

O PÁRODO DE *FEDRA* E A RETÓRICA

PAULO MARTINS*

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

RESUMO: *Tendo em vista o comentado retoricismo das obras dramáticas de Sêneca, o presente trabalho analisa o párodo de Fedra, observando-o como um discurso demonstrativo e judicial, além de aferir os procedimentos elocutivos do referido trecho da tragédia senequiana.*

PALAVRAS-CHAVE: *tragédia; Sêneca; Fedra; párodo; retórica; demonstrativo; judicial; discurso.*

I

O texto visa a analisar o párodo da tragédia *Fedra* de Sêneca, segundo preceitos retóricos da Antigüidade Clássica. Faz-se mister salientar que outros matizes de análise serão preteridos uma vez que não fornecem, ao nosso ver, elementos adequados à análise eficiente do discurso antigo.

Apesar de estar alicerçado no teatro grego (utiliza-se dos mitos da tradição helênica e apropria-se de alguns artificios técnicos da tragédia ática), não consideraremos o texto sob o ponto de vista de uma teoria geral da tragédia (como poderíamos pensar a *Poética* do famoso estagirita em alguns momentos), nem tampouco do ponto de vista de outras teorias que, ao desconsiderar a história, pecam por cair num raso anacronismo.

Tornando à *Poética* de Aristóteles, esta nos fornecerá, contudo, em seus capítulos de XIX a XXII, subsídios técnicos acerca da elocução de que, por se tratar de tema abrangente, ou seja, não só pertinente à tragédia, lançaremos mão, quando, retoricamente, focalizarmos o mesmo assunto no referido coro.

Por outro lado, de algumas retóricas florescidas na Antigüidade (*Retórica a Herênio* de um anônimo, *Sobre o Orador* de Cícero e *As Instituições Oratórias* de Quintiliano) assumiremos preceitos e, ainda, de outras de nossos dias que tão bem entenderam aquelas e as relacionaram com a elaboração do texto literário.

II

Do párodo de *Fedra* observaremos: qual gênero, matéria, *status*, grau de credibilidade, considerando, dessa maneira, uma teoria da matéria. No que diz respeito à teoria da elaboração: como se articulam *inuentio*, *dispositio* e, por fim, *elocutio*.

Zélia de Almeida Cardoso (Cardoso, 1987) nos adverte:

Em que se pese o fato de serem obras até certo ponto destituídas de teatralidade – não se ignora que foram escritas para leitura e não para representação – as tragédias de Sêneca despertam interesse pela linguagem que ostentam (rica, elaborada, ornamentada, própria de uma época em que imperava o gosto pelo retoricismo e pela superabundância de recursos estilísticos), pelo vigor na construção das personagens e pelos elementos filosóficos que apresentam.

Fica claro, pois, que a análise não irá partir de pressupostos de uma teoria da tragédia (Lesky, 1990, p. 33-4), uma vez que as tragédias de Sêneca são “destituídas de teatralidade”, por outro lado, nelas abunda o gosto pelo retoricismo, pelos recursos estilísticos e, ainda, têm uma linguagem ornamentada, nesse sentido, outra teoria não se poderia adotar para a análise, que não retórica.

Este trabalho, graças à precisão dos conceitos que lhe serão aplicados, trará à luz a finalidade da tragédia de Sêneca, qual seja, peça retórica que *docet, delectat*, e *permouet* seu leitor ou ouvinte (afinal o texto deveria ser *dulce et utile*) a respeito dos ditames de uma filosofia estoíca. Por outro lado, limitará possibilidade de aplicação absoluta da *Poética* aristotélica em todos seus preceitos, como também de outras teorias, ditas anacrônicas, dentre as quais desponta uma psicologia, amiúde.

III

A. Teoria da matéria

1. *de generibus oratoriae*

Aristóteles, objetivamente, ou seja, sem se utilizar de provas afetivas, nos convence na *Retórica* de que há três gêneros de discursos possíveis o judicial, o deliberativo e o epidítico (Aristóteles, *Arte Retórica*, 1358 a-b). No gênero judicial, o discurso tem a função de ataque e defesa, no deliberativo, o discurso típico de assembleias, exerce função de reprovação ou de aconselhamento e no epidítico,

funda-se em louvores ou censuras. É certo que esses gêneros pressupõem platéia, juiz, ou melhor, elemento receptor e, ainda, objeto que deva ser atacado ou defendido, louvado ou censurado e, por fim, aconselhado ou reprovado.

O gênero epidítico sempre confirma uma situação pressuposta como *res certa* no presente, atribuindo-lhe valores censurantes ou de louvação (id., ib., 1366 a - 68 b), ao contrário dos outros gêneros que trabalham a possibilidade de alteração de uma situação no passado ou no futuro no plano do pensamento (*res dubia* ou *quaestio*). Desse modo, podemos considerar o párodo de *Fedra* um discurso epidítico pois, primeiramente, não há nele qualquer indício de ataque ou de defesa (exclui-se, portanto, o gênero judicial). Em segundo lugar, não transparece, pelo menos, de pronto, uma função de aconselhamento ou reprovação, em contrapartida, temos, logo de início adjetivos e substantivos ligados a Cupido, imagem do amor, que dão via, *loci communes*, o tom de *res certa* para o discurso. Assim, sabemos que ele irá versar a respeito do que o amor provoca, do que pode o amor, de onde atua o amor e dos objetos do amor. Todos os adjetivos relacionados direta ou indiretamente ao amor (*impotens, lasciuus, renidens*) ou os substantivos (*flama, sagitta, tellum, arcus, furor, medulla, ignis e uena*) fazem parte de uma *copia uerborum* que, ao serem trabalhados pelo *iudicium*, provocam na audiência consciência do que seja o amor.

Não podemos dizer que tal discurso louva ou censura o amor, melhor seria considerá-lo como um meio-termo (*mesótes*; Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1106 b - 1107 a) que propicia consciência exata e “mediocre” do que seja o amor.

Por outro lado, esta fala do coro inserida, como está no âmbito geral da tragédia, pode nos levar a crer que o coro assume uma postura justificadora dos atos de Fedra, vilã do drama didático-estóico, pois, uma vez que ninguém está livre das garras do amor, nem os deuses, por que Fedra haveria de estar? Portanto, o discurso assume características do texto judicial, pois o receptor tem de optar por uma posição a favor ou contra Fedra. Justificar-se-iam ou não as atitudes de Fedra?

O coro, judicialmente entendido, nos faz inferir um *éthos* de Fedra o que aristotelicamente significa “o que nos faz dizer das personagens que vemos agir que elas têm tal e tal qualidade” (Aristóteles, *Poética*, 1450 a). É partir deste *éthos* que poderíamos discernir “sobre o que depende de nós e por nós pode ser efetuado entre as causas dos acontecimentos o espírito humano e todos os atos do homem” (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1112 a-b).

O coro primeiro de *Fedra* pode, portanto, ser considerado sob dois prismas distintos quanto ao seu gênero: um primeiro, que o considera isoladamente e que, graças à matéria envolvida, o insere no gênero epidítico ou demonstrativo e, um

segundo, que o considera no âmbito geral da tragédia e que, graças à possibilidade de juízo pelo receptor, o insere no gênero judicial.

Há que ressaltar a lição de Lausberg no que se refere às mesclas nos gêneros discursivos:

A retórica escolar, para os mais avançados, cultivou especialmente o gênero epidítico, que mais se aproxima da poesia, na medida em que a festividade pode ser concebida como situação normal do discurso festivo, como situação que se repete e na medida em que a confirmação da situação, pelo discurso epidítico, caracterizada pelo tom festivo e elevado, encontra o seu gênero análogo na função da poesia, que se caracteriza pelo tom elevado e generalizante.

A isto acresce que a exercitação escolar da retórica até faz que os gêneros judicial e deliberativo se assemelhem ao gênero epidítico e à literatura, visto que, na exercitação, não se depara qualquer situação séria do ponto de vista pragmático e que, por outro lado, a repetição dos exercícios e a sua generalização (“lugar comum”), assim como a conservação e a repetida declamação escolar de discursos históricos de uso único (Demóstenes e Cícero), considerados como modelares (como testemunhos do domínio típico de situações humanas), implicam um uso repetido.

