peças sobre a história mais antiga de Roma, Névio e Ênio, que escreveram *Romulus* e *Sabinae*, respectivamente, glorificavam por meio da mitologia a história de Roma. Já as peças *Clastidium* de Névio, *Ambracia* de Ênio e *Paullus* de Pacúvio exploravam os feitos recentes dos patronos que subsidiavam as peças. De acordo com Flower, “é claro que estes jogos tiveram um forte elemento panegírico na glorificação de uma figura central, cujas façanhas foram, ao mesmo tempo, intimamente ligadas a uma glorificação da causa romana em geral”¹⁶⁷ (p. 171). Dessa forma, a glorificação de um magistrado em Roma feita pelas *praetextae* era também a do povo romano.

Flower aponta que as peças sobre eventos recentes eram atribuídas a patronos que mantinham uma conexão com o autor e o conteúdo das peças, informação que possibilita, apesar da escassez de material sobre o gênero, traçar os contextos em que a peça era subsidiada por um patrono e encenada. Esses patronos eram líderes romanos e tinham como origem famílias patrícias e plebeias, os quais tinham grande contato com influências helenísticas presentes em Roma, bem como nas viagens que realizavam (p. 172).

Não é possível traçar precisamente se o gênero era popular e se havia uma grande tradição de encenação de *praetexta* em Roma. Há nas fontes antigas apenas alguns registros sobre como as peças eram escritas e encenadas em períodos contemporâneos aos eventos. Exemplo ilustrativo dessa contemporaneidade reside no fato de Cícero afirmar que foi chamado pelo nome na *praetexta Brutus*, de Ácio, baseada em uma personagem que era viveu na mesma época que Cícero: *nominatim sum appellatus in Bruto: tullius, qui libertatem civibus stabiliverat*, “sou chamado pelo nome em *Brutus*: Túlio, que estabeleceu a liberdade dos cidadãos”. Em *Ad familiares* (10.32), que reúne as cartas entre Cícero (106 a.C. - 43 a.C.) e amigos, Caio Asínio Polião escreve a Cícero

166. “The importance and the status of the hero in the play were reaffirmed in the context of its relation to the gods who granted his success and to the Roman people who benefited from it. Without doubt such a drama had a potent cultural significance, especially when it was paid and presented by a roman noble with some direct involvement in the event portrayed. Display, spectacle and reenactment were of vital significance in an aristocracy based on office, which presented itself as an aristocracy based on merit”.

167. “It is clear that these plays had a strong element of panegyric in the glorification of a central figure, whose exploits were at the same time closely linked to a glorification of the Roman cause in general”

sobre como Balbo, o jovem, nos jogos que presidiu em Gades, montou uma encenação a qual contava sua expedição para pedir que Lântulo voltasse a Roma. Polião também relata que, enquanto a peça era encenada, Balbo se emocionava com as lembranças de seus feitos (*fleuit memoria rerum gestarum commotus*). Flower aponta que o tom da carta de Polião mostra uma desaprovação em relação ao comportamento do general, e que “Esta *praetexta* era simplesmente o exemplo que coroava o mal gosto e falta de aderência à forma correta”¹⁶⁸ (p. 177). O que comprova esse argumento, de acordo com a estudiosa, é o fato de que a peça foi encenada fora de Roma, na cidade de Balbo para seus conterrâneos, como um antigo comandante pertencente aos meados da república. Como Cícero e Polião viveram no final da república, consideravam uma peça que elogiava um general romano presente na plateia uma anomalia, pois isso não era algo típico em Roma.

As peças de todos os gêneros poderiam ser vistas em vários dias em Roma no período da república, de acordo com Flower, mas não se sabe se havia dias diversos para encenações de comédias e tragédias. A estudiosa posiciona-se contrária à ideia de que a *praetexta* era um gênero popular em Roma¹⁶⁹, por meio do qual a história da cidade era aprendida através da encenação, pois seria supor que haveria uma tradição de *praetextae* escritas para serem apresentadas nos grandes jogos romanos, como o *Ludi Romani* e o *Ludi plebei*. De acordo com essa hipótese, por meio dessas peças, nos festivais, a comunidade romana criaria uma auto imagem articulada com a sua identidade cívica. Além disso, Flower aponta que os autores antigos, como Cícero, nada mencionaram a respeito de uma tradição de *praetextae* encenadas em festivais (p.173). Ademais, houve muitas situações em que a história pôde ser aprendida em Roma, por meio de tradições orais como o *symposium* e em lamentos pelos mortos (*neniae*) e narração de histórias populares (um gênero pré-literário que pode ter existido em Roma). Flower menciona também a existência de ensaios nas famílias aristocráticas em que atores usavam máscaras de ancestrais (*images*), além de homenagens em funerais (*laudatio*). Assim, para a estudiosa, não haveria necessidade de se aprender mais sobre o passado (p.173-4). Outro argumento refutado por Flower é o de que a *praetexta* seria baseada em peças gregas, pois não há paralelos de dramas históricos gregos que chegaram até os dias de hoje, e, pelo que se sabe, os gregos apenas faziam comentários políticos por meio dos mitos de forma indireta e generalizada (p. 175).

Flower também contesta a ideia de que as *praetextae* eram encenadas em triunfos e funerais feita por estudiosos anteriores¹⁷⁰ a favor da tese de que a encenação desse gênero ocorria nos *ludi* e tinha a função de explicar costumes romanos e as relações com os deuses nos festivais, os quais

168. “This praetexta was simply the crowning exemple of bad taste and lack of adherence to correct form”.

169. Ideia defendida por Wiseman (1993). Não tivemos acesso a esse estudo.

170. Cf. Dupont (1985).

eram frequentemente relacionados com rituais que cultuavam deuses ou templos. Para a estudiosa, uma *praetexta* encenada nos *ludi magni* votivi provavelmente deve ter ilustrado o voto que um general havia feito antes da batalha e a importância desse voto para que obtivesse êxito em sua empreitada. Tanto o voto quanto a vitória na batalha, deveriam, supostamente, ser mostrados para o público em forma de *praetexta* porque “tais generais que eram líderes tendiam a ser figuras controversas e alvos políticos, que precisavam justificar suas ações para a maior audiência possível”¹⁷¹ (p. 182). Outra possibilidade de encenação de uma *praetexta* seria no contexto de *ludi* feitos para dedicação a um templo. De acordo com Flower, em meados e no final da república, os generais faziam um voto para algum deus com o intuito de ganhar as batalhas e, ao voltarem, erguiam grandes templos e os pagavam com espólios de guerra. Então, alguns anos depois do final da batalha, os generais promoviam *ludi* para que cumprissem a dedicação ao templo. Da mesma forma que nos *ludi* em que os generais cumpriam seus votos, nos *ludi* para dedicação a um templo era conveniente mostrar ao público o que havia sido feito. Nesse contexto então a *praetexta* poderia ter sido encenada, pois ao ilustrar um favor que um deus havia feito ao povo romano – já que o general representava o povo – os jogos também celebravam os feitos do general, que de acordo com Flower, era uma espécie de intermediário entre o povo e os deuses (p. 182):

"Essa mesma promessa estava, talvez, também no coração da fabula praetexta. O voto explica o enredo da peça e sugere seu tom e propósito. A eulogia aparecia didática e poderia ser apresentada como um ato de piedade. Ênfase certamente seria colocada na troca do *quid pro quo* das relações corretas com os deuses. Os temas "Fundação" e "continuidade" também poderiam ser importantes, já que um novo culto estava sendo integrado com a religião estabelecida e sancionada pelo estado"¹⁷²

Se o propósito da encenação de uma *praetexta* em jogos para cumprimento de votos ou para a dedicação a templos era baseado na fundação e continuidade de Roma, e, uma vez que era comissionada por magistrados, esse gênero funcionava como um instrumento de manutenção e fortalecimento da república. No entanto, de acordo com Gesine Manuwald (2011), por volta do final da república a *praetexta* começou a mudar sua forma, e a representação das situações políticas passou a incluir críticas (p.142). De acordo com a estudiosa,

Pode-se concluir que mesmo no período imperial o drama romano permaneceu um gênero literário que estava enraizado na sociedade romana e engajado com questões que a

171. “Such leading generals tended to be controversial figures and political targets, who needed to justify their actions to as wide an audience as possible”

172. “This same vow was perhaps also at the heart of the fabula praetexta. The vow explains the plot of the play and suggests its tone and purpose. Eulogy appeared didactic and could be presented as an act of piety. Emphasis would surely be placed on the *quid pro quo* exchange of correct relations with the gods. 'Foundation' and 'continuity' themes could also be important as a new cult was being integrated with the established religion sanctioned by the state”

concerniam, enquanto as formas de produção e recepção mudaram”¹⁷³ (p. 346).

Dessa forma, a *praetexta* imperial ainda lida com situações da história romana. Contudo, perdeu o caráter elegíaco das *res gestae* dos generais romanos, bem como a relação e união entre o poder vigente e os deuses, uma vez que se posiciona de forma contrária à conjuntura política do principado de Nero, como será discutido a seguir.

A *praetexta* imperial

Como já foi pontuado, *Otávia* é a única *praetexta* do período imperial, o que dificulta o estudo desse gênero literário no período, bem como de suas modificações. Além de *Otávia*, há apenas uma menção a uma *praetexta* que foi encenada no período imperial. No terceiro capítulo de *Diálogo dos Oradores*, Tácito narra o diálogo que teria ocorrido em uma visita que os oradores Marcos Ásper e Júlio Segundo fizeram a Materno para questioná-lo a respeito de uma peça deste que havia sido encenada no dia anterior. Ao chegarem na casa de Materno, encontram-no com o livro em mãos, e Segundo questiona se o poeta não temia a repercussão negativa de sua peça pela cidade:

“Materne, fabulae malignorum terrent, quo minus offensas Catonis tui ames? An ideo librum istum adprehendisti, ut diligentius retractares, et sublatis si qua pravae interpretationi materiam dederunt, emitteres Catonem non quidem meliorem, sed tamen securiorem?”

“Materno, as conversas dos malignos não te amedrontam, para que ames menos as ofensas de teu Catão? Por acaso por essa razão tu pegastes este livro para reconsiderares com mais cuidado e, as más interpretações tendo sido removidas, publicares um Cato não melhor, porém mais seguro? (3.2)

De acordo com Segundo, a peça tinha gerado rumores (*fabulae*) de pessoas que representavam algum perigo (*malignorum*), as quais supostamente Materno deveria temer a ponto de retirar más interpretações que poderiam surgir a partir do texto e publicar um mais seguro. Depreende-se que, pela questão de Segundo, Materno aprecia as provocações que inseriu na peça (*quo minus offensas Catonis tui ames*), as quais eram propositais, além de ser algo que o poeta apreciava e defendia, como prova a seguinte passagem:

173“one may conclude that even in the imperial period Roman drama remained a literary genre that was rooted in Roman society and engaged with issues concerning it, while the forms of production and reception has changed”

Tum ille “leges” inquit “quid Maternus sibi debuerit, et adgnosces quae audisti. Quod si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicet; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi.

Então ele disse: Lerás o que Materno deverás consigo mesmo, e reconhecerás o que já ouviu. Porque se Cato omitiu essas coisas, Tiestes dirá na recitação seguinte; pois já ordenei essa tragédia e a formei dentro de mim (3.3)

Materno então responde que Segundo e Ásper lerão o que já ouviram (*adgnosces quae audisti*), o que significa que não mudará nada no texto, e que a peça é algo que deve a si mesmo (*quid Maternus sibi debuerit*), como dever do poeta. Isso porque, se há algo oculto em *Catão*, ou seja, alguma crítica implícita, esta aparecerá no enredo de *Tiestes*, peça que Materno alega já estar elaborando em sua mente. Dessa forma, Materno parece deixar claro que escreve as tragédias de modo que contenham críticas à sociedade da época e a insistência do poeta em manter a criticidade denota uma satisfação em construir peças que constestem a ordem vigente, seja com *Catão*, ou *Tiestes*.

