

L'incoronazione di Poppea: a natureza do Império através do espelho da República

Raul Francisco Magalhães*

RESUMO

Partindo da ópera *L'incoronazione di Poppea* (A coroação de Popeia) de Claudio Monteverdi e Giovanni Busenello o presente texto discute de que forma essa obra pode ser entendida como um mito negativo do Estado, representado pela imagem do *império*. A história, que é por sua vez baseada em fontes históricas, conta um trecho da vida de Nero e de sua favorita Popeia. Para ficarem juntos eles têm de eliminar certas pessoas: a Imperatriz Otávia, o filósofo e conselheiro Sêneca, o ex-marido de Popeia, Otão e outros agregados. O argumento principal do texto é de que esse anti-mito do Estado foi construído em parceria com a platéia da República de Veneza em 1643, ou seja, somente os cidadãos de uma forma republicana de sociedade poderiam compreender essa obra como uma antítese da noção do Estado fundado na lei e nas virtudes cívicas. Em contrapartida o império é desenhado como o lugar dos desejos corrompidos dos membros do poder. Outros dois elementos centrais do argumento se desdobram - primeiramente na noção de que essa contemplação pela República do seu "outro", o império, se realiza numa linguagem barroca, como um tipo de narração que opera por meio de tensões de opostos donde derivam resultantes. Em segundo lugar esse mito mobiliza vários tópicos da modernidade como a idéia de uma natureza humana movida por paixões que submetem a razão ao desejo, e a noção da esfera amorosa como uma escolha subjetiva. Dessa forma o texto tem condições de aproximar Poppea da obra de filósofos do século XVII, especialmente Hobbes e Espinosa.

Palavras-chave: República, Império, Ópera barroca, Amor, Natureza Humana.

L'incoronazione di Poppea: the Nature of Empire through the Looking Glass of Republic

Abstrac

This article discusses the opera *L'incoronazione di Poppea* (The Coronation of Poppea) by Claudio Monteverdi and Giovanni Busenello as a negative myth of the State, namely the Empire. The story, based on historical sources, tell us a fragment of the life of Nero and his mistress Poppea. In order to be together they have to eliminate some people: the Empress Octavia, the philosopher and counsellor Seneca, the former husband of Poppea Otho and other small servants. The main argument is that this anti-myth of the State was constructed in partnership with the audience of the Republic of Venice in 1643, *ie*, only citizens of a republican society could understand this work as an antithesis of the notion of a Republican State, founded on law and civic virtues. In contrast the Empire is designed as a place of corrupt desires of the ruling members. The argument unfolds two other key elements - primarily the notion of Republican people contemplating the representation of the Empire as phenomena created by a Baroque Language, operating through a tension of opposites and then producing a new resulting line of thinking. Secondly, we claim that this Myth embodies important topics of modernity, especially the idea of a human nature driven by passions that subjects reason, and the notion of loving as a subjective choice. In analyzing this opera the paper draws upon an approach to the seventeenth century's philosophers, especially Hobbes and Spinoza.

Keywords: Republic, Empire, Baroque Opera, Love, Human Nature.

* Professor de teoria política e social do Departamento de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora.
E-mail: raul.magalhaes@ufjf.edu.br.

PRÓLOGO¹:

A obra de arte é em si mesma uma forma de entender e intervir no mundo; Monteverdi e Busenello, compositor e libretista, sabiam como e porque estavam movendo afetos republicanos, quando levaram ao palco em Veneza, no carnaval de 1643, uma visão completamente corrompida do Império Romano. Eles eram intelectuais e artistas do seu tempo e viviam de vender seus serviços artísticos aos nobres pelo mundo afora, ou a ricos burgueses republicanos em uma singular cidade. *A Coroação de Popeia* é uma obra maior do seu período, pois ela estabelece, em conjunto com a obra de Monteverdi, traços definitivos para a ópera barroca, superando e consagrando para sempre as formas musicais do Renascimento. Monteverdi simplesmente usou todo o repertório de formas musicais até então conhecido, polifonias e recitativos, daí transitou para as arietas e consolidou a novidade, que já aparecera anos antes: a ária, ou seja, a forma musical que mais e melhor integra a poesia à música. Cumprira-se assim, de uma maneira um tanto perversa e em território veneziano, um momento implícito no projeto cívico iniciado, ao final do século anterior, pela *Camereta Fiotentina*² de mover pela música os sentimentos comuns à vida civil, deslocando os praticantes para uma esfera de sentido transcendente na qual os afetos cívicos são espelhados em exemplos do passado clássico. O parceiro de Claudio Monteverdi, Giovanni Francesco Busenello, advogado e poeta, era um típico livre pensador que vicejava em ambientes republicanos e mais tolerantes, como Veneza; além disso, tinha evidente senso empresarial e clareza sobre que tipo de licença no uso da história e da moral agradaria a uma plateia “pós-humanista”, plena de pessoas que dependiam da forma republicana do Estado veneziano para viver e reproduzir seus interesses. *Poppea* foi um estrondoso sucesso, gerando inclusive apresentações posteriores na Itália. No auge do século XVII a música dava ao ambiente barroco, já presente na arquitetura e nas formas de vida resultantes do mundo moderno, um som que lhe era próprio, por meio de um formalismo que cria jogos de oposição nos quais formula-se uma resultante. A ópera barroca, somando música, poesia e performance, incluía teatros com engenhos capazes de fazer voar pessoas por meio de cabos e agitar nuvens e oceanos que formavam a cenografia. O espetáculo era extremamente avançado em termos da experiência direta, amplificada pela vida social da plateia.

Ao ser um espetáculo vendido ao público, fruto da livre invenção dos seus autores e produtores, essa obra estabeleceu, com mais de 150 anos de antecedência, o projeto que Mozart não conseguiu

realizar com facilidade em sua curta vida, isto é, vender a qualquer tempo a sua música para uma plateia e não apenas para um mecenas. Esse dado nos dá simultaneamente um testemunho do avanço das condições sociais de produção da arte em Veneza em 1643, I. E., a existência de um público pagante, contra, por exemplo, o atraso observável nas relações de trabalho de um artista na Alemanha e na Áustria, ainda ao tempo de Mozart³. Estamos diante de um novo fato sociológico: uma platéia de ricos comerciantes e aristocratas urbanos, que se orgulhavam de viver na “sereníssima” República de Veneza, pagando para ver uma obra, cuja liberdade criativa e ousada tensão moral só poderiam aflorar nessas condições, afinal nenhum dos muitos mecenas da época, incluindo a Igreja, financiariam o espetáculo. *Poppea* estava destinada a conquistar o público da república ao confrontá-lo com a sua perfeita antítese: a tirania do Império, marcada pelo desprezo das virtudes e pelo descontrole das paixões, sobretudo do desejo sexual e da vingança, alcançadas por meio do adultério, da mentira, da farsa e da estratégia.

