



Ecos da pretexta latina em nossos dias¹

Echoes from the Latin *Praetexta* in our days

Zelia de Almeida Cardoso²

e-mail: zlvdacar@usp.br

orcid: <http://orcid.org/0000-0001-9525-9522>

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v6i2.21531>

RESUMO: No século III a.C., quando o teatro culto foi introduzido em Roma, alguns poetas itálicos compuseram as primeiras “fábulas pretextas”, dramas cujos enredos se baseavam na história romana, em acontecimentos coetâneos ou em lendas latinas. Entretanto, embora a produção de pretextas se tenha estendido da época republicana ao período imperial, apenas *Otávia*, drama de autoria discutível, que aborda a condenação da esposa de Nero, chegou na íntegra até nossos dias. Durante o Renascimento, o período barroco e o neoclassicismo numerosos dramaturgos modernos voltaram a explorar assuntos romanos históricos e lendários em suas peças, ressuscitando a pretexta. Nos séculos XIX e XX, os temas relacionados com a história de Roma foram também abordados no romance e no cinema, enquanto novos dramas deram continuidade às antigas pretextas. A análise de diversos espetáculos que têm algum vínculo com fatos sucedidos na Antiguidade romana, realizados em São Paulo no século XXI, demonstra a presença da cultura clássica no teatro hodierno, desafiando o tempo e as circunstâncias.

PALAVRAS-CHAVE: teatro latino; drama histórico; *fabula praetexta*; pretextas modernas

ABSTRACT: During the third century B.C., when the literary drama was introduced in Rome, some poets composed the first *fabulae praetextae*, tragedies whose plots were based on Roman history, current events or Latin legends. Considering the production of *praetextae* gathered from the Roman Republic era through the Imperial period, *Octavia*, an anonymous drama which depicts the conviction of Nero's wife, is the only play of that genre to survive in its entirety. During the Renaissance, the Baroque and the Neoclassical period, a number of modern playwrights revisited Roman historical narratives and legends, reviving the *fabula praetexta*. In the 19th and 20th centuries, the Roman themes were also portrayed in novels and movies, while ancient *praetextae* received sequel versions. The analysis of numerous performances in São Paulo during the 21st century related to events in Ancient Roma reveals the presence of the classical culture on stage today, defying time and circumstances.

KEYWORDS: Latin theater; historical drama; *fabula praetexta*; modern *praetextae*

¹ Este artigo foi elaborado, em parte, com subsídios da pesquisa intitulada *Projeções da pretexta latina no mundo renascentista e barroco*, contemplada com Bolsa de Produtividade em Pesquisa concedida pelo CNPq [1999], ao qual se reiteram agradecimentos.

² Professora Titular Sênior de Língua e Literatura Latina da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Brasil. Sócia Honorária da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos. Membro Honorário da Sociedade Brasileira de Retórica.



Em meados do século III a.C., quando os primeiros poetas latinos começaram a escrever tragédias e comédias inspiradas na dramaturgia grega, alguns deles, valendo-se de temas baseados na história romana, compuseram peças de caráter nacionalista nas quais se mesclaram elementos ficcionais com fatos verídicos e personagens imaginários com figuras reais. Estava criada a *pretexta*, a *fabula praetexta*³ da antiga Roma, original em seus conteúdos, embora relacionada de alguma forma com os poucos dramas gregos de caráter histórico⁴. Névio, com *Clastidium* (*Clastídio*) e *Romulus* (*Rômulo*), e Ênio, com *Sabinae* (*As sabinas*) e *Ambracia* (*Ambrácia*)⁵, foram os primeiros teatrólogos de origem itálica a dedicarem-se ao gênero⁶. Suas obras indicaram as duas direções que seriam tomadas pela *pretexta*: a exploração de antigas lendas de fundo histórico, preservadas possivelmente em canções

³ Sob a designação de *fabula praetexta* ou *praetextata*, o drama baseado em fatos reais ocorridos em Roma assim se chamou pelo fato de os atores usarem na representação roupas romanas, entre as quais a toga *pretexta*, e não a indumentária grega como ocorria quando se encenavam tragédias mitológicas inspiradas na dramaturgia helênica. Horácio, na *Arte poética* (285–288) se refere ao gênero dizendo: *Nil intemptatum nostri liquere poetae/ nec minimum meruere decus uestigia Graeca/ ausi deserere et celebrare domestica facta,/ uel qui praetextas uel qui docuere togatas* (“Os nossos poetas nada deixaram sem experimentar e não muito pequeno louvor mereceram os que ousaram abandonar as pegadas dos gregos e celebrar os feitos nacionais ou os que fizeram representar as peças *pretextas* ou as *togadas*” – TRINGALI, 1993, p. 20; 33).

⁴ Ao passar em revista a produção teatral grega, verifica-se que ao lado da grande quantidade de tragédias de assunto mitológico foram também compostos alguns dramas cujo enredo se baseou em fatos históricos. Frínico, poeta ateniense considerado por Platão, em *Minos*, um dos criadores da tragédia (Plat. *Min.* 320 e), escreveu a *Tomada de Mileto*, representada em 492 a.C., conforme Heródoto, (Hdt. 6, 21), e *As Fenícias*, representada em 476 a.C.; Ésquilo compôs *Os persas*, encenada em 472 a.C., a única tragédia grega representante da categoria que se preservou até nossos dias. No século IV a.C., Moschíon escreveu *Temístocles* e *Ferenses*, dramas históricos que praticamente se perderam (LESKY, 1971, p. 231).

⁵ Para maiores informações sobre o assunto consultar as obras de Nevio Zorzetti (1980, p. 29–52), Mario Erasmo (2004, p. 9–51) e James Boyle (2006, p. 36 seqq. e *passim*).

⁶ De origem campaniana, Cneu Névio (*Gnaeus Naevius* – 270–201 a.C.), o criador da *fabula praetexta*, além das duas obras citadas, foi o autor da primeira epopeia latina – um poema nacionalista intitulado *Bellum Punicum* (*A guerra púnica*), do qual restam fragmentos –, bem como de seis tragédias de assunto mitológico e de trinta e três comédias. Quinto Ênio (*Quintus Aeniús* – 239–169 a.C.), natural da Calábria, ao lado das *pretextas* compôs uma epopeia de caráter histórico, *Annales* (*Anais*), treze tragédias, uma comédia, sátiras e poemas de caráter filosófico (BOYLE, 2006, p. 36–87).

convivais – é o caso de *Rômulo* e de *As sabinas*⁷ – e a focalização de temas político-militares coetâneos – o que se verifica em *Clastídio* e *Ambrácia*⁸.

No período republicano tardio e na época imperial, outros escritores romanos, tais como Pacúvio, Ácio, Cássio de Parma, Curiácio Materno, Pompônio Segundo⁹, também compuseram pretextas, mas das obras então produzidas só restaram os títulos e alguns escassos fragmentos¹⁰. Apenas permaneceu na íntegra para a posteridade a pretexto intitulada *Octávia* (*Otávia*¹¹), obra de autoria discutível¹², mas atribuída por vezes a Sêneca por ter sido encontrada em um manuscrito que continha as tragédias senequianas¹³. Escrita provavelmente na época dos Flávios, *Otávia* se constitui num texto bastante especial. Diferentemente do que ocorreu com outras pretextas, nas quais os autores se ocuparam com vitórias de generais romanos ou com material lendário de fundo histórico, o argumento, nesse drama, foi extraído de uma questão doméstico-política: o repúdio e a condenação de

⁷ Embora não se conheça cabalmente o assunto dessas pretextas, é possível que em *Rômulo* – uma espécie de canção de gesta, segundo Bayet (1965, p. 37 e 61) – se explorasse a morte do fundador da Cidade e, em *As sabinas*, o rapto das mulheres, ocorrido no início do reinado de Rômulo, segundo lenda histórica relatada posteriormente por Tito Lívio (1944, p. 29 seqq.).

⁸ Em *Clastídio*, o argumento seria provavelmente a vitória de Cláudio Marcelo sobre os gauleses, em 222 a.C.; em *Ambrácia*, a tomada da cidade homônima por Fúlvio Nobilior, em 189 a.C., durante a guerra da Etólia.

