

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





Imagem 1. Ricardo Mocito como Hipólito. Foto de Pedro Caldeira

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

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

Todos os volumes desta série são sujeitos a arbitragem científica independente.

COORDENADORES

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

TÍTULO

Hipólito e Fedra - nos caminhos de um mito

EDITOR

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra

Imprensa da Universidade de Coimbra

EDIÇÃO:

1ª/ 2012

COORDENADOR CIENTÍFICO DO PLANO DE EDIÇÃO

Maria do Céu Fialho

CONSELHO EDITORIAL

José Ribeiro Ferreira, Maria de Fátima Silva, Francisco de Oliveira e Nair Castro Soares

DIRETOR TÉCNICO DA COLEÇÃO:

Delfim F. Leão

CONCEÇÃO GRÁFICA E PAGINAÇÃO:

Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira

REVISÃO E ÍNDICES

Elisabete Cação

IMPRESSÃO:

SIMÕES & LINHARES, LDA. AV. FERNANDO NAMORA, N.º 83 LOJA 4. 3000 COIMBRA

ISBN: 978-989-721-009-9

ISBN DIGITAL: 978-989-721-010-5

DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-721-010-5>

DEPÓSITO LEGAL: 344269/12

© IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

© CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA,

© CLASSICA DIGITALIA VNIVERSITATIS CONIMBRIGENSIS (<http://classicadigitalia.uc.pt>)

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
POCI/2010

Reservados todos os direitos. Nos termos legais fica expressamente proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio, em papel ou em edição eletrónica, sem autorização expressa dos titulares dos direitos. É desde já excepcionada a utilização em circuitos académicos fechados para apoio a lecionação ou extensão cultural por via de e-learning.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Claudio Castro Filho	
PARTE I. ENTRE OS CLÁSSICOS: NAS ORIGENS DO CAMINHO	
HIPÓLITO EM EURÍPIDES: CONSTRUÇÃO DE UM PROTAGONISTA	25
Maria do Céu Fialho (Universidade de Coimbra)	
A FEDRA DE EURÍPIDES E A SINTOMATOLOGIA DA PAIXÃO	31
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)	
DO AMOR COMO DESCONHECIMENTO	37
Gustavo Bernardo (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)	
FEDRA DE SÉNECA: QUE PODE A RAZÃO PERANTE O TRIUNFO DAS PAIXÕES?	45
Mariana Montalvão Horta e Costa Matias (Universidade de Coimbra)	
VISÃO E INTERPRETAÇÃO SENEQUIANA DO MITO DE FEDRA E HIPÓLITO: A PERSONAGEM FEMININA DE FEDRA	53
Carmen Arias Abellán (Universidade de Sevilha)	
PARTE II. ENTRE O MITO E AS PALAVRAS: CAMINHOS LITERÁRIOS	
ROTEIROS BÍBLICOS DE FEDRA	65
José Augusto M. Ramos (Universidade de Lisboa)	
O MITO DE FEDRA NA LITERATURA ÁRABE CLÁSSICA DE ORIGEM ORIENTAL	77
Celia del Moral (Universidade de Granada)	
TEATRALIZAR OS “ORNAMENTOS DA FÁBULA” A PARTIR DOS ANTIGOS: A <i>PHÈDRE</i> DE RACINE	83
Marta Teixeira Anacleto (Universidade de Coimbra)	
CONSELHEIRAS, ALCOVITEIRAS E FEITICEIRAS: SEMELHANÇAS ENTRE A PERSONAGEM DA <i>AMA</i> , NO <i>HIPÓLITO</i> DE EURÍPIDES, E <i>CELESTINA</i> , EM <i>LA CELESTINA</i> DE FERNANDO DE ROJAS	93
Ana Cecilia Rivaben (Universidade Nacional de Mar del Plata)	
HONRA E PAIXÃO NA <i>FEDRA</i> DE MIGUEL DE UNAMUNO	101
Patricia Zapata (Universidade Nacional da Patagónia Austral)	
AMOR-MORTE ARDENTE EM <i>PHAEDRA'S LOVE</i> : SARAH KANE, UMA CLÁSSICA TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA?	107
Tiago Pereira Carvalho (Universidade Nova de Lisboa)	
MARIO VARGAS LLOSA E O ESCÂNDALO INTERMINÁVEL DE FEDRA	115
Aurora López, Andrés Pociña (Universidade de Granada)	

PARTE III. ENTRE CRIAÇÕES E RECRIAÇÕES: CAMINHOS PELAS ARTES

BRAVA! SUBLIME! FEDRA NA ÓPERA, ENTRE FRANÇA E ITÁLIA 129
Paulo M. Kühl (Universidade Estadual de Campinas)

FEDRA E HIPÓLITO NO CINEMA 147
Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa)

PARTE IV. *HIPÓLITO* DE EURÍPIDES, NA ENCENAÇÃO DO THÍASOS

A UTOPIA DA “CRIAÇÃO EM ESTADO PURO”:
CONSIDERAÇÕES SOBRE A ENCENAÇÃO DOS CLÁSSICOS HOJE 173
Fernanda Lapa (Universidade de Évora)

HIPÓLITO E A APRENDIZAGEM TEATRAL: ATUAR EM FACE DO TRÁGICO 177
Claudio Castro Filho (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)

O SILENCIOSO CORO NO *HIPÓLITO* EURIPIDIANO DO THÍASOS 187
Ana Seíça Carvalho (Universidade de Coimbra)

ARQUEOLOGIA DO AGORA: SOBRE A ENCENAÇÃO DE *HIPÓLITO* PELO THÍASOS 195
Carlos A. Martins de Jesus (Universidade de Coimbra)

BIBLIOGRAFIA 207

ÍNDICE TEMÁTICO E DE NOMES 219

APRESENTAÇÃO

Se é bem verdade que a encenação de uma tragédia clássica exige dos artistas de teatro um mergulho teórico que, à partida e em conjunto com a labuta em sala de ensaios, dê consistência à representação em palco, tampouco é mentira o caminho contrário. Ou seja, é igualmente verdadeira a hipótese de que a *praxis* teatral é capaz de catapultar um aprendizado profundo do material poético que, a cada novo ensaio, a cada nova função, se depreende do confronto físico e emocional que toda a grande dramaturgia, dos clássicos aos contemporâneos, cobra. O presente volume, que nasce como desdobramento da encenação do *Hipólito* de Eurípides que o grupo Thíasos estreou na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em abril de 2010, é prova cabal do imenso leque de reflexões que o teatro, já naquilo que possui de mais pragmático, é capaz de suscitar.

Foi com uma bagagem de 17 produções dedicadas ao teatro de inspiração clássica que o grupo – atividade nuclear da linha de Pragmática Teatral da UI&D Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da FLUC – chegou à montagem de *Hipólito*, adentrando, pela terceira vez, o universo de Eurípides¹. Não obstante o preparo teórico e prático que tal empreitada exigiu ao grupo, a natureza universitária do Thíasos, por perceber o fazer teatral antes de mais no seu caráter pedagógico, pedia tacitamente aos envolvidos com a nova produção que o espetáculo resultante fosse além do efêmero a que estão condenadas as artes da cena, desde as suas origens mais remotas. Há, claro, muito de utópico nisto, já que o teatro, arte do corpo e da presença, dá-se sempre num instante único e fugaz. Ainda assim, o constante registo de memória a que nos temos

¹ De Eurípides, o Thíasos já havia encenado *Os Heraclidas* (em 2001) e *As Suplicantes* (em 2006).

acostumado em tempos de novas tecnologias não deixa de ser um alento para inscrever no futuro o legado de nosso próprio tempo. Afinal, não já era esse o intuito dos Antigos? Ou como teriam chegado ao alcance dos nossos olhos as palavras euripídianas que aqui nos inspiram? *Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito* nasce, assim, da nossa nostalgia dos antigos *hypomnemata*, livros de apontamentos que materializavam memórias de leituras, audiências ou pensamentos. No conjunto, prestavam-se a releituras que conduzissem a posteriores meditações (cf. M. Foucault 2006: 147).

Consoante tantas indagações, decidimos inserir a montagem de *Hipólito* numa ação cultural mais ampla, tendo o espetáculo, claro está, como norte, mas não como produto único. E foi assim que, paralelamente à estreia do espetáculo, organizámos, na tarde de 6 de maio de 2010, o ciclo de conferências *Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito*, cujo título contrabandeámos para o volume aqui apresentado. Realizadas nas dependências do Museu Nacional Machado de Castro, em cujo átrio fora apresentado o espetáculo na noite anterior, as conferências foram encadeadas no sentido de fornecerem um panorama geral da evolução do mito em questão na consciência ocidental. Na ocasião, Maria do Céu Fialho, Frederico Lourenço, Gustavo Bernardo, Mariana Montalvão Horta e Costa Matias, Marta Teixeira Anacleto e José Ribeiro Ferreira apresentaram aliciantes reflexões sobre Hipólito e Fedra, nas quais procuraram não só dar a conhecer a presença do mito em diversos braços da nossa cultura (a literatura, a filosofia, a psicanálise, as artes), mas que, igualmente, espelhavam as suas impressões como espectadores (ou, no caso de Lourenço, colaboradores) da encenação que o *Thíasos* apresentara.

O diálogo entre cena e pensamento teórico, que aquela tarde primaveril a todos propiciou, serviu como um incentivo a mais para alinhavarmos o projeto deste livro. A encenação do *Thíasos* continua a servir de mote: a ela são dedicadas as reflexões da última parte do volume, assim como as imagens reproduzidas nas estampas que separam cada uma das partes, fotografias de ensaio e de espetáculo da propriedade do grupo. Os colaboradores, porém, tiveram total liberdade na abordagem dos seus temas de estudo, aqui alargados para além dos já apresentados no ciclo de conferências. Assim, bem-vindos foram os novos integrantes, que se somaram aos participantes do ciclo e nos permitiram aprofundar o nosso desejo de editar um volume que não só registasse o processo de criação do espetáculo alavancado pelo *Thíasos*, mas que fosse manifesto do tom da reflexão sobre esse mito antigo no nosso próprio tempo: que fazem Hipólito e Fedra entre nós, afinal? Dado o entusiasmo com que cada um dos convidados aceitou o desafio, não nos resta a menor dúvida de que os objetivos levados em conta foram mais que conseguidos.

Foi na busca de um espaço aberto a pensar sobre o mito de Hipólito e Fedra, tanto nas suas matrizes propriamente clássicas (especialmente as obras

de Eurípides e Séneca), quanto na sua receção na literatura e nas demais artes, que chegámos, portanto, a este resultado. Nesta perspetiva, inspirou-nos no ambiente ibérico a edição de *Fedras de ayer y de hoy*, coletânea organizada, na Universidade de Granada, por Andrés Pociña e Aurora López (2008). A considerar a amplitude do estudo granadino, não resistimos a convocar os seus organizadores para que também colaborassem connosco, convite a que responderam com dupla generosidade. Não só nos brindaram com um texto sobre a exemplar releitura do mito de Hipólito e Fedra por Mario Vargas Llosa, como nos enviaram uma versão corrigida e atualizada da lista das diversas ocorrências do tema ao longo da produção ficcional, século a século – listagem organizada originalmente para o referencial volume granadino e que aqui reproduzimos, com autorização dos seus autores:

I. Literatura grega

Eurípides, *Hipólito (velado)* (não conservado, 432 a.C.?), teatro

Sófocles, *Fedra* (não conservada, ?), teatro

Eurípides, *Hipólito (portador da coroa)* (428 a.C.), teatro

II. Literatura romana

Ovídio, *Phaedra Hippolyto (Heroida IV)* (?), poema

Séneca, *Fedra* (s. I), teatro

Apuleio, *Conto da madrastra* (Apul., *met.* 10, 2-12) (s. II), relato

III. Literaturas posteriores

Século XVI

Garnier, Robert, *Hippolyte* (1573), teatro

Bozza, Francesco, *Fedra* (1578), teatro

Século XVII

Jacobilli, Vincenzo, *Hippolito* (1601), teatro

Vega, Lope de, *El castigo sin venganza* (1631), teatro

La Pinélière, Guérin de, *Hippolyte* (1635), teatro

Gilbert, Gabriel, *Hippolyte* (1647), teatro

Bidar, Mathieu, *Hippolyte* (1675), teatro

Racine, Jean, *Phèdre* (1677), teatro

Pradon, Jacques, *Phèdre et Hippolyte* (1677), teatro

Século XVIII

Smith, Edmund, *Phaedra und Hippolitus* (1707), teatro

Século XIX

Lauri, Giovanni di Macerata, *Fedra* (1820), teatro

Marbach, Oswald, *Hippolyt* (1846), teatro

Conrad, Georg, *Phädra* (em cinco atos) (1864), teatro
Conrad, Georg, *Phädra* (em um ato) (1864), melodrama
Swinburne, Algernon Charles, *Phaedra* (1866), poema
Meysenbuch, Malwida von, *Phädra* (1885), romance
Marthold, Jules de, *Les Amants de Ferrara* (1880), teatro
Lipiner, Siegfried, *Hippolyt* (1893, ed. 1913), teatro
Kucas, Hyppolite, *Le Duc de Ferrara* (1896), teatro

Século XX

Cather, Willa, *The marriage of Phaedra* (1905), relato
Bozzini, Umberto, *Fedra* (1909), teatro
D'Annunzio, Gabriele, *Fedra* (1909), teatro
Unamuno, Miguel de, *Fedra* (1910), teatro
Limbach, Hans, *Phädra* (1911), teatro
Sackville, Margaret, *The coming of Hyppolitus* (1913), poema
O'Neill, Eugene, *Desire under the Elms* (1924), teatro
Deberly, Henry, *Le supplice de Phèdre* (1926), romance
Doolittle, Hilda, *Hyppolitus temporizes* (1927), monólogo
Cvetaeva, Marina I., *Fedra* (1928), teatro
Angélico, Halma (pseud.), ver Clar Margarit, María Francisca
Clar Margarit, María Francisca, *La nieta de Fedra* (1929), teatro
Villalonga, Llorenç, *Fedra* (1932), teatro
Yourcenar, Marguerite, *Feux* (1936), relato/ teatro
Espriu, Salvador, *Fedra* (1937), relato
Yourcenar, Marguerite, *Qui n' a pas son Minotaure?* (1944), teatro
Gállego, Julián, *Fedra* (1951), teatro
Lundqvist, Ebba, *Sangen um Fedra (El sueño de Fedra)* (1952), poemas
Bono, Elena, *Ippolito* (1954), teatro
Regás, María Luz, *El mal amor* (1955), teatro
Mur Oti, Manuel, *Fedra* (1956), cinema
Wise, Robert, *Tribute to a bad man* (1956), cinema
Cukor, George, *Wild is the wind* (1957), cinema
Mann, Delbert, *Desire under the Elms* (1958), cinema
Schroeder, Juan Germán, *Hipólito coronado* (1959), teatro
Cesbron, Gilbert, *Phèdre à Colombes* (1961), teatro
Dassin, Jules, *Phaedra* (1962), cinema
Miró, César, *Fedra entre los vascos* (1962), romance
Renault, Mary, *The bull from the sea* (1962), romance
Cárdenas Peña, José, *El poema a Fedra* (1964), poema
Moyà Gibert, Llorenç, *Fedra* (1964), teatro
Nichols, Mike, *The Graduate* (1967), cinema
Romero Marchent, Joaquín Luis, *Fedra West* (1968), cinema

- Lourenzo, Manuel, *Romería ás covas do demo* (1969), teatro
 Miras, Domingo, *Fedra* (1973), teatro
 García Viñó, Manuel, *Fedra* (1975), romance
 Espriu, Salvador, *Una altra Fedra, si us plau* (1978), teatro
 Ritsos, Yannis, *Faídra* (1978), monólogo
 Boggio, Marikla, *Fedra* (1979), teatro
 Gil Novales, Ramón, *El doble otoño de mamá bis. Casi una Fedra* (1979), teatro
 Enquist, Per Olov, *Till Fedra (Para Fedra)* (1980), teatro
 Martínez Mediero, Manuel, *Fedra* (1981), teatro
 Uribe, Germán, *Los secretos retozos de Fedra, la niña vieja* (1981), relato
 Lourenzo, Manuel, *Fedra* (1982), libreto para ópera
 Ortiz, Lourdes, *Penteo y Fedra* (1983), teatro
 Macaya, Emilia, *La sombra en el espejo* (1986), romance
 Rodríguez, Armonía, *Fedra, una tragedia española* (1986), teatro
 Mendoza, Héctor, *Fedra* (1988), teatro
 Vargas Llosa, Mario, *Elogio de la madrastra* (1988), romance
 Wertebaker, Timberlake, *The Love of the Nightingale* (1988), poema
 Arredondo, Inés, *Estío* (1989), romance
 Egloff, Elizabeth, *Phaedra* (1989), teatro
 Fusini, Nadia, *La luminosa. Genealogia di Fedra* (1990), romance
 Ragué, María José, *Crits de gavina* (1990), teatro
 Ragué, María José, *Lagartijas, gaviotas y mariposas* (1991), teatro
 Cardella, Lara, *Fedra se ne va* (1992), romance
 De Bernardi, Tonino, *Chiamatemi Fedra* (episodio de *Piccoli orrori*) (1994), cinema
 Munch, Irmelin, *Fedra, men Fedra* (1994), romance
 Valduga, Patrizia, *Fedra* (1994), poema
 Hernández, Raúl, *Los restos: Fedra* (1995, ed. 1999), teatro
 Kane, Sarah, *Phaedra's Love* (1996), teatro
 Picchi, Arnaldo, *Per Fedra* (1996), teatro
 Grieco, Agnese, *Fedra* (1998, ed. 2005), teatro
 Yankowitz, Susan, *Phaedra in delirium* (1998), teatro
 Della Polla, Barbara, *Stanotte vorrei parlare* (1999), teatro
 Gómez Arcos, Agustín, *Fedra en el Sur* (?), teatro
- Século XXI
- Paco, Diana de, *Polifonía* (2001), teatro
 Escalante, Ximena, *Fedra y otras griegas* (2002), teatro
 Cescutti, Fabio, *Fedra, il coleccionista e Piero Marussig* (2006), romance
 Mayorga, Juan, *Fedra* (2009), teatro

A lista organizada por López e Pociña, pela sua extensão e diversidade, permite perceber a relevância alcançada pelo tema no espectro mais amplo da

produção narrativa através dos tempos (relato, poesia, romance, teatro, cinema, etc.). Ratifica-se, por conseguinte, o caráter arquetípico que o amor proibido ou não-correspondido ainda ocupa nas nossas consciências, ditas pós-modernas. Este mesmo caráter permitiu-nos, enfim, perseguir os rastros de alguns, não mais do que alguns, dos caminhos percorridos por essas paradigmáticas figuras míticas, que muito dão a pensar sobre a natureza humana, quer nos seus aspetos mais belos, quer nos mais frágeis.

A primeira parte do volume trata, justamente, das origens clássicas do mito de Hipólito e Fedra. Maria do Céu Fialho investiga, com precisão cirúrgica, a construção euripidiana do caráter de Hipólito: segundo a autora, a marca da personagem será a recusa da aprendizagem. Hipólito autoproclama a sua sensatez, a sua *sophrosyne*, mas fá-lo com tal soberba que acaba por afrontar o próprio comedimento que deve marcar tal valor ético e heróico. Em última instância, o príncipe devoto de Ártemis julga-se a tal ponto *agnos* (puro, sagrado), que se dá ao direito de recusar a sacralidade de Afrodite, deusa cuja legitimidade não quer reconhecer. Fialho chama-nos a atenção para a miopia do protagonista de Eurípides, já que Hipólito não só ignora a componente divina presente na experiência erótica, mas também distorce a própria natureza de Ártemis. O olhar da mulher – que, sabemos, Eurípides tanto levou em conta nas suas tragédias –, representado em *Hipólito* pela sabedoria do Coro, mostrará que também Ártemis é uma deusa fecunda, não por acaso festejada pelas mulheres de Trezena como a protetora dos partos.

No capítulo que se segue, Frederico Lourenço, responsável pela tradução que o Thíasos pôs em cena, reflete sobre a sintomatologia da paixão na Fedra de Eurípides, heroína que, por absoluto contraponto, divide o protagonismo com Hipólito, personagem-título da tragédia estreada, em Atenas, em 428 a.C. Lourenço destaca, no seu capítulo, os mais significativos traços da psicologia trágica de Fedra, personagem que mescla a fragilidade emocional da sua própria personalidade – “alguém que não trabalhou o suficiente sobre si mesma” – com a vulnerabilidade passional a que é lançada por Cípris, caracterizada, assim, como uma “loucura involuntária”. Numa tragédia sobre o amor e o desejo, o tradutor dá especial relevo aos aspetos corpóreos, somáticos, que fazem da paixão uma doença física, e não só um acontecimento mental.

A seguir, o capítulo assinado por Gustavo Bernardo pensa as relações entre amor e conhecimento na tragédia de Eurípides. Como ponto de partida, o autor aborda a asepsia de Hipólito, cuja *hybris* está na exaltação da castidade e no consequente prejuízo de desconhecer o amor, traços que o herói euripidiano expressa com notória arrogância. Ao render cultos a Ártemis e apenas saudar de longe Afrodite, Hipólito induz o conflito divino que levará à ruína a casa real de Trezena: “Não estou interessado em deuses cujas maravilhas aconteçam de noite” (Eurípides, *Hipólito*, v. 106). Bernardo observa, nos versos de Eurípides,

a noite como metáfora do amor que Hipólito insiste em desconhecer, ao optar pela pureza solar do conhecimento asséptico. Se a noite oculta o descontrole das paixões (logo, do sonho, do acaso, do inconsciente), o dia, por oposição, é a hora segura em que o conhecimento parece dar-se no pleno domínio da razão, do controle das pulsões. É a partir de tal jogo semântico que o investigador discorrerá sobre os aspetos epistemológicos do amor na tragédia euripídiana e analisará os pontos de vista não só de Hipólito e Fedra, mas, igualmente, da Ama e de Teseu.

Na sequência, Mariana Montalvão Horta e Costa Matias dedica-se à *Fedra* de Séneca. O capítulo de Matias, ao questionar, logo no título, sobre o “que pode a razão perante o triunfo das paixões”, investe em duas frentes: (1) a leitura comparada entre a construção dramática senequiana e a filosofia estoica implicada no seu teatro, por um lado, e (2) as diferenças nos acentos trágicos de Séneca e Eurípides no tratamento do mito, por outro. No primeiro aspeto, a autora localiza o drama de Fedra na encruzilhada entre a virtude (a conformidade da alma com a natureza, resultando na feliz *tranquilitas animi*) e o vício (as plantas daninhas das paixões, que inflamam, pelo *furor*, uma alma obcecada pela morte). Não é à toa que Séneca, embora inspirado por Eurípides, desloca o protagonismo de Hipólito, como propôs o grego, para Fedra, que agora dá título ao drama latino. E aqui se localiza o epicentro das diferenças entre os dois tragediógrafos, como observa a investigadora na segunda frente do seu contributo. Em Séneca, não há espaço, como havia em Eurípides, para uma reconciliação final (nomeadamente, entre Hipólito e Teseu) capaz de nos levar à compaixão; pelo contrário, o “gosto inusitado do autor pela fisicalidade humana” explicita aos leitores/ espectadores os restos mortais de Hipólito. Não obstante, é a própria Fedra quem, antes de morrer, confessa a mentira engendrada a Teseu, rei e herói que encerra o drama devastado pelo seu irreversível fado.

A encerrar a primeira parte do volume temos o contributo sevilhano de Carmen Arias Abellán, investigadora que também se debruça sobre a *Fedra* de Séneca, mas numa abordagem inteiramente diferente da do capítulo de Mariana Matias. Desta vez, a heroína trágica é percebida como um discurso: ou seja, o que dá existência à Fedra que conhecemos diz respeito, na verdade, àquilo que a própria personagem diz de si mesma e que se vai complementar ou entrechocar com o que mais as outras figuras do drama dela dizem. Nestes sintomas discursivos – os quais, segundo a autora, estão patentes, sobretudo, no uso dos adjetivos –, Abellán detetará três eixos principais, a saber: (1) os signos do amor (*signa amoris*) que psíquica e fisicamente se manifestam em Fedra; (2) a atitude da heroína diante de Hipólito, marcada principalmente pela súplica; e (3) a valoração moral da conduta de Fedra. Nesse sentido, a investigadora conclui que Séneca se alinha à tendência, iniciada na tragédia

perdida de Sófocles, de reabilitação moral de Fedra, já que o seu estado de loucura a desculpa as suas ações contranaturais de perjuro e incesto. O amor, nesse sentido, desponta como tema dominante no que diz respeito ao furor de que padece Fedra; as divindades que o representam, Vénus e Cupido, protagonizarão, por isso, as odes corais senequianas.

A segunda parte do volume transita por alguns dos caminhos literários do mito de Hipólito e Fedra, para além dos domínios greco-latinos. José Augusto M. Ramos, no primeiro capítulo desta secção, destaca os paralelos temáticos entre o mito clássico em questão e inúmeras narrativas bíblicas; pensa, sobretudo, em como as questões amorosas aparecem, na Bíblia, problematizadas no que concerne às relações familiares e aos ambientes domésticos. O autor questiona a tragicidade dessas histórias, já que muitas delas percorrem um sentido contrário aos caminhos de Fedra e Hipólito. Afinal, os textos sagrados estão repletos de situações em que a partilha da vida amorosa entre familiares é percebida, antes do mais, no seu significado político. Por esta razão, é com alguma naturalidade que Abraão se casa com Sara, sua meia-irmã. Caso parecido será o de Amnon, filho de David, que também desposa uma meia-irmã, Tamar. Embora essas narrativas não atinjam a gravidade trágica, Ramos observa que a “conflituosidade de teor amoroso e a confrontação de âmbito familiar não ficam (...) excluídas desta complexidade de significados e de jogos em que a vida afetiva, a vida familiar e a vida política se entrecrocaram”. Outro aspeto do capítulo que merece especial atenção diz respeito à construção simbólica, na tradição judaico-cristã, do amor como elemento feminino. Ramos observa a textualização de tal perspetiva principalmente no pensamento dos profetas Oseias, Jeremias e Ezequiel, a partir dos quais as figuras femininas vêm despoletar antíteses entre sabedoria e insensatez.

Célia del Moral, na continuação do volume, dá notícias do percurso do arquétipo comum ao mito de Fedra e Hipólito no mundo árabe. Centra-se, para o efeito, no “Sendebâr”, narrativa tradicional, de origem indiana ou persa, que chegou ao Ocidente como parte integrante de *As mil e uma noites*. A versão castelhana da obra – realizada, no século XII, na Escola de Tradutores de Toledo – deixa claro, desde o título, o seu conteúdo misógino: “Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres”. A história de uma concubina que se enamora do príncipe, seu enteado, e que – diante da recusa do jovem, fiel ao pai – leva ao rei falsos testemunhos (acusando o pretendido de tentar violá-la e matá-la) serve de cartilha para aprendermos a distinguir as mulheres boas das más e adúlteras. No que toca à semelhança com o mito grego, a investigadora espanhola especula porque razão as tragédias gregas não foram traduzidas no mundo árabe, já que o mesmo não aconteceu com os tratados filosóficos e científicos, que tanto interesse despertaram entre os tradutores árabes no Medievo. A pergunta da autora acende-lhe a dúvida sobre as origens do mito

em questão e das obras em que comparece: houve de fato um intercâmbio entre o teatro grego e a literatura árabe ou, no caso do “Sendebar”, estamos tão somente diante de uma coincidência temática com a tragédia clássica?

No capítulo seguinte, Marta Teixeira Anacleto traz-nos de volta ao ambiente teatral, desta vez situado nas fabulações que o classicismo francês, em pleno século XVII, construiu e ornamentou em torno do tema de Fedra e Hipólito. Anacleto chamará à atenção, assim, para os aspetos revolucionários (quer em termos morais, quer estéticos) da *Phèdre* de Jean Racine, obra que à sua época enfrentou as convenções de decoro e da verossimilhança em voga. A *Fedra* raciniana atinge, portanto, o estatuto de obra-prima do autor, quiçá justamente por “absolutizar a compaixão (*eleos*) e o temor (*phobos*) aristotélicos”. A contundência da figura feminina, neste sentido, será crucial para o intuito trágico do poeta e dramaturgo francês. A sua Fedra é tão perturbada quanto perturbadora, e irá punir-se a si mesma não com o gesto eficaz do enforcamento, expediente da sua antecessora grega, mas antes com uma morte lenta, por envenenamento. A investigadora detém-se, enfaticamente, na problemática do espelho (lembremo-nos de Velázquez) como metáfora para a fábula trágica engendrada pelo autor francês: o “ser raciniano demonstra (...) enorme dificuldade em se revelar completamente porque invadido pela imagem de si próprio como monstro”. Se, nesta versão, o poder dos deuses já não é, como em Eurípidés, o motor do destino, a mancha escura de um ser interior que emerge monstruoso revela uma personagem à beira do encontro com uma moderna subjetividade: “Phèdre não consegue (...) deixar de coabitar com o Minotauro”. O conflito homem-monstro, de forte carga alegórica, está já presente nas versões antigas do mito, mas parece ganhar um cariz singular na releitura de Racine. Anacleto destaca, a partir daí, a boa recepção que o clássico francês tem conhecido na atualidade, já que a tessitura trágica da sua obra vem ao encontro de elementos do teatro da crueldade de Artaud, referência contemporânea para encenações de *Phèdre* como a concebida por Patrice Chéreau, em 2003.

Ana Cecilia Rivaben desvia-se das protagonistas trágicas que estão no foco de preocupações da maior parte dos autores deste livro. Desta vez, estamos diante de um capítulo que lança luzes sobre personagens que, embora secundárias e subservientes, são, na realidade, peças-chave para mover a tragédia em que caem os protagonistas. A comparação proposta por Rivaben evidencia, portanto, a herança euripidiana num dos maiores clássicos da literatura hispânica: *La Celestina*, de Fernando de Rojas. Segundo a investigadora argentina, há nítidos espelhamentos entre a Ama de Fedra, no *Hipólito* de Eurípidés, e a Celestina de Melibea, na peça de Rojas. Em ambas as personagens há uma componente maternal na relação com suas senhoras que lhes confere certa autoridade diante das heroínas, ainda que a sua condição social seja a de servas. Nessa espécie de inversão hegeliana

da dialética do senhor e do escravo – marcada, sobretudo, pela construção afetiva –, as heroínas deixam-se manipular pelas suas criadas, que se tornam, assim, motores do desenlace trágico. Ainda que estejamos diante de duas obras inteiramente distintas do ponto de vista do estilo e do contexto de produção, Rivaben observa o quanto a qualidade literária dos dois clássicos reside nessas coincidências arquetípicas entre a Ama e Celestina, já que ambas frequentam os territórios da feitiçaria e da intermediação amorosa.

A seguir, continuamos no rasto das letras hispânicas. No capítulo “Honra e paixão em *Fedra*, de Miguel de Unamuno”, Patricia Zapata confronta a moderna releitura espanhola do mito com o prefácio que o próprio autor apresentou ao seu público aquando da estreia da obra, em Madrid, em 1918. A investigadora argentina questiona até que ponto a intencionalidade de Unamuno, que desejava marcar a diferença frente aos clássicos do passado, corresponde ao pano de fundo ideológico da obra – que, segundo Zapata, corrobora, em muitos aspetos, a tradição. Por um lado, a recontextualização do mito numa Espanha rural, em começos do século XX, é novidade suficiente para que estejamos diante de uma nova obra. Por outro, permanece o conflito trágico entre o desejo proibido de Fedra (a paixão pelo enteado) e o constrangimento moral que isso representa. Vale a pena lembrar que a peça de Unamuno data da mesma época da sua mais conhecida obra filosófica – *Del sentimiento trágico de la vida* –, na qual o trágico é pensado dentro do panorama cristão espanhol, marcado pelo embate entre fé e razão. O conflito de Fedra, que nasce de uma sentimentalidade à flor da pele reprovada por uma moral católica e campesina, coaduna-se pois com o universo filosófico de Unamuno. Para Zapata, a sua *Fedra* ratifica o *status quo* de uma ordem patriarcal, já que a figura feminina, poluída pelo pecado original, serve para atestar a honra masculina, ali representada pelos digníssimos Pedro (em vez de Teseu) e Hipólito.

Chegamos, agora, ao território contemporâneo, onde encontramos a ardente *Phaedras's Love*, obra de Sarah Kane, estudada neste volume por Tiago Pereira Carvalho. A repugnância pela vivência amorosa em sentido propriamente erótico continua assente como traço do Hipólito clássico, ao qual Kane permanece fiel. Entretanto, a autora inglesa – que, segundo nos demonstra Carvalho, buscou inspiração mais em Séneca do que em Eurípidas – expressa a repulsa pelo sexo do herói por meio de um comportamento avesso ao do protagonista clássico. Se nas versões antigas o jovem se gabava da sua pureza e castidade, já o príncipe capitalista composto por Kane expressa o seu desprezo pelo amor e pela mulher numa banalização viciosa da experiência erótica. A absoluta falta de sentido, que leva Hipólito a odiar o mundo e os outros, induz o príncipe a fazer sexo com qualquer um, destilando a sua alienação numa vivência desenfreada da própria libido. O capítulo de Carvalho observa com precisão a tónica comum a Séneca e Kane: “estilisticamente, estão carregados

de poesia arrebatadora, sobretudo alusiva ao fogo”. A sua leitura, além disso, considera sobremaneira a expressão autobiográfica na obra contemporânea, ao observar o quanto há de Sarah Kane numa personagem como Fedra, tomada pela paixão e pela autodestruição. O texto da inglesa, sob tal perspectiva, ganha estatuto de documento histórico, ainda mais se percebido em paralelo com os escândalos midiáticos vividos na Grã-Bretanha dos anos noventa, quando a princesa Diana (a Caçadora, outra vez) se convertera num problema quase tão grave para a casa real de Buckingham quanto o terá sido Fedra para o palácio de Trezena.

Ainda no terreno da contemporaneidade, passamos da língua inglesa às letras hispânicas, nas quais encontraremos o romance em que Mario Vargas Llosa se vai reportar ao mito que aqui nos interessa. Trata-se de *Elogio de la madrastra*, obra dissecada, neste volume, por Aurora López e Andrés Pociña, como já referimos. Antes de tudo, os autores granadinos festejam a feliz coincidência entre a manufatura do capítulo em questão e a atribuição do Prémio Nobel da Literatura, em 2010, ao romancista peruano-espanhol. López e Pociña veem no romance de Vargas Llosa indícios de um profundo conhecimento do mito clássico, o que torna o autor apto a reelaborar, de maneira radical, o enredo antigo. Transportada para a Lima do século XX, a fábula clássica ganha ares novelescos num ambiente capitalista, onde o poder aristocrático da família mítica original é convertido no poder financeiro de uma abastada família burguesa. A subversão maior do mito, porém, recairá sobre uma decisiva inversão dos papéis no tocante a Fedra e Hipólito, já que, no caso do romance de Vargas Llosa, será o enteado a seduzir a madrastra. Fonchito (o novo Hipólito) é ainda uma criança, porém aproveita-se dos mimos e carícias que cobra da madrastra (Lucrecia, a nova Fedra) para acendê-la sexualmente. Mas o menino talvez nem sequer a ame, já que põe em marcha, na verdade, um ardiloso plano para a destruir: Fonchito narra as experiências de afeto corporal com Lucrecia numa redação que compõe para a escola, não sem que antes ela seja lida pelo seu pai (Rigoberto, o novo Teseu). A composição escolar – intitulada, como o romance, “Elogio da madrastra” – faz as vezes da tabuinha euripídica, catalisando a definitiva deterioração da família. López e Pociña não só destacam os paralelos entre o romance contemporâneo e a sua inspiração clássica, como também ressaltam algumas singularidades da releitura de Vargas Llosa. É o caso da viciante servidão erótica de que padece toda a família, que serve de liga para o argumento em questão; e é o caso, além disso, da forte relação do texto de Vargas Llosa com a representação imagética. Afinal, o romance vem costurado por uma série de reproduções de obras pictóricas, que não só ilustram a trama, como igualmente lhe servem de chaves de leitura.

O que melhor comprova a força exercida pela mitologia clássica sobre o imaginário cultural do Ocidente (e não só) talvez seja a sua apropriação por domínios artísticos que excedem o campo literário, do qual, afinal, se originou,

e de onde extraímos as suas mais expressivas representações. Não é diferente o caso do mito de Hipólito e Fedra, e por isso dedicamos a terceira seção do volume a refletir sobre a matéria.

Paulo M. Köhl detém-se, então, sobre as representações de Fedra no mundo da ópera, e concentra o seu olhar panorâmico nas obras que melhor sintetizaram o tema euripídiano, no apogeu dos dramas musicados em França e Itália. Para surpresa do leitor, uma das mais expressivas representações de Fedra no ambiente operístico ocorre na ópera *Adrienne Lecouvreur*, de F. Cilea (libreto de A. Colautti), estreada em 1902: a personagem-título rememora a figura histórica da atriz, que viveu entre 1692 e 1730, musa inspiradora, nas mais diversas disciplinas, dos literatos do Século das Luzes. Há um extraordinário jogo metaficcional na peça, já que a personagem-atriz, em dado momento do drama, abre mão do belo canto para declamar um monólogo da *Fedra* de Racine. Trata-se de uma oportunidade e tanto (se bem que tecnicamente arriscada) para a intérprete destilar os seus dons expressivos e, segundo Köhl, está por trás disto o elogio do teatro como lugar onde se revelam os verdadeiros sentimentos humanos, numa crítica à artificialidade da vida social na corte. Além disso, fica patente o lugar da tragédia raciniana como marco divisor para o tema de Fedra na ópera. A heroína de Eurípides já frequentava a cena musical antes de Racine; no entanto, as suas mais relevantes aparições operísticas ocorrerão depois do classicismo francês. *Hippolyte et Aricie*, ópera de Rameau (com libreto de Pellegrin) de 1732, inaugura, nesse sentido, uma nova maneira de receção dos mitos clássicos, já que retira o protagonismo de Fedra e, talvez para marcar a diferença face a Racine, desloca o protagonismo feminino para a figura de Aricie. A análise minuciosa do investigador preocupa-se em especular o grau de interesse pelo mito de Hipólito e Fedra no moderno ambiente cultural europeu, e também por isso Köhl faz questão de comentar algumas aparições das personagens que nos ocupam no território das artes visuais. A ópera é compreendida, assim, na sua estreita relação com a história da arte *lato sensu*.

Ainda no ambiente artístico para além das representações literárias, o volume debruça-se sobre as narrativas cinematográficas do mito, tema de eleição de Nuno Simões Rodrigues. O autor observa que, regra geral, os roteiros fílmicos que se reportam a Fedra e Hipólito têm por base as peças teatrais de Eurípides e Séneca (além de, por vezes, o drama de Racine), mesmo quando as personagens não respondem pelos seus nomes originais. Os exemplos alavancados por Rodrigues são inúmeros e dão conta não só das múltiplas possibilidades estéticas do mito filmado, mas, igualmente, do quanto um tema arquetípico como o de Hipólito e Fedra pode prestar-se ao diálogo com os mais diversos contextos políticos e culturais. “Estamos, portanto, perante uma realidade cultural em construção”, constata o autor. Nesse sentido, o mito original é belamente reutilizado por Jules Dassin na cena em que a Fedra de

Melina Mercouri, musa da *Nouvelle Vague*, consoma o adultério que resvala para o incesto: “A paixão de Fedra é representada sobre a imagem do fogo da lareira que arde ao fundo, oferecendo um enquadramento para as emoções que se pressentem”. Outro importante filme rememorado por Rodrigues é o de Manuel Mur Oti, realizador galego que, em pleno franquismo, carrega nas tintas os aspetos evidentemente homossexuais de Hipólito. O autor especula até que ponto o regime de Franco não terá feito uso do filme para afirmar um legado cultural espanhol, já que a obra de Oti se reporta assumidamente à Fedra de Séneca, o “Cordubense”.

A última parte do volume resvala, propositadamente, para um certo cabotinismo, já que busca cumprir um dos objetivos do presente livro, que quer, além de reunir estudos variados sobre o tema de Hipólito e Fedra, servir como um breve portefólio memorialístico da encenação do *Hipólito* euripídiano realizada pelo grupo Thíasos em 2010. Para elucidarmos, à partida, o sentido que tem para o teatro contemporâneo – e, em especial, para o teatro contemporâneo em Portugal – o retorno aos clássicos, abrimos a última seção do volume com uma breve reflexão de Fernanda Lapa. Incansável, a artista – que é também professora de teatro na Universidade de Évora – destaca-se como uma das mais ativas encenadoras portuguesas da atualidade e já em outras oportunidades apoiou a pragmática teatral coimbrã, da qual este volume faz parte. Nota-se, pelo testemunho da encenadora, o quão marcantes as obras de Eurípides foram na sua trajetória teatral (que atravessa tanto o teatro profissional como o estudantil). Mais que isso, a sua reflexão torna patente o papel do legado clássico para as questões políticas e estéticas do teatro que se pratica hoje em dia.