A influência mais ou menos forte da retórica escolar, sobre a literatura e a poesia (em grego, claramente constatável em Eurípides, em latim, pelo menos desde Ovídio e nas literaturas modernas, desde seu início), passa, deste modo, pelo gênero epidítico e pela exercitação, processo durante o qual o gênero judicial contribuiu com a compreensão de muitos objetos literários como fenômenos análogos a assuntos jurídicos” (Lausberg, 1972, p. 85).

Por outro lado, Aristóteles, ao enunciar o que há de peculiar a cada gênero de discurso, nos informa que a amplificação é, dentre as formas comuns a todos os discursos, a que melhor se presta aos discursos demonstrativos e, por sua vez, os exemplos mais se acomodam aos judiciais, pois se tomam conjecturas do passado para nos pronunciarmos sobre o porvir (Aristóteles, *Arte Retórica*, 1368 a-b), isto é, o tratamento análogo dos delitos e a codificação dos crimes comprovam a afirmação. Dessa maneira, o párodo analisado tem, sem dúvida, pontos bem claros tirados de um e outro gênero.

2. *de materia oratoriae*

A matéria de um discurso pretende-se fornecida de imediato pelo partido ou orador a que se representa, assim, quem profere um discurso, deve ser apto a

compreendê-la e, por conseqüência, a conhecer a questão de situação em que se encontra, ou seja, qual seu *status* e, por último, qual seu grau de credibilidade.

A matéria do párodo de *Fedra* é fornecida de imediato pelo coro: *Diva non mihi generata ponto / quam uocat matrem geminus Cupido* (*Fedra*, v. 274-5) “Diva gerada pelo mar não suave / a quem chama mãe o gêmeo Cupido”.

Ao mesmo tempo em que o coro opera um interlocutor fictício (não é a Vênus a quem se dirige), enuncia, por meio duma bela litotes e predicação qual seria a matéria do discurso. Desse modo, Sêneca, habilmente, constrói dupla representação divina nas extremidades dos dois versos: *Diva...Cupido*. Estas são divindades que representam o amor na cultura clássica. Destarte, Lesky nos adverte que desde a época de Ésquilo “Eros é visto de modo totalmente cósmico, como forma primeva da natureza” e que “tem poder sobre o homem, o animal e até mesmo sobre os deuses, e que rege o universo inteiro” (Lesky, 1990, p. 95. 133).

Aquilo que poderia parecer evocação, torna-se explicitamente enunciação. Na verdade, o divino trará para o discurso *auctoritas* necessária para estabelecimento do *status* do discurso. Não devemos, porém, confundir tal *auctoritas* com aquela que é prerrogativa das *uirtutes elocutionis*. Esta a que nos referimos está mais próxima de uma relacionada com o grau de credibilidade, i. é, o argumento de autoridade eleva o nível de crédito produzido na recepção.

Na tragédia Ática, o coro nos fornece grau de verdade humana e não numinosa. A verdade concretiza-se por meio de palavras ditas por ele que analisa a ação dentro de padrões e limites morais e éticos próprios ao horizonte político, social e religioso da *pólis*. Nesse sentido, a verdade é individualizada, dentro de um universo coletivo, que é a *pólis*, porquanto o *ánthropos* é visto como um todo único que não possui *éthos* pessoal, de tal forma, os elementos do coro são personalidades anônimas que apenas possuem personalidade coletiva. Dessa maneira, sua credibilidade funda-se sobre aquilo que a sociedade tem como certo mediante costume (*éthos*).

O coro na tragédia de Sêneca, ao contrário, efetiva uma situação dramática propícia para o estabelecimento de verdade numinosa, porque nele a verdade divina não é expressa diretamente. Nessa tragédia os deuses não falam. Sêneca não constrói teofanias, e.g., aos moldes do *deus ex machina*.

Esta argumentação, contudo, não nos parece decorosa, posto que havíamos, de chofre, excluído paralelos com a tragédia ática, ou melhor, com uma teoria da tragédia grega. Noutra sentido, é certo, também, que esta analogia traz para dentro desta discussão não preceito cênico ou teatral, mas sim, retórico: como atri-

buir forte credibilidade à personagem que não tem atrás de si uma tradição? Como estabelecer uma *fides* que possa *permouere* o leitor? Parece-nos que Sêneca, nesse sentido, traz para dentro do coro uma autoridade divina para que este mesmo coro adquira credibilidade de *lex potentior* e, assim, sua *fides* possa convencer satisfatoriamente o leitor ou ouvinte.

3. *de statu materiae*

O *status* ou a questão de situação de uma matéria contida num discurso pode ser de quatro tipos: *status translationis*, que diz respeito à competência do juiz; *status coniecturae*, que trata da realidade do delito; *status finitionis*, que se detém no termo juridicamente relevante e, por último, *status qualitatis*, que estabelece a qualificação jurídica na qual não se reconhece a intenção criminosa. Esta *qualitas* pode ser absoluta, alegando-se *lex potentior* ou *assumptiua* de delito em si ou de autor de delito. Podemos dizer, portanto, que o *status coniecturae* é próprio do gênero judicial, enquanto o *status qualitatis* e o *finitionis* estão mais próximos do gênero epidítico.

O párodo de Fedra, como vimos, está localizado no meio-termo entre os gêneros judicial e demonstrativo, assim, seu *status* também assume características mais próximas a um e outro gênero.

Se tomado judicialmente, o coro e matéria se posicionarão como *status coniecturae*, pois, estará em questão deliberar-se se Fedra comete ou não um delito, estando apaixonada por Hipólito. Nesse caso, a audiência teria que se colocar de pronto, criando-se expectativa quanto ao termo da tragédia, o que seria esperado.

Por outro lado, se tomado demonstrativamente, o coro e matéria assumirão *status qualitatis*, onde esta *qualitas* será absoluta, devido à *lex potentior*; Fedra, se cometeu um delito, o cometeu porque assim o quis Vênus. Nesse sentido, os versos que enunciam a matéria, também, enunciam a questão de situação. A *Diua non miti generata ponto quam uocat matrem Cupido* é *lex potentior* do discurso, fornece *status coniecturae*, e ainda, terá função bem nítida na *dispositio* e na *elocutio*, como veremos.

4. *de credibile oratoriae*

Um discurso deve possuir credibilidade preliminar ou conquistá-la após sua efetivação. Tal credibilidade poderá, também, ser graduada conforme a aceitação

de sua matéria pela audiência, podendo ser de grau médio (*genus dubium*) se os partidos desfrutaram da mesma credibilidade; elevado (*genus honestum*) se de antemão as idéias defendidas estão de acordo com as idéias da audiência; fraco, quando não.

A análise da credibilidade do discurso escrito nos parece muito complexa, porque, para estabelecê-la, necessitamos possuir visão extremamente fiel da recepção do discurso. Como dizer que determinado fato é crível, se não conhecemos quem nele creu ou não? Nesse sentido, o único elemento de análise, com o qual podemos contar, é a tradição escrita, anterior ao discurso. Sêneca constrói este coro em bases essencialmente religiosas, desde sua enunciação até o termo do discurso, passando inclusive pelos *exempla* aplicados. Pouco nos importa hoje, se à época de Nero, os romanos acreditavam nos seus deuses, porém, é digno de lembrança que a *auctoritas* divina sempre foi de grande valia numa argumentação. O emprego do *deus uult* imprime ao texto credibilidade quase que irrefutável.

Assim, o coro, quanto à credibilidade, será *honestum*, e isto significa:

Honestum causae genus putatur, cum aut id defendimus, quod ab omnibus defendendum uidetur, aut oppugnabimus quod ab omnibus uidetur oppugnari debere (Retórica a Herênio, 1,3,5)

Julga-se o gênero da causa elevado quando, ou aquilo que parece ser defendido por todos, nós defendemos, ou nós contrariamos aquilo que parece ser por todos contrariado.

B. Teoria da elaboração

No que diz respeito à elaboração desse discurso, não consideraremos a *memoria* e a *pronuntiatio* porquanto historicamente não possuímos documentos que focalizem estes elementos quando da sua possível leitura pública. Assim, apenas nos deteremos na *inuentio*, na *dispositio* e na *elocutio*.