⁹ Pacúvio focalizou, em *Paulus* ou *Paullus* (*Paulo*), o triunfo de Paulo Emílio em Pidna, em 168 a.C.; Ácio dramatizou, em *Brutus* (*Bruto*) e *Aeneadae siue Decius* (*Enéadas ou Décio*), as vitórias de generais romanos sobre etruscos e samnitas, respectivamente; Cássio de Parma, no período republicano tardio, compôs uma pretexto também intitulada *Brutus* (*Bruto*); Curiácio Materno, no período imperial, sob o governo de Vespasiano, foi autor de *Cato* (*Catão*) e *Domitius* (*Domício*); Pompônio Segundo, que viveu sob os governos de Tibério, Cláudio e Calígula, escreveu *Aeneas* (*Eneias*).

¹⁰ Boyle (2006, p. 49-52; 83-87; 106-108; 117 seqq.; 123-124; 137-142; 158), em *An introduction to Roman tragedy*, apresenta alguns fragmentos de pretextas do período republicano, traduzindo e comentando versos – muitas vezes incompletos – do *Clastídio* e do *Rômulo*, de Névio; da *Ambrácia* e d'*As sabinas*, de Ênio; do *Paulo*, de Pacúvio; do *Bruto* e dos *Enéadas ou Décio*, de Ácio. Procedimento semelhante encontramos em *Roman tragedy, theatre to theatricality* de Mario Erasmio (2004, p. 9-51).

¹¹ Sugere-se, como leitura suplementar para obtenção de maiores informações sobre a pretexto remanescente, o estudo de Rolando Ferri, *Octavia: a play attributed to Seneca*, fruto da tese de doutoramento do autor (FERRI, 2003).

¹² Sobre a controversa questão da autoria de *Otávia* e, conseqüentemente, da época em que a pretexto teria sido composta, tem havido uma longa discussão. Do lado dos que admitiram que Sêneca tenha sido seu autor, podemos lembrar o nome de Francesco Giancotti (1954), que retomou o debate em meados do século XX, mencionando a posição de alguns de seus antecessores e contra-argumentando com eles, conforme o caso. Entre os que se recusaram a aceitar essa postura, invocando razões de ordem histórica e estilística, citamos Pierre Grimal (1955, p. 398-401), que resenhou a obra de Giancotti. Sugere-se, ainda, a leitura de importantes artigos de Martin Carbone (1977, p. 48-67), M. Royo (1983, p. 189-200) e Joe Park Poe (1989, p. 434-459).

¹³ Segundo Léon Herrmann, que na primeira metade do século XX estabeleceu o texto das tragédias de Sêneca, traduziu-as e as estudou em profundidade, inclusive sob o aspecto ecdótico, *Octávia* não se encontrava presente no *Codex Etruscus*, que representa a chamada classe E dos manuscritos e é o mais importante dos códices que contém os textos trágicos senequianos. Encontrava-se em um manuscrito compilado provavelmente no século IV, que teria gerado a classe dos códices conhecida como classe A. Estes códices se caracterizam pela presença de interpolações e por apresentar as tragédias em uma ordem diversa da do *Etruscus* e com títulos diferentes. Conforme pareceres de estudiosos, endossados por Herrmann, entre as interpolações observadas nesse manuscrito estaria a da pretexto (SÊNEQUE, 1971, p. viii-xii).

Otávia, a primeira esposa de Nero, acusada de fomentar uma revolta junto ao povo e banida pelo Imperador para a ilha de Pandatária, onde deveria encontrar a morte.

Último e único exemplar da cadeia de pretextas que se estendeu pelo tempo, *Otávia* pode ser considerada a peça inaugural de uma nova série de dramas de tema romano, compostos a partir do século XVI.

O estudo da evolução do teatro nos mostra que, assim como ocorreu com os outros gêneros dramáticos, a pretexta se revitalizou no mundo ocidental durante o Renascimento, o período barroco e o neoclassicismo¹⁴. Foram muitos os teatrólogos que compuseram nessa época, obras dramáticas que exploram a história de Roma. Como exemplos eloquentes poderíamos lembrar Giangiorgio Trissino, Pietro Aretino, Giambattista Cinzio, Robert Garnier, Antoine de Montchrestien, Corneille, Racine, Shakespeare, Ben Jonson, Dryden, Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Voltaire¹⁵.

Os argumentos utilizados nas novas “pretextas” cobrem diferentes momentos que marcaram a vida romana, envolvendo inúmeros vultos históricos ou pseudo-históricos. Nelas surgem personagens como os Horácios, Lucrecia, Virgínia, Coriolano, Cipião, Catão, Cornélia, Mário, Sula, Pompeu, Júlio César, Marco Antônio, Bruto, Otávio, Cícero, Lívia, Cina, Sílio, Agripina, Nero, Britânico, Oto, Tito, Teodósio, Pulquéria e muitos outros, bem

¹⁴ Lembre-se que nos séculos XV e XVI, numerosas obras dramáticas latinas começaram a ser traduzidas em línguas modernas na Itália, na França e na Inglaterra, exercendo poderosa influência sobre os primeiros dramaturgos (HIGUET, 1949. p. 133 seqq.).

¹⁵ A lista de autores dessa época que exploraram o mundo romano em suas obras dramáticas é significativa. Na Itália, podemos citar, como autores de “pretextas modernas”, Giangiorgio Trissino, com *Sofonisba* (1515), Pietro Aretino, com *Orazia* (1546), e Giambattista Giraldo Cinzio, com *Cleopatra* (c.1545). Em Portugal, Sá de Miranda também escreveu uma *Cleópatra* (c.1557), hoje perdida em sua maior parte. Na França, podem ser citados os nomes de Etienne Jodelle, com *Cléopâtre captive* (1553), Marc Antoine Muret, com *Julius Caesar* (1554), Jacques Grévin, com *César* ou *Mort de César* (1558), Robert Garnier, com *Porcie*, (1568), *Cornélie* (1573) e *Marc-Antoine* (1578), Antoine de Montchrestien, com *Sophonisbe* (1596), Alexandre Hardy, com *Coriolan* (1600?), *Cornélie* (1609) e *Lucrece* (1616), Jean de Mairet, com *Sophonisbe* (1629) e *Marc-Antoine* (1630), La Calprenède, com *La mort de Mithridate* (1637), Scudéry, com *La mort de César* (1636), Bensérade, com *Cléopâtre* (1635), Pierre Corneille, com *Cinna* (1642), *Polyeucte* (1642), *La mort de Pompée* (1643), *Théodore* (1646), *Héraclius* (1647), *Nicomède* (1651), *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663), *Othon* (1664), *Attila* (1667), *Tite et Bérénice* (1670), *Pulchérie* (1672) e *Suréna* (1674), Tristram l’Hermite, com *La mort de Sénèque* e *La mort de Crispe ou les malheurs domestiques du grand Constantin*, (1645), Jean Rotrou, com *Saint Genest* (1646), Jean Baptiste Racine, com *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670) e *Mithridate* (1673), Thomas Corneille com *Bérénice* (1657), *La mort de Commode* (1658), *Maximien* (1662) e *La mort d’Annibal* (1669), Pradon, com *Regulus* (1688), *Germanicus* (1694) e *Scipion l’Africain* (1697), Philippe Quinault, com *Agrippa* (1663), Jean Campistron, com *Virginie* (1683), *Arminius* (1684), *Adrien* (1690), *Aétius* (1693) e *Pompéia*, e Antoine La Fosse, com *Manlius Capitolinus* (1698). Na Inglaterra, além de William Shakespeare, com *Julius Caesar* (c.1599), *Antony and Cleopatra* (1606/7) e *Coriolanus* (1608/9), mencionamos Samuel Daniel, com *Cleopatra* (1594), Thomas Lodge, com *The wounds of civil war* (c.1589), Ben Jonson, com *Sejanus* (1603) e *Catiline* (1611), Philip Massinger, com *The Roman actor* (1626), John Dryden, com *All for love or the world well lost* (1678) e Nathaniel Lee, com *Theodosius or the force of love* (1681). Na Espanha, temos Cervantes, com *La destrucción de Numancia* (c.1582), Lope de Vega, com *Honrado Hermano* (c.1623), e Calderón de la Barca, com *El segundo Escipión* (1683). No século XVIII, na França, na esteira do Iluminismo e prenunciando as ideias libertárias que adviriam com a Revolução Francesa, Voltaire compôs as tragédias *Brutus* (1730), na qual exalta a liberdade, e *La mort de César* (1735).

como figuras de estrangeiros, vinculados de alguma forma à história de Roma, quer na condição de aliados quer na de inimigos; é o caso de Massinissa, Sofonisba, Aníbal, Viriato, Surena, Nicomedes, Cleópatra, Mitridates, Átila, Berenice.