Ásper então questiona a dedicação de Materno na composição dessas peças, pois já havia escrito uma *Medeia* e agora escreveria um *Tiestes*, as quais demandam um tempo que não poderia gastar exercendo as atividades de orador. Por fim, Ásper afirma que o trabalho de Materno baseia-se em “agregar um Domício e um Catão, isto é, os nomes romanos e também as nossas histórias às fábulas desses greguinhos” (*Domitium et Catonem, id est nostras quoque historias et Romana nomina Graeculorum fabulis adgregares*). É significativo nesse trecho que a *praetexta* é definida como uma história que une as histórias gregas com os personagens e nomes romanos. Percebe-se também nessa resposta uma crítica tanto ao trabalho de poeta, quanto às peças dos gregos, nomeados de forma pejorativa.

É bastante notável nesse diálogo que a *praetexta* de Materno foi considerada pelos oradores como uma peça crítica ao contexto político da época, de modo que sua encenação poderia ser perigosa para o poeta. Nota-se, dessa forma, que essa *praetexta* imperial apresenta uma diferença expressiva quanto a *praetexta* republicana, pois enquanto esta glorificava algum magistrado de Roma, aquela tecia críticas aos romanos influentes e perigosos (*malignorum*) da época. De acordo com Erasmo (2014):

“as peças imperiais (...) não eram subsidiadas para glorificar os feitos de uma figura pública, mas sim escritas como críticas à opressão imperial, quer pelos Júlio-Claudianos,

quer pelos Flávios, por meio da apresentação de uma peça sobre um ancestral ou outra figura histórica/contemporânea que aludia a um notável comportamento tirânico, como a *Otávia, Domício e Catão*” (p.67).¹⁷⁴

Como aponta Erasmo, as peças imperiais possuem um tom de crítica à opressão do império. No caso de *Otávia*, nesse raciocínio, a peça teria sido escrito anos depois da morte de Nero e criticava a opressão exercida por ele enquanto imperador. Ainda para o o estudioso, “*Otávia* também é uma ocasião para lamentar as vítimas de Otávia e Nero – especialmente Britânico, a quem é feita uma eulogia na descrição de seu funeral¹⁷⁵” (p.67).

Além do tratamento histórico, característico da *praetexta*, *Otávia* é construída também por elementos mitológicos, os quais são relacionados tanto ao imaginário romano do império, no qual era comum o estabelecimento de alusões entre a soberania de Roma e Troia, ou entre personagens mitológicos e contemporâneos, como o caso de Orestes e Nero, quanto ao tratamento mitológico presente nas tragédias de Sêneca.

Otávia: mito e história

No texto “*Octavia Praetexta: a Survey*” (1961), Harington destaca na peça a fusão entre mitologia e história. De acordo com o estudioso, a mitologia presente em *Otávia* tem respaldo na atmosfera do império romano, uma vez que “há evidências não poéticas consideráveis de que a corte era peculiarmente propensa a comparar a vida ao mito, especialmente à versão trágica do mito” (p.19). Como exemplo dessa comparação, o estudioso cita Suetônio, o qual alega que, quando Agripina foi executada, apareceram cartazes em Roma com os dizeres: “Nero, Orestes e Alcmeon mataram suas mães” (*Nero*, 39.2). Há relatos em Dion Cássio, Suetônio e Tácito os quais confirmam que o próprio Nero fazia esse tipo de comparação, de forma que por vezes era tênue no pensamento do imperador o limiar entre realidade e mitologia¹⁷⁶. Nero apreciava tanto a mitologia

174. “The Imperial plays (...) were not commissioned to glorify the deeds of a public figure, but rather were written as criticisms of Imperial oppression, whether by the Julio-Claudians or the Flavians, through the presentation of a play about an ancestor or other historical /contemporary figure that alluded to perceived tyrannical behavior, such as the Octavia, the Domitius, and the Cato”

175. “The Octavia is also an occasion to commiserate with Octavia and Nero’s victims—especially, it seems, Britannicus, who is given a eulogy in the description of his funeral”.

176. Segundo consta Dio Cássio, Nero via sua morte iminente como uma tragédia, pois um verso de uma tragédia desconhecida falada por Édipo ecoava em sua mente: “ambos esposa e pai mandam-me morrer cruelmente” (Dio, 63.28.4-5). Nero, assim como Tiestes, quem ele encenou, matou seu meio irmão (e meia irmã) (Suetônio, Nero, 33.2-3; 35-4; Tac. Ann. 13-15-16). Além disso, a ideia de matar a mãe colocando-a em um navio teria vindo por ter visto tal navio no teatro (Dio, 62.12.2).

“Observing the conflagration from a tower and enraptured by what he called “the beauty of flames”, “he put on his tragedian's costume and sang The Fall of Illium from beginning to end” (Suetônio, Nero, 38.2)

“In acting Orestes, Oedipus, and other tragic figures, Nero acted himself. In acting theses roles, Nero acted himself in a grimmer sense, as well. He not only appeared on stage in the roles of Orestes, Oedipus and others. While Orestes and

que ele próprio tornou-se um ator e, de acordo com Suetônio, atuava no papel de deuses e heróis, ou mesmo heroínas e deusas, usando máscaras que pareciam com ele ou com alguma mulher pela qual ele tinha se apaixonado (Suet. *Nero*, 21.3). Também pelos relatos de Tácito pode-se notar como a mitologia se mesclava à história na mente de Nero: um rumor que se espalhou na cidade dizia que quando a cidade de Roma estava em chamas, o imperador foi a um palco particular e comparou os desastres da antiguidade com os de Roma, cantando sobre a destruição de Troia (Tac. An. 15.39). Harington acredita que o autor de *Otávia* tinha consciência da presença do mito na corte, o que explica o uso de mitologia na tragédia *Otávia*, mesmo esta sendo uma tragédia histórica: “refletindo sobre a corte neroniana, evidentemente o impressionou sobretudo um paralelo mitológico: o paralelo com a corte de Micenas depois da morte de Agamemnon” (p.20).

Essa abordagem mitológica pode ser notada no prólogo de *Otávia*, tanto pelo canto anapéstico quanto pelo diálogo com a ama, uma vez que esses dois aspectos são muito semelhantes ao canto de Electra no prólogo, bem como ao diálogo com o coro, de acordo com Harington (p. 20). No entanto, o estudioso acredita que o autor de *Otávia* usa Electra como referência para a composição da peça, mas perde o caminho da composição dramática:

“Eu tenho uma imagem em minha mente de um autor não muito experiente na escrita dramática; movido pelo pensamento na situação de *Otávia* em 62 e, em seguida, pela semelhança com Electra, sentando-se com entusiasmo para compor seu prólogo de modo sofocleano, e depois, conforme ele avança nesse feito, perde o senso de direção”¹⁷⁷

Harington acredita que, embora não seja possível provar sua afirmação, é claro que a referência não pode ser mantida quando o autor termina o prólogo, pois o final feliz de Electra não tem precedentes na tragédia e, dessa forma, o enredo de *Otávia* segue um caminho mais simples (p.21). Como a personagem Otávia é baseada em uma figura histórica, não é possível manter a semelhança com Electra, porque, apesar da similitude no que tange o sofrimento das duas heroínas, a Otávia da história morre no final, enquanto Electra permanece viva.

Percebe-se que o autor de *Otávia* tenta se equilibrar entre a tradição mitológica das tragédias e os fatos históricos no momento da composição. Outro exemplo dessa fusão entre mito e história pode ser encontrada nas várias referências que a peça faz sobre a presença de uma Erínis, figura maligna que é identificada como Agripina, na voz de Otávia. No prólogo, ao elencar os males que a colocam em uma posição de grande infortúnio, a heroína afirma como a Erínis personificada na

Oedipus on the stage, he was Orestes and Oedipus also in real life. He reenacted those tragic parts in life as well as enacted them on the stage. (p. 48).

177“I have a picture in my mind of an author not much experienced in dramatic writing; moved by the thought of Octavia's situation in 62, and then by the likeness to the Electra; sitting down enthusiastically to compose his prologue on Sofoclean lines, and then, as he proceeds with it, rather losing his sense of direction”

madrasta Agripina tornou árduo seu casamento com Nero, como pode ser interpretado pela referência às chamas estíguas (infernais) que Agripina teria lançado à união:

Illa, illa meis tristis Erynis
thalamis Stygios praetulit ignes
teque extinxit, miserande pater

*“Ela, ela como a terrível Erinis,
ao meu leito nupcial trouxe chamas infernais
e te assassinou, pai miserável”. (v. 23-5)*

Além de prejudicar o casamento de Otávia e Nero, Agripina também havia matado o pai de Otávia, Cláudio, outro motivo de tristeza para a esposa, pois depois da morte do pai, Otávia e a casa estão sob o poder de Nero: *coniugis, heu me, pater insidiis oppresse iaces seruitque domus cum prole tua capta tyranno*, “Ai de mim, pai, pelas perfídias de uma esposa estás morto, tua casa e tua filha servem como cativas a um tirano” (v. 31-3).

A próxima referência à madrasta como Erinis na peça é feita pela ama, a qual detalha a morte de Cláudio, assassinado com veneno (*uenena saeua*) por Agripina. Também nesse trecho a nutriz revela que Agripina foi morta pelo próprio filho:

(...)Erynis saeua funesto pede
intrauit aulam, polluit Stygia face
sacros penates, iura naturae furens
fasque omne rupit. Miscuit coniunx uiro
uenena saeua, cecidit atque eadem sui
mox scelere nati.

*“(...) uma Erinis selvagem, com pés imortais,
entrou no templo vazio, desonrou com tocha infernal
seu coração sagrado, rompeu as leis da natureza
e tudo que é divino. A esposa preparou para o marido
venenos selvagens, e depois foi morta por um crime
de seu filho”. (v.)*

Na terceira vez que Agripina é identificada como uma Erinis, Otávia relata como sua mãe, Messalina, morreu por influência de Agripina - a Erinis que se dirige ao leito com chamas infernais -, uma vez que o imperador Cláudio teria sido persuadido a matar Messalina depois de ter descoberto as relações extraconjugais da esposa.

illi soluta crine, succinta anguibus,
ultrix Erynis uenit ad Stygios toros
raptasque thalamis sanguine extinxit faces:
incendit ira principis pectus truci
caedemque in nefandam, cecidit infelix parens,
heu, nostra ferro meque perpetuo obruit
extincta luctu, coniugem traxit suum

natumque ad umbras, prodidit lapsam domum.

“Atrás dela, com o cabelo solto, amarrado por cobras, a vingativa Erinis¹⁷⁸ foi até aquela cama infernal, pegou as tochas do leito e encharcou com sangue¹⁷⁹, acendeu no peito do imperador¹⁸⁰ uma ira selvagem para a morte nefanda, minha mãe pobre sucumbiu pela espada. Morta, me enterrou em luto perpétuo. Levou seu marido e filho para a morte, abandonou nossa casa decadente. (v. 262-267).

Esses trechos mostram, para Harington, o modo no qual o poeta constroi a peça: o uso de paralelismos entre a tragédia e a vida, reflexo da atmosfera imaginativa do período. O estudioso pontua que “se podemos confiar Suetônio, a máquina trágica de fato intrometer-se na história. Segundo ele Nero realmente acreditava-se ser torturado pelo fantasma de sua mãe, e pelas Fúrias”¹⁸¹ (p. 23). A passagem citada por Harington se encontra em Suet. *Nero*, 34: *saepe confessus, exagitari se materna specie, uerberibus Furiarum, ac taedis ardentibus*, “frequentemente ele confessou que era perseguido pelo espectro da mãe, pelos chicotes e tochas ardentes das Fúrias”.

