

Procedimentos estilísticos no discurso do Mensageiro na *Fedra* de Séneca

HELENA VASCONCELOS*

Centro de Línguas e Culturas — Universidade de Aveiro

Abstract: Even though in tragedy the Messenger usually narrates the offstage events, which conventionally cannot be presented to the audience, this character should not be seen only from the technical point of view. In this paper some stylistic devices are presented, which allow for the messenger's speech, in Seneca's *Phaedra*, to keep the dramatic and emotional strength, despite the absence of visual presentation.

Keywords: Seneca's *Phaedra*; Messenger's speech; Euripides' *Hippolytus*, Ovid's *Metamorphoses*; stylistic devices.

A figura do Mensageiro desempenha nas tragédias grega e latina um papel bastante tradicional. A esta personagem está reservado o relato de acontecimentos que tiveram lugar extracenicamente, tratando-se usualmente de cenas que não podiam, por convenção, ser apresentadas ao público, tais como as que relatavam a morte de alguma personagem ou cenas bélicas e que, frequentemente, desencadeiam uma mudança conducente à catástrofe¹. É este o caso concreto do *Hipólito* de Eurípides e da *Fedra* de Séneca. Intrometendo-se num género essencialmente dramático, surge a narrativa do Mensageiro, em que se relata a morte do jovem Hipólito.

Dado que a esta personagem está reservado um papel essencialmente descritivo, muitos são os estudiosos que referem objectividade, factualidade e racionalidade como características que se enquadram perfeitamente no discurso do Mensageiro. Contudo, uma leitura mais atenta do episódio deixa transparecer algumas marcas de subjectividade que evi-

Texto recebido em 12.11.2007 e aceite em 04.01.2008.

* Bolseira de Doutoramento da FCT.

¹ Cf. C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, "La figura del mensajero en la tragedia de Séneca": 231-235: *Séneca dos mil años después* (Córdoba 1996) 231: "podemos definir el *nuntius* como el personaje de la tragedia cuya única función es informar a otros personajes de sucesos que han acontecido en el transcurso de la obra o que están a punto de suceder, y van a influir decisoriamente en el desenlace del drama".

denciam as suas emoções, pondo assim em questão a objectividade e racionalidade que costumam caracterizar esta personagem².

Ao proceder à análise comparativa entre as cenas do Mensageiro em Eurípides e Séneca, verificamos que a deste último é bastante mais longa que a do autor grego: 115 versos em vez dos 76 de Eurípides³. Também ao invés do Mensageiro euripídiano, o de Séneca centraliza-se no aspecto monstruoso da morte de Hipólito que tem lugar num cenário absolutamente apocalíptico. Segundo J.L. de Miguel Jover, “a diferencia del trágico griego que construye sus dramas de una forma abierta para que el público se involucre en ellas y reaccione ante lo que ve, el trágico romano prefiere tejer una sutil red de elementos simbólicos y metafóricos con la que atrapa al incauto espectador (o lector).”⁴ São precisamente os elementos estruturais e expressivos do discurso do Mensageiro da *Fedra* de Séneca que constituirão o foco deste trabalho, procedendo-se, pontualmente, a uma comparação com o *Hipólito* euripídiano e as *Metamorfoses* de Ovídio, intertextos do excerto em análise.

Como já foi anteriormente referido, o *Nuntius* vem informar da morte de Hipólito, consequência de uma vingança de seu pai, Teseu. O rei, vendo que Fedra, sua mulher, falsamente acusava o enteado de

² Cf. idem, 232.

³ A cena em estudo situa-se entre os versos 1000-1114, na *Phaedra* de Séneca e entre os versos 1173-1248 para o *Hippolytus* de Eurípides. Os textos citados correspondem às edições de Michael COFFEY & Roland MAYER, *Phaedra* (Cambridge 1990) e W.S. BARRETT *Euripides' Hippolytus* (Oxford 1992). A forma como a narração está feita nos dois episódios reflecte os diferentes interesses que os autores tinham: em Eurípides, o discurso do Mensageiro não é tão extenso, já que Hipólito, como protagonista do drama, voltará à cena no final da peça, onde a sua agonia (1347-1458) constituirá o escopo da atenção; em Séneca, Hipólito desaparece do palco e são os remorsos de Fedra, a protagonista, que dominarão o cerne do drama na parte final (1159-1198). Por este motivo, o discurso do Mensageiro em Séneca é mais longo, já que o deuteragonista não voltará à cena. (cf. C. SEGAL “Senecan Baroque”: TAPA, 114 (1984) 315).

⁴ J. L. de MIGUEL JOVER, “Palabra y Espectáculo: Del *Hipólito* de Eurípides a la *Fedra* de Séneca”, 273-280: *Séneca dos mil años después*, coor. RODRÍGUEZ--PANTOJA, M. M. (Córdoba 1996) 275.

tentativa de violação, faz uso de um dos votos que lhe fora concedido por Neptuno, pai de Teseu: *Non cernat ultra lucidum Hippolytus diem (...)*⁵.

