

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

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

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



**CONSELHEIRAS, ALCOVITEIRAS E FEITICEIRAS:
SEMELHANÇAS ENTRE A PERSONAGEM DA AMA, NO *HIPÓLITO* DE
EURÍPIDES, E CELESTINA, EM *LA CELESTINA* DE FERNANDO DE ROJAS**

ANA CECILIA RIVABEN
Universidade Nacional de Mar del Plata

Na história da literatura grega surgem velhas criadas que desempenham por certo um papel tradicional: manifestam-se sempre de forma anónima à sombra da sua senhora. Ainda que estas amas fiéis não tenham sido protagonistas, ocuparam um lugar de destaque graças aos valores que detinham, concordantes com a sua longevidade: o de serem conselheiras prudentes e dignas de confiança. É esse o caso, por exemplo, de Eurínome, apresentada por Homero mais como a querida ama de criação do que a velha escrava de Penélope, ou a ama de Medeia, que logo no monólogo inicial se sente aterrorizada ante a atitude decidida de vingança da sua senhora, por ter sido “desonrada” e “ultrajada” ou “humilhada”.

Não obstante, nem todas as amas da épica e da cena teatral tiveram o papel distinto de serem “a prudente conselheira”. Assim, no presente estudo, por comparação com a personagem tradicionalmente virtuosa da velha criada que nunca ultrapassa as funções próprias da sua condição servil, começaremos por analisar a figura controversa da Ama de Fedra que, excedendo-se nas suas funções, se revela, no seu papel de alcoviteira, como o instrumento fatídico que desencadeará a catástrofe final: o suicídio de Fedra e a morte de Hipólito, amaldiçoado pelo próprio pai. Finalmente, num segundo momento, procuraremos demonstrar algumas similaridades entre esta personagem e a de Celestina, na obra homónima de Fernando de Rojas, sobretudo em dois aspetos em particular: o da intermediação e o do conhecimento de sortilégios, palavras mágicas e feitiços.

A Ama como instrumento do trágico destino dos protagonistas

“Os homens que criam as personagens da tragédia antiga conhecem o orgulho de se saberem descendentes de deuses, e as suas primeiras personagens foram as mitológicas, as que determinavam o livre arbítrio humano. No teatro grego (...), pela porta central apenas entravam personagens olímpicos, heróis e deuses. Pelas portas laterais os mensageiros, os subalternos, os criados. Há, portanto, classes entre as personagens de ficção. A aristocracia que governa a cidade governa também o seu reflexo cénico. (...) A honra, a dignidade, as paixões interessam apenas quando relativas às personagens elevadas (...). Contudo, para eles a dignidade é cénica. (G. Díaz-Plaja 1965: 53).

Não obstante, com estes heróis ou deuses coexistia também uma série de personagens “menores”, os assim designados *oiketai*: ou seja, figuras complementares que aparecem de forma breve e esporádica, carecendo de personalidade trágica. Se é certo que a Ama de Fedra pertence a este grupo, julgamos que a sua função no desenvolvimento dos acontecimentos, na segunda versão do *Hipólito* de Eurípides, é destacada e edificante, já que é por seu intermédio que vai produzir-se o desenlace fatal.

No início, Fedra apresenta-se doente por um amor próximo das modalidades do incesto, já que padece de uma paixão irracional pelo enteado Hipólito. Mas, preocupada com a sua *eukleia* (boa reputação), exprime o seu respeito permanente para com a *aidos* (vergonha, sentido de honra) e mesmo o seu medo pela punição social. Ora, precisamente porque conhece a visão ética e aristocrática da sua senhora, uma percepção fundada nesta *agathe doxa* (nobre crença), é a sua Ama quem compreende que a origem do transbordar de sentimentos de Fedra se deve à intervenção dos deuses (μαντείας ἄξια [“poderes de divinação”], v. 236)¹ e, em especial, à raiva que por ela tem Afrodite (ὄργαι θεᾶς [“a fúria de uma deusa”], v. 438). Já no Prólogo, no seu monólogo inicial, a mesma Cípris deixa antever que castigará Hipólito pelo seu desprezo ousado para com ela, inspirando em Fedra um amor incestuoso e irracional (ἔρωτι δεινῶι τοῖς ἔμοις βουλευύμασιν [“... e foi tomada, por vontade minha, por um amor avassalador”], v. 28).