Não é possível saber se o poeta de *Otávia* tinha consciência de como Nero se sentia ameaçado pelo fantasma da mãe; fato é que a ameaça compõe a fala de Agripina, no trecho em que é relacionada à Erinis: *Vlatrix Erinys¹⁸² impio dignum parat letum tyranno*, “Uma Erinis vingativa prepara uma morte digna para o ímpio tirano (v.619-20).

Dessa forma, Agripina é relacionada a uma figura mitológica, o que confirma o tratamento mítico dado à peça sobre eventos históricos. Outro exemplo da fusão entre mito e história ocorre na menção exaustiva na peça ao duplo parentesco de Otávia e Nero: além de esposa do imperador, Otávia é meia irmã de Nero, o qual foi adotado por Cláudio quando este se casou com Agripina. O paralelo é estabelecido entre o casal imperial e o casal mitológico Juno e Júpiter, o qual tem início quando a ama menciona também que, além de todo o sofrimento pelo qual passou, Otávia sofre pela ira do marido: *maeret infelix soror /eademque coniunx nec graues luctus ualet/ ira coacta tegere crudelis uiri*, “a irmã e esposa infeliz não esconde o luto insuportável, é dominada pela ira do cruel marido” (v. 46-48).

O poeta de *Otávia* alude nesse trecho apenas ao duplo parentesco, mas de acordo com

178Uma das fúrias, que pune os comportamentos sexuais reprováveis.

179A expressão *sanguine extinguere* não ocorre nas peças legítimas, somente em [Sen.] *HO*. 339, *meo iugales sanguine extinguam faces*.

180Cláudio, que foi persuadido a matar Messalina e o amante pelo secretário do imperador, Narciso, cf. *Tac. Ann.* 11.37.2.

181. In this matter of Agripina, if we can trust Suetonius, the tragic machinery did in fact intrude itself into history. According to him Nero actually believed himself to be tortured by his mother's ghost, and by the Furies"

182. Grifo nosso.

Segurado e Campos, as subseqüentes reiterações do tema fazem a supor que o poeta já está jogando com a alusão ao par Júpiter e Juno, como nos versos 201-221, em que a ama busca consolar Otávia aludindo claramente ao casal mitológico (p.512). É interessante notar, antes da referência direta ao casal, como ama aconselha Otávia a ser complacente com Nero, em *Vince obsequendo potius immitem uirum*, “Melhor vencer seu marido cruel com complacência” (v.177), para que Otávia permaneça viva e tenha filhos para reconquistar a casa do pai: *Incolumis ut sis ipsa, labentem ut domum/ genitoris olim subole restituas tuas*, “Que tu permaneças viva, para restituir a casa decadente de teu pai, um dia com filhos teus” (179-80), ao que Otávia responde que Popeia terá um filho, enquanto ela terá um destino análogo ao do irmão (v.181-2). No entanto, a ama acredita que Otávia pode contar com o apoio do povo, mas Otávia se diz ciente de que a força do imperador é maior que a do povo que a apoia (v.185). Além disso, a amante não permitirá que ela permaneça com Nero (v.186). A ama supõe que o romance é algo passageiro (v. 200), e inicia explicitamente a comparação entre Otávia e Juno, descrevendo como esta passou por dores similares a de Otávia quando Júpiter transformou-se para conquistar as mortais (v. 201-207). A ama afirma que, apesar das muitas traições de Júpiter, Juno se mostra complacente (*obsequium*) e mantém o marido no leito, que permanece ao seu lado (*nec mortali captus forma/deserit altam Iuppiter aulam*).

Assim, é nítido que a ama acredita que Otávia deve ser complacente, sábia e manter Nero perto de si, assim como Juno manteve Júpiter. Para isso, Otávia deve superar as dores mais graves, comparando ainda Otávia a Juno e mencionando o duplo parentesco: *Tu quoque, terris altera Iuno, soror Augusti coniunxque, gavaes uince dolores*, “Tu também, uma Juno da terra,/irmã e esposa de Augusto, supera /as dores mais graves” (v. 219-21).

O coro também faz referência ao parentesco e alude ao casal mitológico, questionando de certa forma a comparação de Otávia e Juno, uma vez que esta ainda mantém o irmão em seu leito, mas Otávia é banida: *fratris thalamos sortita tenet maxima Juno; soror Augusti sociata toris*, Por escolha mantém o leito do irmão a poderosa Juno. Por que a irmã e esposa de Augusto foi banida do reino de seu pai? (v. 282-6).

Também no trecho do diálogo entre Sêneca e Nero, quando este expressa o desejo de ter descendentes, Sêneca tenta convencê-lo de que Otávia deve ser a mãe de seus filhos, os quais serão pertencentes a uma raça nobre (*stirpe caelesti*) *Claudiae gentis decus, sortita fratris more Iononis toros*. a glória da família de Cláudio ganhou, como Juno, a cama do irmão” (v. 534-35).

Sêneca falha em persuadir Nero e, enquanto há o casamento de Nero e Popeia fora de cena, Otávia entra com as atendentes, que choram. Otávia as reprime, pois tamanho amor por ela poderia despertar a ira de Nero (v. 648-9). Diante dessa situação, a própria Otávia abdica do título de esposa, conservando o de irmã: *Soror augusti, non uxor erro*, “Serei a irmã de Augusto, não

esposa” (v. 658).

No ato final, quando Otávia está prestes a ser exilada, vê o barco de Nero, e se refere a ele como irmão: *fratris cerno miseranda ratem*, “ai de mim! Eu vejo o barco do meu irmão” (v. 907). Afirma que esse era o barco que um dia havia levado Agripina (v.908-9), e agora a carregaria: *nunc et thalamis/ expulsa soror miseranda uehar*, “Ela vai carregar, ai de mim, a irmã de leito expulsa”. Percebe-se que Otávia mantém o título somente de irmã, já que havia negado anteriormente o de esposa no casamento de Nero com Popeia.

Vimos que desde o início da peça a ama compara o casal imperial a Juno e Júpiter na tentativa de dissuadir Otávia a ser complacente e tentar se reconciliar com Nero. Entretanto, Otávia rejeita o conselho da ama, fala sobre a impossibilidade da reconciliação dos dois (v. 222-6) principalmente por Nero ter matado Britânico, cuja perda Otávia ainda sente (v. 226). Assim, com a negação de Otávia em ser como Juno e a impossibilidade da heroína em resolver a situação, o paralelo vai se rompendo e a esperança ao longo da peça, incitada pelo tom otimista da ama, se esvai aos poucos.

Nesse sentido da perda da esperança, é interessante notar que o último a estabelecer o paralelo entre Otávia e Juno foi Sêneca, em seu diálogo com Nero. A tentativa do filósofo de persuadir o imperador a continuar com Otávia foi a última chance da heroína manter o título duplo de esposa e irmã, pois Sêneca, como o filósofo e conselheiro de Nero, talvez pudesse ser o único a dissuadir Nero. Contudo, Sêneca falhou. Assim, o paralelo é rompido de vez. Nero casa-se com Popeia e Otávia mantém o título de apenas irmã, quando é executada.

CAPITULO II

OTÁVIA E O CORPUS SENEQUIANO

No final da era republicana, depois da morte de Ácio cerca de 80 a.C., poucas tragédias inéditas foram produzidas. Havia apenas, nesse período, montagens de peças antigas. Já no séc. I d.C., as tragédias voltaram a ser produzidas, mas apenas em ambientes restritos da aristocracia romana, em que supostamente eram recitadas, e não encenadas. Lohner¹⁸³ ressalta que essa mudança na configuração da tragédia resultou no maior trato à linguagem dessas peças:

“o abandono do teatro e a preferência pela sala de recitação acarretaram, no texto teatral, menor consideração dos expedientes relativos ao espetáculo e, em contrapartida, maior refinamento dos recursos da linguagem para retratar, no caso das tragédias, a patologia passional e seus efeitos externos e para dar brilho à argumentação retórica, fatores que garantiam a manutenção do interesse pelo gênero trágico e mesmo sua revivescência, especialmente nos círculos aristocráticos” (p. 8-9).

O maior peso ao trato com a linguagem reflete na construção de peças mais apropriadas à recitação, assistidas, de acordo com Cardoso¹⁸⁴, por uma elite familiarizada com os mitos em circulação e também com os aspectos retóricos, os quais eram valorizados nessas peças (p. 43). Como não há registro de que as peças de Sêneca tenham sido encenadas, considera-se que elas tenham sido recitadas em leituras públicas, mas não há algum elemento que prove a inaptidão das obras para encenação. De acordo com Pratt (1983), Sêneca escreve um tipo diverso, introspectivo de drama, um produto único de três elementos: “o modo hipertenso de retórica como uma forma de expressão, sentimento e pensamento; e a Estoica, e especificamente a Neoestoica, concepção de uma ordem moral racional ameaçada pelas paixões humanas; e a experiência pessoal de um homem de estado cujos ideais foram torturados pela selvageria moral da sua Roma”¹⁸⁵ (p. 10).

No que tange à retórica como expressão, a linguagem empolada das peças de Sêneca foi amiúde criticada pelos críticos modernos e por muito tempo a tragédia de Sêneca foi considerada inferior às tragédias áticas por esse excesso de ornamentos retóricos. Pratt (1983), em contrapartida, acredita que esse estilo era natural para Sêneca, uma vez que a retórica fazia parte do dia a dia do cordovês, tanto pelo contato com as ideias de seu pai, Sêneca, o velho, professor nas escolas de retórica, quando pelos seus escritos.

183Agamemnon

184Literatura Latina

185. “Seneca writes a different, introspective kind of drama, a unique product of the major elements: the hypertensive mode of rhetoric as a form of expression, feeling, and thought; the Stoic, and specifically Neo-Stoic, conception of a rational moral order threatened by the human passions; and the personal experience of a statesman whose ideals were tortured by the moral savagery of his Rome”

Pratt caracteriza o estilo da prosa de Sêneca como essencialmente declamatório, um tom sempre veemente (p. 29). Essa intensidade proviria de “figuras de linguagem e pensamento, epigramas morais (*sententiae*), brevidade aguçada, aliviada apenas por outros maneirismos como a digressão analítica ou descritiva”.(p.30). Já o estilo dramático das tragédias, de acordo com o estudioso, é ainda mais monótono do que a prosa, pois é um tipo textual menos variado. Para Pratt, esse estilo retórico não é somente ornamental, mas constitui a própria essência da linguagem trágica (p. 30). Dessa forma, a retórica não está presente apenas na criação de efeitos no discurso, mas também em um modo de pensar, o que pode ser notado no que Canter (1925) chama de tropos, que são metáfora, sinédoque, metonímia, perífrase, ironia e hipérbole, os quais ocorrem a cada 2 ou 4 versos; figuras de pensamento, como interrogação, apóstrofe, exclamação, clímax e antítese, que ocorrem a cada 14 a 30 versos; e figuras de expressão que aparecem nas peças a cada 4 a 6 versos: anáfora, paronomásia, chiasmo, asíndeto, polissíndeto e ordem das palavras (p.80). Pratt destaca que o uso de figuras de linguagem e pensamento são dispostas tão frequentemente o efeito é um estilo condensado e florido, mas é um instrumento válido para as tragédias: “O estilo retórico é um instrumento eficaz para o tipo de drama trágico Sêneca escolhe para escrever, um drama de sensibilidades intensificadas, paixões focalizadas com precisão, moralismo aforístico e chiaroscuro filosófica. Tanto na linguagem e no pensamento, a tensão nunca é relaxada.”¹⁸⁶ (p. 30-1).

