

Sociedade em Tumulto

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

PAULO SÉRGIO FERREIRA

Universidade de Coimbra

ECOS DA REALIDADE E DIMENSÃO SIMBÓLICA NA CARACTERIZAÇÃO DA *NUTRIX* DA *PHAEDRA* DE SÉNECA

RESUMO

Com base em reflexões sobre o significado simbólico da transformação, na tragédia grega, de mulheres aristocratas em escravas, e sobre a função das *nutrices* senequianas nas respectivas tragédias, procura este estudo, através do confronto com o *Hippolytus* de Eurípides, com o *Epidicus* de Plauto e com algum testemunho ocasional das obras em prosa de Séneca, perceber em que medida ecoa a Ama da *Phaedra* as ideias que, na sociedade romana, circulavam sobre as relações entre escravos e senhores, e aprofundar o estudo do contributo da *Nutrix* para a caracterização da sua *domina*.

Palavras-chave: *personnages-prolongement*, alegoria, Séneca, Fedra, Ama, Plauto, Epidico, Estratípocles.

ABSTRACT

Taking into account discussions of the symbolic meaning of the transformation, in Greek tragedy, of aristocratic women into slaves, and of the function of *nutrices* in Senecan tragedies, this study seeks to understand how the Senecan characterization of the Nurse reflects the Roman ideas on the relationships between masters and slaves, as well as to deepen the study of the contribution of the *Nutrix* to the characterization of her *domina*. To this end, the article makes a comparison between, on the one side, Seneca's *Phaedra*, and, on the other, Euripides's *Hippolytus*, Plautus's *Epidicus* and pertinent excerpts from Seneca's prose works.

Keywords: *personnages-prolongement*, allegory, Seneca, Phaedra, *Nutrix*, Plautus, Epidicus, Stratipocles.

Na esteira das reflexões de Laura McClure, sobre os modos como as intervenções das principais personagens trágicas femininas gregas, muitas vezes associadas ao dolo, podem simbolizar os perigos da

retórica para a aristocracia ateniense,¹ sustentou Page DuBois que o desempenho, por actores, de papéis de mulheres reduzidas à condição de escravas, não só representa os receios das mulheres da cidade de, por qualquer motivo, se virem a tornar escravas mas também constitui uma alegoria política da redução da cidade à escravidão, isto é, da diminuição do poder da aristocracia, decorrente da cada vez mais frequente ascensão de pessoas de origens mais modestas, mas com grandes dotes e preparação retóricos, ao poder democrático.² Depois de admitir a possibilidade de os escravos atenienses não costumarem assistir a representações de tragédia e de observar que dificilmente se poderiam rever numa figura do tipo de Íon, escravo em Delfos e produto de uma união divina e mortal, observou ainda DuBois que, ao contrário do que costumava suceder com os escravos masculinos da tragédia, que podiam escapar à sua condição, muitas mulheres passavam de uma liberdade aristocrática à condição de escravas, e assim permaneciam durante toda a peça. Por fim, concluiu a investigadora: «Even though tragic performances call up anxiety, grief, and mourning in their exploration of past and present, in the presence of the Athenian audience for whom tragedy was first produced, the routine enslavement of barbarian captive women, of exposed children, of the children of slaves, of Athenians themselves, captured in war, was only obliquely called into question by such dramatic spectacles.»³

Se, conforme se depreende da reflexão das investigadoras referidas, não é possível alhear, da realidade política, cultural e social da época, a análise da dimensão alegórica de certos escravos e escravas da tragédia; e se, dada a familiaridade do público com o universo da escravatura, dificilmente lhe serviriam os dramas de pretexto para reflectir sobre as reais condições dos escravos – na caracterização da relação entre escravo e senhor não costuma, no entanto, a tragédia grega deixar de ecoar o que a sociedade pensa acerca do assunto. Resta saber se, na caracterização da Ama da *Phaedra*, fez Séneca o mesmo, e se conciliou essa caracterização “realista” com alguma dimensão alegórica ou simbólica.

Em comunicação de 1977, publicada em 1982, “Sur la typologie des personnages dans les tragédies de Sénèque”, procurou Segurado e Campos, com base numa adaptação das teorias dos formalistas russos, retomadas por T. Todorov, R. Barthes e A. J. Greimas, classificar as

¹ McClure (1999) 28.