No que toca à montagem do Thíasos, o nosso próprio testemunho, face à experiência da direção de atores do espetáculo, arranca com uma pausa reflexiva sobre o processo de preparação técnica do elenco, antes mesmo de iniciada a rotina de ensaios propriamente dita. Salientamos, à partida, algumas das especificidades em levar à cena, hoje, um texto clássico. Tendo em vista a contundência estética de algumas releituras contemporâneas do mito, como a obra de Sarah Kane, torna-se impossível regressarmos aos clássicos ainda com ideais puristas, já que o nosso olhar está sobremaneira contaminado por um verdadeiro rizoma de desdobramentos do tema antigo. O trabalho com os atores, nesse sentido, esteve seccionado em três etapas, que tiveram como ponto de partida o trabalho com os objetos cénicos. Adereços como a coroa de flores ofertada a Ártemis, o diadema que sufoca Fedra, a tabuinha que leva Teseu ao engano, entre outros, deixam claro que, para Eurípides, os signos materiais da cena funcionavam como autênticos motores dos acontecimentos trágicos, razão pela qual um elenco que interprete *Hipólito* precisa conquistar um total domínio sobre os elementos físicos que, em cena, manipula. Na

sequência, o trabalho com o espaço e o jogo com o outro agregaram-se a um sistema interpretativo que buscou solidificar uma rede de afetos, tornando possível a realização artística. Para ilustrar a ideia, são bem-vindas as palavras de Peter Brook, que se refere “à intimidade real e discreta que nasce quando se trabalha durante muito tempo com alguém, desenvolvendo uma verdadeira relação de confiança”.

Ana Seíça Carvalho, que integrou como atriz o Coro da respetiva montagem cénica, reflete, no capítulo seguinte, sobre a questão do silêncio no drama euripídiano, bem como sobre o proveito de tal evidência estética na encenação do *Thíasos*. Segundo a autora, o Coro de *Hipólito* será a personagem que mais tragicamente encarnará a poética do silenciar proposta pelo tragediógrafo, já que a tragédia se desenvolve na verdade em torno do que é calado, em detrimento do que é dito. A investigadora também coreuta assinala, a partir daí, alguns dos pontos de fricção entre texto e cena, já que determinadas opções estéticas do espetáculo chegaram, na prática, a renomear passagens do texto em função do estado interpretativo que se desejou atingir. Assim, vemos o Segundo Estásimo ser tratado, nas palavras de Carvalho, por “cena da hipnose”, tendo em vista a atmosfera letárgica buscada pelas atrizes no dizer e no incorporar do referido passo. Ao tomar uma posição ao mesmo tempo comprometida e distanciada perante os heróis, o Coro grego (e em Eurípides não será diferente) assume uma espécie de função metateatral, ressaltada no espetáculo do *Thíasos* com a desmontagem que as coreutas fazem do cenário, à frente do público, no desfecho da encenação. Desfaz-se a cena “numa metáfora de desconstrução de um lar que foi destruído pelas mortes de entes queridos”.

Para encerrar o livro, Carlos A. Martins de Jesus, encenador do mesmo espetáculo, compartilha os fundamentos das suas escolhas estéticas relativamente à abordagem cénica do texto de Eurípides. Sobre a figura de Fedra recaíram os mais decisivos traços da encenação, já que Jesus procurou vesti-la com uma sensualidade afrodisíaca, no desejo de, inclusivamente, reavivar em parte a condenável Fedra da primeira e perdida versão euripídiana do texto. “Sem uma Fedra dominada por uma paixão condenável, adúltera e quase incestuosa, não haveria tragédia”, conclui o encenador. A figura da Ama, “motor da tragédia”, complementarà com a rainha o pólo feminino da obra, em franca oposição ao masculino, de onde emergem as figuras de Hipólito e Teseu. A oposição entre Afrodite e Ártemis fornece os princípios simbólicos do drama euripídiano que, assim, norteiam a leitura cénica da obra. A partir de tal jogo de opostos – ora simétrico, ora assimétrico – desenhou-se a cena. Jesus compartilha algumas de suas referências plásticas, nomeadamente o quadro de Alexandre Cabanel (*Phèdre*, de 1880) e o vaso grego, atribuído ao Pintor de Laodamia, cuja imagem parece representar a primeira parte da peça. A

partir de tal conjunto referencial, o encenador revisita os fundamentos de toda a concepção do espetáculo – a movimentação cênica, o manuseio dos objetos, os figurinos, a música, etc. – e acaba por refletir sobre o sentido que tem a encenação de uma tragédia clássica no âmbito do teatro universitário, sentido que se resume no desejo autêntico de “aprender fazendo”.

Finalmente, resta-nos dedicar algumas palavras de agradecimento a todos aqueles que tornaram possível a realização deste volume. Ao Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, na pessoa da sua diretora, Maria do Céu Fialho, agradecemos a inclusão deste projeto na coleção de estudos “Humanitas Supplementum” da editora *Classica Digitalia Universitatis Conimbricensis*. A Delfim F. Leão, diretor técnico da mesma coleção, é igualmente devida uma palavra de apreço pelo interesse e pelo incentivo demonstrados. E, longe de a posição final acarretar uma menor importância, aos atores, demais artistas e técnicos que fizeram de *Hipólito* uma experiência teatral verdadeira, ou antes, verdadeiramente teatral.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES

Para a citação de autores gregos e latinos, quando a sua designação vem abreviada, adotámos as abreviaturas de H. G. Liddell – R. Scott – H. Stuart Jones (1996), *A Greek-English Lexicon* (Oxford = *LSJ*) e P. G. W. Glare (1982), *Oxford Latin Dictionary* (Oxford). Quanto às publicações periódicas, elas vêm identificadas pelas siglas de *L'Année Philologique*.

Os contributos de Carmen Arias Abellán, Celia del Moral, Ana Cecilia Rivaben, Patricia Zapata e Aurora López e Andrés Pociña, originalmente escritos em castelhano, foram traduzidos pelos editores.

As edições, traduções, comentários e estudos surgem citados pelas iniciais dos nomes e pelo apelido do autor, seguidos do ano de publicação. Evitámos o uso do itálico para as palavras e expressões latinas breves mais frequentes.

PARTE I

ENTRE OS CLÁSSICOS: NAS ORIGENS DO CAMINHO

no verso

Imagem 2. Ângela Leão como Fedra. Foto de Pedro Caldeira



HIPÓLITO EM EURÍPIDES: CONSTRUÇÃO DE UM PROTAGONISTA

MARIA DO CÉU FIALHO
Universidade de Coimbra

Em 432 a.C. apresentou Eurípides no agon trágico das Grandes Dionísias o seu *Hippolythos Kalyptomenos*. O velamento de Hipólito, que teria dado o nome à peça, representaria o gesto de pudor e escândalo do protagonista perante a confissão aberta e despudorada da paixão avassaladora por ele nutrida por parte de Fedra. Também o público ateniense se escandalizou, a ponto de o dramaturgo ter retirado do concurso esse primeiro *Hipólito*.

Em 428 a.C. Eurípides volta à cena com um novo tratamento dramático do mito, no *Hippolythos Stephanephoros*. Substancialmente, a diferença deve residir no tratamento mais moderado da expressão da paixão, não na sua intensidade. Fedra debate-se, aqui, com uma paixão que deixa trair a sua violência destruidora não tanto na verbalização mas, antes de mais, no silêncio que tenta manter a todo o custo, enquanto o seu corpo se consome por esse *pathos* arrasador. Para B. Snell (1967: 23-46, 47-69), da primeira Fedra teriam ficado vestígios de inspiração na *Fedra* de Séneca, bem como na força terrível que anima a ação de Medeia, na peça homónima, composta entre os dois *Hipólitos*, como se o dramaturgo houvesse decantado na princesa da Cólquida o que fora obrigado a moderar entre um e outro comportamento de Fedra nas duas peças.

Assim, percebemos que foi a personagem Fedra quem determinou o modo como o dramaturgo foi levado a recriar a sua peça: o que se reveste de sumo interesse, quando, em simultâneo, nos apercebemos que a receção de *Hipólito* passa, já através de Séneca, por todas as Fedras, mediante as quais o mito é reescrito na posteridade, pondo, no centro do conflito trágico, essa personagem feminina que luta por se manter como senhora da casa e que reconhece, com aguda lucidez e amargura, a sua derrota, a incongruência entre a razão e os parâmetros ético-sociais a que está vinculada, por um lado, e a força da paixão que a arrasta para uma ação que não aprova, mas que percebe ser o único caminho que se lhe abre, que a leva à autodestruição e que trilha, coagida por essa indomável dessa paixão¹.

¹ M. Quijada 2008: 93-94 nota, com absoluta precisão, até que ponto a ação humana e as suas consequências conferem força dramática à figura de Fedra, presente, por assim dizer, para além da sua morte. Por seu turno, o centrar das atenções em Fedra é também preparado pelo Coro, no párodo, através da sua ação: as mulheres lavam roupas do palácio, sabem, pois, da doença de Fedra e interrogam-se sobre a sua natureza e as suas causas: vd. M. Hose 1990: 168. Após a monódia de Hipólito moribundo (vv. 1347-1388) o Coro introduz um elemento de

Eis o que se revela de tal conflito interior nas palavras iniciais do famoso monólogo da Fedra euripídiana (vv. 373 sqq.)²:

FEDRA

Mulheres de Trezena, que habitais este derradeiro promontório do país de Pélops, já tenho reflectido, na duração arrastada da noite, sobre aquilo que destrói a vida dos mortais. E o que me parece é que não é devido à natureza da sua compreensão que praticam o mal; pois pensar bem é apanágio de muitos. Mas devemos considerar o seguinte: reconhecemos o que está certo e compreendemo-lo, só que não o pomos em prática; uns, por inércia; outros, porque põem à frente do bem outra coisa, um prazer qualquer. Há muitos prazeres na vida: grandes conversas, o lazer (um mal deleitoso) e o respeito (*aidos*), de que há duas espécies. Um não é mau; o outro é a ruína do lar. Se o momento oportuno para cada um deles fosse evidente, sendo coisas distintas não teriam ambos as mesmas letras. Acontece que é assim que eu penso e não há poção que possa adular o meu modo de pensar, fazendo-me cair na opinião contrária. (...)

Quando percebi que estava apaixonada, pus-me a pensar na melhor maneira de aguentar o amor. Comecei por calar e esconder a doença (*noson*). É que não vale a pena confiar na língua, que sabe aconselhar os pensamentos alheios dos homens, mas que em seu próprio interesse só consegue grande quantidade de desgraças. Em segundo lugar, decidi aguentar dignamente esta demência (*anoian*), vencendo-a por um esforço de reflexão sensata (*sophronein*). Em terceiro lugar, visto que não era assim que conseguiria dominar Cípris, resolvi morrer; e ninguém negará que é a mais forte das decisões.

A Ama arranca, dolosamente, nesta peça, o nome do objeto da paixão de Fedra e é ela quem desvenda a Hipólito essa paixão, no intuito de pôr fim ao sofrimento da sua senhora. Os parâmetros de uma ética utilitarista da Ama nada têm a ver com os de Fedra. Como reage Hipólito? “aos gritos, a dizer à Ama coisas horrendas” (vv. 581-582), levado por uma natural reação de escândalo, ainda que se perceba que a Ama lhe tenha pedido segredo, certamente por fazer revelações para as quais não houvera obtido permissão. Da natural surpresa escandalizada, Hipólito passa ao exagero da sua afirmação de ser impoluto, inabordável pelas manifestações de Afrodite e, como tal, repudiando o próprio contacto físico de uma Ama suplicante, que vê as ameaçadoras consequências do seu gesto, repudiando, por fim, a própria presença odiosa e repugnante,

retardamento emocional pelo facto de não intervir, isto é, de não reagir prontamente à situação de Hipólito (vd. M. Hose 1990: 234).

² A tradução citada é sempre a de F. Lourenço 2009. Este monólogo tem sido objeto de forte atenção na investigação euripídiana e nos estudos sobre a peça. A ele me não dedico, por não caber nos objetivos desta reflexão. Veja-se M. Quijada 2008: 101 sqq. e infra, pp.35-36.

como afirma, das mulheres na sua existência – mais ainda, identificando-as com Afrodite, a deusa que ele rejeita, e classificando a sua existência como um mal. Não quebrará, todavia, o juramento prévio de silêncio, ao contrário do que havia anunciado à Ama.

É a ordem da natureza, afinal, que Hipólito rejeita, na sua reação já descomedida, no episódio II, e, com ela, implicitamente, as leis naturais que aproximam e promovem a união entre o que vive, que por elas se perpetua, que por elas, falando da raça humana, assegura a permanência da casa, da pólis e das instituições.

Desde a sua primeira aparição no espaço de representação, no contexto de um prólogo bipartido³, o espectador pode perceber, por si mesmo, progressivamente, que Hipólito permanece, por sua vontade e, também, por sua natureza, à margem do caudal de afetos e de paixões que constituem a própria vida – à margem, afinal, da própria vida. Regressado, com os seus companheiros de caça, de prados intranspostos por quem trabalha a terra ou por quem apascenta os rebanhos que a si mesmo se renovam por essa lei que comanda as fontes da vida, Hipólito transporta uma coroa de flores entretecida em honra de Ártemis (quadro que dá o nome à peça) e assim lha dedica (vv. 73-87):

HIPÓLITO

Trago esta coroa entretecida para ti, senhora, que arranjei num prado intacto, onde o pastor não se atreve a apascentar os seus animais, nem o ferro alguma vez entrou. Não, é um prado virgem que a abelha primaveril atravessa, e o Respeito (*aidos*) irriga-o com orvalhos fluviais. Os que nada precisam de aprender, partilhando sempre, em todas as coisas, de uma castidade que lhes está na natureza, esses poderão colher; mas os maus não têm esse direito. Aceita, pois, querida senhora, de uma mão piedosa, esta coroa para os teus dourados cabelos. Sou o único entre os homens que tem este privilégio: conviver e conversar contigo, ouvindo o som da tua voz, sem olhar, porém, para o teu olhar. Que eu possa chegar ao fim da corrida da vida do mesmo modo que a comecei!

O protagonista sente-se como único na sua virtude e na sua proximidade à deusa. Que voz pode ele ouvir? Afrodite acabou de partir, Ártemis permanece silenciosa e distante até à derrocada do seu devoto... certamente, a voz ouvida é a da própria projeção de Hipólito sobre a ‘sua’ ideia de Ártemis. Ele é o detentor de “uma sensatez (*sophronein*) que lhe está na natureza” (vv. 79-80), que não carece de aprendizagem nem de exercício – é espontânea – e se opõe

³ Consoante foi há muito apontado, esta bipartição leva a que a chegada de Hipólito, a sua conduta e as suas palavras, em monólogo ou diálogo, tenham a função de uma espécie de ilustração das queixas de Afrodite. Vd. H. Erbse 1984: 34 sqq.

à restante Humanidade, os *kakoi*. Flagrante é a sobranceira destas palavras, contrária à moderação sensata que a *sophrosyne* traz consigo, na constante vigilância do seu equilíbrio e aprendizagem.

A Afrodite antropomórfica e vingativa, segundo os padrões homéricos, e mais tarde apresentada como força cósmica, na boca da Ama (ainda que por motivos de pragmatismo retórico), já assim havia, de resto, apresentado Hipólito, na sua *rhesis* inaugural (vv. 14-18): “[ele] despreza a prática do amor e recusa o casamento, reverenciando, antes, Ártemis... acompanhando sempre a virgem pela floresta frondosa, persegue, com cães velozes, a caça...”

Por esta conduta será Hipólito destruído através de Fedra, o instrumento inocente que a deusa utilizará, ainda que com o preço da destruição desta mulher, para punir aquele que a despreza.

Se o castigo arruina Fedra, vítima inocente, nada importa aos deuses. E esta dimensão de vítima prepara os espectadores para o seu acolhimento, tal como a censura do orgulho de Hipólito os prepara para, por detrás da autoproclamada sensatez, detetarem sinais de excesso.

A não-aprendizagem de Hipólito projeta-se, segundo ele, no próprio curso da sua vida, tal como a vê: dando a volta ao estádio, no carro da existência, para fechar um circuito ao mesmo ritmo e do mesmo modo que o começara (v. 87). Mas este não é o ritmo, nem o balanço, nem o percurso que o Grego experiencia como o trajeto da existência humana.

O desafio eurípidiano consiste, pois, em construir, a partir da ação, no contexto do *mythos* dramatizado de Hipólito e Fedra, um protagonista na flor da juventude, descendente bastardo do mítico rei de Atenas e de uma Amazona, pujante de vida mas, simultaneamente, à beira dessa mesma vida, marginal em relação às leis que pautam o ciclo da natureza e a renovação da pólis, descentrado dessa mesma pólis (o seu espaço vocacional é o dos bosques e dos prados não frequentados por mortais, não as assembleias), soberbamente convicto da sua virtude e moderação e, simultaneamente, errado quanto ao sentido dos valores éticos, sem ser mau nem perder a sua nobreza de carácter. Esta é, em termos dramaturgicos e cénicos, a grande proposta de Eurípides para o *choragos* e para o ator que irá desempenhar o papel do protagonista.

O tom firme e decidido, seguro de si e dos seus caminhos, que Hipólito assume, desde o início, em monólogo ou perante o velho Servo, ou ainda frente à Ama, mais tarde, contrasta com a sua incapacidade de medir a relatividade das suas concepções, da ideia que tem de si, da vida, dos deuses. Hipólito autoproclama-se *hagnos* (v. 102: ‘puro’, ‘sagrado’), perante o velho Servo, cuja voz é a da sensatez de quem já viveu o bastante e é capaz de ponderar as forças que comandam a vida. Pois como pode quem assim se proclama e se vê como modelo de *sophrosyne* negar, em relação a uma deusa, a qualquer deusa, ou melhor, a uma manifestação do divino, o seu carácter sagrado? E como pode

garantir que se mantenha a coberto dessa manifestação do divino, como se fosse o homem, não o divino, a deliberar sobre o curso da sua existência – a ponto de a antever inalterável?

Efêmero é o homem, dependente do dia, sem saber como este decorre e termina: nunca do mesmo modo que começa, nunca ao largo das leis que regem a própria vida.

O princípio da imutabilidade e da intemporalidade anti-histórica não é humano. Já Alcmeón de Crotona constatara que a grande limitação humana reside, precisamente, em o homem não poder unir a *arche* e o *telos* da sua existência (frg. 2B, DK).

E poderá Hipólito saber quem é verdadeiramente Ártemis? A deusa que surge no final da peça revela-se surpreendentemente distante do seu devoto. Mais parece que Hipólito venera uma projeção de si mesmo à luz da qual concebe a ‘sua’ Ártemis, com quem priva em tão próxima intimidade – projeção de si mesmo, na sua obstinação que lhe vem das raízes da sua própria natureza. É a *physis* da Amazona que prepondera nele, sem que ele disso se aperceba, quando repudia a união de sexos. Nem compreende a ambiguidade dos próprios espaços que frequenta: a Afrodite apraz-lhe também o prado ameno e a abelha que nele volita, com o seu agulhão, qual o agulhão de Eros⁴. Nesse prado se imagina Fedra próxima de Hipólito, num delírio de paixão que tenta calar e se lhe escapa em palavras que lhe pesam, e a que o ritmo dos anapestos líricos sublinha a expressão traída do seu estado de alma⁵. O caráter encriptado das suas palavras corresponde a uma forma de silêncio sobre a paixão, mantido com violento esforço – um silêncio que já Afrodite havia antecipado no prólogo (v. 40)⁶.

A lagoa salgada onde Ártemis tem o seu templo, próximo de Trezena, e que Fedra invoca, é o espaço rente ao mar, de cuja onda suave pode surgir Afrodite, cujo espaço aquático é querido a Dictina (vv. 145-150), a deusa cretense que o Coro invoca no párodo e que é identificável a Ártemis. A ‘Senhora da Lagoa’, consoante o Coro a cantará na parte final da peça (vv. 1131 sqq.), possui um santuário que Hipólito frequentava por hábito, para aí dirigindo o seu carro de cavalos: santuário que, pelo espaço plano da laguna vizinha, teria um hipódromo ou se prestaria a que Hipólito aí corresse, livremente, com seus corcéis.

Eurípidés parece fazer ecoar, neste erro fatal de Hipólito, a limitação do conhecimento dos deuses a que o homem está votado pela natureza humana e

⁴ Vd. J. M. Bremer 1975: 268-280 e Ch. Segal 1965: 117-169.

⁵ Refiro-me às intervenções correspondentes aos vv. 208-211, 215-222 e 228-231. Vd. F. Lourenço 2011: 163.

⁶ Vd. M. Hose 1990: 59.

pela natureza divina – o curto *bios* humano e a *adelotes* dos deuses (Protágoras, frg. 4B, DK).

O Coro das Mulheres de Trezena, na sua sabedoria de vida e na sua experiência de mulheres, parece intuir bem mais fundo do que Hipólito. Já foram jovens, já conheceram, porventura, o agulhão de Eros e a submissão ao jugo de Afrodite e às dores de parto. É, por assim dizer, uma Ártemis caleidoscópica, polifacetada, nas suas manifestações e equivalências, que o Coro invoca no párodo: Hécate, Cíbele, Dictina, Ilitia, protetora dos partos ou entidade que sacrifica as parturientes. Ártemis é muito mais do que a estreita representação que dela tem Hipólito.

O mar, na existência de Hipólito e no fim dessa existência, assume um papel de particular relevo e simbologia. Na sequência do voto formulado por Teseu a Poséidon, Hipólito, conduzindo, como lhe é habitual, o seu carro de cavalos, é colhido por um touro, saído do mar, que lhe espanta os cavalos e o faz sair do curso da corrida, por não conseguir dominá-los. Hipólito não terminará o curso da sua vida consoante o começou e como era sua convicção que assim fosse. Destruiu-o um touro, imagem da potência sexual masculina, da força brutal de *eros* que, afinal, o desvia.

Ártemis surgirá *ex machina* para reintegrar Hipólito no ciclo da vida só no ponto em que tal é possível: na memória *post mortem*, através de um rito instituído, quase iniciático: o das donzelas que ainda não conhecem o jugo (*korai azuges*, v. 1425) e que, imediatamente antes do casamento (*gamon paros*) lhe sacrificarão as suas tranças. Do outro lado do Golfo Sarónico, junto à Acrópole, Hipólito terá o seu templo memorial – nas imediações de um *Aphrodision*.

Duas são as deusas em tensão, duas as forças em tensão, cujas fronteiras se interpenetram para completar um ciclo vital: da virgindade à força da união, sob a égide de Afrodite, da união de Afrodite à gestação e ao parto⁷. O que completa o ciclo não está contido na existência de um só mortal, mas na força da geração e da perpetuidade na pólis. Talvez Hipólito, o bastardo, o filho da Amazona, o não pudesse compreender por natureza própria. À margem da historicidade humana e da pólis, não agindo nem interagindo na pólis, ele não se revela, por certo, um homem mau, um *kakos*, mas a *sophrosyne* não pode ser, no seu universo de negação e isolamento, uma virtude ética realizada.

⁷ Sobre a tensão e complementaridade do espaço vital representado pelas duas deusas vd. M. C. Fialho 2008: 125-146.

FEDRA E A SINTOMATOLOGIA DA PAIXÃO

FREDERICO LOURENÇO
Universidade de Coimbra

Um dos aspetos que torna ainda hoje o *Hipólito* de Eurípides uma obra grata de ler e de encenar é sem dúvida o retrato que a peça apresenta de uma personagem dominada por uma paixão amorosa tão avassaladora quanto destrutiva. Destrutiva em sentido mortal para quem sente a paixão (Fedra), destrutiva também em sentido mortal para quem é vítima dos seus efeitos (Hipólito), e destrutiva para quem tem de sobreviver ao cenário de morte e de luto que reina no final da tragédia (neste caso a personagem em causa é Teseu).

Paixão tão autodestrutiva e tão destrutiva de outrem é, mesmo para os padrões humanos, fenómeno de exceção, e por isso Eurípides vinca a sua origem sobrenatural, exterior a quem a sente. Fedra e Hipólito são vítimas de Afrodite, deusa do amor, que castiga, por intermédio de Fedra, a recusa de Hipólito em entregar-se à vivência da sexualidade. Não é portanto Fedra que está a ser castigada por uma ofensa contra a deusa; ela é apenas o instrumento por meio do qual a vingança divina contra Hipólito é levada a cabo.

Isto faz de Fedra uma personagem duplamente interessante: Fedra não só é vítima de uma paixão inelutável, ainda para mais pelo próprio enteado; é uma vítima inocente. É certo que essa inocência se vai esvaindo ao longo da peça – e não há dúvida de que Eurípides quer no final sublinhar a superioridade ética de Hipólito relativamente a Fedra. Mas também devemos pensar que haveria muitas maneiras de retratar os sentimentos de Fedra por Hipólito. A via escolhida nesta peça é ilibadora de Fedra por ser profundamente psicológica – a paixão como acontecimento mental –; mas ao mesmo tempo não deixa de valorizar-se a manifestação somática da paixão, com descrição cuidada dos seus sintomas.

Ora o termo “sintomas” não é descabido neste contexto, pelo simples facto de se partir, logo desde o discurso inicial de Afrodite, do pressuposto explícito de que a paixão é uma doença (v. 40). Doença de que (pelo menos na cabeça de Fedra) não há cura; há apenas a possibilidade de se sair dela por meio da morte. É essa a conclusão a que Fedra chegou mesmo antes de a peça começar: já percebeu a impossibilidade da sua situação, percebeu a impossibilidade de os seus sentimentos serem correspondidos por Hipólito, percebeu o ridículo humilhante a que se prestaria se o seu estado fosse conhecido. Essencialmente, é uma relação condenada à partida pela própria situação familiar; facto de que Fedra tem consciência, mas que, no seu momento de “erro trágico”, está disposta a desvalorizar, quando a Amaltheia oferece a miragem de o seu amor por Hipólito ser não propriamente

correspondido, mas pelo menos sexualmente concretizado (vv. 490 e seguintes).

Esse é outro aspeto básico da situação de Fedra, a juntar à opção já referida de se entender a paixão como acontecimento mental: o desejo irreprimível que Hipólito lhe provoca. E a junção das duas realidades, a mental e a sexual, está patente com alta expressividade metafórica na frase de Fedra “a minha alma está arada pelo desejo” (vv. 504-505). A alma, portanto, como terreno trabalhado e preparado para receber a semente. Não é só o seu corpo, é também a sua alma que Fedra quer sentir fecundada por Hipólito. Isto levar-nos-ia a refletir, recordando com Maria de Fátima Silva (2005: 183) que “por trás de Fedra, é Eurípides que se compraz num exercício notável de psicologia”, sobre o que tal facto nos dirá da realidade psíquica de Fedra: poderíamos defini-la como alguém que não trabalhou o suficiente sobre si mesma, que revela défice de autoestima, que pretende anestesiar por meio da paixão e dos pensamentos obsessivos que ela provoca tudo o que está mal dentro de si própria.

No fundo, o retrato de Fedra não é de uma mulher feliz, apesar de lhe terem cabido na vida os atributos da felicidade (pelo menos no pensamento helénico – e não só): ter marido e filhos. Aparentemente, Fedra alcançou junto de Teseu a felicidade que fora sonhada à irmã, Ariadne, que, apaixonada por Teseu, foi abandonada por este na ilha de Naxos. Ariadne, porém, simboliza um percurso contrário ao de Fedra: é certo que Ariadne abandonada na ilha de Naxos é porventura a imagem mais expressiva que a mitologia clássica nos legou do desespero humano, desespero a que se junta outro sentimento não menos confrangedor, que antecipa a história da irmã: a depressão causada pela rejeição pelo ser amado e conseqüente desejo de resolver a crise existencial daí advinda pela mais radical das soluções: a morte. No entanto, contrariamente ao que sucede com Fedra, o desfecho desta crise amorosa não é a morte de Ariadne, mas antes a recompensa do sofrimento passado, sob a forma de uma felicidade sentimental que extravasa muito para lá dos parâmetros humanos, porque essa felicidade está agora ancorada na durabilidade imutável do Divino. A noiva de Teseu – transfigurada, pelo milagre do amor divino, na esposa do deus Dioniso – torna-se por isso duplamente símbolo: símbolo do desespero, sim; mas Ariadne é também testemunho não só de que o amor transforma para melhor, mas de que só a experiência do amor infeliz prepara o chão fértil donde pode nascer o amor feliz. Se, por um lado, Ariadne confirma o ditado popular de que um amor só se cura com outro amor, é também ilustração clara dos versos que surgem algo enigmaticamente numa tragédia fragmentária de Eurípides sobre este tema, tragédia a que o autor deu o título *Teseu* (e que trata a história de Teseu e Ariadne):

Mas existe outro tipo de amor entre os mortais,
 o amor de uma alma justa, pura e generosa;
 deveriam os homens tomar este como regra e amar
 aqueles que são puros e de espírito elevado,
 rejeitando Afrodite, filha de Zeus
 (fr. 388 Kannicht)¹.

Assim, poderíamos depreender que Ariadne sobe na escada do amor (para utilizarmos o termo platónico) ao curar-se do amor de Teseu, homem mortal que não teve para com ela o comportamento próprio de uma alma justa, pura e generosa; e para isso talvez nem seja necessário descontar, no novo relacionamento divino, a componente “afrodisíaca”, pois, neste mito, não se tratará tanto de distinguir entre paixão erótica e amor espiritualizado, mas sim de compreender a diferença qualitativa – formulemos a questão de modo assumidamente simplista – entre o amor pela pessoa errada (Teseu) e o amor pela pessoa certa (Dioniso)².

A situação de Fedra é radicalmente diferente. O amor, no caso dela, parece ser duplamente vivido com a “pessoa errada”. Será da frustração face à vida que é a dela – o desencanto no casamento com Teseu (isto pondo de lado momentaneamente a intervenção de Afrodite) – que nasce a paixão avassaladora por Hipólito: diríamos mesmo que Fedra, no desespero da frustração e na obnubilação do *desiderium mortis*, chega ao ponto de *precisar* de fazer esta violência a si própria. Violência essa que chega ao auge, que é também o seu desfecho, no ato de se enforcar.

¹ A tradução destes versos segue a interpretação oferecida por T. B. L. Webster 1966: 26. A nova edição dos fragmentos de Eurípides na coleção Budé, a cargo de F. Jouan e H. van Looy, propõe uma interpretação ligeiramente diferente.

² Talvez convenha explicitar que a versão do mito de Ariadne pressuposta nas considerações que ofereci seja a que nos surge na *Teogonia* de Hesíodo (vv. 947-949), onde se nos depara pela primeira vez a referência à felicidade eterna de Ariadne com Dioniso, com menção explícita de que Zeus a fez imortal e livre de velhice, justamente para eternizar a felicidade do filho com a neta. Note-se que, em Homero, a versão do mito é outra. Na *Odisseia* (11. 351-325), Ariadne é simplesmente uma das várias heroínas que Ulisses vê no Hades, no decorrer da sua visita ao mundo dos mortos. E diz-se explicitamente que ela foi morta por Ártemis na ilha de Dia (outro nome para Naxos), devido “aos testemunhos de Dioniso”. A frase é enigmática e não encontramos esclarecimento cabal na própria *Odisseia*. Mais tarde, Ferecides, logógrafo ático do século V a.C., transmite-nos uma versão do mito de Ariadne que poderá ser a implícita na *Odisseia*. Segundo Ferecides, Teseu é coagido pela deusa Atena a abandonar Ariadne em Naxos. No entanto, depois da partida de Teseu e da chegada de Dioniso, a jovem é morta por Ártemis por ordem de Dioniso; a justificação seria a descoberta, por parte do deus, de que a amada já perdera a virgindade com Teseu. Os deuses colocam então no céu, sob a forma de constelação, a coroa dourada que Dioniso oferecera a Ariadne. Facilmente se percebe que não tenha sido esta a versão do mito a entusiasmar poetas e artistas.

Mas já antes disso tínhamos presenciado comportamentos autodestrutivos, ainda que não tão radicais: a recusa da comida e da bebida, com a ressalva de que “recusa” implica uma escolha consciente; não sabemos se Eurípides não estaria a imaginar simplesmente a incapacidade de engolir alimentos, que é um dos sintomas da paixão levada ao extremo. Seja como for, Fedra está há três dias sem comer (vv. 135-138), o que obviamente lhe provoca o estado de fraqueza em que a vemos. E provoca-lhe também os momentos de alucinação, de loucura, que são outro sintoma da doença que é o seu estado apaixonado.

Nesses momentos de alucinação, Fedra profere palavras que, como escreve Eurípides, “tomam nos dentes o freio da loucura” (v. 214). São momentos de fusão completa com Hipólito, em que ela perde total noção de si própria, falando e sentindo como se fosse ele. É um caso óbvio da transformação do amador na coisa amada. Apesar de mulher, Fedra imagina-se a caçar e a domar cavalos (vv. 215 e seguintes), atividades a que Hipólito se dedica. A fusão possível com ele é, independentemente dele, tornar-se ele.

O que implica obviamente abdicar de si própria. Muitas vezes na peça sentimos que Fedra é uma casa na qual a própria já não consegue entrar; ou um jardim de que ela arrancou todas as árvores e plantas, para manter apenas uma única árvore, com a etiqueta “Hipólito”. Jardim esse que, no entanto, já se tornara um deserto. De alguma forma, a frase que a Fedra de Marguerite Yourcenar (1974: 40) dirige a Hipólito não faz sentido no contexto da Fedra de Eurípides: “j’ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton coeur”. Penso que a Fedra de Eurípides tem consciência de que “je ne puis tomber plus bas que mon coeur”.

É sabido que *Alceste*, *Medeia* e *Hipólito* são três dramas euripidianos que apresentam uma característica comum: ao longo da peça, Eurípides leva o espectador a rever (de forma dir-se-ia radical) a sua perceção das duas personagens principais, a ponto de, no desfecho, ficarem invertidos os papéis do “bom” e do “mau”. Isto corresponde a uma estratégia típica de Eurípides, de se recusar a propor soluções unívocas para os problemas trágicos encenados: se *Medeia* é vítima de *Jasão*, este também é vítima dela; se a nossa simpatia está com Fedra no início da peça, no final é com a nobreza de alma de Hipólito que simpatizamos; se é o egoísmo de *Admeto* que mais nos choca no início de *Alceste*, no final a sua emotividade comove-nos mais do que o altruísmo gélido da rainha.

No entanto, uma diferença marcante separa *Hipólito* das outras peças referidas: Hipólito e Fedra nunca trocam uma palavra. Tal como *Afrodite* e *Ártemis*, no plano divino, se situam em esferas reciprocamente impenetráveis (cf. M. C. Fialho 1996: 33-51), Fedra e Hipólito, no plano humano, vivem um desencontro predeterminado de que ambos têm plena consciência: a tragédia de Fedra é que a aceitação voluntária dessa consciência (ou compreensão

racional) de nada vale contra a loucura involuntária de, contra o mundo e contra si mesma, estar apaixonada pelo enteado. Por sua vez, e bem ao gosto do paralelismo antagónico típico destas primeiras peças conservadas de Eurípides, é aquilo que aparentemente falta a Fedra – a castidade – que destrói Hipólito. Como ele próprio diz da madrasta morta, “foi casta sem que nela houvesse castidade; e eu, que a tenho, não obtive dela o melhor proveito” (vv. 1034-1035).

O único entrave ao plano de Afrodite é a luta interior de Fedra e a decisão de não manifestar o seu amor. A loucura é o instrumento que verga o orgulho da rainha, levando-a a fazer uma revelação que só lhe pode trazer infelicidade. Curiosa é a circunstância de, após ter verbalizado as palavras que a estavam a enlouquecer, Fedra recuperar perfeitamente a sanidade, a ponto de explicar ao Coro, de forma calma e refletida, os problemas com que se debateu ao tentar suprimir as suas emoções (“Mulheres de Trezena...”, vv. 373 e seguintes). Recordemos este monólogo crucial:

Mulheres de Trezena, que habitais este derradeiro
promontório do país de Pélops,
já tenho reflectido, na duração arrastada da noite,
sobre aquilo que destrói a vida dos mortais.
E o que me parece é que não é devido à natureza
da sua compreensão que praticam o mal; pois pensar bem
é apanágio de muitos. Mas devemos considerar o seguinte:
reconhecemos o que está certo e compreendemo-lo,
só que não o pomos em prática; uns, por inércia;
outros, porque põem à frente do bem outra coisa,
um prazer qualquer. Há muitos prazeres na vida...
(...)

Quando percebi que estava apaixonada, pus-me a pensar
na melhor maneira de aguentar o amor.
Comecei por calar e esconder a doença.
Não vale a pena confiar na língua, que sabe aconselhar
os pensamentos alheios dos homens, mas que em seu próprio interesse
só consegue grande quantidade de desgraças.
Em segundo lugar, decidi aguentar dignamente esta demência,
vencendo-a por um esforço de reflexão sensata.
Em terceiro lugar, visto que não era assim que conseguiria
dominar Cípris, resolvi morrer; e ninguém negará
que é a mais forte das decisões.

Este discurso de Fedra é um dos momentos altos da tragédia euripidiana, pela lucidez com que somos levados a acompanhar o trabalho de introspecção da rainha. Antes de mais, ponha-se em relevo a insónia como sintoma clássico

da paixão (v. 375), insónia associada aos pensamentos obsessivos, circulares e labirínticos que visam “resolver” o nó; e que desabam tipicamente na conclusão de que, pelo facto de esta paixão ser indissociável da *existência* de Fedra, a única solução para a curar é deixar de existir. Daí que a solução para o nó dos pensamentos circulares seja o nó da corda com que Fedra se enforca³.

Só que o laço do enforcamento não resolve, de facto, a situação. Apenas remove do convívio humano a realidade somática – o corpo de Fedra – em que a paixão estava sediada. A cura da doença (seja-me permitida esta achega “psicoterapêutica”) teria sido Fedra restituir-se a si própria; encontrar dentro dela algo de muito mais importante do que Hipólito: numa palavra, Fedra.

Para concluir estas breves reflexões sobre a paixão infeliz de Fedra (restaria saber se “paixão feliz” não será um oxímoro...), eu diria ainda que ao suicídio de Fedra se aplicam as palavras que ouvi uma vez ao pensador católico Doutor Joaquim Cerqueira Gonçalves a propósito da eutanásia: “a vida não é um problema a resolver, é um mistério a desvendar”. Ao optar por sair da vida – ainda animicamente tapada com os véus com que, no início da peça, surge velada em cena –, Fedra não só desiste de si própria, como desiste cedo demais.

³ A metáfora do nó, tanto aplicado a Fedra como a Hipólito, é conscientemente explorada por Eurípides. Há o “nó das palavras”, a que Fedra se refere no v. 671; depois há o nó que faz parte do laço com que Fedra se enforca (v. 781). Finalmente, temos o “nó impossível de desatar” (v. 1237), no qual se embrincaram as rédeas do carro de cavalos, que mata Hipólito.

DO AMOR COMO DESCONHECIMENTO

GUSTAVO BERNARDO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

“Sou o único entre os homens que tem este privilégio: conviver e conversar contigo, ouvindo o som da tua voz, sem olhar, porém, para o teu olhar” (Eurípides, *Hipólito*, vv. 84-85)

Na tradução de Frederico Lourenço para a peça de Eurípides, assim se define Hipólito na presença de Ártemis: o único homem que pode conversar e mesmo conviver com a deusa, ainda que não lhe seja permitido olhar para o olhar dela. Ártemis não é qualquer deusa, mas a própria deusa da castidade, portanto da pureza. Hipólito traz para ela uma coroa de flores que só podem ser colhidas pelos que “nada precisam de aprender, partilhando sempre, em todas as coisas, de uma castidade que lhes está na natureza” (vv. 79-80).

Estamos bem no começo da peça e salta aos olhos do espectador e do leitor a arrogância do personagem, parecendo representar já a sua *hybris*, isto é: o crime do excesso e do ultraje que se traduz em uma provocação aos deuses e à ordem estabelecida.

Entretanto, Hipólito não desafia nem provoca Ártemis, ao contrário: ele a homenageia sobre todas as deusas. Se há desafio, ele se dirige ao restante da humanidade, ao restante dos homens. Eu sou melhor do que qualquer um de vocês, é o que afirma o filho de Teseu. Hipólito age como se soubesse quem era, como se soubesse até que era melhor do que qualquer um dos demais. Mas, como todos os outros personagens, e por extensão como todos os leitores daquele tempo e do nosso tempo, ninguém sabe sequer quem é, o que impede a todos de saber qualquer coisa definitiva e completa sobre os outros ou sobre o mundo.

Ainda que homenageie a deusa, Hipólito o faz por oposição às demais, desvalorizando-as por via de consequência. Esta desvalorização é obviamente mais intensa no que se refere a Afrodite – ou Cípris, como é chamada na peça a divindade do amor, logo, a antítese necessária da castidade (por ter sido levada após o nascimento para a ilha de Chipre, em grego *Kypros*). O Servo de Hipólito, preocupado com a desfeita a Cípris, faz o amo concordar que se deve odiar o orgulho, perguntando-lhe a seguir por que não se dirige a uma divindade altiva. Reconhecendo a intenção do Servo, o mesmo Hipólito que concordara em odiar o orgulho obsta, orgulhoso: “Qual? Pondera bem, não vá a tua boca escorregar!” (v. 100).

O Servo, sem se intimidar, responde que se trata de Cípris. Hipólito diz que a saúda de longe, por ser puro (o que não é uma auto-avaliação propriamente

humilde), mas o Servo não se satisfaz com o gesto. Hipólito então declara: “Não estou interessado em deuses cujas maravilhas aconteçam de noite” (v. 106). Deste modo, demonstra honrar não apenas a Castidade mas também e principalmente o Dia, tomado aqui como metonímia da claridade, portanto do conhecimento pleno e do controle, por oposição à Noite de Cípris e a tudo o que ela possa conter de sonho, de perturbação, de acaso, de inconsciente, de paixão, de amor, enfim, de desconhecimento e de descontrole.

Hipólito será castigado por honrar o Dia, portanto o controle, e por repudiar a Noite, portanto o descontrole. Interessa notar como este castigo já vem anunciado no seu próprio nome, que etimologicamente significa “aquele que solta ou deixa ir os cavalos” (J. Brandão 1991-I: 576). Os cavalos, que de fato o herói parece domar como ninguém, representam antes a força incontrolável do desejo e da paixão, como se mostrará no próprio desfecho da peça (mas não o antecipemos ainda).