As pretextas, ressuscitadas, além de dominarem os séculos XVI e XVII e de entrarem pelo século XVIII, exerceram influência sobre o romance dito “histórico” que floresceu no século XIX¹⁶. No século XX, ao lado de manterem-se em textos dramáticos – em peças como *Caesar and Cleopatra* (*César e Cleópatra*), de Bernard Shaw (1901), *Caligula* (*Calígula*), de Albert Camus, (1944)¹⁷, *Der Horatier* (*O Horácio*), de Heiner Müller (1968) –, os temas romanos demonstraram seu poder no cinema¹⁸ e, por extensão, na televisão e na internet, chegando ao século XXI, em frequentes espetáculos teatrais que evocam obras da historiografia clássica escritas por Júlio César, Tito Lívio, Tácito, Plutarco, Suetônio, Dion Cassius e Apiano, entre outros historiadores da Antiguidade.

Ilustramos esse fenômeno lítero-teatral, que atesta a importância da recepção dos clássicos, com alguns comentários sobre peças baseadas na história de Roma, equivalentes, portanto, a “ressurreições” da velha *fabula praetexta*, apresentadas na cidade de São Paulo em nosso século.

Iniciamos nossas reflexões com referências a representações dos três dramas “romanos” de Shakespeare, levados à cena em traduções ou adaptações: *Julius Caesar* (*Júlio César*), *Antony and Cleopatra* (*Antônio e Cleópatra*) e *Coriolanus* (*Coriolano*).

Muito embora não possamos deixar de lembrar a importante apresentação do *Júlio César* que ocorreu em 1966, no Teatro Ruth Escobar, quando o texto integral da tragédia, em tradução de Carlos Lacerda, foi levado à cena numa *performance* inesquecível, sob a direção de Antunes Filho, com a participação de Juca de Oliveira, Aracy Balabanian, Jardel

¹⁶ Um importante romance que focaliza o mundo romano é *The last days of Pompeii* (*Os últimos dias de Pompeia*) (1834), de Edward Bulwer-Lytton. Foi adaptado para o cinema e filmado numerosas vezes: na Inglaterra, em 1901, com direção de Robert William Paul; na Itália, em 1908, pela Ambrosio Film, com direção de Arturo Ambrosio; em 1909, com direção de Giuseppe de Liguore; em 1913, de Enrico Vidali; em 1926, de Carmine Galloni; em 1949, de Paolo Moffa e Marcel l’Herbier; finalmente em 1959, em produção ítalo-hispânica-alemã, pela Cineproduzione Associate Transocean Film, com direção de Mario Bonard. Demonstra também alguma relação com o romance o filme *Pompeii* (*Pompeia*) (2014), dirigido por Paul Anderson. Outros romances do século XIX que geraram filmes de caráter histórico inspirados no mundo romano são: *Fabiola* (1854), do Cardinal Nicholas Wiseman, adaptado para o cinema e filmado na Itália em 1912, pela Cinés Films, com direção de Enrico Guazzoni; em 1917, pela Palatino, sob direção do mesmo Enrico Guazzoni; e em 1949, sob a direção de Alessandro Blasetti, em produção franco-italiana; *Ben-Hur* (1880), de Lewis Wallace, adaptado para o cinema e filmado nos Estados Unidos, em 1907-9, sob a direção de Sidney Olcott; em 1925, pela Metro Godwin-Mayer, sob direção de Fred Niblo; e em 1959, também pela Metro Goldwin-Mayer, sob direção de William Wyler; *Quo vadis?* (1894), de Henryk Sienkiewicz, adaptado para o cinema e filmado numerosas vezes: na França, em 1901, pela Pathe-Zecca; na Itália, em 1912, pela Cinés Films, com direção de Enrico Guazzoni; em 1924, pela Palatino, em produção ítalo-alemã, com direção de Arturo Ambrosio e George Jacoby; nos Estados Unidos, em 1951, pela Metro Goldwin-Mayer, com direção de Mervyn Le Roy (CANO; LORENTE, 1985, p. 122 seqq.).

¹⁷ Composta entre 1938 e 1941, a peça de Camus foi publicada em 1944, tendo sido representada pela primeira vez em 1945, em Paris, no Théâtre Hébertot (CAMUS, 1977, p. 11).

¹⁸ Cano e Lorente (1985, p. 123-89) listam, em sua obra *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*, 185 filmes realizados de 1896 a 1972, baseados em fatos históricos ocorridos no mundo romano.

Filho, Sadi Cabral, Raul Cortez e Glória Menezes, entre outros, partimos para comentários sobre os espetáculos mais recentes (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 368).

Em agosto de 2006, foi apresentada pelo Grupo Párias, no Teatro Fábrica, uma adaptação do *Julius Caesar*, feita por Beatriz Bolonha, sob direção da própria adaptadora. Em 2015, de setembro a outubro, foi encenado, no Teatro Porto Seguro, o drama *Caesar – Como construir um império*, uma nova adaptação do texto shakespeariano, realizada e dirigida por Roberto Alvim, e protagonizada por Caco Ciocler e Carmo Dalla Vecchia. Essa adaptação – que pretendeu ser uma releitura da tragédia – reduziu suas dimensões, concentrando-se a ação no desempenho dos dois atores que acumularam vários papéis, sem que se deixasse de registrar nas falas a essência daquilo que a obra original oferece.

O *Julius Caesar* de Shakespeare – uma legítima herança dos clássicos, que lhes atesta a receptividade em tempos modernos –, se constitui num texto rico e complexo. Composto provavelmente em 1599 e representado pela primeira vez nesse ano¹⁹, foi associado a Hamlet, por seu tom e conteúdo, e é considerado uma tragédia de reflexão.

O tema da peça é a morte de Júlio César, fato histórico bem documentado e, segundo Ribner e Kittredge (1971, p. 1006), o evento mais conhecido da história romana, durante todo o Renascimento. Conforme a crítica, a fonte principal de Shakespeare para a composição da tragédia foi as *Bíoi parálleloi (Vidas paralelas*²⁰), de Plutarco, um conjunto de vinte e três pares de biografias de personalidades gregas e romanas com alguma afinidade, seguido de quatro biografias isoladas, escrito entre 96 e 117 a.D. A publicação da tradução das *Vidas paralelas*, na Inglaterra, em 1579, feita por Thomas North a partir da tradução francesa de Jacques Amyot, deu um grande impulso à divulgação de fatos da história antiga que se prestavam a encenações teatrais.

Em *Julius Caesar*, Shakespeare se inspira, sobretudo, na biografia de Júlio César contida nas *Vidas paralelas* (PLUTARQUE, 1994, p. 181-263), texto que apresenta muitos pontos comuns com a que se encontra em *A vida dos doze Césares*²¹, de Suetônio (1998, p. 19-87), também utilizada pelo teatrólogo como fonte. Além dessas obras, é possível que Shakespeare ainda se tenha valido, como material de apoio, de *As guerras civis*, de Apiano, e possivelmente da *História romana*, de Dion Cassius, de cartas escritas por Cícero a Ático após o assassinio de César, das *Filípicas*, de Cícero, e da *Farsália*, de Lucano.

O texto shakespeariano é muito próximo do que foi escrito por Plutarco. No primeiro ato, valendo-se da biografia de César e, em escala menor, da de Bruto, o dramaturgo explora alguns fatos que precederam a morte do governante e que são mencionados tanto pelo historiador grego como por Suetônio: as atitudes do povo e dos políticos em relação a César, o tríplice oferecimento de uma coroa de rei a ele e a recusa, a celebração dos *Lupercalia* em Roma, a advertência de um adivinho sobre os idos de março, o diálogo que se trava entre Bruto e Cássio, as referências à ocorrência de prodígios. No

¹⁹ Há referências à peça feitas por Thomas Platter, viajante suíço que esteve na Inglaterra em 1599 (RIBNER; KITTREDGE, 1971, p. 1006).

