

humanitas

Vol. LVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. LVI • MMIV



TRADIÇÃO CLÁSSICA NO AUTO DE CAMÕES EL-REI SELEUCO¹

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Universidade de Coimbra

Résumé: Séleukos, un général sous les ordres d'Alexandre, est devenu le roi de l'empire de la Syrie et en même temps, à côté des Midas et des Crésus, le centre d'une fiction mythologique. Parmi les détails qui constituent son histoire, c'est surtout le problème de la succession qui a séduit plusieurs auteurs et qui a justifié différentes versions. Par l'intervention du destin, son fils et héritier est devenu son concurrent dans l'amour de la reine, épouse et marâtre. Par son énorme générosité, Séleukos a tout sauvé: le bonheur de sa jeune épouse et de son fils, son royaume et son propre succès fait du succès des autres à son tour. Ce sont les différentes versions grecques et latines le motif de cette réflexion, comme source du drame portugais dévoué par Camões au même sujet, l'Auto d'El Rey Seleuco.

A figura de Seleuco (358-281 a. C.), oficial das hostes de Alexandre Magno, ganha vulto após a morte precoce do grande conquistador. Herdeiro de uma parcela do desmembrado império do rei macedónio, Seleuco tornou-se governador da sempre dourada Babilónia. E, com o tempo, foi fortalecendo no oriente os contornos de um novo império, que demarcou fronteiras na Ásia Superior e fez da Síria a sede de um outro reino. Surgia, com esta definição, a dinastia selêucida, de que o antigo

¹ Dois agradecimentos se impõem no início deste estudo: a Alfonso Martínez, ilustre Professor da Universidade Complutense de Madrid, de cujo gosto e conhecimento da literatura portuguesa veio o desafio para esta reflexão; à Dra Zélia Sampaio, por todo o empenho com que me facilitou a pesquisa bibliográfica.

oficial se tornava o fundador. Com o final do séc. IV a. C., a instabilidade primeira deste império dava lugar à fortaleza e poder, possibilitando ainda um progresso para oriente, até ao Indo. Por fim, avançando pela Ásia Menor, Seleuco cresceu até à Trácia e sonhou mesmo assenhorear-se da Macedónia, num progresso digno de 'um homem de Alexandre'. Como a todos os conquistadores, o destino interpôs-lhe um travão e não consentiu que tão grande projecto se consumasse. A morte por assassinio veio eliminar este soberano bem sucedido e poderoso, num mundo de insegurança e de concorrência.

Mas o sucesso, a riqueza e a autoridade que acumulou sem modéstia deram-lhe foros de um verdadeiro mito. Na senda de velhas tradições, que imortalizaram os Midas, os Giges, os Cresos ou os Ciros, também Seleuco se tornou herói de lenda e objecto de ficção. Dados comuns nas histórias de fundadores de dinastias e de tiranos influentes se lhe aplicaram igualmente: antes de mais, o problema da sucessão que a todo o preço quis assegurar na figura de seu filho, Antíoco; depois a gestão sempre difícil dos inevitáveis conflitos entre razões de estado e sentimentos pessoais; por fim, a imagem do homem sábio como rei e como pai. E, no entanto, o episódio mais famoso que envolveu a vida de Seleuco continha potenciais de ironia, que facilmente o tornariam, de motivo de uma narrativa paradigmática de bom-senso, no objecto de caricatura de paixão senil, ou de farsa de marido traído com a conivência do próprio.

Para além de Seleuco, intervieram na história Estratónica, a soberana sua esposa, e Antíoco, o príncipe herdeiro, filho de Seleuco e enteado da rainha. Uma paixão louca e ilegítima veio perturbar a harmonia do par real, como também a afeição profunda de um pai e seu filho. Vítima de um Eros impiedoso, Antíoco alimentou pela madrasta uma paixão sem quartel. Rasgado o mistério sobre o mal que afectava, em silêncio, o herdeiro da corte, Seleuco, generoso, cedeu ao rival – o seu próprio filho – a mão da amada – a própria mulher. Com este rasgo de generosidade sábia garantia a dedicação e saúde de Antíoco, um herdeiro ao trono da Síria e a felicidade de dois apaixonados.

Esta história conheceu, nas literaturas grega e latina dos séc. I-II d. C., leituras diversas, mas ao mesmo tempo uma insistência que comprova a sua grande popularidade. É em versão latina de Valério Máximo, no séc. I d. C. (*Feitos e ditos memoráveis*, 5. 7. extr. 1), que colhemos o primeiro

registo do episódio, incluído numa série de capítulos dedicados à *Afeição e indulgência dos pais para com os filhos*. Desde logo o enquadramento é sintomático da tónica que se pretende valorizar na história. Assinala-se o paradoxo de sentimentos que aflige Antíoco e o respeito filial posto agora à prova perante o fogo exigente da paixão. O jovem refugia-se no silêncio e é a doença, como o resultado enigmático de toda uma profunda confusão de alma, que o denuncia. A prostração do enfermo no leito desencadeia não apenas a apreensão dos que lhe são mais próximos, mas uma consternação geral na corte. Este é um ponto particularmente evidente em Valério Máximo: a angústia do pai que encara a morte de um filho único como uma dor intolerável, sem que, no contexto modelo de afecto paternal, tenha lugar qualquer preocupação política; mas, curiosamente, esta valorização insistente dos afectos pessoais que ligam pai e filho não é excludora do mundo em volta, que se solidariza numa onda de compreensão. É nesta fase crítica que alguém é chamado a esclarecer tão estranho mal; mas Valério Máximo hesita na identificação da personagem, que teria sido ou um astrólogo, Leptis, ou um médico, Erasítrato. Com esta dúvida, o autor reduz a um plano mais obscuro a personagem do físico, a que quase todas as versões posteriores virão a consagrar grande relevo. É certo que o processo aplicado é o de um clínico: observação das pulsações do doente, o que permitiu perceber a aceleração incontrollável que a entrada de Estratónica provocava. Mas o momento da difícil revelação - a de anunciar ao pai o motivo da doença e a necessária terapia -, que veio a tornar-se um sofisma consagrado nas leituras posteriores, é aqui secundarizado: 'descobriu o mal de que ele sofria e logo expôs o assunto a Seleuco'. Será difícil saber se o processo habilidoso de que, a partir de Plutarco, o médico se serve para contar ao rei a verdade - capaz de produzir um momento verdadeiramente teatral nas várias narrativas da história - só mais tarde foi produzido e portanto era desconhecido de Valério Máximo; ou, pelo contrário, se foi voluntariamente excluído. A verdade é que, com a redução do papel do médico e com a supressão da subtileza sofística que usa, a figura de Seleuco, confrontado com a verdade nua e crua, ganha elevação; e esse elemento parece muito a carácter com o sentido didáctico desta leitura. A alma do rei da Síria passa a ocupar por inteiro o episódio; embora profundamente apaixonado pela mulher, não hesitou em a dar ao filho, por perceber que não era traição o que o penalizava, mas o destino, a que Antíoco, por seu lado, respondera com o sacrifício do silêncio. E Valério Máximo introduz

uma espécie de conclusão moralista (5. 7. extr. 1): ‘Sublinhe-se que se tratava de um velho, de um rei e de um apaixonado; só assim se poderá compreender quantos obstáculos e dificuldades o afecto que dominava este pai soube ultrapassar na sua indulgência’. Não deixemos de referir de passagem que, nesta versão de afecto e tolerância de um pai para com o filho, a mulher amada por ambos não passa de um anónimo pomo de uma apenas possível discórdia.