Depois que Hipólito sai de cena, o Servo implora para ele o perdão de Cípris, porque “a sabedoria divina tem de ser superior à humana” (v. 120). Não sei como se diria em grego “wishful thinking”, mas de todo modo é no que incorre o Servo, tentando sem sucesso tomar o seu desejo por realidade: o espectador sabe que a sabedoria dos deuses não é superior à humana e, principalmente, que eles e em especial elas (tanto deusas quanto mortais) não costumam perdoar. Dito de outra maneira, a sabedoria e o perdão são ideias reguladoras, permanecendo tão somente no horizonte, logo, permanecendo inacessíveis.

Cípris vingá-se de Hipólito, está claro, mas não o faz tirando-lhe a castidade, justamente para não enfrentar diretamente Ártemis. A deusa do Amor alveja Fedra, esposa de Teseu, o pai de Hipólito, obrigando-a a se apaixonar pelo próprio enteado. A paixão confirma-se assim como *pathos*, isto é, como patologia, como doença que afeta os humanos, antes maldição alheia que decisão pessoal. “Eu amo” significa então “algo me obrigou a amar” ou “um deus me obrigou a amar”. O amor acontece à revelia de quem ama. Ora, como o amor é o sentimento dos sentimentos, responsável pela reprodução da própria espécie, em termos mais amplos, e responsável tanto pelos momentos mais sublimes quanto pelos momentos mais humilhantes, nos termos de cada indivíduo, sua vivência joga o homem e a mulher no céu e no inferno e quase que ao mesmo tempo.

A situação de Fedra é ainda pior, porque Cípris a força a desejar uma relação incestuosa e a arriscar trair o marido e rei do modo mais vergonhoso possível para ambos. Ela não tem culpa, porque é joguete nas mãos de uma deusa, mas age e pensa como se tivesse, deixando claro que os deuses e as deusas são manifestações dos desejos recônditos e recalcados dos homens e das mulheres, apresentando-se como metáforas magníficas do que não sabemos e

não podemos saber, do que não controlamos e não podemos controlar. A fala de Fedra oscila entre a vontade de razão e o medo da loucura, mostrando toda a sua vergonha por algo que não veio dela mas talvez seja ela (vv. 239-249):

Pobre de mim, que terei eu feito? Para onde me afastei do bom senso? Enlouqueci... caí por castigo divino. Ai, ai, pobre de mim! Ama, cobre-me de novo a cabeça. Tenho vergonha das coisas que disse. Cobre-me. As lágrimas correm-me dos olhos e só vejo vergonha à minha frente. Pensar racionalmente dói, mas a loucura é uma desgraça terrível. O melhor ainda é morrerem sem darmos por nada.

Fedra não chora: as lágrimas correm-lhe dos olhos como se tivessem vontade própria. Acompanhando a imagem, poderíamos dizer que Fedra não pensa: pensamentos lhe ocorrem, pensamentos a tomam, pensamentos a assaltam. Penso, logo não sei o que sou, não sei quem sou, não sei nem mesmo se sou.

Paralelamente ao Servo de Hipólito, a Ama de Fedra acompanha sua perturbação e tenta ajudá-la, mas, como sói acontecer nas tragédias gregas, essa tentativa de ajuda apenas piorará tudo. A Ama até reconhece que “andamos à deriva e o que nos arrasta não passa de mitos” (vv. 196-197), mas não leva em conta esse reconhecimento e age como se não estivesse à deriva, ou seja, como se soubesse o que estava fazendo.

Fedra, quando se percebe apaixonada, põe-se a pensar “na melhor maneira de aguentar o amor” (vv. 392-393). O amor, aqui, não é algo que se tenha ou se desfrute, mas sim a coisa que no máximo se suporta ou se aguenta. Como ela aguenta?

Primeiro tenta calar “e esconder a doença” (v. 394), se não é possível confiar na língua, boa para aconselhar os outros mas péssima para os interesses de quem fala. A língua é sempre equívoca, ao mesmo tempo pletórica e insuficiente: dizemos sempre mais do que queríamos dizer e nunca conseguimos dizer exatamente o que queríamos dizer.

Depois, tenta “aguentar dignamente esta demência, vencendo-a por um esforço de reflexão sensata” (vv. 398-399), mas sua perturbação mostra a vitória da demência e a derrota da sensatez. Percebendo que não é páreo para Cípris ou para o amor que a aflige sobremaneira, resolve morrer, isto é, resolve não ser. Fedra levará a termo esta última decisão desesperada, mas não sem um requinte perverso de vingança – não contra Cípris, imune a suas artimanhas, mas sim contra Hipólito, o homem, o filho de Teseu, aquele que é o cúmplice (involuntário, mas não importa) da humilhação do amor a que foi submetida.

A Ama tenta dissuadi-la, minimizando e relativizando o problema. A rainha se encontra apaixonada, mas como tantos outros estiveram, estão ou estarão um dia. Não aconteceu nada de especial nem de incompreensível:

“desabou sobre ti a fúria de uma deusa, mais nada” (v. 438). Ou seja, o que acontece todos os dias com todo mundo, não há razão para tanto drama, meu Deus (ou, melhor dizendo, “minha Deusa”). Depois, faz uma oportuna (e oportunista) profissão de fé estoíca, tentando lembrar à sua senhora que o destino guia quem nele consente, mas arrasta a todos que lhe resistem (vv. 443-450):

É impossível resistir a Cípris quando jorra num grande caudal, ela que segue calmamente quem cede à sua vontade, mas, quando encontra alguém de ilustre e orgulhoso, agarra nele e não imaginas como o rebaixa. Cípris percorre o éter, está na onda do mar, tudo nasceu dela. É ela que semeia e dá o amor, donde viemos todos que nos encontramos na terra.

Tentar resistir a Cípris, ou seja, ao amor, seria arrogância desmedida, pois não passa de arrogância desejar-se superior aos deuses. Então a Ama convoca Fedra a aceitar a maldição como “benção”, como benção, acolhendo o amor que sente por Hipólito: “Tem a coragem de amar: é um deus que o exige” (v. 476). A Ama mesma se oferece como alcoviteira dos amantes futuros, considerando que a traição da rainha já se realizou em pensamento, então por que não em ato? Seu gesto, rasteiro e abominável sob uma determinada perspectiva (por exemplo, a de Teseu), ecoa ao mesmo tempo a clássica sabedoria dos estoícos bem como a sabedoria de filósofos futuros – como a daquele que disse que a melhor maneira de resistir a uma tentação é entregar-se completamente a ela.

A Ama, porém, não sabia tudo e, não sabendo tudo, não sabia o principal. Ela não tinha consciência nem da extensão da perversidade de Cípris nem do tamanho da arrogância de Hipólito. A arrogância de Hipólito é tal que ele ofende não apenas a deusa mas também todas as mulheres, revelando-se um misógino completo. Quando a Ama lhe conta da paixão da madrasta por ele, o príncipe bastardo vitupera contra todo o género (vv. 616-624):

Zeus, por que razão puseste as mulheres a viver à luz do sol, impondo assim aos homens um mal fraudulento? Se a tua vontade era de semear a raça humana, não nos devias ter fornecido isso por intermédio das mulheres: os homens, em vez disso, depondo nos teus templos bronze, ou ferro ou ouro maciço, comprariam os filhos, cada um pela quantia apropriada à sua categoria, e assim viveriam em casas livres – e sem mulheres!

Como se lê, a *hybris* de Hipólito é uma hidra de várias cabeças, uma mais arrogante do que a outra. Ele desdenha de Cípris em favor de Ártemis, desdenha das mulheres em favor dos homens, desdenha de todos em favor da sua própria pureza e castidade incontestáveis. Embora vítima da deusa e do

acaso, acaba por irritar o espectador e o leitor ao ponto de sentir justificável a vingança de Fedra, que consegue ser mais maligna ainda do que a de Cípris.

Porque Fedra, ao saber do vitupério desmedido de Hipólito contra ela e contra as mulheres em geral, decide cumprir sua sentença de morte contra si mesma – mas de modo a também estragar a vida do sujeito que a desprezou tão acintosamente (vv. 725-731):

Darei prazer a Cípris, que me destruiu, ao abandonar hoje mesmo a vida. É amargo o amor que me vitimará. Mas tornar-me-ei, ao morrer, fatal a um outro, para que ele aprenda a não ser altivo em relação à minha infelicidade. Será ao partilhar comigo da mesma doença que aprenderá a castidade.

Amaldiçoada, Fedra sai da vida amaldiçoando – mas o faz como uma boa grega, isto é, pedagogicamente: “para que ele aprenda a não ser altivo”. É preciso ensinar sempre, mesmo como último gesto.

Como último gesto, Fedra se enforca. Alertado pela gritaria das criadas, Teseu entra no aposento (e na peça) convenientemente nesta hora. Vê o cadáver da esposa, já estendido no leito, mas com uma pequena tábua pendurada do pulso. Ao retirá-la e lê-la, o rei exclama, desesperado: “Esta tabuinha grita – grita coisas horrendas!” (vv. 877-878).

No pequeno pedaço de madeira, Fedra escrevera que Hipólito a tomara à força na própria cama do casal. Teseu, filho de Posídon, se lembra que seu divino pai lhe prometera três graças – ou três desgraças, como preferisse. Então ele invoca o deus dos mares para atendê-lo e aniquilar o seu próprio filho. O Coro se scandaliza, diz que em breve o rei perceberá o quanto se encontra enganado, pede-lhe que recue do seu pedido insensato, mas o rei não atende, ao contrário: decide exilar o filho para que ele sofra de qualquer modo, mesmo que escape de Posídon.

Hipólito chega neste momento, assusta-se com a morte de Fedra e demora a entender por que o pai lhe transmite tanto rancor. Teseu, indignado com o aparente cinismo do filho, o acusa diretamente, na acusação destacando a sua arrogância de querer sempre se mostrar melhor e mais puro do que os demais (vv. 949-957):

Com que então é como homem especial que convives com os deuses, casto e puro de qualquer maldade? Não me deixaria convencer pelas tuas gabarolices, a ponto de atribuir aos deuses falta de inteligência. Agora bem te podes pavonear. Com a tua alimentação vegetariana, convertes as pessoas aos cereais e, com Orfeu por senhor, delira à vontade; presta as devidas honras ao fumo de muitos escritos – pois foste apanhado! Ordeno a todos que fujam de gente desta laia. Caçam-nos com palavras altissonantes, mas na verdade andam a preparar coisas vergonhosas.”

O príncipe bastardo é inocente da acusação de ter violentado a esposa do próprio pai, mas não da acusação de arrogância, não da acusação de se pretender saber mais do que todos, inclusive e principalmente sobre si mesmo. Tanto que, na sua réplica ao pai, reafirma sua superioridade moral e defende sua alma supostamente virgem: “Contemplas esta luz e esta terra? Nela não encontras – mesmo que não o queiras reconhecer – homem que tenha nascido mais casto do que eu” (vv. 994-995).

A afirmativa é curiosa, pois salvo melhor juízo todo bebê nasce casto – talvez peque em pensamento na primeira vez em que toma o seio da mãe, não se sabe. Mas o elogio que Hipólito faz a si mesmo mostra que ele transforma sempre sua perspectiva em verdades absolutas e eternas, portanto em dogmas essencialistas, não conseguindo enxergar o movimento das coisas, dos outros e do seu próprio íntimo. O mesmo faz Teseu, como vemos, sem que, no entanto, um possa se tornar o álibi do outro.

Acompanhado de vários Servos fiéis, Hipólito sai da cidade dirigindo uma quadriga (um carro de duas rodas puxado por quatro cavalos emparelhados). Em determinado momento, encontra a manifestação de Posídon, que atendia ao pedido terrível de Teseu.

Como em toda cena de ação, nas tragédias gregas, e à falta talvez de efeitos especiais hollywoodianos, o encontro de Hipólito com Posídon é contado *a posteriori* por um de seus amigos ao próprio Teseu. O trecho é longo, mas tão dramático e tão espetacular, na tradução de Frederico Lourenço, que merece ser transcrito (vv. 1198-1248):

Quando íamos a entrar num descampado onde há um promontório que continua pelo golfo Sarónico para além desta terra, foi daí que se libertou um barulho subterrâneo, semelhante ao trovão de Zeus, um tremor profundo, horrível de ouvir. Os cavalos levantam a cabeça; arrebitem as orelhas em direcção ao céu; e entre nós havia um terror incontrolável ao tentarmos perceber donde vinha aquele barulho. Olhando para a praia marulhante, vemos uma onda sobrenatural a elevar-se até ao céu, de tal forma que os meus olhos foram impedidos de ver a costa de Círon; escondia até o Istmo e a rocha de Asclépio. Em seguida, a onda aumenta e faz ferver à sua volta grande quantidade de espuma; corre num torvelinho de água salgada em direcção à margem onde está a quadriga. Com uma altura correspondente a três vagas, a onda regurgita um touro, besta monstruosa e selvagem. Toda a terra, repleta com o seu mugido, respondia-lhe de forma horripilante. Para quem estava a ver, parecia uma visão tão forte que o olhar não a podia aguentar. Os cavalos ficaram logo aterrorizados, mas o nosso amo, perfeitamente familiarizado com o comportamento dos cavalos, segurou as rédeas com as duas mãos, puxando-as como um marinheiro puxa o remo, pendurado para trás nas correias. Mas os cavalos, mordendo com as mandíbulas o freio forjado pelo

fogo, arrastam-no à força; e nem a mão do piloto, nem as rédeas, nem o carro bem construído conseguem fazê-los mudar de direção. E se guiava com o leme a corrida em direção ao solo macio, aparecia-lhe na frente o touro para os obrigar a voltar para trás, fazendo com que a quadriga ficasse desvairada de terror. Se os cavalos tresloucados se precipitavam para os rochedos, o touro, aproximando-se em silêncio, seguia o carro até que, finalmente, o derrubou e revirou, atirando uma das rodas contra uma pedra. Estava tudo misturado: os cubos das rodas, as cavilhas do eixo – tudo saltava no ar. E o próprio desgraçado, apanhado nas rédeas, é arrastado, preso a um nó impossível de desatar. Partiu a pobre cabeça contra as pedras e dilacerado, em carne viva, gritava coisas terríveis de ouvir: “parai, cavalos criados nos meus estábulos: não causeis a minha morte! Ó terrível maldição de meu pai! Não há ninguém que venha salvar este homem excelente?” Muitos de nós queríamos salvá-lo, mas ficávamos sempre para trás. Ele, não sei como, libertou-se do nó das correias cortadas e caiu; mas ainda lhe resta um sopro de vida. Não sei para que parte daquela zona rochosa os cavalos e o monstruoso touro desapareceram.

Como vemos, os efeitos especiais continuam dispensáveis. Mas, antes de trazer o filho moribundo à presença do pai, o mensageiro da desgraça ainda o defende, numa espécie de eco tanto à misoginia quanto à arrogância do herói, arrogância esta que não esmorece nem na hora final, se ele reclamava, petulante, que ninguém vinha salvar “este homem excelente” (vv. 1249-1254):

Senhor, sou apenas um escravo em tua casa. Mas de uma coisa nunca serei capaz: convencer-me da maldade do teu filho! Mesmo que toda a raça das mulheres se enforcasse e que o pinhal inteiro do Ida se transformasse em tabuinhas cobertas de letras... mesmo assim, eu saberia que ele é um homem superior.

Dizíamos que o castigo de Hipólito já vinha anunciado no seu próprio nome, que significa: “aquele que solta ou deixa ir os cavalos”. Os cavalos, que o infortunado herói parecia domar como ninguém, representam antes a força incontrolável da paixão e do terror, como mostram ao final. Na verdade o príncipe é ferido mortalmente antes pelos seus próprios cavalos – poderíamos dizer, talvez, pelos seus próprios cavalos-demônios internos – do que pelo gigantesco touro que Posídon lhe lançou para atender à invectiva de seu pai. Este gigantesco touro, por sua vez, é uma espécie de símile do Minotauro que, como sabemos, foi derrotado pelo próprio Teseu no labirinto de Dédalo. Todo o mito como que retorna urobóricamente a seu início.

Antes que Teseu possa ver pela última vez o seu filho, antes que ele morra, a própria deusa Ártemis aparece para o rei, como *deus ex machina*. Não posso deixar de anotar a belíssima solução cênica adotada por Carlos Martins de Jesus e Claudio Castro Filho, na montagem de *Hipólito* a que assisti na Universidade de Coimbra em Maio de 2010 e que deu ensejo ao presente texto: a atriz que

representava Ártemis era a mesma que representava Cípris, mostrando muito bem o encontro dos opostos e o desencontro dos homens.

Ártemis vem para mostrar a Teseu o espírito justo de Hipólito, seu maior devoto, e também para mostrar a paixão desvairada da sua mulher. Desse modo, explicita claramente a injustiça do rei: “Teseu, por que te alegras com esta situação, desgraçado, tendo morto o teu filho de forma ímpia devido às palavras falsas da tua esposa?” (vv. 1286-1289).

Teseu se desespera com o que fez e é desesperado que recebe o filho às beiras da morte. Toma-o nos braços e imediatamente recebe o seu perdão, como queria Ártemis. Todos condenam Cípris na última cena, mas na verdade condenam o imenso vazio de tudo o que não conhecem. As paixões não podem ser condenadas, não podem sequer se ver como condenáveis, elas não existem por si mesmas.

O que a peça de Eurípidés condena é a pretensão desmedida de saber a verdade toda, quando a verdade nunca se apresenta toda, inteira, ao ser humano: vemos apenas o que podemos ver, com nossos limitados órgãos de percepção, sabemos apenas o que podemos saber, na nossa circunstância limitadíssima.

Hipólito amava, Fedra amava, Teseu amava, sem dúvida – mas nenhum deles podia saber muito bem a quem ou porquê. O amor é da ordem mesma do desconhecimento, não do conhecimento. Assim como não sei se “eu penso” ou se “um pensamento me ocorreu”, também não posso saber se “eu amo” ou se “um amor me aconteceu”, nem quando “isso” é bom ou quando “isso” não é nada bom. O amor acontece à revelia de quem ama, parece claro – e é só o que parece claro. Tudo o mais permanece obscuro.

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. Afirmar 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 Eurípidés, 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 Eurípidés 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 euripidiana, 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* euripidiano, 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 euripidiana, 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.

VISÃO E INTERPRETAÇÃO SENEQUIANA DO MITO DE FEDRA E HIPÓLITO: A PERSONAGEM FEMININA DE FEDRA

C. ARIAS ABELLÁN
Universidade de Sevilha

Introdução

O presente trabalho integra-se no âmbito de um projeto de investigação¹ destinado à caracterização dos personagens (e dos temas) das tragédias de Séneca a partir da análise do vocabulário ou, dito de outra forma, ao exame do traço dramático ao nível da palavra.

Na minha opinião, e em especial em áreas como a da tragédia, é o discurso das personagens, o que empregam sobre si próprias ou o que se refere a uma personagem em concreto, pela boca de outra personagem, o que pode traçar – de forma mais contundente e “refinada” que a simples análise literária – o retrato da sua singularidade enquanto personagens trágicas, as suas tomadas de posição face ao núcleo trágico e aos demais atores. E mantenho esta opinião quanto à real capacidade caracterizadora do léxico a respeito das “problemáticas” explanadas na tragédia. Mais, ela é ainda fundamental para o conhecimento das conceções particulares dos autores trágicos sobre as personagens e os temas básicos da tragédia, e, por último, da posição característica destes autores e da sua originalidade em relação às fontes.

O mito de Hipólito e Fedra, representado em cinco antecedentes literários anteriores a Séneca – o *Hipólito Velado* e o *Hipólito portador da Coroa* de Eurípides, a *Fedra* de Sófocles, a peça homónima de Licofron e a quarta *Heroíde* de Ovídio² –, remonta com efeito a uma velha lenda ritual relacionada com o culto a Poséidon e à morte de Hipólito, jovem herói, belo e virgem; com esta história parece ter-se depois misturado a figura lendária de Teseu e, sobretudo, ter sido introduzida, como figura oponente à de Hipólito, a personagem de Fedra, uma mulher impudica (cf. J. Luque Moreno II 1980: 17 sqq.).

Uma das linhas evolutivas deste mito reside precisamente no progressivo protagonismo de Fedra (e conseqüente afastamento de Hipólito), junto com a igualmente progressiva reabilitação moral do seu comportamento, assunto a que voltaremos adiante.

¹ A primeira publicação deste projeto data de 1994.

² De entre estes antecedentes, perderam-se *Hipólito Velado* de Eurípides e as *Fedras* de Sófocles e Licofron. Cf., a propósito, L. Luque Moreno II 1980: 16-17 e, neste volume, as pp. 25, 116-117 e 196 e n. 9.

Baseando-me na história literária que acabo de resumir, centrarei este estudo na personagem que, na referida história, foi adquirindo importância, Fedra³ (que é, antes de mais, a protagonista da obra de Séneca), e no seu tema fundamental, motor de toda a tragédia: o seu amor. Bem assim, limitarei a minha análise à categoria lexical dos adjetivos, porquanto me parece que este tipo de vocabulário é o que mais nos convém para uma aproximação ao desenho dos atores e dos temas trágicos, tratando-se do nível em que repousa a maioria das nuances semânticas de índole valorativa.

A personagem de Fedra

Os adjetivos que incidem diretamente sobre Fedra podem agrupar-se em três domínios fundamentais: *signa amoris*, atitudes de Fedra perante Hipólito e valoração moral da conduta de Fedra.

Signa amoris

O primeiro grupo dos *signa amoris* constitui-se por um conjunto de qualificativos que conotam os afetos provocados pelo amor; estes descrevem-se por via de uma série de procedimentos que cabem nos motivos amorosos tradicionais (angústia, perda de controle, abatimento, etc.), levados às últimas consequências nesta obra, pois que nela está em causa um amor, o de Fedra, sem solução, cuja concretização implicaria uma relação incestuosa e adúltera que, como tal, seria contrária à *pietas*.

Destes pressupostos parece partir Fedra quando, como veremos adiante, tenta justificar o despropósito dos seus sentimentos apelando ao estado de “loucura” ao qual a conduziram esses mesmos sentimentos e ao seu caráter inevitável e “fatal”. Podem estes *signa amoris* ser de índole psíquica e física, surgindo concretizados com adjetivos dos seguintes âmbitos semânticos: (1) “Tristeza” e “tribulação”; (2) “Incerteza”, “desassossego”; (3) “Irracionalidade”, “loucura”; (4) manifestação física destes sintomas (“enfraquecimento” e “desvanecimento”).

1. A “tristeza” e a “tribulação” estão representadas pelo termo *miser*, com o qual Fedra é qualificada pela Ama – *Quis meas miserae deus/ aut quis iuuare Daedalus flammis queat?* (vv. 119-20); *Quo, misera, pergis* (v. 142) – e por *maestus*, adjetivo que Fedra aplica a si mesma – *Hanc maestam prius recreate* (v. 730)⁴.

³ Sobre esta personagem elaborámos já alguma reflexão prévia. Cf. C. Arias Abellán 1994: 33-35. Este estudo, limitando-se a uma análise interna da obra, serve logicamente de antecedente ao presente trabalho, onde se incluem já, além de outras considerações, a indagação e a comparação com as fontes gregas e latinas da obra.

⁴ Outros planos gramaticais abundam a propósito deste estado de “tristeza”. São disso exemplo os passos da Ama como *noctem querelis ducit* (v. 370), *lacrimae cadunt per ora et assiduo genae/ rore irrigantur, qualiter Tauri iugis/ tepido madescunt imbre percussae niues* (vv. 381-383); ou as

2. O “desassossego” e a “incerteza” da rainha surgem nomeados, por sua vez, pelos adjetivos *dubius* (v. 365), *incertus* (v. 366) e *impatiens* (v. 372) do discurso seguinte da Ama:

*quamuis tegatur, proditur uultu furor; (...) nil idem dubiae placet
artusque uarie iactat incertus dolor.
Nunc ut soluto labitur moriens gradu
et uix labante sustinet collo caput,
nunc se quieti redditet, somni immemor, noctem querelis ducit; attolli iubet
iterumque poni corpus et solui comas rursus fingi; semper impatiens sui
mutatur habitus* (vv. 363, 365-373)⁵.

3. A zona da “precipitação” e da “irracionalidade” de Fedra cobra uma importância muito especial e apresenta-se com um número bastante maior de qualificativos que correspondem, na sua maioria, a qualificações pela boca da própria rainha. São eles os seguintes: *praeceps* (*Sed Phaedra praeceps graditur, impatiens morae. Quo se dedit fortuna? Quo uerget furor?*, vv. 583-84); o participio presente do verbo *furo* (*quid furens saltus amas?*, v. 112; *Hyppoyte nunc me compotem uoti facis;/ sanas furem. maius hoc uoto meo est,/ saluo ut pudore manibus immoriar suis*, v. 711); o deverbativo *furibundus* (*siste furibundum impetum*, v. 263); dois compostos privativos de *mens*, *amens* e *demens* (*et te per undas perque Tartareos lacus/ per Styga, per amnes igneos amens sequar*, vv. 1179-1180; *Athenae, tuque, funesta pater/ peior nouerca: falsa memorauit et nefas,/ quod ipse demens pectore insano hauseram,/ mentite finxi. Vana punisti pater*, vv. 1191-94); um composto privativo de *cors*, *uecors* (*strictoque uaeors Phaedra quid ferro parat?*, v. 1155); sintagmas formados por *mens*, *pectus* e adjetivos alusivos às noções de falta de sanidade ou freio como *effrena mens* (*Moderare, alumna, mentis effrenae/ animos coerce*, v. 255), *non sana mens* (*Sed en, patescunt regiae fastigia: reclinis ipsa sedis auratae toro/ solitos amictos mente non sana abnuat*, vv. 384-386), *insanum pectus* (*pectus insanum uapor ardorque torret*, vv. 640-641); e, finalmente, perífrases referentes à falta de domínio sobre o seu ser (*et ipsa nostrae fata cognosco domus:/ fugienda petimus; sed mei non sum potens*, vv. 698-699).

Não restam dúvidas de que a sua “loucura” tem especial significado para Fedra e que é isso que determina o predomínio, nas suas palavras, de qualificativos alusivos a este estado⁶. Por outro lado, estas situações de

seguintes palavras de Teseu, quando regressa dos Infernos e escuta os lamentos da esposa: *fremitus febilis* (v. 850); *maesta lamentatio* (v. 852).

⁵ Este estado de “desassossego” e “incerteza” é reforçado com outros elementos lexicais do contexto (cf. *incertus dolor; uarie; nunc... nunc... iterum... rursus... mutatur*).

⁶ Das dez referências à “loucura”, metade (cinco) pertencem a Fedra, repartindo-se as restantes pelo Coro (uma) e pela Ama (quatro).

“infortúnio” e “loucura” projetam-se na “insónia” (outro tópico amoroso) da rainha, assinalado pela Ama (*somni immemor*, v. 369).

4. Motivo de pormenorizada descrição são as mostras físicas do estado de Fedra: desatenção para com a comida e a saúde – integrada no tópico do esquecimento das necessidades primárias característico do amor –, perda da beleza, enfraquecimento físico, etc. Todas estas manifestações, consequência do estado de incerteza e excitação amorosas da rainha, podemos lê-las nos passos seguintes: *nulla iam Cereris subit cura aut salutis* (vv. 373-374); *cecidit decor* (v. 378); *oculi nihil... micant* (v. 380); *non idem uigor* (v. 375); *iam uiribus defecta* (v. 375). Bem assim, apontam para a situação inanimada e moribunda da rainha: *nunc ut soluto labitur moriens gradu* (v. 367); *terrae repente corpus exanimatum accidit/ et ora morti similis obduxit color* (vv. 585-86).

Com todas estas descrições, Séneca parece colocar a tónica do sofrimento amoroso de Fedra na ideia de uma autêntica doença, algo que não é estranho ao *Hipólito* euripídiano, como demonstra neste volume o estudo de Frederico Lourenço (pp. 31-36)

Atitudes de Fedra perante Hipólito

No que toca às atitudes de Fedra perante Hipólito, destaca-se a de suplicante. Esta postura em face do amado integra-se no motivo amatório do *seruitium amoris* (*omne seruitium feram*, v. 612) e tem a sua representação adjetiva (além do substantivo *famula*, nos versos 611, 612 e 617) nos termos *supplex* e *serua*, com os quais Fedra se autoqualifica diante de Hipólito (*sinu receptam supplicem ac seruam tege*, v. 622), a par da sua posição de “cumpridora obediente” do poder que, segundo ela, poderia estar nas mãos do seu enteado⁷ (*mandata recipe sceptris, me famulam accipe, te imperia regere, me decet iussa exequi*, vv. 617-18; *iubeas*, v. 613; *imperium*, v. 621; etc.)⁸.

Valoração “moral” da conduta de Fedra

Articula-se em torno de três conceitos: (1) “castidade”, (2) *pietas* e (3) “culpabilidade (inocência)”.

1. Prevalece, a este respeito, o convencimento da “castidade” da rainha, sustentado pelos qualificativos *prudica*, *casta* e o poético *castifica*, que lhe atribui

⁷ Fedra baseia-se no facto de Teseu estar nos Infernos e na esperança de que possa morrer aí e não mais regressar, esperança que a ilibaria dos delitos de adultério (e de incesto) e que facilitaria a possibilidade de Hipólito ocupar o lugar de Teseu, como rei e como esposo. Esta localização de Teseu nos Infernos, que viria a “anular” ou a “diminuir” os pecados de Fedra, pode dever-se, segundo P. Grimal 1965: 4, a Sófocles.

⁸ É neste contexto das reações perante Hipólito que se situa, ainda que com uma única representação adjetiva, o estado de “inatividade” de Fedra, que a Ama denomina com o termo *segnis*, causada, bem como a “indolência” de Fedra (outro tópico da poesia amatória) pelo aturdimento a que se vê submetida a rainha após a confissão a Hipólito dos seus sentimentos e a recusa destes pelo enteado: *Deprensa culpa est. Anime, quid segnis stupes?* (v. 719).

a Ama: *prudica*⁹ (*Nefandi raptor Hippolytus stupri/ instat premitque, mortis intentat metum,/ ferro pudicam terret*, vv. 726-728); *casto pectore* (*Thesea coniunx, clara progenies Iouis,/ nefanda casto pectore exturba ocium*, vv. 129-130); *castifica* (*expelle facinus mente castifica horridum*, v. 169). E também Fedra reafirma esta castidade, referindo-se a si mesma com a palavra *intacta* (*Respersa nulla labe et intacta, innocens/ tibi mutor uni*, vv. 668-669) e por outros meios sintagmáticos, como seja a expressão *saluo pudore* (*Maius hoc uoto meo est,/ saluo ut pudore manibus immoriar tuis*, vv. 711-712). Presente está ainda a representação, por via da antinomia adjetiva *casta/ incesta*, da situação que a domina no fim da peça (*morere, si casta es uiro, si incesta, amori*, vv. 1184-85), já que considera que, tenha ou não sido casta, deve pagar com a morte a dor que causou ao esposo e ao amado, Hipólito.

2. A falta de *pietas* expressa-se com o adjetivo *impius*, usado em três ocasiões relativamente a Fedra e obedecendo: a uma advertência da Ama, no início da obra, a propósito dos planos da rainha em unir-se a Hipólito e às consequências desse ato, a confusão, no leito, de pai e filho, e a concepção no seu ventre ímpio (*utero impio*) de uma descendência híbrida (*Miscere thalamos patris et gnati apparatus/ uteroque prolem capere confusam impio?*, vv. 171-172); a uma autoqualificação da própria Fedra, quando decide suicidar-se após reconhecer a sua culpa (*pectus impium*) na mentira contra Hipólito e, como tal, na morte deste (*Mucrone pectus impium iusto patet*, v. 1197); finalmente, a uma declaração de Teseu, no momento em que lança a maldição final contra a esposa (*Istam terra defossam premat/ grauisque tellus impio capiti incubet*, vv. 1279-1280).

3. À parte a aceitação, que acabo de assinalar, da sua falta contra a *pietas* (*pectus impium*), motivadora da calúnia contra Hipólito e da sua morte, não há na verdade – e com isto passo à análise do âmbito da “culpabilidade” ou “inocência” – lugar para a aceitação da culpa no que toca ao amor.

Fedra declara-se *innocens* quando confessa esse amor a Hipólito (*Respersa nulla labe et intacta, innocens/ tibi mutor uni*, vv. 668-669), pese embora o apelo que lhe faz a Ama com vista a uma possível interiorização ética da culpabilidade deste sentimento por um enteado (*quid poena praesens conscius mentis pauor/ animusque culpa plenus et semet timens?*, vv. 162-163).

Nos momentos em que emergem sentimentos negativos de autopunição, a rainha apela à ausência de Teseu nos Infernos – pela primeira vez referida, como vimos, por Sófocles –, servindo-se dela com um duplo fim: se por um lado a dita distância de Teseu nos Infernos – e a possibilidade aguardada por Fedra de que aí encontre a morte, de que jamais regresse – a ilibam do delito

⁹ Hipólito, como é natural, contraria esta valoração lançando mão do antónimo *impudicus* para qualificar Fedra: *Procul impudicos corpore a casto amoue/ tactus* (vv. 704-705); *En impudicum crine contorto caput/ laeva reflexi* (vv. 707-708).

de adultério (e de incesto) e a levam, além disso, a conceber a esperança de um casamento com Hipólito, o que daria legalidade ao seu amor, por outro Teseu partiu para os Infernos em busca de amores ilícitos (*illicitos toros... quaerit Hippolyti pater*, vv. 97-98¹⁰), o que torna o esposo quem primeiro foi infiel, assim fazendo da possível infidelidade de Fedra uma simples resposta:

*Profugus en coniunx abest
praestatque nuptae quam solet Theseus fidem
Fortis per altis inuii retro lacus
uadit tenebras miles audacis proci,
solio ut reuulsam regis inferni abstrahat;
pergit furoris socius, haud illum timor
pudorque tenuit: stupra et illicitos toros
Acheronte in imo quaerit Hyppolyti pater (vv. 91-97)¹¹.*

Dos qualificativos referentes a Fedra, usados pela própria ou por outras personagens da obra, concluímos alguns traços que passamos a resumir, antes de passar ao estudo do amor.

No âmbito dos *signa amoris* e das atitudes da mulher apaixonada, destaca-se com termos absolutos o “estado de loucura” da personagem. Pode afirmar-se que a “irracionalidade” é a sua característica fundamental, sendo os restantes sintomas (“tristeza”, “desassossego”, etc.) remetidos para segundo plano.

Por outro lado, ao passo que estes sintomas se deduzem sobretudo das palavras e intervenções da Ama, as situações de “descontrole” e “loucura” erguem-se da afirmação mais categórica e dorida que de si mesma faz Fedra. Assim se enfrenta a rainha à sua paixão amorosa, como que a uma vitória do *furor* em face da *ratio*, vitória essa que é causa de imensa contradição interior, de profundo tormento, dos quais dá provas em mais do que uma ocasião com afirmações como a seguinte:

*sed furor cogit sequi
peiora. Vadit animus in praeceps sciens
remeatque frustra sana consilia appetens...
Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor (vv. 178-180; 184)¹²*

¹⁰ O alvo dos seus amores seria Pirítoos. Cf. J. Luque Moreno II 1980: 31, n. 51.

¹¹ Este argumento da infidelidade inicial de Teseu tem também especial relevo na quarta *Heroíde* de Ovídio (vv. 109 sqq.).

¹² O par *ratio/furor* a que apela Fedra neste passo, par de índole psicológica e filosófica, é o pivô da tragédia. Em Fedra, como a própria manifesta e como podemos depreender de toda esta investigação, cumpre-se o triunfo do *furor* (situação partilhada com Teseu); em Hipólito e na Ama parece dominar, ao invés, a *ratio*. Para mais detalhes, vd. E. Lefevre 1969: 131-160 e J. Luque Moreno II 1980: 19.

Da mesma maneira, tampouco as áreas de valoração moral da paixão e da conduta de Fedra conseguem a relevância e a especificação da sua “loucura”.

É feita referência – em seis momentos, como vimos (três da Ama, três de Fedra) – ao tema da “castidade” da rainha, ao que se seguem, de longe, os dois planos da sua “inocência (culpabilidade)” e da *pietas*¹³: Fedra verbaliza a “inocência” do seu amor por Hipólito (qualificando-se de *innocens*); quanto à falta de *pietas*, essa é uma falta que não se reconhece no amor de Fedra, mas sim na difamação lançada contra Hipólito no final da obra, causa da sua morte.

O amor

Não restam dúvidas que o tema dominante na personagem de Fedra é o amor, tema que passo a analisar com o objetivo de traçar o perfil desta personagem. O léxico adjetivo permite-nos distinguir referências ao amor em geral e referências particulares ao amor concreto vivido por Fedra.

O amor como sentimento geral

Conhecemos este sentimento geral sobretudo pela ode coral que encerra o Ato I, ode que se inicia com uma apóstrofe a Vénus¹⁴ e se centra na omnipresença e no poder do amor na natureza (humana, animal e divina), ao que dificilmente poderia escapar Fedra.

O coro representa o amor através de Cupido e com as suas tradicionais atribuições mitológicas: como ser alado, pelo emprego dos termos poéticos *uolucer* e *uolans* (*hic uolucer omni pollet in terra patens*, v. 186; *ille per caelum uolans*, v. 200); como menino brincalhão, lascivo e ágil no arremesso dos dardos (*iste lasciuus puer et renidens*, v. 277; *figit sagitta certior missa puer*, v. 193); e como “fogo” – comparação muito frequente na poesia amatória –, um fogo que é “sagrado” (*sacer*) e “cruel” (*saeuus*) (*Sacer est ignis (credite laesis)/ nimiumque potens*, vv. 330-331; *Saeuis ecquis est flammis modus?*, v. 358)¹⁵.

¹³ Com duas referências, de Fedra e da Ama, e três, da Ama, de Fedra e de Teseu, respetivamente.

¹⁴ Ao nível das divindades é de notar o paralelismo entre Vénus (Afrodite), que preside ao mundo de Fedra, e Diana (Ártemis), que representa Hipólito (*Regina nemorum*, v. 406; *toruus auersus ferox/ in iura Veneris redeat*, vv. 416-417).

¹⁵ A par desta descrição do coro, que mantém o esquema tradicional das suas representações mitológicas e do seu poder, surge uma reflexão de natureza “valorativa” por parte de Ama e da protagonista; a Ama considera-o ficção de um *animus demens* (v. 197) e da *turpis libido* (vv. 202-203), aplicando apenas numa ocasião, referente a um amor dentro dos limites da razão, o termo positivo *sanctus* (*Cur sancta paruis habitat in tectis Venus/ mediumque sanos uulgus affectus tenet/ et se corcent modica?*, vv. 211-213). Já Fedra fala de uma “chama indomável” (*flammis... indomitis*, v. 187) ou de algo “enganador” (*O spes amantum credula, o fallax Amor*, v. 634).

O amor sentido por Fedra

O amor de Fedra vem assinalado, na maioria dos contextos, com substantivos abstratos – contando com não mais que uns poucos casos de concretização por via das divindades do amor, Vénus e Cupido –, e recebe um conjunto de adjetivações que traçam dele a imagem de uma realidade intensamente interiorizada e de maior profundidade do que a que se obtém pelas referências ao amor em geral realizadas pelo coro, que acabámos de ver.

Como substantivo abstrato, conhece diversas identificações. Em primeiro lugar, é comparado ao “fogo” – no âmbito da metáfora tão característica da poesia amatória que mencionei na secção anterior. Este “fogo de amor” recebe a incidência de adjetivos como *tacitus* e *mersus*, reveladores do seu caráter “secreto” e “oculto”, caráter que concorda com o tema da honra, pois que se trata, em Fedra, de um amor ilegítimo, desonroso e pouco coincidente com o comportamento de uma rainha: *torretur aestu tacitu et inclusus quoque,/ quamuis tegatur, proditur uultu furor* (v. 362); *per uenas meat/ uisceribus ignis mersus et uenus latens/ ut agilis altas flamma percurrit trabes* (vv. 642-644).

De igual modo, este “fogo de amor” conhece adjetivações alusivas ao que de poderoso (*grauis*) há na sua natureza (*Quis me dolori reddit atque aestus graues/ reponit animo?*, vv. 589-90) e ao seu caráter ímpio, nefando e irracional (*impius, nefandus, insanus*), em passos como *Compesce amoris impii flammis* (v. 165), *Perge et nefandis uerte naturam ignibus* (v. 173) ou *Spes nulla tantum posse leniri malum/ finisque flammis nullus insanis erit* (vv. 360-361). Em segundo lugar, é comparado a uma loucura incontrolada (*furor*) que recebe, por sua vez, as qualificações de oculta, precipitada e impetuosa (cf. *inclusus, praeceps* y el poético *proteruus*): *Torretur aestu tacito et inclusus quoque,/ quamuis tegatur, proditur uultu furor* (vv. 362-63); *Quid sinat inausum feminae praeceps furor?* (v. 824); *si tam proteruus incubat menti furor* (v. 268). Em terceiro lugar, identifica-se com um crime *horridum* e *nefandum* (*Stirpem perosa Solis uindicat Martis sui/ suasque, probris omne Phoebeum genus/ onerat nefandis*, v. 126; *expelle facinus mente castifica horridum*, v. 169). Em quarto lugar, e para concluir, é equiparado a um mal, a uma doença de grandes dimensões (*tantus, non leuis*) e de caráter fatal (*fatale*): *Spes nulla tantum possit leniri malum* (v. 360); *Minois defuncta leui/ amore est, iungitur semper nefas* (vv. 127-128); *Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas?/ Fatale miserae matris agnosco malum* (vv. 112-113).

Nas referências às divindades do amor pode observar-se a incidência das adjetivações *non castus* e *potens*, com as quais significam, respetivamente, o desejo não casto de Fedra (pelo sintagma *Venere non casta*) e a omnipresença do deus (Cupido) como motor do seu *furor*: *Resistet ille seque mulcendum dabit/ castosque ritus Venere non casta exuet?* (vv. 236-237); *Quid ratio possit? vicit ac regnat furor / potensque tota mente dominatur deus potens deus* (vv. 184-185).

