

humanitas



Vol. VII–VIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS. IV E V DA NOVA SÉRIE
(VOLS. VII E VIII DA SÉRIE CONTÍNUA)



COIMBRA
MCMLV-VI

Remo Giomini, *Saggio sulla «Fedra» di Seneca*. Angelo Signorelli Editore. Collana diretta da Ettore Paratore. Roma, 1953. 121 pp.

0 estudo de Remo Giomini sobre a *Phaedra* apresenta três partes distintas:

I — Problemas gerais da obra trágica de Séneca.

II — Fontes.

III — Análise.

Justifica-se perfeitamente que essas partes sejam de desigual profundidade, se atendermos a que o ensaio é, acima de tudo, um comentário para acompanhar a leitura da tragédia. É a terceira parte que, logicamente, se apresenta mais desenvolvida.

1 — *Problemas Gerais* — Giomini propõe-se apresentar a *Phaedra* a uma nova luz. Desde logo nos apercebemos que a faceta que o A. pretende polir é a humanização da tragédia, recusando-lhe ar meramente retórico e considerando-a um retrato em carne viva do turbilhão passional que perpassa na alma da protagonista e devasta outras vidas e outros destinos.

Põe o A. de parte o *problema da autenticidade*, considerando-o aleatório e pedante. De facto, tal questão parece-nos uma tentação e uma deformação. Tentação, por ser meio fácil de resolver o dissídio entre o Filósofo e o Trágico, se se provar a não autenticidade. Deformação, na medida em que pode filiar-se num hipereruditismo que conduza à mesma posição céptica perante todos os tradicionalismos. Deformação ainda, porque, orientado tal eruditismo no sentido positivo, pode levar a amontoar argumentos para provar a unidade do *corpus* Tragédia-Filosofia e deixar assim os valores artísticos serem absorvidos pela verificação do monopólio de intuítos moralizadores. Mas regressemos ao meu ofício, ou seja, à recensão do livro de Giomini.

Demora-se o A. um pouco mais com o *problema da cronologia* que quereria ver considerado *ex interiore opere*, com base numa bagagem filológica séria, acompanhando permanentemente o processo da evolução técnica e artística. Sem negar a existência de tal evolução, não aceita a tese de Herrmann, muito menos na forma ultradidáctica de Herzog, que fragmenta a actividade trágica de Séneca em vários períodos, com autênticos poços de ar na elaboração do conjunto. Daí concluir-se que, segundo creio, Giomini encara a cronologia da tragédia de Séneca mais como um estudo em que se poderão erguer marcos de evolução artística e técnica do que

como uma exploração em que se chegue à fixação de datas precisas. Por isso mesmo nos parece que Giomini nem se refere à existência da questão de alusões a personagens históricas. Será legítima esta atitude desencorajante e será justificável pôr de parte tais alusões, dado importante como argumento semi-interno das tragédias ?

Refere-se depois ao problema do destino do teatro do Cordovês: *leitura ou representação?* Refuta a tese de Giaconti, in *Saggio sulle tragedie di Seneca*, de que há recensão no volume ⁸⁴ nova série, da *Humanitas*. (Um reparo: é, sem dúvida, mau método o seguido nas citações bibliográficas ; por exemplo aqui, começa a refutar Giaconti a partir da p. 9, mas só em nota da p. 13 indica a obra refutada; outras vezes cita um autor e nunca menciona a obra, como é o caso de Marchesi⁶, citado a p. 10.) Giomini não admite a equação *tragédia* = *oratória*. Aceita a antítese entre *furor* e *bona mens* mas apenas como condição necessária, não suficiente. Por nossa parte, pensamos que tal suficiêcia levaria as tragédias a surgirem com a mesma finalidade que as obras filosóficas, o que é ainda a tese de Giaconti. Ora fazê-las sermão moralizador — mesmo em *travesti* teatral, mercê da divisão em episódios e do diálogo — seria negar-lhe aquela força representativa do drama humano, nas situações e na oportunidade interpretativa oferecida aos actores, patente em momentos como a confissão de Fedra a Hipólito ou na lamentação perante o cadáver, do acto V. Há longas tiradas filosofantes em Séneca? Também existem, por exemplo, em Corneille e Racine, também são uma página célebre de Beaumarchais e ninguém se lembrou de negar teatralidade a tais obras.