Acrescente-se o fato de que o estilo contribuía como um instrumento efetivo para a exortação do neoestoicismo, seguido por Sêneca, de modo que Pratt ressalta a fusão da retórica com o estoicismo como uma realização ímpar da tragédia senequiana (p. 30). Essa tensão tanto linguística quanto de pensamento é usada para mostrar quais as consequências do não controle das paixões, do *furor*. Como atesta Cardoso (2005), “Sêneca deu frequentemente às tragédias um caráter parabólico, utilizando-as como *exempla* que ilustram as consequências do descontrole de sentimentos e paixões” (p. 128). O equilíbrio, para os estoicos, consistiria no predomínio da razão em detrimento do que é irracional. Seguindo esse conceito filosófico, as personagens criadas por Sêneca não são dotadas de uma individualidade, mas de um esteriótipo de conduta, a qual, se embuída de uma paixão não controlada, o *furor*, pode desencadear em uma catástrofe (p.130). A catástrofe é representada por temas comuns na tragédia senequiana, que se baseiam “no tipo especial de *pathos* empregado, na multiplicação de crueldade e vingança, em deter-se no chocante e horrível, e no retrato vívido dos efeitos de violência de tais paixões selvagens como desespero, tormento, ódio, raiva e vingança, quando estes têm a sua causa nas catástrofes assombrosas de culpa, condenação e sofrimento sem chance de defesa em que estão envolvidos os descendentes de

186. The rhetorical style is a successful instrument for the kind of tragic drama Seneca chooses to write, a drama of heightened sensibilities, sharply focused passions, aphoristic moralism, and philosophical chiaroscuro. In both the language and the thought, tension is never relaxed”.

casas famosas (...) seus temas são, na verdade os mais sensíveis, e então melhor adaptados ao tratamento retórico"¹⁸⁷ (p. 23)

Dessa forma, as tragédias de Sêneca serviam de modelo de conduta e apregoavam o controle das paixões para que não se evite uma catástrofe. Por meio desse caráter preventivo é possível inferir que o ser humano, no caso a personagem retratada pela peça, poderia escolher entre seguir as paixões e ser dominada pelo *furor*, ou então seguir a razão e manter o equilíbrio, de acordo com o que diz Lohner sobre o conteúdo do corpus: “trata-se de peças que mostram um vínculo estreito com o estoicismo romano, particularmente no campo do ensinamento moral (...) Nela, a catástrofe é representada pela ocorrência de um conflito tão somente moral, oriundo do interior da alma e restrito ao âmbito psicológico, sendo, por isso, um conflito sobre o qual o homem poderia em princípio influir e exercer controle em algum nível” (p.10).

Essa concepção filosófica que permeia a tragédia senequiana não está dissociada de seu caráter retórico. O uso de personagens como *exempla* se encontram tanto no campo da filosofia, de modo que ao usá-las para mostrar como o furor causa catástrofe, Sêneca as posiciona como exemplos de conduta a não serem seguidos, como também no âmbito retórico. Para Pratt (1983) na tragédia senequiana, "os propósitos retóricos e filosóficos do imaginário são inseparáveis, pois itens nos padrões são utilizados tanto descritivamente para efeito gráfico quanto dramaticamente para representar a irracionalidade como destrutiva, caótica, escura, suja, e mortal, a negação da ordem, a segurança, o brilho e a vida"¹⁸⁸ (p.33). A tragédia senequiana explora esses dois âmbitos ao passo que os *exempla* funcionam tanto para mostrar condutas a se seguir ou evitar, filosoficamente, quanto para apresentar situações em que indivíduos passam por sentimentos conflitantes: “As tensões morais que dominam a peça tiveram como predecessor e, presumivelmente, a sua origem nas tensões psicológicas da declamação (...) para o treino retórico e a exibição, os declamadores falam e encenam as funções dos diversos personagens colocados em estado de aflição"¹⁸⁹.

Diversamente das tragédias senequianas, Otávia não possui uma grande expressão retórica. De acordo com Ferri, o estilo do poeta “parece diminuir persistentemente em relação à marca reconhecível, retórica declamatória (...) é uma característica da fraqueza comparativa do autor em

187“In the special kind of pathos employed, in multiplication of cruelty and vengeance, in dwelling upon the shoking and the horrible, and in the vivid portrayal of the violence effects of such wild passions as despair, torment, hatred, rage, and revenge, when these have their moving cause in the staggering catastrophes of guilt, condemnation, and defenseless suffering in which the scions of famous houses are involved (...) his subjects are in fact the most sensational, and hence best adapted to rhetorical treatment”.

188. “Rhetorical and philosophical purposes of the imagery are inseparable, for items in the patterns are used both descriptively for graphic effect and dramatically to depict irrationality as destructive, chaotic, dark, foul, and deathly, the negation of order, security, brightness, and life”

189. “the moral tensions dominating the play had their predecessor and presumably their origin in the psychological tensions of declamation (...)for rhetorical training and display, declaimers speak and perform the roles of diverse characters placed in condition of distress”

composição do que uma reação consciente contra o estilo de Sêneca”¹⁹⁰ (p.50).

Uma marca característica da retórica nas tragédias de Sêneca é o monólogos de entrada, algo ausente em *Otávia*. Contudo, a peça apresenta elementos retóricos em seus monólogos ao longo do texto, como também nos diálogos: “O diálogo se desenvolve sucessivamente a partir de longas reses até esticomitia e antilabe”¹⁹¹ (Ferri, p.64). Para Boyle, o que impressiona na tragédia *Otávia* é “o poder retórico da peça, perícia evidente na composição de esticomitia (440-461, 856-870), solilóquios declamatórios (472-91, 492-53), discursos dialógicos, sagacidade e jogo verbal, força lírica”¹⁹² (2008, p. 17). Portanto, apesar de uma fraqueza em composição, elementos como o uso de monólogos ao longo do texto, *sententiae*, esticomitia, antilabe são encontrados na peça *Otávia*. Assim, veremos alguns exemplos de sua ocorrência.

PRÓLOGOS E MONÓLOGOS

Canter (1925) traça as características que tornam o corpus senequiano retórico. Dentre elas está a função do prólogo, o qual é característico das nove peças completas de Sêneca: “os prólogos servem totalmente o interesse retórico encontrado em outras partes das tragédias. Eles revelam o emprego consciente de retórica por Sêneca como um instrumento efetivo de uma técnica em uma parte das peças bem adaptadas para o seu uso, e dá as bases para a expansão retórica que segue”¹⁹³. Canter ressalta ainda que os locutores do prólogo destacam os motivos que desencadeiam a ação, como “a base da tristeza, raiva, inveja, vingança, culpa, paixão, etc., retratada nas partes sucessivas da peça”¹⁹⁴(p. 25).

Outro traço retórico da tragédia de Sêneca corresponde aos monólogos ao longo do texto, os quais, de acordo com o estudioso, “compensam a fraqueza de Sêneca no diálogo, enquanto por outro lado oferecem a oportunidade para a expressão retórica da emoção intensificada” (p.67)¹⁹⁵. Canter destaca três monólogos que ocorrem na tragédia *Otávia* e que demonstram a força da expressão das emoções por meio da retórica (p. 68). O primeiro apontado é o monólogo do

190 “seems to shrink persistently from that recognizable marking, declamatory rhetoric .this is a feature of the author’s comparative weakness in composition rather than a conscious reaction against seneca’s style”

191. “The dialogue successively develops from long rhexis to stichomythia and antilabe, but this succession is less linear in the dialogue between Nero and Seneca”.

192. “The plays rhetorical power, its patent expertise in stichomythic composition (440-461, 856-870), in declamatory soliloquies (820-43) and dialogue speeches (472-91, 492-53), its verbal wit and verbal play, its lyric force, impress”.

193. “The prologues serves in full measure the rethorical interest found in other parts of the tragedies. They reveal Seneca's conscious employment of rhetoric as an effective instrument of technique in a section of plays well adapted to its use, and lay the basis for rhetorical expansion in what follows”.

194. “Their content also is of such a kind that the characterization of the prologue speakers discloses the motives for action, the basis of sorrow, anger, jealousy, revenge, guilt, passion, etc., portrayed in the succeeding parts of the play”.

195. “compensate for seneca’s weakness in dialogue, while on the other hand they afford opportunity for the rhetorical expression of intensified emotion”.

personagem de Sêneca nos versos 377-435, em uma declamação contra a fortuna. O segundo corresponde ao monólogo do fantasma de Agripina, que se lamenta na madrugada do dia do casamento de Nero e Popeia (v. 593-645). Por último, há um monólogo de Nero (v.820-450), “indignado com o levante em favor de Otávia, proclama que ela deve perder a sua vida, e invoca as chamas e ruínas sobre Roma, e deseja que a tristeza e fome terrível caiam sobre a população, cuja insolência deve ser esmagada”¹⁹⁶.

Além dos monólogos, *Otávia* apresenta um diálogo que segue modelo de escolas de retórica, uma vez que é uma troca de caráter forense, que seria a rese nos versos 472-532: “o primeiro afirma que é algo nobre cuidar da pátria para poupar os aflitos, abster-se de sangue, reduzir a raiva e dar paz ao mundo, uma linha de conduta na qual Augusto foi vitorioso”¹⁹⁷ (1925, p.26). Como resposta, Nero afirma que “é o desejo dos céus que Roma e o senado se sujeitem a ele através do medo, que a morte de Júlio Cesar mostra a insensatez de poupar os cidadãos revoltosos, e os astros os aguardam também, se com a espada implacável destruir os que são hostis a ele”¹⁹⁸(p.26).

SENTENTIAE E ESTICOMITIA

De acordo com Canter (1925), “*sententiae* consistem em declarações morais, normalmente curtas e epigramáticas, de tal caráter geral e aplicação que podem ser separadas do contexto sem perder sua força”¹⁹⁹ (p. 85), Também aponta que “Às vezes uma sucessão praticamente ininterrupta de *sententiae* ocorre em um diálogo linha por linha conhecido como esticomitia”²⁰⁰ (p.88).

Segundo Canter, “o uso de Sêneca de esticomitia, embora não seja feito inteiramente de *sententiae*, toma a forma de uma *altercatio* retórica posicionando prós e contras, fazendo um personagem em uma disputa habilidosa tomar a palavra de outro e jogá-la com destreza contra ele”²⁰¹ (p.89). Há dois diálogos em *Otávia* entre Nero e Sêneca que expressam o uso de esticomitia com alternância de frases que aproveitam a palavra de um locutor para usá-la no próprio argumento. O primeiro pode ser encontrado nos versos 440-61, em que Sêneca pede clemência (v.442) e que

196. “incensed by the uprising in Octavia’s favor, proclaims that she must forfeit her life, and invoke the flames and ruin upon Rome, want, grief, and dire hunger upon the populace, whose insolence must be crushed.

197. “the former maintains that is a noble thing to care for fatherland, to spare the afflicted, refrain from bloodshed, curb one’s anger, and give peace to the world, a course of conduct by which Augustus gained the stars”.

198. “it is heaven’s will that Rome and the senate be subject to him through fear, that Julius Caesar’s death shows the folly of sparing citizens who are troublesome, that the stars await Nero too, if with relentless sword he first shall destroy those who are hostile to him”.

199. “By *sententiae* are meant striking moral statements, usually short and epigrammatic, of such general character and application that they may be separated from the context without losing their force”.

200. “Sometimes a practically unbroken succession of *sententiae* occurs in an approximate line-for-line dialogue known as *stychomythia*”.

201. “Seneca’s use of *stichomythia*, though not made up entirely of *sententiae*, takes the form of a rhetorical *altercatio* by stating pros and cons, in short by making one character in a contest of wits catch up the word of another and dexterously turn them against him”.

defenda os cidadãos (v.444), Nero quer que o povo tenha medo (v.458) e que todos obedeçam a suas ordens(v.459). Outro diálogo ocorre nos versos 572-85, em que Sêneca afirma que o povo dificilmente aceitará a união de Nero com Popeia (v.572).

