

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

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

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



FEDRA DE SÉNECA: QUE PODE A RAZÃO PERANTE O TRIUNFO DAS PAIXÕES?

MARIANA MONTALVÃO HORTA E COSTA MATIAS
Universidade de Coimbra

*Vide meliora proboque,
sequor deteriora.*
(Ovídio, *Metamorfoses* 7, 20-21)

A doutrina do Pórtico modelou todo o pensamento de Séneca, que viu no “*ethos* do perfeccionismo” (L. Edelstein 1966: 11) o meio mais adequado e eficaz de o Homem alcançar a *uirtus*, o *summum bonum*. Ideal esse que é apenas acessível por meio de uma caminhada pejada de dificuldades que testam constantemente as capacidades do ser humano. Como filosofia de ascese moral, o estoicismo exige um esforço contínuo no combate das sufocantes paixões, dos alienantes *affectus*, dos nefastos *uitia*, sendo necessária uma rigorosa autodisciplina, de forma a afastar as pulsões contrárias e a caminhar em direção à ambicionada *uirtus*, ou seja, à felicidade. Só desta forma vigilante e autocrítica conseguirá o homem aspirar à tão desejada *tranquillitas animi*.

Ainda que esteja submetido a uma ordem racional e cósmica, a liberdade do ser humano assume-se essencialmente no modo *como* este vive e reage a essas mesmas determinações que a natureza, ou seja, o destino, lhe impõe. É a sua liberdade interior, a sua *uoluntas*, que o conduzirá na escolha entre o caminho da *uirtus* ou do *uitium*. E só é verdadeiramente livre aquele que se submete ao domínio da *ratio*, aquele que conforma a sua existência à natureza, daí a máxima estoica *sequi naturam*, baluarte dos seguidores da *Stoa* que identificavam a razão com o elemento natural. Afirma Séneca (*Ep.* 50.8) que “a virtude está de acordo com a natureza; os vícios, esses, são como plantas daninhas e nocivas”¹.

Séneca, precetor e ministro de Nero, viveu numa época complexa, sanguinária, na verdadeira “crista que separa as duas vertentes da História: a pagã e a cristã” (A. de Bovis 1948: 9), e foi incapaz de assistir impávido ao horrível espetáculo de uma sociedade vergada ao poder das paixões e dos vícios, e mergulhada numa avassaladora crise de valores. Nestas circunstâncias, o estoicismo e os seus preceitos morais apresentavam-se como a forma ideal de nortear uma sociedade perdida. Assim, através da sua obra filosófica e teatral, o poeta-filósofo de Córdoba encarnou a figura de um autêntico “evangelizador”,

¹ Trad. de J. A. Segurado e Campos 1991: 171. Cf. também Sen. *Ep.* 122. 5.

inspirado e orientado por conceitos e métodos que, de forma personalizada, soube beber da escola outrora dirigida pelas batutas de Zenão e Crisipo.

Não só na sua obra filosófica de paréneses estoica, mas também na sua tragediografia se revelou um autêntico psicólogo de almas, de consciências. A reflexão e a análise crítica da existência humana fê-las por meio da composição de dramas e de personagens que se pautam pelo excesso, pelo *furor*, pelo pessimismo e pela constante obsessão com a morte. As suas tragédias são documentos vivos do seu tempo, o reflexo de uma tragicidade real, autêntica, um *pathos* que o próprio dramaturgo viveu na pele, mas que se revela muitíssimo atual e intemporal.

No seu teatro – em que se encontram representadas as principais linhas de força da teoria moral estoica – assistimos a um desfile de personagens que, na sua essência tão miseravelmente humana, sofrem, lutam, duvidam e, inevitavelmente, acabam por tomar decisões. Atormentadas por conflitos interiores que as dilaceram espiritualmente, estas figuras debatem-se entre a paixão e a razão, o *furor* e a *bona mens*, e cada personagem assume o papel de *exemplum*, sobretudo através da demonstração de comportamentos reprováveis e criminosos, e também – apesar de em menor quantidade – de condutas irrepreensíveis e consonantes com a ideologia estoica.