Para Giomini, rotular Séneca de retórico estreme seria negar-lhe modernidade, uma das coisas que, acima de tudo, reconhece no Cordovês. Tanta, que considera a sua obra um esboço de grande parte dos teatros elisabetiano, pré-romântico e romântico. Sinceramente, a afirmação parece-nos perigosa, por poder julgar-se uma insinuação de fontes, quando não deve passar daquela verdade que as situações teatrais, porque tiradas a papel químico do modelo da vida com traço grosso para bem se patentear no tablado, se andam a repetir com o rodar dos séculos. Cabe-nos ainda estranhar a ausência dos trágicos franceses, especialmente de Racine, aliá[^] citado em muitos outros momentos do ensaio.

De resto, consonância de motivo^z, sintonização de atitudes espirituais, até esgares exasperados a servirem de expressão a tais encontros, provarão a modernidade de Séneca ou apenas a sua universalidade? Nada haverá no Cordovês, vindo dos gregos?

Seja qual for a posição de Séneca, o que é absurdo é ver nele um retórico que se serviu do teatro como simples meio de expressão, truncando-o no seu elemento fundamental — a fatalidade do palco. Implica esta tese a opinião de que não haja retórica em Séneca? Giomini vê inteligentemente o problema. Ponhamos um caso concreto : a fala inicial de Hipólito está carregada de retórica, mas serve inegã-

velmente a estrutura do drama, como cutelo que logo reparte as personagens por dois mundos e duas naturezas opostas. Conclusão: — utilização de lugares retóricos para fins dramáticos, e não a inversa, largamente aceite antes de Giomini.

II—*Fontes* — Problema importantíssimo para o A., mas muito duvidoso, uma vez que os testemunhos do *Ἰππόλυτος καλυπτόμενος* e da *Φαίδρα* são fragmentários e que, como texto integral susceptível de confronto, resta o *Ἰππόλυτος στεφάνη φόρος*.

Mas... Giomini encontra contrastes flagrantes com o *Coroado*: localização, tipo da confissão de Fedra, justificação da ausência de Teseu, diferente sucessão cronológica nas mortes, provas externas do pretense crime de Hipólito, supressão em Séneca do diálogo de Teseu com o filho.

Perante estes rasgos de independência tem-se recorrido ao *Καλ.* Ora o A. volta a encontrar divergências: o coro da obra grega em honra de Hipólito não surge na reelaboração latina e a Ama não aparece no *Velado* com qualquer intervenção na confissão de Fedra. Acontece que o A., para estabelecer contraste com o *Coroado*, salientou que a confissão era directa em Séneca e indirecta nessa versão de Eurípidés, e se serve agora da posição da *nutrix*, permanente conselheira da rainha, para diminuir o directo da confissão de Fedra e criar uma diferença em relação ao *Velado*. Depois, a p. 34, numa citação de Paratore, fala-se na possibilidade de a confissão directa provir, entre outras fontes, do *Καλ.*, e Giomini não discorda do autor citado. O argumento aparece assim confuso e pouco legítimo.

Numa segunda fase da sua investigação de fontes, e com base no estudo de Paratore (in *Dioniso*, 1952, p. 210 e sgs.) sobre personagens de Séneca e correspondentes criações de Eurípidés e até de Sófocles, conclui o A., por generalização, que é processo insistente do Cordovês reelaborar o mito, emprestando-lhe mais humanidade.

A partir da p. 22 é a *Φαίδρα* que lhe vai servir de termo de comparação.

Depois de judiciosos comentários sobre a fase final da obra de Sófocles, tentadas a mostrar o seu crescente pessimismo, tem o A. o terreno preparado... É que, mesmo com dados fragmentários como os que possuímos da *Φαίδρα* e com todas as reservas provenientes de tal escassez, Giomini vai considerar a obra latina ligada à tragédia de Sófocles. De ponte de passagem, poderia ter servido a Epístola IV, de Ovídio. A ser assim, parece-nos que se trata de mais um caso de imitação com originalidade. De facto, Séneca prepara gradualmente o motivo altamente dramático da confissão, enquanto Ovídio «chapa» friamente o delírio da mulher, numa exibição de realismo e perversidade. Pessoalíssimo será ainda o tratamento dos temas da infidelidade de Teseu e da beleza efébrica de Hipólito.