1. de inuentione

A *inuentio* (cf. Cícero, *De Inuentione*, 1, 7) é o ato de se encontrar pensamentos (*res*) adequados (*aptum*) conforme o interesse (*causae utilitas*) partido representado, ou podemos ter: *Inuentio est excogitatio rerum uerarum aut similium ueri, quae causam probabilem reddant (Retórica a Herênio, 1, 2, 3)* “Invenção é a imaginação de

pensamentos verdadeiros ou semelhantes ao verdadeiro que tornam a causa plausível”. Os pensamentos, porém, devem ser entendidos como instrumentos intelectuais e afetivos que se concretizam por palavras para que se obtenha êxito na argumentação.

A invenção, por outro lado, não pode ser tida como um processo de criação, romanticamente tomado, deve, antes, ser proposta como um de recordação que visa a encontrar pensamentos adequados à função prévia do discurso. Então, podemos dizer que a *inuentio* relaciona-se com a memória do construtor, pois, é nela em que se encontram diferentes pensamentos que estão separados em diversas divisões de idéias correlatas às quais dá-se o nome de *loci communes* ou *tópoi* (Tringali, 1988, p. 63).

A escolha de determinado pensamento pressupõe operação do juízo (*iudicium*) e, também, grau de novidade, que se diz *ingenium*. Há de se relacionar a invenção com a disposição dado que, para cada parte do discurso, é necessária existência de pensamentos diferentes e, dessa maneira, o processo se repete para cada uma delas.

Nesse sentido, quais são as *res* que Sêneca opera neste discurso? Para responder basta encontrarmos no discurso respostas para as seguintes questões: *quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?* (Lausberg, 1972, p. 91). Quem? O amor. O que? Dilacera, queima, arruína. Onde? Em toda parte. Com que instrumento? Com o arco. Por quê? É lascivo e tem furor. Como? Lançando setas e fogos nas veias. Quando? Sempre.

Portanto, todos pensamentos que vão ser desenvolvidos no párodo estão presentes nos versos que seguem a apresentação da matéria ou na enunciação do canto coral:

*Diua non miti generata ponto,
quam uocat matrem geminus Cupido,
iste lasciuus puer et renidens
tela quam certo moderatur arcu!
labitur totas furor in medullas
igne furtiuo populante uenas (Fedra, 274-279)*

Diva gerada pelo mar não suave
A quem chama mãe o gêmeo Cupido,
Arrebatador com chamas e setas,
Menino licencioso e sorridente,

Como dirige dardos com arco certo!
Penetra o furor em todas as entranhas
Com fogo furtivo assolando as veias.

Sêneca inicia o discurso, no que tange à ação inventiva, relacionando Cupido (pensamento) com catástrofe, dessa forma, Cupido (*puer, amor, lasciuus*) lança com seu arco setas (*sagitta, flamma, furor, ignis furtiuus*) que penetram, arruinam e devoram as entranhas (*uena, medulla, tecta medulla*) sem fazer ferida ostensiva. Estas tópicas serão desenvolvidas, desmembradas, amplificadas em todo o discurso, conforme as necessidades da *dispositio*.

Em seguida, lança mão de outro pensamento: *puer, Cupido, Amor é agilis* e espargue setas pelo orbe (*orbis, nascens solis, Hesperia meta, ursa Parrhasia*) e a todos, jovens, velhos, virgens e deuses, atíça com seus fogos. Logo adiante, para confirmar a prova: Cupido atinge até os deuses utiliza-se de exemplos sobre os quais afirma Aristóteles: “Portanto, falta de entimemas, é mister servir-se de exemplos como demonstrações, porque eles contribuem para estabelecer a prova” (Aristóteles, *Arte Retórica*, 1394 a). Sêneca apropria-se dos exemplos, nesse momento do texto, pois é este argumento que quer demonstrar: Cupido atinge até os deuses.

Por fim, explicita mais um campo de ação para o Cupido: o reino animal. Fala de aves, cervos, tigres, leões, monstros marinhos e elefantes para amplificar, ainda mais, a força do amor; dessa maneira, Amor atingiria os jovens, os velhos, as virgens, os deuses, os semideuses e os animais.

Portanto, a função da invenção desse discurso será encontrar dentro dos *loci* via *electio*, *res* adequadas para o estabelecimento da argumentação: o Amor pode tudo.

2. de dispositione

Consta a *dispositio* de *exordium* ou *proemium*; *propositio* ou *rationes*, seguida ou não de *partitiones*, seguidas ou não de *narrationes* e, por fim, *peroratio* ou *conclusio*. Diz Tringali (Tringali, 1988, p. 81) que “a disposição consiste na distribuição das partes dentro do todo, ordenando-as de modo a constituir uma unidade complexa em que nada fique solto, a esmo”.

Na *Retórica a Herênio*, fica clara a relação entre as partes do discurso, tradicionalmente, determinadas pela *dispositio* e a *inuentio*:

Inuentio in sex partes orationis consumitur in exordium, narrationem, diuisionem, confirmationem, confutationem, conclusionem. Exordium est principium orationis, per quod animus auditoris constituitur ad audiendum. Narratio est gestarum rerum aut proinde ut gestarum expositio. Diuisio est, per quam apperimus, quid conueniat, quid in controuersia sit, et per quam exponimus quibus de rebus simus acturi. Confirmatio est nostrorum argumentorum expositio cum asseueratione. Confutatio est contrariorum locorum dissolutio. Conclusio est artificiosus orationis terminus (Retórica a Herênio, 1,3,4)

A invenção é determinada em seis partes do discurso, no exórdio, na narração, na divisão, na confirmação, na refutação e na conclusão. Exórdio é o princípio do discurso pelo qual o ânimo da audiência é induzida a ouvir. Narração é a exposição dos feitos ilustres ou, do mesmo modo, dos simples feitos. Divisão é, pelo que explicamos o que convém, o que está em controvérsia e pelo que expomos acerca daqueles fatos que somos orador. Confirmação é a dissolução dos lugares dos adversários. Conclusão é o termo artificioso do discurso.

Nesse sentido, jamais poderemos dissociar a ação levada a termo pela *inuentio* e a ação determinada pela *dispositio*. Para cada parte do discurso pré-determinada, deve-se usar determinados tipos de pensamento; ou ainda, como nos indica Quintiliano:

Non tantum enim refert quid et quo modo dicamus, sed etiam quod loco opus ergo est et dispositione (Quintiliano, 3, 3, 2)

Porque não basta sabermos o que dizer, e de que modo, mas também em que lugar convém que se diga é, pois, necessária a disposição.

Portanto, a *dispositio* é processo de ordenação de *res*, *uerba* e *figurae* que estão depositados em *copia rerum*, *uerborum* e *figurarum*. Tal ordenação orienta-se segundo a *utilitas causae* com vistas a efetiva persuasão. Diz-se que tanto a escolha (*electio*) como ordenação (*ordo*, *táxis*) são movidas pelo *iudicium*. É também da órbita da disposição a manutenção da credibilidade e a intimidação do tédio (*taedium*, *fastidium*), estes objetivos se produzem pelo equilíbrio pontual e exato da *ordo naturalis* que obedece preciso decorrer histórico e da *ordo artificialis* que é determinada pelo uso de ordem incomum ou não usual da sucessão de acontecimentos. Enquanto a primeira aumenta o grau de credibilidade, a segunda diminui o tédio.

O párodo de *Fedra* se articula da seguinte forma, quanto à *dispositio*.

a. *exordium*

*Diua non miti generata ponto,
quam uocat matrem geminus Cupido.*

Como vimos, tais versos delimitam a matéria do discurso e também estabelecem a *qualitas* de seu *status*. É neles que, por outro lado, Sêneca efetiva seu *exordium*, obtendo de seu leitor ou ouvinte benevolência e a atenção, tornando-os dóceis, sujeitos ao jugo do coro, ou seja, que tenham atitude mais receptiva possível diante do que irá aquele pronunciar.