Não que *Poppea* fosse uma obra subversiva, mas oferecia à platéia, obrigada a rezar o credo republicano da *Liberdade* e da *Virtude Cívica*, o seu “Outro lado do Espelho”⁴: o império, no qual o desejo dos indivíduos não se detém diante da lei, nem diante de nenhum obstáculo moral. A liberdade pensada como a lei da cidade, sempre maior que qualquer indivíduo, e a virtude cívica pensada como a dignidade da participação na política, promovendo uma obra coletiva, são definitivamente engolidas pela própria natureza do império, que brota da república para queimá-la em holocausto ao triunfo da Tirania, doravante a única forma possível de governo. Esse mundo tem como modelo *Nerone*, que encarna o indivíduo máximo, o imperador. Em um universo de pessoas que seguem suas naturezas ele o faz dispondo da maior potência. Nero é o representante perfeito de seus súditos, um monstro, um tirano, que segue apenas sua liberdade pessoal sem se importar com a lei. No império vale a maior potência, apenas isso. O que distingue Nero é simplesmente estar no topo, ele não tem qualquer valor, virtude ou mesmo patologia especial; a natureza humana, de príncipes e de súditos, é uma só. A história, baseada nas narrações da passagem de Popeia Sabina, da condição de amante de Nero à de imperatriz, também era uma inovação, posto que as platéias estavam acostumadas a assistir encenações de peças da mitologia greco-romana, ao invés de dramas baseados em fatos históricos. A centralidade do tema do império estava longe de ser apenas histórica para os venezianos, sua identidade como cidade livre ligava-se à queda de impérios antigos, e

a resistência aos que existiam nos tempos modernos, e, desde que o comércio se fez pelo Mediterrâneo-Adriático, Veneza tornou-se uma próspera república, ameaçada por grandes monarquias, que volta e meia invadiam a Itália reclamando tributos.

Evidentemente há um aspecto determinante do sucesso dessa ópera, radicado na música de Monteverdi e seus *colaboradores*⁵, ela mesma explorando inovações centrais para as formas de pensamento musical: a orquestra funcionando como base para um instrumento solista, que poderia ser a voz humana. Com essa dialética da massa sonora contra o instrumento solista foi possível fazer brotar uma linha de discurso que conta uma história, ou participa de um diálogo. Na forma musical anterior, renascentista, o texto se perdia na polifonia em grandiosas repetições corais. Como dissemos, o efeito do texto cantado, ou recitado com acompanhamento da orquestra é o de “mover os afetos,” ou seja, tornar a música o meio de viver os sentimentos coletivamente. A audiência não apenas assistia a encenação da monstruosidade do império - uma contraditória elegia a um passado que não servia de exemplo virtuoso ao presente - como também ouvia uma obra musical fascinante, nova. A narração se vale de um tipo de perspectivismo, já presente em autores renascentistas como *Maquiavel*⁶, tratando os pontos de vista das personagens com equanimidade e simplesmente, a cada nova visada, enunciando-os sem maiores juízos. Assim os duetos de amor de *Nerone* e *Poppea* são tão belos quanto sinceros; não é pelo fato de serem nulidades morais que se amem menos do que quaisquer outros seres. Estamos na ópera barroca, exatamente na última e mais livre obra de Monteverdi, trabalhando sobre um libreto profano, político e amoral. Essa ópera inaugurou a maior experiência estética e, por que não, de entretenimento e de sociabilidade daquele tempo e dos próximos três séculos.

ROMEU, JULIETA, NERO, POPÉIA, E O ANTI-MITO DO ESTADO

Óperas barrocas alimentam-se de mitos, sua principal fonte de enredos e mesmo quando a história antiga estava em cena havia intervenções de deuses *ex machina*, que entravam e saíam voando do palco, interferindo nos destinos da trama. Talvez possamos trabalhar também com a proposição de que há em *Poppea* um mito inscrito nessa versão aparentemente histórica de personagens retirados de Tácito e Suetônio, mais precisamente, um mito negativo, ao mostrar quão submissas são as leis perante a potência dos tiranos. Isso por si só já seria do desagrado dos

humanistas, que têm em Roma o paradigma da história a ser copiada. Extrair o mito do império do libreto de Busenello é tarefa bem fácil como veremos, mas não é nada trivial pensarmos o porquê de um mito de pura negatividade da política era palatável a um público que não podia se identificar com ele sem trair a cidade onde vivia, a menos que essa fosse uma fantasia teatral. Esse cidadão podia degustar a sensualidade das relações na história e “voltar” para a república, reatransitando o espelho, quando o pano encerrava o espetáculo. No caso, como *Poppea* estreou no carnaval daquele ano, podemos imaginar que o público, após o intenso espetáculo, saiu do teatro sabendo que cantar o império numa república é incomum, fato que somente aconteceu na licença do teatro e do carnaval. O que pode ter sido o encontro daquele público com aquela obra pode ser imaginado, porém, talvez, melhor ainda seja pensar as razões pelas quais *Poppea* arrebatou a platéia. A esse respeito o argumento é de que ela é uma demolição tão completa do imaginário republicano que só pode ser compreendida a partir dele, daí um *anti-mito do estado*, O estado sob o império não mais é a força que suplantou as facções em benefício de uma ordem nova, ele agora se degenerou em pura força, em algo pior que a tradicional guerra de partidos, tornou-se o campo de indivíduos que lutam com as armas que têm, algo muito próximo ao estado de natureza que na mesma época está sendo escrito e descrito por Thomas Hobbes. Uma diferença agravante, pois nesse estado de natureza, embora todos sejam iguais nos desejos as armas disponíveis para uns e outros diferem em grande potência, é uma guerra constante sim, mas entre desiguais.