Conhecido o amor secreto de Fedra, a Ama, escandalizada com a confidência, apenas deseja morrer (οὐκ ἀνέξομαι/ ζῶσ[α]· (...) ἀπαλλαχθήσομαι/ βίου θανοῦσα· [“já não aguento viver (...); morrendo, deixarei a vida”], vv. 354 e 356-357) e reafirma que a intervenção da deusa apenas lhe trará dor e aniquilação (“Cípris, que me destruiu a mim, a ela e a esta casa...”, v. 361). Ultrapassado o primeiro impacto da revelação, a Ama muda de parecer e, fazendo uso de uma loquaz retórica, insiste com Fedra para que não fuja desse amor que a tem doente e siga os impulsos de Afrodite, não apenas porque entende que a sua senhora não sofreu nada de extraordinário ou fora da razão, mas também porque considera necessário livrar-se dos maus pensamentos e atitudes desmesuradas para não querer ser superior às divindades (vv. 474-475), já que foi uma deusa quem determinou que se apaixonasse (θεὸς ἐβουλήθη τάδε [“é um deus que o exige”], v. 476). Finalmente, é a ousada intromissão da Ama que, contrariando o pedido da sua senhora, dá a conhecer a Hipólito o indecoroso segredo, assim contribuindo para os planos de Afrodite.

Tudo se desmorona no *oikos* (casa, morada) de Trezena. A fiel e confidente serva transforma-se na *κακῶν προμνήστριαν* (“alcoviteira do mal”, v. 589), na

¹ A tradução portuguesa citada é a de F. Lourenço 2010.

δεσπότης προδοῦσαν λέχος (“traidora da cama do amo”, v. 590). Assim, com a sua atuação excessiva e as suas palavras desmedidas e impróprias, dá início à tragédia final.

A intermediação

Neste segundo momento, interessa-nos analisar em exclusivo as estratégias de domínio e manipulação desenvolvidas na tragédia *Hipólito* de Eurípides e em *La Celestina* de Rojas, que se convertem numa parte fundamental das relações interpessoais². Ocupar-nos-emos, portanto, apenas de algumas coincidências entre a Ama e a protagonista da obra de Fernando Rojas no seu papel de intermediária.

Para começar, tanto a Ama de criação como Celestina exercem uma pseudo-maternidade que lhes garante o “quase direito” de acolherem as mais íntimas confidências ou segredos “desonrosos”, tanto no caso de Fedra como no de Melibea:

AMA

Então escondes assim coisas bonitas, apesar de eu te implorar?

FEDRA

Arranjei uma maneira honrosa de sair da vergonha.

AMA

Ao falares não parecerás mais honrada? (*Hipólito*, vv. 330-332)

CELESTINA

¡O cuytada de mí! ¡No te descaezcas! Señora,
háblame como sueles.

MELIBEA

¡Y muy mejor! Calla, no me fatigues.

CELESTINA

Pues, ¿qué me mandas que haga, perla graciosa?
¿Qué ha sido este tu sentimiento? Creo que se van
quebrando mis puntos.