O desejo de Teseu é atendido, como se verifica nas palavras do Coro que vê aproximar-se o Mensageiro choroso:

*Chorus Sed quid citato nuntius portat gradu
rigatque maestis lugubrem uultum genis
Nuntius O sors acerba et dura, famulatus grauis,
cur me ad nefandi nuntium casus uocas?
(...)
Hippolytus, heu me, flebili leto occubat.*⁶ (989-997)

A escolha lexical deste excerto é cuidada, como evidenciam os vocábulos “*acerba*”, “*dura*”, “*grauis*” e “*nefandi*” que, de facto, se adequam ao anúncio da morte do jovem, enfaticamente precedido pela pesarosa interjeição “*heu me*”.

Após as palavras iniciais entre o coro e Teseu⁷, é chegada a altura de se proceder à narrativa dos acontecimentos propriamente dita:

*Nun. Vt profugus⁸ urbem liquit infesto gradu
celerem citatis passibus cursum explicans,
celso sonipedes ocius subigit iugo
et ora frenis domita substrictis ligat.
tum multa secum effatus et patrium solum
abominatus saepe genitorem ciet⁹* (1000-1005)

⁵ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 946, 76.

⁶ Cf. idem, 78.

⁷ Segundo A. STÉFANIS, o discurso do Mensageiro dividia-se em três etapas: na primeira, verifica-se a chegada de novidades; na segunda, procede-se ao desenrolar de um diálogo informativo e finalmente, na terceira, assiste-se à narração propriamente dita. Nas duas primeiras etapas o Mensageiro é como qualquer outra personagem que tem um papel, mas na terceira é a narração ela própria que tem uma existência autónoma. (cf. STÉFANIS, A., *Le Messenger dans la tragédie grecque* (Atenas 1997) 137). Embora o autor se refira especificamente à tragédia grega, estas partes também são reconhecíveis na *Fedra*: chegada de novidades: vv. 991-992 (COFFEY-MAYER, op. cit., 78); diálogo informativo: vv. 993-999 (ibidem); narração: vv. 1000-1114 (idem, 78-81).

⁸ É interessante referir que o adjectivo ‘*profugus*’, o primeiro que qualifica o jovem, encontra eco no verso 506 das *Metamorfoses* de Ovídio: ‘*profugo curru*’. (cf. R. J TARRANT, *Ovidi Nasonis, Metamorphoses* (Oxford, 2004) 466).

⁹ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 78.

São de realçar aqui vários recursos estilísticos, entre os quais se destaca a vivacidade conferida ao texto pela profusão do som -k-, originando uma aliteração que sugere o som dos cascos dos cavalos: “*celerem*”, “*citatis*”, “*cursum*”, “*explicans*”, “*celso*”, “*ocius*”. O adjectivo “*abominatus*” (“abominar”, “repelir”) reveste-se também de especial importância, pois marca uma divergência relativamente ao *Hipólito* de Eurípides. Nesta peça, o jovem, por imposição paterna, abandona infeliz a sua terra pátria¹⁰. Em Séneca, pelo contrário, além de Hipólito abandonar o palácio de sua livre vontade, a presença da forma adjectival “*abominatus*” evidencia o carácter selvagem e turbulento desta personagem¹¹. Também a hipálage existente na expressão *infesto gradu* corrobora esse cariz agressivo (*infestus*: “hostil”, “inimigo”). A utilização do advérbio *subito*, no verso 1007, que dá início à cena do fenómeno marítimo, parece dar continuidade à instabilidade de Hipólito:

*cum subito uastum tonuit ex alto mare
creuitque in astra. Nullus inspirat salo
uentus, quieti nulla pars caeli strepit
placidumque pelagus propria tempestas agit.*¹² (1007-1010)

Nestes versos é de relevar como as expressões “*nullus inspirat uentus*”, “*quieti nulla pars caeli strepit*” e “*placidum pelagus*”, que denotam quietude, calma, contrastam com “*tempestas*”, estrategicamente colocada na parte final do verso, a criar o efeito surpresa. Note-se também como no verso final se acumulam as consoantes oclusivas surdas “*placidumque pelagus propria tempestas*”, como que a provocar o efeito sonoro do bramido do mar, e ainda o grupo fonético -pr- em “*propria*” a lembrar o ruído dos trovões.

A partir deste ponto da narrativa, o discurso do Mensageiro concentra-se na descrição da tempestade, protelando o motivo que a provoca,

¹⁰ Cf. BARRETT, op. cit., 1094-1097, 137-138.

¹¹ Para verificar a escolha vocabular no que diz respeito à caracterização de Hipólito cf. Maria Cristina PIMENTEL, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca*, (Lisboa 1993) 50-51.