Argumentar sobre esse mito negativo do Estado tornado império é uma operação que requer primeiramente pensar como o mito “positivo” do Estado enquanto ordem cívica pode ser estabelecido. É claro que não estamos falando de interpretações históricas do mito que teriam ocorrido aos contemporâneos, mas de usos que podemos fazer do recurso ao mito para nossos propósitos de leitura da obra, de fazer dela e com ela uma teoria que responda aos problemas que pomos diante de nós ao nos defrontarmos com o trabalho dos autores. Para tanto vamos aceitar que um livro do renascimento tardio, quase às portas do barroco, tem uma versão desse mito original. Trata-se de *Romeu e Julieta* de W. Shakespeare (escrita entre 1591 e 1595), na leitura de Ricardo Benzaquen de Araújo e Eduardo Viveiros de Castro em *Romeu e Julieta e a origem do estado* (1977). O texto dos dois antropólogos revisita o mais conhecido caso de amor da tradição ocidental para sugerir que certas noções modernas de indivíduos libertos de laços familiares tradicionais são sincrônicas a uma

imagem do Estado tornando-se o agente unificador da cidade e estabelecendo o império do Príncipe acima das facções. Romeu e Julieta se escolhem quando isso era vedado socialmente pela oposição dos nomes Montecchio e Capuleto. Os indivíduos, o Estado e o amor: eis os componentes transformados pela modernidade que impulsionam a tragédia de Shakespeare. Mais exatamente estamos falando de uma trajetória da modernidade que reafirma progressivamente a autonomia dos indivíduos e dos seus afetos frente às demandas sociais que pretendem determinar as possibilidades sociais de viver e de amar. Tornar-se moderno é ser capaz de amar para além dos limites da tradição, ou seja, sair de dentro da moralidade do clã familiar. Essa prática de amor vai estar interdita aos indivíduos até que o Estado estabeleça relações jurídicas acima dos nomes que radicam seu poder na tradição. Se o casamento puro e simples de Romeu e Julieta fosse tramado pelos seus pais haveria paz em Verona sem a necessidade do príncipe, mas, sabemos todos que essa possibilidade inexistia, até que o sacrifício dos amantes permitiu ao príncipe criar outra ordem, na qual as famílias não mais limitavam o trânsito dos indivíduos pela cidade, nem mais podiam determinar sua afetividade. Julieta Capuleto e Romeu Montecchio eram portadores de subjetividades modernas em um mundo em transição, no qual o universo íntimo ainda não é legítimo frente à sociabilidade das famílias, então, na falta de um Estado que garanta os indivíduos contra o governo das casas, eles tinham de morrer.

Para Benzaquen de Araújo e Viveiros de Castro, que tratam o seu mito mobilizando, dentre outras fontes o antropólogo Louis Dumont, a morte dos amantes resolve um dualismo “horizontal” entre as facções da cidade substituindo-o por um “dualismo ‘concêntrico’: príncipe súditos”, ou seja, uma esfera política autônoma, que já não deriva das relações de parentesco. A simultaneidade entre indivíduos cuja subjetividade é cada vez mais autônoma na esfera afetiva e um aparelho estatal com lógica própria para a manutenção da ordem sobre um território são as marcas substantivas da modernidade. Dessa forma eles têm condições de produzir mais uma aproximação que nos interessa muito; pensar como, ao constituir-se como mito possível do Estado o romance de Romeu e Julieta descreve um cenário que encontra-se potencialmente em *O Príncipe* de Maquiavel. Há no secretário florentino tanto uma teoria do “príncipe novo”, que reina vencendo a tradição, quanto um tratamento de *Império* dispensado à própria tradição, submetendo-a ao Estado emergente. *O Príncipe* é também um livro sobre a autonomia da política, como já dissemos um processo sincrônico com a autonomia da subjetividade. O príncipe é um indivíduo que

decide e age superando as facções em disputa abaixo dele. Podemos acrescentar que o príncipe é um super-indivíduo, cuja subjetividade processa estratégias pela perspectiva de quem tem o poder. A razão de estado está na cabeça física de um indivíduo e agora ela não pode ser tutelada pela antiga forma de principados *hereditários*⁷, ótimos para se manter, mas inviáveis para se constituir algo tão inteiramente novo como um Estado que abrangesse toda a Itália.

As variantes que os autores encontraram na sua aproximação de *O Príncipe* com *Romeu e Julieta* também são muito importantes para os nossos propósitos, se vamos ler *Poppea* como um tipo de mito negativo do Estado. Shakespeare é um mestre em sublinhar a força do destino para além dos atores, uma estrutura típica da tragédia. No seu caso, é o amor o elemento *carismático*⁸ capaz de derreter a tradição rodando a roda do destino e lançando as personagens em situações além do seu controle. Em Maquiavel, segundo Benzaquen de Araújo e Viveiros de Castro, embora se reconheça o quanto pode o nosso destino, sob forma da deusa da *fortuna*, imagina-se que esta não pode superar a metade das determinações que pesam sobre o príncipe, pois se ele é portador também de *virtù*, da capacidade de agir convenientemente para ganhar e garantir o poder, então o príncipe pode tomar o destino nas mãos e vergar a fortuna, sempre mais seduzida pela ousadia que pela *prudência*⁹. Um destino cego para Shakespeare, uma ação virtuosa para Maquiavel: diferenças importantes para se lidar com a Fortuna.

Maquiavel escreveu *O Príncipe* em 1512 e Shakespeare compôs sua tragédia 83 anos depois. Queremos sugerir que a renascença *tardia*¹⁰ que se derrama pela Inglaterra, gerando Shakespeare, já tinha uma “tradição” de tematizar a subjetividade individual. É importante lembrar a cultura republicana de Maquiavel e que seu elogio à virtude de um só está ligado a um propósito de “refundar” a república, quantas vezes for necessário, e de ir além, criando um Estado italiano. Uma “Itália” acima de Roma, Veneza, Milão, Florença e Nápoles, mesmo surgindo pela mão de um *princeps* era um projeto coletivo, portanto com elementos republicanos, pelo menos quanto ao ideal de uma Itália livre e unificada. A forma, em Maquiavel, pela qual uma república pode chegar, pelo comando de um só, a expandir-se, como fez Roma, é dando a guarda da liberdade ao povo e não aos aristocratas; essas duas alternativas distinguem uma república que vai expandir-se por razões do seu arranjo interno, e uma outra República que irá serenamente estabilizar-se internamente com poucas lutas de facções como Veneza. Assim o império pode derivar da república, desde que os conflitos entre o povo e os