Dessa maneira, o uso da divindade é pertinente, pois, porquanto qualifica a *lex potentior*, também, determina posição de contrição do leitor diante daquilo que se apresentará em seguida.

b. *propositio*

A proposição, no discurso judiciário ou no deliberativo, “assinala em relação ao tema, a questão, o partido que o orador vai tomar, pois o discurso sempre parte de uma tomada de posição. O orador se situa em um dos lados, dentro de uma perspectiva e assim está constituída a causa” (Tringali, 1988, p. 83). Assim, em Sêneca, ficam claros pontos da futura argumentação, a saber: as setas e chamas irresistíveis são lançadas pelo menino; seu furor entra nas medulas e o fogo arruína as veias, sem fazer feridas visíveis e, ainda, devora as entranhas; o Amor, ágil, não descansa e pelo mundo joga setas esparsas; a todos atinge, até os deuses:

*Quaeque nascentem uidet ora solem,
quaeque ad Hesperias iacet ora metas,
si qua feruenti subiecta cancro,
si qua Parrhasiae glacialis ursae
semper errantes patitur colonos,
nouit hos aestus, iuuenum feroces
concitat flammam senibusque fessis
rursus extinctos reuocat calores,
uirginum ignoto ferit igne pectus
et iubet caelo superos relicto
multibus falsis habitare terras (Fedra, v. 285-95)*

Quer onde o fim vê nascente o sol,
 Quer onde o fim repousa em hespérias metas,
 Seja onde submetido a câncer ardente
 Seja onde o glacial de parrácia ursa
 Atinge sempre errantes colonos,
 A estes o calor conheceu. No jovem, ferozes
 Chamas concita e aos velhos cansados
 Ao contrário, revoca extintos calores,
 Das virgens o peito fere com fogo ignoto
 E leva os súperos, tendo abandonado o céu,
 A habitar as terras com falsas faces.

Na verdade, o que ocorre neste párodo, em sua proposição, é certa gradação de efeitos provocados pelo amor a fim de chegarmos até o principal efeito que é: *et iubet caelo superos relicto / uultibus falsis habitare terras*. É em torno desta propositura que se desenvolverá a argumentação. Faz-se pertinente salientar que Sêneca introduz na *propositio* uma *partitio* quando desdobra a afirmação: *per orbem spargit effusas agilis sagittas*. Constrói, nesse ponto, quatro imagens para os quatro pontos cardeais. Seria, contudo, mais ortodoxo que as *partitiones* ocorressem na *argumentatio*.

c. *argumentatio*

Diz Lausberg (Lausberg, 1972, p. 93-4):

A *argumentatio* que segue à *propositio* tem a função de levar a cabo a prova. As provas alegadas na *argumentatio* podem ser preponderantemente objetivas (com a finalidade de convencer juiz intelectualmente ou preponderantemente afetivas (com a finalidade de persuadir o juiz emocionalmente). Neste processo, as provas afetivas subdividem-se em provas éticas (solicitando a simpatia com graus suaves de afetos e provas patéticas (abalando com graus violentos de afetos).

Quintiliano, também, no quinto livro de sua *Instituição Oratória*, divide as provas em dois âmbitos as inartificiais (casos julgados, fama, confissão, títulos, juramento e testemunhas e as artificiais (de argumento, de exemplo e de sinal), ambos

âmbitos não podem ser usados com a finalidade de persuadir, pois, são consagrada-mente provas objetivas (visam, portanto, a convencer).

Sêneca divide sua *argumentatio* em duas partes. A primeira (v. 296-337) que desenvolve os versos: *et iubet caelo superos relicto / uultibus falsis habitare terras*, e uma segunda parte (v. 338-53) que pode ser considerada ou digressão, assentada nas imagens animais apresentadas na primeira parte da argumentação ou *confirmatio* dos versos: *sacer est ignis (credite laesis) nimiumque potens* (v. 330-1).

Enquanto aquela prova funda-se em exemplos, o que lhe dá estatuto de prova artificial e objetiva, a outra é, sem dúvida, subjetiva e concretiza apelo efetivamente “patético”. Na primeira são arrolados seguidos mitos que comprovam a suscetibilidade dos deuses em relação ao amor, fazendo que cada um, *relicto caelo*, venha habitar a terra com *uultus falsus*. Nesse sentido, Sêneca propõe mitos de Júpiter e Leda, Júpiter e Europa, Apolo e os rebanhos de Admeto, Selene e Endimion e, por fim, Hércules e Onfale:

[...] *Thessali Phoebus pecoris magister*
egit armentum positoque plectro
impari tauros calamo uocauit.
induit formas quotiens minores
ipse qui caelum nebulasque fecit:
candidas ales modo mouit alas,
dulcior uocem moriente cygno;
fronte nunc torua petulans iuuenus
uirginum strauit sua terga ludo
perque fraternos noua regna fluctus
ungula lentos imitante remos
pectore aduerso domuit profundum,
pro sua uector timidus rapina.
arsit obscuri dea clara mundi
nocte deserta nitidosque fratri
tradidit currus aliter regendos.
ille nocturnas agitare bigas
discit et gyro breuiore flecti,

dum tremunt axes grauiore curru;
nec suum tempus tenuere noctes
et dies tardo remeauit ortu.
natus Alcmena posuit pharetras
et minax uasti spoliū leonis,
passus aptari digitis zmaragdōs
et dari legem rudibus capillis;
crura distincto religauit auro,
luteo plantas cohibente socco;
et manu, clauam modo qua generabat,
fila deduxit properante fuso.
uidit Persis ditiq̄ue ferax
Lydia regno deiecta feri terga leonis
umerisque, quibus sederat alti
regia caeli, tenuem Tyrio stamine pallam (Fedra, v. 296-337)
 Febo, como condutor de rebanho da Tessália,
 Conduziu o armento, tendo deposto o plectro,
 Conclamou os touros com diversa flauta.
 Quantas vezes assumiu formas menores,
 Ele que fez o céu e as nuvens:
 Ele, ave, moveu alvas asas
 Com voz mais doce que de cisne ao morrer.
 Já, novilho insolente, com fronte torva
 Vergou seu dorso para diversão das virgens
 E pelo novo reino das ondas fraternas
 Com cascos imitando lentos remos
 Com peito adverso domou o profundo mar,
 Tímido condutor de sua presa.
 Ardeu do mundo obscuro a clara deusa
 Na noite deserta e ao irmão os brilhantes
 Carros para conduzir entregou.
 Ele aprendeu a levar as noturnas
 Bigas e circundar em voltas mais breues,

Enquanto os eixos tremeram com o carro mais pesado,
As noites não diminuíram o seu tempo
E o dia recomeçou com tardo nascer.
O nascido de Alcmena depôs aljava
E, minaz, a pele de imenso leão,
Permitiu ser presas aos dedos esmeraldas,
E dar acerto nos seus cabelos revoltos;
Às pernas atou ornato áureo,
Calçando os pés com sandálias amarelas;
Com a mão que geria clava,
Conduziu fios com rápido fuso.
Viram a rica Pérsia e a feroz
Lídia, no reino, deposta de feroz leão a pele
E nos ombros que sentara do alto
Céu a rainha, suave manto de fio de Tiro.

Sêneca, na verdade, ao estabelecer exemplos, amplifica a capacidade do amor; dessa maneira, ele quase que justifica as atitudes de Fedra. A retórica prescreve este tipo de construção dando o nome de *amplificatio*. Lausberg adverte (Lausberg, 1972, p. 107):

A amplificação de um pensamento contido numa frase ou numa série de pensamentos, contidos numa frase, faz-se pela aplicação dos *loci*, sendo o pensamento, que se quer amplificar, tomado como matéria própria, que deve ser elaborada. Esta noção, do pensamento a amplificar, dá ocasião a exercitar e a tornar, desta maneira, independente a amplificação de qualquer pensamento. As amplificações tornadas assim independentes, podem depois ser integradas como excursos no discurso concreto.

Entre a primeira e a segunda parte da argumentação, há reiteração da *propositio*, definindo qual é a capacidade do amor, a quem ele atinge e onde ele atua:

*Sacer est ignis (credite laesis)
nimiumque potens. qua terra salo*

*cingitur alto quaque per ipsum
candida mundum sidera currunt,
haec regna tenet puer immitis,
spicula cuius sentit in imis
caerulus undis grex Nereidum
flammaque nequit releuare mari,
ignes sentit genus aligerum (Fedra, v. 330-8)*

Sagrado é o fogo (crede os feridos)
E muito poderoso. Onde a terra pelo alto
Mar é cingida, onde no próprio
Céu as cândidas estrelas correm,
Tais reinos o cruel menino ocupa.
Suas flechas sente, nas profundas
Ondas, a cerúlea grei das Nereidas
E o mar não é capaz de suavizar a chama.
A raça das aves também sente os fogos.