² DuBois (2003) 141.

³ DuBois (2003) 152.

personagens senequianas de acordo com a função ou as funções que cada uma desempenha na respectiva tragédia. Depois de ter discriminado cinco categorias (“personnages *ex machina*”, “narrateurs épiques”, “personnages-noyaux”, “personnages sous-noyaux” e “personnages-prolongement”), e de ter esclarecido que às personagens da última das referidas categorias cabe «représenter l’aspect conscient de quelques personnages qui parlent poussés par leur inconscient» – porquanto as “personagens-prolongamento” «ne sont que le double du personnage-noyau» –, considerou o investigador as *nutrices* senequianas, “personnages-prolongement”.⁴

De certas Amas plautinas, já Duckworth havia dito que, «although equally inorganic, help to delineate more important characters.»⁵ São os casos de Estáfila, que, na *Aulularia*, está ao serviço da caracterização de Euclião; de Escafa, que, em *Mos.* 188ss., se presta a um diálogo caracterizador de Filemácio; de Milfidipa, que, desde o acto I, cena I do *Mil.*, e sobretudo em 1037ss., contribui para a caracterização de Pirgopolinices; de Pardalisca, que, em *Cas.* 892ss., ajuda a delinear o carácter de Olímpião; e de Astáfio, que, em *Truc.* em 256ss. e 669ss., desempenha importante papel na caracterização do protagonista.

O que esta reflexão pretende demonstrar é que, embora a função referida por Segurado e Campos entronque numa tradição dramática anterior a Séneca, e, por conseguinte, possam as *nutrices* ser a *outra-face* das personagens-nucleares, e não seja a sua humilde condição social, motivo suficiente para justificar as suas derrotas nos *agones* com as respectivas senhoras, a verdade é que o problema se mostra algo esquivo à linearidade que se depreende da reflexão de Segurado e Campos, na medida em que à caracterização da *Nutrix* da *Phaedra* não serão, conforme se deduzirá do confronto com outros testemunhos de outros autores e do próprio Séneca, alheias as ideias que parte da tradição dramática anterior e o próprio Filósofo tinham das conturbadas relações entre escravos e senhores em Roma.

Perante a ameaça de suicídio da Fedra da peça homónima, a Ama que, até então, aconselhara a senhora a lutar contra a paixão que nutria pelo enteado, não só acaba por, de forma algo abrupta e paradoxal, contemporizar e instar a esposa de Teseu a desprezar o seu bom nome e a tentar uma aproximação a Hipólito, no sentido de lhe sondar as

⁴ Segurado e Campos 1982: 223-5.

⁵ Duckworth (1952) 254. Sobre as relações de autoridade entre senhores e escravos na comédia plautina, v. McCarthy (2000).

disposições, como também se oferece para domar a intransigência do jovem (271-3): *Temptemus animum tristem et intractabilem. / Meus iste labor est aggredi iuuenem ferum / mentemque saeuam flectere immitis uiri.*⁶ Mas, em posterior aparte que Hipólito não ouve, fala a *Nutrix* da necessidade de lançar mão de artifícios (*utendum artibus* 426) e da dificuldade em cometer um crime encomendado, e insta quem teme as ordens régias a despojar-se de toda a dignidade e de todos os escrúpulos (*Haud est facile mandatum scelus / audere, uerum iusta qui reges timet / deponat, omne pellat ex animo decus: / malus est minister regii imperii pudor.* 427^b-9). O contraste entre as duas intervenções da Ama torna difícil a percepção de quem é o plano para conquistar Hipólito.

Fracassada a estratégia da Ama de desvalorizar a desonra decorrente da paixão da Fedra euripidiana pelo enteado e de procurar conquistar a cumplicidade de Hipólito, a esposa de Teseu, pela boa reputação de seus filhos e para não envergonhar a casa de Creta, decide morrer e, como vingança pela altivez de Hipólito, incriminá-lo (715ss., 723, 725ss.). Não se verifica, por conseguinte, em Eurípides, qualquer discrepância entre o comportamento da Ama diante e na ausência da sua senhora.