²⁰ Cf. SHAKESPEARE, 1952, p. 82-145.

²¹ Não se conhece o título original da obra de Suetônio. Talvez fosse *De uita duodecim Caesarum libri VIII (Sobre a vida dos doze Césares, em oito livros)*, conforme sugere Chevallier (1968, p. 251).

segundo ato, Shakespeare se vale principalmente da “vida” de Bruto, destacando-se os diálogos entre ele e Pórcia, sua esposa, travados na propriedade do casal, e as conversas mantidas pelos conjurados. Nas últimas cenas, o teatrólogo volta a basear-se no relato sobre a vida de César ao mencionar o sonho de Calpúrnia, o pedido por ela feito ao esposo para que ele não fosse ao Senado e a negação do governante. Chega-se ao terceiro ato, com a entrega de um bilhete a César por intermédio de um mensageiro, a nova advertência do adivinho, a chegada ao Senado e o assassinio perpetrado por um grupo de romanos. A fonte continua a ser a biografia de César. E aqui uma curiosidade. Plutarco descreve a agressão levada a termo pelos conspiradores armados de punhais, as reações de César e a aproximação de Bruto, o último a atingi-lo. Para o historiador, César, ao ver o filho adotivo chegar para feri-lo, cobre a cabeça com a toga e se deixa cair, ensanguentado, aos pés da estátua de Pompeu. No texto de Shakespeare, entretanto, a agressão ocorre de surpresa, quando os conjurados se aproximam de César e o agridem sem que nenhum faça uso da palavra. Ao ver Bruto chegando depois de todos os outros, com um punhal na mão, César se dirige a ele, dizendo-lhe em latim: “*Et tu, Brute!*” (“Também tu, Bruto!”). Nesse momento Shakespeare se aproxima de Suetônio que, ao relatar o ocorrido, menciona a mesma frase, agora dita em grego, dirigida por César a Bruto: *Kai su téknon?* (“Também tu, meu filho?” – Suet. *Caes.* 82²²). Além de terem o mesmo sentido e a mesma construção, a frase em latim no texto em inglês evoca a expressão em grego no texto latino.

Shakespeare termina o terceiro ato da tragédia, explorando a reação dos conjurados ante a morte do prócer e a confusão que se estabeleceu no Senado e na cidade. Retorna, pois, ao texto de Plutarco, e forja o elaborado discurso de Bruto a que o historiador simplesmente alude. Quanto ao discurso de Marco Antônio – um dos trechos mais conhecidos da tragédia shakespeariana –, entrecortado por intervenções dos cidadãos e culminando com a abertura do testamento de César, pode-se creditá-lo ao talento do bardo inglês. É um longo desenvolvimento de uma pequena referência plutarquiana contida na biografia de Bruto. Para os dois últimos atos que envolvem a formação do primeiro triunvirato, as dissensões entre os conspiradores, as aparições do fantasma de César, a batalha de Filipos, as mortes de Cássio e Bruto, Shakespeare continua a basear-se no texto de Plutarco²³.

Há muitos elementos, na tragédia shakespeariana, entretanto, que revelam a criatividade do teatrólogo e sua originalidade. Lembramos, como exemplos, além da composição dos magníficos discursos citados, a cuidadosa caracterização dos personagens masculinos e femininos – sobretudo a de Pórcia e Bruto, torturados por conflitos interiores –, bem como o cuidado com os níveis de fala e com toda a elaboração poética do texto.

²² Cf. SUETÔNIO, 1963.

²³ As comparações entre os textos de Shakespeare e Plutarco são indicadas por Verity (SHAKESPEARE, 1952, p. 160-185). Ver também MARTINDALE; MARTINDALE, 1994, p. 121 seqq.

Por suas características e qualidades, a tragédia *Julius Caesar* obteve o favor da crítica, foi traduzida e representada em numerosas línguas e atingiu por várias vezes o grande público por intermédio de traduções e adaptações teatrais e de filmes cinematográficos²⁴.

A segunda tragédia “romana” de Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, também foi representada em São Paulo no século XXI. De setembro a outubro de 2006, sob a direção de Paulo José, com Maria Padilha, Adriano Garib e Leonardo Brício no elenco, o público paulistano teve a oportunidade de assistir no teatro do Sesc Vila Mariana à encenação da obra, em tradução de Geraldo Carneiro, com adaptações. Alguns anos antes, em novembro de 1995, a peça havia sido representada na língua original, no Sesc Consolação, num espetáculo legendado dirigido por Vanessa Redgrave, do Moving Theatre, de Londres, que também atuou no espetáculo, desempenhando o papel da personagem principal. O objetivo da companhia multiétnica então liderada pela atriz – a produção de um teatro que fosse “o reflexo das contradições e dos problemas dos tempos em que vivemos”, conforme reza seu Estatuto²⁵ –, determinou a escolha do texto shakespeariano que, por sua atualidade, permitiu aos espectadores o contato com uma obra elisabetana que alia um caso de amor a guerras, lutas pelo poder e ambição desmedida, focalizando as diferenças humanas e os preconceitos, valorizando a ousadia feminina, capaz de, num ato de coragem, optar pela morte quando necessário, e trazendo de volta a nossos dias um episódio crucial da história romana.

Composta por Shakespeare entre 1606 e 1607, *Antony and Cleopatra* toma por ponto de partida a ligação entre Marco Antônio e a rainha egípcia e chega à derrota das forças por eles lideradas, procurando acentuar não só a relação amorosa existente entre ambos, mas também, e sobretudo, a vida da época, com suas conspirações e lutas. Embora não possa ser considerada apenas como uma espécie de continuação do *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* volta a trazer ao público importantes personagens históricos, presentes no primeiro drama, ao focalizar o momento em que, já desfeito o segundo triunvirato, Otávio e Marco Antônio se desentendem, dando ocasião à batalha de Actium, ocorrida em 31 a.C., quando a vitória de Otávio sobre as forças de seu oponente, que se aliara a Cleópatra, ocasionou a morte do casal e o desabrochar do chamado período imperial.

A principal fonte utilizada por Shakespeare nessa tragédia foi a biografia de Antônio (PLUTARCH, 1994), presente nas *Vidas paralelas*, na qual são explorados fatos ocorridos em Roma a partir dos idos de março. Muito embora algumas peças teatrais versando sobre a

²⁴ O primeiro filme baseado na tragédia shakespeariana foi *La mort de Jules César*, produzido na França em 1907 por Georges Méliés, precursor da arte cinematográfica, produtor e diretor de mais de 500 filmes e criador de “efeitos especiais” no cinema. A ele se seguiram, nos Estados Unidos, o *Julius Caesar* da Vitagraf (1908), sob a direção de William V. Ranous; na Itália, o *Giulio Cesare* (também intitulado *Bruto*) da Pasquali Film (1909), dirigido por Giovanni Pastrone; na Inglaterra, o *Julius Caesar* da Charles Urban Trading Company (1910), sob a direção de Theo Bouwmeester, bem como o *Julius Caesar* da F. R. Benson Company (1912), dirigido por F. R. Benson; nos Estados Unidos, o *Julius Caesar* produzido pela M.G.M. (1953) e dirigido por Joseph L. Manckiewicz; na Inglaterra, o *Julius Caesar* da Commonwealth United (1970), com direção de Stuart Burge (CANO; LORENTE, 1985, p. 123-189).

²⁵ Os dados referentes ao Estatuto constam do programa do espetáculo (*Antony & Cleopatra de William Shakespeare*. SESC, 1995, p. 10).

trágica história dos amantes tivessem sido publicadas e representadas anteriormente²⁶, só se tem certeza de que Shakespeare conhecia a *Cleopatra* de Giambattista Cinzio, editada na Itália, em 1545, uma vez que alguns nomes próprios de personagens são idênticos ou semelhantes nas duas peças e diferentes das formas fornecidas por Plutarco.