Dos adjetivos referentes ao amor de Fedra sobressai de forma evidente, pelo seu significado, o termo *fatalis*. Com este termo, apenas usado por Fedra e uma só vez na tragédia em causa, intensifica-se a visão que do seu amor tem a rainha, como algo que não lhe coube escolher, antes que foi predestinado e motivado por forças sobre-humanas (o *Fatum* e a ação vingativa em concreto da deusa Vénus¹⁶); surge também integrado na série de amores da sua família (*Stirpem perosa Solis inuisi Venus/ per nos catenas uindicat Martis sui/ suasque, probris omne Phoebeum genus/ onerat nefandis: nulla Minois leui/ defuncta amore est, iungitur semper nefas*, vv. 124-128), em especial os amores da sua mãe (cf. *miseræ matris agnosco malum*, v. 113; *memorque matris metuere concubitus novos*, v. 170)¹⁷. E todos estes amores familiares são considerados tão monstruosos quanto a sua própria paixão, assim ocorrendo paralelismos entre a adjetivação do touro, objeto do amor de Pasífae (*efferus, toruus*, vv. 116-117) e as qualificações de Hipólito (*efferratus, toruus*, vv. 923, 416), etc.¹⁸

Fedra posiciona-se, portanto, não como um sujeito com liberdade para escolher os seus afetos, antes como uma vítima incapaz de combater o amor que lhe foi inculcado pelo *Fatum*, como um “objeto” estranho, portanto, às consequências nefandas desse mesmo amor. As valorações éticas (*impius, nefandus, non castus*) desse estado anímico tão poderoso e irracional, que lhe foi imposto de fora, residem, assim, sobretudo nas intervenções da Ama.

Conclusões

No momento de encerrar estas linhas gostaria de destacar as duas caracterizações básicas que podemos extrair do léxico adjetivo aplicado, essencialmente pela própria Fedra, ao seu comportamento e ao seu amor.

Quanto ao seu comportamento amoroso, ficou evidente um estado absoluto de “loucura” que, com tempo o dissemos, se verbaliza na afirmação mais dorida que faz a rainha de si mesma: *quid ratio possit? Vicit ac regnat furor* (v. 184). Acerca do seu amor, identificado com um *furor* que a lançou para o estado de loucura que comentámos, realça-se uma reafirmação desse

¹⁶ Fedra descende, pelo lado materno, do Sol, raça odiada por Vénus. O Sol, com efeito, testemunhou as aventuras de Vénus com Marte e logo contou ao esposo de Vénus, Vulcano, que preparou um embuste ao convidar todos os deuses para verem juntos Vénus e Marte. Cf. J. Luque Moreno II 1980: 32, n. 62.

¹⁷ Fedra era filha de Pasífae e de Minos. A sua mãe teve uma relação com um touro, da qual nasceu o Minotauro, monstro metade homem, metade touro. Cf. J. Luque Moreno II 1980: 31, n. 57. A projeção destes antecedentes na monstruosidade da paixão de Fedra vem também referida na quarta *Heroide* de Ovídio (vv. 53 sqq.).

¹⁸ Alguns paralelismos reforçam a oposição mitológica entre os laços familiares de Fedra e Hipólito. São disso exemplo Pasífae/ Minos, vítimas de intensas paixões amorosas (para Fedra), e Antíope, uma amazona virgem (para Hipólito). Cf. J. Luque Moreno II 1980: 19.

sentimento como *malum fatale*, ou seja, causado por uma força sobre-humana (o *Fatum*), externa à sua decisão.

Ambos os motivos, a “loucura” de Fedra e o caráter *fatale*, produto do *furor*, do seu amor, conduzem sem dúvida à neutralização da sua capacidade de escolha, da sua responsabilidade, assim se alcançando uma certa desculpa e uma postura de entendimento e compaixão para com a personagem, postura enquadrável nos efeitos da progressiva “reabilitação moral” que referimos no início deste trabalho, no essencial iniciada por Sófocles¹⁹.

¹⁹ Comentei já acima a opinião de P. Grimal, segundo a qual terá sido Sófocles quem primeiro situou Teseu nos Infernos durante o desenlace da história e das intenções amorosas de Fedra para com Hipólito, esse lugar com fortes ressonâncias de “morte” – e a elas se agarra Fedra para pensar que, morto Teseu, nenhum pecado decorreria da sua união com Hipólito. Nas obras anteriores de Eurípides, Teseu é colocado na Tessália (*Hipólito Velado*), o que traz consigo a imoralidade chocante do duplo delito de incesto e adultério, situação que é no entanto suavizada em *Hipólito portador da Coroa*, com o motivo da ausência de Teseu devido a uma missão sagrada. Cf. J. Luque Moreno II 1980: 18.

PARTE II

ENTRE O MITO E AS PALAVRAS: CAMINHOS LITERÁRIOS

no verso

Imagem 3. Bruno Fernandes (Teseu) e Ângela Leão (Fedra). Foto de Thiago Rocha



ROTEIROS BÍBLICOS DE FEDRA

JOSÉ AUGUSTO M. RAMOS
Universidade de Lisboa

Para compor uma geografia teatral com a imagem de Fedra, as tradições culturais da Grécia foram entretecendo caminhos e cruzando figuras. Foram, desta maneira, colocando em jogo os mais variados circuitos do relacionamento emocional e familiar. Na densidade desse espaço, ocorrem universalmente alguns relacionamentos que são construtivos e benfazejos, mas aparecem também alguns elementos bem nefastos. Estes últimos fazem com que as aventuras do amor exponham momentos menos felizes, podendo mesmo atingir laivos incontornáveis de tragédia. A variedade e intensidade dos temas humanos que marcam a tragédia de Fedra ocorrem igualmente na Bíblia. O seu tratamento, contudo, decorre ali em perspetivas diferentes.

A consideração destes percursos, de evidente ressonância existencial, pode ser útil como espelho humano de uma cultura que é diferente da dos Gregos, mas pode ser coincidente com a destes em muitos dos seus dados. Por isso nos parece útil focar algumas paisagens situadas em diversos roteiros e temas da Bíblia, nos quais se podem entrever linhas de convergência com os de Fedra. Sob formas de maior ou menor analogia, também os traços vivenciais de Fedra por ali se difundem, de forma mais ou menos carregada.

Com o interesse da utilidade direta, a biografia grega de Fedra vai definindo e acumulando na personagem os traços psicossociais que, na sua cultura, soavam mais pertinentes. Pressupomos o seu teor concreto por detrás das imagens de comparação que recolhemos na literatura bíblica. Julgamos, por isso, desnecessário recolher aqui qualquer resumo sobre os passos gregos da história de Fedra. Procuraremos respigar alguns temas que sugerem correspondências com os traços da narrativa, sem nos delimitarmos aos tópicos mais destacados na tragédia euripídiana.

O pólo familiar na aventura social do amor

Que as vicissitudes e decisões sobre o destino amoroso de uma mulher possam ter particular ressonância no seio da sua família, como unidade orgânica, é também uma condição humana normal, segundo a mentalidade do homem do mundo pré-clássico e bíblico. Esse lado familiar orgânico pode motivar, mesmo sem que o pai esteja morto ou ausente, que o destino amoroso de uma mulher se veja sujeito a interferências dramáticas por parte dos seus irmãos.

A este propósito, o episódio bíblico mais marcante e exemplar pode ser o de Dina, filha de Jacob (Gn 34, 1-31). Esta foi primeiro raptada e violentada

por um cananeu, mas, logo de seguida, passou a ser amada e foi solicitada em casamento. O violador que assim se transformou em amante apaixonado era Siquém, filho de Hamor, chefe político de um grupo de cananeus na região central da Palestina. A negociação foi conduzida perante o pai, Jacob, mas estavam igualmente presentes os seus outros filhos, a modo de assembleia familiar.

Jacob parecia estar a negociar de boa fé, percebendo e aceitando que com aquele casamento se pudesse estar a dar início a uma nova fase política de convivência entre os dois grupos. A narrativa historiográfica como que validava aquele entendimento, vendo nele uma via de futuro. Os irmãos de Dina, contudo, mantiveram, desde o princípio, uma atitude vingativa de modo camuflado. Não aceitavam ultrapassar a desonra que tinham experimentado, por causa da violação da irmã por parte de um daqueles estrangeiros. Os homens de Siquém tinham concordado, de boa fé, em se sujeitar a fazer a circuncisão, de modo a poderem entrar em aliança com os hebreus.

Estes, porém, aproveitaram-se do estado de fraqueza provocado pela circuncisão e mataram à espada todos os homens de Siquém. O lado positivo do desenvolvimento do amor, depois da violação, não evitou a guerra entre as duas sociedades. Foi uma tragédia derivada de intervenções contraditórias no decurso da história.

É de sublinhar, entretanto, o facto de o pai, Jacob, ter assumido em toda esta ocorrência um papel muito menos decisivo do que aquele que é desempenhado pelos irmãos de Dina. O decisivo carrega a marca do trágico. E são os irmãos que dão esse passo.

Se eventualmente a circunstância em que o irmão de Fedra a deu em casamento a Teseu estiver em ligação com algum dos múltiplos negócios motivados pela diplomacia real, então ele estaria a comportar-se como o novo rei de Creta, tratando dos seus negócios políticos com Teseu de Atenas. Muitos casamentos de iniciativa real e de interesse político obedeciam, na Antiguidade, a este padrão. A história do Antigo Oriente conhece estes processos. Na Bíblia, são menos frequentes estes negócios diplomáticos e não são práticas muito bem vistas. A figura da fenícia Jezabel, com quem o rei Acab casou, é um exemplo (1Rs 16,30-34). Esta linguagem diplomática dos casamentos políticos aparece quase caricaturada a propósito da prática de Salomão, também para ele com consequências pouco brilhantes (1Rs 11,1-13).

No genérico destas histórias institucionais não costuma sobrar espaço para espelhar o lado humano das mulheres diretamente envolvidas no negócio, se bem que, por vezes, se detetem atitudes de proteção que deixam perceber essas situações de mal-estar pessoal como plausíveis de acontecer¹. Quem sabe se

¹ Talvez por algum sentimento de superioridade, os egípcios mostravam relutância em

esta circunstância não poderia justificar também uma parte da insegurança que a relação entre Fedra e Teseu parece ter chegado a conhecer. A conveniência política não coincide sempre com o sentido da experiência pessoal e esta pode representar, por vezes, logros gritantes.

Idilicamente, uma das cantigas do *Cântico dos Cânticos* apresenta como preocupação afetuosa de uns irmãos a de saber qual o papel que lhes caberia assumir relativamente ao futuro amoroso de uma sua irmã ainda pequena:

Temos uma irmã pequena,
a qual ainda não tem seios.
Que faremos pela nossa irmã,
quando vierem falar nela?
Se ela é uma muralha,
nela faremos ameias de prata;
se é uma porta,
reforçá-la-emos com traves de cedro.

A vivência familiar do tema helénico de Fedra poderá não ter este teor irénico. Mas a situação é igualmente cúmplice do ponto de vista familiar: e não será esta a única vez que se podem descobrir sentidos diferentes entre temas gregos e bíblicos, mesmo quando parecem ser materialmente coincidentes.

Cumplicidades e conflitos domésticos do amor

Podem verificar-se casos em que um homem se dispõe a aceitar que a sua mulher possa camuflar a sua condição de casada, aceitando a eventualidade de vir a ser mulher de outro, normalmente mais poderoso, sem se ver nisso dramas de maior. A implicação entre amor e exclusividade sexual podia assim consentir exceções tranquilas. Verifica-se que este tópico conhecia algum eco social. Por isso, dava azo a histórias que conheceram evidente atrativo literário. É por esse interesse que uma história deste género aparece mais do que uma vez na Bíblia. Ela acontece com Abraão (Gn 12, 10-20) e, depois, com Isaac (Gn 26,8-11). Ora, esta cedência não parece implicar nenhum menosprezo pela própria mulher. A situação é, pelo contrário, considerada como um mal menor e pode ser consentida e reconhecida como benfazeja para o interesse de ambos os cônjuges. Até os de fora, os “inimigos”, acabam por assumir, relativamente a estes casos e sem hesitar, uma posição justa (Gn 26,10), que até os interessados parecem sublinhar com agrado.

permitir que as suas princesas fossem dadas em casamento político para o estrangeiro. Aquilo que é referido a propósito de Salomão (1Rs 9,16; 11,1) deve ser um caso atípico na política faraónica.

O facto, porém, não é tratado como uma vivência com tonalidades de drama nem como uma ação moralmente reprovável. As perplexidades características da consciência trágica ficaram afastadas. A transcendência do ato como que ficou abafada. O facto de Sara ser meia irmã de Abraão não impede que o seu casamento com ela seja visto com toda a naturalidade (Gn 20, 12). Os fatores que definem o conceito de incesto podem ser, por conseguinte, variáveis.

Sendo aparentemente menos chocante, o caso de Rúben que teve relações com uma concubina do seu pai, Jacob, é objeto de uma degradação com a recusa do direito de primogenitura que lhe competia, por ter aviltado a honra do leito paterno (Gn 35,22 e 49,3-4). Uma concubina era, de facto, uma das “esposas”. Os direitos paternos serão igualmente uma realidade que um filho não deve infringir, à semelhança daquilo que acontece com o reconhecimento dos direitos políticos de um rei, quando se considera inadequado apoderar-se de uma sua concubina (2Sm 3, 6-11). No caso citado, a acusação aparentemente infundada de ter cometido este “crime” leva Abner, antes aliado, a passar do campo político de Saul para o espaço dos apoiantes do seu adversário David.

Certo dia, Lot encontrou-se numa situação de perplexidade familiar particularmente difícil, ao considerar preferível que os sodomitas violassem as suas filhas, quando eram ainda virgens, como maneira de impedir que eles sodomizassem os hóspedes que pouco antes tinha acolhido em sua casa. O critério ético que ele tomava em consideração era que a lei da hospitalidade deveria prevalecer sobre o conforto da vivência sexual das próprias filhas (Gn 19, 4-8). Para nós é algo estranho que Lot estivesse assim disposto a sacrificar esse valor e bem-estar pessoal, para se mostrar devidamente hospitaleiro.

Do conjunto de referências e normas sobre o tema do incesto, na Bíblia (Gn 49, 3-4), parece avultar a impressão de que a dimensão ponderada é a de reconhecer que a pessoa eventualmente afetada pelo ato incestuoso é detentora de direitos que devem prevalecer. Estamos perante uma hierarquia de valores, em que os direitos de um dos membros da família são prioritários. O incesto é mais um caso de conflito na hierarquia familiar dos direitos do que uma questão de indecência moral propriamente dita. Indecência sexual com quebra de respeito pela identidade do pai parece ser o que é considerado reprovável e digno de castigo e maldição da parte de Noé para com um dos seus filhos, que viu casualmente a nudez do pai e não foi discreto (Gn 9, 20-27). O incesto é um pecado familiar.

É provável que um dos casos mais prováveis de incesto seja o das filhas de Lot que embriagaram o seu pai e tiveram relações sexuais com ele, de modo a que cada uma delas conseguisse sucessivamente engravidar e garantir descendência (Gn 19, 30-38). A história é narrada como uma simples explicação da origem de dois grupos étnicos. O nome de Moab soa, em etimologia popular, como

significando aquele que é “do pai” e Ben-Ami significaria “filho da minha parentela” (Gn 19,36-38). O nome que se lhes atribui pode representar uma marca com algo de anormal.

Os casos de incesto fazem naturalmente parte das listas de desregramentos morais apresentados como sinal da degradação atingida pelos hebreus (Ez 22,10-11).

A literatura assinala realmente a existência de conflitos passionais entre pais e filhos e regista esse facto como um foco de perplexidades. A própria coincidência amorosa entre um pai e um filho, em virtude do qual a vida amorosa de um e de outro se sobrepõe e contrapõe, é vista como algo indevido e pouco humano. É como o facto de pai e filho frequentarem a mesma concubina (Dt 18,17). A inibição não tem propriamente a ver com conotações de poligamia. Esta nem sequer parece constituir uma preocupação especial naquela época. São incompatibilidades diretas e quase semânticas na coincidência entre o espaço amoroso do pai e o do filho. Nota-se que o núcleo da incompatibilidade se situava no espaço imaginário da intimidade interparental. Descobrir a nudez parental parece exibir incompatibilidades indiscutíveis (Dt 18 e 20). A incompatibilidade semântica conota uma realidade sem sentido. É como que um absurdo antropológico.

Aparecem, por vezes, esboçadas razões específicas para se proibir a partilha amorosa entre parentes próximos, tal como quando se proíbe ter relações sexuais com uma mulher e com a irmã desta, porque isso provocaria rivalidades (Lv 18, 18). Esta referência psychologizante parece uma curiosidade fácil e um truísmo desnecessário. As perplexidades verdadeiramente motivadoras situavam-se intuitiva e esteticamente a um nível mais profundo. Estes circuitos eram enoveladores e não construtivos.

Para além deste aspeto ominoso da partilha da mesma vida amorosa entre con-familiares, a ousadia de um pretendente ao trono se apoderar das concubinas do pai, parece ser visto sobretudo no seu significado político, como modo estratégico de assumir o poder com todos os seus instrumentos e semânticas e com todas as suas demonstrações. A conflituosidade de teor amoroso e a confrontação de âmbito familiar não ficam, de qualquer modo, excluídas desta complexidade de significados e de jogos em que a vida afetiva, a vida familiar e a vida política se entrecrocaram.

O caso provocado por Amnon, filho de David, que procurou, por meio de estratagemas, satisfazer a paixão que sentia por uma sua meia irmã, de nome Tamar, não é reprovado pelo facto de esta ser sua meia irmã. Uma das hipóteses de solução ali aventadas foi até a de pedirem ao rei, provavelmente na qualidade de pai da jovem e não como autoridade política legitimadora, que a desse em casamento ao seu meio irmão, Amnon. Aquilo que era considerado indevido e ignominioso em Israel era o facto de ela ser por ele violentada,

sendo familiar e ainda virgem (2Sm 13, 1-22). O nível social de ambos marca decisivamente o significado destes acontecimentos.

Nos códigos legais de Israel, encontramos sínteses importantes de leis a proibir o relacionamento sexual de um israelita com diversas categorias de mulheres envolvidas por laços de parentesco, tais como a mãe, qualquer mulher do próprio pai, uma irmã, uma neta, uma filha da mulher do pai, uma irmã do pai ou da mãe, uma tia, uma nora, uma cunhada (Lv 18, 6-16), ou a sogra (Dt 27, 23).

Como castigo do incesto anuncia-se a esterilidade (Lv 20, 21), que pode ser apenas enunciada como definição de falta de mérito, mais do que da vontade de a provocar eventualmente. Particularmente duro parece ser o castigo de condenar à morte pelo fogo um homem que assume maritalmente uma mulher junto com uma filha da mesma (Lv 20, 14), devendo os três serem condenados à fogueira.

Muito mais tarde e noutro contexto social, a relação sexual de um cristão de Corinto com a mulher do seu pai é castigada por Paulo com a expulsão da comunidade cristã (1Cor 5, 2.5).

Um instituto familiar de solidariedade para viabilizar o amor

Tal como acabamos de ver, o parentesco de linha vertical (filhos e netos e respetivas afinidades, como sejam as noras e as sogras) bem como o parentesco de linha colateral (como irmãos, tios e sobrinhos) eram uma importante razão inibidora de casamento ou relacionamento sexual.

No entanto, um novo enquadramento social e jurídico, incidindo neste mesmo espaço de parentescos inibitórios, acaba por florescer uma verdadeira instituição bíblica para garantir viabilidade a casos de amor em risco. É a instituição do levirato².

Trata-se de um instituto legal, em que a grande proximidade familiar entre as pessoas, longe de constituir um óbice ao amor, aparece precisamente como o seu principal fator de viabilização. O papel solidário do novo marido é tão importante que a ideia do resgate passou a ser uma designação alternativa para a mesma fórmula de casamento numa endogamia estrita. É a instituição social do *goel*³, alguém que, em razão do seu próximo parentesco, tem sobre si a obrigação de “resgatar” uma viúva de um seu parente, sobretudo se ela ficou viúva e sem filhos (Dt 25, 5).

² O nome deste instituto jurídico deriva de “levir”, que significa ‘irmão do marido’ (Dt 25,5-10).

³ O nome é o participio ativo do verbo *ga'al*, que significa “resgatar”. A viúva era entendida como ficando em condição de servidão. Desta semântica acabou por se originar o conceito de redentor, conceito que, nesta sua origem, não sublinhava nenhum matiz amartológico. A evolução futura da sua semântica haveria, entretanto, de se transformar, como é sabido.

Para além de outros benefícios sociais procurados, este instituto funciona em benefício da mulher que fica viúva e sem filhos. Está em causa a sua proteção social. Mas uma intenção explícita é também a de suscitar descendência para o irmão falecido. Entre o benefício da mulher e o benefício do homem defunto, os interesses dividem-se; ou somam-se. O facto é que esta prática é de sentido único. Cria apenas a obrigação de solidariedade dos “cunhados” para com a sua parente que enviuvou.

Aliás, definir este interesse poderá ter provocado atitudes opostas. Não se conhece em profundidade o nível de aplicação histórica desta lei, mas também não se conhece uma grande história de recusa da mesma. O caso de recusa literariamente mais famoso é o de Onan que aceitou casar com a viúva do seu irmão, Er. Casou com ela, mas, depois, recusou-se a engravidar a mulher, com a justificação de que os filhos que iriam nascer não seriam dele mas do seu falecido irmão (Gn 38, 9-10)⁴.

Contrariando, por conseguinte, as inibições de parentesco relativamente ao casamento e outros relacionamentos sexuais, este casamento de levirato aproveita precisamente algumas razões de parentesco para promover casamentos, transformando-o numa obrigação de solidariedade.

Um caso literário muito famoso de casamento baseado nesta regra de solidariedade familiar é aquele que preenche e justifica todo o romance histórico de Rute. Pela história contada, este casamento apresentava bases de plausibilidade muito precárias. O marido da viúva Rute não deixara parentes diretos e próximos (Rt 1, 7-13). Mesmo assim, a estrangeira Rute volta com a sogra, também viúva, para a pátria originária desta e o mérito da sua solidariedade (Rt 1, 16-22) virá a ser compensado com o aparecimento de um parente, disposto a cumprir o seu papel de redentor.

As deliciosas peripécias romanescas que levaram à conquista do seu novo marido e redentor (Rt 3,1-4-6) são a expressão de que esta história era envolvida de aceitação e suscitava alguma ternura e encanto. O elo final da história que faz de Rute uma das avós de David significa certamente uma grande aceitação por parte daqueles que ouviam e se reconheciam naquela história (Rt 4,22).

É também muito curioso o caso do casamento levirático de Judá e Tamar (Gn 38, 1-30). Casada primeiramente com Er, este morreu (Gn 38, 6-7). Casada, depois, com o cunhado, Onan, este evitava engravidá-la e morreu, segundo o texto, em consequência disso (Gn 38, 8-10).

Entretanto, o seu sogro, Judá, mandou a nora, Tamar, para casa do seu pai, enquanto esperava que o filho mais novo de Judá crescesse (Gn 38, 11), para poder cumprir, por sua vez, a obrigação de levirato.

⁴ É desta personagem que recebe nome a prática designada como onanismo.

Descontente com o passar do tempo e temendo ainda que a morte dos dois irmãos pudesse levar o mais novo a hesitar em assumir a função levirática, Tamar, camuflando-se de prostituta de estrada, conseguiu engravidar do seu sogro, que entretanto também enviuvara. Assim conseguiu finalmente marido e descendência a dobrar, porque, desta vez, lhe nasceram dois gémeos (Gn 38,12-30).

Todo o conjunto desta história respira encanto e finalmente sucesso e felicidade; o texto parece exprimir sentimentos de grande complacência com esta maneira de se escrever direito por linhas tortas. É uma história de muitas desgraças sem saída, mas nada trágica. E com esta instituição poderíamos estar exatamente no pólo oposto dos caminhos de Fedra. Em vez de tragédia, paira sobre os acontecimentos uma dose de paciência persistente. A solidariedade do levirato envolve esta história como uma imagem da providência, que é a lógica da história com as medidas do desejo.

Impossibilidade de amar

O amor é um espaço onde surgem naturalmente múltiplas aporias. O facto de ele se estruturar, como uma relação privilegiada e exigente, sobre a plataforma de consciência eu-tu introduz na sua performance todas as vicissitudes que a realidade dessa relação concita. Basta olhar para o discurso milenar que as vivências do amor suscitaram, desde as antigas líricas até às modernas canções, para tomar o pulso à gama de modulações que ele assume. Aceitações e recusas pontuam com intensidade o mapa e o calendário históricos do amor.

O ponto mais emblemático das aventuras de amor vividas por Fedra tem a ver com a impossibilidade de conquistar o enteado Hipólito: este acontecimento revoltou-a profundamente e acabou por definir um destino trágico para várias personagens da família. Na Bíblia, encontramos um episódio em boa parte equivalente a esta recusa de amar. José, já vendido para o Egito pelos seus próprios irmãos (outra cumplicidade de âmbito e ressonância familiar) é solicitado para uma aventura amorosa pela mulher do seu patrão, que o acolhera e lhe oferecera sobrevivência no Egito. José recusa a solicitação e provoca, por isso, a revolta e o ódio da sedutora. Dessa recusa e da consequente calúnia resulta um castigo para José (Gn 39,6-23). O seu castigo leva-o à prisão faraónica. Tal castigo é dramático, mas não é trágico. Pelo contrário, é construtivo e revela-se salvífico. A prisão foi a promessa e o caminho para a sua liberdade e suprema glória (Gn 41,1-57). O capítulo seguinte é, todo ele, de redenção, ascensão e apoteose de José como vice-rei do Egito. Aliás, a história de José está rotulada como uma história de sabedoria. Para além do moralmente modelar, leva a marca de um texto feliz. Nesta visão antropológica, os combates não são tragédia, são ações demiúrgicas de fundação da história como uma verdadeira ontologia do humano. O encontro

com os irmãos, que ocorrerá em virtude da nova condição política de José, será o reatar da história para o povo hebreu, uma história que a fome de Canaã parecia vir a interromper dramaticamente.

Este tema tão especificamente valorizado na Bíblia é muito conhecido na literatura do Egito. Aqui, alguns matizes do drama são até mais coincidentes com o tema de Fedra. De facto, no conto dos *Dois Irmãos*⁵, a proposta amorosa tem caráter incestuoso, porque a mulher tenta seduzir um irmão do seu próprio marido e vê igualmente recusados os seus avanços. Também ali o tema aparece cultivado como um tema de sabedoria. Isto traduz uma maneira cultural específica de tratar e interiorizar estas aventuras. O tratamento aqui dado à questão é convergente com o que detetamos na Bíblia.

A incapacidade demonstrada por Hipólito de corresponder à solicitação de amor que lhe fora feita por Fedra poderia ser analisada a partir da falta de interesse pessoal concreto, por um lado, da falta de enquadramento familiar adequado, por outro, ou ainda por razões culturais, comportamentais e religiosas implicadas no horizonte das suas opções pessoais. Na Bíblia, esta temática da recusa de amar não é muito visível. Preferências de amor são explicitadas até de forma exageradamente simplificada, distinguindo como amar e odiar matizes normais de gostar mais de uma das suas mulheres do que da outra (1Sm 1,5)⁶. As incapacidades fundadas no parentesco já vimos que são amplamente consideradas. Outras razões para justificar atitudes de encratismo religioso ou cultural não parecem intervir.

Nas literaturas da Mesopotâmia, no entanto, é tradicional e conhecido um tema de recusa de amor e casamento a uma proposta feita pela deusa Inanna e pela sua correspondente semítica Ishtar. Gilgamesh, na respetiva epopeia, é o caso clássico de expressão literária para essa recusa. As razões expressas apontam para o feitio difícil ou para as exigências da deusa que se propõe a si mesma em casamento. É evidente que as reticências relatadas sobre o feitio dessa deusa devem representar intuições de fundo elaboradas na cultura mesopotâmica, relativamente a um caso tão sério de amor como este⁷.

É possível aperceber-se alguma espécie de recusa do amor inoculada nos discursos de crítica ao comportamento das mulheres, facilmente detetáveis nas versões moralistas da sabedoria hebraica tradicional (Pr 5,1-14; Sir 25,13-26; 26,1-12). Mas este discurso frequentemente rigoroso não parece conter nenhuma razão que contradiga o casamento.

⁵ Vd. M. Lichtheim 1984 II: 203-214 e J. Nunes Carreira 2005: 162-167.

⁶ As traduções dirão legitimamente que Elcana amava mais Ana do que Penina. O texto hebraico diz simplesmente que “amava” Ana. Não amar a outra desta maneira cai dentro de semântica do verbo “odiar”, por muito que isso não coincida com as nossas fórmulas.

⁷ R. Tournay, A. Shafter 1994: 144-150.

Um caso bíblico de impossibilidade de amor por impedimento derivado de cumplicidades religiosas familiares é o caso da filha do juiz Jefté, que, ao sair festivamente para saudar o pai que regressava vitorioso da guerra, toma por ele mesmo conhecimento que o seu próprio pai fizera um voto de oferecer em sacrifício a primeira pessoa que lhe saísse ao caminho (Jz 11,29-40). Ao saber deste voto do pai, a tragédia que de imediato ocorreu à filha de Jefté foi a da sua virgindade confrontada com este destino trágico. Pediu, por isso, ao pai que a deixasse ir fazer o luto com as suas amigas, pelas montanhas, chorando o destino triste da sua virgindade inconclusa. Mais do que uma recusa genérica do amor, temos aqui uma afirmação pessoal inquestionável do mesmo. A impossibilidade não provém de uma opção da própria; é imposição da solidariedade familiar e da mentalidade religiosa ocasional. Esta tragédia abate-se tanto sobre a filha como sobre o pai, pois fica bem sublinhado que este não tem mais filhos nem filhas; é a única.

Subjetivamente esta tragédia é rotulada como desespero e desgraça. Objetivamente, ela é fruto de um excesso de linguagem no voto pronunciado para com Javé. Jefté prometera sacrificar o primeiro que lhe viesse ao encontro, sem pensar que poderia com isso provocar uma desgraça (Jz 11,35-36). É um caso de autêntica tragédia, onde o vivencial sai claramente a perder na concorrência com o simbólico.

Acontece, entretanto, que a viabilidade histórica de gestos como este se projeta para o fundo de uma época em que poderia haver ainda em Israel sacrifícios humanos em honra de Javé. A historiografia de Israel não comprova esta prática de sacrifícios humanos em época histórica. A ortopráxis de Israel historicamente reconhecida parece não patrocinar estas práticas. Apesar disso, esta tradição aí fica, resistindo incólume na literatura dos hebreus com este e outros indícios (Gn 22,12; Ex 13,11-16; Lv 18,21; 2Rs 3,27; Is 30,33; Jr 7,31-34; 19,3-13; Ez 16,20-22; Mq 6,6-8).

Aporia e tragédia na textura do amor

Estas complicações do comportamento psicológico e emocional, relativas a momentos concretos da relação amorosa, para além de se poderem considerar peripécias de circunstância, inscrevem-se com alguma naturalidade nas perspetivas bíblicas sobre a essência principal do amor. Elas são descritas na parcela de definição do amor que cabe formular dentro do percurso vivencial específico da mulher (Gn 3,16). Com efeito, o amor é a mulher⁸. E esta vive, na sua experiência feminina, uma contradição entre a

⁸ Tratámos desta perspetiva de análise em “A sexualidade entre os hebreus: caminhos essenciais do sentido”, in J. A. Ramos, M. C. Fialho, N. S. Rodrigues 2009: 229, 234.

atração e a sujeição, sempre por razões de amor para com o seu marido. São os ingredientes do amor, repartidos entre os dois pólos, idealista e realista, da sua dinâmica existencial. Esta dinâmica de vida é para ela tão querida como uma definição e tão inelutável como um castigo (Gn 3,16). Em Fedra como no conto egípcio, é de novo a mulher a carregar com esta dramática definição de contrastes.

Na verdade, a conceção bíblica sobre a mulher implica alguma polaridade. Por um lado, ela atrai e faz sair o homem do seu reduto e recoloca-o noutro espaço (Gn 2,24), tão unitário que como que deixa de ser um espaço e se torna apenas numa modalidade de existir, “uma só carne”. Por outro lado, a mulher pode representar uma força de arrastamento para redutos inóspitos (Pr 7,1-27). A própria dinâmica de sedução integra os mesmos dois pólos: o da cumplicidade transgressiva (Gn 3,12) e o da fusão mística com Deus (Jr 20,7)⁹. Uma teologia assente na relação amorosa dá à experiência religiosa dos humanos um cariz feminino. A textualização bíblica desta perspetiva assenta no pensamento dos profetas Oseias, Jeremias e Ezequiel (Os 2,5-25; Jr 2-4; Ez 16). Os meios complementares da procura podem ser representados por duas figuras femininas em antítese: a da Senhora Sabedoria e a da Senhora Insensatez (Pr 9,1-6.13-18).

É claro que esta variedade de experiências ocorre também conforme as contingências da escolha de um companheiro, com fatores de maior ou menor sorte. As conotações absolutas encontram-se na própria definição de estrutura da relação; os dramas podem ocorrer naturalmente por entre cada um dos múltiplos conflitos individualizáveis.

Fedra deverá igualmente conter aquilo que é do âmbito das definições estruturais, misturado com aquilo que pertence ao domínio das circunstâncias e contingências da experiência individual. A linguagem da tragédia contém a imagem do estrutural, bem como a expressão de toda a existencialidade envolvente e cúmplice da estrutura.

Todas as aporias do humano se repercutem sobre as relações estruturais com que este aparece configurado, como se toda a consistência e sentido da vida dependessem precisamente dessa relação concreta.

Esta leitura constitui uma declaração sobre o valor absoluto da relação de amor. Com ela, tendemos naturalmente a instaurar sobre o outro a estrutura principal do sentido da vida, pendendo para imputar a esse tu o estado geral do nosso mundo. Esta é mais uma utopia, desejável e aporética como todas elas. Mas parece de apetência inquestionável e poderá mesmo ter algum sentido estrutural.

⁹ O verbo hebraico utilizado para “seduzir”, *pth*, convoca todos os matizes da sedução. Cf. E. Jenni, C. Westermann 1984 II: 495-497.

Pode, entretanto, ficar-nos a interrogação, nesta busca da parceria estrutural, para saber se se trata de uma consciência de contingente em busca de uma referência de absoluto ou é já uma consciência de absoluto, procurando validar ou simplesmente exprimir uma estrutura de partilha.

Entretanto, as aporias e contrastes implicados no amor e sexualidade não chegam a formular razões ou comportamentos de encratismo ou recusa do amor como a protagonizada por Hipólito, considerada por si mesma e fora do contexto de conflitualidade familiar em que se processa. O homem bíblico é sexualmente interessado e sadio; não conhece movimentos de rejeição da sexualidade (apud J. A. Ramos, in J. A. Ramos, M. C. Fialho, N. S. Rodrigues 2009: 223). O próprio encratismo bíblico é sexual na sua dinâmica e nas suas formulações metafóricas (apud J. A. Ramos 2004: 38-39). É feito por amor de uma outra utopia e exprime-se igualmente em categorias passionais e eróticas.

Se, porém, o caso de Hipólito tiver alguma conotação mística de adoração pela deusa Ártemis (apud F. C. Zorner da Silva 2001: 142 sqq.), em contraposição com o culto sexual a Afrodite, então podemos sugerir uma analogia bíblica, a do encratismo pelo Reino (Mt 19, 10-12). Esta é a única forma teorizada na Bíblia de renúncia ao amor sexual. É justificada por esta opção funcionalmente alternativa, se bem que estruturalmente análoga ao primeiro. Semelhanças mais elaboradas com o caso de Hipólito dirão respeito a outras abordagens.

A tragédia é um momento da consciência humana em estado dialético de aporia. Tais estados sem solução antevista existem certamente na Bíblia, porque eles representam momentos de síntese privilegiada da consciência humana.

Excetuando o caso de Job, o qual aborda de forma aporética o sentido do próprio agir humano, domínio que poderá ser considerado mais profundo ou não, o homem bíblico não desenvolveu a tendência para formular em estados trágicos de consciência a confrontação com as aporias ocorrentes nos diversos domínios da vida, da mesma maneira que o cansaço da vida não desenvolveu nenhuma atitude de apologia para o suicídio. A característica mais marcante do humanismo bíblico é que ele é combativamente demiúrgico. A vida é criação e o sentido é parte integrante disso.

E sabe bem que isto possa reconhecer alguma razão ao grito existencialmente demiúrgico de Sartre. Eventualmente para surpresa dele, mas não é certamente por mal.

O MITO DE FEDRA NA LITERATURA ÁRABE CLÁSSICA DE ORIGEM ORIENTAL

CELIA DEL MORAL
Universidade de Granada

Pouca coisa ainda se pode agregar ao mito de Fedra e Hipólito, bem como à sua influência na literatura universal, que já não se tenha dito no livro editado por Aurora López e Andrés Pociña, *Fedras de ayer y de hoy*, fruto de um congresso internacional celebrado em Granada em 2005. Aí, encontramos a figura de Fedra e outras personagens que fazem parte da tragédia analisadas desde todos, ou quase todos, os pontos de vista, assim como as numerosas versões nas quais o mito teve lugar desde a Antiguidade clássica até aos nossos dias.

No entanto, nós que nos dedicamos ao estudo da literatura árabe clássica, deixámos de lado uma versão do mito nesta literatura. Trata-se de uma obra de origem oriental (Índia ou antiga Pérsia) e que, através das traduções realizadas durante o Califado Abasí, entre os séculos VIII e X, se deu a conhecer e foi adaptada à cultura árabe islâmica. Faz parte, portanto, d'*As mil e uma noites*, a obra mais emblemática da literatura árabe que, ao viajar para o Ocidente (quer dizer, a al-Andalus), foi outra vez traduzida – desta vez para castelhano, pela Escola de Tradutores de Toledo – e difundida por toda a Europa. Refiro-me ao “Sendebâr”, “Syntipas” ou “Sindibad”, texto conhecido no Ocidente através da sua tradução pelo título “Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres” (cf. M. Jesús Lacarra 1995; A. González Palencia 1946), uma obra de clara intenção misógina, destinada a demonstrar as maldades e mentiras inerentes ao sexo feminino. A história que lhe serve de fio condutor recria o mito de Fedra na sua versão oriental.

Como já foi dito repetidas vezes, estamos perante uma situação de carácter universal, que nasce da própria natureza humana e pode dar-se em qualquer tempo e cultura: o homem maduro, de antemão casado com outra ou outras mulheres, que tem um filho único durante muito tempo desejado, na maturidade ou velhice apaixona-se e casa-se de novo, com uma rapariga jovem, para que lhe dê novos filhos e o faça viver a ilusão de uma segunda juventude. Ao conviverem, numa mesma casa ou palácio, o filho jovem ou adolescente com a nova esposa de seu pai, de uma mesma ou aproximada idade, surge entre eles o amor ou a paixão, cuja iniciativa pode vir da parte de um ou de outro. Daí nasce a tragédia, quando se chocam o amor do filho ou da jovem contra os direitos legítimos do pai, com a sombra do incesto projetada sobre o triângulo amoroso. O final é variado, segundo as versões: em alguns casos, termina com a morte de ambos pelas mãos do pai; em

outros, com uma condenação, desterro ou perdão, consoante a cultura e a religião do momento.

O “Sendebar”, “Syntipas” ou “Sindbād al-Hakim”, conhecida obra pertencente ao género narrativo, como *Kalila e Dimna* ou as demais histórias d’*As mil e uma noites* possui uma estrutura muito similar a essas duas: a técnica dos contos de baú e histórias típicas, cuja origem é incerta e tem dado margem a todo o tipo de teorias, já que não se conhecem os originais. A opinião mais difundida é a de que o “Sendebar” tem sua origem na Índia, assim como as outras obras citadas, em data incerta, e que dali passou à Pérsia. Através da versão em pahlavi foi introduzido na literatura árabe, onde é mencionado por alguns autores do século X. Do Oriente viajou a al-Andalus, para ser finalmente traduzido do árabe para o castelhano, no século XII, tarefa da qual esteve encarregado o infante D. Fadrique, irmão de Afonso X, O Sábio.

Outras hipóteses falam de uma origem persa, do século VI, quiçá de influência helenística, ou, inclusive, de uma origem hebraica (*Sindabar*), dada a sua semelhança com alguns passos bíblicos, como a história de José e a mulher de Putifar. Seja como for, o original foi perdido, não há notícias do seu autor nem da data em que foi composto, mas o certo é que, a partir da sua tradução para o castelhano, no século XII, foi difundido e imitado em toda a Europa e passou a exercer grande influência sobre a narrativa ocidental. Entre outras versões, encontramos a “História dos Sete Sábios de Roma” ou a “História lastimosa do Príncipe Erasto” (cf. A. González Palencia 1946).

N’*As mil e uma noites*, o conto em questão aparece recolhido entre as noites 578 e 606, como “História que trata das astúcias das mulheres e da sua grande picardia” (J. Vernet 2000: 297-369), título muito semelhante ao da tradução castelhana. Dado que esta obra é uma compilação posterior de histórias e contos de diversas procedências, acrescentados a um manuscrito primitivo – provavelmente com a mesma origem do “Sendebar” –, é muito provável que o original utilizado na tradução para castelhano e na história excertada n’*As mil e uma noites* seja o mesmo: se os tradutores para o castelhano o adaptaram à sociedade medieval cristã, já os tradutores para o árabe trataram de o islamizar.