Na tentativa de justificar a novidade da *Phaedra* de Séneca no tratamento do mito e, ao cabo, de conciliar os diversos teores das duas intervenções da *Nutrix* senequiana, diz Grimal que Fedra tinha tacitamente encarregado a Ama desta missão. Em abono da sua teoria, remete o investigador para 592, onde «Phèdre revendique, ou du moins accepte la responsabilité.»⁷ Como «the Nurse had taken the task upon herself at 272,» concluem Coffey & Mayer que 427 é uma “inadvertence” que se repete em 592.⁸

A situação tratada na *Phaedra* tem óbvias afinidades com outra que Plauto já havia desenvolvido no *Epidicus*, mas, antes de considerarmos essas semelhanças, atentemos numa diferença que desde logo se verifica na contextualização de ambas as sequências dramáticas: enquanto Estratípocles, o jovem enamorado do *Epidicus*, ainda sem ver o protagonista que escuta as palavras do primeiro, diz que gostaria de ter o escravo a trabalhar para si, pois, se lhe não conseguisse ainda naquele dia as quarenta minas, ferraria com o tipo no moinho, ensopado de pancada (120ss.), nunca chega a Fedra senequiana a proferir semelhantes ameaças.

⁶ Sigo a lição de Coffey & Mayer (1990).

⁷ Grimal (1965) 83.

⁸ Coffey & Mayer (1990) 130.

De qualquer modo, não deixa a Ama senequiana – após aconselhar a senhora a pôr termo à paixão e depois de revelar consciência da dificuldade do orgulho régio em ouvir a verdade e se vergar à rectidão – de justificar a ousadia com a sua capacidade de aceitar o fim que o destino lhe reservar, e com a força que lhe advém da velhice e da decorrente proximidade da liberdade (*Quemcumque dederit exitum casus feram: / fortem facit uicina libertas senem.* 138-9). Esta displicência da Ama relativamente à sua própria vida parece ecoar a atitude de Epídico na cena subsequente àquela onde Queribulo vociferara novas ameaças contra o escravo (326-8). Com efeito, em remate da tirada que acompanhara a entrega das minas a Estratípocles, já Epídico dissimulara o receio do que Perífanos, ao descobrir a verdade, lhe pudesse vir a fazer, e afoitamente afirmara (348): *Dum tibi ego placeam atque obsequar, meum tergum flocci facio.* «Desde que eu te possa agradar e fazer as vontades... para o meu lombo – estou-me nas tintas.»⁹

Se pensarmos que a comédia que Plauto amava tanto como a si mesmo¹⁰ é aquela onde mais claramente se assiste a uma completa inversão da ordem social estabelecida – essa inversão atinge, de resto, o auge na cena final, onde Epídico, depois de Perífanos lhe garantir uns borzeguins, uma túnica, uma capa e alimento, exige do senhor um pedido de desculpas, para se deixar desprender –, facilmente compreendemos a necessidade plautina de realçar as dificuldades pelas quais o escravo tem de passar, para, no final, triunfar. Embora não fosse este o propósito de Séneca, não resistiu o Trágico a pôr, nas palavras da Ama, receios que as de Estratípocles justificam em Epídico. Fedra não tece quaisquer comentários a esta parte da intervenção da *Nutrix*, ou leva a cabo qualquer retaliação punitiva da ousadia da Ama, pelo que, para compreendermos o propósito da integração desta nota de “realismo” na tragédia e para ficarmos a saber se os temores da *Nutrix* terão algum fundamento, teremos de aprofundar o estudo comparativo das duas situações.

⁹ Sigo a lição de Alfred Ernout, em Plaute, *Comédies III, Cistellaria – Curculio – Epidicus*, Paris, Les Belles Lettres, 1935 (4^{me} tirage – 1972); a trad. é de Walter de Medeiros, em Plauto, *Epídico*, Coimbra, INIC – CECHUC, 2^a1988.