A dependência de Shakespeare em relação ao historiador grego é bastante peculiar: em alguns momentos o texto do dramaturgo se aproxima bastante do de Plutarco, de quem ele utilizou também o plano da história, mas há numerosas passagens totalmente originais.

Confrontado com as obras que anteriormente haviam tratado do mesmo assunto, o drama de Shakespeare revela a excelência do teatrólogo inglês ao criar uma obra na qual se unem a beleza literária e um nítido caráter político.

A terceira “pretexto” composta por Shakespeare – *Coriolanus* – foi objeto de duas adaptações nos últimos anos, dando origem a dois diferentes espetáculos. O primeiro foi apresentado em 2013, nos meses de setembro e outubro, quando, sob a direção de Esther Góes, foi levada à cena, no Sesc Bom Retiro, uma adaptação da peça, realizada por ela e por Ariel Borghi, com a participação dos próprios adaptadores como atores.

Outra versão foi oferecida ao público entre junho de 2017 e julho de 2018, pela Cia. Ocamorana. A encenação da peça, sob a direção de Márcio Boara, ocorreu em três temporadas, em diferentes casas de espetáculo²⁷: no Teatro Arthur Azevedo, no João Caetano e no Alfredo Mesquita²⁸.

O *Coriolanus* de Shakespeare, cuja data de composição é incerta, bem como as de suas primeiras representações²⁹, se inspira na história do general romano Caio Márcio Coriolano, que supostamente teria vivido em Roma no século V a.C. Em relação às fontes utilizadas pelo dramaturgo inglês, a principal foi a biografia de Coriolano, contida nas *Vidas paralelas* de Plutarco e baseada provavelmente em Tito Lívio (1944, p. 253–273) que, no segundo livro da *História romana*³⁰, explora os acontecimentos tratados no enredo dramático.

Embora atualmente se considere Coriolano um herói semilendário, Plutarco o apresenta como um general patrício que, embora se tenha destacado na guerra contra os volscos, foi acusado pelos romanos de aspirar à tirania, sendo em decorrência processado e

²⁶ Antes de *Anthony and Cleopatra* haviam sido publicadas a *Cleopatra* de Giambattista Girdali Cinzio, na Itália, em 1545, a *Cléopâtre* de Etienne Jodelle, na França em 1552, a *Cleópatra* de Sá de Miranda, em Portugal, em 1557, o *Marc Antoine* de Robert Garnier, na França, em 1578, e a *Cleopatra*, de Samuel Daniel, na Inglaterra, em 1594.

²⁷ As representações no Teatro Arthur Azevedo ocorreram de 30 de junho a 30 de julho de 2017; no Teatro João Caetano, de 15 de março a 8 de abril de 2018; no Teatro Alfredo Mesquita, de 01 de junho a 01 de julho de 2018.

²⁸ À guisa de informação suplementar lembramos que, em 1973, a tragédia *Coriolano* havia sido representada em São Paulo no Teatro Municipal, pela Cia. Paulo Autran, sob direção de Celso Nunes, com Paulo Autran e Henriette Morineau como personagens principais.

²⁹ Acredita-se que a tragédia *Coriolanus* tenha sido uma das últimas peças dramáticas de Shakespeare, escrita talvez entre 1608 e 1609. É provavelmente posterior, portanto, à tragédia *Coriolan*, escrita pelo teatrólogo francês Alexandre Hardy, por volta de 1600, mas o dramaturgo inglês certamente não a conheceu, uma vez que a tragédia francesa só foi publicada em 1625 (RIBNER; KITTREDGE, 1971, p. 1375).

³⁰ Em geral se traduz por *História romana* ou *História de Roma* a monumental obra de Tito Lívio (*Ab Vrbe condita libri*), composta originalmente por 142 livros; desses livros se perdeu uma parte bastante significativa da qual se têm informações por meio de resumos (*periochae*).

exilado. Desgostoso, aliou-se aos inimigos, cujo exército passou a conduzir, dirigindo-se com eles a Roma e submetendo as cidades que estavam em seu caminho. No entanto, cedendo a súplicas de sua mãe e de sua esposa, abandonou o exército e refugiou-se em Âncio, onde foi morto pelos volscos.

Shakespeare teatraliza o relato de Plutarco, condensando a história, diminuindo ou aumentando a importância de certos fatos e eliminando alguns detalhes. Na composição de personagens, trabalha com sua criatividade, exagerando a rude arrogância do general, criando a figura do jovem Márcio, filho de Coriolano, e fazendo de Volúmnia, a mãe do herói, uma figura feminina da maior importância, que exercia grande influência sobre o filho e era capaz de persuadi-lo com facilidade.

As criações e os anacronismos observados nas tragédias romanas de Shakespeare não as tornam “inféis” às fontes clássicas. Ao contrário, valorizam a herança recebida dos antigos, mostrando como, através dos tempos, o material histórico elaborado na Antiguidade foi recebido pelos “modernos”, fazendo-se presentes até hoje no teatro por meio dos diferentes recursos e suportes dos quais dispomos atualmente.

Acrescentamos às apresentações da “trilogia romana” shakespeariana a do poema narrativo *The rape of Lucrece* (*A violação de Lucrecia*), encenado pela Royal Shakespeare Company, em adaptação realizada e dirigida por Elizabeth Freestone e Feargal Murray e interpretada por Camille O’Sullivan. Trazido a São Paulo em abril de 2014 e representado com legendas em português no Teatro Paulo Autran, no Sesc Pinheiros, o poema, com quase dois mil versos, composto em 1549 e transformado em peça teatral, é ambientado na Roma Antiga, na época dos reis, e relata a história de Lucrecia, contada magistralmente por Tito Lívio (1944, 153-163) no primeiro livro da *História romana* (1, 57-59) e também evocada por Ovídio nos *Fastos* (2, 685-852). De acordo com o historiador, a bela e virtuosa dama de Colácia foi violentada, numa noite, por Sexto Tarquínio, o filho do rei Tarquínio, o Soberbo. Ao amanhecer, Lucrecia mandou chamar o esposo e o pai, ausentes num campo de batalha, relatou-lhes o acontecido e se apunhalou, a fim de lavar sua honra com sangue. A reação do povo diante do fato causou a deposição e o exílio do rei, a morte do estuprador e a instalação da república em Roma em substituição ao antigo regime político³¹.

A fonte principal utilizada por Shakespeare para a elaboração do poema foi, sem dúvida, a obra de Tito Lívio, mas também se observa no texto certa influência de Ovídio e possivelmente da *Legend of good women*, de Chaucer³².

³¹ A história de Lucrecia se popularizou no decorrer dos tempos. Santo Agostinho comparou a dama colatina com mulheres cristãs em *Cidade de Deus*, obra publicada no século V; Dante a ela se referiu na *Divina comédia*, no canto IV do “Inferno”, e o próprio Shakespeare aludiu a ela em *Titus Andronicus*, *As you like it*, *Twelfth night* e *Macbeth*. O assunto foi explorado por pintores como Ticiano, Rembrandt, Rafael, Botticelli, Cranach, Dürer, Veronese e outros, e inspirou o drama de André Obey, *Le viol de Lucrece*, de 1931, que, por sua vez, foi adaptado pelo libretista Ronald Duncan para a ópera *The rape of Lucretia*, de Benjamin Britten, em 1946.

³² Nesse longo poema composto por Geoffrey Chaucer no século XIV, com base em obras de Virgílio, Ovídio e Higino, entre outros, o poeta relata a história de dez mulheres presentes em textos clássicos: Cleópatra, Tisbe, Dido, Hipsipile, Medeia, Lucrecia, Ariadne, Filomela, Fílis e Hipermnestra.

Dando um salto no tempo, partimos para considerações sobre obras dramáticas modernas, baseadas em textos históricos latinos, representadas recentemente em São Paulo, em traduções ou adaptações.

Entre novembro de 2008 e fevereiro de 2009, foi encenada no Sesc Pinheiros, a peça *Calígula*, de Albert Camus, em tradução de Dib Carneiro Neto.