¹² Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 78.

nomeadamente através do recurso ao símile¹³. Repare-se que existe um crescendo na magnitude da procela que começa no mar, mas que se vai dirigindo para terra: “*saxa cum fluctum tremunt*”¹⁴, “*pelagus in terras ruit*”¹⁵, “*ista ratibus tanta construitur lues: terris minatur*”¹⁶. Ainda sem revelar a causa de semelhante fenómeno, (*nescioquid onerato sinu / grauis unda portat*)¹⁷, o Mensageiro faz perguntas retóricas que também têm um efeito retardador: “*quae nouum tellus caput / ostendet astris? Cyclas exoritur noua?*”¹⁸

Todas as transformações dos elementos naturais provocavam, indiscutivelmente, espanto e admiração no Mensageiro como também, certamente, nos que as ouviam¹⁹:

*Haec dum stupentes sequimur, en totum mare
immugit, omnes undique scopuli adstrepunt;*²⁰ (1025-1026)

É neste momento da narrativa que o *Nuntius* focaliza, pela primeira vez, os acontecimentos através de uma primeira pessoa: ‘*sequimur*’. Ao contrário do que se verifica no discurso do Mensageiro euripídiano²¹,

¹³ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit. 78, 1011-1014. Segundo estes autores (cf. 177), o símile utilizado por Séneca carece de originalidade. Na verdade, embora o uso deste símile seja algo recorrente na literatura latina, parece que o dramaturgo, mais que original, pretendia criar o efeito de *suspense* e guardar a criatividade para a cena da emersão do touro.

¹⁴ Cf. *ibidem*, 1013.

¹⁵ Cf. *idem*, 79, 1016.

¹⁶ Cf. *ibidem*, 1017-1018.

¹⁷ Cf. *ibidem*, 1019-1020. Os mesmos autores (cf. 178) fazem referência à sugestão de gravidez que a expressão “*onerato sinu*” transporta. Não será de todo descabido lembrar a este respeito a personagem Pasífae, intimamente relacionada com o mito de Hipólito, já que é mãe de Fedra e, tal como a onda, também deu à luz um ser taurino. Assim, parece haver uma ténue alusão que prenuncia o aparecimento da criatura marinha.

¹⁸ Cf. *ibidem*, 1020-1021.

¹⁹ A este respeito diz C. GONZÁLEZ VÁZQUEZ: “la sucesión de detalles va acrecentando el clímax emocional de la obra, influyendo en el ánimo del público”. (cf. op. cit., 235).

²⁰ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 79.

²¹ Neste texto são vários os casos de formas verbais que se encontram na primeira pessoa do plural. Veja-se a título exemplificativo os seguintes versos: 1187 ἐστίσαμεν (cf. BARRETT, op. cit., 141), 1198 εἰσεβάλλομεν (cf. *ibidem*), 1206

em Séneca é justamente no verso 1025 a única vez que a personagem abandona a neutra terceira pessoa. Segundo Segal, “Eurípides’ messenger speech repeatedly alludes to his perspective on the events. He thereby makes us ‘see’ the events through the eyes of a sympathetic spectator. Seneca’s messenger, however, never claims autopsy for the scene that he describes.”²² Assim, esta personagem tem em Séneca o papel de observador, parecendo narrar os acontecimentos de uma perspectiva externa. A exclusão do Mensageiro dos factos que relata parece evidenciar a solidão e a conseqüente fragilidade a que Hipólito estava votado, como se só ele participasse nos eventos.

Por fim, após a longa descrição da tempestade e do fenómeno marítimo, é revelado o conteúdo da grávida onda:

*inhorruit concussus undarum globus
soluitque sese et litori inuexit malum
maius timore, pontus in terras ruit
suumque monstrum sequitur — os quassat tremor.*²³ (1031-1034)

Da leitura deste excerto, destaca-se o dinamismo expressivo positivo que a predominância de formas verbais confere²⁴: “*inhorruit*”, “*soluit*”, “*inuexit*”, “*ruit*”, “*sequitur*” e “*quassat*”²⁵. Os versos convergem numa grande rapidez para a parte final e até do ponto de vista métrico se verifica a substituição do iambo por um tríbraco no vocábulo “*sequitur*”²⁶.

εἰδομεν (cf. *ibidem*). A personagem do Mensageiro em Eurípides recusa o conhecimento *ex eventu* e narra de acordo com a sua experiência de focalização (cf. I. DE JONG, *Narrative in drama: the art of euripidean messenger-speech* (Leiden 1991) 34.)

²² SEGAL, op. cit., 314-315. Outra perspectiva ainda mais focalizada será a que Ovídio apresenta no livro XV das suas *Metamorfoses*, em que Hipólito, ele próprio, procede à descrição da sua morte.

²³ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 79.

²⁴ Cf. C. BOUSOÑO, *Teoría de la Expresión Poética* (Madrid 1981) 338.

²⁵ Repare-se como as formas verbais foram escolhidas de modo a conseguir uma gradação ascendente na descrição da onda, que mantém o público na expectativa: a bola de água agita-se, é arrastada para terra onde se dissolve e desaba, desvelando, finalmente, o monstro.

²⁶ Também se deve relevar a posição métrica da forma verbal: imediatamente a seguir à cesura.