Entre uma e outra argumentação fica claro que o *puer* domina do oceano aos céus, suas setas são sentidas pelo mais simples dos mortais e pelo supremo deus, Júpiter; delas não escapando nem a cerúlea grei das Nereidas que habitam as ondas ou as aves. É nesse ponto que a argumentação deixa os exemplos e assume uma configuração patética:

*Venere instinctus suscipit audax
grege pro toto bella iuuencus;
si coniugio timuere suo,
poscunt timidi proelia cerui.
tunc uirigatas India tigres
decolor horret; tunc uulnificus
acuit dentes aper et toto est
spumeus ore;
Poeni quatiunt colla leones
et mugitu dant concepti
signa furoris. cum mouit Amor,*

*tum silua gemit murmure saeuo.
amat insani ponti belua ponti
Lucaeque boues, uindicat omnem
sibi naturam [...] (Fedra, v. 339-53)*
Por Vênus, um instinto audaz, novilho,
Empreende guerras em favor de toda grei;
Se por sua fêmea temem
Os tímidos cervos reclamam combates.
Então, a descolorida Índia tem pavor
De tigres listrados. Então, os dentes que marcam
Aguça o javali e em toda boca há espuma;
Os leões agitam a juba
E contidos soltam rugidos, signos de furor.
Quando o Amor os move,
Portanto, a selva geme com murmúrio sevo.
Ama a fera do insano ponto
Bois da lucânia, pune a si toda
A Natureza [...].

Há nessa mudança de rumo, algumas implicações significativas, a primeira diz respeito à credibilidade, outra ao *genus elocutionis* (que veremos mais tarde) e, por último, à realização afetiva da *persuasio*.

Até este momento, a argumentação de Sêneca caminhava dentro do *genus honestum* no que tange à credibilidade, pois o partido assumido pelo orador (coro representava de antemão a opinião do juiz (audiência); as provas apresentadas (*exempla*) por se tratar de *res diuina* não eram passíveis de dúvida ou discordância. A partir do verso 338: *ignes sentit genus aligerum*, o texto passa do campo divino para terreno; tal passagem pouco poderia acrescentar ao grau de credibilidade já conquistado porque animal, por definição, não é digno de crédito. Sêneca, portanto, tece, desse momento em diante, uma *argumentatio* no *genus dubium* que permite, quanto à credibilidade, ou ser provada ou refutada.

A mudança na dicção da argumentação, contudo, é útil, no âmbito da realização dos afetos. O uso dos exemplos divinos leva o discurso para efetivação de *éthos* sublime, enquanto que o estabelecimento de imagens animais e até monstruosas (*amat insani belua ponti / Lucaeque boues*) persuade o ouvinte ou leitor pela influência afetiva e violenta do *páthos*.

Podemos inferir que tal mudança da argumentação está relacionada, também, com o estranhamento, este que, segundo Lausberg (Lausberg, 1972, p. 112), “é um efeito anímico exercido no indivíduo pelo inesperado”, ou ainda, pelo *mirabile*. Sêneca, engenhosamente, provoca este estranhamento para que o desfecho de sua argumentação torne-se mais convincente e para que o *fastidium* seja descartado, dada a anterior enumeração de exemplos que permeou o texto. O estranhamento, também, cria uma supervalorização dos argumentos apresentados anteriormente.

d. *peroratio*

A *peroratio* ou *conclusio* é a parte final do discurso. A *Retórica a Herênio* divide a peroração em três partes:

Conclusiones, quae apud graecos epilogi nominatur, tripartitiae sunt. Nam constat ex enumeratione, amplificacione et commiseracione (Retórica a Herênio, 2, 30, 47)

As conclusões, às quais os gregos chamam epilogo, são tripartites. Pois, constam de enumeração, amplificação e comiseração.

Aristóteles, por sua vez, a divide em quatro partes (Aristóteles, *Arte Retórica*, 1419 b); coincidem-se as três enfatizadas naquela retórica latina, porém, nela é suprida como parte da conclusão: “dispor o ouvinte em nosso favor e dispô-lo mal para com o adversário”. Dessa maneira, a peroração tem como finalidade recapitular os principais pontos da argumentação, causar comiseração nos ouvintes e, por fim, amplificar, realçar aquilo que se quer provar.

A *conclusio* do párodo de *Fedra* se dá nos seguintes versos:

[...] *Vindicat omnem
sibi naturam; nihil immune est,
odiumque perit cum iussit Amor.
ueteres cedunt ignibus irae –
quid plura canam? uincit saeuae
cura nouercas.*

*Altrix, profere quid feras; quonam in loco est
regina sauis ecquis est flammis modus? (Fedra, v. 352-9)*

[...] Pune a si toda
A natureza; imune nada é,
E perece o ódio quando o Amor ordena.
Velhas iras cedem aos fogos –
O que mais cantarei? Vence sevas
Madrastas o Amor
Ama, o que contas? Então em que lugar está
A rainha? Qual medida há para sevas chamadas?.

Neste trecho, temos bem claras as seguintes partes da conclusão: *amplificatio* em *uindicat omnem / sibi naturam; nihil immune est*; depois, *enumeratio* em *odiumque perit cum iussit Amor / ueteres cedunt ignibus irae*; por fim, *commiseratio* em *quid plura canam? uincit saeuas cura nouercas*.

3. de elocutione

Por fim, nos deteremos à *elocutio* que é, segundo Lausberg, a expressão lingüística dos pensamentos encontrados pela *inuentio* (Lausberg, 1972, p. 115; Quintiliano, 8, 1; Aristóteles, *Poética*, 1450 b). A elocução pressupõe a habilidade do construtor em duas artes preceptivas: a gramática e a retórica; nesse sentido, o construtor de texto deve ter muito claramente apreendido o sistema de regras que regulamentam a pureza lingüística e idiomática, ou seja, a *puritas* e o sistema, que garante o sucesso da persuasão.

O que garante o sucesso de uma elocução é a observância das *uirtutes elocutionis* que são a *puritas*, a *perspicuitas*, o *ornatus* e o *aptum*.

a. *puritas*

A *puritas* (Aristóteles, *Poética*, 1458 a) do discurso implica, necessariamente, o uso correto da língua, tanto nas palavras tomadas separadamente, como nas palavras tomadas em conjunto. Essa correção, também, depende do mecanismo de “divulgação” do discurso, ou seja, se o discurso for proferido oralmente, considera-se basilar o uso lingüístico oral, por outro lado, se for escrito, tem-se como fundamental a tradição literária.

Podemos considerar a *puritas* como um conceito negativo, pois, funda-se no “erro”, tanto por excesso, como por insuficiência. Assim, se ela for insuficiente, nos deparamos com um barbarismo; se for excessiva, temos a afetação.

No âmbito das palavras sós, diz Lausberg (Lausberg, 1972, p. 121):

À exigência da *puritas* corresponde o *uerbum proprium*, i.é, um corpo de palavra, que pertence às existências idiomáticas dos corpos de palavra da língua em questão e que fornece ao orador o conteúdo lingüístico, que normalmente caracteriza esse corpo de palavra no sistema da língua em causa.

Dessa forma, temos o barbarismo, o dialetismo e o neologismo. Cabe lembrar que a retórica prescreve o uso de tais procedimentos, quando estes constituem tecnicismo, quando pertencem ao *aptum* de um determinado gênero ou quando se constituem necessidade.

Neste coro de Sêneca, não encontramos nenhuma licença poética *in uerbis singulis*, o que nos faz crer que tal texto devesse ser proferido em alta voz, pois, tal ausência propicia um entendimento mais imediato do texto. Em contrapartida, se encontrássemos uma abundância de licenças, poderíamos inferir que o texto tivesse sido construído efetivamente para uma leitura singular, onde o leitor pode deter-se mais atentamente às elaborações “lingüísticas” complexas (Horácio, *Arte Poética*, v. 361-5).

