

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho,
José Ribeiro Ferreira (coords.)

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



BRAVA! SUBLIME! FEDRA NA ÓPERA, ENTRE FRANÇA E ITÁLIA¹

PAULO M. KÜHL

Universidade Estadual de Campinas

Na conhecida cena do final do Ato III da ópera *Adrienne Lecouvreur* (Milão, 1902), de F. Cilea com libreto de A. Colautti, a personagem-título, após uma série de peripécias e instigada pela Princesa de Bouillon, declama uma cena da *Fedra* de Racine. Trata-se do monólogo *Juste ciel! qu'ai je fait aujourd'hui!*, da peça do autor francês, em que Fedra exprime sua vergonha, depois de ter confessado seu amor a Hipólito e logo após tomar conhecimento do retorno de Teseu². Na ópera de Cilea, o texto de Racine serve para mostrar a capacidade interpretativa da atriz Adrienne Lecouvreur e também para a personagem castigar sua rival, com o desmascaramento do caso amoroso entre a princesa e Maurício de Saxe. O texto, na ópera italiana, é uma tradução do trecho de Racine, com a didascália que explicita o novo sentido que assume:

ADRIANA *declamando*

“... Giusto Cielo! che feci in tal giorno?

Già s'accinge il mio sposo col figlio al ritorno:

testimon d'un'adultera fiamma, ei vedrà

in cospetto del padre tremar mia viltà,

e gonfiarsi il mio petto de' vani sospir,

e tra lacrime irrise il mio ciglio languir!”

guarda Maurizio, che conversa con la Principessa, la quale

ostentatamente gli si piega all'omero, per parlargli più sommesso

“Credi tu che, curante di Teseo la fama,

disvelargli non osi l'orrendo mio dramma?

Che mentire ei mi lasci al parente ed al re?

E raffreni l'immenso ribrezzo per me?”

Maurizio raccoglie il ventaglio lasciato cadere a bello studio

dalla Principessa, e glielo rende un garbo galante.

“Egli in van tacerebbe! So il turpe mio inganno,

o Enon, né compormi potrei, come fanno ...

avanzandosi fuori di sé, verso la Principessa

le audacissime impure, cui gioia è tradir,

una fronte di gel, che mai debba arrossir!”

¹ Agradeço Claudio Castro Filho pelo convite e pelo estímulo para escrever este artigo. Agradeço ainda Luiz Marques, Jens Baumgarten e Caio Ferraz, pelas sugestões e troca de ideias.

² Racine, *Fedra*, Ato III, cena 3, vv. 839-852.

Adriana, dicendo l'ultimo verso di Racine, ha mostrato col gesto la Principessa, e rimane alcun tempo in quell'atto. Tutte le dame, che han seguito con grande emozione ogni suo moto, si alzano quasi sbigottite. La Principessa sola resta seduta, affettando la massima calma, e dà il segno degli applausi.

LA PRINCIPESSA *battendo le mani*

Brava! ...

TUTTI *applaudendo*

Brava! Sublime!

Trata-se de uma passagem complexa, que indica uma sucessão de citações, de referências e de procedimentos intercambiáveis entre o teatro recitado e o teatro de ópera. Adrienne Lecouvreur (1692-1730) foi uma atriz da *Comédie Française*, conhecida por seu carisma e por suas grandes qualidades interpretativas. Teve também, pelo menos na visão de seus vários biógrafos, uma vida cheia de aventuras, além de uma morte considerada suspeita. Pertencente a uma longa linhagem das grandes damas do teatro francês, atraiu, desde o século XVIII, a atenção de filósofos, poetas, historiadores e literatos em geral, e, no século XIX, foi transformada primeiramente em personagem de uma peça de A. Béraud e C. Mouriez³ e depois na personagem-título da obra de A. Scribe e E. Legouvé⁴. Foi esta versão que mais sucesso encontrou em diversos palcos e que, posteriormente, foi adaptada quatro vezes como ópera: por Edoardo Vera⁵, por T. Benvenuti⁶, por Ettore Perosio⁷ e, finalmente, por Cilea. A trama de todas essas obras é longa e complexa, mostrando as desventuras amorosas das várias personagens e, sobretudo, a busca de um amor fiel e legítimo entre Adriana e Maurício. O uso do monólogo da *Fedra* de Racine, no qual a protagonista raciniana expõe sua vergonha, é um contraponto aos vários episódios de infidelidade consentida e planejada das diversas personagens da *Adrienne Lecouvreur*, uma crítica à falsidade da vida na corte, em oposição a uma “verdade” dos sentimentos (e também da declamação teatral).

Configuram-se assim, no monólogo de Fedra dentro da ópera de Cilea, alguns temas fundamentais: as várias maneiras de representar-se em diversas formas de declamação; a relação entre autores trágicos franceses e a ópera

³ Paris, Teatro do Odéon, 1830. Publicada no mesmo ano por Barba.

⁴ Paris, Teatro da República, 1849; publicada no mesmo ano por Beck e Tresse. Usaremos neste artigo a edição de Bruxelas, também de 1849. Para uma lista de obras cujo tema principal é a atriz Adrienne Lecouvreur, vd. G. Monval 1892: 267-272.

⁵ Libreto de A. de Lauzières, Roma, Teatro Argentina, 1856.

⁶ Libreto de Leone Fortis, Milão, 1857.

⁷ Libreto de Giuseppe Perosio, Gênova, 1889.

italiana; a referência a momentos, na história da ópera, em que o sofrimento de Fedra aparece.

Na obra de Cilea, o monólogo de Fedra remete-nos especificamente a uma maneira de representar: se na peça de Scribe e Legouvé, em prosa e toda ela recitada, não existe necessariamente uma quebra na declamação, na ópera, quase toda cantada, o monólogo de Fedra é recitado, com exceção do segundo hemistíquio do último verso (“che mai debba arrossir!”). É um procedimento conhecido como *melólogo*, no qual uma personagem declama acompanhada por música, o que não deve ser confundido, porém, com o recitativo das óperas italianas⁸. É interessante notar como numa ópera, em princípio totalmente cantada, a fala surge como recurso dramático. Claro, não se trata de uma novidade na história dos espetáculos com música, mas de um procedimento para se atingir determinados objetivos. No caso de Cilea, a atriz Adriana (papel representado por uma cantora) canta o tempo todo, ou seja, quando “fala”. Já quando a personagem declama um trecho de alguma peça teatral, ela “fala” como uma atriz⁹. Do ponto de vista da encenação, é uma passagem perigosa, quase uma armadilha, em que caem várias cantoras, já que a voz cantada é muito diferente da recitada. A mudança brusca entre fala e canto é um tema central nos debates sobre ópera: para alguns, seria inaceitável, já que a distância entre a voz falada e a cantada é demasiado grande; para outros, seria uma alternativa melhor do que o recitativo “seco” italiano, ou até mesmo, do que um canto mais generoso que se estende por toda uma obra. Além disso, no caso específico da ópera de Cilea, a declamação do trecho de Racine assume um caráter “exagerado”, já que se trata do momento em que a personagem usa os versos fora do contexto para revelar a traição de sua rival. Neste sentido, o decoro aqui é outro, longe do jansenismo da última obra de Racine, e, sem dúvida, muito distante do que seria a declamação francesa no início do século XVIII.