Plutarco (séc. I-II d. C.) dedica-lhe, na *Vida de Demétrio*, um capítulo por inteiro (38) justificado pelo facto de ser o protagonista desta *Vida* o pai de Estratónica. A versão que adopta, no contexto da narrativa biográfica, é, nas suas linhas gerais, a convencional, embora com opções claras no aproveitamento da história. Plutarco foca com prioridade a relação pai / filho e a importância política de que se reveste para a segurança dinástica da Síria. Apaixonado, Antíoco tem a debilidade de um jovem que se deixa abrasar pelo amor. Sempre consciente das regras de lealdade e respeito que o obrigam para com o pai, como da estranheza culpada ou incestuosa desta paixão, opta por um silêncio teimoso e por uma abulia e desprezo perante as necessidades da natureza, que correspondem a uma espécie de suicídio passivo. Esta paixão constitui o centro das atenções do episódio: os seus enigmáticos sintomas impõem-se, tal como Safo os immortalizara num poema famoso (fr. 31 Lobel-Page): discurso entarmelado, olhar turvo, palpitações no coração. Atento, o médico Erasítrato, a única testemunha directa do sofrimento do jovem, logo se deu conta, depois de aturada observação, de que o paciente apenas reagia à visita de Estratónica e não por ela ser mulher; porque aquele silêncio renitente só tinha justificação por um sentimento de culpa, que garantia ao clínico que era Estratónica a chave do segredo. Embora visitasse o filho e inquirisse com dedicação da sua saúde, Seleuco estava de todo alheio ao verdadeiro sentido do mal. Por isso, difícil se tornava ao médico a revelação ao rei. O estratagemas que usou, e que se tornou famoso, de explicar a dor do jovem por uma paixão pela sua própria mulher, que, naturalmente, se recusava a ceder-lhe, levou Seleuco a admitir que se fosse a rainha o seu objecto lha daria sem hesitação. No pensamento do monarca pesava, em primeiro lugar, o herdeiro do trono - ‘a âncora desta casa’ -, em segundo o filho, em cuja salvação se empenhava mais do que na do próprio reino: ‘Que eu bem perderia até o meu reino se daí dependesse a salvação de Antíoco’. Logo uma profunda emoção e muitas lágrimas garantiram a sinceridade das palavras. Nesta

reacção espontânea Erasítrato ganhava o remédio para o mal, porque quando confrontado com a verdade o rei não teria como mudar de opinião. O sofisma do médico, que abre o caminho da salvação e põe agora Seleuco no centro da história, tem no conjunto um papel decisivo, que Plutarco valoriza por uma pequena dramatização, sob forma de diálogo, em contraste com o tom narrativo geral a todo o episódio. De resto, Seleuco não teve um momento de hesitação: oficializou, em assembleia, a decisão, declarou-se confiante na obediência do filho e disposto a recorrer a todos os meios persuasivos para abalar qualquer resistência dos dois interessados; e estabeleceu, com o casamento de Antíoco com Estratónica, um futuro para a Síria, agora sob a autoridade de um novo par real. À felicidade e saúde que desejava devolver ao filho, Seleuco acrescentava a estabilidade que queria garantir ao seu reino.

É patente o contraste entre a fragilidade do jovem e a sabedoria do pai, a lealdade firme nas relações de ambos, num momento posta em causa, mas que a habilidade conciliadora do médico soube salvaguardar. São estes, na versão de Plutarco, os verdadeiros agentes da história, que reveste um carácter quase exclusivamente masculino. Claro que Estratónica existe, na sombra, como a causa remota da crise. Mas os seus sentimentos estão ausentes, o seu perfil exclusivamente limitado ao estatuto de jovem mulher do soberano, que acompanha o marido, já velho, a visitar o filho enfermo (que, por vezes, visita mesmo sozinha), e que talvez, em nome das regras sociais, viesse a rejeitar a proposta de desposar o enteado. Como nos é obscuro o sentimento do marido para com ela. Será que a amava, que a cedeu com a dor de quem perde um objecto querido? Um pormenor não deixa de ser significativo: enquanto o monarca pode prever a submissão do filho, que conhece bem, à sua vontade, é-lhe imprevisível a reacção da mulher, o que manifesta um certo afastamento conjugal, ou pelo menos a diferença nos sentimentos de pai e de marido. Plutarco omite este lado da experiência de Seleuco, para fazer brilhar, acima do marido, o pai e o rei. Da sobriedade desta versão está afastado qualquer contacto entre a rainha e Antíoco, o que elimina confidentes ou intermediários na relação. No conjunto, o tom é o de uma certa seriedade e de um louvor tácito para o bom-senso empenhado por todos numa situação delicada.

Na vasta produção que traz a chancela de Luciano de Samósata (séc. II d. C.), a conhecida história de Seleuco é referida com alguma frequência e em tons diversos. Em *Sobre a deusa da Síria* (17-18), Luciano reconta o

episódio de uma forma próxima da utilizada por Plutarco, a que soma ecos de Valério Máximo. As semelhanças são evidentes: a doença de Antíoco, com os sintomas convencionais e o silêncio resistente e culpado, a atenção do médico, as pulsações aceleradas na presença da madrasta que esclarecem o diagnóstico, o diálogo entre o físico e o rei, em que a versão sofisticada da história leva ao compromisso antecipado de Seleuco, e finalmente a cedência generosa da mulher e do trono. Por outro lado, Luciano exclui quase por completo a referência a Estratónica, bem como o factor político - a consciência da necessidade de preservar um sucessor e, com ele, a estabilidade de um reino. A situação põe-se a Seleuco no plano pessoal; o que está em causa é o amor da mulher ou a sobrevivência do filho, apaixonado mas inocente. E entre os dois afectos, Seleuco não hesita.