A relação com o mito de Fedra foi já sinalizada por Vicente Cristobal (1990: 111-125), no artigo “Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines”. Como sublinha o estudioso, o tema aparece com certa frequência na literatura indiana: ao citar Frenzel, que vincula o conto ao *Kumala* indiano, Cristobal observa que tanto se pode tratar de uma influência do mito grego quanto de uma coincidência temática, posto que, como foi dito, o tema é universal.

Quanto às personagens, coincidem em linhas gerais com as da tragédia greco-latina. Se em Eurípidés e Séneca há quatro personagens principais (Fedra, Hipólito, Teseu e a Ama), além de outras secundárias (como o

Mensageiro e o Coro), já no “Sendebar” encontramos o rei Alcos da Judeia (que seria equivalente a Teseu), a Rainha-Mãe (sem nome), uma das noventa mulheres do rei, o Príncipe (sem nome, que seria o equivalente a Hipólito), a Favorita (que representa Fedra) e os Sete Sábios (de entre os novecentos do reino), especialmente aquele que ocupa o lugar de preceptor do Príncipe. De nome Çendubete – deformação do nome original Sendebar, Sindibād ou Syntipas –, esta personagem poderia ser o equivalente à Ama mas, em vez de ajudar ou aconselhar a madrasta, aconselha e vela pelo Príncipe, ao passo que a madrasta não tem quem a defenda, o que deve fazer sozinha.

Na versão d’*As mil e uma noites*, as personagens principais são: o rei (este, sim, sem nome), a sua esposa (que era também sua prima), o príncipe, a concubina (favorita do rei) e o sábio, de nome Sindibād, original de onde derivam os outros nomes, como Sendebar, Syntipas ou Çendubete. Aqui, a história típica está muito mais esquematizada que nos exemplos anteriores.

Na versão de “Os Sete Sábios de Roma”, a personagem de Teseu está representada pelo imperador Ponciano, a imperatriz é filha de um rei, o príncipe chama-se Diocleciano, a madrasta é filha do rei da Polónia e de novo aparecem os Sete Sábios (aqui, de Roma) que dão nome à obra. Todos esses sábios – que aconselham e contam histórias, a título de exemplos, para convencer o rei das maldades das mulheres – podiam desempenhar papel equivalente ao do Coro na *Fedra* de Séneca ou no *Hipólito* de Eurípides.

A localização da história varia de obra para obra, como é natural, dependendo da cultura e da época, ainda que nalguns casos esteja mais definida que noutros, o que demonstra a universalidade do mito. Se na tragédia clássica o mito está situado em Atenas, onde reinava Teseu, no “Sendebar” (segundo a versão castelhana) Alcos é o rei da Judeia. *As mil e uma noites* não indicam de onde era o rei nem onde se situa a ação, que, como em muitos dos contos desta obra, permanece indefinida no espaço e no tempo, o que lhe dá uma maior universalidade.

Dice Sharazad: “Me han contado que en lo más antiguo del tiempo y en lo más remoto de las edades hubo un rey que tenía muchos soldados y auxiliares y era generoso y rico, pero había llegado a cierta edad y no tenía ningún hijo varón. Se dirigió a Dios por mediación del Profeta y le pidió que le diera un hijo varón que heredase el reino después de su muerte y que fuera la niña de sus ojos. Acto seguido se dirigió a la habitación en que vivía, mandó llamar a su prima, que era su esposa, y se unió a ella. La esposa, con la ayuda de Dios, quedó embarazada y así estuvo hasta el momento del parto. Entonces dio a luz un hijo varón, cuyo rostro era como la luna en su decimocuarta noche....” (*Las Mil y una Noches*, II. 297).

Nas versões derivadas do “Sendebar” (cf. A. González Palencia 1946), a ação situa-se em Roma (“História dos Sete Sábios de Roma”) ou em Pádua (“História lastimosa do Príncipe Erasto”).

Se na tragédia grega e na latina a intenção da obra é a própria tragédia e a impossibilidade de lutar contra o destino, no “Sendebar” e n’*As mil e uma noites* a intenção é didática, moralizante e misógina: a finalidade é educar os jovens de classe alta em todos os aspetos da vida que devem conhecer. Trata-se do género literário conhecido como *adab*, que abarca todas as disciplinas do saber e que não tem um equivalente exato na literatura ocidental.

Entre os muitos conhecimentos a que, supostamente, deviam aceder os jovens cultos, está o de distinguir a mulher boa da má e adúltera, e para isso é composta uma série de livros de *adab* que trata de demonstrar a maldade e a astúcia das mulheres, a fim de que o jovem não caia nas suas redes e saiba eleger uma boa esposa – ainda que, na realidade, quem elegia a esposa era a sua família, já que os casamentos nas classes altas eram, como em muitas outras culturas, um convénio entre famílias, algo que tinha mais que ver com questões económicas ou alianças de poder do que com os sentimentos dos nubentes.

De qualquer modo, a virtude, a honradez ou a maldade das mulheres eram temas que entravam na formação dos jovens e por isso são encontrados, na literatura árabe, em abundância, em obras inteiras ou em capítulos (dentro de miscelâneas literárias). Neste caso, acode-se aos contos ou apólogos para ilustrar a mensagem que se quer transmitir à sociedade. Como fio condutor da história típica (história de canhamação) aqui em causa, o autor elege um argumento bem conhecido desde a Antiguidade, e que é nada mais nada menos que o mito de Fedra e Hipólito, adaptado à cultura oriental.

Um rei que não tem filhos, mas deseja ardentemente ter um herdeiro, numa conjuntura astral favorável, une-se à sua primeira esposa e concebe um filho que goza de todos os atributos: beleza, inteligência, bondade... Um vaticínio, porém, avisa que esse filho estará em perigo durante sete dias se pronunciar uma só palavra. O rei consulta o sábio preceptor de Sindibād, que aconselha levá-lo a um lugar de prazeres, onde possa ouvir música e permanecer seguro até que passem os sete dias: “El rey manda llamar a una de sus concubinas, la más hermosa, y le pide que lo acoja en su palacio y lo cuide y proteja hasta que pasen los siete días” (*Las Mil y una Noches*, II. 297-298).

Como “el muchacho era de una belleza y armoniosidad indescriptibles, pasó una noche en el palacio y, al verlo, el amor llamó al corazón de la favorita del rey, y no pudiendo dominarse se lanzó sobre él”. E o rapaz responde:

“Si Dios quiere, cuando salga y vaya a ver a mi padre, lo pondré al corriente de esto y te matará”. Entonces la concubina se presentó ante el rey y se echó sobre él llorando y sollozando. El rey le pregunta: “¿Qué tienes, cómo está tu señor? ¿Acaso no está bien?”. Ella contesta: “Mi dueño, mi señor ha querido poseerme

y matarme, yo me he negado, he huido y no quiero volver ni junto a él ni al palacio”. Al oír tales palabras el padre del muchacho se enfureció, convocó a sus visires y les dio la orden de que mataran a su hijo. (*Las Mil y una Noches*, II, 297-298).

A partir daí, os vizires tratam de atrasar a execução, demonstrando ao rei que o rapaz é inocente e que a culpada é a favorita, contando-lhe uma série de histórias nas quais se mostram as maldades e os enganos das mulheres, histórias contrariadas por outras que a favorita conta para demonstrar a sua inocência. Finalmente, o rei é convencido da culpabilidade da mulher e da inocência de seu filho. Quando passam os sete dias e o príncipe pode falar, conta ao pai outra história similar e o que se havia passado, na realidade, entre a favorita e ele:

Juró en nombre de Dios grande y de su noble profeta que había sido ella la que le había tentado. El rey le creyó y añadió: “Te doy carta blanca acerca de la mujer; si quieres, manda matarla, o haz lo que quieras”. Le respondió el hijo: “Expúlsala de la ciudad”, y así el hijo del rey vivió con su padre en la más cómoda de las vidas hasta que llegó el destructor de las dulzuras y el separador de los amigos. (*Las Mil y una Noches*, II, 369)

As personagens no “Sendebâr” e *n'As mil e uma noites*, ainda que basicamente as mesmas (salvo o papel fundamental do sábio precetor), aparecem descaracterizadas e, em alguns casos, nem sequer têm nome próprio. Sem a força e a personalidade que têm na tragédia greco-latina, o que interessa agora é pôr em relevo a maldade intrínseca das mulheres.

Os árabes não conheceram o teatro até datas recentes, a partir da *nahda* (renascimento cultural árabe) e do contato com o Ocidente, no final do séc. XIX e começo do XX. As razões pelas quais não incorporaram o teatro na sua cultura numa época como o período Abasí (quando se incorporaram muitas disciplinas da cultura greco-latina, assim como da persa, da indiana etc.) não estão suficientemente esclarecidas.

Há uma teoria que sustenta que, ao traduzirem a *Poética* e a *Retórica* de Aristóteles na *Dār al-Hikma* (“Casa da Sabedoria”) de Bagdad, os tradutores se confundiram e não perceberam bem os conceitos, porque não tinham qualquer noção do que era o teatro; como tal, traduziram o termo comédia por *hiyā'* (“sátira”) e tragédia por *madīh* (“panegírico”) (cf. A. Trabulsi 1955: 74-75). Esta teoria, porém, parece demasiado simples e quizá haja que buscar outras razões.

É muito possível que as razões sejam mais de índole moral e religiosa. Em primeiro lugar, as contínuas alusões aos deuses do Olimpo iam radicalmente contra o Islão, que erradicou por completo a idolatria e perseguiu os idólatras

(“associadores”, no Corão). Em segundo, a própria temática da tragédia grega – com amores ilícitos, incestos e tudo mais – atentava frontalmente contra a moral islâmica.

Portanto, parece lógico que esta sociedade, onde a religião e o Estado são tão unidos, e é difícil separar um do outro, descartou por completo o gênero teatral; foram traduzidas, do grego e do latim, somente obras científicas, de matérias que interessavam à sociedade árabe medieval, como matemática, medicina, botânica, geografia, etc. No terreno das letras, as traduções limitaram-se à filosofia e à crítica literária, que interessavam enormemente aos filólogos de Kufa, Basra e Bagdad.

Em troca, foi traduzido todo um repertório de contos e apólogos procedentes da Índia, que entraram na literatura árabe através do persa, já que continham mensagens didáticas e morais que interessavam à educação dos jovens príncipes e nobres. Entre essas obras, destacam-se as três já citadas: *Kalila e Dimna*, *Sendebâr* e *As mil e uma noites*. Acredita-se, porém, que estas obras, ao passarem à literatura árabe, foram convenientemente islamizadas, com a eliminação de todas as referências aos antigos deuses das culturas anteriores ao Islão.

Portanto, quanto ao mito de Fedra, é de supor que faz parte dessa sabedoria ancestral, como a fábula e os refrãos. Pode ser que tenha surgido na Grécia e dali se tenha espalhado pelo Oriente e pelo Ocidente; ou pode ser que tenha surgido no Oriente e que os Gregos o tenham aperfeiçoado quando o transformaram numa das suas mais célebres tragédias.

TEATRALIZAR OS “ORNAMENTOS DA FÁBULA” A PARTIR DOS ANTIGOS: A *PHÈDRE* DE RACINE

MARTA TEIXEIRA ANACLETO
Universidade de Coimbra

A 1 de janeiro de 1677, Jean Racine fazia representar *Phèdre* no Hôtel de Bourgogne, em Paris, anunciando, na releitura que da peça realiza em “Prefácio” redigido no mesmo ano, que “je n’ose encore assurer que cette pièce soit en effet la meilleure de mes tragédies. Je laisse et aux lecteurs et au temps à décider de son véritable prix” (J. Racine 1995: 31). Não obstante tal afirmação se tornar compatível com uma retórica prefacial de contenção e modéstia, o seu enquadramento não pode descurar o facto de, na época, Racine ter enfrentado uma enorme cabala que condena a peça alegando a falta de decoro e de verosimilhança do adultério incestuoso da personagem Phèdre¹. O autor legitima, porém, continuamente as suas opções pelo apelo às fontes antigas e à matriz pedagógica, moralizante, que retoma de Aristóteles. Não por acaso, a crítica atual (o Tempo) considera a peça “a melhor tragédia de Racine”, aquela em que culmina a sua visão trágica do universo (C. Biet 1996: 9) e a quintessência da tragédia francesa do século XVII (C. Delmas, G. Forestier 1995: 7), a forma excecional de, a partir da matriz de Eurípidés e dos Antigos, se aprofundar o amor galante, a essência da condição humana, a violência das situações passionais, num espetáculo que se assume como *locus* de experimentação (ou/e de teatralização) da fábula mitológica e do discurso poético.

Começo, pois, nesta reflexão sobre o percurso de leitura do mito explorado por J. Racine, por associar o título do meu texto – *Teatralizar os “ornamentos da fábula” a partir dos Antigos* – ao Prefácio (elemento de teorização dramática fundamental em Racine), onde a primeira afirmação remete para Eurípidés e para os eventuais desvios no tratamento do tema: “Voici une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide. Quoique j’aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l’action, je n’ai pas laissé d’enrichir ma pièce de tout ce qui m’a paru le plus éclatant dans la sienne” (J. Racine 2005: 29). Após *Andromaque* (1667), que reescreve parcialmente Eurípidés, *Britannicus* (1669), *Bérénice* (1670) e *Bajazet* (1672), onde se reconstituem personagens da história antiga para a Corte e público do Hôtel de Bourgogne, e as últimas peças – *Esther* (1689) e *Athalie* (1691) –, tragédias de fundamento temático bíblico destinadas a ser representadas em privado, na Maison de Saint-Cyr

¹ Optei por referir sempre em língua francesa o nome das personagens do texto de Racine para se distinguirem mais facilmente das da tragédia de Eurípidés.

criada por Mme de Maintenon para as meninas órfãs e sem recursos, *Phèdre* parece pretender absolutizar a compaixão (*eleos*) e o temor (*phobos*) aristotélicos (*Poética*, 1449b) na personagem feminina “[qui] n’est tout à fait coupable, ni tout à fait innocent” (J. Racine 1995: 29).

Este *ethos* voluntariamente ambíguo de uma personagem que invade de forma obsessiva o espaço da Trezena raciniana, encontra justificação, pela voz do autor – e ainda no “Prefácio” –, no destino, na cólera dos deuses, que são motivos fundamentais da ação de Eurípides (vingança de Cípris) e, ao mesmo tempo, num entendimento peculiar do trágico que, como se infere do paratexto, valoriza a teatralização das emoções e o território íntimo, fechado sobre si próprio, das personagens, onde se define a tensão entre o plano sentimental e o plano moral. Assim, o *éclat* que o autor francês vê em *Hipólito* de Eurípides prolonga-se em fatores de valorização psicológica dos atores (e, por isso, numa dimensão de teatralidade evidente) que Racine anuncia de forma clara: os paradoxos éticos de *Phèdre* patentes na “agitation d’esprit” que a persegue até à morte; a “humanização” ou atenuação da inflexibilidade ao amor de Hippolyte, matizada na “faiblesse” da paixão que sente por Aricie, personagem recriada a partir de Virgílio e não de Eurípides, que torna o herói um pouco mais culpado face a Thésée, sem que se afaste da grandeza de alma e da honra que ostenta no texto antigo. Prolonga-se, ainda, o brilho da tragédia de Eurípides, no equilíbrio de forças que Racine pretende manter entre a verosimilhança da história e os “ornamentos da fábula”, convertendo a tragédia à interioridade da consciência que permite definir o texto como a primeira tragédia de caráter da época clássica francesa (C. Delmas, G. Forestier 1995: 16).

Muito embora a peça grega contivesse já as premissas de uma tragédia de caráter e Racine se apresente frequentemente como o depositário essencial dos Antigos, *Phèdre* parece querer tornar-se numa *amplificatio* moderna da tragédia de *Hipólito* ou mesmo da de *Fedra* (ainda que não se aluda explicitamente a Séneca), para dramatizar situações-limite do humano (o pecado, o incesto, a cegueira, a paixão incontrollável) num mundo fechado, sem saída, claustrofóbico, espelho idiosincrático da recuperação do Jansenismo das escolas de Port-Royal por parte do autor, após momentos de rutura e grande libertinagem vivencial. O texto antigo toma, deste modo, com Jean Racine, a forma de um grande espetáculo social, de uma “cerimónia” que, como viu recentemente Christian Biet (1996: 144)², coloca em palco as paixões, os tabus, as questões políticas

² O autor desenvolve esta ideia de forma exemplar, fundamentando a imagem-conceito da “cerimónia” na representação, levada a cabo por Racine, de uma dinâmica que dá a ver, ao espectador, a personagem dividida entre o seu desejo íntimo e o espaço social que a envolve, acedendo, assim, ao conhecimento gradual de si própria. A “cerimónia” torna-se, então, forma de interrogação e modo de demonstração da falta de liberdade do homem, da sua condenação à vontade dos deuses.

para os transformar em ação, isto é, em elemento teatralizável (ou teatral). A inquietação fundamental que invade, no mundo da sensibilidade raciniana, as questões sobre Deus e o Homem são fundadas numa representação do dilema do herói (*Phèdre*, *Hippolyte*, *Thésée*) espartilhado entre o desejo individual e a tensão social, interrogando constantemente a fábula, ou os “ornamentos da fábula” antiga (para retomar a expressão prefacial do dramaturgo), através do gesto teatral.

É essa interrogação, essa passagem do mito ao gesto que condiciona, a meu ver, o espaço interpretativo que Racine faz de Eurípides, deslocando o texto para uma modernidade fundamental que prevê o fechamento dos heróis num mundo contraditório e a sua atuação num espaço e num tempo simbólicos. Vejamos como.

Phèdre recupera importantes motivos eurípidianos – o poder dos deuses sobre os homens, a paixão como doença dos mortais e a morte como dignificação, o segredo e o silêncio como forma de preservar a dignidade, o equívoco verbal – para, de seguida, os situar num mundo poético próximo do romance heroico sentimental barroco definido, aqui, numa estrutura dramática que se submete ao crescendo da palavra silenciada e gradualmente dita. Roland Barthes afirma-o, de forma sublime, em *Sur Racine*, texto datado a que, no entanto, temos forçosamente sempre de voltar: “Dire ou ne pas dire? Telle est la question. (...) la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle; car l’enjeu tragique est ici beaucoup moins le sens de la parole que son apparition, beaucoup moins l’amour de Phèdre que son aveu” (R. Barthes 1979: 115). Com efeito, a estrutura de *Phèdre*, a evolução de *Phèdre* ao longo da peça, supõe a teatralização da palavra (mais do que a sua dramatização) incluindo a consciência de que o silêncio é destruição, culpabilidade interiorizada, mas é também uma forma irreversível de contágio mortal entre as personagens (o terror de falar já se encontra implicitamente equacionado em Eurípides, mas não completamente dramatizado).

A presença avassaladora da mulher de *Thésée* que ama *Hippolyte* impõe-se, em Racine, através de sucessivas confissões/revelações que diferem entre si para se centralizarem no triunfo da sua personalidade trágica. Mas a teatralização progressiva da sua palavra encontra um duplo insistente (inexistente na peça de Eurípides) em *Hippolyte*, também ele sujeito ao peso do silêncio que o amor por *Arcie* lhe impõe, por razões de sucessão dinástica, face a *Thésée*. O texto raciniano constrói-se, por conseguinte, a partir de três cenas de confissão ou de revelação gradual da palavra, protagonizadas, de modo completamente simétrico, por *Phèdre* e *Hippolyte*, ao longo dos cinco atos da peça. A temporalidade que envolve estas cenas é dramatizada por dois momentos – a ausência de *Thésée* e o seu reaparecimento, no Ato III –, criteriosamente definidos para que a culpa invada, de forma irreversível,

as personagens: para ambos amar e dizer o amor é ser culpado perante o Rei, ainda que a origem do terror da nomeação venha a emergir de critérios de ética distintos³.

Talvez porque se segue de perto o intertexto antigo, por razões estéticas de verosimilhança (como o autor explica no “Prefácio”), a primeira confissão não é a de Phèdre mas a de Hippolyte ao seu confidente Théràmène (na cena primeira do ato primeiro): de modo litótico, artificial, perante a insistência de Théràmène (“Avouez-le”: J. Racine 1995: 40), o herói admite pretender abandonar Trezena sem que o confidente identifique lucidamente a razão desse desejo, associando-o à misoginia e a razões de Estado patentes em Eurípides. Depois, perante a tímida alusão a Aricie, a paixão confessada e interdita (por razões de Estado) é interpretada como vingança de Vénus e fatalidade trágica da existência, numa clara transposição do texto antigo para um universo moderno, de raízes agostinianas, em que o homem não se desvincula do pecado original.

A confissão de Phèdre a Oenone, sua ama e duplo maternal (tal como Barthes a entende), que ocorre na cena terceira do primeiro ato, é antecedida pela preparação da entrada em cena do vulto trágico pela própria Oenone: Phèdre é marcada, desde o início, por uma pulsão de morte, enunciada em Eurípides, mas objeto de forte teatralização por parte de Racine, servindo-se, para isso, o autor francês de jogos metafóricos reiterados entre as trevas (a desordem interior e a culpa claustrofóbica que marcam a personagem) e a luz que Phèdre, herdeira do Sol, procura como forma de sublimação da sua condição e de filha de Pasiphaé, amante de um touro e mãe do Minotauro, e de Minos, rei de Creta e juiz dos Infernos⁴. Antes de a palavra ser proferida e da miragem do incesto se tornar uma obsessão e condição trágica irreversível, Racine elege, assim, o mito como justificação do adultério quase incestuoso que vai ser confessado e expressão decorosa (“biensénate”) do erotismo que domina a cena e as personagens. A confissão, tal como a de Hipólito, é involuntária, marcada pela perífrase e pela litotes, pela dificuldade da interpretação da verdade (a Ama pensa primeiramente que Phèdre rejeita Hippolyte porque pretende que os seus filhos sucedam a Thésée), pelo silêncio de Phèdre, como forma de preservar a reputação e pela transferência da nomeação para a ama.

³ R. Barthes 1979: 117 afirma, a este propósito, que Phèdre não é a única figura do segredo: para Hippolyte o escândalo e culpabilidade do sentimento não se distinguem da nomeação. Por isso, é um duplo regressivo de Phèdre.

⁴ A forma como a alusão ao Sol surge no início da cena é marca de uma linguagem simbólica a que sempre se recorre e marca a cena simbolicamente: “[Phèdre] Noble et brillant auteur d’une triste famille, / Toi, dont ma mère osait se vanter d’être fille, / Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois, / Soleil, je te viens voir pour la dernière fois” (J. Racine 1995: 42).

Tal como em Eurípides, é a Ama que nomeia o objeto da paixão⁵, ainda que na tragédia francesa essa alusão se torne um tabu que persegue a personagem, que a leva a dramatizar, pela narração, a sua história de amor por Hippolyte: o “coup de foudre”, o amor irracional que nasce abruptamente a partir do momento em que se olha o outro e em que se fica cativo desse olhar e, ao mesmo tempo, de uma morte lenta, anunciando já o veneno que a heroína ingere, no final. O ser raciniano demonstra, assim, ter enorme dificuldade em se revelar completamente porque invadido pela imagem de si próprio como monstro: Phèdre não consegue, de certo modo e “malgré elle”, deixar de coabitar com o Minotauro; a fábula trágica mostra como é impossível fugir ao destino (ou ao poder dos deuses, como em Eurípides).

A teatralização da palavra vai-se, por conseguinte, duplicando ao longo da estrutura dramática do texto francês, reiterando a construção de cenas paralelas onde se projeta a relação de cada uma das personagens – Phèdre e Hippolyte – com o sentimento de culpa associado à vivência interior de um amor interdito. O cruzamento dos destinos das duas personagens, viabilizado pela transgressão dramática desenvolvida por Racine ao humanizar Hippolyte e o tornar vulnerável ao amor introduzindo Aricie na Trezena francesa, parece fixar o texto Antigo no quadro das regras da dramaturgia clássica do século de Luís XIV, e prolongar a interpretação do destino trágico do Homem numa tragédia da palavra onde a palavra vai justamente conquistando o seu espaço textual e dramático. Deste modo, as segundas confissões concebidas por Jean Racine – a de Hippolyte a Aricie e a de Phèdre a Hippolyte – legitimadas pelo “coup d’illusion” subjacente à notícia equívoca da hipotética morte de Thésée, são declarações ao objeto da paixão, jogo de silêncio e palavra que é desejo quase irreprimível e que surge matizado num discurso denotando grande violência passional. Na cena segunda do Ato II, a confissão de Hippolyte a Aricie acentua, de novo, a dificuldade em comunicar que as personagens racinianas experimentam num mundo que é uma armadilha (“je ne vous hais pas”⁶ em vez de “je vous aime”) e em que elas próprias se sentem monstros e habitadas por monstros (o destino) no interior de si próprias: ao Hipólito de Eurípides que afirma, no âmbito de um contexto formal muito específico, serem as mulheres um “mal fraudulento” (*Hipólito*, v. 616), sucede Hippolyte, ser cativo da paixão – “je ne me trouve plus” (J. Racine 1995: 60) – que recorre às metáforas barrocas do naufrágio e da tempestade para designar a sua metamorfose que, antes de mais, é uma metamorfose estética⁷. O silêncio dificilmente contido

⁵ Cf. *ibid.*, 44 : “[Phèdre] Malheureuse, quel nom est sorti de ta bouche?”

⁶ Cf. *ibid.*, 59 : “[Hippolyte] Moi, vous hair, Madame?”

⁷ Cf. *ibid.*, 60: “[Hippolyte] Moi, qui contre l’amour fièrement révolté, / Aux fers de ses

perante a imagem obsessiva do ser amado (“Dans le fond des forêts votre image me suit”) e a sua presença em palco, é acompanhado pelo silêncio ambíguo de Aricie que não consegue, também ela, ter acesso a um discurso claro, rodeada que está de constrangimentos políticos e sociais.

Em construção paralela e decorrente do mesmo efeito de ilusão provocado pela notícia do desaparecimento de Thésée, a cena quinta do mesmo Ato corresponde a uma segunda confissão de Phèdre, revelando a personagem um estado de alucinação, próximo da loucura eurípidiana, mas, de certo modo, dramatizando essa loucura, a ponto de (con)fundir a imagem do pai e do filho no labirinto de Creta, numa cedência clara ao desejo que radica sempre na palavra não literal ou, aqui, na deformação da teia mitológica. O delírio transforma-se em ambiguidade (de novo, a palavra escondida pelo peso da culpa da relação quase incestuosa e do pecado) que Hippolyte não quer descodificar para afastar de si próprio o mundo de monstros em que Phèdre habita e que normalmente rodeia as personagens de Racine. A reconstituição fantasmagórica de um passado desejado (mas interdito) onde Phèdre teria amado não Thésée mas Hippolyte no labirinto do Minotauro demonstra como a personagem mergulha numa angústia profunda, na teia labiríntica da sua própria loucura, que anuncia a sua morte e que é prenúncio da de Hippolyte, ditada pelo regresso do Pai, no Ato III.

Esta confissão “dramática” – porque, segundo R. Barthes (1979: 116), é *representada* face ao sujeito amado – permite a Phèdre invadir, por completo, a tragédia raciniana, incarnando a *hybris* clássica⁸ e mostrando-se incapaz de conter o gesto de acusação de Hippolyte por Oenone, apesar de, como a Fedra de Eurípides, o considerar indigno. Deste modo, a acusação do herói inocente torna-se ornamento da fábula teatralizado e a tabuinha que Teseu tira das mãos de Fedra, morta, é substituída, em Racine, pela palavra degradante de Oenone, signo da própria degradação do espetáculo e do Mundo. É essa degradação universal que o autor francês apresenta ao espectador, servindo-se para tal de traços de ação como a falta de lucidez do Pai que regressa, vítima da ignorância (a ilusão é destruída), o irreversível castigo dos deuses (reescrito a partir de Eurípides), a adesão pontual da moral de Phèdre ao crime proposto pela Ama, isto é, a adesão a uma situação que perverte a lógica da honra e da “gloire”, a adesão à falsidade da palavra (porque é sobretudo disso que se trata), antes de a rejeitar de forma inequívoca pelo suicídio e concomitante confissão a Thésée, na cena final.

captifs ai longtemps insulté, / Qui des faibles mortels déplorant les naufrages, / Pensais toujours au bord contempler les orages, / Asservi maintenant sous la commune loi, / Par quel trouble me vois-je emporté loin de moi.”

⁸ Ibid., 67: “[Phèdre] Que dis-je? Cet aveu que je te viens de faire, / Cet aveu si honteux, le crois tu volontaire?”

As duas últimas confissões – de Hippolyte e Phèdre a Thésée – amplificam ou (re)situam, assim, o momento de catástrofe concebido por Eurípides (a morte de Hipólito, vítima inocente dos desígnios da deusa Cípris) no contexto do teatro *clássico* francês e da ligação de Racine a Port-Royal, correspondendo ao gesto de teatralização máxima da palavra numa tragédia do silêncio e da incomunicabilidade. O fascínio dessa intensa expansão da palavra encontra, de facto, expressão num mundo em desconcerto onde o equívoco criado pela Ama/ Oenone que acusa Hippolyte é legitimado conscientemente pelo ciúme de Phèdre ao conhecer a paixão do enteado por Aricie, ciúme inexistente no intertexto antigo que se torna elemento de modernidade trabalhada pelo autor francês para dotar a protagonista de uma consciência aguda do pecado que a conduz ao suicídio após a morte de Hippolyte.

O segredo é, deste modo, revelado ao Rei, ora por parte do filho (na cena segunda do Ato IV), ora por parte da mulher (última cena do Ato V), num clima de desagregação existencial que redundará na dissolução da tragédia. Ao ceder à palavra confessando a Thésée o seu amor por Aricie, Hippolyte permite a Racine colocar em destaque a irreversibilidade do erro humano, do equívoco, numa visão jansenista e agostiniana que preside à escolha irónica de Neptuno, patrono da masculinidade do herói, para provocar a sua morte em contexto de fábula mitológica onde se recupera, de forma exuberante e teatral (diria barroca) o combate homem-monstro recriado no relato de Théràmène (espelho exarcebado do Mensageiro de *Hipólito*).

Na sequência dessa abertura trágica e radical da palavra, a confissão final de Phèdre só é possível após a rutura radical com o gesto indecoroso de Oenone, com a sua moral degradante, isto é, após uma rutura de Phèdre com o duplo monstruoso de si própria, simbolizado no suicídio da Ama – outra expansão teatral inequívoca da fábula antiga suscitada pelo efeito pedagógico que tanto Racine quanto La Mesnardière ou Boileau reivindicavam para a tragédia. O caos que invade a Trezena de Thésée⁹, após a condenação cega de Hippolyte manifesta-se, mais no universo raciniano do que no de Eurípides, na criação de um espaço simbólico caótico completamente fechado sobre as personagens e que não as deixa ler corretamente o mundo (o Rei tem consciência da sua cegueira; Aricie não consegue revelar a verdade de Hippolyte a Thésée porque lhe é impossível enunciar o crime hediondo de Phèdre, o que permite aos deuses triunfarem sobre os homens). Apenas a palavra final de Phèdre, dirigida ao Rei, pronunciada depois de ingerir o veneno feito por Medeia, permite o desenlace trágico que é purificação das emoções: apesar de Thésée

⁹ Esse caos é também, e acima de tudo, um caos ontológico onde personagem e espaço se confundem: “[Thésée] Dieux, éclairez mon trouble, et daignez à mes yeux / Montrer la vérité, que je cherche en ces lieux” (ibid., 100).

começar por querer esconder-se da luz e da palavra, isto é, da verdade (como Phèdre se havia recusado a falar)¹⁰, mantendo-se numa ilusão perturbadora, a protagonista continua a invadir o espaço simbólico da tragédia para confessar publicamente o seu crime e revelar o desejo incestuoso, com uma serena autoridade que, por um lado, a aproxima da dignidade da Fedra de Eurípides e, por outro lado, a ultrapassa com uma força trágica que a torna detentora única e explícita do seu próprio destino e da sua vida e morte. A palavra surge, agora, isenta de qualquer ambiguidade, associada à luminosidade solar que Phèdre procura desde o início, recuperando-se um fio hereditário e uma linha do mito que a faz regressar a um grau de purificação genuíno procurado por Racine no “Prefácio” quando pretende fazer coincidir, como Aristóteles, a escrita da tragédia com a de “un ouvrage solide et plein d’utiles instructions” (J. Racine 1995: 32). Entre a vida e a morte, a palavra surge como sublimadora de ilusões, como modo de reparar a condição miserável do homem sem Deus. A confissão última é, portanto, como diz Barthes (1979: 116), *correção* que surge quando a tragédia se esgota. Ou, diria, que surge quando Phèdre esgota a tragédia assumindo plenamente a sua dimensão trágica.

Assim, o “sofrimento oculto” de Fedra enunciado por Eurípides (*Hipólito*, v. 139), a “nuvem escura [que lhe] incha o olhar” e que é “doença dos mortais” (ibid., vv. 171, 176) – “Os homens não têm outro remédio senão sofrer” (ibid., v. 207) afirma a Ama –, as suas “mãos puras de sangue” (ibid., v. 317), as “palavras indizíveis” (ibid., v. 602) escutadas por Hipólito, são motivo de exploração do espetáculo trágico por Jean Racine, inscrevendo-o numa dramaturgia, ora contida (porque circunscrita aos conceitos de *docoro*/ “bienséance” e de verosimilhança ditados pela leitura aristotélica no século XVII francês), ora aberta à própria ontologia do palco, esse espaço de ilusão onde nada está seguro e onde o vazio inquietante da condição humana encontra o seu modo de significação absoluto. O indizível de *Hipólito* que é já, em Eurípides, desejo e culpa, encontra uma releitura dramatizada em *Phèdre* de Racine. Aí a falsidade da linguagem (que acolhe a visão extremamente pessimista do “Deus escondido”¹¹) torna-se o ornamento primordial da fábula antiga, aquele que decide a transferência do mito para o palco de um “*théâtre de la cruauté*”¹², alguns séculos antes do de Artaud e, por conseguinte, antecipando as figuras em

¹⁰ Ibid., 108: “[Thésée] Je consens que mes yeux soient toujours abusés”.

¹¹ Expressão que serve de fio condutor à importante reflexão de L. Goldmann 1976, onde o autor estabelece, a partir da filosofia jansenista, uma ponte entre o trabalho do trágico desenvolvido nas *Pensées* de Pascal e as tragédias de Racine, verificando-se nos dois autores a emergência de uma imagem negativista do homem incapaz de ver Deus e a quem Deus não se dá a ver.

¹² Aspeto desenvolvido recentemente por T. Campbell 2008 a propósito de *Andromaque*, *Britannicus* e *Phèdre*, alegando que nas três obras Racine cria personagens em crise e sem autonomia que atingem o extremo de si próprias.

crise e sem autonomia que Patrice Chéreau, encenador de Racine, transporta para a cena em 2003, pretendendo (diz o encenador) “construir pontes, fazer emergir pequenas ilhas que fazem parte da mesma cadeia de montanha, imersa, subterrânea...”¹³, da Antiguidade, ao século XVII, ao século XXI.

¹³ Ver texto de Isabel Alves Costa em “Obscena”, disponível online no sítio http://revistaobscena.com/index.php?option=com_content&task=view&id=277&Itemid=173&lang=pt (acedido em 5 de maio de 2010).

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 perceção 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 Eurípides, 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.

HONRA E PAIXÃO EM *FEDRA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO

PATRICIA ZAPATA

Universidade Nacional da Patagônia Austral

Introdução

No prefácio de *Fedra* (1911), lido no Ateneo de Madrid por motivo da sua estreia em 1918, Miguel de Unamuno declara a conexão da sua obra com a de Eurípides, mas ao mesmo tempo explicita a distância que existe entre uma e outra. Este enfoque é reiterado como antecipação no início do primeiro ato, ao assinalar que “el argumento generador de esta tragedia es el mismo del *Hipólito* de Eurípides y de la *Fedra* de Racine. El desarrollo es completamente distinto del de ambas tragedias”.

O esclarecimento precedente indica-nos que Unamuno realiza uma apropriação dramática não de forma literal, senão a partir daqueles traços da personagem que servem a sua intencionalidade estética. Podemos considerar esta reelaboração nos termos de J. Dubatti (2005:129) como o *ritornello*¹ a partir do qual propõe um pacto de leitura que situa o conflito de Fedra e Hipólito numa Espanha rural, nos alvares do século XX.

Partindo deste pressuposto, o presente trabalho propõe-se analisar a construção da personagem de Fedra, a partir da qual é possível abordar o conceito de uma feminilidade que se debate entre a paixão e a honra, tema transversal na literatura espanhola desde as suas origens.

Textualidade e semântica da personagem de Fedra

A resignificação do mito de Fedra numa família típica de um ambiente rural em Espanha, no começo do século passado, leva-nos a reconhecer, segundo J. Dubatti (2005:127), que “las poéticas se constituyen desde la enunciación y basta modificar la enunciación para que un texto ya no sea el mismo”.

De acordo com este princípio, Unamuno define a historicidade da sua obra, mas mantém-na ancorada ao modelo clássico ao conservar a identidade das duas personagens centrais. Fedra, na sua composição, conserva o traço da madrasta apaixonada por Hipólito, de cuja caracterização não faz parte a misoginia. Em contrapartida, Teseu e a Ama, caracterizados com traços mais locais, correspondem a Pedro e Eustaquia.

¹ Dubatti refere-se a este conceito ao analisar a reelaboração que Pavlovsky realiza do *Coriolano* de Shakespeare. Define o *ritornello* como a apropriação dramática não de um ponto de vista literal, mas desde as suas próprias afeições, o seu imaginário, o seu corpo, a sua contemporaneidade.

A obra começa com Eustaquia e Fedra, que insiste em recuperar a sua história, na qual aparece mal desenhada a figura da mãe, com dados ambíguos mas associados à fatalidade familiar que também abarca a irmã e a avó (III. 8). Surge então a lembrança da infância, da vida no convento e de um presente focado no seu casamento com Pedro. Desde esta perspectiva da personagem, Unamuno realiza uma abordagem que relaciona Fedra com a sua consciência, e é por isso que, como indica I. M. Zavala (1980: 275), o mito não é o que determina a obra. Pelo contrário, observa-se o desenvolvimento do drama a partir da sua agonia na vida cotidiana e de um debate interno que a leva a um passado onde intui a causa da sua infelicidade e a fatalidade do seu presente (I. 1).

A submissão da personagem à sua desgraça leva-a a buscar o refúgio na religião. “He querido resistir... ¡Imposible! Pido consuelo y luces a la Virgen de los Dolores, y parece me empuja...” (I. 1). É a Ama quem menciona o motivo do seu mal, que chegou ao lar de Pedro: “Fedra, Fedra, este amor culpable” (I. 1).

Nesta primeira cena, a personagem de Fedra está determinada por uma maternidade frustrada, pelo amor ilícito por Hipólito e por um contexto social dominado pela religião. Na recriação do mito, este esclarecimento permite-nos destacar que Unamuno acomoda o género dramático à sua visão do mundo, e isso possibilita ao autor adentrar-se no íntimo do ser humano, num contexto de mudança social e cultural, nos princípios do século XX. Unamuno aprofunda o contraste inconciliável entre o querer e o desejo de Fedra, a quem não resta alternativa senão lutar entre a paixão e a honra num contexto marcado pela moral cristã. Esse aspeto foi explicitado pelo autor para não deixar dúvidas quanto ao lugar de receção e de produção em que se contextualiza a sua obra: “esta mi Fedra (...) sólo que con personajes de hoy en día y cristianos por lo tanto – lo que la hace muy otra”.

Podemos assinalar então que o sentido do trágico, nesta versão, é assegurado por meio de uma personagem atada à tradição, que luta entre a honra e a paixão:

¡Oh! Yo le rendiré, ¡yo! No puedo más. Esto es más fuerte que yo. No sé quién me empuja desde dentro... Aquel beso de fuego en lágrimas... ¿Y es el deber, es el amor filial, o me desprecia? Sí, sí me desprecia... Una jabalina acorralada... ¿tan fea soy? Quiere a otra no me cabe duda, no es posible si no. Mas no, no, no, es leal, generoso, veraz. Sí, sí es su padre. ¡Qué horror! ¡Soy una miserable loca, sí, loca perdida! ¡Virgen mía de los Dolores, alúmbrame, ampárame! No puedo estar sola, llamaré con cualquier pretexto. La soledad me aterra. (I. 5)

Reaparece o motivo clássico da personagem movida por forças desconhecidas que a dominam e a arrastam. O sofrimento feminino

aprofunda-se na solidão e na ausência de um filho, tema que se vincula a um mundo em que os filhos outorgam sentido e transcendência à vida opaca das mulheres.

No cabe resistencia. Esto así, contenido, me abrasa; revelado se curaría mejor. ¡Está escrito, es fatal! Y si al menos tuviese un hijo que me defendiera. (I. 1)

Fedra reconhece perante Pedro, de maneira indireta, o seu amor por Hipólito, e expressa-o sob a suposta imagem de mãe: “¡Le quiero, sí, le quiero con toda mi alma!” (I. 2). Na sua loucura, Fedra ameaça castigar Hipólito caso ele não se renda, e persuade-o com uma autoridade materna que entretanto está perdida:

¿Con que no, eh? ¿con que no? Pues bien, oye y fijate, mis últimas palabras, las definitivas, óyelas y piensa bien en ello. Tu padre ha debido notar ya que no me besas. Tu padre ve mi demacración y mi desasosiego; tu padre aunque se calla ha de sospechar ya algo, lo sospecha. ¡Y se lo he de decir yo... yo... yo! (II. 3)

Na caracterização da personagem, Unamuno recupera o tópico da debilidade e da loucura femininas, imagem que se evidencia no corpo e na mente de Fedra quando confessa a Hipólito os seus sentimentos:

¡Sí, vuelvo! Mira que no como, que no duermo, que no vivo, que tus ojos me queman, que muero de la sed de tus besos, que eso es el suplicio de Tántalo... ¿Por qué no me besas como antes, Hipólito? (II. 3)

Na sua fragilidade mental, Fedra apela à juventude de ambos, e busca persuadir Hipólito: “¡Y tenemos que vivir, vivir ante todo! Para algo somos jóvenes” (II. 3). O tópico do *carpe diem* como argumento é débil e não tem possibilidade de concretizar-se porque, tal como indica Carmen Morenilla (2008: 442), “Fedra es más débil que las heroínas clásicas, no hay en ella lucha, sino que se abandona a la fatalidad; es una muchacha indefensa sacada del convento por la nodriza y que por agradecimiento se casa con un hombre mayor, una muchacha protegida por un hombre maduro”.