Julgamos que o pensamento de Giomini sobre a questão das fontes se pode

assim resumir (que nos seja perdoado o atentado de experimentar resumir o pensamento alheio!): embora tendo como assunto o mesmo dos dois Hipólitos, a *Phaedra* não é uma apropriação de qualquer das obras euripidianas nem um trabalho de montagem resultante da sua contaminação, embora duma e doutra possa ter sugestões; o que se conhece da *Φαίδρα* e o teor geral da obra tardia de Sófocles colocam-na em situação de parentesco com a *Phaedra*: certo erotismo, patente nos dois primeiros actos e, para nós até no acto V, permite supor a influência ovidiana; todo este fundo foi remodelado por Séneca de forma a humanizar as reacções. Na análise da tragédia, porém, o A. completará e aclarará as suas ideias, indicando fontes de pormenor e modificando a rigidez da sua quase euripidofobia, muito especialmente em relação ao primeiro e quarto actos.

III — *Análise da tragédia* — Por motivos óbvios e numa tentativa de encurtar esta recensão, seguirei o seguinte processo ao examinar a terceira parte do ensaio: acompanhar o A. na sua análise do acto I para dar uma ideia da importância do seu estudo, mas dar breves indicações quanto aos outros actos.

Para já um reparo — o A. usa terminologia moderna, admissível num trabalho que também pode ser lido por alguém não especializado; discordamos, porém, de oscilações como *prólogo* e *primeiro acto*. Seguiremos a terminologia dominante no ensaio, falando sempre de *actos* e *cenas*.

Na análise do acto I parece o A. afastar-se das conclusões que acima estabelecemos, pois chama constantemente em auxílio o prólogo (ou seja o acto I...) do *σπεράνη φόρος*. Primeiro uma semelhança que chamarei de intenção: revelar o substrato do drama. Depois uma semelhança de estrutura: a concepção tripartida do acto. Mesmo assim, o A. pende para o afastamento das duas obras porque, enquanto Eurípides trata o assunto no plano divino, Séneca situa-o no plano humano. De qualquer forma, Giomini põe em paralelo os monólogos de Afrodite e Hipólito, do lado grego, e os de Hipólito e Fedra, do latino, frisando o seu ar antitético; examina também o flagrante paralelismo dos diálogos Servo-Hipólito e Fedra-Ama, na sua missão de oporem ou uma religião tradicional e um novo mito ou uma filosofia estoica e a fraqueza humana. Parece-nos que a agudeza com que Giomini vê estes problemas devia ter tido os seus efeitos no capítulo relativo às fontes. Embora aí fale duma «dipendenza probante», preocupou-se bem mais em achar diferenças e esqueceu-se das numerosas semelhanças que agora, honestamente, não esconde. Dá um pouco o aspecto de euripidofobia e de sofoclofilia...

A p. 37 começa o A. a análise do monólogo de Hipólito em que surpreende dois momentos: um de sabor realista, outro de tom místico. De acordo com a bipartição, embora julguemos que não há qualquer quebra de unidade, pois da exaltação dos bosques o jovem passa natural e consequentemente ao louvor de Ártemis.

Ao estudar o primeiro momento, o A. não esconde que a preponderância do elemento descritivo, da erudição geográfica, da digressão e da citação mitológica, acusam o influxo da escola retórica. Mas logo desculpa Séneca deste pecado numa cena estática e acha que era necessário dar tais pormenores para nos elucidar cabalmente sobre a fúria venatoria do filho de Teseu e nos esclarecer sobre a sua hipertrofia desportiva (há já séculos, Deus meu!...). Ainda forja mais desculpas e observa finamente que o estático inicial do elemento descritivo se vai, por assim dizer, dinamizando lentamente com o movimento da perseguição e morte da fera. O segundo momento é, para Giomini, «di intonazione mística e religiosa». Na verdade, sublinha-se a universalidade do culto de Ártemis e pede-se o seu auxílio. Mas tal pedido é tão natural num apaixonado pela caça, que se não podia exprimir senão em termos mitológicos por força do seu destino de personagens numa tragédia clássica, e depois o fervor religioso dilui-se em pormenores tão realistas, que nos parece que este segundo momento, se é de unção religiosa, revela o que quase nos atreveríamos a chamar um panteísmo silvestre. «Vocor in siluas» é como quem diz: sou chamado para o meu templo, vou entregar-me à minha religião. Será realmente um reflexo de veneração por Ártemis? Não será Ártemis uma maneira de exprimir a obsessão silvestre que toma inteiramente Hipólito? E não serão também tal grito e a subsequente fuga a marca iniludível de que Hipólito vivia absolutamente arredado do mundo das paixões para, por um artifício teatral, vir a ser mais trágicamente delas objecto e vítima?