Inspirando-se nos *mythoi* da tragédia ática do séc. V a.C. – e especialmente no drama de Eurípides, com quem partilhava o interesse pela psicologia humana, pela especulação filosófica, pelas descrições pictóricas e pelo patético² –, Séneca apropriou-se de temas, motivos e tradições mitológicas, um legado coletivo que soube reformular com originalidade. Criou então um teatro inédito, claramente motivado pelos pressupostos literários, filosóficos e sociopolíticos da sua época, e dentro desse “espartilho” mitológico de histórias, com linhas mestras em termos de ação e desenlace a que não podia fugir, o Cordubense selecionou as lendas que mais e melhor matéria-prima lhe ofereciam para a composição de dramas que resultavam em estudos profundos das paixões humanas. Também a história de Fedra se revelou isso mesmo: uma fonte mitológica carregada de potencial poético, dramático e filosófico.

As alusões a Fedra e Hipólito na *Eneida* (6. 445; 7. 761), em Horácio (ode 4. 7. 25 sqq.), nas *Metamorfoses* de Ovídio (15. 497 sqq.) e *Fastos* (6. 737 sqq.) provam que o mito era conhecido pelos três grandes poetas da era augusta. Mas é pela mão de Séneca que os amores infelizes da esposa de Teseu são objeto da primeira dramatização na tragédia latina. O Cordubense compõe a sua *Fedra*, bebendo do tratamento euripidiano do mito, apesar de que o texto que maior influência exerceu na composição senequiana terá sido a carta

² Séneca considera Eurípides o tragediógrafo por excelência. Cf. *Ep.* 115. 14-15.

imaginária da madrasta ao enteado em *Heroides* 4, por Ovídio, autor cuja expressividade lírica sempre inspirou a sua produção trágica.

O título – *Fedra* – indicia claramente o protagonismo da personagem feminina, a quem Séneca se dedica com apaixonado e inquestionável interesse, mas estamos perante um drama que gira, na verdade, em torno de três figuras. Juntam-se, à heroína grega, Hipólito e Teseu, que carregam também uma larga percentagem de responsabilidade pelos desenvolvimentos trágicos a que assistimos³.

Contrariamente à tragédia euripídiana, na tragediografia senequiana tudo se passa no plano do humano: o bem, o mal, o conflito, os erros. Os deuses, esses, apesar de invocados uma ou outra vez, não desempenham o papel de força propulsora da ação, nem intervêm no desenvolvimento da intriga. Assim acontece também em *Fedra*, em oposição a um *Hipólito* euripídiano, baseado na antinomia divina Ártemis/ Afrodite.

As personagens senequianas estão votadas a si mesmas e sofrem, naturalmente, as consequências das suas ações. Nessa medida, a Fedra do Cordubense está longe de ser o alvo passivo da vingança de uma deusa, como o fora em Eurípides. Na ausência de uma *moira*, de uma *tyche* que regule e defina as instâncias espaço-temporais dos heróis senequianos, sem deuses nem entidades metafísicas que velem pela *bona fortuna*, resta-lhes a sua própria *ratio* e, acima de tudo, a *uoluntas*. O que falta a Fedra e às restantes personagens deste drama é essa *uoluntas*, a força, a vontade e, sobretudo, a imperativa necessidade de fazer coincidir o impulso com o juízo, de forma a refrear e a dominar as suas paixões mais fortes⁴.

A Fedra euripídiana, rainha virtuosa, fiel aos princípios da família, e cuja maior preocupação consistia em ocultar os amores adúlteros que a deusa Afrodite lhe inflamara no coração e proteger os filhos de tal desgraça, dá lugar, no drama latino, a uma Fedra desesperadamente obcecada pela paixão que nutre pelo enteado, alheada de questões como a sua dignidade e a da sua prole.

No drama do Cordubense Fedra vive apenas para a sua paixão e apresenta-se como uma mulher de emoções intensas e descontroladas, completamente mergulhada numa profunda confusão mental e emocional⁵.

³ J. A. Segurado e Campos 1983-4: 163 afirma que “cada um dos vértices do triângulo amoroso não pode ser descrito por si mesmo, como entidade autónoma pré-existente, mas, pelo contrário, só pode ser interpretado a partir das suas relações com cada um dos outros dois”.

⁴ Sobre este conceito vd. J. A. Segurado e Campos 1997: 79-92.

⁵ Séneca criou em Fedra uma figura bem ilustrativa do excesso, da falta de serenidade e autodomínio emocional. É o *furor* que toma conta do seu espírito, ilustrando esta, como afirma M. C. Pimentel 1993: 40, “os erros anti-estóicos a quatro níveis: o das palavras, o dos desejos, o dos sentimentos e o das reações”.