Tal como expusemos inicialmente, Unamuno determinou a territorialidade da sua personagem (cf. J. Dubatti 2005: 13); ainda assim, cabe-nos questionar se a versão unamuniana de *Fedra* é de todo distinta das suas referências clássicas, apesar da diferença defendida pelo seu autor no início da obra e da contextualização da personagem num ambiente espanhol e contemporâneo.

De acordo com a análise que temos realizado, Fedra é uma mulher espanhola dos inícios do século XX, cuja vida está delimitada pelo domínio masculino e por todas as normas que regulam a vida social. A fatalidade da

personagem expressa-se no âmbito privado e, uma vez que confessou a sua falta, o seu propósito é que a crise familiar não alastre ao mundo exterior, porque a sociedade não deve ser comprometida.

Hipólito, diante da confissão de Fedra, opta pelo silêncio; já Pedro reconhece que a partir desse momento não podem viver os três sob o mesmo teto, mas preocupa-o o olhar das pessoas:

¡Diga lo que quiera! Aunque la gente no sabrá nada, no debe saber nada; esto ha de quedarse aquí, enterrado, entre los tres... ¡Si no, haría algo que no puede decirse! (II. 5)

O passo que citámos revela-nos o indício de um drama de honra, enraizado na tradição espanhola, onde a honradez se sustenta a partir do olhar social. Por isso, qualquer anomalia no microcosmo familiar deve ser preservada do juízo coletivo. Deste modo, a personagem de Fedra dá-se a conhecer em toda a sua contradição. Adquire a dimensão das personagens unamunianas que sentem a vida como combate entre o desejo e a razão (cf. R. Gullón 1980: 267). A crise da personagem aprofunda-se se levamos em conta que a ênfase é colocada no julgamento da mulher a partir de uma culpa ancestral. Pedro reconhece a sua responsabilidade por ter exposto o filho e Fedra a essa situação, mas vê na última uma culpa que é inerente ao seu género: "¿No sabe lo que es culpa? ¿Fue la mujer, la mujer la que introdujo la culpa en el mundo!" (II, 9).

Este olhar negativo, masculinizado, está também instituído no pensamento de Fedra, que considera que "nunca hubiese creído que en vaso tan frágil como cuerpo de mujer cabría tanto dolor sin hacerlo pedazos" (II. 1). À luz dos acontecimentos, impõe-se a voz masculina, que não resguarda a honra da mulher, senão a honra familiar perante o juízo social:

... Habrá que negar a todo el mundo la entrada en esta casa. Una cárcel... un sepulcro... Que nadie lo sepa, que nadie lo sospeche ni barrunte, que nadie lo adivine. ¡El honor ante todo! (II. 10).

Neste sentido, a vitimização de Fedra preserva os valores familiares, subordinados à ordem masculina:

No podía vivir más, no podía vivir en este infierno; padre e hijo enemistados por mí y sobre todo sin Hipólito. ¡Sin mi Hipólito! Mas ahora vendrá, ¿no? Ahora vendrá a verme morir, a darme el beso de viático... el último... ¡No! ¡El primero! Ahora vendrá a perdonarme (III. 1).

Fedra castiga-se não só com a sua consciência, mas também pelo olhar dos outros, representado na criada e, principalmente, em Marcelo, a quem

considera como “demonio de la guarda, mi acusador” (III. 1). Para Fedra, ao chegar a este extremo, a morte é a única alternativa capaz de restituir a ordem familiar, que tem como fundamentos Pedro e Hipólito. Assume que é um sacrifício, mas está disposta a fazê-lo:

Y ahora, ante la muerte, podré decir la verdad, toda la verdad a Pedro. Y ellos, padre e hijo, vivirán en paz y sin mí, sobre mi muerte. ¿Se acordarán de este mi sacrificio? (III. 1).

No discurso de Fedra, textualiza-se o pecado, a possibilidade do inferno se, num momento de covardia, a heroína recusasse aceitar a morte como um sacrifício. Apesar da insistência de Unamuno em separar a sua versão dos textos precedentes, a personagem de Fedra é a representação de uma ordem que se impõe sobre o indivíduo. Em especial, a mulher aparece como objeto da ordem estruturada pelo homem. Através de Fedra são pensados os mecanismos sociais irremovíveis que pautam a vida social. Podemos assinalar que esta figura feminina está vista desde um ângulo masculino, conforme sucedia na tragédia clássica; e, tal como destaca L. Díez del Corral (1957: 83), podem ser companheiras do herói, amantes ou esposas, mas, no fundo, não despertam interesse os seus conflitos femininos.

A contradição que se opera em Fedra empurra-a para o suicídio como escape. A verdade, depois da sua morte, só serve para resguardar a honra de Hipólito e Pedro, de maneira a que se restitua a ordem masculina.

PEDRO

¡Después de todo ha sido una santa mártir! ¡Ha sabido morir!

HIPÓLITO

¡Sepamos vivir, Padre! (III. 14).

Pedro não desqualificou o filho, culpou-se a si mesmo por ter sido um instrumento involuntário da fatalidade familiar, que teve como vítimas Hipólito e a sua madrastra; não obstante, a personagem que se sacrifica é a da mulher.

Conclusão

A versão espanhola de Unamuno está ligada à tradição: uma personagem feminina que luta contra *o dever* que lhe impõe a sociedade e *o querer* como expressão das suas emoções e sentimentos. Não obstante, nessa sociedade conservadora não há lugar nem tempo que possa admitir o deslize de Fedra. Somemos a esta visão o facto de existir, na construção da personagem, um cruzamento entre a maternidade frustrada e o cristianismo, cuja prática ortodoxa tem o seu fundamento na honra.

Podemos assinalar, então, que a subjetivação teatral manifestada por Unamuno não contradiz o *status quo*. Pelo contrário, a sua versão de Fedra é uma ratificação da subjetividade macropolítica, caracterizada como aquilo que se expressa na vida quotidiana e se manifesta nos grandes discursos sociais de representação, com um alargado desenvolvimento institucional (cf. J. Dubatti 2008: 115).

Evidência disso é o facto de o universo masculino organizar a ordem e determinar que “después de todo ha sido una santa mártir”: “¡Ha sabido morir!” (III, 14). Em Unamuno, Pedro, o marido de Fedra, diante do engano e do suicídio, não a odeia, antes reafirma o seu apreço, posto que a ajudou a conhecer a verdade e a aceitar o sentido trágico da existência.

AMOR-MORTE ARDENTE EM *PHAEDRA'S LOVE*: SARAH KANE, UMA CLÁSSICA TRAGÉDIA CONTEMPORÂNEA?

TIAGO PEREIRA CARVALHO
Universidade Nova de Lisboa

O contexto do texto: quando e porquê Kane pariu *Phaedra's Love*?

Meados dos anos 1990, Grã-Bretanha. As Spice Girls dão os primeiros passos de uma carreira de produções «bubblegum», enquanto o fenómeno local *brit pop* rompe fronteiras. O mundo assiste às tentativas mais visíveis de expansão global da World Wide Web.

Na ressaca de uma generalizada má receção da sua primeira peça, *Blasted* (“Ruínas”), pela crítica, e da expressa admiração e defesa por dramaturgos de renome como Harold Pinter e Edward Bond, Kane recebe uma encomenda do Gate Theatre para adaptar um “clássico”. Nas palavras da autora:

“(…) o Gate lembrou-se de fazer um clássico Romano ou Grego, e eu pensei, ‘Oh, eu sempre odiei essas peças todas. Acontece tudo fora de cena, qual é o interesse? Mas decidi ler uma e ver o que é que sucedia. Escolhi Séneca porque a Caryl Churchill escreveu uma versão de uma das peças dele, *Tiestes*, de que eu gostei muito. Li *Fedra* e, surpreendentemente, interessou-me.

Duas semanas depois do diretor artístico do Gate lhe ter emprestado a coleção de Séneca, a autora responde à solicitação com um “I love Phaedra. I want to do Phaedra”. O preconceito é atirado à fogueira. Kane prepara-se para colocar um clássico “dentro de cena”.

A 15 de maio de 1996 decorria, no Gate, a estreia de uma peça inspirada, em parte, em dados acontecimentos que precedem a morte assombrada de Lady Di, cuja conduta após o divórcio do príncipe Charles fora exaustivamente explorada pelos *media* e escrutinada pela opinião pública. Parte considerável da ação de *Phaedra's Love*, como em Séneca e Eurípides, tem lugar num palácio real, desta feita em Inglaterra. Por alturas da estreia da peça, é possível que a reputação de Diana Spencer andasse mais perto da de Fedra-traidora do que da da casta deusa romana sua homónima ou da antiga “princesa do povo”.

Narrativas em torno de um mito: da Fedra de Séneca ao Hipólito de Kane

Pedro Marques, tradutor português da obra completa de Sarah Kane, escreve que não é a história, mas a “construção das personagens”, que mais afasta a versão do mito de Fedra por Sarah Kane daquela escrita cerca de 20 séculos antes por Séneca em Roma. O esqueleto da narrativa, de facto, pouco

parece ter-se alterado, mesmo relativamente à versão mais recente de Eurípides que nos chegou na íntegra. A história conta-se assim, quer em Kane, quer em Séneca: na longa ausência do esposo Teseu, a rainha Fedra apaixonou-se e *arde* por Hipólito, filho de Teseu e seu enteado, que não lhe corresponde no amor. Rejeitada e doente, Fedra acusa Hipólito de violação, através de uma nota escrita antes do seu suicídio por enforcamento. Teseu, regressado, fica irado com a suposta dupla traição e encarrega-se da vingança do filho. Hipólito morre como culpado, sendo inocente. Teseu também morre, mas apenas no êxodo do drama de Kane.

A verdade é que, dissecadas as releituras de Séneca e de Kane, as diferenças começam a crescer a olhos vistos, não só na construção e nas motivações das personagens, mas também no próprio curso das ações secundárias. A própria adaptação por Kane ao mundo contemporâneo do mito de Fedra, apesar de manter certas ideias intemporais e substituir alguns conceitos e entidades por outros equivalentes do século XX, como seria de prever, introduz novas ideias, linguagens e críticas não exploradas nem em Eurípides nem em Séneca. De qualquer modo, convém frisar que, não obstante algumas evoluções sociais e diferenças no estilo discursivo, no âmago, Kane e Séneca parecem-se mais próximos nas suas mundividências expostas do que Séneca e Eurípides.

Arrumemos, primeiro, o que mais aproxima os textos de Kane e Séneca, além do esqueleto já mencionado. Ambas as ações passam-se num palácio real, em nações que tinham sido grandes potências imperiais, Grécia e Inglaterra, em declínio na altura dos escritos de Séneca e Kane, respetivamente. As personagens centrais são, numa e noutra peça, as mesmas – Hipólito, Fedra e Teseu – e todas elas cumprem um destino fatal, à boa maneira da tragédia grega. O que está em causa em ambas as obras é a iminência de destruição de uma família real e o subsequente desgoverno do país ou pátria. A paixão e a obsessão de Fedra por Hipólito são admitidas, nos dois textos, como uma doença que conduzirá a rainha à loucura e ao suicídio. Grande parte das duas ações remete para a “presente ausência” de Teseu, personagem à margem das reviravoltas operadas no seio familiar até perto do fim da ação. O vocabulário, aludindo recorrentemente ao fogo, e o final, tornado espetáculo de carnificina e chamas, depois de uns quantos desvios no curso da ação principal, voltam a fazer convergir as duas narrativas. Temas comuns: a paixão, a insanidade e a morte enlaçadas, o desamor, a espera, a Realeza colocada em causa, o peso moral e social do adultério, a contestação do materialismo, a radicalidade de um certo *modus vivendi* personificada através de Hipólito, os malefícios e os excessos do Poder.

Abordamos, agora, as diferenças que nos permitem afirmar que não foi em vão que Kane regressou ao mito de Fedra. Ao contrário do que acontece em Séneca, com Kane, Fedra deixa de ser a personagem principal. O “amor

de Fedra” é mais do que o sentimento que a “queima” – é a figura de Hipólito, porque é ele, e a sua franqueza cruel, o combustível da sua paixão doentia e da sua decisão final. Ele é quase omnipresente na ação, entra na maioria dos diálogos. “Mesmo quando não estás com ele estás com ele”, chama atenção Estrofe, a dada altura, a Fedra, sua mãe. É como se estas palavras nos alertassem para o facto de Kane, como Fedra, estar obcecada pelo seu Hipólito, uma espécie de “Homem Novo”, que ela transformou num porta-estandarte da honestidade na Terra. Sarah Kane chegou a afirmar que “o meu Hipólito persegue a honestidade, tanto física como moral (...), é sempre completa e absolutamente direto com toda a gente seja qual for o resultado para ele ou para os outros. Nunca nos poderemos equivocar com ele”¹. Se em Séneca Hipólito era mais citado do que figura presente, em Kane temos acesso a um discurso direto regular e à referência constante.

Em *Phaedra's Love* também Fedra se desvia da mulher concebida por Séneca. Aqui, Fedra não sente qualquer repulsa por amar o enteado, priva regularmente com ele, procura um médico para o tratar, fala de sexo com Hipólito. Fedra chega mesmo a consumir um *fellatio* como prova do seu amor – o que deixa este Hipólito, um sexomaniaco, indiferente ao simbolismo do ato e sem qualquer centelha de prazer. Na verdade, ironicamente, no campo sexual, este Hipólito não é diametralmente oposto ao Hipólito senequiano, virgem e puritano, ao admitir odiar fazer sexo. É, como em Séneca, é no campo emocional “*inflexível, hostil, fero*” (v. 416). No entanto, noutros campos, Séneca criou um perfil ligeiramente distinto para esta personagem: Hipólito é um caçador em cenários naturais, um “*homme fatal*”, belo, que rejeita as muralhas da cidade, os palácios labirínticos, os bens materiais e a ganância, que se revolta com a confissão de Fedra e condena veementemente o adultério. Em Kane, Hipólito vive em clausura no palácio, porque assim quer.

É conveniente, neste momento, falar das marcas da contemporaneidade mais óbvias na peça de Kane. Estamos claramente no final do século XX: a televisão, os filmes violentos de Hollywood pós *Pulp Fiction*, o hambúrguer, os pacotes de doces, o carro telecomandado estão em cena a cercar e a entreter um Hipólito infantilizado, em frente a uma televisão, inerte e apático, enquanto devora *junk food*. Estamos na contemporaneidade ocidental quando o adultério não é um crime ou quando Hipólito diz ver notícias na TV: “Outra violação. Uma criança assassinada. Guerra não sei onde. O fim de alguns milhares de postos de trabalho” (S. Kane 2001: 111). Kane põe a tónica na hiper-realidade, assente no consumismo desenfreado, no sensacionalismo, na obsessão pelo sexo, na exacerbação da violência, na espectacularização da vida banal, na

¹ Apud Pedro Marques, in http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido a 28/12/2010.

virtualidade, nos produtos eletrônicos como substitutos de Deus, das religiões, das ideologias e das relações humanas reais.

“Passo o tempo. À espera (...) que aconteça qualquer coisa. Nunca acontece” (S. Kane 2001: 117-8), desabafa Hipólito perante Fedra, mesmo quando esta lhe responde que está perante um acontecimento, algo real: uma mulher que o ama, a uns centímetros dele. Aqui Hipólito é anti-herói, nihilista, contraditório, um *puer aeternus* rodeado de brinquedos eletrônicos, como os *teenagers* dos subúrbios americanos retratados nos filmes de Gus Van Sant ou de Larry Clark a ver o suicídio da sociedade à sua frente, no palácio, na rua ou na TV. Apesar de tudo, é no momento em que é acusado de ter violado Fedra e traído Teseu, e que Estrofe, sua confidente e companheira de cama, o alerta para a iminência de um motim, que Hipólito ganha ânimo: “Até que enfim vida!” (S. Kane 2001: 133), ironiza. O tradutor Pedro Marques chega a afirmar que Hipólito se torna num “homem que espera a morte e vê na morte o único ato realmente”². É ainda quando tem uma conversa acesa com um padre sobre a hipocrisia da classe episcopal, o perdão e a existência de Deus – aqui já não há deusas no plural, como Afrodite ou Ártemis – que Hipólito levanta mais a voz (uma Sarah Kane aqui descrente, outrora militante cristã a falar através dele?). O resto é tudo misantropia (em Séneca era a misoginia), conformismo, entretenimento, descuido com a saúde e a higiene, onanismo, arrogância, cinismo, provocação infantil de um príncipe desocupado e “à espera”. E doses consideráveis de honestidade, como defende a dramaturga para o seu Hipólito. De uma honestidade cruel, admita-se.

No final, o Hipólito kaneano recorre ao livre-arbítrio “que nos distingue dos animais” (S. Kane 2001: 142), de acordo com a personagem, para agir contra as expectativas de certos leitores-espectadores. Este Hipólito, ao contrário do de Séneca e do de Eurípidés, que se revoltam contra o pai perante uma punição injusta, entrega-se, quase como Jesus Cristo, sem resistências, ao linchamento e ao julgamento público, e a seu pai. Chega a afirmar que violou e matou Fedra, sem qualquer responsabilidade por cada um desses atos.

Teseu, em *Phaedra's Love*, continua a ser uma personagem que só aparece no fim, mas que numa única cena consegue ser mais violento e impiedoso do que Fedra e Hipólito ao longo de toda a peça: esventra Fedra, puxa-lhe os cabelos e pega fogo à pira funerária onde se estende o seu corpo morto, viola e corta a garganta a Estrofe, mulher com quem já tinha traído Fedra, abre Hipólito com uma faca. No final, suicida-se. Séneca já tinha injetado em Teseu uma obsessão pelo sangue e pela piromania, mas Kane leva a imagem ao limite do tolerável.

O que resta dizer sobre a peça da autora inglesa? A destruição de uma família e de uma casa real como única saída para a sua podridão, o mau

² In http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido em 28/12/2010.

funcionamento das instituições, a ideia do corpo como um produto de consumo na era do livre mercado, a violência social (a sede de vingança, o julgamento público e a repressão policial na cena final), a incomunicabilidade e a indiferença pós-moderna (do médico perante o paciente na cena inicial).

Uma questão de estilo: do drama recitado ao teatro *In-Yer-Face*

As opiniões de estudiosos de Séneca sobre se as suas peças teriam sido representadas ou apenas recitadas na sua época dividem-se, embora conste que, então, o drama recitado fosse a regra³. Quanto à obra de Sarah Kane temos provas cabais de que foi colocada em cena – quer em Inglaterra, quer em Portugal⁴. No entanto, quem conhece a obra desta autora sabe que, ainda que apenas lida, é bastante visual, urgente, continuando a ser teatro. Ambos os textos se tocam num ponto: estilisticamente, estão carregados de poesia arrebatadora, sobretudo alusiva ao fogo (em Kane e Séneca) e à natureza (em Séneca).

A *Fedra* de Séneca pode parecer, de facto, um texto difícil de representar, tal como o conservamos escrito, dado o seu carácter eminentemente retórico. A forte influência da retórica, da gesticulação e argumentação abundantes, da componente visual das cenas e da prosa ornamentada são outras das principais marcas do estilo deste filósofo e dramaturgo.

Se os diálogos em Séneca existem, mas parecem dois longos monólogos por acaso sequentes, repletos de ornamentação a quebrar a fluência do discurso, em Kane são o mais imediatos, curtos e incisivos possível. Estamos no campo do designado *In-Yer-Face Theatre*, crítico do *Zeitgeist* (a crítica social e moral também abunda em Séneca), de alarme, agressivo, experiencial, franco, direto, confrontal, provocador, a quebrar limites estéticos e éticos. Tudo é dito na cara quer das personagens, quer da audiência, sem tabus. O intuito deste tipo de teatro, inspirado em Antonin Artaud e muito em voga na Inglaterra dos anos 1990, é invadir o espaço pessoal do espectador, fazê-lo experienciar as situações extremas que se passam em cena e levá-lo a reagir perante o monstro que vê em palco. Conta Pedro Marques que “na encenação de Kane no Gate Theatre (de *Phaedra's Love*), os atores das cenas finais saíram do meio do público para esventrar Hipólito. A cena era o mais realista possível. Os bocados de carne eram cuspidos para cima do público”⁵.

³ Muito recentemente, a dissertação de doutoramento de P. S. M. Ferreira (*Séneca em cena: enquadramento na tradição dramática greco-latina*. Coimbra, 2006) veio retomar o assunto e demonstrar que, no mínimo, a estrutura das tragédias conservadas – a par de outros testemunhos – garante que é bem possível que as peças fossem de facto representadas.

⁴ Uma produção dos Artistas Unidos/ A&M/ Centro Cultural de Belém, *Amor de Fedra* (na versão portuguesa), estreou em Portugal na Sala de Ensaio do CCB, a 10 de março de 2004. Teve como encenadores Jorge Silva Melo e Pedro Marques, tradutor português da peça.

⁵ In http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido em 28/12/2010.

Enquanto Séneca ainda está preso a algumas das convenções formais da tragédia grega, apesar de revelar uma ousadia apreciável, a contemporânea Kane rompe com a estética clássica radicalmente. Passa por cima do habitual Coro, do ornamento, da recitação, pretere a harmonia e o canto, dedicando-se antes ao ritmo, lancinante e ofegante.

Em *Phaedra's Love* a linguagem, quer nos diálogos, quer nas descrições das cenas, é visceral, intensa, desencantada, desenfreada, rude, poética, cruel, seca, explícita – “Vai foder com outro qualquer e imagina que sou eu. Não deve ser difícil, toda a gente é igual a vir-se”, diz Hipólito a Fedra em *Phaedra's Love* (S. Kane 2001: 122). Existem cenas que, ao vivo, se podem tornar numa experiência de extrema violência, a roçar a obscenidade que o filósofo Jean Baudrillard dizia, no seminal *Senhas* (apud M. Ribeiro), ter triunfado na contemporaneidade, acrescentando que a sugestão e a sedução estavam a perder lugar nesta era. Se assistirmos às cenas de espancamento e de apedrejamento de Hipólito por populares, sem qualquer reação, que mais seremos do que indivíduos coniventes com a exacerbação da violência? No extremo, o *dado a ver*, a substituição da metáfora pela explicitação a que alude Baudrillard, vem ao encontro da ideia do mesmo autor, defendida na obra supracitada, de que “tudo aí está de forma imediata, sem distância, sem encanto. E sem um verdadeiro prazer” (apud M. Ribeiro). Em Kane haverá espaço para o jogo das aparências, para a sedução, para o prazer? Nem sempre, mas poderão ter lugar quando, no meio da segura, brota poesia apaixonada ou redentora. Fedra: “Quero trepar para dentro dele, trazê-lo para o mundo” (S. Kane 2001: 105); Hipólito à boca da morte: “Abutres. Se tivesse havido mais momentos como este” (S. Kane 2001: 150).

Resta referir a marca humorística em Kane, pouco comentada nas críticas à sua obra. Duas pérolas, sórdidas, cínicas, irónicas, de Kane, via Hipólito, na peça que apelidou de “a minha comédia”: “Não estou habituado a conversas pós-coito. Nunca há nada para dizer” (S. Kane 2001: 121); “Tenho a certeza que Deus seria suficientemente inteligente para descobrir que eu me confessei à última hora” (S. Kane 2001: 138).

Sarah Kane, uma clássica tragédia contemporânea?

“Nenhum argumento consegue travar quem se dispõe a morrer, quando decidiu morrer e deve morrer. Por isso, armemos a minha mão, vingadora da minha honra” (vv. 265-266, 261, 267). Esta citação, à exceção do estilo de escrita, poderia figurar numa carta de despedida de Sarah Kane, se ela a tivesse escrito (não o terá feito na sua derradeira peça, *Psychosis 4.48?*), mas esta granada-prenúncio saiu da boca de Fedra pela mão do também suicida Séneca, cerca de 20 séculos antes do suicídio da dramaturga-poeta inglesa.

A primeira arma conhecida a Kane no caminho para o autoaniquilamento foi uma valente dose de comprimidos para dormir, numa fase avançada de uma

depressão maníaca, quando se encontrava à beira da loucura. No London's King's College Hospital não a deixaram “dormir” como ela desejava, tentaram “salvá-la” da morte física. Dois dias depois, no mesmo hospital psiquiátrico, Sarah enforca-se, como Fedra, com os atacadores de sapatos à volta do pescoço. Levando ao extremo o livre-arbítrio, como Hipólito em *Phaedra's Love*, renuncia ao mundo, aos 28 anos, esta figura meteórica, trágica, precoce, sensível, excessiva, inconformista, uma espécie de Janis Joplin ou Kurt Cobain do circuito teatral.

Autora e mulher dramática, em que medida Sarah Kane pode personificar uma tragédia clássica na contemporaneidade? Sigamos alguns dos preceitos inventariados na *Poética* de Aristóteles para validar esta hipótese. Estamos perante uma mulher sofredora que expurga (para purificar e sublimar emoções e paixões?) o seu drama interior e com o mundo através da dramaturgia (*Psychosis* 4.48 é um “texto patológico”, ficção e realidade misturados num *cocktail* explosivo; *Cleansed* (“Purificados”) é um curioso título que casa bem com a *katharsis*. O seu *pathos* é, clinicamente, o transtorno bipolar e a iminência de loucura, que se confundem com uma insatisfação perante a sociedade que frequenta. A *hybris* de Kane é o desafio corajoso de denúncia da hipocrisia vigente das instituições, de vencer o implacável através do teatro e, no fim, através da tentativa e da consumação do suicídio. Na sua vida e/ ou obra existe claramente um conflito (o seu *agon*) com várias instâncias maiores, mesmo que Kane seja também uma autoridade, como lhe chamou Edward Bond. Entidades e marcas clássicas e contemporâneas, como a Monarquia, Deus, a Igreja, o Consumismo, a Guerra, os *Media* ou o Destino, entram na equação do seu conflito com o Poder.

Sarah Kane é dotada ainda de outros ingredientes que Aristóteles identificou em personagens ou tragédias clássicas, embora enquadradas num contexto contemporâneo: é uma figura de elevada condição, com “uma consciência profética no nosso mundo moderno e assombrado”, como sugeriu Michael Billigton (2005), do jornal *The Guardian*. É uma autora com uma profunda densidade psicológica e moral, que procura revestir as suas peças de uma seriedade e dignidade acutilantes, tentando salvar-se e salvar o mundo, como se essa missão fosse humanamente possível. Terá procurado a morte como redenção possível para a sua vida turbulenta e sofrida, ou por se ter desencantado com a ineficácia do teatro na transformação da sociedade?

Acerca da personagem central de *Phaedra's Love*, a autora comentou um dia: “Para mim, Hipólito é um ideal. E acho que essa é uma das coisas que eu tento fazer – ser completa e absolutamente compreendida”⁶. Sarah Kane, em

⁶ Apud Pedro Marques, in http://www.artistasunidos.pt/amor_fedra.htm. Acedido a 28/12/2010.

quem a fronteira entre a mulher e a artista parece ténue, era exigente e radical. Confirmada a impotência do teatro kaneano na superação do implacável, o dramaturgo Edward Bond, que a defendeu das críticas ferozes quando esta se revelou ao mundo com *Blasted*, remata acerca da decisão final de Sarah (in S. Kane 2001: contracapa): “A morte, a casa de banho e os atacadores de sapatos. São eles o comentário que ela tinha a fazer sobre a perda do sentido do nosso teatro, das nossas vidas e dos nossos falsos deuses. A sua morte é a primeira morte do século XXI.”

MARIO VARGAS LLOSA E O ESCÂNDALO INTERMINÁVEL DE FEDRA

AURORA LÓPEZ, ANDRÉS POCIÑA
Universidade de Granada

Um prémio Nobel e uma coincidência

Quando no dia 7 de outubro de 2010 irrompeu em todos os meios de comunicação a notícia da concessão do Prémio Nobel de Literatura do ano ao romancista de nacionalidade peruana e espanhola Mario Vargas Llosa (n. Arequipa, Peru, 1936), tínhamos em estado bastante avançado a elaboração deste trabalho, que respondia a um velho projeto, destacado de um estudo, de nossa autoria, de entre os muitos contidos no livro *Fedras de ayer y de hoy*, editado por ambos faz agora dois anos¹. Com efeito, depois de nos ocuparmos da “madrasta apaixonada” que aparece no livro X de *O Burro de Ouro* de Apuleio, acrescentámos este breve parágrafo sobre o tratamento do mesmo tema numa obra que nos é próxima no tempo: “Cuando, después de un número crecido de Fedras en el teatro, la poesía, la novelística, el cine, la escultura, la pintura, llegamos, en el año 1988, a la novela erótica de Mario Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*², en la que doña Rigoberta, la madrastra, es quien resulta seducida por el perverso Fonchito, su hijastro, casi uno niño, para luego eliminarla de su vida culpándola a ella ante su padre de lo ocurrido, llegamos a una revisión total, casi imposible de llevar más lejos, de las revisiones profundas iniciadas ya por el propio Eurípides en sus dos versiones de *Hipólito*” (A. Pociña, A. López 2008: 284-285)³.

Surpreende-nos a coincidência entre a concessão do universalmente reconhecido prémio a Vargas Llosa e a nossa remissão ao estudo da sua obra

¹ Concretamente no trabalho de A. Pociña 2008: 269-285.

² M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002. Uma aproximação a este romance desde a perspetiva da tradição clássica pode ler-se em M. E. Assis de Rojo, N. M. Flawiá de Fernández (1998), “Fedra y Narciso en *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa”, em *Textos clásicos, reescrituras contemporáneas*, San Miguel de Tucumán: 87-99. Dada a novidade do assunto, reproduzimos a interessante nota que, a propósito deste romance, intruduzem G. Fiorencis e G. F. Gianotti, “Fedra e Ippolito in provincia”, cit. p. 107, n. 100: “Cenno a parte meriterebbe, per raffinata e originale miscela di erotismo e mitologia, la recente ‘riabilitazione’ della matrigna tentata da Mario Vargas Llosa nell’*Elogio de la madrastra* (1988; tr. it., Rizzoli 1990): riabilitazione solo parziale negli esiti della storia, perché anche nel lontano Perù Fedra/Lucrecia finisce per essere cacciata, dopo aver assaporato una singolare sovranità su padre e figlio; riabilitazione vera, tuttavia, rispetto al palinsesto mitico, perché l’iniziativa del triangolo spetta, poco convenzionalmente, all’inquietante e non proprio innocente espansività fisica del figliastro adolescente (incarnazione di un Cupido luciferino, piuttosto che di un casto Ippolito)”.

³ A nota precedente encontra-se no original do texto citado; consideramos oportuno repeti-la, dado que nela citávamos os únicos dois trabalhos por nós conhecidos que se ocupavam da obra estudada de Vargas Llosa.

desde a perspectiva das suas fontes clássicas. Estamos conscientes de que, na produção literária do ficcionista, ocupam um posto de maior relevo romances mais famosos como, por exemplo, *La ciudad y los perros* (1963), *Conversación en La Catedral* (1970), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977) ou *La fiesta del Chivo* (2000), entre muitos outros; não obstante, o muito menos conhecido romance erótico *Elogio de la madrastra* coaduna em nossa opinião o duplo interesse de ser, como dizíamos, “una revisión total, casi imposible de llevar más lejos” do tema clássico de Fedra, e de ser uma obra em que se manifesta, em maior grau que em qualquer outra do escritor, o influxo notável de um conhecimento profundo da literatura e da cultura greco-romanas.

Os escândalos de Fedra

A primeira versão teatral que conservamos completa do tema de Fedra e Hipólito deve-se a um escândalo: trata-se, é óbvio, da tragédia *Hipólito* de Eurípides, que obteve o primeiro prémio na sua estreia, no ano de 428 a.C., dados que lemos no argumento do gramático Aristófanes de Bizâncio editado antes da obra, ele que assinala, além disso, que “o drama é dos melhores” do tragediógrafo; mas acrescenta também: trata-se do segundo *Hipólito*, em que corrigia “o que havia de inconveniente e merecedor de censura” de uma tragédia anterior. Os factos são bem conhecidos, e repetem-se uma e outra vez, até à exaustão, sempre que se fala do *Hipólito* de Eurípides; tanto assim é que não é tarefa fácil pôr uma nota bibliográfica respeitante a este assunto. Para resumirmos da forma mais breve possível, diremos que Eurípides compôs uma primeira versão, o chamado *Hipólito velado* (καλυπτόμενος), assim designado porque Hipólito cobria a cabeça para ocultar a vergonha que lhe produzia a ousada e impudica declaração amorosa da madrastra. Quando a tragédia foi representada, provavelmente em 432 a.C., o público, escandalizado pelo excesso imoral de Fedra ao declarar a sua paixão pelo filho do marido, repudiou a obra. Pouquíssimos anos depois⁴, Eurípides acusava a receção da crítica enviada pelo público escandalizado, levando à cena o *Hipólito* que conservamos, chamado *Hipólito o da coroa* (στεφανίας), ou *Hipólito portador da coroa* (στεφανηφόρος), em que Fedra ostentava um comportamento muito mais assumível do ponto de vista moral, preocupada em ocultar a sua paixão,

⁴ Não esqueçamos que, entre as duas composições do *Hipólito* de Eurípides, é quase seguro que tenhamos de colocar a estreia da *Fedra* de Sófocles (ainda que nem toda a crítica esteja de acordo com esta colocação de uma tragédia perdida). Cf., a este propósito, de forma especial, J. V. Bañuls, P. Crespo 2008: 31: “En Sófocles al componer su *Fedra* – y dejamos por ahora a un lado la cuestión de la datación – debió influir el ambiente generado en Atenas por la Fedra euripídea, pero lejos de verse mediatizado por él, debió contribuir a enriquecer a su personaje, a su Fedra, a esto hay que añadir la expectación que debió provocar entre los atenienses el que Sófocles fuese a llevar al teatro una tragedia sobre Fedra e Hipólito”.

que de nenhum modo se atreve a declarar ao enteado; uma paixão que, por outro lado, é desculpável por ser atribuída à ação de uma divindade, a deusa Afrodite, irritada contra Hipólito, que se apresenta no Prólogo (vv. 1-57)⁵. A nova versão, já o recordámos, ganhou o concurso do ano da sua estreia.

O tema em que se centra Eurípides na segunda versão, sem dúvida de maneira menos ousada do que na primeira, resultava, de todas as formas, escandaloso para o seu tempo, e ainda para o nosso, vinte e cinco séculos depois. Nele se conjugam a figura de uma mulher tomada pela paixão e irrefreavelmente apaixonada; uma mulher apaixonada, aliás, por um rapaz supostamente menor de idade e isento de experiência erótica; uma mulher apaixonada, sobretudo, por um jovem que é seu enteado. Resulta, pois, um exemplo perfeito e cabal do antiprotótipo de mulher, esposa e mãe, sendo pelo contrário o perfeito exemplo da madrasta, dentro da tipologia conhecida como “madrasta apaixonada”.

Devemos a Patricia A. Watson (1995) um amplíssimo estudo sobre a condição das madrastas no mundo greco-romano, analisando-as desde perspectivas literárias, históricas e sociológicas, explorando o que é o retrato do estereótipo da madrasta no mito e na literatura, em comparação com a vida real. Estabelece Watson três variantes literárias: (a) a madrasta assassina; (b) a madrasta perseguidora da sua enteada; (c) a madrasta apaixonada⁶. O tipo mais frequente na literatura grega e latina é o primeiro, ainda que aqui enfrentemos um caso correspondente ao terceiro. Nas palavras da mesma investigadora, “o tratamento da madrasta ‘apaixonada’ ostenta não apenas uma disposição favorável à geração mais jovem, como também um prejuízo misógino contra a madrasta, proveniente de atitudes masculinas gregas relativas à sexualidade das mulheres” (P. A. Watson 1995: 216).

O escândalo da estreia do primeiro *Hipólito* deve ter tido uma grande repercussão em Atenas; os seus ecos chegaram ao nosso tempo através das comédias de Aristófanes, segundo estudou com grande minúcia e correção M. F. S. Silva 2008: 107⁷; um parágrafo seu põe bem em relevo as causas que teriam provocado o escândalo:

⁵ A diferença essencial que existe entre a intervenção da divindade – refletida pela presença em concreto das deusas Afrodite (no Prólogo) e Ártemis (no Êxodo) – no *Hipólito* de Eurípides e sua ausência na *Fedra* de Séneca foi estudada com toda precisão por G. Petrone 2008: 239-250.

⁶ P. A. Watson 1995: 208: “The literary stereotype of the stepmother takes three main forms: (1) the stepmother as murderess, her motivation being to obtain the inheritance for her own son, (2) the stepmother as persecutor of a stepdaughter, (3) the ‘amorous’ stepmother”.

⁷ O tema da mulher que se apaixonava por um homem mais jovem volta a aparecer, dentro da obra de Eurípides, em *Os Cretenses*, *Fênix* e provavelmente em *Peleu*. Por sua vez, Estenebeia, a mulher de Preto, rei de Tirinte, ao ver-se descartada por Belerofonte, jovem hóspede da corte do seu marido, acaba por denunciá-lo como seu sedutor. Cf. a reconstituição da peça levada a cabo por T. B. L. Webster (1967), *The Tragedies of Euripides*. London: 80-84.

¿Qué era, pues, lo que vinculaba, desde la perspectiva de la comedia, las Fedras con las Estenebeas y Melanipas, transformándolas en modelo de libertinaje? Todas ellas violan el código moral normalmente aceptado para la condición femenina. Sometidas a una pasión devoradora, ponen en peligro su honra y sus deberes familiares, cuando se determinan a adentrarse por caminos osados buscando conquistar al hombre que aman. Decepcionadas o traicionadas, son capaces de todo, hasta el punto de dejar sembrada a su alrededor incluso la muerte a la que ellas mismas se habían condenado. En este aspecto, Fedra y Estenebea comparten un destino semejante; casadas, ambas han concebido por un joven un amor adúltero y al no verse correspondidas, denuncian, ante sus maridos, al amante renitente, atribuyéndole un intento de violación.

No caso da *Fedra* de Séneca, tão diferente do *Hipólito* de Eurípides que se conservou, há razões de peso, nas quais não podemos entrar aqui, para pensar que coincidia em mais de um aspeto com a tragédia perdida do grego, a que originou o escândalo. Não podemos já, neste caso, falar de um escândalo, porque é sabido que não possuímos em absoluto dados sobre possíveis representações das tragédias de Séneca na Antiguidade, nem tampouco sobre sua receção em datas próximas à sua redação. De qualquer modo, a rutura escandalosa do comportamento moralmente admissível de uma mulher, de que se gabava a Fedra de Séneca na apaixonada declaração amorosa ao enteado, está fora de questão, conforme estudámos há já alguns anos (cf. A. López 1997: 281-289; Idem 2008: 251-267).

Dando um salto de pouco mais de dezesseis séculos, de novo rebenta um “escândalo Fedra”, desta vez na Paris dos tempos de Luis XIV: o escândalo consiste na estreia, com apenas dois dias de diferença, de duas tragédias sobre Fedra, escritas por dois dramaturgos que se enfrentam nos âmbitos social e literário, Jean Racine y Jacques Pradon. Este escândalo foi estudado em pormenor por Aurora López (2008: 323-335), de onde tomamos este resumo dos factos (idem: 325): “Todos estos enfrentamientos están en la base de la querrela de las dos *Fedras* que se estrenan con sólo dos días de diferencia. *Phèdre et Hippolyte* de Racine se lleva a las tablas un viernes, el día 1 de enero de 1677, en el Hôtel de Bourgogne⁸. Dos días después, Pradon estrena *Phèdre et Hippolyte* en el Hôtel Génégaud. La rivalidad se declara manifiesta en el hecho mismo de tan seguidos estrenos”.

Três séculos mais tarde, agora na Espanha dos momentos mais angustiantes da ditadura franquista, será possível motivo de escândalo a tragédia convertida em cinema, a *Fedra* do realizador Manuel Mur Oti, estreada em 1956, com

⁸ Pouco tempo depois, em 1687, aparece já com o título de *Phèdre*, com que a conhecerá a posteridade.

Emma Penella no papel de Estrella (Fedra), Vicente Parra no de Fernando (Hipólito), Enrique Diosdado no de D. Juan (Teseu). O filme – neste volume reapreciado por Nuno Simões Rodrigues – foi objeto de um excelente trabalho de Francisco Salvador Ventura (2008: 503-524)⁹, que põe em destaque o caráter transgressor da obra no tempo em que foi representada, com uma Fedra de aspeto, comportamento e palavra absolutamente fora do admissível no cinema daqueles anos, coisa que surpreende igualmente na apresentação de Hipólito, em que o muito popular ator Vicente Parra aparece com um chamativo cabelo loiro e uma indumentária claramente sugestiva de uma postura homossexual, num momento político em que a homossexualidade era considerada um delito grave. Apesar de tudo, e para surpresa nossa, a obra conseguiu estreiar; ainda assim, a censura obrigou previamente o realizador a mudar o final, em que Fedra se suicidava, afogando-se no mar depois de beijar a boca de Hipólito já morto. Persiste a dúvida sobre como foi possível que semelhante filme não tenha sucumbido ao rigor inquisitorial do franquismo, já que o facto de se tratar de uma obra de inspiração clássica, baseada na *Fedra* de Séneca, não parece argumento suficiente.