Em toda a trama da *Adrienne Lecouvreur*, bem como em suas versões operísticas, a voz da atriz tem papel fundamental. Desde o início, sabemos que todos aguardam ansiosamente as apresentações de Adriana, que possui uma qualidade distinta de recitação. Sua rival, Duclos, não parece ter os mesmos atributos e, no dizer da duquesa de Aumont, sua “declamação enfática é apenas

⁸ Em inglês e em francês o termo técnico é *melodrama/mélodrame*, diverso daquilo que mais comumente entendemos por melodrama em português. Para mais informações sobre o emprego e a origem do termo, bem como seus diversos usos, vd. o verbete “Melodrama”, in S. Sadie 1997 (vol. 3): 324-327.

⁹ Além do já mencionado exemplo da última cena do Ato III, Cilea emprega o melólogo no Ato I, cena 3, justamente a entrada de Adriana (“Del sultano Amuratte m’arrendo all’imper...”). Nesta cena, Adriana está estudando a parte de Roxane do *Bajazet* de Racine (Ato II, cena 2, vv. 570-572: “Du sultan Amurat je reconnais l’empire”). O pequeno ensaio é seguido pelos elogios dos colegas e pela conhecida ária “Io son l’umile ancella”.

um canto contínuo”¹⁰. Mas é justamente a voz peculiar e a maneira de falar de Adriana que têm uma outra função na peça. Por causa de uma série de encontros e desencontros, esconderijos e identidades não reveladas, a partir de um diálogo entre Adriana e a Princesa de Bouillon, sem que uma saiba quem é a outra, a Princesa tenta a todo custo descobrir quem seria sua rival. Tal revelação acontecerá, é claro, através da voz de Adriana num momento posterior. E, em seguida, é a voz de Adriana, declamando a *Fedra*, que acusará a princesa de adultério e de despudor. Assim, a qualidade da voz de uma atriz-cantora-Fedra torna-se um dos temas principais da peça-ópera¹¹. Por mais óbvia que tal afirmação possa parecer, é importante destacar essa relação, para que, de algum modo, o texto da personagem Fedra assuma uma voz e um corpo; a partir daí, poderemos buscar as vozes dadas a Fedra na ópera de tradição italiana e francesa.

Uma primeira constatação logo se coloca: em comparação com outros episódios oriundos da Antiguidade, o tema do amor de Fedra por Hipólito não parece ter encontrado tantos ecos em compositores e libretistas¹². Das filhas de Pasífae, certamente Ariadne teve mais sucesso no mundo da ópera: da inaugural *Arianna* (1607) e seu fundamental lamento, de C. Monteverdi, a tantas outras obras como, por exemplo, *Ariadne auf Naxos* (1926) de R. Strauss, são muitos os exemplos em que não apenas o episódio do abandono por Teseu aparece, mas também o triunfo com Dioniso. Fedra, também ela esposa de Teseu, de algum modo não atraiu tanta atenção nem, talvez, a simpatia dos criadores do mundo da ópera. Há diversas questões envolvidas, como o distanciamento dos temas mitológicos e a preferência pelos “históricos” por parte de libretistas e compositores italianos do final do século XVII, ou ainda a “reforma” da ópera no mesmo período, até aquilo que parece ser uma falta de apreço pelos amores de Fedra. Não que a música fosse, de algum modo, incapaz de representar sentimentos impudicos ou monstruosos, mas outras heroínas “indignas”, como Medeia por exemplo, despertaram mais interesse. De qualquer modo, o mapeamento das ocasiões e lugares onde o tema de Fedra surge na ópera

¹⁰ Ato I, cena 3, A. Scribe, E. Legouvé 1849: 22.

¹¹ No libreto da *Adriana Lecouvreur* de Edoardo Vera, publicado em Lisboa em 1858, o tradutor Antonio F. de Castilho apresenta um poema de sete páginas em louvor à cantora Fortunata Tedesco, que desempenhou o papel-título. No Preâmbulo, afirma o tradutor: “assim como Roxane se encarnava em Lecouvreur, a própria Lecouvreur se identifica em Tedesco”, insistindo nas qualidades da cantora. Do mesmo modo, lembra que Vera era irmão de Vera Lorini, cantora, e filho de outra cantora, Charlotte Henriette Häser, a “*divina tedesca*”, para quem Ferdinando Paër havia escrito a *Griselda* e a *Agnese* (A. de Lauzières 1858). Castilho tece uma trama de relações entre a mãe cantora, o filho compositor, Adrienne Lecouvreur, criando um cenário em que a grande voz tem o maior poder de comoção e é o que une as gerações e fascina o público.

¹² Uma listagem, ainda que parcial das obras em que o tema aparece, pode ser lida em *The Archive of Performances of Greek and Roman Drama*, disponível www.apgrd.ox.ac.uk.

mostra caminhos que se cruzam, outros que apenas se distanciam, e também aqueles que não deram frutos.

A ópera constitui-se como um gênero dramático-musical no século XVII e, mais especificamente, nos primórdios da ópera na Itália, a herança da comédia pastoral tem maior importância do que a da tragédia. Certamente havia o mito da recuperação do trágico através da ópera, mas os temas antigos surgem sobretudo através do filtro das *Metamorfoses* e das *Heroides* de Ovídio e das tragédias de Séneca, por exemplo, do que propriamente das tragédias gregas. Estas, por sinal, comparativamente, tanto do ponto de vista quantitativo como do qualitativo, tiveram pouca ressonância no mundo da ópera até o início do século XX¹³. No caso específico de Fedra na ópera, que traz também muito da *Vida de Teseu* de Plutarco, há algumas dúvidas sobre qual teria sido a primeira ópera em língua italiana com o tema Fedra-Teseu-Hipólito¹⁴. O primeiro libreto em que ele aparece é *L'Hippolito redivivo*¹⁵, mas segundo W. Heller (2010: 79), não há nenhuma prova de que a obra tenha sido encenada. Para a mesma autora, a primeira Fedra parece ser de fato a *Fedra Incoronata*, apresentada em Munique em 1662. Trata-se, em verdade, da primeira parte de uma trilogia, que inclui também *Antiope Giustificata* e *Medea vendicativa*¹⁶, apresentada como parte das comemorações do nascimento de Maximiliano Emanuel, filho dos duques da Baviera. O conjunto das obras iniciava com o drama no teatro, para transformar-se em um *drama guerriero* (*Antiope*), espécie de drama-torneio representado fora do palácio, terminando com um *drama di foco* (*Medea*), apresentado com fogos de artifício num palco flutuante sobre o rio Isar. O espetáculo, o maravilhoso e a celebração dominam as três obras. Dentro de uma trama mais complicada do que se espera, misturando personagens cômicas e sérias, a busca por uma “essência” do sofrimento de

¹³ Para uma discussão aprofundada do tema, vd. M. Napolitano 2010, B. Hoxby 2005, B. Hoxby 2007 e o artigo seminal de C. Dahlhaus 1986.