MELIBEA

Quebróse mi honestidad, quebrase mi empacho,
afloxó mi mucha vergüenza (...) (F. Rojas 2008: 470)

Esta sua caracterização como “mães improvisadas” cria junto das suas senhoras laços de dependência em relação aos seus sentimentos e vontades. É

² “El motivo de la vieja alcahueta que da consejos amorosos procede de la escena griega y, de ahí, pasa al teatro romano” (A. Tovar, M. T. Belfore Mártire 2000: 245, n. 76).

pois com este intuito, o de serem mães-conselheiras, que a Ama e Celestina manifestam a verdadeira função de intermediária/ alcoviteira, precisamente porque ambas buscam que os outros desejem aquilo que a elas lhes convém: no caso da Ama, está em causa o seu poder de criada que sabe de tudo quanto se passa no *oikos*, um poder detetável nas seguintes sequências verbais: “Tem a coragem de amar” [τόλμα δ’ ἐρῶσα], v. 476; “Faz por dar a volta à doença” [πως τὴν νόσον καταστρέφου], v. 477; “Obedece-me” [πιθοῦ μοι], v. 508. Para Celestina, pelo contrário, importa o dinheiro: com efeito, faz-se pagar pelo seu serviço de criada³, o que confere ao seu trabalho o estatuto de profissão. Daí que, quando a velha intercessora se converte na única esperança de salvação de Melibea (“Pues ve, mi señora, mi leal amiga, y habla con aquel señor”, F. Rojas 2008: 453), a jovem apaixonada esteja prestes a pagar-lhe pelos serviços no Ato X, o que apenas fará aumentar a ganância de Celestina, além do que lhe prometera e já conseguira de Calisto (a corrente de ouro). Mais, para tirar o maior proveito possível, a criada há de aliar-se com Sempronio e Pármeno, aliança que, ao invés, desencadeará as paixões primitivas dos dois criados e empurrará os três rumo à sua tragédia final.

Por outro lado, se é certo que a Ama de criação de Fedra não apresenta, na sua determinação moral, as características e ações negativas que estão patentes em Celestina, ambas manifestam uma capacidade extraordinária de manusear técnicas de persuasão por via da palavra⁴.

Desde o início a Ama acalenta a confiança de Fedra, no pressuposto de que entre mulheres não existem males impronunciáveis (ἀπορρήτων κακῶν, v. 293). Pese embora o silêncio obstinado desta, a Ama dirige-se consecutivamente à sua senhora numa perigosa provocação que, por fim, é bem sucedida. Com estratégias que vão da violenta recriminação inicial a um tom de confiança moderada, da interrogação urgente à súplica compulsiva, apelando a Fedra enquanto mulher (vv. 293-296), *philos* (vv. 297-300), mãe (vv. 305-306) e suplicante (vv. 310-333), a Ama ignora as evasivas da sua senhora e não se resigna perante a recusa de Fedra em revelar-lhe tudo. Argumentando que o silêncio é uma forma de traição (vv. 304-310), e a revelação uma forma de conseguir a *eukleia* (v. 332), incita compulsivamente Fedra ao ato de *legein* (cf. L. Gambón 2003: 19-20).

³ Vd. M. E. Lacarra 1989: 21, n. 28: “Como ha estudiado de manera ejemplar P. M. Cátedra (*Amor y Pedagogía en la Edad Media*. 1989, Salamanca), los elementos que describen en la obra la intervención de Celestina, no dejan lugar a dudas que constituían una *philocaptio* diabólica y por tanto herética. Celestina parece adecuarse a la descripción frecuente en la literatura doctrinal y pastoral de las viejas que practicaban, de las que decían que eran más eficaces que el propio diablo, para mostrar que ejercían su oficio de tentador”.

⁴ “En la escena de persuasión que sigue a la apología de Fedra (433 y ss), la nodriza da muestras de una gran habilidad retórica al procurar hacer desistir a su señora de la determinación de morir y inducirla a actuar conforme a sus deseos (L. Gambón 2003: 20).

Ambas materializam os desejos alheios: primeiro quando os intuem, logo em seguida quando os trazem à luz. No Ato X, durante o segundo encontro entre Celestina e Melibea, as palavras da jovem dão conta do seu sofrimento: “¿Cómo dices que llaman a este mi dolor, que assí se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?” (F. Rojas 2008: 449); ambas percebem o que se passa, mas Melibea não quer falar diretamente da sua paixão. A sagaz e astuta “mãe-professora” Celestina pretende provocar a sua confissão, e pouco a pouco vai conseguindo, até que, finalmente, a jovem revela os seus sentimentos mais íntimos: “Pospuesto todo temor, has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir” (F. Rojas 2008: 451).