aristocratas para preservar a liberdade tenham livre curso sob a lei. Resolvido o embate interno entre as classes inicia-se a rota expansionista. O império é a metamorfose da república e é a consequência de uma forma política que um dia elegeu um primeiro cidadão, um *princeps*¹¹. No caso do século XVII o Estado Absolutista era a forma de organizar a vida política de todos os vizinhos da Itália, se eles ainda não eram impérios tratava-se apenas de uma questão de tempo. A contemplação do império confronta a república com seu terrível destino, evitável ou adiável por medidas que mantenham o caráter de decisão colegiada que marca o processo deliberativo numa república. De qualquer forma se a república tornar-se grande perante a história, e seguir sua natureza, ela vai se tornar um império. De novo o paradoxo da salvação da república refundada por um só. Na nova história de Busenello a integridade política do Império Romano nada significava para Nero, nada seria reconstruído por sua ação, ele era um esteta hedonista, que cantava com o poeta Lucano, julgando-se um *artista*¹².

O QUADRO BARROCO

Uma hipótese que orienta nosso trabalho é de que POPPEA pode ser interpretada a partir de elementos que já estavam marcados em *O Príncipe* e em *Romeu e Julieta*, a saber, o Estado guiado pelo príncipe e o amor subjetivado. A ópera os juntou numa só imagem, o amor do Imperador. Essa composição é um movimento que brota das tensões de pares opostos típico da estética barroca, no caso a oposição entre o desejo do indivíduo e o Estado, a instituição maior. A estratégia retórica é o paroxismo: não é que os indivíduos tenham afetos, mas que tais afetos são de alta intensidade, são *paixões*, molas anímicas que movem as pessoas na direção dos seus desejos, assim como as molas da maquinaria moviam os objetos em cena. Da mesma forma não é que as categorias da Virtude e da Fortuna tenham saído do palco, ao contrário, elas discursam e constroem suas perspectivas, porém são agora subjugadas pelo poder do *amore*.

A perspectiva barroca dessa obra inaugura-se com uma mirada em direção a superar a dualidade renascentista entre Virtude e Fortuna, tal qual Maquiavel a descreve, e introduz um terceiro elemento que move ambos os polos: o *amor*, mas não mais o belo amor, inclusive espiritual, dos amantes de Verona, mas a forma do amor à qual chamamos de *Eros*, o desejo. Busenello compôs um prólogo no qual disputam as deusas Fortuna e Virtude sobre quem é mais determinante na vida humana e ambas são surpreendidas pelo deus Cupido que entra e as submete, afirmando o seu poder incontestado sobre os destinos humanos. Da diáde fez-se a tríade, Amor,

Virtude e Fortuna. Note-se que Benzaquen de Araújo e Viveiros de Castro assinalaram uma antítese entre a *virtù* maquiaveliana e o amor trágico shakespeariano e, agora, em *Poppea*, as duas deusas são servas de uma terceira divindade, mais poderosa, mais egoísta, ou seja, o *amore*, uma deidade eterna criança, alada, armada e cheia de volições. Fica evidente uma mitigação do conceito de Virtude, afastando-se do sabor quase militar do seu uso em Maquiavel. A Virtude aqui será estoica e republicana, encarnada na personagem de Sêneca, o filósofo, interlocutor e conselheiro de Nero e por este eliminado.

A fórmula triádica de Busenello é um enquadramento típico do Barroco, o discurso do Amor/Eros torna-se a resultante do “claro-escuro” entre Fortuna e Virtude. A primeira fala é um ataque à Virtude pela Fortuna, que resolve expulsá-la da cena. A Virtude, no tempo simultâneo do Império Romano e da República de Veneza em 1643, é descrita pela Fortuna como uma deusa caída em ruína, sem seguidores, sem templos, sem nenhum sentido. Todos se curvam agora ao poder da Fortuna, afinal apenas ela distribui a riqueza e a glória. A perspectiva da Virtude se põe em combate e afirma-se superior à Fortuna, por ser a única “escada” que pode conduzir os homens à sabedoria e integração ao cosmos estrelado dos deuses, o *Olimpo*. Sua superioridade advém do fato de ser o meio para se alcançar a divindade e ela própria pode ser comparável à divindade maior, que não depende da Fortuna. Para a Virtude os seguidores da Fortuna são imprudentes e enganados. Pela ordem das perspectivas os discursos estavam equalizados quando irrompe o Cupido, armado de suas setas, achando desprezível falar do governo do mundo e das coisas dos homens, sem invocar um deus ainda maior: o Amor. O deus do amor entra em cena sem nenhum espírito para negociar, simplesmente afirma-se superior exigindo que tanto a Virtude quanto a Fortuna começassem a louvar sua soberania entre as coisas humanas e divinas. Submetidas a Fortuna e a Virtude cantam obedientes a soberania do Amor e ele, por fim, proclama o próprio triunfo sobre as duas servidoras e proclama-se como o poder imanente do universo. No desenvolvimento da ópera os traços da Fortuna reaparecerão nas personagens Popeia e *Arnalta*, sua ama, que terão suas vidas transformadas por ela, já a Virtude vai reaparecer em Sêneca.

Não é o caso de reconstruir todo o libreto, apenas vamos indicar alguns pontos axiais para o argumento deste texto. Após o prólogo entra em cena *Ottone*, um importante patricio, que volta para casa cantando seu amor por Popeia e encontra dormindo, na porta de sua esposa, dois guardas pessoais do Imperador. Transtornado, Otão, entendendo que Popeia estava

nos braços do amante, vitupera o nome de sua esposa, mas se cala e sai antes de acordar a guarda. Inicia-se nesse ponto uma seção bufa, que na ópera explicita normalmente o ponto de vista das classes populares, os guardas despertam a contragosto e um deles maldiz o amor, a vida, o Imperador, o exército e reclama que Nero nem se importa com as revoltas por todo império, que a única coisa pela qual ele se interessa no momento é Popeia, ao mesmo tempo em que vai desprezando a imperatriz *Ottavia*. Fica claro, de saída, que o mundo da grande política, das revoltas na Armênia e na Panônia, que exigem atenção e deslocamento de tropas, algo que um príncipe maquiaveliano trataria com a máxima prioridade, nada são para Nero. Ele simplesmente se recusa a prestar atenção em qualquer coisa que não seja centrada no seu interesse como indivíduo; a condição de imperador paradoxalmente o imuniza de ter de considerar o Estado mais relevante que sua luxúria. Nero é despido pelos soldados de qualquer virtude cívica, a política não está em cena, o império é do amor.