¹⁴ Fedra aparece como personagem em outras óperas que não incluem o episódio com Hipólito. Assim, ela disputa o amor de Teseu com as outras rivais (Anassa, Eglá, Peribea e Iopa, “todas mulheres abandonadas no amor por Teseu”) em *Teseo tra le rivali*, música de D. Freschi (perdida) e libreto de A. Aureli 1685. Para um estudo sobre como a ópera veneziana utilizava os temas antigos, vd. P. Fabri 1990: 282-300; para uma cronologia detalhada da ópera em Veneza, vd. E. Selfridge-Field 2007. Na *Arianna* (1726) de B. Marcello, Fedra é “apenas” a irmã de Ariadne.

¹⁵ Cf. L. Bontempo 1659. O autor já havia escrito uma tragédia com o mesmo nome e, no frontispício do libreto, lê-se, após o título, “encurtado [*raccorciato*] e rebaixado [*abbassato*] à forma de drama musical”. O libreto é dedicado aos reis de Espanha e no argumento do drama o autor menciona que Teseu se arrepende de ter enviado o filho à morte e, por causa de “novos prodígios”, Hipólito é ressuscitado por Diana e aparece num berço ornado com pedras preciosas [*gemmata culla*], como referência ao nascimento do novo herdeiro da Espanha.

¹⁶ O libretos são de autoria de Pietro Paolo Bissari e a música, de J. K. Kerll. Sigo neste passo as informações contidas em W. Heller 2010.

Fedra nos espetáculos traria um falso resultado. O todo pode ser lido como um grande comentário da tradição clássica, com episódios mais sérios e outros mais graciosos, apresentados com música, cena, dança, fogos, torneios, num procedimento festivo que incluía a própria decoração e a iluminação da cidade. Um lamento de Fedra (*Speranze labili*) aparece no momento em que ela é aprisionada, depois de uma tentativa de seduzir Hipólito, a qual de fato havia sido empreendida por Ferebea, criada de Fedra, disfarçada como sua senhora. Como mostra Wendy Heller, o lamento – uma das cenas típicas da ópera italiana do século XVII – ecoa igualmente na cena de encantamento feito por Medeia no *Giason* de Cavalli (1649), trazendo assim mais uma heroína euripídica para as várias referências na ópera. Contudo, a cena do lamento pertence a uma sequência de tantas outras e não deve ser lida como o ponto central do espetáculo. Desse modo, a presença de Fedra neste tipo obra, como também em outras óperas, parece dizer mais sobre determinadas convenções do espetáculo do que propriamente sobre a personagem em si¹⁷.

Outras aparições de Fedra nas óperas podem ser percebidas dentro de uma chave semelhante: a relação entre personagens sérias e cômicas, o espetacular e o maravilhoso, o final feliz e a homenagem, e outras convenções do gênero dramático-musical. E em boa parte das óperas em que os amores de Fedra por Hipólito aparecem, uma referência é constante: a *Fedra* de Racine¹⁸. Não há nenhuma surpresa em tal afirmação, já que a obra de Racine tem tamanha importância no teatro francês e, consequentemente, no mundo literário europeu. Além disso, é sempre importante lembrar o quanto, do final do século XVII em diante, libretistas italianos debruçaram-se sobre o teatro francês (recitado ou cantado) para encontrar temas e recursos dramáticos para suas obras. Uma rápida passada de olhos por óperas que ainda permanecem no repertório já revela claramente esta relação: a *Traviata*, o *Ernani*, o *Tancredi* de Rossini, os *Fígaros* e tantos outros. Mas em boa parte do século XVIII a inspiração nos franceses estava presente, mesmo quando os libretistas italianos citavam apenas as fontes antigas. Charles de Brosses queixava-se da

¹⁷ Como afirma Heller, trata-se de “um drama cômico que é também uma surpreendente e atenta meditação sobre a tragédia antiga. De um lado, o contorno básico do drama de Eurípides está intacto. Ou seja, Teseu, na crença equivocada de que sua mulher lhe foi infiel com seu filho, ordena o banimento e a morte do filho. Contudo, a maneira como a ‘tragédia’ é encenada depende inteiramente de recursos cômicos, neste caso, a sensual criada que trama para conquistar um amante nobre através de disfarce e do engano” (W. Heller 2010: 83).

¹⁸ A comparação entre a obra de Racine e a de Eurípides é uma constante na literatura. Cf. a inaugural *Dissertation* (1677), os prefácios dos libretos, P. Napoli-Signorelli 1804, que tão importante foi para o mundo da ópera, A. W. Schlegel 1807, e, mais recentemente, no Brasil, J. B. Fontes 2007. Do mesmo modo, a comparação entre as óperas com tema de Fedra e a peça de Racine constitui um método privilegiado para o estudo, ainda que não dê conta do que é específico no mundo do drama musical. Entre tantos outros, cf. D. Righini 2007 e A. Crea 2007.

pilhagem que os autores italianos haviam promovido contra os franceses, mas isso é apenas uma meia-verdade¹⁹. De fato, diversas obras de Racine (*Berenice*, *Bajazet*, *Mitridate*, *Ifigênia*, *Ester*, etc.) e de outros autores franceses serviram direta ou indiretamente como fonte para libretistas italianos; em contrapartida, as adaptações necessárias para transformar um texto teatral francês em uma ópera italiana são tamanhas que a comparação se torna quase inviável²⁰.

Mas antes de comentar a presença da *Fedra* de Racine no mundo da ópera, vale a pena um pequeno desvio no sentido inverso. O tema do amor proibido, inapropriado ou impossível de uma personagem feminina por um homem já tinha importantes exemplos no mundo francês. A ópera *Atys*, de Lully e Quinault, estreada em 1676, mostrava explicitamente as investidas da deusa Cibele contra o indefeso Atis. O amor deste por Sangáride é anunciado logo no início da ópera, quando todos esperam pela chegada da deusa. Esta narra à sua confidente Melissa (Ato II, cena 3) seu amor por Atis, logo antes do famoso *sommeil*. B. Norman (1998: 141) também vê a proximidade entre a Medeia do *Thésée* (1675) de Lully e Quinault e a *Fedra*, a qual, de algum modo, também é aparentada à *Armide* (Lully e Quinault, 1686). Nesta, surgem importantes cenas para a personagem-título: o monólogo "Enfin il est à ma puissance" (Ato II, cena 5), que serviu de modelo para tantos debates durante o século XVIII, e as cenas do Ato III, em que as dúvidas e a vergonha de Armida ganham força. Não pretendemos com isso afirmar que Racine se inspirou diretamente em obras de Lully e Quinault, mas sim, destacar o quanto determinados tipos de relações e também de procedimentos estavam presentes naquele momento nos teatros parisienses e da corte. E uma coisa é certa: se a *Fedra* de Racine é constantemente comparada à obra de Eurípides, as óperas italianas e francesas terão como referência incontornável a obra raciniana.