Na 2.^a cena do acto I, põe o A. em equação o processo-chave da técnica de Séneca: procurar o homem no homem, através da confissão sem reticências dum ser humano que, num monólogo, diz em voz alta o que sente. Nesse monólogo de Fedra, encontra o autor três momentos: a solidão angustiada dum mulher que conhece o adultério do esposo, a confissão de que uma dor mais forte se sobrepõe a essa, o grito de quem ergue dum cadinho tudo o que a hereditariedade e o destino nele fundiram. Tal sinfonia em três andamentos merece a Giomini pormenorizado e magistral estudo.

Depois o monólogo amplia-se no diálogo Fedra-Ama. Eis o Filósofo absolutamente à vontade no expandir de considerações sobre os deletérios efeitos da paixão. A Ama esquece-se do factor afectivo e retóricamente discreta, partindo da base de que um mal, combatido de princípio, está meio dominado. Não há dúvida que o tom do diálogo é eminentemente retórico mas, sobretudo após o verso «Amore didicimus uinci feros», ganha mobilidade, torna-se um verdadeiro duelo, é fustigante, teatral. Ora Giomini não se refere a este aspecto e, se é certo que afirma que «con ciò non si vol inferire che nel personaggio délia Nutrice tutto é materiale retorico», preocupa-se mais com o ar antitético do diálogo, insiste nessa tecla que é visível sem análises microscópicas e descarta o estudo da arte do diálogo,

índice de realidade psicológica, vasada em palavras para serem *ditas*, logo de êxito na teatralidade da cena. Tal estudo caberia perfeitamente numa obra tão rica de observações estéticas como é o ensaio.

De qualquer forma, a sua análise da progressão dos sentimentos de Fedra, presa ao fatalismo do seu amor, oscilante frente às investidas moralizadoras da Ama, mas logo incapaz de se vencer e encontrando novas ilusões e novos argumentos para todas as razões que, aliás, sabe serem verdadeiras e, por fim, reduzida à derrota de a única porta que se lhe abre ser a morte, está magistralmente feita.

Na reviravolta final da Ama torna o A. a encontrar elementos retóricos.

Parece-nos que, pelo contrário, tal reviravolta é o traço mais humano desta Ama filosofante, o ponto em que ela se articula com as criadas velhas incapazes de verem o seu «menino» sofrer de amores e que tudo tentam para o evitar, até mesmo o que vá contra as suas arreadíssimas ideias. Haverá retórica na expressão formal. Ideologicamente, a atitude da Ama é bem mais de obras que de palavras...

Demorei-me propositadamente a acompanhar o A. na sua análise do acto I para fazer sobressair o que o livro tem de inestimável companheiro dum leitor atento da tragédia e, portanto, ímpar elemento de trabalho para os alunos universitários que tenham de estudar a *Phaedra* e senti-la, que não explorá-la apenas gramaticalmente.

Agora, algumas indicações sobre os outros actos.

No acto II, considera o A. o monólogo de introdução como uma ampliação do coro, a aparição fugaz de Fedra como um chamamento à realidade da Ama que parecia esquecer-se do que prometera mas que é também um acto de despersonalização da heroína, abandonando os seus atributos régios para caminhar ao encontro do ar silvestre de Hipólito. Vê no pedido da Ama a este o símbolo dos que antepõem à lei moral a voz do afecto, esquematizando os seus argumentos e pondo em foco a rudeza da resposta do jovem. Estuda depois a cena capital da tragédia e interpreta a fuga de Hipólito como um acto de raiz religiosa — se ele matasse a madrastra, não voltaria, de mãos manchadas, aos bosques. Desmascara a Ama, agora com um diabólico racionalismo definitivamente patente.