Ainda no que concerne o primeiro diálogo apontado entre Sêneca e Nero, em sua edição comentada de *Otávia*, Ferri (2003) detalha o uso de esticomitia. Segundo o estudioso, no verso 448 *ut facta superi comprobent serper tua*, “para agir de uma forma que os deuses sempre aprovem”, os deuses, de acordo com o ponto de vista de Sêneca, não aprovam os feitos de Nero. Assim, em sua resposta, Sêneca “deveria estar deliberadamente completando e torcendo a resposta de Nero de uma forma contrária a pretendida por Nero e dando uma conclusão apontada para sua sentença” (p.257). Dessa forma, *ut* deve ser relacionado a *satis*, configurando através do corte da fala de Nero uma escomitia, em que “o sentido do duelo verbal é transmitido pelo corte de um ou outro dos dois interlocutores, deixando para o outro pouco quase nenhum tempo para completar suas afirmações”²⁰² (p.257).

A esticomitia também pode ser notada nos versos 458-459, ainda no contexto do diálogo em que Sêneca pede clemência e Nero quer ser temido. O imperador diz “*metuant necesse est*” (é necessário que temam a mim) ao que o personagem de Sêneca replica “*quicquid exprimitur graue est*” (tudo que é imposto é odioso) e Nero responde: “*iussisque nostris pareant*” (e obedeçam nossas ordens). Segundo Ferri (p.260), o uso da partícula *–que* enclítica implica que Nero não percebe a interrupção de Sêneca, e dessa forma, termina seu pensamento de que o povo deve temê-lo e obedecê-lo, sem considerar o argumento de Sêneca de que impor algo é uma atitude odiosa. Tal recurso seria uma antilabe, adotada na tragédia senequiana com um propósito retórico (p.181), e também adotada pelo poeta de *Otávia*.

Podemos encontrar outro exemplo de antilabe no nos versos 194-96 de *Otávia*, nos quais há um diálogo entre Otávia e a ama:

Nutrix: Iam metum eadem
Octavia: Nempe praelatam sibi
Nutrix: Subiecta et humilis

ama: agora teme a mulher...

Otávia: preferida por ele.

Ama: submissa e humilhada (...)

Segundo Ferri, *nempe* é usado frequentemente no diálogo intenso, quando um dos

202 “The sense of verbal duelling is conveyed by the two interlocutors’cutting in on one another and leaving one another scarcely any time to complete their sentences”

personagens aproveita a ocasião para fazer um comentário sarcástico. Nempe é uma partícula afirmativa frequentemente usada em respostas irônicas. A ama diz: *iam metum eadem* (agora teme a mulher), ao que Otávia replica *nempe praelatam sibi* (preferida por ele). No entanto, a ama não presta atenção na resposta de Otávia, e continua a completar sua sentença com *subiecta et humilis* (submissa e humilhada). Para o estudioso, tal comportamento seria inapropriado, uma vez que a ama está tentando consolar Otávia, representando de uma forma muito otimista sua perspectiva de que Otávia permaneça a mulher de Nero. Para Ferri, o fato de não prestar atenção na fala do outro é frequentemente um momento de confrontação (p.181). Dessa forma, apesar da peça *Otávia* não apresentar muitos elementos retóricos, e uma relativa pobreza nos diálogos, a antílope dá sinais de confronto entre os personagens através da linguagem.

COLOR

Na tragédia *Otávia* parece-nos pertinente analisar a possibilidade de um elemento usado nas escolas retóricas, o *color*, que podemos indicar com duas passagens. *Color* ou *colores* são “os aspectos particulares dados ao caso pela manipulação habilidosa dos fatos (...) os temas, imprecisos e com amiúde inconsequentes, precisam ser preenchidos; os motivos dos personagens precisam de explicação” (CLARKE, 1953, p. 93)²⁰³. De acordo com Goldberg, *color* seria:

“o tipo de apelo que um locutor faz, a linha de argumento, a ‘complexão’ que coloca no caso em questão. Embora não seja mais do que um conjunto vago de atitudes, posturas e lógicas, os *colores* eram, entretanto, fundamentais para a declamação, em que o sucesso frequentemente dependia das reviravoltas adequadas e inventivas dadas a tópicos familiares”²⁰⁴ (2005, p. 141)

O autor de *Otávia* apresenta que Nero já demonstrava a intenção de executar, quando na conversa com Sêneca diz:

Tollantur hostes ense suspecti mihi
inuisa coniunx pareat et carum sibi
Frater sequatur : quicquid excelsum est cadat. (

A espada me livrará desses inimigos suspeitos
Morrerá a minha detestável esposa e seguirá seu caro irmão: tudo que é
elevado cairá.(v.469-71)

Já na conversa com o prefeito, Nero afirma que a revolta do povo pode provar a culpa de Otávia, e assim ela poderá ser morta, segundo seu desejo anterior. O prefeito pergunta: *Estne quis*

203. “the particular aspect given to a case by the skilful manipulation of the facts’ (...) The themes, imprecise and often inconsequential, needed filling out; the motives of the characters needed explanation”.

204. “the kind of plea a speaker makes, the line of argument, the ‘complexion’ he puts on the case at hand. Though never more than a loose assemblage of attitudes, postures, and rationales, the *colores* were nevertheless fundamental to declamation, where success often depended on the apt and inventive twists given to familiar topics”.

sontem arguat? (Quem provará que é culpada?), e Nero responde: *Populi furem* (a revolta do povo). Dessa forma, ao afirmar que a revolta do povo pode culpar Otávia, através das palavras de Nero o autor de *Otávia* usa um *color* para a morte da esposa, ou seja, uma justificativa para dar ensejo ao seu anseio de matá-la, uma vez que a revolta popular prejudica seu governo, e assim Otávia pode ser morta para que o povo se cale.

Singularidades de Otávia em relação às obras de Sêneca

Harington (1982) destaca que *Otávia* se difere das tragédias de Sêneca no que se refere à construção de personagens, pois “enquanto nas peças genuínas as figuras humanas são quase desbotadas em comparação com o mal que informa e domina a ação, as principais personagens de *Otávia*, e mesmo seus coros, vivem e agem independentemente, de acordo com seu próprio direito”²⁰⁵ (p. 35).

Essa independência de forças supremas pode ser vista na aparição do fantasma de Agripina. A aparição de espectros é presente nas tragédias *Tiestes* e *Agamemnon*. A estrutura dos monólogos é bem semelhante, no entanto, as motivações que os fazem sair do inferno são diversas. Primeiramente, veremos a estrutura dessas três aparições. Em seguida, quais são as justificativas que as movem do Tártaro.

Em primeiro lugar, tanto Agripina, quanto Tântalo em *Tiestes* e *Tiestes* em *Agamemnon* citam as mesmas figuras mitológicas para descrever o sofrimento que enduram no Tártaro. São elas: Íxion, que tentou violentar Juno e por isso foi preso a uma roda no inferno e continua rodando permanentemente (Alves, p. 203); Tício, que tem ao seu lado uma serpente que devora o seu fígado, o qual cresce com a lua (Alves, p. 199) e Sísifo, cujo tormento permanente é rolar uma pedra até o cume (p. 202). Primeiro, o fantasma de Agripina em *Otávia*:

*Vlrix Erynīs impio dignum parat
letum tyranno, uerbera et turpem fugam
poenasque quis et Tantalī uincat sitim,
dirum laborem Sisyphi, Tityi alitem
Ixionisque membra rapientem rotam*

“Uma Erinis vingativa prepara uma morte digna para o ímpio tirano, vergastas, fuga vergonhosa e punições que superam a sede de Tântalo, o trabalho cruel de Sísifo, o pássaro de Títio e a roda que arrasta os membros de Íxion”.

Em *Tiestes* (v. 5-11)

Sisyphi numquid lapis

Acaso cabe agora aos meus ombros

205. “whereas in the genuine plays the human figures are almost colourless in comparison with the evil which informs and dominates the action, the Octavia's principal characters, and even its choruses, live and act independently, in their own right”.

*gestandus umeris lubricus nostris venit
aut membra celeri differens cursu rota,*

*aut poena Tityi qui specu vasto patens
visceribus atras pascit effossis aves
et nocte reparans quicquid amisit die
plenum recenti pabulum monstro iacet?*

Agamemnon (v. 15-8)

*Ubi ille celeri corpus euinctus rotae
in se refertur, ubi per aduersum irritus
redeunte totiens luditur saxo labor,
ubi tontet ales auida fecundum iecur*

suportar o rolante penedo de Sísifo?

Ou a roda que em curso rápido distorce o corpo de Íxion?

Ou a tortura de Tício que, com as vísceras arrancadas ao vasto peito aberto, alimenta as aves fúnebres e, refazendo de dia o corpo devorado na noite, é pasto inextinguível para monstros sempre diferentes?

Onde há um que, **amarrado a uma roda veloz**, gira em torno de si, onde um **labor inútil malogra, a pedra vindo abaixo tantas vezes**, e um **fígado fecundo a ave voraz lacera**²⁰⁶

O fantasma de Tântalo é arrebatado do inferno por alguém:

*Quis inferorum sede ab infausta extrahit
avidu fugaces ore captantem cibos*

quis male deorum Tantalos vivas domos

ostendit iterum?

“**Quem me arrebatada** ao tenebroso mundo infernal

onde com lábios ávidos tento agarrar alimentos que me fogem?

Qual o deus que, para meu castigo, a Tântalo mostra de novo

as moradas humanas” (v.1-4)

Tântalo acredita que foi retirado do inferno e mandado para a terra por algum deus como forma de algum castigo, o qual seria pior que os suplícios de Sísifo, Íxion e Tício. Na verdade, Tântalo é retirado da terra por um Fúria, que o força a disseminar o ódio na casa de seus descendentes: *misce penates, odia caedes funera/ arcesse et imple Tantalos totam domum*, “Confunde as linhagens, traz aqui o ódio, o assassinio, a morte, enche de Tântalo toda essa casa...”(v. 52-3).

Percebe-se que, embora tenha saído do inferno para propagar as desgraças para sua própria família, Tântalo não o faz por desejo próprio, não é o primeiro agente das *scelera*. Já em Agamemnon, Tiestes não é coagido por uma fúria, pois este afirma que foi enviado do Tártaro (*profundo Tartari emissus spectu*), mas não há um agente que o retira de lá e o leva para a terra como no caso de Tântalo em Tiestes. Ademais, apesar de ter sido enviado do Tártaro, nota-se que, ao vislumbrar o lar paterno, a cúria, os banquetes, o espectro de Tiestes parece ter ido à terra como uma escolha, pois antes de mencionar os suplícios de Sísifo, Tício e Íxion, questiona: *Nonne uel tristes lacus incolere satius, nonne custodem Stygis trigemina nigris colla iactantem iubis?* “Não é

206. Tradução de José Eduardo dos Santos Lohner. Grifos nossos.

melhor nos tristes lagos permanecer, ou junto ao guardião do Estige, que exhibe três cabeças sob as jubas negras?” (v.12-4). Isso porque, de acordo com o próprio Tiestes, seus crimes são piores do que de todos os outros, *uincam Thyestes sceleribus cunctos meis*, “a todos eu, Tiestes, venço com meus crimes”, pois devorou seus próprios filhos (*viscera exedi mea*, v. 27) e, por obra da fortuna, juntou-se à própria filha (v.30). Esses versos compõem a descrição dos crimes que levou Tiestes ao inferno e o porquê não gostaria de voltar à terra. Em *Otávia*, o espectro de Agripina inicia o monólogo afirmando que ela própria saiu do inferno:

*Tellure rupta Tartaro gressum extuli,
Stygiam cruenta praeferens dextra facem
thalamis caelestis*

“**Rompi** a terra e saí do Tártaro,
minha mão ensanguentada carrega uma tocha infernal
para o funesto casamento” (v. 593-595).

Por meio da leitura desses versos, pode-se inferir que Agripina saiu do inferno por vontade própria. A motivação dessa visita à terra é descoberta na sequência: *nubat his flammis meo Poppaea nato iuncta, quas uindex manus dolorque matris uertet ad tristes rogos*, “sob essas chamas, Popeia se case com meu filho, as quais mão vingativa e a dor de mãe transformarão em tristes piras fúnebres” (v. 595-7). Nesse ponto, Agripina expressa um desejo de vingança que também se caracteriza como uma premonição: *ueniet dies tempusque quo reddat suis/ animam nocentem sceleribus, iugulum hostibus/desertus ac destructus et cunctis egens*, “Virá o dia e o tempo em que ele entregará a alma culpada por seus crimes e a garganta para seus inimigos, sozinho, destruído e privado de tudo” (v. 629-631).