Após o prólogo pela voz de um Hipólito enérgico e entusiasmado, presenciamos a primeira cena *domina-nutrix*, diálogo inicial entre duas personagens que partilham uma ligação muito profunda, e que contribui para o delineamento quase completo do *ethos* de Fedra no início da peça. A madrasta revela desde logo a sua paixão criminosa pelo enteado, o ódio excessivo por Teseu – marido ausente, adúltero, e que a mantém cativa –, e a despreocupação com a sua honra e com os filhos que nem sequer menciona (vv. 85-273).

A luta entre razão e paixão, *furor* e *bona mens*, é, segundo G. Giancotti (1953: 55), o *leitmotiv* do corpus trágico senequiano, uma vez que os preceitos da *Stoa* ganham vida e se materializam em personagens que encarnam essa mesma contenda. Nestes versos iniciais da peça, fica bem patente quem representa um e outro lado: Fedra, toda ela, é paixão, *furor*; e a *ratio* é encarnada pela figura da Ama, que não assume um caráter de verdadeira autonomia dramática. Esta funciona como um prolongamento, um desdobramento da *domina*, a voz da razão, da consciência, e do bom senso. A Ama tenta, nesta altura, alertar Fedra para o terrível erro que comete ao deixar-se levar pelos *affectus*, pelas paixões destrutivas.

Porém, mais tarde, num segundo momento, também a figura da *nutrix* se revelará um *exemplum* negativo. Ao temer perder a sua senhora, sente que é seu *labor*, sua missão, ir ao encontro do *ferum* Hipólito e *mentemque saeuam flectere immitis uiri* (v. 273). Colabora assim com a mulher de Teseu, tornando-se sua cúmplice, e intercedendo a seu favor, ao incitar o jovem a entregar-se aos prazeres da vida, do amor, e da convivência em sociedade, através de conselhos de natureza claramente epicurista (vv. 481-2). É nesta altura que a Ama se inicia definitivamente no caminho do *uitium*, afastando-se da *uirtus* que até então encarnara, em nome de um amor leal por Fedra⁶. Isto é o mesmo que dizer que, nesta altura, Fedra deixa de ouvir a sua voz interior (o mesmo é dizer, a Ama) e se entrega ao desvario inconsequente dos *affectus*.

Em Eurípides, Fedra confessa apenas à Ama o amor adúltero e criminoso de que se envergonha. Na tragédia latina, porém, a rainha surge dotada de um caráter muito mais ativo: não só declara a paixão terrível que a consome à *nutrix*, como não resiste ao desejo de a expor (e de se expor) a um enteado que inicialmente não percebe ou se recusa a apreender o discurso emocionado da madrasta. Do desespero parece surgir paradoxalmente uma esperança (infundada) no coração de Fedra⁷. Além disso, é também Fedra que comunica

⁶ Não esqueçamos que é também esta figura que sugere e engendra a acusação de Hipólito por tentativa de violação da madrasta (vv. 720-735).

⁷ Vd. M. C. Pimentel 1993: 34.

ao marido e ao Coro presente, após a morte de Hipólito, que tudo não passou de uma mentira e que o enteado estava inocente (vv. 1191-1196):

*Audite, Athenae, tuque, funesta pater
peior nouerca: falsa memorauit et nefas,
quod ipsa demens pectore insano hauseram,
mentita finxi. uana punisti pater,
iuuenisque castus crimine incesto iacet,
pudicus, insons*

A morte que ela percebia, desde o início, ser a sua única salvação (*morte praeuertam nefas* – v. 254) é constantemente adiada em nome de um vão alento que parece alimentar o seu espírito e, por isso, Fedra dá o tudo por tudo: suplicante, lança-se, por mais do que uma vez, aos joelhos do ente amado: – *en supplex iacet/ adlapsa genibus regiae proles domus* (vv. 666-7); *iterum, superbe, genibus aduoluo tuis* (v. 703).

Ainda que o seu desejo seja do foro irracional, Fedra está consciente do erro, sabe que está dominada pelos *affectus*, por uma paixão destrutiva, mas sente-se irremediavelmente presa numa teia de emoções furiosas. Deixa de ser senhora de si; é o *furor* amoroso que toma conta do seu espírito: *quid ratio possit? uicit ac regnat furor* (v. 184). Procura, porém, justificativas para a sua falha, ao aludir à marca indelével da sua funesta hereditariedade: *fatale miserae matris agnosco malum*: v. 113⁸; ou mesmo convencendo-se de que Teseu estaria morto e já não voltaria dos Infernos, até porque ninguém que tenha descido à morada de Plutão voltou a ver os céus (vv. 219-221). Fedra seria assim uma viúva, livre para amar.