No acto III, nota o contraste entre os sentimentos de Teseu ao voltar dos Infernos, alegre por regressar ao lar, e a atmosfera de tragédia incubada com que é acolhido. Aponta a ambiguidade das respostas da Ama como uma maneira de ampliar a expectativa de uma tragédia a acontecer e a expressão natural de quem prepara sombria manobra. Estuda os elementos do encontro Fedra-Teseu, todos os artificios do último para descobrir a verdade, toda a subtilidade da esposa para revelar a mentira, atendendo magistralmente à arte do diálogo, aos elementos externos, aos movimentos das personagens. Páginas destas são autênticas notas de encenação e argumento decisivo para a tese da teatralidade de Séneca! Termina o exame do acto com um brevíssimo confronto da oração de Teseu ao deus dos mares como

a interpretaram Eurípides, Séneca, Racine e D'Annunzio, insistindo depois na sua ideia de considerar o estilo do Cordovês como prenúncio de Shakespeare, do teatro elisabetiano, da tragédia romântica alemã.

No acto IV, o A. retoma as comparações com Racine, D'Annunzio e, sobretudo, Eurípides. Reconhece quanto o longo monólogo do mensageiro é prolixo e retórico, mas atenua tal falta de teatralidade com o argumento de que serve para adensar a expectativa do ouvinte. «Suspense», como ela podia ser praticada por Séneca!

No estudo do acto V, estabelece o A. o contraste entre a explosão de sinceridade do monólogo de Fedra e o empolado das palavras de Teseu.

Ao examinar a fala da rainha, Giomini patenteia a sua extrema sensibilidade perante os valores estéticos das obras clássicas. De facto, tal monólogo conta entre as peças líricas mais belas de todas as épocas, na esteira das lamentações de Julieta e Isolda sobre os cadáveres de Romeu e Tristão, sem a frieza de Eurípides que a encerra num cilício de vergonha, sem o ar jansenista da figuração raciniana, com um leve toque, atenuadíssimo, da interpretação de D'Annunzio, que réincarna a Salomé de Wilde. Assim vemos a Fedra latina... Mas já voltaremos à questão.

Giomini examina, sobretudo, os seguintes aspectos do monólogo: o desejo de Fedra de que o instrumento da morte de Hipólito pudesse cair sobre ela, o enquadramento de tudo o que se passou na atmosfera de infelicidade fatal que se respira à volta de Teseu, o misto de sofrimento e de alegria que rescende das suas palavras, a libertação, pela morte, da loucura que a consumiu, o que tal morte representa: expiação do pecado, holocausto oferecido ao marido ultrajado, reafirmação da pureza do jovem, meio de atingir a paz para o espírito perturbado, após se sentir purificada. Quase de acordo... É que não atingimos essa purificação. Fedra sente realmente a perversidade do seu crime e tem remorsos. Mas ausentar-se-á absolutamente do amor que sente pelo jovem ou, pelo contrário, estará agora mesmo a dar uma prova definitiva desse amor? O seu suicídio não será uma porta que ela abre para não desistir, mas não desistir para sempre, de partilhar o destino de Hipólito?

Purificada, Fedra? Há vislumbres de paixão carnal nas suas exclamações ao ver os despojos de Hipólito:

Hippolyte, tales intuo uultus tuos?(1)

Talesque feci?

..... heu me! quo tuus fugit decor,

Oculique, nostrum sidus ? exanimis iaces ?

(1) Edição «Classiques Garnier». *Sénèque, Tragédies*, Tome I, pgs. 334 e 336,

XLII

Quer voltar a vê-lo, quer que ele a oiça:

Ades parumper, uerbaque exaudi mea.

Recordada da reacção do jovem, quando da confissão, exclama:

Nil turpe loquimur

O que vai dizer-lhe é informá-lo da sua resolução firme de o vingar e de se matar :

..... hac manu poenas tibi

Soluam, et nefando pectori ferrum inseram

Animaque Phaedram pariter ac scelere exuam;

Fedra parece estar convencida, realmente, que com a morte se liberta do seu crime e do seu espírito. Ou quererá convencer, no seu delírio, de que fala a Hipólito, o jovem ? Não será predispor as coisas para uma pseudo-sublimação que lhe permitisse segui-lo, com o assentimento dele?