Em *Tiestes*, a Fúria é responsável por disseminar o mal pela casa, por meio de um desejo que é realizado: *nondum Thyestes liberos deflet suos - /et quando tollet? Ignibus iam subditis/ spument aena, membra per partes cant discerpta/ patrios polluat sanguis focos,/ epulae instruuntur*”, “Por que não chora ainda Tiestes os seus filhos? Quando serão eles mortos? Sob o fogo atizado espumem os caldeiros, os corpos massacrados sejam feitos em pedaços, polua o sangue o lar de Atreu: Prepare-se o banquete!” (v. 58-62). Percebe-se que nesse caso não há exatamente uma premonição, e sim um desejo da fúria que é cumprido, uma vez que Tiestes e seus filhos não poderiam escapar do banquete funéreo. Em *Agamemnon*, o fantasma de Tiestes parece vislumbrar a cena da morte de Agamemnon: *rex ille regum, ductor Agamemnon ducum (...) daturus coniugi iugulum suae*, “reis dos reis, Agamemnon, chefe dentre os chefes (...) aqui está, para dar à sua esposa o pescoço” (v. 39 e 43).

A construção da personagem Otávia

Segurado e Campos (1972) discute seu estudo as razões pelas quais Otávia foi considerada tema de uma praetexta. O estudioso acredita que por ser o último membro da família júlio claudiana, Otávia, depois de serem mortos Britânico, Agripina, Plauto, Sula, etc., era a última a ser derrubada por uma política de eliminação, que resultou, por fim, na eliminação do próprio Nero. Assim, Otávia seria “a figura mais adequada para simbolizar este aspecto da acção do imperador, papel que nenhuma outra das personalidades citadas estava à altura de assumir, porquanto apenas etapas na conquista de um determinado objectivo só efectivamente alcançado após o desaparecimento da filha de Cláudio” (p. 651-2). Ao derrubar Otávia, segundo o estudioso, Nero findaria com sua oposição dentro da família real.

Outro motivo para a caracterização de Otávia consistiria no fato de sua vida ser atribuída por inúmeros infortúnios. Segurado e Campos afirma que por essas condições assinalariam variadas possibilidades de construção de uma personagem trágica:

“O facto de ser filha de uma mulher como Messalina e de um imperador como Cláudio, a sua situação de objecto manipulado pelas intrigas de Agripina, o desaparecimento em circunstâncias trágicas de todos os membros mais próximos de sua família, a juventude, a elevação moral fortemente contrastante com a degradação vigente na corte, tudo dava à sua figura um vasto número de possibilidades dramáticas que o poeta explorou até à exaustão” (p. 652).

Contudo, tanto a possibilidade de caracterização trágica de Otávia quanto o fato da esposa ser o último obstáculo para que Nero atingisse o poder são motivos menores para a escolha de Otávia, de acordo com Segurado e Campos, do que as implicações do ponto de vista político. Isso porque, com a execução de Otávia, a política adotada por Sêneca falhara²⁰⁷, e este já não possuía nenhum peso político nas decisões de Nero (p. 652-3). Dessa forma, para Segurado e Campos, o poeta de Otávia escolhe a filha de Cláudio como tema da peça para ilustrar o final de uma política que levou o império para outro caminho, a saber, “a conjura pisoniana de 65” (p. 653).

Na esteira de Segurado e Campos, Ferri também defende que, por ter se baseado em fontes escritas sobre a heroína, Otávia é caracterizada de forma embotada, ficando como plano de fundo em relação a Nero e toda a conjuntura política dos eventos retratados na peça. Dessa forma, para preencher esse quadro dramático, Ferri aponta como o poeta de Otávia usufruiu de uma tradição trágica:

"uma suspeita é de que *Otávia* toma o lugar central em uma série de cenas grandiosas que desenhadas em tradição teatral estabelecida: uma monódia inicial, a cena da ama-heroína, o êxodo imitando *Antígona* de Sófocles. Se removermos esse camada literária, muito pouco

207Na peça Sêneca tenta dissuadir Nero de matar a esposa. (versos) esse estudo não será privilegiado aqui.

resta acerca de *Otávia* que nós não sabemos por Tácito. Esta falta de interesse específico na protagonista pálida da *praetexta* pode muito bem refletir as perspectivas das fontes da peça, obviamente, com foco em Nero e deixando a história de *Otávia* necessariamente como pano de fundo”²⁰⁸.

Considerando que *Otávia* é uma *praetexta*, e aborda mito e história, como já discutimos, em vez desse estudo discutir as motivações do autor para a composição da peça, bem como seu caráter político, parece relevante a esse trabalho observar como ocorre essa caracterização de *Otávia* baseada nas fontes e históricas e preenchidas por alusões mitológicas. Para isso, é necessário, primeiramente, observar como *Otávia* foi caracterizada por Tácito, que parece ter as mesmas informações acerca dessa figura histórica que os historiadores nos quais se baseou o autor da peça. A seguir, vale buscar o cotejo dos registros de Tácito com o que foi apresentado sobre *Otávia* pelo poeta da peça. Finalmente, o estudo ilustra como ocorre o uso de mitologia relacionado à história.

Otávia em Tácito

Otávia era filha do imperador Cláudio e Messalina, os quais também eram pais de Britânico. Consta nos *Anais* de Tácito que Messalina, por ter sido acusada de conspirar contra o imperador ao casar-se com Caio Sílio secretamente, foi morta²⁰⁹. Depois da morte da esposa, Cláudio casou-se novamente com Agripina, a qual já tinha um filho, Lúcio Domício Enobarbo, o futuro imperador Nero, que foi adotado por Cláudio. Tácito conta que, logo que havia garantido que se casaria com Cláudio, Agripina começou a preparar o casamento entre seu filho e *Otávia*. Uma vez que a filha do imperador já era prometida a Lúcio Júnio Silano, que, de acordo com Tácito, era um jovem brilhante e futuro pretor (12.3.2), Nero só poderia casar-se com *Otávia* por meio de um crime. Dessa forma, para concretizar seu plano, Agripina, que havia se tornado uma mulher poderosa em Roma (12.7), fez com que Silano fosse acusado de incesto, removido da ordem dos senadores e, por causa da acusação, o imperador Cláudio rompeu as relações com Silano (12.4.2). *Otávia* então pôde casar-se com Nero, o que aconteceu em 53 d.C., quando Nero tinha 16 anos (12.58). No ano seguinte, Cláudio foi morto, provavelmente por envenenamento tramado por Agripina (12.67).

208“one suspicion is that Octavia takes central stage in a number of grand scenes drawing on established theatrical tradition: the initial monody, the Nutrix-heroine scene, the exodus imitating Sophocles'Antigone. If we remove this literary patina, very little is left about Octavia which we did not know from Tacitus. This lack of specific interest in the pallid protagonist of the praetexta may very well reflect the outlook of the plays' sources, obviously focusing on Nero and leaving Octavia's story necessarily in the background”.

209Tácito figurou Caio Sílio como um dos melhores jovens da juventude romana (*innuentutis Romanae pulcherrimum*). Messalina encantou-se tanto com ele (*exarserat*) que expulsou a esposa Junia Silana do casamento (*matrimonio eius exturbaret*). Então, a esposa do imperador casou-se com Caio Sílio secretamente enquanto Cláudio estava em Óstia fazendo sacrifícios (11.27). O casamento foi visto como uma tentativa de destituir Cláudio do poder. Assim, Messalina foi morta por Cláudio devido à insistência de Narciso, seu secretário que era um homem livre (11.37.2).

Britânico, irmão de Otávia, por ser concorrente de Nero para se tornar imperador, foi envenenado a mando de Nero em um jantar (14.16). No contexto da morte do irmão, Tácito relata que Otávia aprendeu a esconder a dor, afeição e todas as emoções. No episódio da morte de Britânico, Tácito afirma que houve apenas um silêncio e a ceia teve fim (14.16.4).

Para Tácito, o casamento de Otávia e Nero foi infeliz devido a todos esses acontecimentos até então: a morte da mãe, do pai e do irmão. Segundo o historiador, o casamento de Otávia poderia ter sido um funeral, uma vez que foi conduzida para uma casa onde passaria apenas por infortúnios. Além das mortes, Otávia enfrentou, de acordo com Tácito, uma empregada, a qual era mais influente que ela mesma (14.63-3). A empregada em questão era Acte, amante de Nero, o qual se afastou de Otávia, mesmo ela sendo nobre e ter demonstrado probidade (13.12.2). Ademais, os últimos infortúnios de Otávia, de acordo com os registros de Tácito, foram Popeia, amante pela qual Nero divorciou-se de Otávia, e a acusação que era mais pesada do que qualquer assassinato.

Sob a alegação de que Otávia era estéril, Nero decidiu divorciar-se da esposa para casar-se com Popeia, depois de mandar executar Plauto e Sula a pretexto da manutenção da ordem pública (14.59-64). Popeia teria subornado uma das empregadas de Otávia a afirmar que esta tinha um caso com um escravo. Sabe-se que primeiro Otávia foi enviada para Campânia e que, em resposta a esse ato de Nero, o povo romano respondeu com protestos. Então, um rumor na cidade dizia que Nero havia se arrependido de banir Otávia e a teria chamado de volta. A esse suposto chamado de Nero, os cidadãos derrubaram estátuas de Popeia e glorificaram Otávia, movimento que obteve repressão dos soldados a mando do imperador. Ademais, as estátuas da amante foram recolocadas no lugar. Por causa do ato em prol de Otávia, Popeia pressionou Nero, que decidiu executar a esposa. Dessa forma, sob falsas acusações (14.63), Otávia foi exilada na ilha de Pandatária. Para Tácito, nenhuma mulher exilada havia despertado tanta pena. Entre os espectadores, alguns rememoraram as mulheres que foram banidas: Agripina por Tibério e Júlia por Cláudio. No entanto, diferentemente de Otávia, para Tácito, as duas mulheres tiveram alguns tempos felizes e desfrutaram de uma fortuna melhor (14.63.2). Depois de alguns dias, Nero ordenou que Otávia fosse morta, embora esta alegasse que era agora apenas uma viúva e não uma irmã, clamou pelos Germânicos, dos quais ela e Nero descendiam e ainda fez um apelo ao nome de Agripina, a qual havia passado por um casamento infeliz e não foi morta (14.64.2). Tácito não explica o motivo pelo qual a punição de Otávia passou do exílio para a pena capital, mas detalha a morte de Otávia, considerada pelo historiador como um ato selvagem, não menos do que o fato de sua cabeça ter sido levada a Popeia (14.64.2).

Todas essas informações sobre Otávia, a partir do casamento desta com Nero, constam na peça: a morte de Messalina, *semper genetrix deflenda mihi,/ prima meorum causa malorum*, “Ó,

mãe, sempre por mim chorada, primeira causa dos meus males” (v. 10-1); a influência de Agripina no casamento de Otávia e Nerro e o assassinato de Cláudio por Agripina, identificada aqui como uma Erínis: *illa, illa mei tristis Erynis thalamis Stygios praetulit ignes teque extinxit*, “ela, ela como a terrível Erínis,/ ao meu leito nupcial trouxe chamas infernais/ e te assassinou, pai miserável” (v.23-5); a situação de Otávia e do que restou da corte de Cláudio depois do casamento com Nero, *seruitque domus cum prole tua capta tyranno*, “tua casa e tua filha servem como cativas a um tirano” (v. 32-3).