Uma primeira constatação diz respeito ao peso que a personagem Fedra terá dentro dessas obras: o foco, principalmente durante as óperas com o tema no século XVIII, está mais na relação entre Hipólito e Arícia do que

¹⁹ "Metastasio é um grande plagiador; ele pilha de todas as mãos, Corneille, Racine, Quinault, Crébillon, e tudo o que consegue apanhar. Pensamentos, temas, situações, tudo lhe é bom. Mas ele transforma muito bem aquilo de que se apropriou". Carta ao Senhor de Maleteste (C. de Brosses 1869 II: 328). Em outras cartas o autor menciona mais detalhadamente outras inspirações francesas de Metastasio. O conde Algarotti respondeu a algumas dessas acusações em carta ao abade Frugoni e o próprio Metastasio defendeu-se em carta a Calzabigi. Para mais detalhes, vd. A. Chegai 1998: 40-41 e P. Weiss 1982.

²⁰ François Ragueneau, em seu *Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à Música e às Óperas* (1702), procura mostrar as vantagens e desvantagens das tradições operísticas italianas e francesas. Para o autor, o maior mérito do lado francês estaria no libreto, que é mais *suivi* do que o italiano, que seria apenas uma costura de cenas. O livro de Ragueneau causa uma grande polêmica e também foi reaproveitado na chamada *Querela dos Bufões*. De qualquer modo, é importante destacar o quanto a comparação da música e da ópera francesa com a italiana é uma questão espinhosa, sobretudo para os teóricos franceses.

propriamente em Fedra. Certamente a dúvida, o sofrimento e a vergonha da personagem estão presentes em todas as óperas, mas os autores aproveitaram a introdução da personagem Arícia para mudar a ênfase das obras.

Como se sabe, o nome de Arícia vem da *Eneida* e das *Metamorfoses*²¹, mas curiosamente ela aparece pela primeira vez numa ópera italiana, a *Fedra* (1661) de F. Vannarelli com libreto de Domenico Montio²², anterior portanto à *Fedra* raciniana. O prefácio de Racine justifica a presença de Arícia afirmando que ela tornaria Hipólito mais humano, menos destacado do mundo dos amores e, desse modo, a paixão de Fedra pareceria menos desproporcional. Os libretistas que se aventuraram pelo tema, quase sempre seguirão Racine, inserindo a personagem Arícia. Na ópera *L'Ippolito* (1731), música de Paganelli e texto de D. Lalli, o libreto é claramente baseado em Racine, mas sem nenhuma menção ao autor, apenas a Eurípides. No prefácio, Lalli justifica a presença de Arícia da mesma forma que Racine o fez, e trata-se quase de um plágio do prefácio francês. A presença na ópera de Arícia e seus amores com Hipólito convertem-se de fato no centro da trama.

Mas a obra central para o mundo da ópera posterior é *Hippolyte et Aricie* (1732), de Rameau com texto de Pellegrin. No prefácio, Pellegrin (1742: iii-vi)²³ afirma que seria impossível, após Racine, levar uma nova Fedra à cena; contudo, o que o moveu foi a diferença de gênero dramático. Se uma nova Fedra era inviável, uma ópera, com todos os episódios maravilhosos que a fábula traz, tão caros à tragédia lírica francesa, seria desejável. Os cuidados foram muitos: o título foi escolhido tanto para evitar os Hipólitos e as Fedras anteriores, como para introduzir mais claramente Arícia, e o autor apresenta uma série de outras considerações, que vão da maneira como ocorre a condenação de Hipólito por Teseu até o modo como Hipólito seria finalmente salvo. Mas o que nos interessa mais diretamente aqui é a função que Fedra tem no conjunto da obra. Em certo sentido, é um papel menor. Se o título já anuncia o foco principal do drama, o conjunto do espetáculo mostra não apenas as convenções próprias da

²¹ Outro acréscimo importante, em algumas óperas, vem também dos dois autores latinos: Hipólito é ressuscitado por Esculápio.

²² Cf. D. Rogers 2009: 13. Em sua dissertação, o autor transcreveu o texto da ópera a partir da partitura, por não ter podido localizar o libreto original. O nome do libretista, segundo o autor, aparecia de dois modos: Domenico Ortuso ou Domenico Monzio. Em minha pesquisa, pude finalmente resolver a questão. Na segunda edição da *Drammaturgia di Liono Allaci* (1755: 336), o autor do libreto é identificado como Domenico Ortuso. Consultando porém a primeira edição da *Drammaturgia* (1666: 129-130), verifiquei que o nome correto era Domenico Ottuso. Ortuso seria certamente um pseudônimo ou nome acadêmico e então encontrei a *Accademia degli Ottusi* de Spoleto e, finalmente, o nome Domenico Montio/ Monzio. A partir daí, foi possível encontrar um exemplar do libreto na Biblioteca Apostólica Vaticana (D. Montio 1661).

²³ Utilizarei aqui o libreto de 1742 e não o da estreia.

tragédia lírica, mas também a função que a fábula original passa a ter. A obra é dividida em um prólogo alegórico, que contém danças, seguido pelos usuais cinco atos, todos com seus *divertissements*. O segundo ato acontece todo ele nos Ínferos, representando as desventuras de Teseu para encontrar seu amigo Pirítoos. O quinto ato é dedicado ao reencontro de Hipólito e Arícia no “jardim delicioso que forma as avenidas da floresta de Arícia”.

Fedra aparece pouco, mas claramente em momentos de grande relevância. No Ato I, cena 4, em uma primeira conversa com Hipólito; na cena 7, já corroída de ciúmes por causa de Arícia; na 8, recebendo a notícia da descida de Teseu aos ínferos, para finalmente, na última cena do ato, decidir dar vazão a seu amor por Hipólito. O Ato II, contudo, soa como um desvio da ação, já que está todo concentrado no episódio do encontro de Teseu com Plutão, como já foi mencionado. O final deste ato contém um dos pontos altos musicais da ópera, a conhecida cena das Parcas (“*Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire!*”). E justamente o Ato III inicia com outro destaque, a cena de Fedra (“*Cruelle Mère des Amours*”), uma ária com flauta. Musicalmente e cenicamente é também um momento importante, porque coloca Fedra sozinha no palco lamentando sua sorte. Na cena III acontece o grande diálogo com Hipólito, no qual, através de pequenos equívocos nas falas de cada personagem, finalmente se revela o amor de Hipólito por Arícia e, em seguida, os ciúmes e o despeito de Fedra. Só assim Hipólito se dá conta do amor de Fedra e com ele fica horrorizado; a discussão leva a tensão ao extremo e Teseu chega na cena seguinte, encontrando então o sofrimento que as Parcas lhe haviam anunciado. Daí se segue a condenação de Hipólito, que no Ato IV encontra sua aparente morte. Fedra reaparece apenas na cena 4, quando recebe a notícia da morte de Hipólito e mostra seu arrependimento e seu remorso (“*Non, sa mort est mon seul ouvrage*”), para simplesmente desaparecer do drama. O Ato V, como já mencionado, diz respeito apenas ao reencontro dos dois personagens principais.