Para além de recontar o episódio, o autor de Samósata faz-lhe várias referências de passagem, que são por vezes expressivas de outras cambiantes que a aventura síria vai tomando. Ao lado de uma menção inteiramente convencional como a que é feita em *Como escrever história* (35) - 'Antíoco, o filho de Seleuco, aquele que se apaixonou pela madrasta e caiu enfermo por esse motivo' -, outras existem que valorizam o peso feminino, ou mesmo denunciam o cheiro a adultério a que a aventura facilmente se prestava. Em *Sobre a Dança* (58), a história, alistada entre outras famosas, é referida como 'dos amores de Estratónica', numa valorização desconhecida dos sentimentos da madrasta. No *Icaromenipo* (15), Luciano carrega o tom e inclui a história de Antíoco entre uma série de amores culpados e inconfessáveis, que se praticam às escondidas e que só quem paira nos ares consegue surpreender: 'Antíoco, o filho de Seleuco, a namorar às escondidas a madrasta'. Por fim, em *A Calúnia* (14), exemplifica-se a forma de enfurecer um ciumento com uma denúncia maledicente: 'O sujeito fez sinalefas à tua mulher durante o jantar, ficou de olho nela, todo suspiros, e a verdade é que Estratónica não ficou desagradada com a história'. Pela primeira vez em Luciano são evidentes os traços de ironia e mesmo o potencial de comicidade subjacente à situação tradicional.

Por fim, dentro da antiguidade greco-latina, Apiano (séc. II d. C.), ao relatar as conquistas romanas no oriente, e na Síria em particular, retoma o episódio de Seleuco. Excluindo a ironia, que só Luciano usa, Apiano retoma todos os temas habituais da história: afecto pai / filho, que se exprime pela generosidade e compreensão de um e pelo respeito silen-

cioso, que vai até à morte, do outro, anulação total da personagem da mulher, e a preocupação régia de garantir um sucessor a todo o custo. Nada, portanto, de muito original no delinear dos acontecimentos; novidade se existe evidencia-se numa ou noutra pincelada leve e de passagem, bem como no recurso a pormenores que vêm reforçar os tópicos principais na leitura que agora se faz.

E assim a introdução do episódio é significativa (59): ‘... Seleuco quando, ainda em vida, anunciou que o filho Antíoco lhe sucedia como monarca da Ásia Superior. Se esta parece uma disposição nobre e gentil da sua parte, mais nobre e mais sensata foi ainda a atitude que tomou para com o filho apaixonado’. Pela ordenação das ideias centrais neste momento do preâmbulo, fica evidente que é a personalidade do rei, e depois do pai, o traço que distingue o carácter e a actuação elevada de Seleuco. Logo a mesma superioridade moral se salienta em Antíoco que, afectado pelo mal de amor quase até à morte, ‘nada fez de mal’, mas refreou, por um silêncio inquebrável, um sentimento que considerava culpado. Passamos do contexto público para o privado e pessoal. Esta é a crise que traz a primeiro plano a figura do médico Erasístrato, profissional competente e de confiança que, na versão de Apiano, tem mais um motivo para se empenhar com consciência na averiguação da doença do príncipe: uns honorários que o rei lhe pagava a peso de ouro. Por isso o físico não descurou nenhum processo de aceder ao mistério. Fez a avaliação fisiológica dos sintomas e das reacções do paciente perante as visitas que recebia; mas tentou também penetrar no silêncio de Antíoco e travar com ele um diálogo em particular, que lhe arrancasse a verdade. Curiosamente um pormenor importante se insinua na versão convencional: pela primeira vez surge a figura de um confidente, o médico que, mesmo se mal sucedido, usa também da palavra e da pergunta para apurar a verdade. Está iminente a clarificação do mistério, que Apiano obtém não tanto pela descrição empírica das reacções fisiológicas de Antíoco, mas por um processo cuidado que merece a interpretação técnica de um profissional competente: como se interpenetra o comportamento psicosomático num ser humano. Veio depois a revelação, com o artifício tradicional de Erasístrato anunciando primeiro uma enigmática mulher como objecto de um amor impossível. Neste contexto, Apiano inclui também um incremento novo da ideia: o de que o rei reage com escândalo ao pensar que mulher seria essa que todo o seu poder asiático, de rei, de homem com autoridade e rico, não pudesse comprar para noiva do seu filho. Em

pleno ambiente doméstico, o lado público ressalta de novo para, a partir de agora, tomar um ascendente pleno. Porque esclarecida a identidade da sedutora, Seleuco cede-a com alegria - sem um vislumbre que seja de coração ferido - para salvar um filho virtuoso e sobretudo dar um exemplo de sensatez régia. Depois de uma cedência fácil, mais propriamente alegre e aliviada, Seleuco empenha-se ele próprio em aplanar todos os obstáculos. Convencer, antes de mais, o filho e a mulher a abdicarem de qualquer prurido, e depois o exército e o povo a aceitarem a substituição. Apesar de Apiano sugerir, com muito realismo, que os súbditos 'decerto já desconfiavam de alguma coisa', atribui ao rei argumentos hábeis: a velhice que lhe exigia a abdicação, a possibilidade de um par jovem vir a dar à Síria mais herdeiros (embora ele próprio tivesse de Estratónica um outro filho), e o desejo de ratificar de imediato a resignação. Com este acto generoso e sábio, Seleuco ganhou o aplauso vibrante e sincero do seu povo e o elogio de Apiano, que o louva 'por se mostrar mais forte neste acto famoso do que nos feitos de armas que cometera'.

Já no dealbar de um novo interesse pela cultura antiga, muitos séculos passados, Petrarca, nos seus *Triunfos* (1. 2, 97-126), regressava ao tema de Seleuco, retomando os traços principais da história, mas numa configuração própria de um exemplo de amor vitorioso. O tema é agora claramente o triângulo amoroso, onde se envolvem por igual os elementos masculinos - pai e filho -, com a musa inspiradora da crise, Estratónica. São sobretudo os sentimentos pessoais, não razões de estado, que contam. E nenhum empenho emotivo é descurado no poema de Petrarca: o afecto de Seleuco pela mulher, 'dilecta esposa', é desde logo acentuado; como também o acto de generosidade que constitui uma prova de amor supremo, que não se passa sem vergonha pela oferta da esposa, mas com alegria porque traz a salvação do filho. Este novo Seleuco acolhe no coração dois amores, que um dia se antagonizaram: provar um exigiu a perda do outro. Tão contraditórios quanto a própria situação foram os sentimentos que eclodiram no monarca, num primeiro momento o centro da história. Logo o foco assenta em Estratónica, também ela feliz porque animada de um novo amor, mas envergonhada pelo votar do marido ao abandono. A rainha de Petrarca tem alma, apaixonada pelo enteado, mas afectuosa e respeitadora do marido. Ao quadro acresce Antíoco e a visão geral é de harmonia: entre os três respirava-se doce afecto e um amor tenaz e forte. Nunca a rivalidade perturbou este quadro ideal, onde cada