No domínio das *uerba coniuncta*, a *puritas* corresponde à sintaxe idiomáticamente correta. Dessa maneira, é determinado pela retórica o desvio de sintaxe que se dá por erro ou licença. Ao erro, dá-se o nome de solecismo, à licença dá-se o de figura gramatical. Faz-se mister salientar que a *immutatio* que aparece com frequência *in uerbis singulis* como dialetismo, *in uerbis coniunctis*, diz respeito aos domínios gramaticais das classes de palavras e da formação das formas.

Ficam caracterizados a partir dessa *immutatio in uerbis singulis* os *schemata per partes orationis* que consistem na troca das classes de palavras e os *schemata per accidentia partibus orationis* que consistem na troca das formas declinadas em gênero, número, caso, tempo e modo.

Os *schemata per casus* que se chamam antiptoses consistem no emprego do dativo pelo ablativo, do ablativo pelo dativo ou no emprego do acusativo grego de relação em latim (Lausberg, 1972, p. 126). É justamente essa a única *immutatio* que ocorre no párodo de Fedra: *dulcior uocem moriente cygno*.

Tal simplicidade na construção do párodo determina diferença fundamental entre as tragédias de Sêneca e as áticas. Nessas, o coro é o local ideal para o desenvolvimento de construções “lingüísticas” complexas com evidente variação dialetal (Lesky, 1990, p. 71). A simplicidade de construções no âmbito das palavras juntas, também, faz despontar um caráter propedêutico daquelas tragédias. Acentua-se portanto as funções *permouere* e *docere* em detrimento da *delectare*.

b. *perspicuitas*

A *perspicuitas* consiste na compreensibilidade intelectual do discurso. A compreensibilidade é condição prévia da credibilidade: só o que é compreendido pode ser crível. Noutro sentido, ela possui, também, duas esferas de realização a primeira, os pensamentos; a outra, a formulação “lingüística”. Dessa maneira, encontramos uma *perspicuitas* no âmbito da *inuentio* e outra no âmbito da *elocutio*.

Da mesma forma que a *puritas*, a *perspicuitas*, também, está fundada num conceito negativo, porquanto apenas o vício pode dar conta de sua qualificação, dessa forma, a ausência de erro contra a *perspicuitas*, tanto, por insuficiência, como, por demasia, nos permite afirmar que determinado texto é compreensível.

A compreensibilidade é obtida nas palavras sós, quando a palavra isoladamente denominar com sucesso a *res* pretendida, de tal sorte que “essa mesma palavra isolada reproduz, quando ouvida com segurança pelo ouvinte, a mesma coisa como conteúdo da imaginação”. À esta relação, a retórica dá o nome de relação unívoca. Tal situação pretende-se ideal, posto que dificilmente apenas a uma *res* corresponde um *uerbum*.

Por outro lado, quando a relação de dois corpos de palavra e dos conteúdos conceituais não concordam, temos as relações não unívocas, que são relação equívoca (concordam dois corpos de palavra na forma e não no conteúdo), relação multívoca (concordam dois corpos de palavra nos conteúdos mas não na forma e relação diversívoca (não concordam dois corpos de palavra nos conteúdos e nas formas).

No texto de Sêneca, como na maior parte dos textos poéticos, a *perspicuitas* é atingida por meio de uma mescla das relações de compreensibilidade, de maneira que, quanto mais relações não unívocas forem utilizadas, mais o texto tornar-se hermético. Esse dado, na verdade, distingue, e.g., um texto clássico de um texto barroco, por exemplo. O párodo em questão, por sua vez, assume relações unívocas e multívocas. Contudo, a segunda se dá via *loci communes* o que permite dizer que,

apesar de poético, o texto não propicia certo hermetismo esperado. Ao contrário, a simplicidade lingüística é característica desse texto.

c. *ornatus*

Diz Quintiliano:

Atque ornatu se quoque commendat ipse, qui dicit et in ceteris iudicium doctorum, in hoc uero etiam popularem laudem petit (Quintiliano, 8 3)

Com o ornato, porém, e o adorno do discurso o mesmo orador se faz recomendar; e ao mesmo tempo que nas coisas ele procura o juízo e a aprovação dos sábios, aqui procura o louvor popular.

É por meio do ornato que o orador procura efetivamente demonstrar sua capacidade artística.

A *Retórica a Herênio* nos propõe: *Elegantia est, quae facit ut lucus unus quisque pure et aperte dici uideatur* (4, 12, 17) “Elegância é o que faz com que qualquer pareça ser dito com clareza e pureza”. Enfim, conforme Lausberg (Lausberg, 1972, p. 142), “o ornatus corresponde à necessidade que todo homem sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral”.

A realização do ornato no discurso se dá pelo emprego adequado de tropos nas palavras sós e das figuras nas palavras juntas. daquelas, os tropos podem determinar alteração no plano conceitual ou fora e, ainda, substituição de significado que pode expressar uma relação de semelhança ou de contrários (tropos de salto). Das palavras tomadas conjuntamente, as figuras podem oferecer mudanças que dizem respeito à formulação lingüística (*figurae elocutionis*) ou que dizem respeito à formulação dos pensamentos (*figurae sententiae*).

Por outro lado, nas palavras sós podemos ter também, a sinonímia que não corresponde a um dos tropos e dessa maneira, oferece uma possibilidade de substituição de um *uerbum proprium et uniuocum* por um sinônimo. No âmbito das palavras juntas, além das figuras, temos a *compositio* que, segundo Lausberg (Lausberg, 1972, p. 260), é “um fenômeno do *ornatus* e consiste na conformação sintática e fonética dos grupos de palavras, das frases e das seqüências de frases”.

No que tange às palavras sós, o párodo de *Fedra* nos apresenta os seguintes tropos com alteração do plano conceitual a perífrase, a antonomásia, a litotes e a

hipérbole; quanto aos tropos com alteração do plano conceitual temos o uso tímido da metonímia. Dos tropos de salto, apenas encontramos a ironia, valendo observar que o não uso da metáfora pode se apresentar como mais um argumento em favor da comunicação oral do texto de Sêneca.

Dentre os tropos que mais servem ao ornato, o autor utiliza-se, neste párodo, com muita freqüência, da antonomásia que é o tropo que *aliquid pro nomine ponit* e pode ser considerado uma variante da perífrase e da sinédoque; nesse sentido, o nome Vênus aparece como *Diua non miti generata ponto quam uocat matrem Cupido*; o nome Apolo ou Febo como *magister pecoris Thessali*; Júpiter como *ipse qui caelum nebulasque fecit*; Selene ou Lua como *arsit obscuri dea clara mundi*; por fim, Hércules como *natus Alcmena*.

Ainda, na esfera do ornato, temos as perífrase que se apresentam nas seguintes expressões do párodo de *Fedra*: *nascentem solem* para nomear oriente; *hesperia metas* para ocidente; *feruenti cancro* para sul; *Parrhasiae glacialis ursae* para norte; *lucae boues* para elefante; *noua regna fluctus* para mar; *mundi obscuri* para noite.

Quanto aos tropos que mais servem à amplificação, temos a litotes que ocorre, segundo Tringali (Tringali, 1988, p. 138), “quando se afirma negando e nega-se pretendendo afirmar” e, assim, Sêneca nos apresenta as seguintes passagens: *non miti ponto* e *nec suum tempus tenuere noctes*. Por outro lado, nos é indicado, também, aquele tropo que Quintiliano diz ser o ornato “mais atrevido” – pois: *Est haec decens ueri superiectio uirtus eius eo diuerso par, augendi atque minuendi* “É a exageração mentirosa e serve igualmente para aumentar, como diminuir” –: a hipóbole.

Esta parte da tragédia, como trata dos atos do Amor e os pretende extremos e imensos, se utiliza em toda sua extensão de imagens hiperbólicas, tanto pelos adjetivos atribuídos a Cupido, como pelos substantivos que caracterizam a sua ação. Há de se ressaltar que, se o discurso não refletisse situação limite, o uso deste tropo poder-se-ia tornar vicioso e inepto por falta de adequação. Contudo, a situação de *Fedra* permite que Sêneca construa tal fala do coro com base na hipóbole. Cabe lembrar, também, que tal tipo de construção é característica constante nas suas tragédias, porque as mesmas, não rara vez, como nos adverte Paratore (Paratore, 1987, p. 599), nos comunicam “o frêmito duma sensibilidade nova, aberta às mais tenebrosas perversões e aos mais tenebrosos abismos da passionalidade humana”.