De facto, a substituição da sílaba longa por duas breves e a consequente sucessão de três sílabas breves proporciona uma grande fluidez rítmica ao vocábulo “*sequitur*”, como se o medo aligeirasse a fala do Mensageiro. O mesmo efeito parece ter o *enjambement* presente nos versos 1032 e 1033. A expressão do medo culmina nas hipérboles presentes nos versos 1033, “*maius timore*”, e no verso 1034, “*os quassat tremor*”. A cena que se segue é a da descrição do monstro que provoca este *tremor*:

*Quis habitus ille corporis uasti fuit!
caerulea taurus colla sublimis gerens
erexit altam fronte uiridanti iubam;
stant hispidae aures, orbibus uarius color,
et quem feri dominator habuisset gregis
et quem sub undis natus: hinc flammam uomunt
oculi, hinc relucent caerulea insignes nota;
opima ceruix arduos tollit toros
naresque hiulcis haustibus patulae fremunt;
musco tenaci pectus ac palear uiret,
longum rubenti spargitur fuco latus;
tum pone tergus ultima in monstrum coit
facies et ingens belua immensam trahit
squamosa partem(...)²⁷ (1035-1049)*

Remodelando material literário já existente, nomeadamente o *Hipólito* de Eurípides e as *Metamorfoses* de Ovídio²⁸, é neste episódio que mais se verifica o fenómeno da *amplificatio* e da consequente *aemulatio*, isto é, Séneca alarga a cena querendo torná-la mais interessante que a dos seus predecessores²⁹.

²⁷ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 79-80.

²⁸ Em Eurípides esta cena ocupa apenas dois versos (cf. BARRETT, op. cit., 141-142) e em Ovídio três (cf. TARRANT, *Ovidi Nasonis, Metamorphoses* (Oxford 2004) 466).

²⁹ Segundo John T. Gahan, “Authors of the early Silver Age often resorted to a kind of game of literary one-upmanship based on outdoing their predecessors. In so doing they borrowed ready-made material from those who had come before and modelled their own writing after it (*imitatio*) only to attempt (...) to do their model one better in their treatment of this material (*aemulatio*). This practise became popular in Silver Age not only because of the interest then in rhetorical expression (...) but also because that age followed immediately on the one of the great Augustan writers, who, it was generally felt, had exhausted almost all the possibilities there were for

Ao contrário do que se verifica em Eurípides, que descreve o monstro como uma “ἄγριον τέρας”³⁰, e em Ovídio, que o refere como um “*corniger taurus*” (...)“*patulo partem maris euomit ore*”³¹, no trágico-grafo latino, a besta assume uma forma terrífica pelo hibridismo que o caracteriza. Nele estão contidos os elementos da água, já que nasceu do “*undarum globus*”, do fogo, “*flammam uomunt oculi*” e da terra, “*musco tenaci pectus ac palear uiret*”. Estes elementos encontram-se também figurativamente na paleta de cores que Séneca apresenta: o monstro tem o pescoço azul e os olhos reflectem também esta cor (água), o flanco vermelho (fogo) e a juba e o peito verdes (terra). É uma descrição complexa³², tal como Segal a descreve: “is a strange, phantasmagoric composite of bull, sea-monster, serpent, and fire-breathing dragon”³³, uma mistura entre a terra e o mar, como confirma a expressão “*pontus in terras ruit*”.

As longas *ecphraseis* são uma marca da tragédia senequiana³⁴ e, neste caso concreto, além da tentativa de *aemulatio* anteriormente referida, a sua extensão serve um outro fim, o de prolongar o *suspense* da audiência. Este processo é conseguido com sucesso pelo recurso ao dinamismo expressivo, neste caso negativo³⁵, contribuindo para tal a abundância de adjectivação ou a gradação descendente na descrição do

what a writer could creatively do with the Latin language.” (cf. GAHAN, “Imitation in Seneca, *Phaedra* 1000-1115”: *Hermes* 116 (1988) 122).

³⁰ Cf. BARRETT, op. cit., 1214, 142.

³¹ Cf. TARRANT, op. cit., 511-513, 466.

³² Dado o pormenor e a complexidade que caracterizam a *ecphrasis* do touro marinho, há autores que a definem como barroca. Esta opinião é partilhada por Segal: “By viewing Seneca’s *ecphrasis* descriptions as “baroque” and by trying to understand their own stylistic principles, we may come closer to a fairer estimate of Senecan tragedy (...)” (cf. SEGAL, op. cit., 318). Considerando os princípios fundamentais do barroco, “constant change and movement rather than stability, (...) variety and exuberance rather than repose or balance” (cf. idem, 312-313), facilmente os podemos reconhecer no drama senequiano.

³³ Cf. idem, 312.

³⁴ Cf. idem, 311.

³⁵ Cf. BOUSOÑO, op. cit., 338.

monstro, começando pela cabeça e terminando na cauda, que retardam o avanço da narrativa.