Da mesma forma, em ambas as obras são as intermediárias quem menciona o “nome proibido”:

AMA

O que dizes? Filha, estás apaixonada? Por quem dentre os mortais?

FEDRA

Por ele, seja lá quem for, o filho da Amazona.

AMA

Referes-te a Hipólito?

FEDRA

Ouviste-o da tua boca e não da mina. (*Hipólito*, vv. 350-353)

MELIBEA

¿Cómo se llama?

CELESTINA

No te lo oso dezir.

MELIBEA

Di, no temas.

CELESTINA

¿Calisto! (...)” (F. Rojas 2008: 449-450)

Peter Russell deixa claro, com respeito a *La Celestina*: “Este nombre [Calisto] ha venido representando, para Melibea, un verdadero nombre tabú, tabú que finalmente Celestina logra romper en esta escena a costa de hacer a la joven desmayarse. Recuperada y libre al fin del tabú, ahora la joven puede admitir su amor ante al alcahueta” (F. Rojas 2008: 450, n. 55).

Consequentemente, ao passo que Fedra se arrepende vivamente de ter confiado o seu segredo e não encontra outra solução que não a própria morte⁵, Melibea confessará a Pleberio que pertence a Celestina o mérito de

⁵ “Ela destruiu-me ao revelar as minhas desgraças. Foi bem intencionada, mas não era esta

“descubrir la pasión” e de “sacar el secreto amor del pecho” (F. Rojas 2008: 599), circunstância que também terminará em tragédia, pois “que crueldad sería, padre mío, muriendo él Calisto despeñado, que yo viviese preñada?” (F. Rojas 2008: 600).

Feitiçaria ou magia

Neste último tópico pretendemos comparar, no respeitante às artes mágicas, as duas personagens que têm sido o eixo deste trabalho, contudo de forma sucinta e apenas quanto a algumas características que têm em comum, deixando de parte outras para uma segunda etapa do estudo.

Em primeiro lugar, faremos referência ao marco histórico e sócio-cultural. Ambas as personagens vivem em épocas nas quais o recurso a magia e a sortilégios é algo comum. Por um lado, podemos assegurar que na Grécia e em Roma se recorria a procedimentos mágicos para obter fins como o controle da natureza, a pecuária ou a agricultura. Mas também eram usados, em muitas ocasiões, com propósitos mais retorcidos, e foi neste campo que se destacou sobremaneira a feitiçaria erótica (cf. J. Caro Baroja 1974: 37).

Vêm confirmar esta ideia autores como Homero, no século VIII a.C., ao tratar o tema da magia na *Odisseia*, sobretudo na figura da divindade dos feitiços, a feiticeira Circe, senhora da Ilha de Eeia, que manifesta a sua crueldade, os seus ciúmes e hipocrisia ao transformar os desconhecidos ou inimigos em animais, por via de poções mágicas. Famosíssimas, entre outras, foram também a Medeia de Eurípidés, Enótea de Petrónio, Dípsade de Ovídio, entre tantas outras magas.

Por outro lado, no que toca ao século XV, é bem sabido que foi graças às investigações científicas – ou melhor, a partir de documentos recuperados dos processos inquisitoriais, tratados de bruxaria (como o famoso *Malleus Maleficarum*) ou outros dados provenientes da história dos costumes – que chegou até nós o conhecimento de como estavam enraizadas por toda a Europa não apenas as práticas e crenças mágicas, mas também uma atmosfera mais generalizada de satanismo (cf. P. Botta 1994: 43). É precisamente um dos investigadores mais reputados, Julio Caro Baroja, que diz a esse respeito: “La magia, (...) aquí, en Europa, desde la época de Homero da pábulo a poetas, dramaturgos y novelistas y en España nos encontramos con que, si no sabemos algo de lo que es la mentalidad mágica, correremos el riesgo de no comprender obras como *La Celestina*, el *Quijote* o *El caballero de Olmedo*” (J. Caro Baroja, 1974 : 176).

a melhor forma de curar a minha doença” (vv. 596-597); “Só sei uma coisa: em face de tais sofrimentos, a única coisa a fazer é morrer o mais rapidamente possível” (vv. 599-600).