No que se refere à metonímia (tropo com alteração fora do plano conceitual que consiste numa alteração de denominação, ou seja, “no uso de uma palavra em lugar de outra, não por semelhança, mas por contiguidade” (Tringali, 1988, p.134), Sêneca, assim, nos propõe: *tum silua gemit; nouit hos aestus; uidit Persis ditique ferox Lydia; Venere instinctus suspicit audax; India horret tigres*.

A metáfora é conceitualmente a substituição de um *uerbum proprium* por uma palavra, cujo significado entendido *proprie*, está numa relação de semelhança com o significado *proprie* da palavra substituída. Contudo, faz-se mister salientar que a mesma necessariamente deve estar relacionada com o *ingenium* de sorte que, a mesma cause certo estranhamento. No texto de Sêneca, todas as substituições que poderíamos pensar como metáfora, já se encontram solidificadas pela tradição. Dessa maneira, não há no texto imagem alguma desse tipo e tão somente, as substituições são tópicas.

Quanto ao outro tropo de salto, (a metáfora é o primeiro), encontramos neste párodo algumas ocorrências: *nulla pax isti puero; et minax; decolor India; tunc uulnificos acuit dentes aper et toto est spumeus ore*. Fica claro, nestes trechos, a utilização do vocabulário que um partido contrário empregaria para os fins partidários; nesse sentido, encontramos a ironia.

No que se refere às palavras juntas, o párodo de *Fedra* nos apresenta as seguintes figuras de elocução: o ciclo, a anáfora, a epífora, a paranomásia, o poliptoto, o hipérbato, a elipse, anástrofe e o iscolon. Noutros termos, as seguintes figuras de pensamento: o epimone, a definição, a antítese, o quiasmo e o exemplo.

Sêneca, quando da efetivação das figuras de elocução, claramente opta por aquelas que, levadas a termo *per adiectionem*, imprimem ao texto caráter hiperbólico, já ressaltado na aplicação dos tropos *in uerbis singulis*, de sorte que, a repetição do termo igual e a acumulação do diferente trazem para o coro uma completa adequação entre a construção e o tema.

As mais claras repetições se dão por anáforas em: *Quaeque nascentem ... Quaeque ad hesperias ...; Si qua feruenti ... Si qua Parrhasiae ...*; por epíforas em: *furor in medullas ... penitus medullas ...; ... mouit Amor ... iussit Amor ...*; por ciclo em: *... qua terra ... quaque per ipsum ...*. Tais repetições, contudo, podem sofrer abrandamentos que se efetivam, por exemplo, nesta paranomásia: *ales... alas*; ou ainda, via poliptotos, como: *... simul et sagittis ... agilis sagittas; murmure saeuo ... uincit saeuas*.

Por outro lado, Sêneca, quando constrói algum tipo de figura de elocução que se caracterize por *detractioem* como é o caso da elipse, por exemplo, equilibra a ausência que ela provoca com a repetição do termo ausente nos moldes anteriores: *uidet ora ... iacet ora ... (ora) subiecta ... si qua (ora) Parrhasiae*. Dessa maneira, supre a ausência que compromete o acúmulo.

No âmbito das figuras *per ordinem*, encontramos abundância de hipérbatos, que consistem na interposição de duas palavras que sintaticamente estão em indene

ligação. Há de se salientar que o hipérbato é uma figura de elocução muito comum na poesia latina, fato que quase a descaracteriza na medida em que a figura deve provocar estranhamento, assim como o tropo. O mesmo ocorre com a anástrofe, porém, em menor grau, tanto na sua aplicação por Sêneca, como na sua utilização na poesia latina.

Alguns exemplos de hipérbatos: *totas ... medullas; ... tectas medullas ... effusas ... sagittas; nascentem ... solem; caelo ... relicto; uasti ...leoni; candida ... sidera; in imis ... undis; saeuas ... nouercas*; de anástrofes: *uirginum ... pectus; uirginum ... ludo*.

O iscolon que é a correspondência sintática da composição de várias partes de um todo sintático, também, é muito comum nas línguas declinadas, pois este fato propicia o acúmulo de desinências iguais, quando da ocorrência de palavras da mesma declinação no mesmo caso e número. Porém, o iscolon pode aparecer, também, no período como é o caso de: *uidet ora solem, iacet ora metas*. Alguns exemplos de iscolon no colo deste termo neste texto: *igne ignoto, ignis laesis, furor furtiuo*.

Nas figuras de pensamento utilizadas por Sêneca, no párodo de *Fedra*, o fenômeno da *adiectio* se repete enfaticamente pela amplificação alargante de repetição, tanto com mesmas palavras, como com palavras diferentes; dessa maneira, a figura utilizada é a epímone. Ainda, no âmbito da *adiectio* temos a definição que dá conta da compreensibilidade semântica (une-se assim, a *perspicuitas* do discurso). Por fim, as figuras de alargamento semântico de salto como o exemplo, a antítese e o quiasmo.

Cabe lembrar que não são operadas em *Fedra* as figuras *per detractionem* e *per immutationem*, o que, de certa maneira, simplifica o texto e amplia a argumentação que defende uma excusação oral do texto trágico de Sêneca. Por outro lado, vemos que, das figuras *per ordinem* apenas o parêntese será considerado.

A epímone ou *commoratio una in re*, ou seja, a repetição de um pensamento idêntico pode consistir na substituição sinonímica ou trópica da palavra ou servir-se de variantes livres de expressão; dessa maneira, o discurso do coro repetirá incansavelmente os mesmos pensamentos (Amor; o seu instrumento, a seta; o fogo, a sua conseqüência e onde se aloja, a alma) por todo o párodo. Sendo que, muita vez, há a repetição das palavras e em outros momentos, essas são substituídas por sinônimos ou por palavras do mesmo campo semântico. O agente: *geminus Cupido, puer, Amor, Venus*. O instrumento: *sagitta, tellum, spicula*. A conseqüência: *flamma, furor, aestus, calor, ignis*. O local: *medulla, uena, pectus*.

Convém salientar que tais pensamentos já se encontram cristalizados na tradição letrada anterior a Sêneca; isto significa que tais termos já haviam sido

largamente aplicados e operados dessa forma num discurso semelhante, por autores como: Catulo, Tibulo, Propércio e Ovídio em seus *carmina amoris*.

A definição que, segundo as retóricas, está compreendida entre as figuras de compreensibilidade semântica é propriamente *status* que permite ao discurso ser melhor compreendido e assimilado pelos ouvintes ou leitores. Dessa maneira, podemos entendê-la como uma figura que está a serviço não só do ornato como, também, de outra *uirtus elocutionis*: a *perspicuitas*.

No párodo em questão, efetivamente, há duas definições: *Sacer est ignis*, e: *Nihil immune est*. Ambas são fundamentais, na medida em que, tanto uma, como a outra, estabelecem uma relação imediata com, primeiramente, o todo da tragédia e, em segundo lugar, com a *qualitas* do delito de Fedra; portanto, tanto as definições agem preponderantemente no *status* como no enredo propriamente dito.

De maneira mais abrangente, poderíamos considerar algumas construções em participio conjunto, ou mesmo, em simples adjetivação, como definições, pois, ao construí-las, Sêneca estaria delimitando qualidades essenciais nos objetos qualificados: *Cupido ... lasciuus ... impotens ... renidens, igne ... ignoto ... furtiuo, tectas ... medullas, saeuas ... nouercas, saeuus ... flammis*.

Quanto às figuras de alargamento semântico, o exemplo é o mais utilizados por Sêneca, como vimos ao tratarmos da *argumentatio*, contudo, se tomado via ornato, o exemplo assume “o domínio finito do *simile* e consiste num fato fixado historicamente (ou mitologicamente ou literariamente) o qual é posto em comparação propriamente dito” (Lausberg, 1972, p. 241). Portanto, os deuses são comparados imediatamente com Fedra, o que lhe proporciona estatuto diverso do terreno dentro da própria tragédia.