¹⁰ Plauto, *Bac.*214-15: *Etiam Epidicum, quam ego fabulam aequae ac me ipsum amo, / nullam aequae inuitus specto, si agit Pellio.* «Até o *Epídico*, a comédia que eu amo tanto como a mim próprio, com mais desagrado a vejo do que qualquer outra, se for Pelião a representá-la.» (trad. de Cláudia Teixeira, em Plauto. *Comédias I*. Lisboa, FLUC – INCM, 2006, 398)

Como o jovem plautino só consegue o que pretende quando, a trejeitear o seu desespero, pergunta ao escravo se suportaria a sua morte, algo parecido sucede com a heroína senequiana.¹¹

Já no *Hippolytus* de Eurípides, com efeito, só depois de Fedra ter passado três dias sem comer e de ter confessado que, ao tomar consciência da sua paixão por Hipólito, começara por calar e esconder a doença; que, num momento seguinte, estivera decidida a, por meio da reflexão sensata, suportar o seu mal; e que, por fim, tomara a resolução de pôr termo à vida (393-401), é que a Ama, de forma algo inesperada e exagerada, trata de relativizar a culpa de sua senhora e de se prestar a por ela interceder junto do filho de Teseu.

Quando se compara o tratamento do motivo nas duas tragédias e na comédia, facilmente se constata que, apesar de a Fedra euripidiana já ter dito que o melhor é morrer sem se dar por nada (249) e apesar de a esposa de Teseu ter prolongado por três dias o seu jejum, tanto esta como Estratípocles apenas de passagem aludem à intenção de se suicidarem, ao passo que a Fedra senequiana começa por exteriorizar a sua decisão em 254 e nela insiste por mais seis versos. A esta opção não será, seguramente, alheio o amplo desenvolvimento das *mimicae mortes* nos romances sentimentais gregos, tanto mais que, conforme já vários investigadores demonstraram, o motivo haveria de ser parodiado por Petrónio no *Satyricon*, mais precisamente em 94.¹²

Estratípocles tem consciência de que precisa de se livrar da lirista que tem em casa, e de que necessita de dinheiro, para comprar o alvo

¹¹ *Epid.* 148-9: *STR.* *Quid tu? Nunc patierin ut ego me interimam? EP.* *Ne feceris; / ego istuc accedam periculum potius atque audaciam.* «ESTR. Que queres tu, hem?... Eras capaz de aguentar – sei lá – que eu me matasse?... EP. Tal não deves fazer!... Eu, sim, é que devo afrontar esse perigo: e desenrascar-me.» Cf. *Phaed.* 265-6 e 261 e 267-70: *PH.* *Phohibere nulla ratio periturum potest, / ubi qui mori constituit et debet mori. / Proin castitatis uindicem armemus manum. NVT.* *Solamen annis unicum fessis, era, / si tam proteruus incubat menti furor, / contemne famam: fama uix uero fauet, / peius merenti melior et peior bono.* [Coffey & Mayer (1990) 55] «FE. Argumento algum consegue travar quem se dispõe a morrer, / quando decidiu morrer e deve morrer. / Por isso armemos a minha mão, vingadora da minha honra. AM. Senhora, única consolação de meus fatigados anos, / se uma tão desregrada paixão germina em tua alma, / despreza o bom nome: a fama dificilmente é favorável à realidade, / sendo melhor para quem menos merece e pior para quem é bom.» (trad., com ligeiras alterações, de Ana Alexandra Alves de Sousa, em Séneca, *Fedra*. Lisboa, Ed. 70, 2003, 40-1).

¹² Sobre o assunto, v. Ferreira (2000) 40ss.

da sua afeição, mas não sabe com que ardil o conseguir e acaba por recorrer a Epídico que lhe resolve o problema. De igual sorte, deseja Fedra conquistar o enteado e, fracassado o estratagema, vingar-se. É, porém, a Ama quem se propõe vergar a determinação do jovem e, em desespero de causa, espalha o boato da pretensa tentativa de estupro.

A Ama senequiana, conforme já notámos, recorre aos apartes para se queixar de ter de abdicar dos escrúpulos para cumprir as ordens régias: é também deste modo que Epídico, em 124s., depois de escutar as ameaças do jovem, se lastima dos castigos que sobre sua cabeça impendem;¹³ e, já só em palco, em 310s., manifesta o seu receio das consequências decorrentes de uma eventual descoberta, por parte do velho Perífanos, da marosca.¹⁴ A caracterização senequiana do comportamento da Ama parece condizer com a informação veiculada pelo Filósofo, em *Ep.* 47.3-4, segundo a qual os escravos que não podem falar diante do senhor, deste costumam falar mal pelas costas.