É curiosa a forma como o autor procede à descrição da besta, iniciando-a pela cabeça, “*colla*”, “*fronte*”, “*ares*”, “*orbibus*”, “*oculi*”, passando para a parte do pescoço, “*cervix*”, mais abaixo o peito, “*pectus*”, o flanco, “*latus*”, e por fim a cauda, “*ultima facies*”³⁶. É uma descrição detalhada e longa³⁷ que pretende fazer transparecer a desmesura da criatura, para a qual também contribuem os adjectivos escolhidos: “*sublimis*”, “*caerulea*”, “*uiridanti*”, “*hispidae*”, “*insignes*”, “*opima*”, “*tenaci*”, “*longum*” e “*immensam*”. Repare-se que todos, à excepção de “*longum*”, são adjectivos trissilábicos ou polissilábicos, como que a enfatizar a grandeza do touro. A dar continuidade a este efeito, os adjectivos “*insignes*”, referentes aos olhos, e “*immensam*”, a qualificar a cauda, revestem-se de especial relevância, bem como a interessante posição de “*longum*” e “*latus*” no início e no fim do verso 1045. Séneca parece dar especial ênfase às proporções da figura marinha assustadora. A ideia do medo também perpassa na métrica, como se pode verificar nas sinalefas presentes nos versos 1038 (*hispidae aures*), 1041 (*caerula insignes*), 1043 (*naresque hiulcis*), 1046 (*ultima in*) e 1047 (*belua immensam*). Desta forma, à elisão dos encontros vocálicos parece corresponder o medo do Mensageiro em recordar semelhante fenómeno.

Outro dado a salientar neste excerto consiste no tempo utilizado nas formas verbais. Todas elas, exceptuado *erexit* e *habuisset*, se encontram no presente, presente histórico, tempo que permite uma maior aproximação dos factos, como se estes estivessem a suceder diante dos olhos dos espectadores.

³⁶ Algumas das partes do corpo, do ponto de vista métrico, são dignas de referência, já que se encontram entre a cesura pentemímere e heftemímere. É o caso de *colla*, *fronte*, *pectus* e *ultima*, que se refere à cauda.

³⁷ Segundo COFFEY- MAYER, op. cit., 180, “the passage is too long and its very detail diminishes the audience’s terror”. Todavia, a abundância de pormenores e a dimensão do episódio podem surtir o efeito contrário: perante o aparecimento da bestial criatura, com a sua horrífica descrição, o auditório pode ficar curioso para saber qual a reacção de Hipólito, como enfrentará o monstro, que diferença introduzirá Séneca em relação aos seus predecessores, etc.

A finalizar a análise, apenas a referir os sugestivos vocábulos do verso 1043, “*hiulcis haustibus*”, em que a aspiração do -h- recorda o ofegante bufar do touro, e a profusão das nasais -m e -n, nos versos 1047 e 1048, “*ingens belua immensam trahit squamosa partem*”³⁸, que imita o arrastar da cauda.

A seguir à *ecphrasis* da criatura marítima, Séneca intensifica a sua monstruosidade utilizando o símile da baleia que chega até ao “*extremo mari*”³⁹ e refere a reacção da natureza ao aparecimento de tal prodígio:

*Tremuere terrae, fugit attonitum pecus
passim per agros, nec suos pastor sequi
meminit iuencos; omnis e saltu fera
diffugit, omnis frigido exsanguis metu
uenator horret. Solus immunis metu
Hippolytus artis continet frenis equos
pauídosque notae uocis hortatu ciet.*⁴⁰ (1050-1056)

Da leitura dos versos, destacam-se duas atitudes díspares: a da natureza e os seus elementos, o gado, “*pecus*”, o pastor, “*pastor*”, os animais selvagens, “*fera*”, o caçador, “*uenator*”, e, por outro lado, a de Hipólito.

Após sentirem *tremuere terras*, expressão em que predomina o som -r-, a reproduzir o som daquela espécie de sismo, o medo transmite-se aos elementos naturais, como se pode verificar pela escolha lexical: “*fugit*”, “*attonitum*”, “*diffugit*”, “*exsanguis*”, “*metu*” (simbolicamente repetido), “*horret*” e “*pauídos*”. Estilisticamente, este temor está representado pelo *enjambement*, que confere rapidez ao texto, presente em todos os versos, como que a enfatizar a fuga e, também, a emoção do Mensageiro. Indiferente ao que o rodeava, encontra-se Hipólito que

³⁸ Note-se a semelhança deste verso com os versos 207-208 do livro II da *Eneida*: (...) *pars cetera pontum / pone legit sinuatque immensa volumine terga*. (cf. H.R. FAIRCLOUGH, *Virgil, Ecloges, Georgics, Aeneid 1-6* (Cambridge, 1998) 308.

³⁹ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 80.