A ama menciona a morte de Agripina e de Britânico por Nero: *mox illa nati, cuius extinctus iacet/frater uenenis*, “e depois ela (foi morta) por um filho, de cujos venenos um irmão morreu” (v. 45-6). Diante de todos esses sofrimentos pelos quais Otávia passou, a ama diz que Otávia se ressentida do marido, mas esconde o luto por medo, e assim explica o silêncio de Otávia exposto por Tácito: *maeret infelix soror/ eademque coniunx nec graues luctus ualet/ ira coacta tegere; crudelis uiri secreta refugit semper atque odio pari/ardet maritus, mutua fragrant face*, “A irmã e esposa infeliz não consegue esconder o luto insuportável, mas é coagida pela ira do marido cruel. Refugia-se sempre, cintilando um ódio pelo esposo que é por ela recíproco” (v. 46-50). Esse medo é confirmado pela personagem Otávia em seguida: *me crudeli sorte parentes/ raptos prohibet lugere timor/ fratrisque necem deflare uetat*, “o medo não permite que eu chore por meus pais arrebatados por uma sorte cruel e impede que eu lamente a morte de um irmão” (v. 65-7). O afastamento de Nero e Otávia é exposto na peça pela personagem Otávia, quando esta ressalta a impossibilidade de reconciliação com Nero: *Vincam saeuos ante leones tigresque truces, fera quam saeui corda tyranni*, “Antes venceria leões selvagens e tigres ferozes, do que o coração brutal do tirano selvagem” (v. 86-7). A desunião é fortalecida pela confirmação do ódio de Nero, bem como pela menção a uma amante que seria empregada de Otávia: *coniugi inuisa ac meae/ subiecta famulae*, “odiada pelo marido, escrava de minha serva” (v. 105).

A personagem Otávia afirma, assim como Tácito, que uma acusação seria mais pesada do que a morte: *trepidante semper corde non mortis metu sed sceleris: absit crimen a fatis meis, mori iuuabit*, “meu coração sempre treme de medo – não da morte mas da maldade: se não houver culpa em meu fim, será uma alegria morrer”(v. 106-8). Também há na peça a menção ao pedido da cabeça de Otávia por Popeia: *Oc. inimica uictrix imminet thalamis meis/odioque nostri flagrat et pretium stupri/iustae maritum coniugis captat caput*, “Minha inimiga vitoriosa espreita meu leito e irradia seu ódio por mim, deseja a cabeça de uma esposa legítima como preço do adultério” (v. 131-3).

Em um momento de diálogo entre a ama e Otávia, várias informações, também expostas por Tácito, são lançadas: o apoio popular a Otávia em detrimento da aprovação de Popeia; o poder do imperador quanto ao apaziguamento do levante popular; o fato de Popeia pressionar Nero a

divorciar-se de Otávia, e a futura união de Nero e Popeia, bem como a posterior maternidade:

<i>Nut.: confirmet animum ciuium tantus favor</i>	Ama: Reafirme tua coragem por meio do apoio do povo.
<i>Oct.: Solatur iste nostra, non releuat mala</i>	Ot.: Isso conforta, mas não alivia os males.
<i>Nut.: Vis magna popula est.</i>	Ama: A força do povo é grande.
<i>Oct.: Principis maior tamem.</i>	Ot.: No entanto a do imperador é maior.
<i>Nut.: Respiciet ipse coniugem.</i>	Ama: Ele respeitará a própria esposa.
<i>Oct.: Paelex uetat.</i>	Ot.: A amante proibirá.
<i>Nut.: Inuisa cunctis nempe.</i>	Ama: Certamente todos a odeiam.
<i>Oct.: Sed cara est uiro.</i>	Ot.: Mas é querida pelo meu marido.
<i>Nut.: Nondum uxor est.</i>	Ama: Não é esposa ainda.
<i>Oct.: Iam fiet, et genetrix simul.</i>	Ot.: Assim será, e mãe também! (v. 184-188)

Percebe-se que a maior parte do que se sabe sobre Otávia por Tácito é relatada na peça no diálogo com a ama, que é exposto no *primeiro ato* da peça. Nos v. 436-7, Nero pede ao centurião as cabeça de Plauto e Sula. Em 671-3, a peça registra o exílio de Otávia e o casamento de Nero com Popeia: *cessit thalamis Claudia/ pulsa Neronis,/ quos iam uictrix Poppaea tenet*, “A filha de Cláudio, banida, deixou o leito do atro Nero que a vitoriosa Popeia já ocupa”. Já o levante popular a favor de Otávia é mencionado pelo mensageiro : *Octauiae fauore percussa agmina et efferata per nefas ingens ruunt*, “O apoio a Otávia penetra a multidão e eles avançam selvagememente para um grande crime” (v. 786-7), bem como o tombamento das estátuas de Popeia: *Quaecumque claro marmore effigies stetit aut aere fulgens, ora Poppaeae gerens*, “Todas as estátuas de mármore claro e bronze brilhantes com o rosto de Popeia estão destruídas pela multidão e tombadas com ferro cruel”. Por fim, Nero ordena que Otávia seja morta: *deuectam rate/ procul in remotum litus interimiiube,/ tandem ut residat pectoris nostri tumor*, “ordena que a levem em um barco para uma costa remota e que seja morta, para que finalmente a agitação do meu peito seja abrandada” (874-6).

Todos esses fatos históricos e a representação desses eventos na peça foram expostos para ilustrar que o poeta, uma vez que a tragédia reproduz ordenadamente as mesmas informações da historiografia de Tácito, pode ter escrito Otávia a partir do embasamento obtido em fontes escritas conhecidas na época, ideia defendida por Ferri (2003, p. 15). Para o estudioso, o poeta de *Otávia* sabe muito pouco sobre a heroína, pois possui muitas informações históricas a seu dispor, e procura usar todas para compor a peça: “sobrecarregado pela massa de informações a sua disposição, luta para introduzir todas em uma moldura dramática sem destruir a plausibilidade psicológica das personagens, embora às vezes em detrimento da clareza e da coerência interna”²¹⁰(p. 15). A

210. “overwhelmed by the bulk of information at his disposal he struggles to fit it all into a dramatic frame without destroying the psychological plausibility of the characters, although at times at the expense of clarity and internal

plausibilidade na construção de Otávia é dada pelos dados históricos, e parece, dessa forma, que para compor essa personagem dramática, para preencher as lacunas engendradas pela falta de conhecimento sobre a primeira esposa de Nero, o autor usa figuras mitológicas.

Ao usar personagens mitológicas para estabelecer paralelos com Otávia, o autor da peça torna Otávia – figura histórica que passou por muitos infortúnios e nada pôde fazer a respeito – em uma heroína, ao compará-la com Electra, Antígone e Ifigênia. É por meio dessas alusões que o poeta de Otávia talvez tenha construído a abordagem sentimental da heroína, que é ausente nos registros históricos. Veremos a seguir como esses paralelos estão estabelecidos na peça.

O primeiro paralelo mitológico feito pela personagem Otávia remete às aves de Pandíon, Procne e Filomena, mulheres cujos sofrimentos a transformaram em pássaro: *repete assuetos iam tibi questus/ atque aequoreas uince Alcyonas, uince et uolucres Pandionias. Grauior namque his fortuna tua est*, “repita seus lamentos já habituais maiores que dos alcíones marinhos, e das aves de Pandíon, mais miserável que o deles é o teu destino”. (v.7-9). É notório que, ao comparar sua situação com a das aves, ao mesmo que alude as figuras mitológicas, Otávia alude a Electra de Sófocles, pois esta também se compara às aves de Pandíon: “Igual ao pássaro que perde os filhos,/jamais eu pararei de soluçar/ e de gritar alucinadamente”²¹¹ (v. 110-2).

Depois de comparar-se às aves, Otávia elenca os motivos pelos quais lamenta. O maior de seus males consiste na figura mãe, a qual, por ter tentado envenenar o pai, Cláudio, foi morta: *Semper genetrix deflenda mihi,/ prima meorum causa malorum*, “Ó, mãe, sempre por mim chorada, primeira causa dos meus males” (v. 10-11). A morte de Messalina culminou no casamento de Cláudio e Agripina, uma madrasta cruel (v.21), que foi responsável por arranjar o casamento entre seu filho Nero e Otávia e levou ao seu leito as chamas infernais. Em seguida, Otávia lamenta também que a madrasta assassinou o pai (v.25), Cláudio, que era imperador e comandava o mundo (v. 26). Depois de tornar-se orfã de pai e mãe, a heroína perece pois ela e a casa de Cláudio eram cativas de um tirano, Nero, por causa dos crimes da esposa Agripina²¹² (v. 31-3).

Como resposta, a ama entra em cena e reforça o relato dos infortúnios de Otávia. Nesse momento, percebe-se que a morte do pai toma uma conotação que faz um paralelo mitológico: *interque gentes barbaras tutus fuit/ et sauea maria, coniugis scelere occidit*, “e ao passar ileso em meio a povos bárbaros/ e mares selvagens, morreu pelo crime da esposa (v. 42-4). Esse trecho alude a Agamemnon, pai de Electra, o qual morreu pelas mãos da esposa, assim como Cláudio, pai de Otávia. Na *Electra* de Sófocles, Agamemnon é descrito também dessa forma, pois se encontrava

consistency”

211 Tradução de trajano Vieira (2009).

212 Agripina teria envenenado Cláudio, direta ou indiretamente, em 54 a.C. para que Nero pudesse assumir o trono, cf. Tac. Ann. 12.66-7; Suet. Claud. 44 e Dio 60.34.2-3.

salvo em uma terra bárbara e depois foi morto pela mulher (v. 95-6).

Otávia também sofre por não poder chorar a falta do irmão devido ao medo *fratrisque necem deflare uetat* (v.67). Ademais, ela afirma que pensava no irmão como uma esperança, no entanto, com a morte dele. É notável que, no início do diálogo entre Otávia e a ama (v. 57-272), Otávia faz uma referência explícita à Electra:

*O mea nullis aequanda malis
fortuna, licet
repetam luctus Electra, tuos.*

“Ó, minha fortuna, igualável a
nenhum mal, mesmo que
eu repita tuas lágrimas, Electra!”(v.57-9)

De acordo com Segurado e Campos, Otávia compara sua sorte com a de Electra “devido à situação de isolamento em que ambas se encontram após os assassinios dos respectivos pais em circunstâncias se não idênticas, pelo menos semelhantes” (p. 512). No entanto, o paralelismo é rompido quando Otávia discorre sobre o destino diferente que Britânico teve de Orestes, pois Britânico é morto. (*id, ibid.*; Harington, p. 19).

ANTÍGONE

Ferri, em artigo chamado “*Octavia's Heroines: Tacitus Annales 14.63-64 and the Praetexta Octavia*”(1998), aponta uma alusão a Antígone de Sófocles no que concerne a construção da estrutura dramática de *Otávia*, na qual a situação em que se encontram as duas heroínas são paralelas. Tanto Otávia quanto Antígona são vítimas de um tirano, como também são levadas pelos guardas para o local de sua morte. Em *Otávia*, depois de Nero ordenar que Otávia deve ser levada por um navio para uma terra distante e ser morta (v.874-5), a heroína é anunciada pelo coro:

*aulam et fratris uolere toros,
nunc ad poenam letumque trahi
flentem miseram cernere possunt.*

Os cidadãos podem olhar para a mulher
que queriam de volta na corte de seu pai
e na cama do irmão, agora, com tristes lágrimas
é levada para a punição e morte. (v. 892-5)

Da mesma forma, o coro de anciões de Tebas anuncia a chegada de Antígona (v. 801):

“Ora, eis que também, à vista do que vejo,

sinto-me forçado a me afastar das leis;
e nem sei conter a torrente de lágrimas,
vendo dirigir-se ao tálamo, que tudo
adormenta, Antígone – ei-la que ai vem” (v.)