um pôs o melhor de si mesmo e, acima do seu desejo, o interesse dos restantes: Seleuco deu, com alegria, a mulher, embora a amasse; Antíoco, com o silêncio e entrega à morte, dava ao pai uma suprema prova de amor. Uma única intervenção externa interferiu no destino dos três seres: a do físico, que aqui se apaga à menção rápida da percepção que teve do mal, a que pelo simples perceber trouxe o remédio. É com a generosidade que o amor dita que o homem sobrevive ao destino: com a virtude do silêncio e a grandeza da dádiva, pai e filho venciam a fatalidade da paixão. Os interesses políticos estão de todo ausentes. A contenda é de amor, ainda sobretudo de pai e filho. Desta vez Estratónica sai da penumbra, para sentir e viver, ela também, a dor do paradoxo emotivo. Tudo se passa sem acção: o quadro da doença com os seus sintomas esbate-se, o encontro dos apaixonados está ausente, e aliados ou confidentes não existem. Para que reste um quadro de três, num equilíbrio de ideal harmonia, de onde qualquer sombra de ridículo está afastada, como mácula indesejável e estranha.

Herdava, portanto, Camões da Antiguidade várias leituras deste famoso episódio, a que acrescia o filtro de Petrarca. Hernâni Cidade (1956: 91) não hesita mesmo em afirmar que é principalmente em Petrarca, de que o vate português detinha conhecimento profundo, que o *Auto de El-Rei Seleuco* vai encontrar a fonte privilegiada. Apoiar-se na opinião de Eugenio Asensio que, feita a análise minuciosa das versões disponíveis da lenda síria, assim tinha opinado. Difícil de defender é, com certeza, esta supremacia de Petrarca como fonte principal de Camões, quando, no seu conjunto, o Auto é claramente um exemplo de contaminação de modelos.

Penso, no entanto, que não basta o confronto com as versões da história de Seleuco para permitir uma interpretação completa da marca clássica neste auto. Um pormenor tem sido sobejamente valorizado: o de que a Camões assiste um traço original, o de ter feito da história uma leitura dramática. De facto nunca antes Seleuco, Antíoco ou Estratónica tinham revestido o perfil de heróis de tragédia ou de comédia, até porque, quando a história os acolhe na corrida do tempo, há muito a produção dionisíaca murchara na Grécia. No entanto, episódios de paixões violentas, que envolvem polémicos sentimentos e conduzem a uma destruição fatal seres que são próximos, haviam tido o seu momento de apogeu no teatro da velha Atenas e andavam indelevelmente ligados à figura controversa de Eurípides. E entre as lendas de amor que o velho poeta

imortalizara, avultava a de Hipólito e de Fedra² que, nas suas linhas gerais, evidencia traços afins com a de Seleuco. Aliás convém salientar que o mito de Hipólito, tal como viria a acontecer com a história de Seleuco, tem, pelo menos em parte, origem no Próximo Oriente,³ o que constitui mais um factor de afinidade. A paixão de uma mulher desencadeia entre pai e filho, Teseu e Hipólito, uma agressão mortal. A relação de respeito e amor paternal e filial é aqui também questionada. Mas Eurípidés amava as suas heroínas e muitas vezes colocou, no centro das intrigas com que tanto surpreendeu o seu público, a mulher, com toda a subtilidade de alma que lhe é natural, com aquela aura de imprevisto que os seres emotivos sempre reservam, com aquela tendência para o excesso que é apanágio das paixões radicais. Fedra tornou-se um dos seus paradigmas femininos, entregue a uma paixão devoradora pelo enteado. A doença impõe-se, um leito de dor desafia a compreensão geral. Em volta questionam-se os amigos: as mulheres do coro e a fidelidade de uma velha Ama. O destino joga-se num silêncio obstinado, na revelação a custo arrancada, na mensagem perversa de uma carta. Numa sugestão feliz, Frederico Lourenço (1993: 13), nas páginas introdutórias à sua tradução do *Hipólito* euripidiano, encarece tudo o que faz desta versão ‘um drama de linguagem’: ‘tudo o que se centra em torno da comunicação (e falta dela) entre as quatro personagens principais: Hipólito, Fedra, a Ama e Teseu. Ou não comunicam entre si ou então tomam a opção errada de falar no momento menos oportuno’. E, por ironia, dedicação e vingança, em estranha colaboração, aliam-se na ruína total de três seres humanos. São excessivas as semelhanças no traçado geral da história, para que nos possamos dispensar deste modelo, que para mais ecoara em Roma através de Séneca.⁴ Além de que diversos processos teatrais com que Eurípi-

² Estenebeia, na sua paixão culpada pelo jovem hóspede do marido, Belerofonte, é um outro exemplo sobejamente conhecido de um mesmo padrão de história tratado por Eurípidés, em duas peças perdidas para nós, mas muito célebres na Antiguidade, *Estenebeia* e *Belerofonte*.

³ Cf. W. Burkert, *Structure and history in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley and Los Angeles, 1979, p. 118.

⁴ Impõe-se salientar que, desta vez, a interferência de Séneca na tradição posterior do tema do *Hipólito* euripidiano tal como o conservamos é mínima. De facto, é sabido que Eurípidés compôs duas versões do mito, uma primeira – *Hipólito Velado* – e uma outra, a que conservamos, o *Hipólito Coroado*. Porque

des marcara esta sua criação - a exibição cénica de um leito de dor, a personagem da Ama, o estratagema da carta -, que serviram de eterna referência como estratégias dramáticas, não deixaram indiferente Camões.

Por outro lado, importa referir que a produção teatral de Camões combina a tradição clássica com outros elementos que vigoravam no teatro do seu tempo. Assim, no caso de *El-Rei Seleuco*, a par de um certo lirismo que é próprio dos contornos sentimentais e pessoais do tema, integram-se situações cómicas ou mesmo burlescas, que trazem a marca do espírito vivaz de um Gil Vicente. Mas, apesar de inegável este elemento de comicidade que o aproxima da produção contemporânea, um aspecto importa recordar nas palavras de António José Saraiva e de Óscar Lopes (16ª ed.: 346): 'Mesmo nos autos de tradição vicentina, Camões aparece interessado, não tanto em tipos ou instituições sociais, como Gil Vicente, mas em problemas fundamentais, pela filosofia do amor'. Com esta distinção sai valorizada a faceta clássica do dramaturgo português.