Já Popeia, sua amante, quer, por isso mesmo, ser imperatriz e tem dois obstáculos: Sêneca, que pretende trazer Nero à razão por meio de argumentos, e Otávia a esposa que precisa ser repudiada. Um processo histórico que durou alguns anos entre Poppea se tornar amante de Nero e ele repudiar Otávia, foi condensado por Busenello em um único dia; uma estratégia retórica para marcar a efemeridade inerente à vida de suas personagens. Embora a ópera termine “bem”, com o casamento triunfal de *Nerone e Poppea*, acrescido posteriormente de um dueto de amor não composto por Monteverdi, a tensão pela história de fato que envolve a trama não termina, apenas deixa o destino do Império em suspenso. Se o final é o triunfo (curto na biografia real) de Popeia, marcando o outro triunfo, ainda maior, do Amor sobre a Virtude e a Fortuna, há, por outro lado, uma história conhecida por todos, mas não encenada: o libreto usa o conhecimento geral que havia sobre a história de Roma de modo amplificar o recorte feito pela narração, pois é sabido de todos o fim rápido e trágico de Popeia, que teria morrido por uma agressão brutal de Nero, chutando-lhe a barriga grávida. Conta-se que Nero ficou publicamente arrasado com o que fez e deu a ela um magnífico funeral. Ao terminar a ópera com o triunfo do casal amante que, diferentemente de Romeu e Julieta, vai copular fartamente, a história de Busenello construiu a esfera afetiva como autônoma, merecedora em si mesma de atenção, assim como já havia feito Shakespeare.

Nero diante de Sêneca é um momento decisivo de ruptura da primeira parte da ópera, pois vai encaminhar a Virtude para o seu devido lugar, ou

seja, para o âmago dos sábios e, em breve, para o céu, livrando o caminho do desejo que permanece na terra para gozar do prazer deste mundo. Há grande influência de Sêneca no Renascimento, inclusive o estoicismo trágico é um dos traços que compõe o próprio Shakespeare de Romeu e Julieta. Colocar Sêneca no palco foi uma forma de Busenello discutir com uma das retóricas filosóficas herdadas do Renascimento, o estoicismo. Nero fará um contraponto radical, mais hedonista que epicurista, ele vai simplesmente demonstrar que tem consciência do seu poder como Imperador, sabendo-se acima da lei e mesmo das lições da sabedoria, que apenas valem para quem ele não é, a saber, uma pessoa comum. Colocar a virtude no seu devido lugar é algo que o libreto de Busenello faz com mestria, e tem relação direta com o nosso problema principal, dado que o império como realidade pós-republicana deve, a um só tempo, reconhecer a Virtude como reflexão correta sobre a ordem que emana do universo e afastá-la do mundo da ação, para dar livre curso aos seus atores humanos demasiado humanos.

A desconstrução do virtuoso Sêneca começa nos dois soldados que guardavam Nero e que se referem a ele como um pedante astuto que dirige um Príncipe que rouba de todos para dar a alguns. Na sua primeira aparição, a chamado de Otávia, que solicita a sua ajuda junto ao povo e o Senado, Sêneca após louvar a antiguidade da linhagem da Imperatriz, reconhecida pelo povo e pelo Senado, exorta a rainha a entender que os obstáculos ao seu casamento são uma forma de provar sua virtude. Nesse momento ele é violentamente desafiado por um pajem de Otávia que o desclassifica como um tolo que só diz coisas que não são aplicáveis aos humanos. Mesmo assim Sêneca, em sua solidão, sabe que recebe mensagens dos deuses para perseverar na trilha da virtude estoica. No seu encontro com Nero ele é obrigado a escutar do seu ex-pupilo que um Imperador pode, quando bem entender, cancelar o antigo e estabelecer o novo, pois ele é o senhor das coisas terrenas, assim como Júpiter é senhor do império celeste, e que a razão é excelente para quem obedece, mas para quem manda vale o desejo. Assim como Trasímaco de Calcedônia afirmou em uma disputa contra *Sócrates*¹³, Nero diz que a justiça é apenas o que estabelece o mais potente e que não se importa, nem com o senado, nem com o povo e nem com sua reputação. A Irritação de Nero com Sêneca vai crescendo até que em outro encontro com Popeia, ela planta um veneno em seu coração, dizendo a ele que Sêneca gaba-se a todos de ser o verdadeiro condutor do cetro do Imperador. Nero, furioso, comanda a morte de Sêneca, uma ordem de suicídio, como se sabe. O filósofo morre como Sócrates, cercado de discípulos que não alcançam

tamanho desprendimento e continuam lamentando a perda da vida. Essa é uma constante: a ninguém parece razoável perder a vida tal qual é em nome da renúncia moral e do serviço à razão. Para que a continuidade da história aconteça a solidão virtuosa de Sêneca é quebrada por uma visita do deus Mercúrio, trazendo uma mensagem de Palas, prometendo a ele um lugar celestial ao qual ascenderá após seu suicídio. A lição intermediária da ópera é de que a Virtude é mais própria das coisas celestiais que terrenas.