⁴⁰ Cf. *ibidem*.

domina com esforço os seus cavalos⁴¹. Esta indiferença, marcada textualmente pelo adjectivo *solus* a contrastar com o duplo *omnis*, referente às feras e ao caçador, é bem característico da filosofia estóica: “O que interessa é aceitar tudo com serenidade, sabendo que tudo deriva da Providência e que tudo tem uma justificação. (...) Daí também que o *sapiens* possua a perfeita calma de quem com nada se admira. *Nihil mirari* era divisa estóica”⁴². Desta forma, o temerário jovem ousa enfrentar a besta:

contra feroci gnatus insurgens minax
uultu nec ora mutat et magnum inonat:
'haud frangit animum uanus hic terror meum:
*nam mihi paternus uincere est tauros labor.'*⁴³ (1064- 1067)

No primeiro verso tem especial interesse o vocábulo “*gnatus*”, já que, metricamente, se encontra entre as cesuras pentemímere e heftemímere. O adjectivo que o qualifica, “*minax*”, juntamente com o que caracteriza o seu rosto, “*feroci*”⁴⁴ contribuem para a imagem que já no primeiro excerto apresentado se desenhava, a de um jovem rebelde e hostil. Assim, “Séneca parece querer deixar bem claro que, mais que casto e pudico, Hipólito é feroz, impiedoso e indomável (...)”⁴⁵. Teve, no entanto, a frieza suficiente para se dirigir à criatura. A sua investida reveste-se de uma grande ironia dramática uma vez que Hipólito se apresenta como um verdadeiro filho de Teseu, “*paternus (...) labor*”, mas ignora que o surgimento daquela besta ocorre precisamente por vontade paterna. Todavia, apesar da sua coragem, Hipólito não chega a

⁴¹ À semelhança do que acontece com outros versos, também este ecoa na memória literária latina. Na verdade, o verso 1055 é muito semelhante ao verso 524 do livro XV das *Metamorphoses*: (...) *lorisque tenentibus artus / uiscera uiua trahi*. (cf. TARRANT, op. cit., 467).

⁴² M. C. PIMENTEL, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca* (Lisboa, 1993) 17.

⁴³ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 80.

⁴⁴ Este adjectivo ocorre também no verso 416, onde a Ama se refere a Hipólito nestes termos “*toruus auersus ferox*” (cf. COFFEY-MAYER, op. cit. 60)

⁴⁵ Cf. M. C. PIMENTEL, op. cit., 51.

enfrentar o inimigo⁴⁶, dado o ataque de pânico sofrido pelos cavalos: “*Inobsequentes protinus frenis equi / rapuere cursum / (...) seque per scopulos agunt*”⁴⁷. Ao contrário de Eurípides, em que o temor era suscitado pelo silêncio⁴⁸, em Séneca, origina-se pelas sucessivas perseguições do monstro que se revela um “*adsiduus comes*”⁴⁹. Por fim, não foi possível fugir mais ao “*corniger ponti horridus*”⁵⁰ que, aparecendo mesmo na frente dos cavalos terrificados, faz com que estes “*iactant onus*”⁵¹, provocando a prisão do corpo de Hipólito pelas rédeas com as quais luta para se soltar, intensificando, porém, a força dos nós⁵². Ao invés do que se verifica em Eurípides e Ovídio⁵³, a esta acção não se segue o desmembramento do filho de Teseu. Mais uma vez, Séneca desvia a atenção do actor principal desta cena, focalizando-se nos animais temerosos a que se segue o símile de Faetonte, retardando-se o clímax. Segundo N. Pratt, “The effort of Hippolytus to control his horses panic-struck by the sea monster is a miniature of human struggle to master sub-human force”⁵⁴. Mas a luta humana acaba por ceder à força do sobrenatural e Séneca, por fim, dá início ao clímax da cena: a morte de

⁴⁶ Segundo T. CURLEY, Hipólito não é detentor de uma coragem efectiva, já que “the very confrontation, with Phaedra and with the monster, is a kind of bluff, a show of courage to make the nasty thing go away” (cf. *The nature of Senecan drama* (Roma 1986) 39).

⁴⁷ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 1068-1071, 80. O último verso apresentado, “*seque per scopulos agunt*”, encontra semelhanças com o verso 518 do livro XV das *Metamorphoses*: “*praecipitant currum scopulis*” (cf. TARRANT, op. cit., 467).

⁴⁸ Cf. BARRETT, op. cit., 142.

⁴⁹ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 1077, 80.

⁵⁰ Cf. ibidem, 1080-1081. O adjectivo ‘*corniger*’ já tinha sido utilizado por Ovídio, no verso 511, do livro XV das *Metamorphoses* (cf. TARRANT, op. cit., 466).

⁵¹ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 81.

⁵² Cf. ibidem, 1085-1087. O domínio que Hipólito tinha sobre os cavalos logo no início do discurso é aqui completamente destruído. Segundo Segal, a impotência perante algo que estava outrora controlado tem uma dimensão psicológica correlativa com a perda física de identidade (cf. op. cit., 324).

⁵³ Cf. BARRETT, op. cit., 1238-1239, 142 e TARRANT, op. cit., 525-529, 467.

⁵⁴ N.T. PRATT, “Senecan Melodrama”: *Transactions of the American Philological Association* 94 (1963) 199-234, 220.