O mesmo espetáculo, que contou com a direção de Gabriel Villela, tendo Thiago Lacerda no papel-título, foi rerepresentado de novembro a dezembro de 2010, no Teatro Vivo³³, depois de ter passado por Brasília, Campo Grande, Porto Alegre, Vitória, Salvador, Natal, Recife, Rio de Janeiro e Fortaleza e de ter sido contemplado com os Prêmios *Contigo! 2009* de melhor espetáculo do ano e melhor ator.

Em outubro e novembro de 2010, outra versão do *Calígula* de Camus foi levada ao palco pelo Núcleo 1408 da Cia. de Teatro e Invenção, no Teatro Coletivo, traduzido por Paulo de Tharso, dirigido por Rui Xavier e interpretado por Daniel Sommerfeld e Hévellin Gonçalves. Nessa encenação contou-se com a utilização de projeções e danças que procuraram simbolizar os desejos do Imperador.

A fonte principal para o texto de Camus foi, sem dúvida, a biografia de Calígula encontrada em *A vida dos doze Césares* de Suetônio (2002, p. 243-291). O biógrafo, por sua vez, cita as fontes que consultou para escrever essa parte da obra e reclama da diversidade das informações que obteve, mas, apesar disso, ele conseguiu debuxar um perfil extraordinário para caracterizar o governante: um homem e um monstro. Um homem afável, querido e amável: o “príncipe desejado” – *exoptatissimus princeps* – e ao mesmo tempo um monstro feroz e depravado (SUETÔNIO, 2002, p. 250-253) que, ao lado de amar espetáculos, jogos e apresentações teatrais e de distribuir alimentos à população, mandava assassinar pessoas – às vezes com requintes de crueldade –, determinava atos de tortura, praticava incestos com as irmãs, aproveitava-se de mulheres de todas as castas, inclusive de esposas de amigos, exigia que o povo passasse fome, quando isso lhe aprazia, fechando os celeiros da Cidade, mandava que se alimentassem as feras do circo com prisioneiros vivos, aliava, como diz Suetônio, “à monstrosidade de seus atos a atrocidade de seus propósitos”, mantendo-se impassível e considerando a impassibilidade como o principal traço de seu caráter.

Diante desse quadro e valendo-se provavelmente de uma fonte tão rica, não teria sido problema para Albert Camus utilizar a figura do imperador demente como protagonista de uma peça que deveria pôr em evidência a “filosofia do absurdo” de forma chocante: nada tem sentido; assemelhar-se aos deuses é ser irracional, injusto e imoral.

Publicado em 1944, o drama *Calígula* se divide em quatro atos e apresenta, como personagens históricos, o próprio Calígula, Cesônia, sua mulher, e Quéreas, que, segundo Suetônio (2002, p. 289), era um velho tribuno de uma coorte pretoriana, que participou do

³³ Houve três encenações anteriores do *Calígula* de Camus em São Paulo. Em 1962, Sérgio Cardoso apresentou a peça no Teatro Bela Vista, desempenhando o papel principal. Nesse mesmo ano, o diretor e ator francês Jacquemont, em visita à cidade de São Paulo, a encenou em versão original (MAGALDI; VARGAS, 2000, p. 420). Em 1992, de agosto a dezembro, uma nova encenação ocorreu no Teatro Maria Della Costa, sob a direção de Djalma Limongi Batista, com Edson Celulari como protagonista. Esse espetáculo foi rerepresentado em outubro de 1993, dessa vez no Teatro Artur Azevedo.

assassínio do imperador. Os demais são figuras fictícias com nomes romanos ou gregos (Hélicon, Cipião, Metelo, Lépido, Otávio, Múcio) e personagens anônimos (guardas, servidores, poetas, um velho, uma mulher). No texto de Camus, porém, há muitas referências a fatos mencionados por Suetônio: o desaparecimento de Calígula após a morte de Drusila, sua irmã e amante, o olhar estranho do imperador, a ligação com Cesônia, as condenações, as execuções, a demência, a conspiração, a sonegação de alimentos para o povo, a participação em espetáculos, os disfarces, o desprezo por todos, a monstruosidade de uma personalidade.

Em fevereiro e março de 2008, havia sido representada, em São Paulo, na Casa Café e Teatro, outra peça focalizando a figura do imperador demente: *A decadência do Império Romano de Calígula*, uma “releitura” realizada por Heberth Bezerril, que também dirigiu o espetáculo e dele participou como personagem. A novidade, dessa vez, foram as cenas fortes e a focalização de relações homoeróticas entre o imperador e Tibério Gemelo, neto de Tibério por este adotado como filho e sucessor, juntamente com Calígula, seu sobrinho-neto. Tais relações não são documentadas: o que se sabe é que Calígula concedeu a Gemelo o título de “Príncipe da Juventude”, no dia em que este recebeu a toga viril, mas que algum tempo depois, inesperadamente, mandou um tribuno militar assassiná-lo (SUETÔNIO, 2002, p. 254 e 261).

Passando adiante, focalizamos mais um espetáculo inspirado na história romana e representado em São Paulo no século XXI. Falamos das *Memórias de Adriano*, monólogo levado à cena na Sala Jardel Filho, do Centro Cultural São Paulo, de janeiro a fevereiro de 2016, e rerepresentado em junho do mesmo ano no Sesc Ipiranga. O monólogo, que se configura como uma carta imaginária do imperador Adriano³⁴ a Marco Aurélio, seu filho adotivo e futuro sucessor, é uma adaptação do romance homônimo, de Marguerite Yourcenar, realizada por Thereza Falcão, que nela conservou vários trechos da obra original. Interpretado por Luciano Chirolli e dirigido por Inez Viana, mostra Adriano que, ao sentir-se próximo da morte, relata a história de sua existência, fazendo considerações sobre a vida, o amor, o homoerotismo, a amizade, o poder, a guerra, a justiça, a escravidão, o dinheiro e a corrupção.

Marguerite Yourcenar (1903-1987), romancista, poeta e memorialista de origem belga, publicara seu primeiro romance *Alexis ou le traité du vain combat* (*Alexis ou o tratado do vão combate*) em 1929, mas se tornou realmente famosa a partir de 1951, com a edição de *Mémoires d'Hadrien*, texto que começou a ser composto em 1924 e só foi concluído depois de 27 anos, tendo sido reescrito várias vezes. Para redigi-lo a autora se dedicou a uma exaustiva pesquisa e recorreu a uma ampla bibliografia. Conforme indicações em nota apresentada no final do livro (YOURCENAR, 1980, p. 322), foram suas principais fontes a *História romana* de Dion Cassius, que tem um capítulo consagrado ao Imperador, e a *Vida de*

³⁴ Tendo vivido entre 76 e 138 de nossa era, Adriano – *Publius Aelius Traianus Hadrianus* – governou o Império Romano por 21 anos, de 117 até sua morte.

Adriano, bem como a *Vida de Élio César*, de Eparciano, encontradas na *Historia Augusta*³⁵. São os clássicos do passado manifestando-se numa obra literária moderna. Além dessas fontes a autora se valeu de detalhes coligidos nas biografias de Antonino e Marco Aurélio, também contidas na *Historia Augusta*, na *Consolação* endereçada a Adriano pelo filósofo neopitagórico Numênio³⁶, em textos fúnebres compostos por ocasião da morte de Antínoo, amigo do imperador, e em cartas, fragmentos de discursos e relatórios escritos pelo próprio Adriano.

O romance de Yourcenar – de grande intensidade dramática e revelando-se como poderoso elemento de recepção de clássicos – forneceu o material para a adaptação dramaturgicada de Thereza Falcão, na qual o imperador, ao dirigir-se a Marco Aurélio, procura mostrar-lhe acima de tudo que o amor é mais importante que o poder, o que valoriza, no texto dramático, a relação que existiu entre Adriano e Antínoo, muito embora, conforme M. E. Menezes (2016, p. C3) não sejam obscurecidas as reflexões sobre a justiça e a beleza que permeiam o texto.