Além do ódio doentio de Hipólito pelas mulheres – vertido numa misoginia irracional exacerbada –, bem como a tentativa frustrada de assassinio de Fedra pelo enteado com a introdução da ξιφουλκία, essencial na urdidura da intriga⁹, outro dos aspetos verdadeiramente originais da *Fedra* senequiana é a forma como a protagonista põe fim à vida (cf. A. J. Segurado e Campos 1983-84: 159). A mulher de Teseu escolhe o suicídio, de forma livre e racional, pois nele encontra a única forma de se penitenciar pela catástrofe familiar que desencadeou. Séneca, porém, reinventa a lenda, inovando na forma como a rainha comete esse ato: apoderando-se da espada de Hipólito, mata-se pelo

⁸ Vd. também os vv. 698-699: *Et ipsa nostrae fata cognosco domus:/ fugienda petimus; sed mei non sum potens.*

⁹ Séneca inseriu, na reelaboração mitológica, o motivo original da ξιφουλκία que consiste na tentativa, por parte de Hipólito, de ferir a madrasta com uma espada. A introdução deste elemento desempenha um papel fundamental no desenvolvimento da ação, pois será este mesmo objeto, pertença do filho de Teseu, que Fedra apresenta a Teseu como prova de que Hipólito a terá violado, e também o instrumento do suicídio.

ferro – *recipe iam mores tuos/ mucrone pectus impium iusto patet/ cruorque sancto soluit inferias uiro* (vv. 1196-1198). É de salientar que as três heroínas suicidas da dramaturgia senequiana – Fedra, Jocasta e Dejanira¹⁰ – elegem esta forma de autoaniquilamento em detrimento daquele que era o meio habitual de suicídio entre as figuras femininas da literatura grega: o enforcamento¹¹.

Esta morte – na esteira da *libera mors* que a moral estoica defendia – surge como a derradeira esperança que Fedra tem de recuperar um pouco da honra e dignidade perdidas em nome de um amor monstruoso. Porém, ao mesmo tempo que procuramos ver nesta *mors uoluntaria* a redenção da protagonista, não podemos ficar indiferentes ao facto de que este suicídio representa também ele a consumação metafórica da sua paixão. Assim, não tendo conseguido unir-se a Hipólito em vida, fá-lo, simbolicamente, na morte, numa identificação total com o ser amado, ao matar-se com a sua espada. Sob esta perspetiva mais “romântica”, não nos parece que se possa vislumbrar qualquer salvação moral, até porque o vocábulo “redenção” nem sempre se coaduna com o léxico dramático senequiano.

Outra das características inovadoras deste drama é o carácter exageradamente misógino de Hipólito. A castidade e aversão às mulheres faziam já parte da lenda mas o grau de misoginia deste enteado, na peça latina, bem como os argumentos invocados para a justificar são originais. Em Eurípides, o filho de Teseu revela-se avesso às mulheres após ter conhecimento da paixão da madrasta, mas também motivado pela castidade exigida decorrente do seu culto a Ártemis. Na *Fedra* de Séneca, porém, Hipólito repudia toda e qualquer mulher, e faz questão de declarar o seu ódio visceral ao sexo feminino quando ainda ignorava os sentimentos de Fedra: *Detestor omnis, horreo fugio execror./ sit ratio, sit natura, sit dirus furor./ odisse placuit*. (vv. 566-568). O repúdio exagerado parece-nos, pois, irracional, ou seja, parece ser mesmo o *dirus furor* a inflamar o seu espírito e a conduzi-lo a esta misoginia exacerbada que funciona como “a contrapartida das inúmeras aventuras amorosas de Teseu” (A. J. Segurado e Campos 1983-84: 166). Não querendo rivalizar com o pai, renuncia ao amor e entrega-se à caça e à vida ao ar livre, alheando-se da realidade circundante e fugindo de uma sociedade sustentada em relações de poder, as quais também renega. À semelhança de Fedra, Hipólito é também um *exemplum* de que o *furor* conduz à tragédia, à catástrofe individual e coletiva.