Hipólito⁵⁵. O longo e penoso processo de morte do jovem começa a ser efectivamente descrito:

*Late cruentat arua et inlissum caput
scopulis resultat; auferunt dum comas,
et ora durus pulcra populatur lapis
peritque multo uulnere infelix decor.
moribunda celeres membra peruoluunt rotae;*⁵⁶ (1093-1097)

Os versos finais do drama em que Hipólito está presente revelam-se precisamente o oposto dos iniciais. No início do drama, o jovem preparava-se para iniciar uma caçada por ele liderada⁵⁷. Desta feita, transforma-se de efebo em vítima indefesa e resignada. De facto, ao contrário do que se verifica no Hipólito euripídiano⁵⁸, em Séneca a personagem não se queixa da sua desventurada sorte nem pede auxílio.

O excerto apresentado representa uma cena de extrema violência e sofrimento, como comprova a proliferação da vogal -u-, que reproduz os gemidos da vítima. Também importa atentar um pouco nas cesuras dos versos 1095 e 1096 em que as palavras envolvidas pelas cesuras pentemítere e heftemítere são justamente “*pulcra*” e “*uulnere*” que representam a antiga e a nova fisionomia de Hipólito.

No entanto, como se pedras a mutilar a cabeça, silvas a arrancar cabelo e rodas a atropelar o corpo, já tão disforme, não fossem acções suficientemente horripilantes e insuportáveis, Séneca introduz um pormenor sórdido:

*tandemque raptum truncus ambusta sude
medium per inguen stipite ingesto tenet;
(...) inde semianimem secant*

⁵⁵ A morte de Hipólito já tinha sido veladamente aludida quando o Coro afirma que “*Raris forma uiris (saecula perspice) impunita fuit*”. (cf. COFFEY, op. cit., 820, 72). Na verdade, o *topos* da beleza de Hipólito e a sua perda perpassam a peça nos versos 657-659, 761-76, 820-823, 1110, 1173-ss, 1269-ss.

⁵⁶ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit. 81.

⁵⁷ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 1-84, 47-49.

⁵⁸ Cf. BARRETT, op., cit., 1240-1242, 142.

*uirgulta, acutis asperi uepres rubis
omnisque ruscus corporis partem tulit.*⁵⁹(1098-1104)

Hipólito é, então, trespassado por um pau no meio da virilha enquanto estava ainda *semianimem*, o que parece ter um cariz sexual evidente⁶⁰. À semelhança do Hipólito de Eurípides, que via na castidade um modo de vida a seguir, também a personagem latina se autodenomina “*innocuus*”⁶¹ e é pelo pai considerado “*castus*” e “*intactus*”⁶², com a diferença de que, no primeiro, a castidade se prende com a extrema devoção a Ártemis, enquanto que, em Séneca, a castidade significa um ódio visceral a todas as mulheres, ódio com o qual Hipólito se compraz, “*odisse placuit*”⁶³. Assim, não deixa de ser curiosa a forma como o jovem morre, pois pode fazer-se uma leitura simbólica em que se associa o pau a um enorme falo trespassando a zona próxima da genitália⁶⁴, que finalmente provoca a morte do protagonista deste episódio, sofrida e, segundo a óptica da filosofia estóica, talvez se possa acrescentar, merecida. Recorde-se que, se o ódio que Hipólito sentia pelas mulheres não tinha qualquer fundamento religioso, tratar-se-ia de um *uitium* e não de uma *uirtus* e, como tal, seria conducente “à tragédia, à catástrofe, à aniquilação”⁶⁵.

Depois da descrição da morte do protagonista da cena, o Mensageiro dá conta da recolha dos seus restos mortais:

*passim ad supremos ille colligitur rogos
et funeri confertur (...)*⁶⁶ (1113-1114)

⁵⁹ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 81. Uma vez mais, a expressão “*corporis partem*”, presente na parte final do verso 1104, tem Ovídio como intertexto, mais precisamente o verso 528 do livro XV das *Metamorphoses*: (...) “*nullasque in corpore partes / noscere quas posses*”. (cf. TARRANT, op. cit., 467).

⁶⁰ Cf. A.J. BOYLE, *Seneca's Phaedra* (Liverpool 1987), 202 e T. CURLEY, op. cit., 39.

⁶¹ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 63.

⁶² Cf. idem, 76.

⁶³ Cf. idem, 568, 65.

⁶⁴ Cf. J. FITCH, *Annaeana Tragica* (Brill 2004) 126.

⁶⁵ M. C. PIMENTEL, op. cit., 51 e 55.

⁶⁶ Cf. COFFEY-MAYER, op. cit., 81.

Repare-se que a referência a Hipólito é feita por meio de um pronome pessoal para evidenciar o estado deplorável em que se encontrava o seu corpo amorfo e despedaçado. Esta ideia é reforçada pelos prefixos das formas verbais, *con-*, que sugerem a ideia de reunião.

Por fim, note-se como a personagem do Mensageiro, que quase sempre se mostrou à parte dos eventos que narrava, se dirige ao rei de forma algo repreensiva: “*Haud flere honeste quisque quod uoluit potest*”⁶⁷.