Passemos então, com todas estas fontes presentes no espírito, à análise do auto camoniano.⁵ Uma simples nota de cena a anteceder o início

resultou em tremendo escândalo aquela Fedra despuorada, que avançava sem temores para a conquista do jovem que amava, a quem se declarava e que procurava seduzir com todas as promessas, o poeta entendeu, pelo fascínio que sentia por este mito, fazer uma segunda edição, mais discreta e aceitável para o escrúpulo social do seu tempo. Retocou então a sua Fedra, que tornou na heroína digna, atormentada por iras divinas, forçada, contra vontade, por uma paixão indomável, que se ergue contra um sentimento de honra e respeito pela dignidade familiar que lhe é intrínseco. Este constitui o seu grande dilema e o motivo de uma resistência superior a forças humanas. A ousadia da confissão, que esta heroína discreta não comete, transfere-a o poeta para a Ama, levada por uma dedicação sem limites, pelo desejo de salvar a senhora que sempre serviu e que agora vê em risco de vida. A reacção violenta de Hipólito e o opróbrio que lança contra a condição feminina decidem Fedra ao suicídio; não tanto pela recusa a uma paixão que a própria também odeia, mas pela denúncia de uma desonra que contamina a família e a sociedade. Curiosamente é a versão mais antiga a que inspira Séneca, o que o torna, para o tema que nos interessa de um possível modelo trágico subjacente ao auto de Camões, um testemunho inútil.

⁵ O texto de Camões utilizado é a edição de A. C. Pires de Lima, *O Auto de El-Rei Seleuco*, Porto, 1941.

do auto - 'entra El-Rei Seleuco, com a rainha Estratónica' -, como o diálogo entre o casal que se instala em seguida, propõem-nos uma primeira questão de fundo. Em *Camões*, o relacionamento entre o monarca e a mulher, e a personalidade de Estratónica em si, ganham relevo. Aquela que, nos textos antigos sobre Seleuco, era apenas uma figura implícita ou secundária - a mulher por quem se apaixonam pai e filho - torna-se em *Camões*, como na tragédia de Eurípides, um elemento activo: Estratónica vem a cena, antes de mais, para ouvir do marido protestos de amor e para revelar, com discrição, o pouco espaço que o seu coração lhe dedica. No auto português, a primeira palavra vai para o marido, que nesta cena reveste a personalidade cómica do velho apaixonado por uma mulher mais nova, baboso e ridículo na sua paixão senil, portanto vítima fácil de uma traição. Já bem conhecida da comédia plautina, esta personagem encontra também em Gil Vicente tratamentos de referência obrigatória. Com esta distorção de um elemento permanente no episódio de Seleuco, *Camões* introduz uma primeira nota cómica a dar o tom que adopta no tratamento que faz do tema (vv. 1-12):

*Senhora, des que a ventura
me quis dar-vos por molher,
me sinto emmeninecer;
porque em vossa fermosura
perde a velhice seu ser.
Um homem velho, cansado,
não tem fôrça, nem vigor,
para em si sentir amor:
se não é que estou mudado
com ser vosso, noutra côr.
Muito grande dita tem
a molher que é fermosa.*

Ao elogio do marido à sua esbelteza, Estratónica responde com a virtude, prenda na mulher superior a qualquer outra generosidade da natureza. Assim, a musa inspiradora das duas paixões concretiza-se agora na beldade a que não falta, pelo menos em teoria, um pensamento de sensatez. *Camões*, porém, acentua a debilidade do propósito: afinal

Veja-se ainda Vieira de Almeida, *Teatro Camoniano II. El-Rei Seleuco*, Lisboa, 1944.

Seleuco é velho e, como o próprio reconhece, já frouxo para marido e... pouco estimulante para a fidelidade (vv. 26-30):

*Uma só tristeza tenho
que não tem a meninice:
que no mor contentamento
o trabalho da velhice
me embaraça o sentimento.*

Por isso, mais do que nos arroubos do marido, a rainha concentra-se no príncipe Antíoco, de que se projectam sinais preocupantes de uma estranha doença. Doença que escapou à atenção do pai, mas não aos seus olhares devotados. Esse é um ponto de inovação camonianiana, porque nunca antes coubera à rainha a denúncia do sofrimento do jovem apaixonado.

Esta figura de mulher, que alimenta uma paixão ainda oculta pelo enteado e que procura escudar-se na afirmação do valor da virtude, não deixa de constituir um eco, ainda vago por enquanto, da famosa Fedra euripidiana. Também esta, possuída por um sentimento mais gritante e devastador, proclamava o mérito da honradez feminina e concluía (*Hipólito*, vv. 426-427):

*Um único bem dura tanto quanto a vida:
Uma alma justa e boa.*

Apesar da consciência do bem e da virtude, nem Fedra nem Estratónica são capazes de levar o respeito por esses valores até às suas últimas consequências. Como sentenciara a heroína de Eurípides, não basta conhecer o bem para o praticar (v. 380).

Mais adiante, Camões reabre à sua personagem um novo espaço, central no auto, para permitir uma maior nitidez ao seu retrato. É no auge da perplexidade que o enigma da doença produz, quando a vida do príncipe parece em risco graças a um mal desconhecido mas grave, que Estratónica regressa à cena. Com ela vem uma criada, Frolalta, confidente e amiga. Claro que no teatro de Camões se multiplicam os criados graciosos, de inspiração vicentina. Mas não falta também a esta figura alguma coisa, no comportamento e intervenção dramática, que faz dela uma réplica da Ama de Fedra, uma das personagens mais famosas da galeria euripidiana. Tal como na criação helénica, a serva existe para ouvir as

confidências da senhora, mas também para revelar ou trair os sentimentos que se debatem com a exigência de sigilo. Fora ela que, em Eurípides, revelara a Hipólito a causa misteriosa da doença de Fedra, como, em Camões, traz a Estratónica a certeza sobre a paixão de Antíoco.

Apesar de outros acontecimentos terem entretanto ocorrido, as palavras da rainha neste momento são o eco das suas interrogações anteriores. Ela que prevenia o marido dos sintomas visíveis da doença do príncipe e sugeria que, junto do doente, se inquirisse a razão do mal, é a mesma que renova, desta vez à criada, as perguntas sobre o estado do doente que, em todo o tempo, não fez senão agravar-se (vv. 376-377):

*Frolalta, como ficava
Antíoco em te tu vindo?*

E perante a confirmação de que o mal parecia sem cura, Estratónica explode numa denúncia dos efeitos do amor, que ecoa a que o próprio príncipe antes (vv. 84-96) revelava ao seu pajem (vv. 381-385):

*Oh grave caso de amor!
Desesperada afeição
Oh amor sem redenção,
que ali te fazes maior
onde tens menos razão!*

O leitor atento não deixará de registar esta compreensão à distância, manifesto de uma sintonia de emoções. Estratónica não ouviu o desabafo do enteado, mas vê para além do enigma e da surpresa geral. Percebe, nos sintomas que lhe foram desde logo patentes e que descreve com precisão de clínico, a ferida de Eros. Essa não é competência dos livros, mas do coração. O testemunho de Frolalta garante o rigor do diagnóstico da rainha; ela viu o doente, ouviu-lhe lamentos angustiados, colheu-lhe das mãos uma missiva (vv. 392-395):