Com Sêneca devidamente removido, após a intriga de Popeia, o caminho dos desejos humanos fica aberto para Nero que contará com a inesperada ajuda de ninguém menos que Otávia. A imperatriz convoca Otão e usando tanto da autoridade da tradição familiar a quem ele deve sua carreira, quanto de uma ameaça direta de acusá-lo como molestador junto a Nero, Otávia o obriga a assassinar Popeia, a quem ele ama desesperadamente, apesar de já ter se ligado a outra mulher, *Drusilla*. Otávia o instrui a disfarçar-se com as roupas de Drusila, então entrar no quarto de Popeia e eliminá-la. Ao contar a Drusila o que lhe havia ordenado Otávia, esta põe-se feliz a ajudar ao seu *Ottone*, afinal a ex-mulher dele vai ser eliminada. Assim, disfarçado de mulher, um homem, que na história de Roma após Nero chegará a ser Imperador por três meses, adentra como personagem travestido ao quarto de Popeia que dorme, porém, quando vai assassiná-la é impedido pelo deus *ex machina*, pois o próprio Cupido interfere contra a insolência de alguém que ousa atacá-la, mas deixa Otão fugir. Arnalda, a ama de Popeia, vê a fuga e conclui que Drusila tentou assassinar sua senhora. Drusila é capturada e há então um dos únicos momentos de alguma elevação moral em toda ópera, ela mantém, diante de Nero o segredo sobre Otão e está disposta a morrer como assassina a incriminar o seu amado. Eis que surge Otão e confessa o atentado que incrimina Otávia, dando a Nero uma inesperada, e não muito necessária, razão para, dentro de uma aparência de ordem, repudiar a Imperatriz. Nero então derrama sobre Otão e Drusila um banimento comum, eivado de uma virtude muito cara à república romana, a *Clementia*¹⁴. Otávia também é banida. Arnalda faz então mais uma seção bufa, na qual canta que agora ela será bajulada e admirada por todos os que querem os favores de Popeia e que nasceu serva e morrerá matrona(senhora) e, numa torção barroca lembra que talvez fosse melhor nascer (e viver como) senhora e morrer serva, pois quem morre rico sai da vida com saudades das riquezas que não pode levar; é uma pequena paródia do consolo estoico. Proceda-se o casamento no qual todo o território imperial, a Europa, a Ásia, a África e o próprio Oceano são convocados a dobrar-se perante a coroa de todo do mundo.

Terminado o espetáculo, transportada de volta à atitude natural da *vida*¹⁵, na qual cremos que o real é o mundo desperto e em vigília, a República veneziana não mais estava onde sempre esteve. Era carnaval, a plateia tinha assistido a uma obra única pela força estética e pelas ideias novas que introduziu. *Poppea* propiciou à república uma forma de experimentar a experiência do império na arte para poder recusá-la na política. Veneza ainda sabia da sua estabilidade, mas não por tanto tempo, ou não “para sempre”, como parece ser o mito da república, mesmo considerada sua longa história, em 1797 ela seria extinta, aí sim, para “sempre” pelo Consul Napoleão Bonaparte, “servindo” a República da França que viraria em breve um império.

FINALE

Poppea mostrou o império como o anti-ideal republicano, com todo o seu mal intrínseco. Paradoxalmente essa leitura já não era mais tão estranha à natureza humana nascida do Barroco, ao contrário, o império seria o lugar mais próximo da natureza, pelo menos como o século XVII a concebe. Somente o império devolve os homens à sua natureza e talvez por isso devesse ser afastado, uma fórmula não muito estranha ao estado de natureza de *Hobbes*¹⁶. *Poppea* foi escrita em 1643, e vamos lembrar que, nesse tempo, na mesma ilha na qual Romeu e Julieta foi ao palco, acontecia então a Revolução Inglesa e Hobbes escrevia o *Leviathan*. Busenello tem o mesmo ponto de partida de Hobbes, ou seja, sua primeira explicação sobre o que move os indivíduos recai sobre a natureza humana e suas paixões, são elas as responsáveis pela parte viva do movimento. Se no império os indivíduos de Busenello parecem habitar outra versão do estado de natureza, pois o perigo da morte violenta existe num contexto de alianças instáveis, movidas por forças do amor e da vingança, todo engenho subjetivo dos indivíduos é usado tão somente para satisfazer seus objetivos. A razão *instrumental*¹⁷, que tanto aborrecerá os filósofos do século XX, é a única racionalidade possível, tudo mais é imprevisibilidade e destino.

Hobbes percebeu que a natureza impulsiva, que move qualquer homem, deve vestir uma máscara, tornar-se uma *persona*¹⁸ para viabilizar a vida sob a lei, mas ele também vai perceber que a natureza jamais é cancelada e pode, a todo momento, subverter o mando da razão instrumental, que a ordena ficar dentro do razoável, por medo da punição. A filosofia política do sec. XVII tem a natureza humana como um ponto central, numa tentativa de criar a ordem a partir de unidades individuais dirigidas pelo *Conatus, i. e.*, a inclinação de cada um para sempre

proteger a própria vida e se reproduzir. A solução de Hobbes é mecânica: um *deus ex machina* estatal que mantém pela espada o impulso de cada um dominado pelo medo de ser eliminado, caso não se torne uma persona acorrentando a sua natureza, que, por sua vez, está à espreita para invadir a cena. A *Poppea* de Busenello e Monteverdi reconhece que é uma força da natureza, o Eros, que move as personas. Estas, quando usam máscaras e disfarces, não são menos guiadas pelo *conatus*, com a exceção de Sêneca, quase um semideus de virtude, que vai habitar o Olimpo. Esse mundo dos desejos gera inevitavelmente choques entre os membros do corpo político. Para Hobbes a guerra civil, a ausência do Estado, é o retorno à natureza belicosa e apaixonada e embrutecida do homem; para Busenello o Império Romano é o tempo e o lugar dessa natureza. Para além de Hobbes, a visão do Estado como o império e, contraditoriamente, como o lugar simultâneo da natureza tem em Bento Espinosa outro formulador ao final do sec. XVII. Para Espinosa, um republicano holandês, pensador barroco com traços ibéricos, a justiça na natureza se relaciona com a potência de cada ser. Uma vez que a natureza é a própria forma de Deus, ela simplesmente continua permeando todas as relações e, portanto toda a justiça política tem de ser derivada da *potentia* real de cada um. Espinosa nega que qualquer pacto convencional possa cancelar o direito de fazer valer a potência, sempre que for conforme o *conatus* de quem tem a *força*¹⁹. Ora, o império é precisamente o lugar no qual a *potentia* é o único critério do *ius*, ou seja, é o lugar por excelência da forma imanente da natureza. No caso do império todos reconhecem o poder de Nero, mas também sabem dos seus próprios poderes, chances e interesses.