A descrição desses episódios é necessária para mostrar que Fedra, apesar de toda a força dramática e musical que tem na ópera, não é o tema principal da obra. Isso já havia sido enunciado por Pellegrin em seu prefácio, mas como a comparação com a obra de Racine é sempre incontornável, a expectativa, em geral, é encontrar aquilo que seria o cerne da Fedra raciniana na ópera de Rameau. Desse modo, compreender a adaptação do tema antigo e também da obra de Racine torna-se uma tarefa ainda mais complexa. Muito já se escreveu sobre o assunto, com diversas abordagens²⁴. B. Norman (1998), por exemplo, aponta as várias diferenças entre as duas obras, adotando no final de seu artigo uma abordagem estatística, preocupado em reconhecer quantas

²⁴ Além das obras citadas a seguir, veja-se também o *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, n. 3, 1998.

palavras aparecem comparativamente e também em encontrar os versos de Pellegrin que são mais ou menos dependentes de Racine. J. Morel (1991) já havia sugerido que a escolha de Rameau seria uma tentativa ousada de chamar a atenção do público parisiense, fazendo ao mesmo tempo uma homenagem a Racine. D. Thomas (2002: 154-175) vê a ópera como uma resposta de Rameau e Pellegrin às críticas lançadas contra a ópera desde o século XVII e também como uma alternativa à supremacia da tragédia raciniana.

Há, contudo, outro elemento interessante na discussão da relação entre a ópera e a peça de teatro, que foi primeiramente apontado por E. Kern (1990: 129). Afirma a autora: “Uma crítica menos positivista [do que a de Girdlestone] não pode deixar de conceber a figura de Fedra [na ópera de Rameau] como um padrão folclórico – às vezes classificada como a “madrasta sensual” – que atravessa a literatura desde tempos pré-bíblicos, passando pela Antiguidade e pela França do século XVII”.

Trata-se de uma menção genérica, que é desenvolvida com profundidade e sutileza por B. Pintiaux (2008). O autor indica que os contos de fadas são uma fonte de inspiração não apenas para a ópera-balé e para a ópera-cômica, mas também uma fonte mascarada para a tragédia em música. A insistência de Pellegrin, em seu prefácio, no maravilhoso e na fábula leva Pintiaux a esmiuçar a ópera de Rameau e nela encontrar paralelos com o conto de fadas: assim, Teseu pode ser percebido como o pai ausente do herói Hipólito, sobre quem pesa uma interdição; Fedra é a agressora e também a má madrasta. Teseu e Fedra são os “falsos heróis”, e o verdadeiro é, naturalmente, Hipólito, que passa por uma série de provas, ajudado por aparições mágicas de Diana (aparentada a uma fada). O autor lembra igualmente como a crítica do *Mercure de France* deu mais importância às partes musicais dos *divertissements*, com a música inaudita de Rameau, do que aos momentos trágicos. Ou seja, há de fato um deslocamento do centro do drama herdado das fontes antigas e de Racine, para Hipólito e Arícia.

Desse modo, existe um modelo trágico (Racine) e um modelo de tragédia lírica (Lully e Quinault), mas as transformações operadas por Rameau e Pellegrin, pelo menos em *Hippolyte et Aricie*²⁵, apontam para uma outra maneira de se lidar com a tradição, que é própria da tragédia lírica, mas também da ópera em geral. L. Bianconi (1986) dá um sentido específico às transformações, mostrando o quanto são importantes na ópera de Rameau as indicações cênicas e também que estas funcionam como molduras para os grandes momentos trágicos. O autor vê na diferença entre a ópera e a tragédia

²⁵ Pintiaux é extremamente cuidadoso em seu artigo e mostra como, na verdade, não se trata de uma solução definitiva para Pellegrin. Assim, *Médée et Jason* e *Télémaque* estariam mais próximos da tragédia, enquanto *Jéphthé* e *Hippolyte et Aricie*, do conto.

diversos aspectos positivos, que só a combinação com música pode trazer²⁶. Há assim determinados elementos que são próprios do gênero drama-musical e, desse modo, as obras compostas dentro do gênero buscam elementos que lhe são mais apropriados.

Não é de espantar, portanto, que não haja tantas Fedras no mundo da ópera, italiana ou francesa, no século XVIII. Se a *tragédie lyrique* tem como um de seus elementos fortes os *divertissements*, que atingem um nível incomparável no século com a nova música de Rameau, o *dramma per musica* italiano também tem suas convenções: os três atos, a quase ausência do coro, o espetáculo alicerçado nas habilidades dos cantores (muitas vezes *castrati*, em papéis masculinos ou femininos), o final feliz. Dentro de uma estrutura tradicional do *dramma per musica*, o *primo uomo*, a *prima donna*, o *secondo uomo*, a *seconda donna*, e as duas ou três outras personagens que compõem a trama, formam um esquema simétrico e os vários enlances amorosos, tão vilipendiados por quase toda a crítica setecentista, no fim das contas, devem reconduzir todos a uma ordem. Ora, o amor de Fedra por Hipólito é totalmente assimétrico, dura pouco, se é que dura, e uma eventual reconciliação das personagens exigiria um *tour de force* por parte de libretistas e compositores, para evitar-se o final funesto²⁷. Mas mais do que o final feliz, que não é um problema nem para libretistas e compositores, nem para o público, uma heroína impudica e, portanto, sem um par possível, seria um elemento demasiado desestruturador para o *dramma per musica*. Além disso, os amores proibidos logo são transportados a um domínio cavalheiresco e o vocabulário das mulheres tidas como impudicas acaba sendo semelhante, seja nas Fedras, como também, por exemplo, nas Ginevras. E a tendência geral é revelar um engano, garantindo a honestidade das mulheres.