Ao longo do estudo da cena do discurso do Mensageiro verificou-se que, apesar de ser um texto relativamente longo e que se insere mais no modo narrativo que no dramático, a narração indirecta da morte de Hipólito não carece do poder visual da encenação. Aliás, pode dizer-se que, talvez pelo facto de não ser directamente mostrada, se torna mais patética, pois o poder imaginativo das palavras pode suplantar o do espectáculo. Assim, a retórica descritiva e narrativa foi suficientemente poderosa a ponto de conseguir manter a força emotiva e dramática. Para que este efeito fosse alcançado, em muito contribuiu a forma como Séneca fez o Mensageiro produzir o seu discurso, os recursos estilísticos utilizados, a ordem das cenas, umas vezes protelando o clímax, outras conferindo um grande dinamismo. Também através das palavras do Mensageiro Séneca dialogou com a sua audiência. Ao descrever a morte de Hipólito, um jovem vicioso do ponto de vista estóico, Séneca pretende alertar para o perigo da vivência do *uitium*, ou talvez, parodie a filosofia estóica, ao demonstrar que, tal como Hipólito, todos nós somos humanos e o caminho para a *uirtus* é demasiado sinuoso senão mesmo inalcançável.

Deste modo, a introdução da personagem do Mensageiro não deve ser entendida apenas do ponto de vista técnico, como mero substituto para as cenas que não podiam ser levadas a palco, mas a própria personagem contribui para o aumento do efeito dramático e a veiculação das ideias do autor.

⁶⁷ Cf. *ibidem*.

Referências bibliográficas

- W. S. Barrett, *Hippolytus* (Oxford 1992)
- A. J. Boyle, *Seneca's Phaedra* (Liverpool 1987)
- Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética* (Madrid 1981).
- Michael Coffey and Roland Mayer, *Phaedra* (Cambridge 1990)
- Thomas F. Curley, *The nature of Senecan drama* (Roma 1986)
- H. Rushton Fairclough, *Virgil, Ecloges, Georgics, Aeneid 1-6* (Cambridge 1998)
- J. Fitch, *Annaeana Tragica* (Brill 2004)
- John T. Gahan, "Imitation in Seneca, "Phaedra" 1000-1115": *Hermes* 116 (1988), 122-124.
- Carmen Gonzalez Vázquez, "La figura del mensajero en la tragedia de Séneca", 231-235: *Séneca dos mil años después* (Córdoba 1996)
- Irene J. F. de Jong, *Narrative in drama: the art of euripidean messenger-speech* (Leiden, 1991)
- J. L. de Miguel Jover, "Palabra y Espectáculo: Del *Hipólito* de Eurípides a la *Fedra* de Séneca", 273-280: *Séneca dos mil años después* (Córdoba 1996).
- Maria Cristina Pimentel, *Quo Verget Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca* (Lisboa 1993)
- Norman T. Pratt, "Senecan Melodrama": *Transactions of the American Philological Association*, 94 (1963) 199-234
- Charles Segal, "Senecan Baroque: the death of Hippolytus in Seneca, Ovid and Euripides": *Transactions of the American Philological Association*, 114 (1984), 311-325
- Athanasios Stéfanis, *Le Messager dans la tragédie grecque* (Atenas 1997)
- R. J. Tarrant, P. *Ovidi Nasonis, Metamorphoses* (Oxford 2004)

* * * * *

Resumo: Ainda que na tragédia o Mensageiro relate os acontecimentos que tiveram lugar extracenicamente e que, por convenção, não podem ser apresentadas ao público, esta personagem não deve ser apenas entendida do ponto de vista técnico. Neste artigo são apresentados alguns recursos estilísticos que contribuem para que o discurso do mensageiro na *Fedra* de Séneca consiga manter a sua força emotiva e dramática, não carecendo do poder visual da encenação.

Palavras-chave: *Fedra* de Séneca; discurso do Mensageiro; *Hipólito* de Eurípides; *Metamorfoses* de Ovídio; recursos estilísticos.

Resumen: Aunque el mensajero relata en la tragedia los sucesos desarrollados fuera de escena que por convención no se pueden presentar al público, no se debe tomar en consideración a este personaje desde un punto de vista exclusivamente técnico. En este artículo se presentan algunos recursos estilísticos que contribuyen a que el discurso del mensajero en la *Fedra* de Séneca pueda mantener su fuerza emotiva y dramática, sin necesidad del poder visual de la escenificación.

Palabras clave: *Fedra* de Séneca; discurso del Mensajero; *Hipólito* de Eurípides; *Metamorfosis* de Ovidio; recursos estilísticos.

Résumé: Bien que, dans la tragédie, le Messenger ne raconte que des évènements ayant eu lieu en dehors de la scène et qui, par norme, ne peuvent être présentés au public, ce personnage ne doit néanmoins pas être simplement considéré du point de vue technique. Dans cet article, nous présentons quelques recours stylistiques qui font en sorte que le discours du messenger, dans *Phèdre* de Sénèque, conserve sa force émotive et dramatique, malgré l'absence du pouvoir visuel de la mise en scène.

Mots-clé: *Phèdre* de Sénèque; discours du Messenger; *Hyppolite* d'Euripide; *Métamorphoses* d'Ovide; procédés stylistiques.