O escândalo de *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa

Não nos consta que o romance *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa tenha causado um escândalo público importante, ainda que tampouco nos estranhasse que assim tivesse sido. Antes nos escandaliza, de maneira positiva, o facto de o prémio Nobel ter escrito um romance tão diferente do resto de sua produção narrativa, um romance erótico no sentido mais amplo da palavra, a partir de um tema clássico, os amores da madrastra Fedra, porém reconvertido de uma forma absoluta, sem precedentes: é aí que descobrimos o escândalo, digamos agora que surpreendente, como surpreendente é a profunda cultura clássica greco-latina que se aprecia com subtileza e elegância pelas páginas do livro.

Elogio de la madrastra apareceu em 1988 em *La Sonrisa Vertical*, coleção de literatura erótica dirigida pelo ilustre realizador de cinema Luis García Berlanga, a quem Vargas Llosa dedica o romance, “con cariño y admiración”. O relato articula-se em catorze capítulos e um epílogo, incluindo, além do mais, seis reproduções a cores de quadros, mais ou menos conhecidos, indispensáveis por estarem incluídas as suas descrições no desenvolvimento do conjunto; nisso reside uma das novidades interessantes da obra, que chama à atenção pela sua originalidade narrativa.

O assunto consiste numa reescrita profunda do tema clássico de Fedra e Hipólito, em nossa opinião baseada essencialmente na *Fedra* de Séneca, mas

⁹ Vd. também R. M. Mariño Sánchez-Elvira 1997: 113-115.

possivelmente também em elaborações posteriores, como a *Phèdre* de Racine ou a *Fedra* de Unamuno, sem esquecer os filmes de Manuel Mur Oti e Jules Dassin – os quais, quase seguramente, Vargas Llosa conhecia quando escreveu a obra, sobretudo o segundo. Recordaremos as linhas do argumento, a partir das personagens, em relação com as das duas tragédias clássicas.

Começamos por dom Rigoberto, o marido da madrasta, reencarnação do Teseu antigo, e assim o fazemos porque no romance esta personagem ocupa um posto realmente importante, ao contrário do que ocorria nas duas tragédias clássicas, nas quais aparecia numa altura já muito avançada do desenvolvimento: no *Hipólito* de Eurípidés, no terceiro episódio, verso 790, onde se apresentava regressado do oráculo; na *Fedra* de Séneca, ao começo do ato III, verso 835, onde anunciava seu regresso dos Infernos. dom Rigoberto, por sua vez, está sempre presente no romance, embora faça algumas viagens curtas, de dois ou três dias, que também interessam ao desenrolar do argumento; é um agente de seguros, divorciado, com um filho pequeno; leva uma vida economicamente muito cómoda, com uma elegante casa, de dois andares e um jardim, em Lima, onde habitam o filho Alfonsito, mais comumente chamado pelo diminutivo afetivo Fonchito, a nova mulher, dona Lucrecia, e uma nutrida equipa de serviço doméstico, com cozinheira, jardineiro e, sobretudo, uma donzela, Justiniana, a quem Fonchito chama Justita, que desempenha um papel também importante, como veremos. Tudo muito organizado, tudo muito burguês, porém tudo nada normal, porque dom Rigoberto é, à sua maneira, émulo do sempre agitado Teseu da mitologia¹⁰: boa parte do relato narra-nos, com toda a calma e insinuante lascívia, o cuidado que dom Rigoberto, autêntico Narciso, dedica todos os dias indefetivelmente ao seu corpo, antes de ir deitar-se com a sua nova mulher. Testemunha um pequeno parágrafo: “Hoy era martes, día de pies. Tenía la semana distribuida en órganos y miembros: lunes, manos; miércoles, orejas; jueves, nariz; viernes cabellos; sábado ojos y, domingo, piel. Era el elemento variable del noturno ritual, lo que le confería un aire cambiante y reformista” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 86). Deste modo, dom Rigoberto, na aparência um acomodado agente de seguros, está possuído por uma infatigável fixação erótica, concentrada em todos os órgãos de seu corpo, que Vargas Llosa nos dá a conhecer ao longo de capítulos inteiros, como no terceiro, intitulado “Las orejas del miércoles”, ou no sexto, “Las abluciones de don Rigoberto”, em que nos vemos condenados a conhecer em pormenor o prazer diário dos alívios intestinais do personagem. Em suma, um indivíduo um tanto perturbado sexualmente, no qual atuam simultaneamente um onanismo-narcisismo na

¹⁰ Uma apresentação das múltiplas peripécias e aventuras deste personagem mitológico pode ser vista no amplo tratamento que lhe atribui P. Grimal (1965), *Diccionario de las mitologías griega y romana*, pp. 505-510. Trad. Francisco Payarols. Barcelona.

adoração do próprio corpo, um indubitável voyeurismo que manifesta ao comparar a mulher com a esposa do rei Candaules, uma ânsia de animalismo quando quer comparar-se a um monstro, reflexo óbvio do Minotauro. Este Teseu limenho, de erotismo insaciável, está loucamente apaixonado por dona Lucrecia, com quem mantém todas as tardes relações sem dúvida satisfatórias.

Dona Lucrecia é uma esplêndida mulher de 40 anos, nova Fedra, menos no desenlace do romance, que se debate continuamente entre a imortalidade e a inconveniência do, sem dúvida, assédio sexual, por mais que tencione ignorá-lo, a que submete o menino, para cúmulo seu enteado, e o indubitável prazer que progressivamente vai experimentando à medida que essa relação pedófila se desenvolve, até atingir a plenitude. Ao que parece, e por oposição ao que acontecia nas tragédias grega e romana de Fedra, dona Lucrecia é vítima do assédio de Fonchito, quer dizer, subvertem-se os comportamentos de Fedra e Hipólito; porém, na realidade, as coisas passam-se de outro modo, pois dona Lucrecia engana-se desde o início, trata de interpretar as bajulações, as carícias, os beijos, os toques a que a submete Fonchito como travessuras de um inocente menino, coisa que evidentemente não é assim. Por mais que reflita, na tentativa de ocultar de si própria a verdade da relação, com um sentimento de culpa que, livre da seriedade trágica, nos recorda o que assola a Fedra cristã de Unamuno (cf. A. Pociña 1999: 299-325), os seus sentidos traem-na: ao começar o relato, a donzela Justiniana adverte-a de que, quando toma banho, o enteado Fonchito a contempla, montado sobre o telhado de cristal; não obstante, numa ocasião em que sabe que o menino está a vê-la, reage deste modo: “La cólera la hacía temblar de pies a cabeza y sus dientes chocaban, como si tuviera mucho frío. Súbitamente se incorporó. Sin cubrirse con la toalla, sin encogerse para que aquellos ojitos invisibles tuvieran sólo una visión incompleta y fugaz de su cuerpo. No, al revés. Se incorporó empinándose, abriéndose, y, antes de salir de la bañera, se despezó, mostrándose con largueza y obscenidad, mientras se sacaba el gorro de plástico y se sacudía los cabellos. Y, al salir de la bañera, en vez de ponerse de inmediato la bata, permaneció desnuda, el cuerpo brillando con gotitas de agua, tirante, audaz, colérico” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 63)¹¹. Mais adiante, quando a relação com o menino já é plena, dona Lucrecia continua a brincar com a ideia de que se trata de um menino, o que não absolve a perversidade da relação, social e moralmente considerada um caso óbvio de pedofilia e adultério, não de incesto.

¹¹ Esta cena do banho é seguida pela reprodução do famoso quadro de François Boucher, “Diana depois do banho” (Museu do Louvre, Paris), que se explica no capítulo 5 do romance, onde Diana e sua acompanhante se transformam em dona Lucrecia e sua donzela Justiniana, que mostram sem rodeios que conhecem muito bem a natureza erótica das relações entre a madrastra e Fonchito.

Alfonsito, aliás Fonchito, apresenta grandes diferenças em comparação com o Hipólito trágico. Em primeiro lugar, não é um jovem, nem sequer um efebo, qualquer que seja a idade ou o modo de representar o enteado de Fedra, senão claramente um menino, cuja idade não se precisa, mas que colocaríamos em torno dos dez anos, ou até um pouco menos. Um menino, pois, que como tal se comporta em todos os aspetos da sua vida, a não ser no sexual, onde se mostra verdadeiramente precoce, e no psíquico, onde se mostra um autêntico monstro de maldade. Frente ao que acabamos de afirmar, Fonchito, pequeno, formoso, de feições bondosas, apresenta-se a cada instante como um verdadeiro anjo: deste modo nos é descrito ao começar o relato, quando a madrastra vai despedir-se dele antes de dormir: “Doña Lucrecia tocó con los nudillos y entró: ‘¡Alfonsito!’. En el cono amarillento que irradiaba la lamparilla del velador, de detrás de un libro de Alejandro Dumas, asomé, asustada, una carita de Niño Jesús. Los bucles dorados revueltos, la boca entreabierta por la sorpresa mostrando la doble hilera de blanquísimos dientes, los grandes ojos azules desorbitados tratando de rescatarla de la sombra del umbral. Doña Lucrecia permanecía inmóvil, observándolo con ternura. ¡Qué bonito niño! Un ángel de nacimiento, uno de los pajes de los grabados galantes que su marido escondía bajo cuatro llaves” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 16 sqq.). Um menino Jesus, um anjinho de Belém... que, com as suas travessuras, carícias e beijos, faz com que a madrastra, quando abandona o dormitório, depois de cobri-lo ternamente, se confesse sexualmente acesa¹². O papel que desempenhará nas malhas do argumento não deve ser objeto da nossa exposição: Fonchito conquistará o favor, o apaixonado e ardente favor, podemos dizer, da madrastra, ao longo do relato, até que, no final, põe em prática o seu projeto inicial, que consiste em desfazer-se por completo dela. A “inocente” maquinação que põe em marcha consiste em perguntar ao pai, quando este regressa de uma curta viagem (nova coincidência com as tragédias clássicas), o que significa a palavra “orgasmo”, que terá escutado de dona Lucrecia. Dom Rigoberto, atónito na sua suspeita inacreditável, pede ao menino que o deixe ler uma composição de tema livre que deve levar à escola, ficando alucinado com a história erótica que na sua redação conta o angelical menino, “Elogio de la madrastra”, que não nos é transmitida no texto, mas que, damo-nos conta, torna dona Lucrecia a culpada

¹² O menino muito pequeno que representa Eros/Amor no quadro de Ticiano “Venus com o Amor e a Música”, do Museu do Prado, que se explicará no capítulo 7, no momento em que dom Rigoberto acaba os cuidados corporais que lhe servem de preâmbulo e estímulo para as relações com dona Lucrecia – “Hoy no será Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 103) –, não corresponde à idade de Fonchito, que por força há de ser um menino de mais anos, já mais desenvolvido, porém de modo algum um adolescente, pois que nos é dito que “acaba de hacer su primera comunión” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 53).

de tudo quanto aconteceu. O recurso da redação de Fonchito, assim como a sua visão particular do assunto, corresponde perfeitamente ao da tabuinha que Fedra deixa escrita ao suicidar-se, no *Hipólito* de Eurípides, por meio da qual Teseu conhece a sua versão particular das relações com Hipólito (vv. 856 sqq.).

Tampouco resulta menos importante o papel que desempenha no romance a personagem de Justiniana, que evidentemente evoca o da Ama nas tragédias clássicas, e de modo acentuado o da Ama no drama de Séneca (cf. A. López 2008: 251-267), na sua função de conselheira de dona Lucrecia, ainda que nem sempre boa conselheira. Quando revela à senhora as sessões de voyeurismo a que a submete Fonchito durante o banho, é-nos apresentada deste modo: “Era joven y, bajo el mandil azul del uniforme, las formas de su cuerpecillo se insinuaban frescas y elásticas. ¿Qué cara pondría cuando su marido le hacía el amor? Estaba casada con el portero de un restaurante, un negro alto y fornido como un atleta que venía a dejarla todas las mañanas. Doña Lucrecia le había aconsejado que no se complicara la vida con hijos siendo tan joven y la había llevado personalmente a su médico para que le recetara la píldora” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 56). No Epílogo do romance, as últimas palavras de Fonchito, entre carícias e beijos à donzela, que tinha recriminado o seu mau comportamento para com a madrastra, advertem-nos para uma nova reviravolta na vida desta peculiar família, na qual ninguém está a salvo de uma terrível servidão erótica: “– Lo hice por ti, Justita – lo oyó susurrar, con aterciopelada ternura –, no por mi mamá. Para que se fuera de esta casa y nos quedáramos solitos mi papá, yo y tú. Porque yo a ti... / La muchacha sintió que, sorpresivamente, la boca del niño se aplastaba contra la suya” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 197).

Parece óbvio que Mario Vargas Llosa, na sua reescrita do tema clássico da madrastra apaixonada, subverte por completo os papéis, a um nível que não tínhamos observado na quase uma centena de versões do tema de Fedra e Hipólito que conhecemos diretamente. Não vamos entrar numa crítica do resultado, pois não nos parece lógica nem necessária, nem cremos ter cabimento dar lugar a comentários pessoais que não devem ser objeto do estudo literário rigoroso. Ainda assim, queremos sublinhar, como já antecipámos, de que maneira a cultura clássica greco-latina impregna com subtileza as páginas do romance. Vejamos três passagens que o demonstram de maneira fidedigna.

A primeira é o capítulo 9, “Semblanza de humano”. Precedido pelo óleo “Cabeza I” (1948) de Francis Bacon, uma cabeça monstruosa, serve este semblante de resposta à fantasia erótica com que acaba dom Rigoberto o capítulo anterior, no qual sugere à mulher que acaba de fazer amor com um monstro. A uma pessoa não habituada à leitura dos clássicos pareceria que, entre as várias perturbações sexuais de dom Rigoberto, se encontraria esta repugnante cena de animalismo. Não obstante, não há dúvida que Vargas

Llosa, numa profunda leitura dos clássicos, reparou na obsessão que preocupa Fedra, sobretudo a de Séneca, de que o seu amor é monstruoso, como outros amores que acometeram membros da sua linhagem, como o amor monstruoso do Minotauro. O tema desta obsessão de Fedra, precisamente a de Séneca, foi estudado, com enorme precisão e pormenor, por Gianna Petrone (2008: 239-250), que o considera essencial na configuração da personalidade da protagonista no drama do filósofo¹³; é um aspeto em que concordamos com a latinista de Palermo quando afirmamos o seguinte: “En contra de ese ambiente vital propio de una mujer prototípica, Fedra evoca una existencia en espacios libres, montes, selvas (vv. 122 sqq.), que traen a su mente la imagen de su madre, Pasífae, y su amor monstruoso con el toro. Sus antecedentes familiares no hacen más que reforzar la culpa de su amor, un amor fatal, heredado de su madre y por decreto divino: “ninguna hija de Minos ha gozado / de un amor sencillo, siempre se le une una monstruosidad”, dice Fedra (vv. 127 sqq.). Un poco antes, Fedra interpela a su madre, a propósito de su relación con el toro: *audax amasti* (v. 117), unas palabras que hubiera podido aplicarse a sí misma cuando llega a la osadía de declararse a Hipólito. Madre e hija resultan *audaces* como consecuencia de sus amores irregulares y se desprecupan de comportarse en consonancia con la *pudicitia* que la sociedad les impone. En ese sentido el amor de Fedra lleva implícito un *nefas*” (A. López 2008: 259 sqq.). Parece claro que o capítulo sobre o monstro que mantém uma relação com um humano foi sugerido a Vargas Llosa por essa presença constante do Minotauro na mente angustiada da protagonista da *Fedra* de Séneca.

O segundo passo que queremos comentar, devido ao seu influxo clássico, é o segundo capítulo do romance, encabeçado pela reprodução do quadro de Jacob Jordaens, “Candaules, rei da Lídia, exhibe a mulher ao ministro Giges”, um óleo de 1648, conservado no Museu Nacional de Estocolmo. O relato de Giges e Candaules, peça destacada da literatura erótica e essencial no tema do voyeurismo, aparece muito bem colocado no romance, depois de uma das primeiras fantasias de dom Rigoberto, que imagina que a sua mulher

¹³ Desse autor veja-se, por exemplo, este acertado e preciso parágrafo (p. 240): “Lungamente evocato a più riprese, il fratello animale di Fedra testimonia la perversione erotica della madre e della parentela femminile, rivelando nel suo stesso essere le conseguenze terribili della violazione delle leggi regolatrici dell’universo. Questa ossessiva presenza del Minotauro, il cui ricordo perseguita Fedra come un orrore ‘familiare’ ed è usato come deterrente dalla nutrice, ad un certo punto si trasforma da fantasma della mente in una sorta di doppio reale. Infatti il mostro marino, mezzo toro e mezzo pesce, che sollevandosi dal mare, in seguito alla maledizione di Teseo, causa la morte di Ippolito, non può non ricollegarsi al Minotauro, la cui spaventosa ambiguità riproduce. L’incubo della creatura indefinibile partorita da Pasífae in qualche modo si rinnova in un nuovo mostro, evocato da Teseo, ma generato in ultima analisi dall’amore fuori dalle regole di Fedra. Dietro Fedra, c’è infatti costantemente, secondo l’interpretazione senecana, la madre Pasífae, il cui modo abominevole d’amare segna la figlia come una condanna e una coazione a ripetere. La protagonista assomiglia troppo alla propria madre e lo sa”.

poderia ser a bela esposa do rei da Lídia, antes de assistirmos às repetidas cenas de voyeurismo que protagonizará Fonchito, ao contemplar do telhado de cristal a madrastra nua no banho. É sabido que o mais antigo relato da história de Candaules, rei da Lídia, e do desgraçado final a que o conduziu a louca paixão pela esposa, que a todo custo se empenha em ser vista nua por Giges, se encontra magistral e deliciosamente narrado no começo do livro I das *Histórias* de Heródoto (caps. 6-14). Vargas Llosa, que segue Heródoto ao ponto de reproduzir com exatidão o nome do pai de Giges, reescreve o conto a seu gosto, aumentando muito o seu grau de erotismo, em especial no momento em que o rei Candaules se diverte com a mulher, sabendo que Giges os está a observar. E depois, de acordo com a conveniência do romance, interrompe o relato no momento em que Giges contemplou a rainha nua, sem chegar ao desenlace narrado por Heródoto, com a vergonha dessa mulher, que se alia a Giges para dar morte a Candaules. Vale a pena uma leitura comparada do relato de Heródoto com o tremendamente obsceno de Vargas Llosa.

Por fim, a terceira passagem que queríamos comentar: chegados já ao capítulo 11 do romance, quando a madrastra tem relações sexuais completas com Fonchito, assistimos a um momento em que dona Lucrecia fica a sós com ele, completamente nu, depois de consumado o sexo. Contemplando-o, pensa dona Lucrecia: “Así debían de ser los dioses griegos. (...) Los amorcillos de los cuadros, los pajes de las princesas, los geniecillos de *Las mil y una noches*, los *spintria* del libro de Suetonio” (M. Vargas Llosa 1988, ⁵2002: 142). O passo do biógrafo latino é facilmente detetável, porquanto apenas emprega este termo uma vez¹⁴: trata-se, diz-nos Suetónio, do nome obviamente grego que dava Tibério aos que participavam nos seus bacanais. Vale a pena recordar o texto de Suetónio, tão semelhante a muitos de *Elogio de la madastra*; fa-lo-emos na versão espanhola de Mariano Bassols de Climent: “En su retiro de Capri ideó incluso una sala provista de divanes, escenario de sus pasiones secretas, a fin de que en ella pandillas de muchachas y de mozos de placer, reclutados de todas partes, así como inventores de monstruosos ayuntamientos, a los que llamaba *spintrias*, enlazados de tres en tres, se prostituyeran recíprocamente en su presencia para reanimar, con este espectáculo, su libido que languidecía”¹⁵. *Nihil nouum sub sole*, teria dito Terêncio.

¹⁴ Vargas Llosa, pelo contrário, repeti-lo-á pouco depois, na página 146.

¹⁵ Suet., *Tib. 43*: *Secesu uero Caprensi etiam sellaria excogitauit, sedem arcanarum libidinum, in quam undique conquisiti puellarum et exoletorum greges monstruosique concubitus repertores, quos spintrias appellabat, triplici serie conexi, in uicem incestarent coram ipso, ut aspectu deficientis libidines excitaret* (C. Suetonio Tranquilo, *Vida de los doce Césares*, texto revisado e traduzido por Mariano Bassols de Climent, vol. II, Barcelona, Alma Mater, 1968).

PARTE III

ENTRE CRIAÇÕES E RECRIAÇÕES: CAMINHOS PELAS ARTES

no verso

Imagem 4. Bruno Fernandes (Teseu) e Ricardo Mocito (Hipólito). Foto de Thiago Rocha



BRAVA! SUBLIME! FEDRA NA ÓPERA, ENTRE FRANÇA E ITÁLIA¹

PAULO M. KÜHL

Universidade Estadual de Campinas

Na conhecida cena do final do Ato III da ópera *Adrienne Lecouvreur* (Milão, 1902), de F. Cilea com libreto de A. Colautti, a personagem-título, após uma série de peripécias e instigada pela Princesa de Bouillon, declama uma cena da *Fedra* de Racine. Trata-se do monólogo *Juste ciel! qu'ai je fait aujourd'hui!*, da peça do autor francês, em que Fedra exprime sua vergonha, depois de ter confessado seu amor a Hipólito e logo após tomar conhecimento do retorno de Teseu². Na ópera de Cilea, o texto de Racine serve para mostrar a capacidade interpretativa da atriz Adrienne Lecouvreur e também para a personagem castigar sua rival, com o desmascaramento do caso amoroso entre a princesa e Maurício de Saxe. O texto, na ópera italiana, é uma tradução do trecho de Racine, com a didascália que explicita o novo sentido que assume:

ADRIANA *declamando*

“... Giusto Cielo! che feci in tal giorno?

Già s'accinge il mio sposo col figlio al ritorno:

testimon d'un'adultera fiamma, ei vedrà

in cospetto del padre tremar mia viltà,

e gonfiarsi il mio petto de' vani sospir,

e tra lacrime irrise il mio ciglio languir!”

guarda Maurizio, che conversa con la Principessa, la quale

ostentatamente gli si piega all'omero, per parlargli più sommesso

“Credi tu che, curante di Teseo la fama,

disvelargli non osi l'orrendo mio dramma?

Che mentire ei mi lasci al parente ed al re?

E raffreni l'immenso ribrezzo per me?”

Maurizio raccoglie il ventaglio lasciato cadere a bello studio

dalla Principessa, e glielo rende un garbo galante.

“Egli in van tacerebbe! So il turpe mio inganno,

o Enon, né compormi potrei, come fanno ...

avanzandosi fuori di sé, verso la Principessa

le audacissime impure, cui gioia è tradir,

una fronte di gel, che mai debba arrossir!”

¹ Agradeço Claudio Castro Filho pelo convite e pelo estímulo para escrever este artigo. Agradeço ainda Luiz Marques, Jens Baumgarten e Caio Ferraz, pelas sugestões e troca de ideias.

² Racine, *Fedra*, Ato III, cena 3, vv. 839-852.

Adriana, dicendo l'ultimo verso di Racine, ha mostrato col gesto la Principessa, e rimane alcun tempo in quell'atto. Tutte le dame, che han seguito con grande emozione ogni suo moto, si alzano quasi sbigottite. La Principessa sola resta seduta, affettando la massima calma, e dà il segno degli applausi.

LA PRINCIPESSA *battendo le mani*

Brava! ...

TUTTI *applaudendo*

Brava! Sublime!

Trata-se de uma passagem complexa, que indica uma sucessão de citações, de referências e de procedimentos intercambiáveis entre o teatro recitado e o teatro de ópera. Adrienne Lecouvreur (1692-1730) foi uma atriz da *Comédie Française*, conhecida por seu carisma e por suas grandes qualidades interpretativas. Teve também, pelo menos na visão de seus vários biógrafos, uma vida cheia de aventuras, além de uma morte considerada suspeita. Pertencente a uma longa linhagem das grandes damas do teatro francês, atraiu, desde o século XVIII, a atenção de filósofos, poetas, historiadores e literatos em geral, e, no século XIX, foi transformada primeiramente em personagem de uma peça de A. Béraud e C. Mouriez³ e depois na personagem-título da obra de A. Scribe e E. Legouvé⁴. Foi esta versão que mais sucesso encontrou em diversos palcos e que, posteriormente, foi adaptada quatro vezes como ópera: por Edoardo Vera⁵, por T. Benvenuti⁶, por Ettore Perosio⁷ e, finalmente, por Cilea. A trama de todas essas obras é longa e complexa, mostrando as desventuras amorosas das várias personagens e, sobretudo, a busca de um amor fiel e legítimo entre Adriana e Maurício. O uso do monólogo da *Fedra* de Racine, no qual a protagonista raciniana expõe sua vergonha, é um contraponto aos vários episódios de infidelidade consentida e planejada das diversas personagens da *Adrienne Lecouvreur*, uma crítica à falsidade da vida na corte, em oposição a uma “verdade” dos sentimentos (e também da declamação teatral).

Configuram-se assim, no monólogo de Fedra dentro da ópera de Cilea, alguns temas fundamentais: as várias maneiras de representar-se em diversas formas de declamação; a relação entre autores trágicos franceses e a ópera

³ Paris, Teatro do Odéon, 1830. Publicada no mesmo ano por Barba.

⁴ Paris, Teatro da República, 1849; publicada no mesmo ano por Beck e Tresse. Usaremos neste artigo a edição de Bruxelas, também de 1849. Para uma lista de obras cujo tema principal é a atriz Adrienne Lecouvreur, vd. G. Monval 1892: 267-272.

⁵ Libreto de A. de Lauzières, Roma, Teatro Argentina, 1856.

⁶ Libreto de Leone Fortis, Milão, 1857.

⁷ Libreto de Giuseppe Perosio, Gênova, 1889.

italiana; a referência a momentos, na história da ópera, em que o sofrimento de Fedra aparece.

Na obra de Cilea, o monólogo de Fedra remete-nos especificamente a uma maneira de representar: se na peça de Scribe e Legouvé, em prosa e toda ela recitada, não existe necessariamente uma quebra na declamação, na ópera, quase toda cantada, o monólogo de Fedra é recitado, com exceção do segundo hemistíquio do último verso (“che mai debba arrossir!”). É um procedimento conhecido como *melólogo*, no qual uma personagem declama acompanhada por música, o que não deve ser confundido, porém, com o recitativo das óperas italianas⁸. É interessante notar como numa ópera, em princípio totalmente cantada, a fala surge como recurso dramático. Claro, não se trata de uma novidade na história dos espetáculos com música, mas de um procedimento para se atingir determinados objetivos. No caso de Cilea, a atriz Adriana (papel representado por uma cantora) canta o tempo todo, ou seja, quando “fala”. Já quando a personagem declama um trecho de alguma peça teatral, ela “fala” como uma atriz⁹. Do ponto de vista da encenação, é uma passagem perigosa, quase uma armadilha, em que caem várias cantoras, já que a voz cantada é muito diferente da recitada. A mudança brusca entre fala e canto é um tema central nos debates sobre ópera: para alguns, seria inaceitável, já que a distância entre a voz falada e a cantada é demasiado grande; para outros, seria uma alternativa melhor do que o recitativo “seco” italiano, ou até mesmo, do que um canto mais generoso que se estende por toda uma obra. Além disso, no caso específico da ópera de Cilea, a declamação do trecho de Racine assume um caráter “exagerado”, já que se trata do momento em que a personagem usa os versos fora do contexto para revelar a traição de sua rival. Neste sentido, o decoro aqui é outro, longe do jansenismo da última obra de Racine, e, sem dúvida, muito distante do que seria a declamação francesa no início do século XVIII.

Em toda a trama da *Adrienne Lecouvreur*, bem como em suas versões operísticas, a voz da atriz tem papel fundamental. Desde o início, sabemos que todos aguardam ansiosamente as apresentações de Adriana, que possui uma qualidade distinta de recitação. Sua rival, Duclos, não parece ter os mesmos atributos e, no dizer da duquesa de Aumont, sua “declamação enfática é apenas

⁸ Em inglês e em francês o termo técnico é *melodrama/mélodrame*, diverso daquilo que mais comumente entendemos por melodrama em português. Para mais informações sobre o emprego e a origem do termo, bem como seus diversos usos, vd. o verbete “Melodrama”, in S. Sadie 1997 (vol. 3): 324-327.

⁹ Além do já mencionado exemplo da última cena do Ato III, Cilea emprega o melólogo no Ato I, cena 3, justamente a entrada de Adriana (“Del sultano Amuratte m’arrendo all’imper...”). Nesta cena, Adriana está estudando a parte de Roxane do *Bajazet* de Racine (Ato II, cena 2, vv. 570-572: “Du sultan Amurat je reconnais l’empire”). O pequeno ensaio é seguido pelos elogios dos colegas e pela conhecida ária “Io son l’umile ancella”.

um canto contínuo”¹⁰. Mas é justamente a voz peculiar e a maneira de falar de Adriana que têm uma outra função na peça. Por causa de uma série de encontros e desencontros, esconderijos e identidades não reveladas, a partir de um diálogo entre Adriana e a Princesa de Bouillon, sem que uma saiba quem é a outra, a Princesa tenta a todo custo descobrir quem seria sua rival. Tal revelação acontecerá, é claro, através da voz de Adriana num momento posterior. E, em seguida, é a voz de Adriana, declamando a *Fedra*, que acusará a princesa de adultério e de despudor. Assim, a qualidade da voz de uma atriz-cantora-Fedra torna-se um dos temas principais da peça-ópera¹¹. Por mais óbvia que tal afirmação possa parecer, é importante destacar essa relação, para que, de algum modo, o texto da personagem Fedra assuma uma voz e um corpo; a partir daí, poderemos buscar as vozes dadas a Fedra na ópera de tradição italiana e francesa.

Uma primeira constatação logo se coloca: em comparação com outros episódios oriundos da Antiguidade, o tema do amor de Fedra por Hipólito não parece ter encontrado tantos ecos em compositores e libretistas¹². Das filhas de Pasífae, certamente Ariadne teve mais sucesso no mundo da ópera: da inaugural *Arianna* (1607) e seu fundamental lamento, de C. Monteverdi, a tantas outras obras como, por exemplo, *Ariadne auf Naxos* (1926) de R. Strauss, são muitos os exemplos em que não apenas o episódio do abandono por Teseu aparece, mas também o triunfo com Dioniso. Fedra, também ela esposa de Teseu, de algum modo não atraiu tanta atenção nem, talvez, a simpatia dos criadores do mundo da ópera. Há diversas questões envolvidas, como o distanciamento dos temas mitológicos e a preferência pelos “históricos” por parte de libretistas e compositores italianos do final do século XVII, ou ainda a “reforma” da ópera no mesmo período, até aquilo que parece ser uma falta de apreço pelos amores de Fedra. Não que a música fosse, de algum modo, incapaz de representar sentimentos impudicos ou monstruosos, mas outras heroínas “indignas”, como Medeia por exemplo, despertaram mais interesse. De qualquer modo, o mapeamento das ocasiões e lugares onde o tema de Fedra surge na ópera

¹⁰ Ato I, cena 3, A. Scribe, E. Legouvé 1849: 22.

¹¹ No libreto da *Adriana Lecouvreur* de Edoardo Vera, publicado em Lisboa em 1858, o tradutor Antonio F. de Castilho apresenta um poema de sete páginas em louvor à cantora Fortunata Tedesco, que desempenhou o papel-título. No Preâmbulo, afirma o tradutor: “assim como Roxane se encarnava em Lecouvreur, a própria Lecouvreur se identifica em Tedesco”, insistindo nas qualidades da cantora. Do mesmo modo, lembra que Vera era irmão de Vera Lorini, cantora, e filho de outra cantora, Charlotte Henriette Häser, a “*divina tedesca*”, para quem Ferdinando Paër havia escrito a *Griselda* e a *Agnese* (A. de Lauzières 1858). Castilho tece uma trama de relações entre a mãe cantora, o filho compositor, Adrienne Lecouvreur, criando um cenário em que a grande voz tem o maior poder de comoção e é o que une as gerações e fascina o público.

¹² Uma listagem, ainda que parcial das obras em que o tema aparece, pode ser lida em *The Archive of Performances of Greek and Roman Drama*, disponível www.apgrd.ox.ac.uk.

mostra caminhos que se cruzam, outros que apenas se distanciam, e também aqueles que não deram frutos.

A ópera constitui-se como um gênero dramático-musical no século XVII e, mais especificamente, nos primórdios da ópera na Itália, a herança da comédia pastoral tem maior importância do que a da tragédia. Certamente havia o mito da recuperação do trágico através da ópera, mas os temas antigos surgem sobretudo através do filtro das *Metamorfoses* e das *Heroides* de Ovídio e das tragédias de Séneca, por exemplo, do que propriamente das tragédias gregas. Estas, por sinal, comparativamente, tanto do ponto de vista quantitativo como do qualitativo, tiveram pouca ressonância no mundo da ópera até o início do século XX¹³. No caso específico de Fedra na ópera, que traz também muito da *Vida de Teseu* de Plutarco, há algumas dúvidas sobre qual teria sido a primeira ópera em língua italiana com o tema Fedra-Teseu-Hipólito¹⁴. O primeiro libreto em que ele aparece é *L'Hippolito redivivo*¹⁵, mas segundo W. Heller (2010: 79), não há nenhuma prova de que a obra tenha sido encenada. Para a mesma autora, a primeira Fedra parece ser de fato a *Fedra Incoronata*, apresentada em Munique em 1662. Trata-se, em verdade, da primeira parte de uma trilogia, que inclui também *Antiope Giustificata* e *Medea vendicativa*¹⁶, apresentada como parte das comemorações do nascimento de Maximiliano Emanuel, filho dos duques da Baviera. O conjunto das obras iniciava com o drama no teatro, para transformar-se em um *drama guerriero* (*Antiope*), espécie de drama-torneio representado fora do palácio, terminando com um *drama di foco* (*Medea*), apresentado com fogos de artifício num palco flutuante sobre o rio Isar. O espetáculo, o maravilhoso e a celebração dominam as três obras. Dentro de uma trama mais complicada do que se espera, misturando personagens cômicas e sérias, a busca por uma “essência” do sofrimento de

¹³ Para uma discussão aprofundada do tema, vd. M. Napolitano 2010, B. Hoxby 2005, B. Hoxby 2007 e o artigo seminal de C. Dahlhaus 1986.

¹⁴ Fedra aparece como personagem em outras óperas que não incluem o episódio com Hipólito. Assim, ela disputa o amor de Teseu com as outras rivais (Anassa, Eglá, Peribeia e Iopa, “todas mulheres abandonadas no amor por Teseu”) em *Teseo tra le rivali*, música de D. Freschi (perdida) e libreto de A. Aureli 1685. Para um estudo sobre como a ópera veneziana utilizava os temas antigos, vd. P. Fabri 1990: 282-300; para uma cronologia detalhada da ópera em Veneza, vd. E. Selfridge-Field 2007. Na *Arianna* (1726) de B. Marcello, Fedra é “apenas” a irmã de Ariadne.

¹⁵ Cf. L. Bontempo 1659. O autor já havia escrito uma tragédia com o mesmo nome e, no frontispício do libreto, lê-se, após o título, “encurtado [*raccorciato*] e rebaixado [*abbassato*] à forma de drama musical”. O libreto é dedicado aos reis de Espanha e no argumento do drama o autor menciona que Teseu se arrepende de ter enviado o filho à morte e, por causa de “novos prodígios”, Hipólito é ressuscitado por Diana e aparece num berço ornado com pedras preciosas [*gemmata culla*], como referência ao nascimento do novo herdeiro da Espanha.

¹⁶ O libretos são de autoria de Pietro Paolo Bissari e a música, de J. K. Kerll. Sigo neste passo as informações contidas em W. Heller 2010.

Fedra nos espetáculos traria um falso resultado. O todo pode ser lido como um grande comentário da tradição clássica, com episódios mais sérios e outros mais graciosos, apresentados com música, cena, dança, fogos, torneios, num procedimento festivo que incluía a própria decoração e a iluminação da cidade. Um lamento de Fedra (*Speranze labili*) aparece no momento em que ela é aprisionada, depois de uma tentativa de seduzir Hipólito, a qual de fato havia sido empreendida por Ferebea, criada de Fedra, disfarçada como sua senhora. Como mostra Wendy Heller, o lamento – uma das cenas típicas da ópera italiana do século XVII – ecoa igualmente na cena de encantamento feito por Medeia no *Giason* de Cavalli (1649), trazendo assim mais uma heroína euripídica para as várias referências na ópera. Contudo, a cena do lamento pertence a uma sequência de tantas outras e não deve ser lida como o ponto central do espetáculo. Desse modo, a presença de Fedra neste tipo obra, como também em outras óperas, parece dizer mais sobre determinadas convenções do espetáculo do que propriamente sobre a personagem em si¹⁷.

Outras aparições de Fedra nas óperas podem ser percebidas dentro de uma chave semelhante: a relação entre personagens sérias e cômicas, o espetacular e o maravilhoso, o final feliz e a homenagem, e outras convenções do gênero dramático-musical. E em boa parte das óperas em que os amores de Fedra por Hipólito aparecem, uma referência é constante: a *Fedra* de Racine¹⁸. Não há nenhuma surpresa em tal afirmação, já que a obra de Racine tem tamanha importância no teatro francês e, conseqüentemente, no mundo literário europeu. Além disso, é sempre importante lembrar o quanto, do final do século XVII em diante, libretistas italianos debruçaram-se sobre o teatro francês (recitado ou cantado) para encontrar temas e recursos dramáticos para suas obras. Uma rápida passada de olhos por óperas que ainda permanecem no repertório já revela claramente esta relação: a *Traviata*, o *Ernani*, o *Tancredi* de Rossini, os *Fígaros* e tantos outros. Mas em boa parte do século XVIII a inspiração nos franceses estava presente, mesmo quando os libretistas italianos citavam apenas as fontes antigas. Charles de Brosses queixava-se da

¹⁷ Como afirma Heller, trata-se de “um drama cômico que é também uma surpreendente e atenta meditação sobre a tragédia antiga. De um lado, o contorno básico do drama de Eurípides está intacto. Ou seja, Teseu, na crença equivocada de que sua mulher lhe foi infiel com seu filho, ordena o banimento e a morte do filho. Contudo, a maneira como a ‘tragédia’ é encenada depende inteiramente de recursos cômicos, neste caso, a sensual criada que trama para conquistar um amante nobre através de disfarce e do engano” (W. Heller 2010: 83).

¹⁸ A comparação entre a obra de Racine e a de Eurípides é uma constante na literatura. Cf. a inaugural *Dissertation* (1677), os prefácios dos libretos, P. Napoli-Signorelli 1804, que tão importante foi para o mundo da ópera, A. W. Schlegel 1807, e, mais recentemente, no Brasil, J. B. Fontes 2007. Do mesmo modo, a comparação entre as óperas com tema de Fedra e a peça de Racine constitui um método privilegiado para o estudo, ainda que não dê conta do que é específico no mundo do drama musical. Entre tantos outros, cf. D. Righini 2007 e A. Crea 2007.

pilhagem que os autores italianos haviam promovido contra os franceses, mas isso é apenas uma meia-verdade¹⁹. De fato, diversas obras de Racine (*Berenice*, *Bajazet*, *Mitridate*, *Ifigênia*, *Ester*, etc.) e de outros autores franceses serviram direta ou indiretamente como fonte para libretistas italianos; em contrapartida, as adaptações necessárias para transformar um texto teatral francês em uma ópera italiana são tamanhas que a comparação se torna quase inviável²⁰.

Mas antes de comentar a presença da *Fedra* de Racine no mundo da ópera, vale a pena um pequeno desvio no sentido inverso. O tema do amor proibido, inapropriado ou impossível de uma personagem feminina por um homem já tinha importantes exemplos no mundo francês. A ópera *Atys*, de Lully e Quinault, estreada em 1676, mostrava explicitamente as investidas da deusa Cibele contra o indefeso Atis. O amor deste por Sangáride é anunciado logo no início da ópera, quando todos esperam pela chegada da deusa. Esta narra à sua confidente Melissa (Ato II, cena 3) seu amor por Atis, logo antes do famoso *sommeil*. B. Norman (1998: 141) também vê a proximidade entre a Medeia do *Thésée* (1675) de Lully e Quinault e a *Fedra*, a qual, de algum modo, também é aparentada à *Armide* (Lully e Quinault, 1686). Nesta, surgem importantes cenas para a personagem-título: o monólogo "Enfin il est à ma puissance" (Ato II, cena 5), que serviu de modelo para tantos debates durante o século XVIII, e as cenas do Ato III, em que as dúvidas e a vergonha de Armida ganham força. Não pretendemos com isso afirmar que Racine se inspirou diretamente em obras de Lully e Quinault, mas sim, destacar o quanto determinados tipos de relações e também de procedimentos estavam presentes naquele momento nos teatros parisienses e da corte. E uma coisa é certa: se a *Fedra* de Racine é constantemente comparada à obra de Eurípides, as óperas italianas e francesas terão como referência incontornável a obra raciniana.

Uma primeira constatação diz respeito ao peso que a personagem Fedra terá dentro dessas obras: o foco, principalmente durante as óperas com o tema no século XVIII, está mais na relação entre Hipólito e Arícia do que

¹⁹ "Metastasio é um grande plagiador; ele pilha de todas as mãos, Corneille, Racine, Quinault, Crébillon, e tudo o que consegue apanhar. Pensamentos, temas, situações, tudo lhe é bom. Mas ele transforma muito bem aquilo de que se apropriou". Carta ao Senhor de Maleteste (C. de Brosses 1869 II: 328). Em outras cartas o autor menciona mais detalhadamente outras inspirações francesas de Metastasio. O conde Algarotti respondeu a algumas dessas acusações em carta ao abade Frugoni e o próprio Metastasio defendeu-se em carta a Calzabigi. Para mais detalhes, vd. A. Chegai 1998: 40-41 e P. Weiss 1982.