Nos poucos exemplos do século XVIII, como o já mencionado *L'Ippolito*, de D. Lalli, o que mais importa na obra é o fato de que ninguém diz o que sente ou pensa (os amores são quase todos inconfessáveis), criando uma série de enganos, propícios para as diversas árias. A ação é conduzida a um ponto irreversível e no Ato III, cena 14, Fedra diz que, se amou e ainda ama Hipólito, é como uma mãe. A cena seguinte mostra a reconciliação de Hipólito e Arícia, de Teseu e Fedra, e o drama é completado por uma licença final com a homenagem a Maria Amália, Eleitora da Baviera. Em *L'Ippolito*, com

²⁶ “Com *Hippolyte et Aricie* Rameau vence o desafio, inaudito, de dar voz sonora e corpo cênico a uma tragédia tecida na reticência e fundada sobre a remoção funesta de uma transgressão inominável. No libreto, o tormento e a culpa de Fedra podem parecer ossificados, em relação à tragédia: mas sua voz tem na partitura ressonâncias telúricas, o ribombar do trovão e do terremoto responde à fúria, ao ódio, ao tormento da possuída” (Ato I, cena 5 e Ato IV, cena 4)” (L. Bianconi 1986: 33).

²⁷ O final feliz é uma convenção tácita da ópera italiana em diversos momentos de sua história. C. Dahlhaus 1988: 151-154 discute com acuidade o tema e rejeita a ideia de que o final feliz seria determinante para o caráter trágico de uma obra.

música de Gluck²⁸ e libreto de G. Gorino Corio (G. Gorino Corio 1745), não há menção alguma a Racine. Fedra de fato morre no Ato III, cena 15²⁹, e Hipólito ressuscita na última cena. Na serenata *L'Ippolito*, música de Francisco António de Almeida com texto de Antonio Tedeschi, outras convenções estão operando. A serenata é um espetáculo de menores dimensões, sem divisão de atos, com menos personagens do que o *dramma per musica*, mas que, ainda assim, está fundado sobre as árias. Como neste caso a obra é em homenagem ao aniversário de Maria Bárbara, princesa portuguesa e rainha de Espanha, Netuno intervém no último momento, trazendo de volta Hipólito e Fedra e anunciando a heroína ilustre que nascerá em solo ibérico.

Existe, porém, no século XVIII italiano, uma outra família de obras em que Fedra aparece, desta vez com textos diretamente inspirados pelo libreto de *Hippolyte et Aricie* de Pellegrin³⁰. Em primeiro lugar, um caso muito particular na francófila corte de Parma: o *Ippolito ed Aricia* de T. Traetta, com texto de Frugoni, apresentado em 1769³¹; em segundo, a *Fedra* de G. Paisiello com texto de L. B. Salvoni³². A obra de Traetta atraiu a atenção de muitos estudiosos, principalmente porque está no centro de uma tentativa de aproximar as tradições francesa e italiana da ópera. Francesco Algarotti, em seu fundamental *Saggio sopra l'opera in musica* (duas edições, 1755 e 1763), como tantos outros autores, havia apontado os “defeitos” da ópera italiana, propondo porém algumas sugestões para corrigi-los³³. O projeto de Frugoni para o libreto de *Ippolito e Aricia* está diretamente relacionado às propostas de Algarotti, como é atestado na correspondência entre os dois autores e em outros documentos. A corte de Parma, desde 1748 sob o domínio dos Bourbons, teve um papel fundamental

²⁸ A ópera estreou no Teatro Régio Ducal de Milão em 31 de janeiro de 1745 e apenas oito árias e um dueto ainda existem. Cf. P. Howard 2003: 3.

²⁹ A didascália da cena é: “Fedra puxa um punhal e vai jogar-se ao mar, em lugar não visto pelo auditório, mas depois visto por Teseu” (G. Gorino Corio 1745: 59).

³⁰ D. Hertz, J. A. Rice 2004: 271-292 e M. Feldman 2007: 112-138 deram especial atenção à empreitada de Frugoni e Traetta em Parma. Para uma análise detalhada e comparativa das óperas de Rameau, Traetta e Paisiello, vd. P. Lautenschläger 2008.

³¹ O mesmo texto, com alterações, foi utilizado por I. Holzbauer em seu *Ippolito ed Aricia*, apresentado em 5 de novembro de 1759, em Manheim. No libreto (C. I. Frugoni 1759b), não há menção ao autor do texto, apenas ao compositor (“La Musica è nuova composizione del Signor Ignazio Holzbauer”) e ao compositor da música dos balés (C. Cannabich). De acordo com P. Corneilson, E. K. Wolf 1994: 261, somente o libreto sobreviveu e há especulações se Holzbauer teria ou não usado a música de Traetta em sua versão da ópera.

³² A primeira versão da *Fedra* foi publicada no segundo volume das *Opere Poetiche* (L. B. Salvoni 1777). O libreto é uma adaptação desta versão e foi publicado em Nápoles para a estreia da ópera em 1788. Há alguma confusão na literatura a respeito da autoria do libreto. Na versão publicada em Nápoles, o nome do autor aparece como Salvioni, mas a comparação com o texto de 1777 revela que se tratava, de fato, de Luigi Bernardo Salvoni. O libreto publicado em Nápoles tem dois atos, enquanto o texto de 1777 tem três.

³³ Sobre as diversas propostas de reforma da ópera no século XVIII, vd. P. Gallarati 1984.

na tentativa de uma entre tantas outras “reformas” da ópera italiana. Assim, a apresentação de *Ippolito e Aricia* em 1759 deve ser vista como uma maneira de se conceber um novo tipo de espetáculo, dentro certamente da tradição da ópera italiana, mas com a presença significativa de coros e de danças, com a redução do número de árias, enfim, como uma espécie de “afrancesamento” da ópera italiana, que também será tentado por outros compositores como C. W. Gluck, em Viena, e N. Jommelli, em Stuttgart. As obras de Pellegrin e de Racine servem como guia para o libreto, no qual Frugoni, na carta aos leitores, afirma ter tentado uma “novidade”, que ao mesmo tempo respeita o gosto e o direito da música. O autor lembra que esta e a “pintura” são as tiranas do teatro, o que, em certa medida, impossibilitou uma reforma mais radical.

Novamente neste caso, é interessante notar que Fedra não é a protagonista e Arícia não só tem a maior quantidade de números musicais (cinco), como também as árias mais longas, mais elaboradas e, conseqüentemente, mais importantes no espetáculo. Nas últimas páginas de seu artigo sobre a obra de Traetta, D. Hertz (2004: 288-291) lembra que o papel foi escrito para Caterina Gabrielli, grande virtuose do canto e, portanto, perfeitamente adequada para o papel. Vale então destacar novamente que a grande cantora, neste momento, não interpreta o papel de Fedra, que permanece como personagem secundária da ação.