Como a Ama, depois de avistar Hipólito, se insta a fazer uso dos artifícios para dele se aproximar e obter o que pretende (*Vtendum artibus.* 426^b), já Epídico, vislumbrados Apécides e Perífanos, encontrara nas palavras dos velhos inspiração para lhes extorquir o dinheiro e se incentivara a fazer algum teatro, isto é, a simular o cansaço de ter procurado os velhos por toda a cidade (192ss.).¹⁵

Se a notícia que Epídico dá a Perífanos e a Apécides, relativa ao fim da guerra em Tebas (*A legione omnes remissi sunt domum Thebis.*

¹³ *Salua res est; bene promittit. Spero, seruabit <f>idem. / Sine meo sumptu paratae iam sunt scapulis symbolae.* «Ora estamos a postos. Ricas promessas, não há dúvida!... A minha esperança é que seja homem de palavra. Sem desembolsar um chavo, ei-la já aparelhada a pitança para o meu lombo.»

¹⁴ *Quod pol ego metuo, si senex rescuerit, / ne ulmos parasitos faciat, quae usque attondeant.* «O meu medo, caramba, se o velho der com a marosca, é que as varas de olmo eles as transforme em parasitas – que sem parança me tosem bem tosado.»

¹⁵ *Di hercle omnes me adiuuant, augent, amant; / ipsi hi quidem mihi dant uiam, quo pacto ab se argentum auferam. / Age nunc, iam orna te, Epidice, et palliolum in collum conice, / itaque adsimulato, quasi per urbem totam hominem quaesiueris. / Age, siquid agis.* «Caramba, os deuses todos estão comigo: ajudas... amparos... amor!

São estes tipos, eles mesmos, que me estão a indicar o caminho para eu lhes tirar o dinheiro.

Mãos à obra! Toca a preparar-te, Epídico, e a lançar o capindó para o ombro. Depois faz um pouco de teatro – assim a modos de quem andou pela cidade inteira em cata do nosso homem. Mãos à obra, despacha-te!»

206), é segura – tanto mais que, na cena I do acto I, já Tesprião, vindo do porto, se apresentara no *pulpitum* com a bagagem de Estratípocles, e, no encaço do escudeiro, desde o Pireu, entrara em cena o próprio Epídico –, mais duvidosa é a informação relativa à presença de Acropolístis no porto, pois, sob o falso pretexto de ser a filha perdida de Perífanos, já este a havia comprado e acolhido em sua casa. Fidedigna é a nova de que um onzeneiro tebano há-de chegar a Atenas (251ss.), mas consigo não há-de trazer, ao contrário do que Epídico põe na boca de uma das pretensas mulheres do porto, a massa para o resgate de Acropolístis, mas a própria Teléstis que, depois de saldada a dívida contraída por Estratípocles, a este acabará por ser entregue. Apesar de a segunda informação ser parcialmente verdadeira, o alvo da paixão mais recente de Estratípocles não é Acropolístis, que os velhos cuidam ser a filha de Perífanos, nem a lirista que Epídico contrata para enganar os velhos, mas a referida Teléstis, a filha perdida de Filipa e de Perífanos. Do boato que a *Nutrix* da *Phaedra* espalha, é verdade que Hipólito ameaçara Fedra com a espada (*stringatur ensis, merita supplicia exigat*. 706, cf. 728), lhe desmanchou o cabelo (*En impudicum crine contorto caput / laeua reflexi*: 707-8^a, cf. 731) e, na fuga, abandonara a espada (*Abscede, uiue, ne quid exores, et hic / contactus ensis deserat castum latus*. 713-14, cf. 729), mas, ao contrário do que diz a Ama, não as persegue com desígnios adúlteros, nem vem no seu encaço (*Nefando raptor Hippolytus stupro / instat premitque, mortis intentat metum*, 726-7). A mistura de verdade com mentira, para tornar a última mais convincente, parece, por conseguinte, ser um traço que tanto a comédia plautina como a tragédia senequiana associam à caracterização da condição de escravo.