Curiosamente viver conforme a natureza é viver também o amor, a força social e natural por *excelência*²⁰, que une e procria os homens e as mulheres, então o amor, com toda a sua tirania é o que na verdade mantém o império. Já a república, embora faça de si a imagem de uma união de indivíduos com propósitos comuns, com afetos que os mantêm coesos em torno de virtudes, sabe que sua sobrevivência depende mesmo da política e de negociar constantemente os interesses que compõem a cena republicana. Esse fazer político afastava convenientemente a república da natureza, ou seja, da força puramente social do amor, em favor da razão que administra interesses das personas. Ao contemplar “A coroação de Popeia” no palco do *Teatro Santi Giovanni e Paolo*, a platéia republicana, pelo tempo fantástico da encenação, embriagada pela música de Monteverdi e pela poesia de Busenello pôde finalmente tirar suas máscaras e olhar para as máscaras do palco e, desta forma, arrebatando-se

pela ode ao amor que engendra a tirania do império reencontrar, no outro lado do espelho, a sua natureza.

REFERÊNCIA ÁUDIO-VISUAL

MONTEVERDI, Claudio e BUSENELLO, Giovanni Francesco. *L'Incoronazione di Poppea*. Orchestra of the Age of Enlightenment, Emmanuelle Haïm. Direção de Cena, Robert Carsen. Direção de TV, François Roussillon. Gravado no Festival de Glyndebourne. Decca Records, 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

BENHABIB, Seyla. *A crítica da razão instrumental*, in Slavoj Zizek (org.), Um mapa da ideologia. Rio de Janeiro, Contraponto, 1994.

BORGES, Jorge Luis. Animales de los espejos, in. *Manual de Zoología Fantástica*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 1984.

CARROLL, Lewis. *Alice do outro lado do espelho*. Lisboa, Relógio D'água, 2000.

DEWS, Peter. *Adorno, pós-estruturalismo e crítica da identidade*, in. ZIZEK, Slavoj (org.) Um mapa da ideologia. Rio de Janeiro, Contraponto, 1994.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

ESPINOSA, Baruch. *Ética*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009a.

ESPINOSA, Baruch. *Tratado político*. Tradução Diogo Pires Aurélio. São Paulo: Martins Fontes, 2009b.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo, Abril, 1979.

HORKHEIMER, Max. *Sobre el concepto de la razón*, in T. Adorno e M. Horkheimer, Sociológica. Madrid, Taurus, 1966.

MAGALHÃES, Raul F. Moderno, demasiado moderno: a perspectiva como teoria política da ação in: *Revista de Estudos Humeanos*. Niterói, Universidade Federal Fluminense, No 6, 2013. <http://revista.estudoshumeanos.com/wp-content/uploads/2013/10/6-74-90.pdf>

MAQUIAVEL, Nicolau. *Comentários sobre a Primeira década de Tito Lívio*. Brasília: UNB, 1979.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

PLATÃO. *A república*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

SCHUTZ Alfred. e Thomas LUCKMANN, *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires, Amorrortu, 1977.

ROCHA PEREIRA Maria Helena da. *Estudos de História da Cultura Clássica, vol II, Cultura Romana*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e BENZAQUEM DE ARAUJO, Ricardo. *Romeu e Julieta e a origem do Estado*, In: VELHO, Gilberto. Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 130-169.

NOTAS

1 O presente texto é uma espécie de trabalho de curso que não foi entregue a tempo. A principal fonte de informação sobre a parte musical do argumento se deve ao curso de Ópera I, com o Prof. Rodolfo Valverde do Instituto de Artes e Design da UFJF, que assisti como ouvinte no segundo semestre de 2012. A erudição e profundo conhecimento do professor Rodolfo foram por mim anotadas e, espero, bem aplicadas. Ele não é responsável por nenhuma imprecisão que se possa cometer aqui. Também complementam as informações musicais e históricas, o encarte da versão da ópera usada como referência e um amplo passeio em sítios da internet a partir da busca por “*L'Incoronazione di Poppea*.”

2 A *Camerata Fiorentina* foi uma experiência que se deu ao final do Século XVI reunindo poetas, músicos e humanistas em Florença para “refundar” o drama, voltando-se para o que supunham ser o acompanhamento musical dos versos, resgatando o teatro antigo. Assim, perseguindo a antiguidade criaram algo novo musicalmente, o “recitar cantando,” que é o embrião do que se tornaria mais tarde a ópera quando a ária estiver plenamente desenvolvida. Estamos sugerindo que a estreia de *Poppea* estabelece uma linha de continuidade com as preocupações estéticas e cívicas da Camerata Fiorentina.

3 Em seu fantástico e inacabado estudo sobre Mozart, Norbert Elias (1995) argumentou que o gênio austríaco tentou, sem muito sucesso, viver de música sem necessariamente depender de um mecenas. Mozart chegou a vender concertos por subscrição, porém para um público inconstante e suas óperas dependiam de encomendas. Elias descreve o contexto alemão, ao final do século XVIII, como um espaço no qual havia um controle completo da produção e fruição da arte por uma aristocracia que a considerava um acessório da sua forma de vida, impondo temas aos artistas.

4 A ideia de ver um mundo “ao contrário” do outro lado do espelho é inspirada, no caso do presente texto, na imagem sugerida por Lewis Carroll em *Alice do outro lado do espelho* (2000). A literatura (Borges, 1984) e a filosofia (Dews, 1994) dão como problema se imagens refletidas em um espelho são idênticas aos seres que se postam diante deles, ainda que seja essa a atitude do sentido comum. Ao passar a refletir o inidêntico o espelho revela-nos outro lado do universo, assim também operam o teatro, a ópera, o cinema, a arte.

5 É quase certo que Monteverdi teve colaboradores na composição de *Poppea*, algo muito comum nas práticas artísticas de então.

6 Para uma discussão específica da perspectiva em Maquiavel ver Magalhães (2013).

7 O tema é explorado nos capítulos 2 a 9 d'O Príncipe (Maquiavel, 1983).

8 Essa designação do amor como elemento carismático está em Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo (1977).

9 Capítulo 25 d'O Príncipe (Maquiavel, 1983).

10 A noção de um Renascença tardia no norte da Europa é referenciada em Quentin Skinner (1996)

11 A noção de República refundada por um só é um notável corolário dos 10 primeiros capítulos dos *Discorsi*, sobretudo o 9, e se articula perfeitamente com capítulo 26 d' O Príncipe, quando da exortação para um Príncipe novo libertar a Itália (Maquiavel, 1979; 1983). É também nesses capítulos que Maquiavel formula, usando o exemplo romano, a ideia da expansão da República como resultante das leis que regulam os conflitos que opunham a classe popular e a classe aristocrática, com claro recado para a Itália do seu tempo.