O caso da *Fedra* de Paisiello e Salvoni é curioso. Salvoni, tanto na edição de suas *Opere Poetiche* quanto no libreto publicado em Nápoles, menciona Eurípides, Racine e também o libreto de Pellegrin, e diz ter intitulado sua obra *Fedra*, “já que Fedra aqui é protagonista, e seria demasiado estranho adaptar a ela um título apenas por razões episódicas” (L. B. Salvoni 1777). O libreto revela uma presença maior da obra de Racine, mas também do libreto de Frugoni, apesar de este não ser mencionado pelo autor³⁴. É Arícia que tem mais números musicais em toda a ópera (cinco), seguida por Teseu (três), Learco (três) e, finalmente, Fedra (dois), o que indica, pelo menos com relação à quantidade de números musicais, que Fedra não é exatamente a protagonista da obra. A. Crea (2007: 206) entende, ainda assim, que Fedra, com suas duas cenas, e mesmo quando está ausente da cena, é a grande protagonista.

Dentro das diversas convenções da ópera italiana do século XVIII, bem como das diversas transformações por que passou este tipo de espetáculo, é possível concluir que o tema de Fedra, apesar de crucial no caso de Traetta, não foi muito explorado por libretistas e compositores. Os temas trágicos antigos custaram a encontrar um espaço mais consistente dentro do mundo da ópera e, mesmo no caso das óperas de Gluck (em Viena ou Paris) ou de outros compositores, raramente Fedra ou Medeia encontraram uma voz.

³⁴ Para mais detalhes, vd. P. Lautenschläger 2008: 283-340 e P. Russo 2007.

Dois libretos de F.-B. Hoffman, *Phèdre* (música de Le Moyne, 1786) e *Médée* (música de Cherubini, 1797) são, em verdade, grandes exceções e, em muitos sentidos, obras demasiado difíceis para o período, que revelam uma quase impossibilidade de transformar determinados temas de Eurípides em óperas³⁵.

A iconografia de Fedra também permite uma compreensão mais aprofundada de como o tema encontrou outras representações, desta vez nas artes visuais. Assim como no mundo da ópera, Fedra, ou mais especificamente, o amor de Fedra por Hipólito não atraiu muito a atenção dos artistas, e uma primeira pesquisa, ainda que parcial, revela alguns elementos importantes³⁶. Não parece existir uma contaminação mútua entre o mundo do teatro (recitado ou da ópera) e o das artes visuais, pelo menos até o final do século XVIII. O mais comum são obras que mostram Fedra e Ariadne³⁷, outras que dão destaque a Hipólito e sua morte³⁸, mas as cenas que dizem respeito à relação entre Fedra e Hipólito são escassas. De um lado, há os sarcófagos antigos (e.g. Pisa, Camposanto; Paris, Museu do Louvre), mas, obviamente, antes do aparecimento da ópera e da *Fedra* de Racine. De outro, há as ilustrações para as edições de Ovídio, ou exemplos soltos, como os desenhos de Primaticcio³⁹, ou o desenho a partir do antigo de Poussin (Paris, Biblioteca Nacional). Há também desenhos e gravuras para as obras de Racine, como o desenho de Gravelot⁴⁰, ou as gravuras da edição Didot de 1801⁴¹, das quais há cinco cenas da *Fedra*, de autoria de Girodet.

É somente a partir da segunda metade do século XVIII que aparecem as poucas pinturas com o tema Fedra-Hipólito: o pequeno quadro atribuído a

³⁵ C. Dahlhaus 1986: 296 afirma que “o motivo central da tragédia de Eurípides era incompreensível e assim dramaturgicamente frágil em uma ópera da época burguesa”.

³⁶ A pesquisa foi feita em bases de dados de museus, na base *Joconde* (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>) e na base *Prometheus* (prometheus-bildarchiv.de).

³⁷ Em geral aquelas que têm como tema as lendas cretenses, como as do Mestre dos Cassoni Campana (início do Século XV), Avignon, Museu do Petit Palais. Benedetto Gennari, o jovem, tem um belo quadro com Teseu e as duas irmãs, Fedra e Ariadne, ainda meninas (1702, Viena, Kunsthistorisches Museum).

³⁸ Veja-se o quadro de Rubens (c.1611), Cambridge, The Fitzwilliam Museum; a escultura de Lemoyne (1710-1715), Paris, Museu do Louvre; o desenho de Vernet (1800), Los Angeles, Getty Museum; o relógio Choiseul-Gallien, 1820, em S. Petersburgo, Hermitage; ou ainda, um quadro realizado a partir de Vernet (1800-1820), Birmingham Museum and Art Gallery.

³⁹ *Declaração de Fedra a Hipólito e Hipólito acusado por Fedra junto a Teseu*. Paris, Museu do Louvre. Provavelmente um estudo para um vitral do Castelo de Anet.

⁴⁰ *Fedra tira a espada de Hipólito*, Paris, Museu do Petit Palais.

⁴¹ Gravuras a partir de desenhos de Moitte, Chaudet, Peyron, Gérard, Proudhon, Girodet, Serangeli e Taunay. Para cada peça foram feitos cinco desenhos, um para cada ato, e *Fedra* está no segundo volume. O prospecto do editor, contendo a descrição dos três volumes, pode ser lido no *Journal typographique e bibliographique*, publié par P. Roux, 4e. année (22/09/1800 a 21/09/1801), Paris, chez l'éditeur, pp. 342-343. As imagens podem ser consultadas em <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/90055394>.

Girodet (Lyon, Museu de Belas-Artes), o de E. B. Garnier (Montauban, Museu Ingres), as várias versões de Guérin para o tema (duas em Paris, Museu do Louvre; uma em Bordeaux, Museu de Belas-Artes) e, talvez o mais eloquente, o de J. Gernaert, de 1819 (Bowes Museum, Barnard Castle), além da pintura grandiosa de Cabanel, de 1880 (Montpellier, Museu Fabre), adiante reproduzido no texto de Carlos Jesus (p. 200). Mas, novamente, quando comparada à variedade e à quantidade de temas “antigos” representados por pintores formados nas várias academias do século XIX, percebe-se que a vergonha de Fedra não foi muito representada. No mesmo século XIX, contudo, há dois outros filões de interesse para esta pesquisa: o das caricaturas de Daumier e o retrato de atrizes famosas representadas como Fedra. No primeiro caso, Daumier publica no *Le Charivari*⁴², uma série de caricaturas com temas antigos, dentre eles, passagens da *Fedra* de Racine, que evidenciam o interesse pela obra do autor e também, por cenas específicas, que criticam os “exageros” (do autor, das personagens e daqueles que as representam) relacionados às tradições do teatro francês. Assim, Fedra aparece mais velha e conseqüentemente mais indecorosa, Hipólito também envelhecido e não tão belo como se esperaria, e, sobretudo, os gestos e expressões dos rostos exagerados abundam. O decoro é esvaziado, restando uma acusação à grandiloqüência e a certa “artificialidade”. Vale lembrar que é um período de contestação “romântica” das referências “clássicas”, que já vinha se construindo desde os textos de Mme. de Staël, de Stendhal em seu *Racine e Shakespeare* (1ª parte publicada em 1823, e a segunda, em 1825) e do *Hernani* (1830) de Victor Hugo.