*Chorando ia e chamando:
- Oh Amor, Amor cruel! -
E em, Senhora, se deitando,
lhe caiu este papel.*

Ao mesmo tempo que se revela o grande segredo - as causas da doença de Antíoco, como as emoções de Estratónica -, manifesta-se também, com clareza irrecusável, o traço euripidiano de toda a cena: para

além das sugestões da atitude de Fedra e da presença da Ama, agora segue-se a carta reveladora, a mais célebre missiva escrita em todo o teatro grego. Com ela, a Fedra de Eurípides lançava a calúnia e garantia a vingança; pendente da mão de um cadáver, a revelação desencadeava a fúria de um pai e a morte injusta de um jovem, cujo grande erro tinha sido recusar-se a amar. Em Camões, a carta traz esclarecimento, verdade e salvação. Por ela se adquirem certezas, a tempo ainda, como convém ao tom cómico geral do auto, de trazer alegria e *happy end*. Quem a abre desta vez é Estratónica, o que a transforma desde logo numa carta de amor. Um pormenor estreita a relação com Eurípides: a menção do selo que assegura a autenticidade do remetente. Teseu observava (vv. 862-865):

*Cá está a marca deixada pelo anel de ouro da morta, que vem acariciar o meu olhar.
Bom, desenrolemos o invólucro do selo para ver o que me diz esta missiva.*

E Estratónica, de certa forma, repete (vv. 398-401):

*Amostra, que quero lê-lo.
Agora acabo de crê-lo:
que ao que mostra por fora,
aqui lhe lançou o sêlo.*

Quebrada esta última barreira, onde antes se impunha a mentira, brilha agora a revelação. Lidas as linhas e as entrelinhas por Estratónica, tudo se esclarece: a paixão de Antíoco por uma madrasta, que fez um casamento de puro interesse com o seu pai, velho ... mas rico. Perspicaz e leal, Frolalta incita a confiança, desta vez com sucesso mais fácil do que a sua antepassada conseguira. É sem reticências que esta Fedra da Síria se confessa, a si própria, por inteiro (vv. 417-446):

*O dia que entrei aqui,
que a Seleuco recebi,
logo nesse mesmo dia
no Príncipe filho vi
os olhos com que me via. (...)
Eu amava-o como filho,
e ele doutra arte me amava.
Agora vejo-o no fim
por se me não declarar.
Pois já que a isso vim,*

*a morte que o levar
me leve também a mim. (...)
Oh quem me mandou casar,
para ver tal crueldade!
Ninguém venda a liberdade,
pois não pode resgatar
onde não tem a vontade.
Que não há mor desvario
que o forçado casamento
por alcançar outro assento;
que, enfim, todo o senhorio
está no contentamento.*

O arrependimento por uma união de interesse não funciona na tradição, mas faz todo o sentido dentro do tema do velho baboso e senil, presa fácil de mulher mais jovem e oportunista. Ao tom vicentino deste motivo acresce o toque trágico da ameaça de morte, que, em vez de vingança destruidora, é sinal de amor e redenção. Sem réplica nas versões conhecidas da história de Seleuco, esta cena é, creio que sem sombra de dúvida, a imagem um tanto irónica, mas sobretudo feliz, da famosa criação euripídiana.

No centro do drama está Antíoco, o príncipe a quem uma paixão culpada dominou. Também esta figura, por força do movimento dramático, ganha mais vida, num jogo de confrontos com outras personagens do drama. Com este movimento mais activo em torno de Antíoco, a acção desconcentra-se, a importância da relação pai / filho esbate-se, o motivo político que animou algumas versões antigas perde-se, em benefício do pessoal e do doméstico. Concentrada a atenção nas emoções pessoais, é o tema da paixão que predomina.

Seleuco toma consciência da atitude estranha do filho porque alguém o alerta para o facto. Em Camões é, como vimos, Estratónica quem assume esta função. É ela quem regista os sintomas do mal e, embora finja perante o marido não estar muito certa do seu significado, a verdade é que à discreta Frolalta confessa tê-los compreendido desde o dia da chegada àquela casa (vv. 41-45):

*Vejo-lhe amarelo o rosto
ou de triste, ou de doente;
ou ele anda mal disposto,
ou lá tem certo desgosto
que o não deixa ser contente.*

Logo o príncipe é chamado pelo pai para esclarecimento do mistério. Um pajem o acompanha, a quem Antíoco, como mais tarde Estratónica à sua criada de confiança, confia, em palavras indirectas, o seu sofrimento de amor (vv. 61-65):

*Leocádio, se és avisado
e não te falta saber,
saber-me-ás dar a entender:
quem ama desesperado,
que fim espera de haver?*

Apenas o criado não é avisado nem sábio e embora o jovem amo lhe confidencie uma pena que o há-de levar à morte, ele tem lamentavelmente de confessar (v. 81): 'Não entendo a Vossa Alteza'. Com esta figura, Camões ridiculariza o motivo do criado fiel, que lê com perspicácia na alma do senhor, o escuta e aconselha. Este modelo que, como vimos, tem tradição já clássica, produz em Camões o padrão esperto de uma Frolalta e o obtuso de um Leocádio. Através desta personagem, o poeta desvenda a paixão, sem que se perca o mistério, porque a testemunha dramática da confidência não a entende. Pela pouca agudeza do criado, o tema do sofrimento recebe um tempero de cómico.

Assim se prepara uma cena fulcral no auto, aquela em que, cheio de remorso e de vergonha, Antíoco tem de enfrentar o pai e, cheio de paixão, se vê diante da madrastra. Talvez este seja o momento camoniano em que a influência de Petrarca é mais sensível, por reunir, em sintonia sentimental, os três agentes da história; Antíoco, reticente, culpado, mas leal (vv. 100-106):

*Com que olhos eu olharei
um pai a quem tanto ofendo? (...)
Porque neste atrevimento
devora meu sentimento
para êle não ter olhos,
nem para ela pensamento.*

Seleuco apreensivo e solidário com o desgosto do filho (vv. 107-109):

*Filho, como andais assi
que tanto desgosto tomo
de vos ver como vos vi?*

Preocupada e maternal, uma Estratónica que, todavia, só tem olhos para o enteado (vv. 122-124):

*Deite-se; que na verdade
um corpo, deitado e manso,
descansa à sua vontade.*

No entanto, este é um momento em que, em harmonia, os três pólos do triângulo se reúnem, cada um mais atento ao mal alheio do que aos seus próprios interesses.