Não será mais uma vez o argumento duma grande e louca amorosa, incapaz de renunciar ao amor, convencendo quem não a ama de que agora já não há luxúria no seu sentimento, para assim não ser repelida e gozar livremente duma presença de que não pode prescindir? Porque Fedra vai seguir Hipólito:

Et te per undas, perque Tartareos lacus,

Per Styga, per amnes igneos amens sequar.

Repare-se em que estado se fará tal perseguição: *amens*. Parece-nos que o «nil turpe loquimur» não merecerá então absoluta confiança. De resto, Fedra insiste :

Non licuit animos iungere, at certe licet

Iunxisse fata:

Hipólito nada deve temer, trata-se duma simples junção de destinos.

Na realidade, após a morte, nada mais era possível. Fedra é agora eminentemente romântica nesta procura da morte como solução de apaziguamento.

Mas não é apenas isso. Ela não renuncia a Hipólito. Insistimos: trata-se duma cerimónia nupcial conseguida a todo o custo, resumida a simples comunhão de destinos mas que, de qualquer forma, implica subsistência de amor na alma de Fedra, logo impossibilidade de purificação. E não é estar a ver o problema com olhos cristãos, porque esses nem admitem o suicídio...

Mesmo dentro do clima da tragédia, Fedra, para se purificar, teria de renunciar totalmente a Hipólito.

Socorro-me de Dona Sol, gritando: «Nous sommes couchés là. C'est notre nuit de noces». Socorro-me ainda da Salomé wildiana: «Ah! I have kissed thy mouth, Yokanaan». Descontadas todas as diferenças, de responsabilidade no caso da heroína de Hugo, de refinamento erótico e manifestação necrófila na personagem de Wilde, parece-nos que a Fedra latina participa desta sensação de que a morte é um leito onde estará finalmente ao lado de Hipólito, um meio de lhe depor nos lábios o beijo que a pureza do jovem sempre lhe recusou. Nem que esse abraço, nem que esse beijo, sejam uma simples junção de destinos! Cilício imposto ao corpo, ferro em brasa queimando-lhe a alma, o suicídio é castigo para Fedra mas é, acima de tudo, o máximo de apaziguamento que ela pode conseguir, porque é o único meio de, finalmente, estar junto de Hipólito. Talvez tudo isto esteja até na intenção de Séneca: uma vitória do *furor* para além da morte, com um lampejo de *bona meus* no limiar da tumba. Daí o nosso desacordo com Giomini, quando afirma que a heroína «cancellera ogni macchia di scelleratezza dal suo animo».

O A. termina a análise do acto, referindo o peso enfático do monólogo de Teseu.

Nos devidos lugares fizera o estudo dos coros, citando os seus assuntos e defendendo a sua íntima ligação com a acção da tragédia.

MOORE DE SILVA TORRES

CARLO PRATO — **Gli epigrammi attribuiti a L. A. Seneca**, introduz., testo critico, commento di... Adriatica editrice, vol. n. 3 della *Biblioteca di letture classiche* diretta da Antonio Traglia e Carlo F. Russo. Bari, 1955. XXXII + 125 pp.

É nota la questione degli epigrammi attribuiti a Seneca il giovane: il cod. Vos* sianus Leidensis Q. 86 (sec. ix) reca ai fogli 93r/99v 67 epigrammi adespoti in distici elegiaci (n. 236, 237, 396/413 e 415/463 Riese), che per vari motivi si vollero talora attribuire a Seneca il giovane. Altri due codici, A (Salmasianus Parisinus 10318, sec. vin) e B (Thuaneus Parisinus 8071, sec. 1x*x), ci hanno tramandato altri tre epigrammi, esplicitamente attribuiti a Seneca (n. 232, 236 e 237 Riese): poichè il secondo e il terzo di questi epigrammi sono gli stessi che aprono la serie del Vosiano, si pensò che questo fatto bastasse per attribuire al filosofo e poeta spagnolo