Quanto à iconografia das atrizes, de pequenos desenhos até, é claro, fotografias, vemos o desfile de alguns dos grandes nomes do teatro: C. Duchesnois, Wilhelmine Schröder-Devrient (como Aricie), Mlle. George, Mlle. Rachel (em fotografia de Nadar) e, claro, Sarah Bernhardt (Nadar, Toulouse Lautrec)⁴³, muitas delas grandes intérpretes da *Fedra* de Racine⁴⁴. O interessante é que elas são retratadas no papel de Fedra (ou Arícia, no caso de Schröder-Devrient), e não somente como atrizes ou cantoras e, desse modo, existe a construção de uma *persona* maior do que a personagem e, em certo sentido, maior do que cada uma das atrizes. E o foco na atriz e na personagem

⁴² São sete as litografias relacionadas à *Fedra* de Racine publicadas no *Le Charivari*, entre 1839 e 1848. Elas apareceram com as seguintes rubricas: croquis de expressões, História Antiga, Tragédia, Fisionomias trágico-clássicas. As imagens podem ser consultadas no Projeto Daumier da Brandeis University Library: <http://lts.brandeis.edu/research/archives-speccoll/daumier/search/>.

⁴³ Nesta linhagem de grandes atrizes, nunca é demais lembrar a importância de “La Berma” e da *Fedra* de Racine em Proust. Para uma discussão das passagens em que a personagem aparece na *Recherche*, vd. R. De Chantal 1965 e B. Reddick 1969.

⁴⁴ Para mais detalhes sobre a vida e a carreira de cantoras e atrizes, vd. M. R. Booth et alii 1996, S. Rutherford 2006 e A. Gold, R. Fizdale 1991.

Fedra conduz-nos de volta ao interesse pela atriz Adrienne Lecouvreur e às peças e óperas com o tema. Com a exceção da *Fedra* de F. Orlandi⁴⁵ (1820) ou da de J. S. Mayr (1822), ou ainda da *Fausta* de Donizetti (1832)⁴⁶.

O tema de Fedra não aparece em muitas óperas no século XIX⁴⁷ e é como se ele reemergisse através de Adrienne Lecouvreur. Aqui constela-se uma conjunção de fatores intrigantes: Sarah Bernhardt não apenas interpretou a *Fedra* de Racine, mas também a *Adrienne Lecouvreur* de Scribe e Legouvé, em mais um papel de grande sucesso em sua carreira. Além disso, ela própria escreveu uma *Adrienne Lecouvreur*⁴⁸, reforçando ainda mais o interesse pelas grandes atrizes e seus grandes papéis. Vale lembrar também que a ópera *Adriana Lecouvreur* tende a ser vista com desconfiança pela crítica, por causa dos vários exageros e por se tratar de uma obra quase toda centrada nas capacidades da cantora principal. Assim, a insistência na mitificação da cantora-atriz que seria a virtude mesma da obra converte-se facilmente em algo de mau gosto.

Mas outras forças estão operando na constelação teatral italiana do início do século: Antonio Colautti, libretista da *Adriana Lecouvreur* de Cilea, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio envolvem-se numa tentativa de encontrar outros caminhos para o teatro recitado italiano, e, em certa medida, também para o mundo da ópera. E aqui, a tragédia antiga passa a servir novamente como um modelo para mudanças no teatro⁴⁹. Como curiosidade, D'Annunzio, em suas aventuras teatrais, já havia demonstrado interesse que Sarah Bernhardt estresse *La città morta* em Paris (cf. V. Borghetti, R. Pecci 1998: 7). Além disso, a partir de 1899, o escritor passa a dedicar-se a tragédias em verso e, dentre elas, a *Fedra* de 1909, transformada pelo próprio autor em

⁴⁵ Libreto de Luigi Romanelli. No argumento, o libretista faz uma referência a Racine, mas diz ter preferido apenas mencionar Arícia, já que em um drama para música, a personagem “causaria embaraço à ação, ao invés de vantagem” (L. Romanelli 1820). Romanelli é também o autor de *La casa dell'astrologo, melodrama giocoso*, com música de G. Nicolini (1811), em cujo intervalo havia um *ballo pantomimo* em cinco atos de Pietro Angiolini, intitulado *Ippolito ed Aricia*. Angiolini lembra, no argumento do *ballo*, a necessidade de acrescentar episódios a uma representação dançada, que é diferente de uma recitada (L. Romanelli 1811: 43). Apenas para mencionar outra *Fedra* no mundo da dança, lembramos o *ballo tragico mitologico* de A. Monticini, apresentado em Turim em 1828.

⁴⁶ Libreto de D. Gilardoni, modelado na obra de Mayr (cf. A. Crea 2007: 213).

⁴⁷ Em comparação com outras mulheres incestuosas, como Lucrecia e Salomé, Fedra tem um papel mínimo nas representações artísticas do século XIX. F. Giuliani 2011 mostra como as duas primeiras são uma constante na literatura francesa do século XIX; além disso, a autora revela igualmente o quanto o tema do incesto feminino era complexo, tanto para o sistema penal como para o mundo médico. O caso de Fedra, “mãe” incestuosa, parecia ainda mais “impossível”.

⁴⁸ O texto foi publicado em Paris, *L'Illustration Théâtrale*, em 1907, mas a peça já circulava anteriormente. Quando da estreia em Nova Iorque, em 1905, o autor da crítica no *New York Times* (14/12/1905) não foi nada elogioso e preferia a já conhecida versão de Scribe e Legouvé.

⁴⁹ Para mais detalhes, vd. V. Borghetti, R. Pecci 1998: 1-9.

libreto e musicada por I. Pizzetti⁵⁰. Abre-se um novo filão para o mundo da ópera, no qual elementos da tragédia grega ressurgem, mais uma vez, como uma tentativa de reforma do teatro e da ópera. No caso de D'Annunzio e Pizzetti, configura-se uma proposta de criação de um drama “mediterrâneo” ou “latino”, de preferência distante de Wagner e de Debussy. Fedra aqui talvez seja mais violenta, mais extrema e encontrou uma nova roupagem musical que lhe dá uma centralidade marcante na obra. Durante o século XX e início do XXI, Fedra encontra novas vozes no teatro de ópera (Milhaud, Britten, Bussotti e tantos outros), apontando para uma geografia mais ampla da ópera. O próprio gênero *ópera*, como se sabe, adquiriu vários outros significados e formas, e Fedra e seus diversos sofrimentos revelam-se com novas facetas.

⁵⁰ A obra foi publicada em 1913, mas a estreia ocorreu apenas em 1915, em Milão. Houve duas fases posteriores de revisão, em 1934-35 e em 1959. Cf. V. Borghetti, R. Pecci 1998: 63.