Neste mesmo âmbito, encontramos a antítese que é a contraposição de idéias, nesse sentido, temos: *iuuencum feroces / concitat flammis senibusque fessis / rursus extinctos reuocat calores*. Há, também, nesses termos, diversos quiasmos que consistem “na posição entrecruzada dos elementos correspondentes, em grupos que, entre si, se correspondem” (Lausberg, 1972, p. 233). Assim, nota-se que o quiasmo, além de ser ornato, é também, meio da disposição e que, dessa maneira, exprime antítese: *Non habet latam (A) data (B) plaga (B) frontem (A)*, ou: *arsit obscuri (A) dea (B) clara (B) mundi (A)*.

Tanto a antítese como o quiasmo aproximam opostos, assim fazendo, contribuem para o efeito de acúmulo que é proposto no discurso desde o seu início.

d. *aptum*

O *aptum* ou *prépon* é inicialmente uma virtude da disposição e, por isso, também, é uma virtude da elocução. Consiste na adequação do discurso ao seu público. A análise do *aptum* do discurso esbarra nos mesmos problemas de análise que a *pronuntiatio* e a *memoria*, ou seja, não há como estabelecer, de imediato, essa adequação, uma vez que não temos documentos que discorram acerca da pronúncia desse discurso específico e seu público.

Há, porém, dois pontos a serem tangidos, a partir da leitura do texto em questão, segundo o viés do *aptum*; um primeiro que diz respeito ao gênero da elocução e um outro, a uma generalização – sempre perigosa – que determina, partindo do nível de leitura à época, quem seriam os possíveis leitores de um texto (limita-se aqui uma leitura singular e não pública).

Há de se ressaltar, também, que o *aptum* está intimamente ligado ao sucesso da persuasão, na medida em que, se não há adequação do discurso ao seu público, não há persuasão. Nesse sentido, Quintiliano nos diz:

Nam cum sit ornatus orationis uarius et multiplex conueniatque alius alii, nisi fuerit accommodatus rebus atque personis, non modo non inlustrat, sed etiam destruet uim rerum in contrarium uertet (Quintiliano, 11, 1, 2)

Porque, sendo os estilos da oração muitos e vários, e convindo um a matéria, e outro a outra; se ele não for acomodado às pessoas, não ilustrará os pensamentos; mas os arruinará ainda, e lhes dará um efeito contrário.

O discurso do coro, em *Fedra*, segundo os *genera elocutionis* pode ser considerado em dois momentos, um primeiro onde o *genus* é, evidentemente, *grau*, solene e um segundo, *mediocris*, médio. Os *genera* assumidos pelo coro estão, nesse sentido, relacionados com a matéria do discurso e com a credibilidade. Por outro lado, a mudança de gênero, nesse discurso, coincide com a mudança no nível de argumentação. Assim, enquanto o *genus grau* está ligado à argumentação por convencimento, o *mediocris* está relacionado à argumentação por persuasão.

No que diz respeito ao nível de leitura em Roma à época de Nero, podemos supor que fosse baixíssimo, dessa maneira, pode-se concluir que o texto de Sêneca, como, também, de outros, limitava-se a uma pequena classe “ilustrada”. Portanto, o texto analisado não é decoroso, uma vez que é muito simples no tocante à construção lingüística e permeado de muitos *loci* o que amplifica, por demais, o nível imediato de compreensão.

IV

Historicamente, o texto de Sêneca está localizado numa época em que se começa a confirmar uma tendência que se iniciou com o fim da república, qual seja, o declínio da oratória forense, motivado pelo fim das liberdades individuais. É nesse contexto que surge com maior vigor a exercitação da retórica escolar, em detrimento do exercício efetivo da mesma retórica em seu local de origem, na cultura romana, o fórum.

Os governos dos Césares, com o impedimento da expressão dos *ciues* romanos, propiciam o desenvolvimento das letras, que amparadas nos “mecenatos”, ou mesmo, nos próprios imperadores, passam a ocupar um lugar de destaque, ou mesmo, de substituição em relação aos discursos forenses, que tanto marcaram a cultura latina na época de Cícero.

É sob a égide dessa nova ordem social e política que se desenvolverá, posteriormente, a nova historiografia de Tácito, e antes, as tragédias, de Sêneca. Muito já se falou a respeito da ligação dessas mesmas tragédias, com a casa imperial o que num certo sentido, não está longe de ser muito sensato, uma vez que o governo de Nero prima por nos conceder fatos de relevância catastrófica nos quais o apelo chega a ser “patético”. Sob este viés, basta nos determos aos inúmeros assassinatos ocorridos nesse tempo em torno do poder.

Ao optarmos pela análise retórica do párodo de *Fedra*, na verdade, não excluimos uma possibilidade poética, mas sim, adequamos a preceptiva à circunstância histórica que circunscreve a elaboração do texto. Cremos que o texto de Sêneca pode ser melhor analisado, visto retoricamente. É certo, por outro lado, que a *Poética* aristotélica, daria conta da análise, uma vez que Sêneca não se distanciou muito dos preceitos por ela estabelecidos, contudo, como vimos, a retórica consegue efetivamente delinear com clareza todos os meandros do texto.

Por outro lado, há de se salientar que a *Poética*, também, não nos fornece elementos para uma análise específica de um coro, pois detém-se, fundamentalmente, a um todo de uma tragédia. Dessa maneira, poderíamos ter a *Poética*, esquadrinhando a peça num âmbito geral, tratando da ação, dos caracteres, do espetáculo, da música, etc., enquanto, a retórica nos forneceria outros elementos como a matéria, a credibilidade, o *status* e os elementos da elaboração.

Assim, se antes de tudo pensarmos a tragédia de Sêneca como peça retórica, que move, deleita e convence, poderemos contrariar aqueles que, como Paratore (Paratore, 1987, p. 599), afirmam:

[As tragédias de Sêneca] fazem degenerar a tragicidade no grito empolado e decomposto e o sentido da compaixão e do terror codificado por Aristóteles, no gosto, exterior e mecânico dos efeitos horripilantes.

NOTA

- * Professor de Língua e Literatura Latina do Curso de Graduação da FFLCH-USP e Doutorando em Latim do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da FFLCH-USP.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, 1951.
- ARISTOTLE. *The Art Rhetoric*. With an english translation by J. H. Freese. London / Cambridge, Mass.: William Heinemann / Harvard University Press, 1939.
- . *The Nicomachean Ethics*. With an english translation by H. Rackhan. London / Cambridge, Mass.: William Heinemann / Harvard University Press, 1956.
- CARDOSO, Z. A. Elementos Filosóficos na *Fedra* de Sêneca. *Fedra - Hipólito: A Permanência de um Mito Clássico*. Araraquara, p.43-61, 1987.
- LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- LESKY, A. *A Tragédia Grega*. Tradução de J. Guinsburg et alii. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PARATORE, E. *História da Literatura Latina*. Tradução de M. Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- QUINTILIANO. *Instituições Oratórias*. Tradução de J. S. Barbosa. São Paulo: Cultura, 1944.
- QUINTILIANUS. *Institutionis Oratoriae Libri XII*. Edit Ludiwig Radermacker. Addenda et corrigenda collegit et adiecit Vinzenz Buchheit. Lipsae: in Aedibus B.G. Teubneri, 1965.
- Rhétorique à Hérenius*. Traduit par H. Bornecque. Paris: Garnier, [s.d.].
- SENECA. *Tragedies*. With an english translation by F. J. Miller. London / Cambridge, Mass.: William Heinemann / Harvard University Press, 1979.

SÊNECA. Hipólito. In: -. *Fedra e Hipólito*. Tradução de J. E. P. Kelly. São Paulo: Agir, 1985.

TRINGALI, D. *Introdução à Retórica*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

MARTINS, Paulo. *The Phaedra's parodos*.

ABSTRACT: *In view of the commented on rhetoricism of Seneca's dramatic works, this paper analyses the Phaedra's parodos, observing it as a demonstrative and judicial discourse, besides to evaluate the elocutive procedures of the refered piece of Seneca's tragedy.*

KEY WORDS: *tragedy; Seneca; Phaedra; parodos; rhetoric; demonstrative; judicial; dicourse.*