Em agosto de 2017, no Teatro Ágora, foi apresentado mais um espetáculo cujo assunto foi extraído da história de Roma: uma sessão especial destinada a comemorar os quase vinte anos de encenações do monólogo *Horácio*, de Heiner Müller, adaptado, dirigido e representado por Celso Frateschi, que inseriu no texto alguns fragmentos de Shakespeare e Bertolt Brecht. As primeiras representações da peça haviam ocorrido em outubro de 1999 e, de lá para o presente, por muitas vezes, esporadicamente, o público teve oportunidade de assistir a *performances* do texto. Em 2014 e 2015, Celso Frateschi interpretou o monólogo em diversas escolas de teatro da Grande São Paulo, numa turnê que cobriu várias cidades tais como Jandira, São Bernardo, Poá, Guarulhos, Santo André, Embu das Artes, Barueri, Taboão da Serra, sempre promovendo debates esclarecedores com estudantes depois das apresentações³⁷.

O texto de Heiner Müller, publicado em 1968, tem como fonte o episódio referente à luta dos Horácios e Curiácios relatada por Tito Lívio (1944, p. 61-75) no primeiro livro da *História romana*. Segundo a lenda, como Roma e Alba estivessem prestes a entrar em guerra, seus governantes estabeleceram por meio de um acordo que, em lugar de dois exércitos, apenas se confrontariam três guerreiros de cada lado, evitando-se, assim, muitas mortes. Ao vencedor do confronto corresponderia a vitória de sua cidade e o decorrente poder sobre a outra. Três irmãos Horácios e três Curiácios foram sorteados para defenderem Roma e Alba respectivamente. Após as primeiras escaramuças o último romano venceu o último albano e voltou triunfante para Roma, mas foi recebido com lágrimas e gritos por sua irmã, noiva de

³⁵ A *Historia Augusta* é uma coletânea de 30 biografias de imperadores que sucederam aos primeiros doze Césares (de Adriano a Gordiano [117-244] e de Valeriano a Carino [253-285] havendo uma lacuna entre 244 e 253). Essas biografias foram escritas possivelmente no final do século IV por vários autores (Élio Eparciano, Júlio Capitolino, Vulcácio Galicano, Élio Lamprídio, Trebélíio Polião e Flávio Volpisco Siracusano).

³⁶ Numênio de Apameia era um filósofo neopitagórico que viveu na Síria e em Roma no século II e que exerceu grande influência sobre o neoplatonismo, especialmente sobre Plotino.

³⁷ Em abril de 2012, o *Horácio* foi também encenado por jovens estudantes no TUSP, sob direção coletiva, sendo Eduardo Coutinho o Professor Orientador e Juliana Jardim a Orientadora convidada.

um dos Curiácios mortos. Revoltado com a reação da jovem, o Horácio a mata, dando ocasião a uma consternação geral e a um amplo debate sobre heroísmo e culpa.

Reescrevendo o relato liviano, Heiner Müller aproveitou a oportunidade para discutir questões relativas a moral e patriotismo, deixando entrever, no entanto, a força da intertextualidade. Conforme Ingrid Koudela, “A obra de Heiner Müller mostra um autor cujo traço é marcado pela reescritura da literatura. O ‘diálogo com os mortos’ se faz como numa via de mão dupla, na medida em que, participando na história da recepção da literatura, o texto convive também com a posteridade” (KOUDELA, 1997, p. 185).

A receptividade do público presente nos espetáculos comprova a modernidade de uma obra dramática que encontrou suas raízes no velho mundo clássico e continua a trazer o passado para o presente, sempre com o maior sucesso.

Para complementar nossos comentários sobre espetáculos que ecoam de alguma forma a velha pretexto latina, realizados no século XXI, em São Paulo, lembramos as apresentações da ópera *La clemenza de Tito* (*A clemência de Tito*) e do balé *Spartacus* (*Espártaco*), ambas em 2015.

A clemência de Tito, com música de Mozart³⁸, sobre libreto de Caterino Mazzola, adaptado de Pietro Metastasio³⁹, foi apresentada no Theatro São Pedro, em fevereiro de 2015, com direção de Marcelo de Jesus e Malu Gurgel. Metastasio (1698-1782) foi o mais importante libretista do século XVIII, tendo composto mais de uma centena de obras, aí incluídos libretos de óperas e textos de canções, cantatas e oratórios. Vários de seus libretos tomam por base fatos da história romana. *A clemência de Tito*, musicada por 43 diferentes compositores, entre os quais, Gluck (1752, Nápoles), Scarlatti (1757, Veneza) e

³⁸ Os compositores de óperas se valeram muitas vezes de temas históricos romanos em suas obras. Monteverdi, um dos primeiros a dedicarem-se ao novo gênero musical, depois de ter criado óperas de assunto mitológico, compôs *L'incoronazione di Poppea* (1642), baseada na *Otávia* e provavelmente na vida de Nero, presente em *A vida dos doze Césares* de Suetônio; Händel compôs *Giulio Cesare* (1724); Vivaldi, *Tito Manlio* (1719); Mozart, *Lucio Silla* (1772), além de *A clemência de Tito* (1791); Arrigo Botto, *Nerone* (1924).

³⁹ Pietro Metastasio é o pseudônimo de Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi (1698-1782), poeta, dramaturgo e libretista, considerado como o reformador do melodrama italiano, ao valorizar o conteúdo histórico e filosófico dos textos operísticos e não apenas a música e a execução. Autor de um grande número de libretos, posteriormente musicados, além de *A clemência de Tito*, escreveu outros textos baseados em fatos da história romana tais como *Adriano na Síria*, *Coriolano em Roma*, *Ézio em Roma*. Essas óperas foram apresentadas, nos séculos XVIII e XIX, não só no mundo europeu, mas também no Rio de Janeiro e em São Paulo, Recife, Cuiabá, Belém, Vila Rica. Cf. BRESCIA; LINO, 2013, p. 38. Para a cronologia dos espetáculos referidos veja-se BUDASZ, 2008, p. 187-199. Os libretos de Metastasio foram musicados por numerosos compositores e traduzidos em várias línguas. Em Portugal o principal tradutor de suas obras foi Francisco Luiz Ameno (Vejam-se ABALADA, 2011 e PASQUALE, 2007).

Mozart (1791, Praga)⁴⁰, mereceu apresentações em São Paulo desde a época colonial⁴¹. Baseado provavelmente na biografia de Tito, contida em *A vida dos doze Césares*, de Suetônio (2002, p. 481-494), mas recheado de possíveis elementos ficcionais, que permeiam os fatos históricos apresentados, o enredo da ópera explora questões afetivas que envolvem o imperador, relacionadas com sua tumultuada vida amorosa, focalizada por Corneille e Racine, teatrólogos franceses do século XVII, em suas obras *Tite et Bérénice* e *Bérénice*, respectivamente.

A suavidade e a generosidade de Tito, que lhe valeram o título de “Delícias do gênero humano”, são qualidades mencionadas por outros historiadores⁴² e justificam o título da ópera.

Quanto ao bailado *Spartacus*, apresentado em São Paulo no Teatro Bradesco em junho de 2015, pelo Ballet Bolshoi⁴³, é uma criação musical de Aram Khachaturian, composta em 1954 e galardoada no mesmo ano com o Prêmio Lenin. Apresentado pela primeira vez em 1956, o balé, coreografado por diferentes especialistas no correr dos tempos, se compõe de três atos nos quais se relatam pela dança e pela música os fatos que marcaram a história do gladiador trácio, desde sua chegada a Roma, sua venda como escravo e sua liderança sobre os gladiadores até sua morte, quando as forças de Crasso venceram os escravos rebelados. Conforme Catherine Salles (1990, p. 45-51), as principais fontes para o conhecimento dessa história – permeada por incidentes de difícil comprovação – são a biografia de Crasso, presente nas *Vidas paralelas* de Plutarco, “As guerras civis”, de Apiano, contidas em sua *História romana*, a *Bibliotheca historica*, de Diodoro da Sicília, e a *História romana*, de Floro.