Outra coincidência bastante interessante reside não só no facto de em ambas as épocas existir uma estreita relação entre magia e medicina, mas também de as duas personagens serem velhas conhecedoras das artes, das técnicas e dos rituais para curar as doenças das mulheres. Assim, por exemplo, no verso 243 do *Hipólito* de Eurípides, Fedra designa a sua ama com o termo grego *maia*. A esse respeito, diz J. T. Nápoli 2007: 182, n. 37: “[Lo] hemos traducido como *nana* (por el valor afetivo que encierra), pero que alude en realidad, al oficio de la Partera”. Mais, posto que Fedra está doente, será a Ama a ocupar-se de curá-la do mal por via de poções de encantamento amoroso (vv. 509-510).

Quanto a Celestina, dita “un poquito hechicera”, no Ato X, na segunda conversa que trava com Melibea, desempenha o papel de médico, e Melibea de paciente. Afirma P. Botta 1994: 46: “Su especialidad son las ‘enfermedades ginecológicas’ que sabe tanto diagnosticar como curar: por ejemplo el ‘mal de la madre’ o *algia* menstrual de que discurre con Areúsa en el Acto VII. Es además partera y ‘física de niños’, y en fin, suele citar algunos tecnicismos médicos que usa con gran propiedad”.

Finalmente, surpreende o grau de semelhança entre a conjura do mal de amores e as palavras mágicas a partir de um objeto de um dos dois amantes, tanto por parte da velha aia de Fedra, quanto por Celestina. Assim, do verso 509 ao verso 515, a Ama assegura que tem em casa filtros mágicos de amor que libertariam Fedra da sua doença, sendo que, para isso, é necessário que consiga algum objeto da pessoa desejada, uma madeixa ou um pedaço do seu *peplos*. Sobre este aspeto, considera J. T. Nápoli (2007: 194, n. 58): “Creemos que su significado es claro, aunque deliberadamente ambiguo. Las dos cosas de las que se habla aquí, y que hay que unir para obtener un único beneficio, son los filtros (y el término alude tanto a los fármacos, ungüentos o brebajes destinados a un objetivo determinado, cuanto a las palabras de encantamiento pronunciadas junto con ellos) y la señal de la persona deseada”.

Do mesmo modo a prudente Celestina pede a Melibea que lhe entregue “una oración, señora, que le dixeron que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de las muelas, assi mismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que ay en Roma y Jesulam” (F. Rojas 2008: 331-332). Com isto, está a aplicar o princípio da magia contaminada ou contagiosa, segundo o qual um objeto, posto que tenha estado em contacto com determinada pessoa, transmitirá ao que depois o possui as mesmas propriedades da pessoa anterior (cf. P. Botta 1994: 50). Não havendo possibilidade de maiores precisões, podemos concluir este tópico com a confirmação de que em ambas as obras a temática do feitiço e dos sortilégios desempenha um papel de destaque e que foi, ela mesma, elaborada com tal precisão simbólica que as palavras empregues remetem a conjuras de sentido duplo – o cultural e o estético.

O facto de que tanto Eurípides como Fernando de Rojas tenham concebido dois arquétipos distintos no estilo e no contexto em que se emolduram, ainda assim coincidentes no que toca à riqueza do seu tratamento em face da intermediação amorosa e da feitiçaria, assinala o que de virtuoso há em ambas as obras, *Hipólito* e *La Celestina*, na sua faceta polissémica e no seu legado para numerosas obras posteriores.