O mal de amor conhece, no auto camoniano, um progresso, extenso e diverso, que o valoriza dentro do esquema tradicional da história. Depois de ter despertado o cuidado do pai e da madrasta, são os físicos que se ocupam do enfermo numa tentativa de lhe desvendar o mal. Do seu insucesso nos dá conta o próprio Antíoco, em Camões um doente loquaz. Por ele sabemos como se desdobram em cuidados, como ensaiam terapias sem conseguirem encontrar a solução do problema. E a doença conhece um agravamento: a partir do fracasso dos médicos um leito de dor, onde o príncipe se recosta, passa a ser o símbolo dramático da sua coita. Depois, sobre ele cai um silêncio renitente, que acompanha um redobrar de perguntas e de hipóteses em sua volta. Físicos, músicos e servos rodeiam o seu sofrer de interrogações, a que só o silêncio dá resposta. Este elemento do silêncio, presente em todas as versões da história de Seleuco, teve desde sempre um desempenho dramático notório na tragédia. Aristófanes, na sua comédia *Rãs* (vv. 911-917), relembra o potencial de tensão que um longo e enigmático silêncio possui e atribui a Ésquilo a mestria maior na manipulação do processo. Mas Eurípides não lhe descurou os recursos e a sua Fedra pode ser disso exemplo. Também ela prostrada no leito, rodeada da Ama e das mulheres de Trezeno, desafia, num silêncio sofrido, a compreensão das que a cercam. O que significa que, para Camões, Eurípides é uma remissão não só para Estratónica, como para o papel de Antíoco que conserva muito da atitude tradicional de Fedra apaixonada. A transcrição de uns poucos versos não deixará de evidenciar o paralelo:

Coro - Anciã, ama fiel da rainha, temos os olhos postos na dor de Fedra, mas sem perceber com clareza qual possa ser o seu mal. Queremos que no-lo reveles e no-lo digas.

Ama - Não sei, quando a interrogo não se digna responder.

Corifeu - E não sabes qual a causa da sua dor?

Ama - Estamos na mesma: ela teima no silêncio.

Corifeu - Como está fraca e com o corpo devastado!

(Hipólito, vv. 267-274)

Alexandre - Senhor, de que se acha mal
o Príncipe, ou que mal sente?

Pajem - Senhor, sei que está doente.
Mas sua doença é tal,
que entender se não consente.

(*El-Rei Seleuco*, vv. 282-286)⁶

Neste tempo, que é o clímax do sofrimento de amor, Camões contrasta a passividade de Antíoco com a agitação dos que o cercam. Um interlúdio musical, em vários tons, reflecte sobre o amor, dando a tonalidade do geral ao caso concreto desta paixão.

Na sequência da tradição comum à maioria das versões antigas do tema de Seleuco, Camões dá ao físico o papel de intérprete do mistério. Pelo latejar do pulso, é-lhe fácil de perceber a aceleração que produz no enfermo o simples nome da madrasta. É um pormenor curioso o facto de, nas versões relacionadas com Seleuco, o que altera as pulsações de Antíoco ser a presença de Estratónica, a sua visita. Mas no auto português, o apaixonado reage primeiro ao nome, numa réplica do seu modelo eurípidiano (*Hipólito*, vv. 310-312); de facto Fedra, à palavra Hipólito, não deixa oculta por mais tempo a razão do seu sofrimento. Suspeitoso do mal de Antíoco, o médico pode tirar a prova de uma alucinação que toma o jovem ao acordar. Perturbado, o príncipe imagina na sua frente a mulher que ama, bela e próxima, acessível ao seu abraço. Esta alucinação, que o faz sonhar acordado, tem também em Eurípides uma sugestão, naquelas visões de caça numa paisagem verdejante onde a imaginação febril da rainha procura o rasto do amado. Esgotado por um sonho doloroso, que o deixa mais enfermo do que a insónia, só na morte Antíoco vê consolo (cf. *Hipólito*, vv. 208-241). Logo após - numa fusão dos dois motivos tradicionais - o físico pode comprovar a verdade das suas suspeitas com a entrada efectiva da rainha.

Com este evoluir da acção, Camões volta-se de novo para as versões tradicionais da história de Seleuco e retoma o processo habitual da identificação da doença pela excitação do pulso, da revelação ao rei e do

⁶ Ainda que dê à sua *Fedra* um tratamento bastante diferente do *Hipólito* que conservamos de Eurípides (cf. supra nota 6), Séneca não prescinde da cena de sofrimento silencioso da rainha, que, em sua volta, desperta o interesse e a atenção da Ama e das mulheres do coro (vv. 357-386).

sofisma para obter dele a cura para o mal pela cedência da rainha. Já de si graciosa na habilidade e artifício de que usa para comprometer o soberano, a figura do físico ganha em Camões tonalidades próprias. É que o seu médico fala castelhano, um código que equivale a ridículo e a esper-teza saloia. Sai assim enfatizado o tom, já de si cómico, da personagem. Ao mesmo tempo que, em conversa à parte, o médico informa el-rei do diagnóstico terrível, Estratónica troca com o enteado algumas palavras. O diálogo entre os dois é uma inovação de Camões, nunca antes explorada; e, na sua brevidade, um modelo de psicologia: Estratónica mais adulta, sobretudo maternal e atenciosa, mas reservada na denúncia do amor que também sente; ele, Antíoco, impulsivo, confuso, mas sobretudo obcecado pela ideia única da sua coita de amor (vv. 599-618):

*Rainha - Como se sente, Senhor?
Tem a febre mais piquena?*
Príncipe - Responda-lhe minha pêna. (...)
*Rainha - Não deve desesperar,
que, enfim, se bem atentar,
para tudo o tempo dá
tempo para se curar.*
*Príncipe - Que cura poderá ter
quem tem a cura, Senhora,
no impossível haver?*
*Rainha - Ficai-vos, Senhor, embora,
que vos não sei responder.*

Confrontado com a revelação de que é sem remédio a doença do filho, porque o físico não está disposto a saná-la com a cedência da sua própria mulher, o velho xexé, dado a amores serôdios que até então fora sobretudo o monarca do auto, recobra alguns traços de pai nobre e carinhoso do seu antepassado. Tenta, antes de mais, o poder persuasivo do dinheiro, para salvar o herdeiro do trono. Desta consciência do peso supremo do dinheiro, que um monarca oriental tem, o Seleuco camoniano vai buscar inspiração a Apiano (*vide supra* p. 467). Com a menção do dinheiro e do poder, o factor político insinua-se também discretamente (vv. 635-642):

*Rei - Pois como! A um só herdeiro
dêste Reino não dareis
vossa molher, pois podeis*

*que tudo faz o dinheiro?
 Pois êste não o enjeiteis:
 dai-lha, porque eu espero
 de vos dar dinheiro e honra,
 quanto eu para êle quero.*