Depois de anunciar que tem um conselho avisado para dar aos velhos, tão reticente se mostra Epídico, que cria, nos homens de idade, um estado de ansiedade tão elevada, que, além de os levar a quase implorarem o referido conselho, ainda prepara o terreno para a aceitação do mesmo (257ss.). Vencidas as resistências de Perífanos, Epídico, no final da peça, consegue que o senhor lhe ate as mãos, e, com respostas vagas ao interrogatório do pai de Teléstis, lá vai confessando as trapaças que fizera. Deste modo, o escravo acicuta a ira e a curiosidade de Perífanos e de Apécides relativamente às causas de tamanha autoconfiança e ousadia, e acaba por conseguir que Perífanos entre em casa e reencontre a sua filha Teléstis (696ss.). De igual sorte, ao dizer ao Teseu senequiano que Fedra não revela a ninguém a mágoa pela qual morre, a Ama não só prepara o pai de Hipólito para as renitências da esposa como contribui, de forma determinante, para a criação de um

ambiente que tornará a mentira da senhora mais convincente (860ss.). A ordem de Teseu, no sentido de se acorrentar e se chicotear a Ama, para esta falar a suposta verdade (882ss.), é o momento que Fedra considera oportuno para falar. Ao exagero e à falsidade subjacentes às declarações da Ama, de preocupação com a sua senhora, segue-se agora um gesto de Fedra que só aparentemente sugere o seu cuidado com a integridade da *Nutrix*, e, ao cabo, realça a falsidade que preside a toda a actuação da protagonista e da sua auxiliar.

Se, no *Hippolytus* de Eurípides, é por meio de uma tabuinha pendurada da mão do cadáver de Fedra que Teseu toma conhecimento da verdade (entre 855 e 856), na *Phaedra* senequiana, é a personagem homónima quem, por meio de uma estratégia semelhante à da Ama, isto é, através de um registo que mistura verdade e mentira, reitera as acusações já formuladas pela *Nutrix*, mas, desta feita, na presença de Teseu. Embora tenha já Davis¹⁶ encontrado, na ambiguidade dos enunciados, a causa da referida mistura de verdade e mentira, parece-me que as palavras de Fedra podem ter mais interpretações do que as que o investigador lhes dá. Ao afirmar: *Temptata precibus restiti*. (891: «Instada por rogos, resisti.») –, tanto se pode referir Fedra, conforme pretende Davis, às suas tentativas de resistir à «assault passion» que sofrera, como, acrescento eu, à sua surdez às advertências iniciais da Ama, no sentido de lutar contra aquela paixão. Concordo, contudo, com o crítico, quando sustenta que a heroína pretende que Teseu depreenda, daquela afirmação, a resistência de Fedra aos avanços do enteado. Em *ferro ac minis / non cessit animus* (891-2: «Ao ferro e às ameaças / o espírito não cedeu.»), poderá a heroína aludir concretamente às suas ameaças de se suicidar, como sustenta Davis, até porque Hipólito já desembainhara a espada que a protagonista usará para tal fim. Mas as palavras de Fedra poderão ser interpretadas de outro modo, igualmente verdadeiro: apesar das ameaças com o ferro, feitas por Hipólito, o espírito da protagonista continua a acalentar esperanças de consumir a sua paixão criminoso pelo enteado. Tendo mais para a segunda interpretação, mas, em qualquer dos casos, a afirmação deve ser entendida por Teseu como um elogio da *pudicitia* de Fedra, que, com todas as suas forças, resistira às ameaças e à espada do pretenso violador; e, correlativamente, como uma denúncia da força que este empregara para fins ilícitos. A forma *ferro* até pode ter, neste contexto e para Teseu, uma conotação sexual. No tipo e na gravidade da “violência” mencionada reside a ambiguidade de: *Vim tamen corpus tulit*. (892:

¹⁶ Davis (1983) 122.