12 Nero teria dito ao morrer, por ordem sua, pelas mãos de um escravo antes de ser capturado pelos seus inimigos: “Comigo morre um artista” (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nero>). A frase nos soa anedótica hoje em dia, no entanto dá uma medida de como os historiadores romanos caricaturaram o Imperador.

13 O diálogo entre Trasímaco e Sócrates no qual a justiça é equiparada ao ponto de vista do mais forte compõe o livro I da República de Platão (1990)

14 A Clemência foi uma virtude que entrou para cultura romana principalmente a partir do Imperador Augusto e ligava-se tanto ao perdão por parte daqueles que tinham poderes para castigar, quanto a certa auto-imagem dos romanos que acreditavam tratar bem os povos conquistados (Rocha Pereira, 1990).

15 O conceito fenomenológico de *atitude natural* é trabalhado por Alfred Schutz precisamente para discutir a ideia de que a consciência de um indivíduo pode transitar por múltiplas realidades, incluído as experiências artísticas e sempre voltar para uma realidade de referencia. (Schutz e Luckmann, 1977)

16 O argumento do *estado de natureza* como uma guerra constante é desenvolvido no capítulo 13 do Leviatã (Hobbes, 1979).

17 Razão instrumental é a articulação meios-fins centrada no indivíduo. Para filósofos como Max Horkheimer (1966) ela encerra o paradoxo de nunca possibilitar uma sociedade racional, posto que uma razão centrada no indivíduo produz o choque desses mesmos indivíduos ao apenas viabilizar o mundo dos seus interesses. No caso, a estória de *Poppea* ilustra claramente esse paradoxo. Esse tema também aparece na parceria de Horkheimer com Adorno (Adorno e Horkheimer, 1985) onde Ulisses encarna a razão instrumental, driblando os monstros da Odisséia para retornar à *Polis*. Ao pensar apenas na sua auto-conservação, Ulisses retorna ao poder, ao preço de manter a Polis cercada de monstros, uma natureza e uma sociedade irracionais que a razão instrumental, ao invés de as desencantar, subjuga deixando-as no entorno do nosso universo social, como fantasmas que volta e meia adentram à cena. Uma visão sintética desse problema nos mestres de Frankfurt está em, Seyla Benhabib *Crítica da Razão Instrumental* (1995).

18 A teoria da *persona* é formulada no capítulo 16 da primeira parte do Leviatã (Hobbes, 1979).

19 Espinosa (2009, a e b)

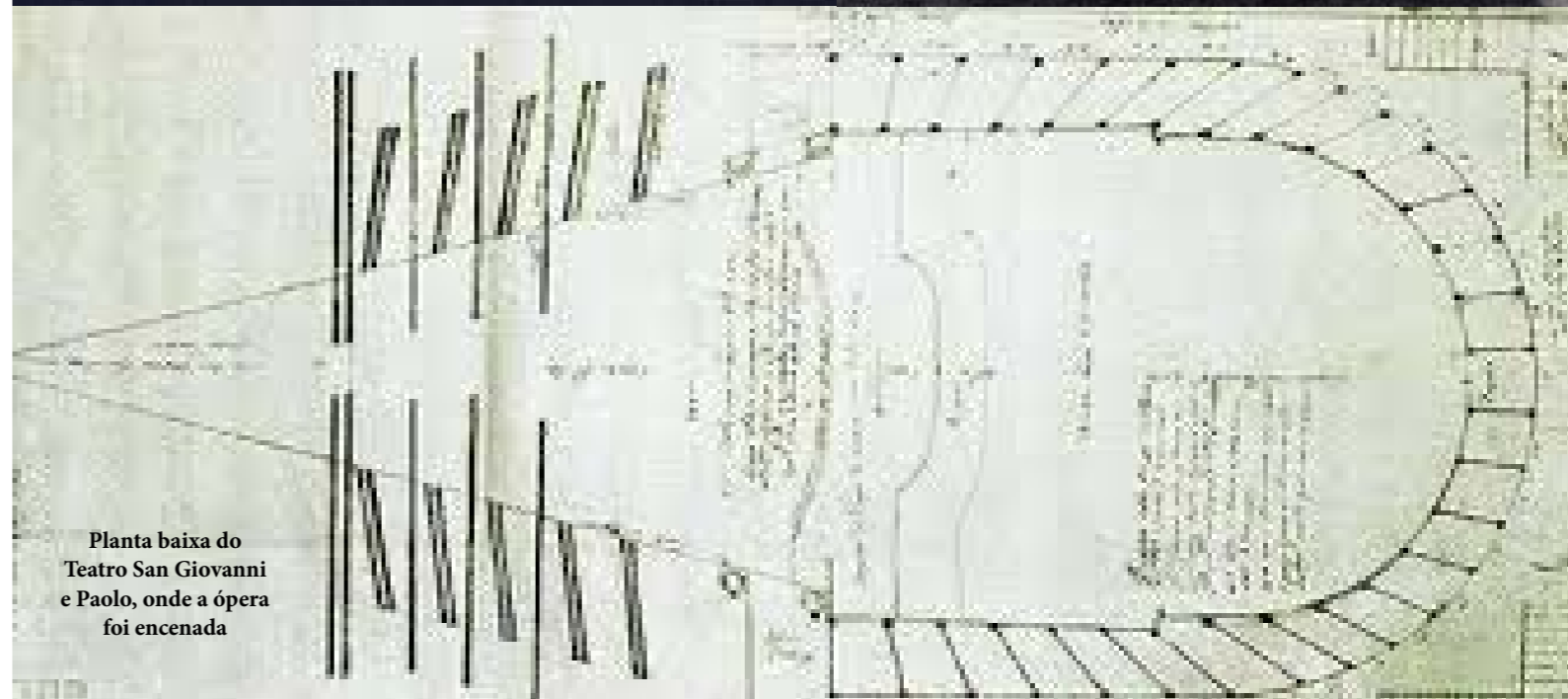
20 Ricardo Benzaquen e Eduardo Viveiros de Castro (1977) sublinham essa característica social do amor, ele é a força que gera os vínculos mais fortes entre os indivíduos.

Imagens

Claudio Giovanni Antonio
Monteverdi



Giovanni Francesco Busenello



Planta baixa do
Teatro San Giovanni
e Paolo, onde a ópera
foi encenada