Seguido à entrada, há o lamento de Otávia nos versos 899-923. Antígone também se lamenta depois de entrar presa pelos guardas, nos versos 806-882. Enquanto as heroínas saem de cena, de acordo com Ferri (p.344), “um coro de cidadãos compassivos esforçam-se para consolá-la, talvez para sufocar os sentimentos de culpa suscitados em seus corações pela visão da vítima infeliz”²¹³. O coro de *Otávia* lista heroínas da história romana que padeceram nas mãos de tiranos, seja de forma justa ou injusta, como a primeira Agripina (v.932-41), neta de Augusto primeiro imperador de Roma, que vinha da família nobre e passou pela perda do marido, exílio e tortura até a morte. Outro *exempla* é a de Livia, mulher de Druso (v. 941-3), filho de Tibério. Livia também era de linhagem nobre, irmã do imperador Cláudio e do general Germânico e foi morta porque envenenou o marido por influência do amante (Tac. Ann. 4.3). Dion Cássio relata que Tibério teria entregado Livia a sua mãe, Antonia, que a teria trancado em um quarto e a matado de fome. Já a filha de Livia e Druso, Júlia, foi morta por ordens do imperador Cláudio, depois que um agente de Messalina a acusou de incesto, mesmo sendo inocente (v.944-6). Também é citada Messalina (v.947-51), mãe de Otávia, que casou com outro homem quando já casada com o imperador Cláudio e foi morta por isso. Por último, o coro usa como *exempla* a segunda Agripina, mãe de Nero (v.952-7), morta a mando do próprio filho. A personagem de Otávia parece identificar-se com os *exempla*, uma vez que se inclui na lista de mulheres de sangue nobre que são mortas por atos tirânicos: *Me quoque tristes mittet ad umbras/ferus et manes ecce tyrannus*, “O tirano enfurecido me mandará também, eis! Para as tristes sobras e a morte”. Já o coro de anciãos tebanos usam como *exempla* Dânae, Licurgo e Cleopatra.

Assim como Otávia é consolada pelo coro romano, também o coro tenta consolar Antígone. Para isso, usa como *exempla* Dânae, que era de família nobre, foi amante de Zeus e mesmo assim foi vítima de um destino obscuro. Também menciona Licurgo, filho de Drias, rei dos Edonianos, que morreu porque Dioniso teria procurado o rei, que o expulsou. Por isso, o deus baco fez com o rei enlouquecesse, e nessa condição o rei matou o filho confundindo-o com videiras (Smith, 1871). O último *exempla* relata como a nova mulher do antigo marido de Cleópatra cegou os dois filhos da rainha por ódio da última, pois o rei a havia prendido.

Dessa forma, como esse paralelo ocorre na estrutura dramática, não há uma comparação explícita entre as duas heroínas no que se refere à construção das personagens, mas uma alusão ao

²¹³ “a chorus of compassionate citizens endeavors to console her, perhaps to stifle the guilty feelings aroused in their hearts by the sight of the unfortunate victim”.

que ocorre tanto a Otávia quanto à Antígone. No entanto, mais interessante que observar a estrutura dramática, é notar que as duas heroínas são consoladas pelos respectivos coros por meio de *exempla* de personagens históricas ou mitológicas que, mesmo de famílias proeminentes, foram vítimas de tiranos.

IFIGÊNIA

Por fim, o último paralelo estabelecido pelo poeta de *Otávia* se refere à comparação entre Otávia e Ifigênia, filha mais velha de Agamemnon que este aceitou sacrificar no porto de Áulis para que a frota grega pudesse partir para Troia e resgatar Helena (Boyle, p. 291). Isso porque Agamemnon teria sacrificado um animal que era sagrado para Diana, a qual, para se vingar, fez com que os ventos diminuíssem, e assim a frota grega não poderia navegar. Contudo, no último minuto Diana teria substituído Ifigênia por um animal e a mandado para a terra dos táuricos (Crimeia), para ser uma serva de seu templo. O coro inicia a alusão pedindo que os ventos e leves zéfiros que um dia levaram Ifigênia (v. 971-2) do altar da virgem cruel (Diana), retire Otávia de sua situação de dor e a leve para o templo de Trívia (Diana) também (v. 976-7). Isso porque, de acordo com o coro, Roma é uma cidade mais cruel do que Áulis e do que a terra bárbara de Tauros (v. 879-80) porque lá a morte de estranhos agrada os deuses. Já Roma deleita-se com o sangue dos cidadãos. De acordo com essa comparação, Nero seria mais bárbaro e mais tirano que o rei táurico.

CONCLUSÃO

Por conter elementos que tornam quase impossível a atribuição da peça à Sêneca, principalmente relacionados ao estilo e linguagem, Otávia foi por muito tempo considerada uma peça de menos valor do que as senequianas. Esse juízo fez com que a peça não fosse explorada à fundo no que tange o enredo e a construção de personagens. Por isso, é bastante dificultoso estudar a peça por outro âmbito que não o da autoria, datação e estilo da obra: há pouco material, e um estudo que não se encontra dentro dessa lógica se encontra à deriva.

Em relação ao gênero, *Otávia* carrega as características de uma *praetexta* imperial devido à criticidade apontada na peça em relação ao império de Nero, junto com Catão, de Materno, que também parece criticar o governo vigente. Essa crítica ao império, por um lado, auxiliou os estudiosos a determinar uma margem temporária para a construção da peça. Por outro, fez com que *Otávia* fosse analisada pelos estudiosos, de forma majoritária, sob o prisma político.

Dessa forma, ora por privilegiar o a marginalização da peça em relação às de Sêneca, ora por se ater às informações presentes na peça sobre a conjuntura política, a composição de *Otávia* nos estudos clássicos ainda não foi bem explorado. Esse estudo também não se prestou a isso, mas sim se mostrar ciente das questões estudadas sobre Otávia até então, como autoria e data, ou ainda o funcionamento do gênero, e a ilustrar algumas características de *Otávia* colocadas pelo o que os estudiosos no que concerne à composição, como elementos retóricos e o fato da personagem Otávia ser baseada nos registros históricos sobre a esposa-irmã de Nero e filha de Cláudio, e ter sido preenchida com figuras mitológicas, o que a transforma em uma heroína.

BIBLIOGRAFIA

Corpus senequiano e autores antigos

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. E. de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

_____. *Retórica*. Trad. M. Alexandre Jr. Lisboa: INCM, 2006.

HORÁCIO. *A Arte Poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

SENECA. *Tragedies*. Trad. J. G. Fitch (2 vols.). Cambridge/Londres: The Loeb Classical Library, Harvard UP, 2002/2004.

_____. *Agamemnon*. Edição e comentário R. J. Tarrant. Cambridge: Cambridge UP, 2004.

_____. *Hercules Furens*. Edição e comentário J. G. Fitch. Ithaca/Londres: Cornell, 2009.

_____. *Medea*. Trad. e comentário A. J. Boyle. Oxford: Oxford University Press, 2014.

_____. *Oedipus*. Trad. A. J. Boyle. Oxford: Oxford UP, 2011.

_____. *Oedipus*. The Loeb Classical Library. Trad. Frank Justus Miller. Londres, Cambridge (EUA): William Heinemann/Harvard University Press, 1968.

_____. *Phaedra*. Trad. e notas A. J. Boyle. Leeds: Francis Cairns, 1992.

_____. *Phoenissae*. Comentários Marica Frank. Leiden/NY/Colônia: Brill, 1995.

_____. *Thyestes*. Edição R. J. Tarrant. Atlanta: American Philological Assoc., 1998.

_____. *Troades*. Trad. e comentário Elaine Fantham. Princeton: Princeton UP, 1982.

TÁCITO. *Anais*. Trad. Leopoldo Pereira. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. *Eneida*. Trad. J. V. Barreto Feio e J. M. Costa e Silva. Edição de Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

Peças antigas traduzidas para o português

SÊNECA. *Agamêmnon*. Trad. José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *As Troianas*. Trad. Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. *Édipo*. Trad. Johnny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG, PROED, 1982.

_____. “Fedra”. In: *Hipólito e Fedra: Três Tragédias*. Trad. J. Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Fedra*. Trad. Ana Alexandra Alves de Souza. Lisboa: Edições 70, 2003.

_____. *Medeia*. Trad. G. D. Leoni. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

_____. *Tiestes*. Trad. J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Verbo, 1996.

Bibliografía específica

BOYLE, A. J. *Octavia: Attributed to Seneca*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2008.

BOYLE, A.J. The Palimpsestic Code. In: _____. *Tragic Seneca: An Essay in the Theatrical Tradition*. London: Routledge, 1997.

_____. *An Introduction to Roman Tragedy*. London, 2006.

CANTER, H. V. *Rhetorical elements in the tragedies of Seneca*. The University of Illinois, 1925.

CARBONE, M.E. *The Octavia: Structure, Date, Authenticity*. Phoenix, 1977.P. 48-67.

CASAMENTO, A. *Finitimus oratori poeta: declamazioni retoriche e tragedie senecane*. Palermo: Flaccovio Editore, 2002.

CONTE, B. (Ed.).Pseudo-Seneca: *Ottavia*. Milan, 2004.

DAMSCHEIN, G., HEIL, A. *Brill's Companion to Seneca: Philosopher and Dramatist. Brill's Companion in Classical Studies*. Leiden, Boston: Brill, 2013.

DUPONT, F. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007.

_____. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.

_____. *Le Théâtre latin*. Paris : Armand Colin, 1988.

DUPONT, F. & LETESSIER, P. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin, 2011.

FANTHAM, E. "Roman Tragedy". In: Stephen Harrison, ed. *A Companion to Latin Literature*. Boston: Blackwell Publishing, 2005.

FERRI, R. Octávia. *A play attributed to Seneca*. (Cambridge Classical Texts and Commentaries, 41), Cambridge, 2003.

- FERRI, R. *Octavia's Heroines: On the Sources of Tacitus' Ann.* 14.63–64. HSCP 98, 1998. P. 339–356.
- FLOWER, H. *Fabulae praetextae in Context: When were plays on Contemporary Subjects Performed in Rome?* CQ, n. 45, 1995. P. 170-190.
- GOLDBERG, S. M. "The fall and rise of Roman tragedy". TAPA, vol 126, pp.265-286, 1996.
- HARRISON, G.W.M. *Forms of Intertextuality in the Octavia*. In: Wilson, M. (ed.). 2003: 112–125.
- . *Octavia, Doomed Wife of Nero*. Performance Script. Richler Resources, 2009.
- HARRISON, S.J. (ed.). 2005. *A Companion to Latin Literature*. Oxford.
- HABINEK, T. e SCHIESARO, A., orgs. *The Roman cultural revolution*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 1998.
- HARRISON, G. W. M. *Seneca in performance*. The Classical Press of Wales, 2000.
- HERINGTON, C. J. "Senecan tragedy". In: Arion 5, p.422-71, 1966.
- MANUWALD, G. *Roman republican theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- POE, J. P. *Octavia Praetexta and Its Senecan Model*. The American Journal of Philology, Vol. 110, No. 3 (Autumn, 1989), pp. 434-459.
- PEASE, A.S. *Is the "Octavia" a Play of Seneca?* The Classical Journal, Vol. 15, No. 7 (Apr., 1920), pp. 388-403
- SCHIESARO, A. 1992. *Forms of Senecan Intertextuality*. Vergilius 38: 56–63.
- . Roman tragedy. In: BUSHNELL, R. *A Companion to Tragedy*. Oxford: Blackwell, 2005.

SCHIESARO, A.. The poetics of passion. In: _____. *Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

SEGURADO E CAMPOS, J. A. *A Tragédia Octávia*. A obra e a época, I, Estudo Histórico-Literário; II, Octávia praetexta. Texto, tradução, comentário e índices. Lisboa, 1972.

TARRANT, R. J. “*Senecan drama and its antecedents*”. *Harvard Studies in Classical Philology*, no.82, pp.213-263, 1978.

WILSON, Marcus. “Rhetoric and the Younger Seneca”. In: *A companion to Roman Rhetoric*, William Dominik and Jon Hall, eds, pp.425-38. Malden, EUA: Blackwell Publishing, 2007.