«Mas o corpo foi vítima de violência.») Hipólito tinha efectivamente, com a esquerda, torcido os cabelos e dobrado a cabeça de Fedra (707-8), mas nada que se compare a uma consumação de violação – crime que Teseu devia supostamente ver nas palavras de Fedra. A expressão *labem hanc pudoris* (893: «esta mancha de opróbrio»), além de descrever, na perfeição, a vergonha que a Fedra advém por, ao cabo, sentir uma funesta paixão por Hipólito e o acusar desta maneira, pretende sugerir a Teseu o pudor injuriado de sua esposa.¹⁷

À luz desta intervenção de Fedra, que, com maior refinamento retórico, reitera as anteriores acusações da *Nutrix*, e da ausência de semelhante comportamento na Ama euripidiana, ganha força a hipótese de a conselheira senequiana não personificar apenas o lado consciente da sua senhora, mas constituir também um espelho da escravidão a que o *affectus* sujeita Fedra. Se, finalmente, se tiver em conta que, em *Po.* 6. 1450b 8-10 e 15. 1454^a 16ss., já Aristóteles realçara a importância da *prohairesis* ‘escolha’, ‘propósito’, na definição do *êthos* quer enquanto ‘carácter’ (i.e., um atributo de pessoas) quer enquanto ‘caracterização’ (i.e., uma propriedade da obra de arte),¹⁸ o que o passo revela é que, ao privar a personagem secundária de escolha, exerce Fedra um domínio semelhante àquele a que o *affectus* a havia submetido. Se, no *Hippolytus* de Eurípides, é aos *antefacta* que Fedra faz remontar a sua decisão de se envolver emocionalmente com o enteado, facilmente se conclui que, dados os limites que a tradição impõe à criatividade senequiana na construção de *êthos*, outro rumo não resta ao autor senão o do desenvolvimento de uma dimensão simbólica, retórica, e, ao cabo, de uma poética não-aristotélica.

¹⁷ A expressão não deixa de activar, no espírito do espectador, a recordação de dois dos versos da crucial fala em que Fedra se declarara a Hipólito: *Respersa nulla labe et intacta, innocens / tibi mutor uni.* (668-9: «Sem mancha que me macule, pura, inocente, / para ti apenas me transformo.»); ou, mais remotamente, de 252, onde Fedra, pela primeira vez, aludira à hipótese de pôr termo à vida para não cometer o hediondo crime: *Haud te, fama, maculari sinam.* «Não consentirei que tu, honra, sejas maculada.» A ambiguidade e a evocação de falas anteriores indiciam humanidade de Fedra, isto é, a luta que no seu interior se continua a travar entre a consciência do bem e o desejo criminoso. Como a própria reconhecerá, na hora da sua morte e perante os restos do cadáver do enteado, a confissão do delito e o suicídio saldarão as dívidas para com Hipólito e Teseu, e significarão, por um lado, a sua libertação do crime, e, por outro, a união do seu destino ao do jovem, já que não tinham podido unir os corações durante a vida (1176-85).

¹⁸ Halliwell (1986) 150-2.

Bibliografia

- COFFEY, Michael & MAYER, Roland (1990). *Seneca. Phaedra*. Cambridge, UP.
- DAVIS, Peter J. (1983). “*Vindicat omnes natura sibi: A reading of Seneca’s Phaedra*,” in A. J. Boyle ed. *Seneca tragicus. Ramus essays on Senecan drama*. 114-27. Australia.
- DUBOIS, Page (2003). *Slaves and other Objects*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- DUCKWORTH, George E. (1952). *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. (5th hardcover printing, 1971; 1st Princeton paperback printing, 1971)
- FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido (2000). *Os elementos paródicos no Satyricon de Petrónio e o seu significado*. Lisboa, Colibri – FLUC.
- GRIMAL, Pierre (1965). *L. Annaei Senecae Phaedra / Sénèque. Phèdre*. Paris, PUF.
- HALLIWELL, Stephen (1986). *Aristotle’s Poetics*. London: Duckworth.
- MCCARTHY, Kathleen (2000). *Slaves, Masters and the Art of Authority in Plautine Comedy*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- MCCLURE, Laura (1999). *Spoken like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- SEGURADO E CAMPOS, J. A. (1982). “Sur la typologie des personnages dans les Tragédies de Sénèque,” in J.-M. Croisille et P.-M. Fauchère coord. *Neronia 1977. Actes du 2e colloque de la Société Internationale d’Études Néroniennes (Clermont-Ferrand, 27-28 mai 1977)*. 223-32. Clermont-Ferrand, Adosa.