E, por milagre deste sentimento de responsabilidade, também o amor pelo filho e herdeiro se sobrepõe nele à paixão, babosa e ridícula, pela jovem que o fazia ‘emmeninecer’. Sem mais hesitações, também este Seleuco cede ao filho, para sua salvação e felicidade, a mão da própria mulher. Felizes, rodeados da euforia da festa, os três se juntam na harmonia final; a Seleuco cabe resumir a moral de uma bela história (vv. 714-728):

*Que mais há aí que esperar?
 Olhai que estranheza vai
 o muito amor ordenar:
 ir-se o filho namorar
 duma molher de seu Pai!
 Negar-lha será crueldade;
 Assim que já foi bondade
 usar eu de tal amor,
 e de tal humanidade.
 Ela deixou de reinar
 como fazia primeiro
 por se com ele casar;
 e por amor verdadeiro
 tudo se pode deixar.*

É Seleuco o factor que decide do tom da história. De um lado pode estar a narrativa moralista, a lucidez política ou o paradigma de superioridade afectiva, que dependem das motivações ponderadas e sábias, como também generosas, da sua cedência. Naturalmente a mesma atitude é também passível de ridículo, se se ler como conivência com traição e adultério, ou como simples ingenuidade de velho caquético. De facto, em todas as versões da história, Seleuco mantém-se alheio às evidências. O amor do filho passa-lhe despercebido ou é-lhe ininteligível; a paixão da mulher, quando existe, mantém-se também como um processo que o marido será o último a conhecer. Esta ignorância não tem marcas de frieza ou de indiferença, mas tão só de distração, boa fé ou ingenuidade.

Dela depende o desfecho elevado, ou pelo menos feliz e alegre, da história.

Uma palavra é devida ao contraste com a posição assumida pelo marido vexado e vingativo da tragédia, que é o Teseu euripidiano. O rei de Atenas é confrontado, também ele, com uma escolha entre a palavra da mulher e a do filho. A sua vida amontoa já destroços: Fedra ali está, cadáver suspenso de uma forca, que lhe acena com uma denúncia caluniosa. Teseu lê a carta, não como o amante apaixonado que nunca foi, mas como o marido e o pai que se sentem traídos. Nem por um momento a dúvida o assalta, mas uma fúria cega exige-lhe vingança imediata e terrível. Antes mesmo de ouvir ou de avaliar as razões de Hipólito, condena e amaldiçoa. Pelo filho e herdeiro, Teseu sente apenas raiva, que exclui qualquer laivo de amor profundo ou de clemência superior. Neste marido e pai vence o egoísmo, que é amigo da cegueira e do obscurantismo. Por isso, Hipólito morre, vítima inocente do seu próprio silêncio e do desamor de Teseu. Só então os deuses, satisfeitas as suas iras, farão luz sobre a verdade, para mergulhar o que resta da casa real de Atenas - um rei solitário, culpado e sem herdeiro - em sombras tenebrosas. Este é o tom próprio da tragédia, o negativo do *happy end* que um alegre auto exige.

A verdade é que, no seu conjunto, Camões contempla as diversas cambiantes da história: a generosidade é nele comum aos três agentes da história; não falta, como é natural, a dor que o altruísmo, no fundo, sempre comporta; ao amor que domina, acresce a responsabilidade familiar e política. Nos movimentos sucessivos que afastam ou entrelaçam as personagens, Camões valoriza também o elemento comunicação, que, como vimos, é constante nas versões da história de Seleuco, como também no padrão euripidiano que temos invocado. A obstinação do silêncio, a confiança ou a clarificação arrancada à força ou apenas adivinhada, a revelação que se segue numa tentativa de solucionar o conflito, são decisivas no evoluir do episódio. Apenas, ao contrário da tragédia, na história de Seleuco e no auto de Camões, os actos de linguagem, ainda que reticentes, são oportunos, encontram ecos favoráveis e por isso salvam.

Mas, sobre tudo o que é sério, Camões derrama o gracioso ou carrega no ridículo. Esse provém de alguns retoques nas personagens tradicionais, como é o caso do velho apaixonado que é Seleuco, do jovem amante confesso que passou a ser Antíoco, ou do físico castelhano em que se converteu Erasístrato. Todavia, para além destes contornos acres-

cidos ao núcleo tradicional, Camões introduziu um conjunto de figuras menores - o pajem, o porteiro, o músico, a criada Frolalta, o criado do físico -, numa vénia ao gosto dramático de inspiração vicentina e em nome de um efeito de desconcentração e aligeiramento do suporte sério da história. Como salienta H. Cidade (1956: 116), estas personagens podem até ser desnecessárias à economia da peça e perturbadoras da unidade de acção, com os seus diálogos de tom cómico e, em geral, de tema amoroso; mas vinham juntar 'o rasteiro dos seus sentimentos e o modo natural da sua expressão à idealidade platónica e ao artifício poético, normais nas figuras de siso; o seu cómico à-vontade, à gravidade em que elas se constroem'. O poeta português foi até mais longe, e criou um quadro de amor fácil e bem sucedido, entre uma Moça e um Porteiro, que serve de contraponto à história central. Com este quadro de amor e sedução alegre e sem problemas, que é o que une a gente simples, salienta-se, com graciosidade, o tom complexo e sofrido com que se relacionam os aristocratas deste mundo. Ocupada na tarefa servil de preparar a cama para o doente, num contraste de cores que separam vida de doença e morte,⁷ a Moça vai comentando (vv. 137-141):

*Mimos de grandes Senhores,
e suas extremidades,
me não-de matar de amores,
porque de meros dolçores
adoecem.*

E logo, a converter o negrume em róseas cores (vv. 146-154):

*Certo (e assim Deus me ajude!)
que são muito graciosos,
porque, de meros viçosos,
não podem com a saúde.
Mas deixá-los,
porque eles darão nos valos,
donde mais não se erguerão,
inda que lhe dêem a mão
os seus privados vassalos.*

⁷ É interessante notar que, no *Hipólito* de Eurípides, existe também uma situação paralela: o coro de mulheres soube do mal sombrio e mortífero da rainha, quando se ocupava na tarefa servil de lavar a roupa, em pleno sol, num ambiente de trabalho, força e vitalidade (cf. vv. 121-140).

São estes apontamentos, somados ao conteúdo positivo ou paradigmático de harmonia, salvação e felicidade que a história de Seleuco continha, que fazem do auto de Camões um texto leve e bem humorado, próprio de um momento lúdico em ambiente aristocrático.

Bibliografia

CIDADE, Hernâni (1956), *Luís de Camões. O Autos e o teatro do seu tempo*, Lisboa, Bertrand.

LOURENÇO, Frederico (1993), *Eurípides. Hipólito*, Lisboa, Colibri.

PIRES DE LIMA, A. C. (1941), *O Auto de El-Rei Seleuco*, Porto.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar (16^a ed., s. d.), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.