Teseu, herói lendário, reveste-se, em Séneca, de um estatuto diferente daquele que apresenta na tragédia euripídiana. De mera vítima – à semelhança

¹⁰ Quanto à figura de Dejanira em *Hercules Oetaeus*, não sabemos exatamente se terá sido através da espada, mas essa foi uma das possibilidades sugeridas (*Her. O.* 1457-8; 1465).

¹¹ Vd. A. J. Segurado e Campos 1983-84: 160-161. Dentro desta tradição literária, também a Fedra euripídiana se suicida por enforcamento (*Eur. Hipp.* 764-781).

de Fedra e Hipólito – do confronto entre as divinas Ártemis e Afrodite, o poderoso rei passa a “constituir as demais personagens naquilo que elas são” (A. J. Segurado e Campos 1983-84: 164). As ligações que estabelece com Fedra e com o filho baseiam-se em vínculos de poder e de domínio e ambas as personagens desejam soltar-se desses dolorosos laços: uma rainha infeliz que tenta, através de um amor proibido e de uma morte libertadora, escapar ao jugo imposto por um marido que a mantém cativa (vv. 89-91); e um filho que se anula perante um pai arrogante.

O seu *furor* e despotismo contribuíram, em grande medida, para a consumação da tragédia. A sua atuação tirânica tem o seu culminar com a sentença de morte do filho. Movido pela ira, ao tomar conhecimento pela mentirosa Fedra de que o filho a tentara violar, encomenda a Neptuno o fim de Hipólito (vv. 945-947). Déspota, sacrílego e adúltero, Teseu é o *exemplum* vivo de que o poder corrompe o Homem e de que a ira e o ódio atacam ferozmente o tirano. O drama senequiano assenta pois no “pressuposto pedagógico da eficácia do exemplo negativo” (F. Oliveira 1999: 51) e, nessa medida, as personagens do Cordubense são a demonstração do desfecho terrível que espera todos aqueles que se deixam levar por raciocínios, sentimentos ilógicos, e impulsos descontrolados.

Em Séneca, não assistimos – como na peça de Eurípidés – a uma reconciliação entre pai e filho (vv. 1440-1461), que serve de elemento catártico e inspira a compaixão nos espectadores. No drama latino, após Fedra, ela própria, confessar a sua mentira ao marido e renunciar à vida, o Coro senequiano traz a um devastado Teseu – já ciente da injustiça irreversível que cometera – os restos mortais de Hipólito para que aquele cumpra as cerimónias fúnebres do filho (vv. 1244-1279).

Esta cena final de *Fedra* revela bem o gosto inusitado do autor pela fisicalidade humana. Indelévelmente atraído pela corporalidade, Séneca explora-a e eleva-a à sua expressão máxima na composição dos seus dramas, aliando-a à morbidez e ao macabro que tanto marcam o seu teatro. Assim, no final da tragédia, às mãos de Teseu chegam os membros dispersos de Hipólito. O pai, destroçado e revoltado, enumera os pedaços de corpo que vão aparecendo – a mão direita, a esquerda, um rosto outrora belo – e procura juntar, qual *puzzle* complexo, as partes do filho e refazer-lhe o corpo despedaçado (vv. 1262-1272). Com a *compositio membrorum* e na ausência de uma reconciliação que alivie a sua mágoa, Teseu termina como sempre esteve: um homem só. Agora, um tirano derrotado pelo *furor* e angustiado pelo *dolor*.

Com Séneca, já não estamos perante o drama que se resume à gigantesca e indecifrável distância que separa o mundo dos deuses do dos homens, como sucedia na tragédia ática. O latino rompe com essa religiosidade subjacente. A tragédia senequiana é o drama da condição humana. Passamos a ter figuras

individualizadas que, desenhadas com profundo realismo sentimental, se veem desligadas da vontade dos deuses e que escrevem pela própria mão as suas histórias. Brota, assim, do drama senequiano um sentido de individualismo original, pois o autor intui a tragicidade de uma forma diferente: o trágico radica no próprio homem. Entende que o mal sobrevém ao homem, pois é ele mesmo que o procura. Ao não agir segundo a *ratio*, a natureza, e deixando-se constantemente levar pelos sentimentos, pelos *affectus*, nunca poderá alcançar a felicidade.

Exímio na leitura que faz da policromia e polifonia da natureza humana – com a composição de figuras excessivas e dominadas pelo *furor* –, deseja o dramaturgo que os leitores/espectadores encontrem nas suas personagens o reflexo da sua própria imagem, e partam rumo a uma caminhada de interrogação e (re)construção pessoal. Em busca do outro lado do espelho.