Em 1953, um ano antes da premiação de Khachaturian, Haward Fast⁴⁴, que publicara em 1952 seu romance *Spartacus*, havia recebido o Prêmio Stalin da Paz por suas ideias e pelas obras literárias que havia composto. O romance foi a base para o filme

⁴⁰ Entre os principais compositores que musicaram *A clemência de Tito*, além de Gluck, Scarlatti e Mozart, lembramos os nomes de Antonio Caldara, em Viena (1734); Leonardo Leo, em Veneza (1735); Johann Adolph Hasse, em Pesaro (1735); Pietro Vincenzo Clocchetti, em Gênova (1736); Francesco Maria Veracini, em Londres (1737); Giovanni Maria Marchi, em Milão (1737); Giuseppe Arena, em Turim (1738); Georg Wagenseil, em Viena (1738); Gennaro Manna, em Messina (1746); Francesco Corradini, em Madri (1747); Giovanni Battista Mele em Madri (1747); Placido Camerloher, em Mônaco de Baviera (1747); Francesco Corselli, em Madri (1747).

⁴¹ *A clemência de Tito* foi apresentada em São Paulo, em 1771, num pequeno teatro que funcionava em uma das salas do Colégio São Bento, inaugurado em 1767. Cf. BUDASZ, 2008, p. 48.

⁴² Além de Suetônio, outros historiadores antigos escreveram sobre Tito, enfatizando suas qualidades. É o caso de Flávio José, autor de *A guerra dos judeus*, que conviveu com o Imperador e lhe teceu grandes elogios, e de Dion Cassius, historiador que viveu nos séculos II e III e que deve ter-se baseado em Suetônio para as informações que transmite sobre o imperador em sua *História romana*.

⁴³ Com o mesmo bailado o Ballet Bolshoi já havia cumprido uma temporada em São Paulo em 1999, no Theatro Municipal.

⁴⁴ Pseudônimo do romancista norte-americano Walter Ericson Fast (1914-2003).

Espártaco, de Stanley Kubrick, de 1960, detentor de vários prêmios⁴⁵, exibido inúmeras vezes e até hoje frequentemente divulgado por diversos canais de televisão.

A figura do gladiador, como protagonista da saga épica que se desenrolou em Roma, conduzindo um exército revoltoso composto de mais de 60.000 homens, em 73 a.C., desafiando os poderes constituídos e enfrentando perigos e mortes por anos a fio, sempre foi vista como um paradigma da resistência a um poder injusto e dominador, da luta pela igualdade de classes, da exaltação da liberdade humana. Daí a justa premiação de Howard Fast e Khatchaturian e a permanência, ainda hoje, da figura do herói, apresentada pelos antigos historiadores e presente na literatura, no teatro, na dança, na iconografia, no cinema, na mídia, enfim⁴⁶.

E assim a história romana, mesclada à ficção – inclusive a lendas –, se insere em nossa vida cultural sob múltiplos aspectos e se torna presente a todo o momento como valiosa herança legada pelos antigos a estes nossos tão conturbados dias.

Referências bibliográficas:

- ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes. *Metastasio por Francisco Luiz Ameno: ópera, poder e literatura nas reformas do Portugal setecentista*. Monografia de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.
- ANTONY & *Cleopatra de William Shakespeare*. SESC, 1995 (Programa de espetáculo).
- BAYET, Jean. *Littérature latine*. Paris: Colin, 1965.
- BOYLE, Anthony James. *An introduction to Roman tragedy*. London and New York: Routledge, 2006.
- BRESCIA, Rosana Marreco; LINO, Sulamita Fonseca. O teatro de tradição ibérica na América Portuguesa na primeira metade do século XVIII: arquitetura e repertório. In: *European review of artistic studies*. vol. 4, nº 1, p. 31-53, 2013.
- BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa*. Convenções, repertório, raça, gênero e poder. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008.
- CAMUS, Albert. *Caligula suivi de Le malentendu*. Paris: Gallimard, 1977.
- CANO, Pere-Luis; LORENTE, Joan. *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Tarragona: Facutat de Filosofia i Lletres, 1985.

⁴⁵ Em 1961 o *Spartacus*, de Kubrick, recebeu o Oscar nas categorias de melhor ator coadjuvante, de melhor fotografia colorida e de melhor figurino colorido. Recebeu também o Globo de Ouro na categoria de melhor filme dramático.

⁴⁶ A saga de Espártaco forneceu material para a literatura e o cinema. Vejam-se, por exemplo, além do *Spartacus*, de Howard Fast (1952), os romances *Os gladiadores*, de Arthur Koestler (1939) e *Spartakus et la revolte des gladiateurs*, de Joel Schmidt (1988); e, ao lado do *Spartacus*, de Stanley Kubrick, os filmes que o precederam ou lhe foram posteriores: *Spartaco o il gladiatore della Tracia*, de Ernesto Maria Pasquali (1912), *Spartacus*, de Riccardo Freda (1953), *La vendetta di Spartacus*, de Michele Lupo (1964), e *Spartacus e i dieci gladiatori*, de Nick Nostro (1964) (CANO; LORENTE, 1985, p. 123-189).

- CARBONE, Martin. The *Octavia*: Structure, date and authenticity. In: *Phoenix* 31, p. 48-67, 1977.
- CHEVALLIER, Raymond. *Dictionnaire de la littérature latine*. Paris: Larousse, 1968.
- ERASMO, Mario. *Roman tragedy, theatre to theatricality*. Austin: University of Texas Press, 2004.
- FERRI, Rolando. *Octavia: a play attributed to Seneca*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GIANCOTTI, Francesco. *L'Octavia attribuita a Seneca*. Turim: Loescher-Chiantore, 1954.
- GRIMAL, Pierre. Francesco Giancotti, L' *Octavia* attribuita a Seneca. In: *Revue des Études anciennes*, n° 57, p. 398-401, 1955.
- HIGUET, Gilbert. *The classical tradition. Greek and Roman influences on western literature*. New York & London: Oxford University Press, 1949.
- KOUDELA, Ingrid. Os fantasmas de Heiner Müller. In: *Revista USP*, n° 35, p. 182-185, set/out/nov 1997.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, G. G. Souza e A. Guzik. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.
- MARTINDALE, Charles; MARTINDALE, Michelle. *Shakespeare and the uses of antiquity*. London & New York: Routledge, 1994.
- MENEZES, M. E. Memórias de Adriano. In: *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, p. C3, 12/2/2016.
- PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*. Roma: Aracne, 2007.
- PLUTARCH. *Life of Antony*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- _____. *Makers of Rome (Coriolanus, Fabius Maximus, Marcellus, Cato the Elder, Tiberius Gracchus, Gaius Gracchus, Sertorius, Brutus, Mark Antony)*. Translated with an Introduction by Ian Scott-Kilvert. London: Penguin Books, 1965.
- PLUTARQUE. *Pompée, Crassus, César ou l'agonie de la République*. Trad. de Robert Francelière. Paris: Autrement, 1994.
- POE, Joe Park. *Octavia praetexta* and its Senecan model. In: *American Journal of philology*, n° 110, p. 434-459, 1989.
- RIBNER, Irving; KITTREDGE, George Lyman. *The complete works of Shakespeare*. Edited by Irving Ribner & George Lyman Kittredge. Waltham, Massachussets/ Toronto: Ginn and Company, 1971.
- ROYO, M. L'Octavie entre Néron et les premiers Antonins. In: *Révue des études latines* n°. 61, p. 189-200, 1983.
- SALLES, Catherine. *Spartacus et la revolte des gladiateurs*. Bruxelles: Éd. Complexe, 1990.
- SÉNÉQUE. *Tragédies*. Tome I. 3^e tirage. Texte établi et traduit par Léon Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar*. Edited by A. W. Verity. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

- SUÉTONE. *Les douze Césars*. Paris: Ambassade du Livre, 1963.
- SUETÔNIO. *A vida dos doze Césares*. 2ª edição reform. Apresentação de Carlos Heitor Cony. Tradução de Sady-Garibaldi. Rio de Janeiro/ São Paulo: Prestígio Editorial, 2002.
- TITE-LIVE. *Histoire Romaine*. Tradução de Eugene Lasserre. Paris: Garnier, 1944.
- TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1993.
- VERITY, A. W. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Julius Caesar*. Edited by A. W. Verity. Cambridge: Cambridge University Press, 1952, p. ix-xxxiv.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Trad. de M. Calderaro. 2ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- ZORZETTI, Nevio. *La pretexta latina e il teatro latino arcaico*. Napoli: Liguori Editore, 1980.