²⁰ François Ragueneau, em seu *Paralelo entre Italianos e Franceses no que concerne à Música e às Óperas* (1702), procura mostrar as vantagens e desvantagens das tradições operísticas italianas e francesas. Para o autor, o maior mérito do lado francês estaria no libreto, que é mais *suivi* do que o italiano, que seria apenas uma costura de cenas. O livro de Ragueneau causa uma grande polêmica e também foi reaproveitado na chamada *Querela dos Bufões*. De qualquer modo, é importante destacar o quanto a comparação da música e da ópera francesa com a italiana é uma questão espinhosa, sobretudo para os teóricos franceses.

propriamente em Fedra. Certamente a dúvida, o sofrimento e a vergonha da personagem estão presentes em todas as óperas, mas os autores aproveitaram a introdução da personagem Arícia para mudar a ênfase das obras.

Como se sabe, o nome de Arícia vem da *Eneida* e das *Metamorfoses*²¹, mas curiosamente ela aparece pela primeira vez numa ópera italiana, a *Fedra* (1661) de F. Vannarelli com libreto de Domenico Montio²², anterior portanto à *Fedra* raciniana. O prefácio de Racine justifica a presença de Arícia afirmando que ela tornaria Hipólito mais humano, menos destacado do mundo dos amores e, desse modo, a paixão de Fedra pareceria menos desproporcional. Os libretistas que se aventuraram pelo tema, quase sempre seguirão Racine, inserindo a personagem Arícia. Na ópera *L'Ippolito* (1731), música de Paganelli e texto de D. Lalli, o libreto é claramente baseado em Racine, mas sem nenhuma menção ao autor, apenas a Eurípides. No prefácio, Lalli justifica a presença de Arícia da mesma forma que Racine o fez, e trata-se quase de um plágio do prefácio francês. A presença na ópera de Arícia e seus amores com Hipólito convertem-se de fato no centro da trama.

Mas a obra central para o mundo da ópera posterior é *Hippolyte et Aricie* (1732), de Rameau com texto de Pellegrin. No prefácio, Pellegrin (1742: iii-vi)²³ afirma que seria impossível, após Racine, levar uma nova Fedra à cena; contudo, o que o moveu foi a diferença de gênero dramático. Se uma nova Fedra era inviável, uma ópera, com todos os episódios maravilhosos que a fábula traz, tão caros à tragédia lírica francesa, seria desejável. Os cuidados foram muitos: o título foi escolhido tanto para evitar os Hipólitos e as Fedras anteriores, como para introduzir mais claramente Arícia, e o autor apresenta uma série de outras considerações, que vão da maneira como ocorre a condenação de Hipólito por Teseu até o modo como Hipólito seria finalmente salvo. Mas o que nos interessa mais diretamente aqui é a função que Fedra tem no conjunto da obra. Em certo sentido, é um papel menor. Se o título já anuncia o foco principal do drama, o conjunto do espetáculo mostra não apenas as convenções próprias da

²¹ Outro acréscimo importante, em algumas óperas, vem também dos dois autores latinos: Hipólito é ressuscitado por Esculápio.

²² Cf. D. Rogers 2009: 13. Em sua dissertação, o autor transcreveu o texto da ópera a partir da partitura, por não ter podido localizar o libreto original. O nome do libretista, segundo o autor, aparecia de dois modos: Domenico Ortuso ou Domenico Monzio. Em minha pesquisa, pude finalmente resolver a questão. Na segunda edição da *Drammaturgia di Liono Allaci* (1755: 336), o autor do libreto é identificado como Domenico Ortuso. Consultando porém a primeira edição da *Drammaturgia* (1666: 129-130), verifiquei que o nome correto era Domenico Ottuso. Ortuso seria certamente um pseudônimo ou nome acadêmico e então encontrei a *Accademia degli Ottusi* de Spoleto e, finalmente, o nome Domenico Montio/ Monzio. A partir daí, foi possível encontrar um exemplar do libreto na Biblioteca Apostólica Vaticana (D. Montio 1661).

²³ Utilizarei aqui o libreto de 1742 e não o da estreia.

tragédia lírica, mas também a função que a fábula original passa a ter. A obra é dividida em um prólogo alegórico, que contém danças, seguido pelos usuais cinco atos, todos com seus *divertissements*. O segundo ato acontece todo ele nos Ínferos, representando as desventuras de Teseu para encontrar seu amigo Pirítoos. O quinto ato é dedicado ao reencontro de Hipólito e Arícia no “jardim delicioso que forma as avenidas da floresta de Arícia”.

Fedra aparece pouco, mas claramente em momentos de grande relevância. No Ato I, cena 4, em uma primeira conversa com Hipólito; na cena 7, já corroída de ciúmes por causa de Arícia; na 8, recebendo a notícia da descida de Teseu aos ínferos, para finalmente, na última cena do ato, decidir dar vazão a seu amor por Hipólito. O Ato II, contudo, soa como um desvio da ação, já que está todo concentrado no episódio do encontro de Teseu com Plutão, como já foi mencionado. O final deste ato contém um dos pontos altos musicais da ópera, a conhecida cena das Parcas (“*Quelle soudaine horreur ton destin nous inspire!*”). E justamente o Ato III inicia com outro destaque, a cena de Fedra (“*Cruelle Mère des Amours*”), uma ária com flauta. Musicalmente e cenicamente é também um momento importante, porque coloca Fedra sozinha no palco lamentando sua sorte. Na cena III acontece o grande diálogo com Hipólito, no qual, através de pequenos equívocos nas falas de cada personagem, finalmente se revela o amor de Hipólito por Arícia e, em seguida, os ciúmes e o despeito de Fedra. Só assim Hipólito se dá conta do amor de Fedra e com ele fica horrorizado; a discussão leva a tensão ao extremo e Teseu chega na cena seguinte, encontrando então o sofrimento que as Parcas lhe haviam anunciado. Daí se segue a condenação de Hipólito, que no Ato IV encontra sua aparente morte. Fedra reaparece apenas na cena 4, quando recebe a notícia da morte de Hipólito e mostra seu arrependimento e seu remorso (“*Non, sa mort est mon seul ouvrage*”), para simplesmente desaparecer do drama. O Ato V, como já mencionado, diz respeito apenas ao reencontro dos dois personagens principais.

A descrição desses episódios é necessária para mostrar que Fedra, apesar de toda a força dramática e musical que tem na ópera, não é o tema principal da obra. Isso já havia sido enunciado por Pellegrin em seu prefácio, mas como a comparação com a obra de Racine é sempre incontornável, a expectativa, em geral, é encontrar aquilo que seria o cerne da Fedra raciniana na ópera de Rameau. Desse modo, compreender a adaptação do tema antigo e também da obra de Racine torna-se uma tarefa ainda mais complexa. Muito já se escreveu sobre o assunto, com diversas abordagens²⁴. B. Norman (1998), por exemplo, aponta as várias diferenças entre as duas obras, adotando no final de seu artigo uma abordagem estatística, preocupado em reconhecer quantas

²⁴ Além das obras citadas a seguir, veja-se também o *Cambridge Opera Journal*, vol. 10, n. 3, 1998.

palavras aparecem comparativamente e também em encontrar os versos de Pellegrin que são mais ou menos dependentes de Racine. J. Morel (1991) já havia sugerido que a escolha de Rameau seria uma tentativa ousada de chamar a atenção do público parisiense, fazendo ao mesmo tempo uma homenagem a Racine. D. Thomas (2002: 154-175) vê a ópera como uma resposta de Rameau e Pellegrin às críticas lançadas contra a ópera desde o século XVII e também como uma alternativa à supremacia da tragédia raciniana.

Há, contudo, outro elemento interessante na discussão da relação entre a ópera e a peça de teatro, que foi primeiramente apontado por E. Kern (1990: 129). Afirma a autora: “Uma crítica menos positivista [do que a de Girdlestone] não pode deixar de conceber a figura de Fedra [na ópera de Rameau] como um padrão folclórico – às vezes classificada como a “madrasta sensual” – que atravessa a literatura desde tempos pré-bíblicos, passando pela Antiguidade e pela França do século XVII”.

Trata-se de uma menção genérica, que é desenvolvida com profundidade e sutileza por B. Pintiaux (2008). O autor indica que os contos de fadas são uma fonte de inspiração não apenas para a ópera-balé e para a ópera-cômica, mas também uma fonte mascarada para a tragédia em música. A insistência de Pellegrin, em seu prefácio, no maravilhoso e na fábula leva Pintiaux a esmiuçar a ópera de Rameau e nela encontrar paralelos com o conto de fadas: assim, Teseu pode ser percebido como o pai ausente do herói Hipólito, sobre quem pesa uma interdição; Fedra é a agressora e também a má madrasta. Teseu e Fedra são os “falsos heróis”, e o verdadeiro é, naturalmente, Hipólito, que passa por uma série de provas, ajudado por aparições mágicas de Diana (aparentada a uma fada). O autor lembra igualmente como a crítica do *Mercure de France* deu mais importância às partes musicais dos *divertissements*, com a música inaudita de Rameau, do que aos momentos trágicos. Ou seja, há de fato um deslocamento do centro do drama herdado das fontes antigas e de Racine, para Hipólito e Arícia.

Desse modo, existe um modelo trágico (Racine) e um modelo de tragédia lírica (Lully e Quinault), mas as transformações operadas por Rameau e Pellegrin, pelo menos em *Hippolyte et Aricie*²⁵, apontam para uma outra maneira de se lidar com a tradição, que é própria da tragédia lírica, mas também da ópera em geral. L. Bianconi (1986) dá um sentido específico às transformações, mostrando o quanto são importantes na ópera de Rameau as indicações cênicas e também que estas funcionam como molduras para os grandes momentos trágicos. O autor vê na diferença entre a ópera e a tragédia

²⁵ Pintiaux é extremamente cuidadoso em seu artigo e mostra como, na verdade, não se trata de uma solução definitiva para Pellegrin. Assim, *Médée et Jason* e *Télémaque* estariam mais próximos da tragédia, enquanto *Jéphthé* e *Hippolyte et Aricie*, do conto.

diversos aspectos positivos, que só a combinação com música pode trazer²⁶. Há assim determinados elementos que são próprios do gênero drama-musical e, desse modo, as obras compostas dentro do gênero buscam elementos que lhe são mais apropriados.

Não é de espantar, portanto, que não haja tantas Fedras no mundo da ópera, italiana ou francesa, no século XVIII. Se a *tragédie lyrique* tem como um de seus elementos fortes os *divertissements*, que atingem um nível incomparável no século com a nova música de Rameau, o *dramma per musica* italiano também tem suas convenções: os três atos, a quase ausência do coro, o espetáculo alicerçado nas habilidades dos cantores (muitas vezes *castrati*, em papéis masculinos ou femininos), o final feliz. Dentro de uma estrutura tradicional do *dramma per musica*, o *primo uomo*, a *prima donna*, o *secondo uomo*, a *seconda donna*, e as duas ou três outras personagens que compõem a trama, formam um esquema simétrico e os vários enlances amorosos, tão vilipendiados por quase toda a crítica setecentista, no fim das contas, devem reconduzir todos a uma ordem. Ora, o amor de Fedra por Hipólito é totalmente assimétrico, dura pouco, se é que dura, e uma eventual reconciliação das personagens exigiria um *tour de force* por parte de libretistas e compositores, para evitar-se o final funesto²⁷. Mas mais do que o final feliz, que não é um problema nem para libretistas e compositores, nem para o público, uma heroína impudica e, portanto, sem um par possível, seria um elemento demasiado desestruturador para o *dramma per musica*. Além disso, os amores proibidos logo são transportados a um domínio cavalheiresco e o vocabulário das mulheres tidas como impudicas acaba sendo semelhante, seja nas Fedras, como também, por exemplo, nas Ginevras. E a tendência geral é revelar um engano, garantindo a honestidade das mulheres.

Nos poucos exemplos do século XVIII, como o já mencionado *L'Ippolito*, de D. Lalli, o que mais importa na obra é o fato de que ninguém diz o que sente ou pensa (os amores são quase todos inconfessáveis), criando uma série de enganos, propícios para as diversas árias. A ação é conduzida a um ponto irreversível e no Ato III, cena 14, Fedra diz que, se amou e ainda ama Hipólito, é como uma mãe. A cena seguinte mostra a reconciliação de Hipólito e Arícia, de Teseu e Fedra, e o drama é completado por uma licença final com a homenagem a Maria Amália, Eleitora da Baviera. Em *L'Ippolito*, com

²⁶ “Com *Hippolyte et Aricie* Rameau vence o desafio, inaudito, de dar voz sonora e corpo cênico a uma tragédia tecida na reticência e fundada sobre a remoção funesta de uma transgressão inominável. No libreto, o tormento e a culpa de Fedra podem parecer ossificados, em relação à tragédia: mas sua voz tem na partitura ressonâncias telúricas, o ribombar do trovão e do terremoto responde à fúria, ao ódio, ao tormento da possuída” (Ato I, cena 5 e Ato IV, cena 4)” (L. Bianconi 1986: 33).

²⁷ O final feliz é uma convenção tácita da ópera italiana em diversos momentos de sua história. C. Dahlhaus 1988: 151-154 discute com acuidade o tema e rejeita a ideia de que o final feliz seria determinante para o caráter trágico de uma obra.

música de Gluck²⁸ e libreto de G. Gorino Corio (G. Gorino Corio 1745), não há menção alguma a Racine. Fedra de fato morre no Ato III, cena 15²⁹, e Hipólito ressuscita na última cena. Na serenata *L'Ippolito*, música de Francisco António de Almeida com texto de Antonio Tedeschi, outras convenções estão operando. A serenata é um espetáculo de menores dimensões, sem divisão de atos, com menos personagens do que o *dramma per musica*, mas que, ainda assim, está fundado sobre as árias. Como neste caso a obra é em homenagem ao aniversário de Maria Bárbara, princesa portuguesa e rainha de Espanha, Netuno intervém no último momento, trazendo de volta Hipólito e Fedra e anunciando a heroína ilustre que nascerá em solo ibérico.

Existe, porém, no século XVIII italiano, uma outra família de obras em que Fedra aparece, desta vez com textos diretamente inspirados pelo libreto de *Hippolyte et Aricie* de Pellegrin³⁰. Em primeiro lugar, um caso muito particular na francófila corte de Parma: o *Ippolito ed Aricia* de T. Traetta, com texto de Frugoni, apresentado em 1769³¹; em segundo, a *Fedra* de G. Paisiello com texto de L. B. Salvoni³². A obra de Traetta atraiu a atenção de muitos estudiosos, principalmente porque está no centro de uma tentativa de aproximar as tradições francesa e italiana da ópera. Francesco Algarotti, em seu fundamental *Saggio sopra l'opera in musica* (duas edições, 1755 e 1763), como tantos outros autores, havia apontado os “defeitos” da ópera italiana, propondo porém algumas sugestões para corrigi-los³³. O projeto de Frugoni para o libreto de *Ippolito e Aricia* está diretamente relacionado às propostas de Algarotti, como é atestado na correspondência entre os dois autores e em outros documentos. A corte de Parma, desde 1748 sob o domínio dos Bourbons, teve um papel fundamental

²⁸ A ópera estreou no Teatro Régio Ducal de Milão em 31 de janeiro de 1745 e apenas oito árias e um dueto ainda existem. Cf. P. Howard 2003: 3.

²⁹ A didascália da cena é: “Fedra puxa um punhal e vai jogar-se ao mar, em lugar não visto pelo auditório, mas depois visto por Teseu” (G. Gorino Corio 1745: 59).

³⁰ D. Hertz, J. A. Rice 2004: 271-292 e M. Feldman 2007: 112-138 deram especial atenção à empreitada de Frugoni e Traetta em Parma. Para uma análise detalhada e comparativa das óperas de Rameau, Traetta e Paisiello, vd. P. Lautenschläger 2008.

³¹ O mesmo texto, com alterações, foi utilizado por I. Holzbauer em seu *Ippolito ed Aricia*, apresentado em 5 de novembro de 1759, em Manheim. No libreto (C. I. Frugoni 1759b), não há menção ao autor do texto, apenas ao compositor (“La Musica è nuova composizione del Signor Ignazio Holzbauer”) e ao compositor da música dos balés (C. Cannabich). De acordo com P. Corneilson, E. K. Wolf 1994: 261, somente o libreto sobreviveu e há especulações se Holzbauer teria ou não usado a música de Traetta em sua versão da ópera.

³² A primeira versão da *Fedra* foi publicada no segundo volume das *Opere Poetiche* (L. B. Salvoni 1777). O libreto é uma adaptação desta versão e foi publicado em Nápoles para a estreia da ópera em 1788. Há alguma confusão na literatura a respeito da autoria do libreto. Na versão publicada em Nápoles, o nome do autor aparece como Salvioni, mas a comparação com o texto de 1777 revela que se tratava, de fato, de Luigi Bernardo Salvoni. O libreto publicado em Nápoles tem dois atos, enquanto o texto de 1777 tem três.

³³ Sobre as diversas propostas de reforma da ópera no século XVIII, vd. P. Gallarati 1984.

na tentativa de uma entre tantas outras “reformas” da ópera italiana. Assim, a apresentação de *Ippolito e Arícia* em 1759 deve ser vista como uma maneira de se conceber um novo tipo de espetáculo, dentro certamente da tradição da ópera italiana, mas com a presença significativa de coros e de danças, com a redução do número de árias, enfim, como uma espécie de “afrancesamento” da ópera italiana, que também será tentado por outros compositores como C. W. Gluck, em Viena, e N. Jommelli, em Stuttgart. As obras de Pellegrin e de Racine servem como guia para o libreto, no qual Frugoni, na carta aos leitores, afirma ter tentado uma “novidade”, que ao mesmo tempo respeita o gosto e o direito da música. O autor lembra que esta e a “pintura” são as tiranas do teatro, o que, em certa medida, impossibilitou uma reforma mais radical.

Novamente neste caso, é interessante notar que Fedra não é a protagonista e Arícia não só tem a maior quantidade de números musicais (cinco), como também as árias mais longas, mais elaboradas e, conseqüentemente, mais importantes no espetáculo. Nas últimas páginas de seu artigo sobre a obra de Traetta, D. Hertz (2004: 288-291) lembra que o papel foi escrito para Caterina Gabrielli, grande virtuose do canto e, portanto, perfeitamente adequada para o papel. Vale então destacar novamente que a grande cantora, neste momento, não interpreta o papel de Fedra, que permanece como personagem secundária da ação.

O caso da *Fedra* de Paisiello e Salvoni é curioso. Salvoni, tanto na edição de suas *Opere Poetiche* quanto no libreto publicado em Nápoles, menciona Eurípides, Racine e também o libreto de Pellegrin, e diz ter intitulado sua obra *Fedra*, “já que Fedra aqui é protagonista, e seria demasiado estranho adaptar a ela um título apenas por razões episódicas” (L. B. Salvoni 1777). O libreto revela uma presença maior da obra de Racine, mas também do libreto de Frugoni, apesar de este não ser mencionado pelo autor³⁴. É Arícia que tem mais números musicais em toda a ópera (cinco), seguida por Teseu (três), Learco (três) e, finalmente, Fedra (dois), o que indica, pelo menos com relação à quantidade de números musicais, que Fedra não é exatamente a protagonista da obra. A. Crea (2007: 206) entende, ainda assim, que Fedra, com suas duas cenas, e mesmo quando está ausente da cena, é a grande protagonista.

Dentro das diversas convenções da ópera italiana do século XVIII, bem como das diversas transformações por que passou este tipo de espetáculo, é possível concluir que o tema de Fedra, apesar de crucial no caso de Traetta, não foi muito explorado por libretistas e compositores. Os temas trágicos antigos custaram a encontrar um espaço mais consistente dentro do mundo da ópera e, mesmo no caso das óperas de Gluck (em Viena ou Paris) ou de outros compositores, raramente Fedra ou Medeia encontraram uma voz.

³⁴ Para mais detalhes, vd. P. Lautenschläger 2008: 283-340 e P. Russo 2007.

Dois libretos de F.-B. Hoffman, *Phèdre* (música de Le Moyne, 1786) e *Médée* (música de Cherubini, 1797) são, em verdade, grandes exceções e, em muitos sentidos, obras demasiado difíceis para o período, que revelam uma quase impossibilidade de transformar determinados temas de Eurípides em óperas³⁵.

A iconografia de Fedra também permite uma compreensão mais aprofundada de como o tema encontrou outras representações, desta vez nas artes visuais. Assim como no mundo da ópera, Fedra, ou mais especificamente, o amor de Fedra por Hipólito não atraiu muito a atenção dos artistas, e uma primeira pesquisa, ainda que parcial, revela alguns elementos importantes³⁶. Não parece existir uma contaminação mútua entre o mundo do teatro (recitado ou da ópera) e o das artes visuais, pelo menos até o final do século XVIII. O mais comum são obras que mostram Fedra e Ariadne³⁷, outras que dão destaque a Hipólito e sua morte³⁸, mas as cenas que dizem respeito à relação entre Fedra e Hipólito são escassas. De um lado, há os sarcófagos antigos (e.g. Pisa, Camposanto; Paris, Museu do Louvre), mas, obviamente, antes do aparecimento da ópera e da *Fedra* de Racine. De outro, há as ilustrações para as edições de Ovídio, ou exemplos soltos, como os desenhos de Primaticcio³⁹, ou o desenho a partir do antigo de Poussin (Paris, Biblioteca Nacional). Há também desenhos e gravuras para as obras de Racine, como o desenho de Gravelot⁴⁰, ou as gravuras da edição Didot de 1801⁴¹, das quais há cinco cenas da *Fedra*, de autoria de Girodet.

É somente a partir da segunda metade do século XVIII que aparecem as poucas pinturas com o tema Fedra-Hipólito: o pequeno quadro atribuído a

³⁵ C. Dahlhaus 1986: 296 afirma que “o motivo central da tragédia de Eurípides era incompreensível e assim dramaturgicamente frágil em uma ópera da época burguesa”.

³⁶ A pesquisa foi feita em bases de dados de museus, na base *Joconde* (<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>) e na base *Prometheus* (prometheus-bildarchiv.de).

³⁷ Em geral aquelas que têm como tema as lendas cretenses, como as do Mestre dos Cassoni Campana (início do Século XV), Avignon, Museu do Petit Palais. Benedetto Gennari, o jovem, tem um belo quadro com Teseu e as duas irmãs, Fedra e Ariadne, ainda meninas (1702, Viena, Kunsthistorisches Museum).

³⁸ Veja-se o quadro de Rubens (c.1611), Cambridge, The Fitzwilliam Museum; a escultura de Lemoyne (1710-1715), Paris, Museu do Louvre; o desenho de Vernet (1800), Los Angeles, Getty Museum; o relógio Choiseul-Gallien, 1820, em S. Petersburgo, Hermitage; ou ainda, um quadro realizado a partir de Vernet (1800-1820), Birmingham Museum and Art Gallery.

³⁹ *Declaração de Fedra a Hipólito e Hipólito acusado por Fedra junto a Teseu*. Paris, Museu do Louvre. Provavelmente um estudo para um vitral do Castelo de Anet.

⁴⁰ *Fedra tira a espada de Hipólito*, Paris, Museu do Petit Palais.

⁴¹ Gravuras a partir de desenhos de Moitte, Chaudet, Peyron, Gérard, Proudhon, Girodet, Serangeli e Taunay. Para cada peça foram feitos cinco desenhos, um para cada ato, e *Fedra* está no segundo volume. O prospecto do editor, contendo a descrição dos três volumes, pode ser lido no *Journal typographique e bibliographique*, publié par P. Roux, 4e. année (22/09/1800 a 21/09/1801), Paris, chez l'éditeur, pp. 342-343. As imagens podem ser consultadas em <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/90055394>.

Girodet (Lyon, Museu de Belas-Artes), o de E. B. Garnier (Montauban, Museu Ingres), as várias versões de Guérin para o tema (duas em Paris, Museu do Louvre; uma em Bordeaux, Museu de Belas-Artes) e, talvez o mais eloquente, o de J. Gernaert, de 1819 (Bowes Museum, Barnard Castle), além da pintura grandiosa de Cabanel, de 1880 (Montpellier, Museu Fabre), adiante reproduzido no texto de Carlos Jesus (p. 200). Mas, novamente, quando comparada à variedade e à quantidade de temas “antigos” representados por pintores formados nas várias academias do século XIX, percebe-se que a vergonha de Fedra não foi muito representada. No mesmo século XIX, contudo, há dois outros filões de interesse para esta pesquisa: o das caricaturas de Daumier e o retrato de atrizes famosas representadas como Fedra. No primeiro caso, Daumier publica no *Le Charivari*⁴², uma série de caricaturas com temas antigos, dentre eles, passagens da *Fedra* de Racine, que evidenciam o interesse pela obra do autor e também, por cenas específicas, que criticam os “exageros” (do autor, das personagens e daqueles que as representam) relacionados às tradições do teatro francês. Assim, Fedra aparece mais velha e conseqüentemente mais indecorosa, Hipólito também envelhecido e não tão belo como se esperaria, e, sobretudo, os gestos e expressões dos rostos exagerados abundam. O decoro é esvaziado, restando uma acusação à grandiloqüência e a certa “artificialidade”. Vale lembrar que é um período de contestação “romântica” das referências “clássicas”, que já vinha se construindo desde os textos de Mme. de Staël, de Stendhal em seu *Racine e Shakespeare* (1ª parte publicada em 1823, e a segunda, em 1825) e do *Hernani* (1830) de Victor Hugo.

Quanto à iconografia das atrizes, de pequenos desenhos até, é claro, fotografias, vemos o desfile de alguns dos grandes nomes do teatro: C. Duchesnois, Wilhelmine Schröder-Devrient (como Aricie), Mlle. George, Mlle. Rachel (em fotografia de Nadar) e, claro, Sarah Bernhardt (Nadar, Toulouse Lautrec)⁴³, muitas delas grandes intérpretes da *Fedra* de Racine⁴⁴. O interessante é que elas são retratadas no papel de Fedra (ou Arícia, no caso de Schröder-Devrient), e não somente como atrizes ou cantoras e, desse modo, existe a construção de uma *persona* maior do que a personagem e, em certo sentido, maior do que cada uma das atrizes. E o foco na atriz e na personagem

⁴² São sete as litografias relacionadas à *Fedra* de Racine publicadas no *Le Charivari*, entre 1839 e 1848. Elas apareceram com as seguintes rubricas: croquis de expressões, História Antiga, Tragédia, Fisionomias trágico-clássicas. As imagens podem ser consultadas no Projeto Daumier da Brandeis University Library: <http://lts.brandeis.edu/research/archives-speccoll/daumier/search/>.

⁴³ Nesta linhagem de grandes atrizes, nunca é demais lembrar a importância de “La Berma” e da *Fedra* de Racine em Proust. Para uma discussão das passagens em que a personagem aparece na *Recherche*, vd. R. De Chantal 1965 e B. Reddick 1969.

⁴⁴ Para mais detalhes sobre a vida e a carreira de cantoras e atrizes, vd. M. R. Booth et alii 1996, S. Rutherford 2006 e A. Gold, R. Fizdale 1991.

Fedra conduz-nos de volta ao interesse pela atriz Adrienne Lecouvreur e às peças e óperas com o tema. Com a exceção da *Fedra* de F. Orlandi⁴⁵ (1820) ou da de J. S. Mayr (1822), ou ainda da *Fausta* de Donizetti (1832)⁴⁶.

O tema de Fedra não aparece em muitas óperas no século XIX⁴⁷ e é como se ele reemergisse através de Adrienne Lecouvreur. Aqui constela-se uma conjunção de fatores intrigantes: Sarah Bernhardt não apenas interpretou a *Fedra* de Racine, mas também a *Adrienne Lecouvreur* de Scribe e Legouvé, em mais um papel de grande sucesso em sua carreira. Além disso, ela própria escreveu uma *Adrienne Lecouvreur*⁴⁸, reforçando ainda mais o interesse pelas grandes atrizes e seus grandes papéis. Vale lembrar também que a ópera *Adriana Lecouvreur* tende a ser vista com desconfiança pela crítica, por causa dos vários exageros e por se tratar de uma obra quase toda centrada nas capacidades da cantora principal. Assim, a insistência na mitificação da cantora-atriz que seria a virtude mesma da obra converte-se facilmente em algo de mau gosto.

Mas outras forças estão operando na constelação teatral italiana do início do século: Antonio Colautti, libretista da *Adriana Lecouvreur* de Cilea, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio envolvem-se numa tentativa de encontrar outros caminhos para o teatro recitado italiano, e, em certa medida, também para o mundo da ópera. E aqui, a tragédia antiga passa a servir novamente como um modelo para mudanças no teatro⁴⁹. Como curiosidade, D'Annunzio, em suas aventuras teatrais, já havia demonstrado interesse que Sarah Bernhardt estresse *La città morta* em Paris (cf. V. Borghetti, R. Pecci 1998: 7). Além disso, a partir de 1899, o escritor passa a dedicar-se a tragédias em verso e, dentre elas, a *Fedra* de 1909, transformada pelo próprio autor em

⁴⁵ Libreto de Luigi Romanelli. No argumento, o libretista faz uma referência a Racine, mas diz ter preferido apenas mencionar Arícia, já que em um drama para música, a personagem “causaria embaraço à ação, ao invés de vantagem” (L. Romanelli 1820). Romanelli é também o autor de *La casa dell'astrologo, melodrama giocoso*, com música de G. Nicolini (1811), em cujo intervalo havia um *ballo pantomimo* em cinco atos de Pietro Angiolini, intitulado *Ippolito ed Aricia*. Angiolini lembra, no argumento do *ballo*, a necessidade de acrescentar episódios a uma representação dançada, que é diferente de uma recitada (L. Romanelli 1811: 43). Apenas para mencionar outra *Fedra* no mundo da dança, lembramos o *ballo tragico mitologico* de A. Monticini, apresentado em Turim em 1828.

⁴⁶ Libreto de D. Gilardoni, modelado na obra de Mayr (cf. A. Crea 2007: 213).

⁴⁷ Em comparação com outras mulheres incestuosas, como Lucrecia e Salomé, Fedra tem um papel mínimo nas representações artísticas do século XIX. F. Giuliani 2011 mostra como as duas primeiras são uma constante na literatura francesa do século XIX; além disso, a autora revela igualmente o quanto o tema do incesto feminino era complexo, tanto para o sistema penal como para o mundo médico. O caso de Fedra, “mãe” incestuosa, parecia ainda mais “impossível”.

⁴⁸ O texto foi publicado em Paris, *L'Illustration Théâtrale*, em 1907, mas a peça já circulava anteriormente. Quando da estreia em Nova Iorque, em 1905, o autor da crítica no *New York Times* (14/12/1905) não foi nada elogioso e preferia a já conhecida versão de Scribe e Legouvé.

⁴⁹ Para mais detalhes, vd. V. Borghetti, R. Pecci 1998: 1-9.

libreto e musicada por I. Pizzetti⁵⁰. Abre-se um novo filão para o mundo da ópera, no qual elementos da tragédia grega ressurgem, mais uma vez, como uma tentativa de reforma do teatro e da ópera. No caso de D'Annunzio e Pizzetti, configura-se uma proposta de criação de um drama “mediterrâneo” ou “latino”, de preferência distante de Wagner e de Debussy. Fedra aqui talvez seja mais violenta, mais extrema e encontrou uma nova roupagem musical que lhe dá uma centralidade marcante na obra. Durante o século XX e início do XXI, Fedra encontra novas vozes no teatro de ópera (Milhaud, Britten, Bussotti e tantos outros), apontando para uma geografia mais ampla da ópera. O próprio gênero *ópera*, como se sabe, adquiriu vários outros significados e formas, e Fedra e seus diversos sofrimentos revelam-se com novas facetas.

⁵⁰ A obra foi publicada em 1913, mas a estreia ocorreu apenas em 1915, em Milão. Houve duas fases posteriores de revisão, em 1934-35 e em 1959. Cf. V. Borghetti, R. Pecci 1998: 63.

FEDRA E HIPÓLITO NO CINEMA

Nuno Simões Rodrigues
Universidade de Lisboa

São várias as adaptações do tema de Fedra e Hipólito ao cinema, embora nem sempre as personagens que nelas figuram respondam por esses nomes. Este pormenor não obsta, porém, a que o tema seja facilmente identificado, pois, como é sabido, ele é conhecido em várias culturas e mitologias antigas, sob várias formas e designações. Na própria cultura grega, essas variações estão presentes, como mostra o caso de Belerofonte (*Il.* 6.153-203). Na tradição oriental, podemos citar o exemplo da história de José e da mulher de Putifar (*Gn* 39)¹, neste volume abordada por J. A. Ramos (pp. 72-73). Nestes casos, as formas nominais são diferentes mas a estrutura na qual reconhecemos a essência do mito de Fedra e Hipólito é a mesma. Por outro lado, o *Nachleben* do mito antigo foi prolífico e Racine é o exemplo mais evidente desse êxito, revelando-se determinante para a contribuição cinematográfica na composição, redefinição e divulgação do mito de Fedra e Hipólito na cultura contemporânea².

Do período do cinema mudo, conhecem-se duas versões de origem italiana: *Fedra*, de 1910, com Italia Vitaliani no papel titular; e *Fedra. Dramma mitologico dell'Antica Grecia*, uma produção de 1919. A inspiração para estas primeiras adaptações provinha sobretudo da obra de Jean Racine, escrita em 1677. Mas a mais emblemática das adaptações do tema ao cinema, aparentemente feita sobre a tragédia de Eurípides, é a de Jules Dassin. Antes da versão de Dassin, contudo, um realizador espanhol trouxe Fedra para as areias do levante ibérico, num filme simplesmente intitulado *Fedra*. Outras versões do mito foram filmadas com outros títulos ou motivações. Assim aconteceu com a “Fedra” de O’Neill, recriada em *Desire under the Elms* e levada ao cinema por Delbert Mann em 1958; e com *Fedra West*, uma recriação da história grega, agora localizada em Durango, no México oitocentista, em ambiente *western*, pela mão de Joaquín Romero em 1968. O tema é ainda reconhecido em dois outros filmes, realizados por dois dos grandes nomes da Sétima Arte: *Wild is the Wind*, de George Cukor, e *Tribute to a Bad Man*, de Robert Wise. De referir ainda a adaptação que Pierre Jourdan fez da *Phèdre* de Racine, em 1968, numa versão de teatro filmado. Por fim, devemos assinalar ainda a inclusão da figura de Fedra num filme de outra natureza, *Teseo contro il Minotauro*, um *peplum* realizado em 1960, cujo argumento não se centra no mito de Fedra e

¹ Sobre esta questão, ver M. Benavente y Barreda 1997, K. Heldmann 1968: 108-109.

² Sobre esta problemática, ver os textos reunidos por A. Pociña, A. Lopez 2008, e J. S. Lasso de la Vega 1965.

Hipólito, mas no de Teseu e o Minotauro, ao qual, todavia, pertence igualmente a personagem feminina (cf. Plu., *Thes.* 20 e 28; Ov. *Met.* 497-564). Vejamos então as variações que o mito sofreu na tela. Nesta exposição e análise optamos não pela ordem cronológica dos filmes mas pela proximidade, declarada ou não, com os textos antigos, primeiro o grego e depois o latino e, finalmente, com o de Jean Racine.

Melina Mercouri, Fedra para sempre

A *Fedra* de Jules Dassin insere-se na corrente cinematográfica neorrealista francesa que ficou conhecida como *Nouvelle Vague*. O realizador, de origem estadunidense, estivera envolvido nas complexas vivências políticas do pós-guerra naquele país, no período conhecido como *mccarthismo*, e emigrara para a Europa, onde se casara com a atriz grega Melina Mercouri. A mesma que se viria a celebrar no papel de prostituta do Pireu em *Poté tin Kyriakí* (*Nunca ao Domingo*, 1960), particularmente memorável na canção *Ta pedia tou Pirea*, e que ele haveria de escolher para protagonizar a sua Fedra.

O filme abre com um grito que funciona como som de fundo para o título. O grito anuncia a tragicidade em que o filme se baseia, ao mesmo tempo que os créditos passam sobre a imagem de baixos-relevos com a forma de cavalos, numa clara alusão à figura de Hipólito, ainda que a personagem que lhe corresponde não use esse nome.

O argumento da *Fedra* de Dassin foi escrito pela grega Margarita Lymberaki e assenta no enredo que motivou as tragédias de Sófocles, Eurípidés e Séneca, mas também a de Jean Racine. Efetivamente, apesar de, da Antiguidade, nos terem chegado apenas uma das versões de Eurípidés, o *Hippolytos stephanephoros* de 428 a.C., e a de Séneca, a *Phaedra*, sabemos que também Sófocles tinha dedicado uma tragédia ao tema. De igual modo, Eurípidés teria composto uma primeira versão³, que, ao que parece, deu que falar na Atenas do século V a.C. Eurípidés teria sido bem mais arrojado na forma como tratara a primeira versão da sua Fedra, o que teria motivado desagradados entre a “opinião pública” e levado o poeta a reescrever o mito. Seja como for, foi o segundo desses textos euripidianos que nos chegou e que, juntamente com o de Séneca, consubstancia os argumentos do mito adaptado ao cinema.

No filme de Dassin, Thanos Kyrillis (Raf Vallone) é um quarentão rico, um armador grego que aparece como uma eventual alusão às formas de riqueza da Grécia contemporânea, que ecoavam em particular na figura de A. Onassis e no império que construiu durante o século XX. Thanos Kyrillis é por isso

³ Trata-se da *Phaidra* de Sófocles e do *Hippolytos kalyptomenos* de Eurípidés. Sobre esta questão, cf. Ar., *Ran.* 1043-1044, e ver J. A. Segurado e Campos 1983-1984: 160, M. F. S. Silva 2005. Vd. ainda, neste volume, as pp. 116-117 e n. 4.

uma forma moderna de rei grego e a família que vive em torno dele uma espécie de dinastia em que o dinheiro se revela um fator fulcral. Talvez por isso, Thanos chame mesmo “rainha” a Fedra, por algumas vezes. Ao longo do filme damos-nos conta de que Thanos começou por ter uma relação com Ariadne (Zorz Sarri), a filha de um outro grego poderoso, mas acabou por se casar com a irmã dela, Fedra (Melina Mercouri), uma beldade na casa dos trinta, loura de olhos profundos e semblante trágico⁴. Na verdade, Fedra é a segunda mulher de Thanos. A primeira, uma inglesa que deu ao armador um filho, vive agora no Oriente, enquanto Alexis (Anthony Perkins), o filho de vinte e poucos anos, estuda em Inglaterra. O primeiro filho de Thanos é, para alguns, uma ameaça constante à descendência que o armador tem agora de Fedra, o pequeno Dimitri (Alexis Pezas).

Este pormenor confere uma nova perspectiva ao drama, ao vinculá-lo a uma luta pelo poder. A figura que mais protege Dimitri é provavelmente Ana (Olympia Papadouka), a ama, que já fora de Fedra, cuja existência silenciosa não é suficiente para passar despercebida na vida dos Kyrillis. É a ama, por exemplo, que na sequência de uma percepção adverte Fedra para que desista da viagem que pretende fazer a Londres, com o objetivo de convencer o enteado a visitar a Grécia e a casa do pai⁵. Thanos quer aproximar o filho primogénito da sua nova família e acredita que a forma mais eficaz de o fazer é enviando a madrasta ao encontro do enteado. Mas o que Thanos de facto faz é funcionar como catalisador do destino para a concretização da tragédia que se anuncia. Alexis estuda economia em Londres, contudo a verdadeira paixão do rapaz é a pintura e a arte em geral, o que aliás incomoda o pai, mas que é evidência da sensibilidade que domina o espírito de Alexis. Esta faceta do jovem equivale às opções religioso-alimentares do Hipólito eurípidano (Eur. *Hipp.* 936-981). Ao mesmo tempo, este carácter contrasta com a paixão que o jovem demonstra ter por automóveis e que acrescenta uma certa dose de futilidade à sua sensibilidade de artista. Os dias de Fedra e Alexis em Londres permitem que a paixão germine entre madrasta e enteado, o que leva Fedra a cometer loucuras, como a oferenda de uma joia valiosa ao Tamisa, evocativa dos antigos sacrifícios gregos, em troca de um desíderio para que o rapaz visite a pátria paterna.

A paixão acaba por se consumir em Paris, onde Thanos e Fedra se encontram com Alexis, num luxuoso apartamento da família. O pai acaba por deixar madrasta e enteado, por mais uma reunião de negócios, apesar dos

⁴ Este pormenor é importante, dado que Fedra é caracterizada no texto de Eurípidas como loura (cf. Eur. *Hipp.* 220).

⁵ O carácter mântico da ama aparece em vários dos filmes e inspira-se por certo na figura da ama antiga (e.g. Eur. *Hipp.* 508-515).

pedidos desesperados de Fedra para que fique, pois pressente que a fraqueza acabará por se revelar. Fedra e Alexis caem nos braços um do outro, ela atraída pela juventude e pureza do enteado, ele dominado pela maturidade da mulher, quicá representação e imagem de uma mãe ausente. O adultério acontece, na pior das suas formas, resvalando o incesto. A percepção do êxtase de Alexis é um dos momentos mais bem conseguidos de todo o filme, ao nível estético, valendo mais do que qualquer imagem explícita. A paixão de Fedra é representada sobre a imagem do fogo da lareira que arde ao fundo, oferecendo um enquadramento para as emoções que se pressentem. Por momentos, vislumbra-se a estátua de Afrodite, personagem que aqui é sobretudo uma força psicológica, tal como Ártemis o é em relação a Alexis (K. MacKinnon 1986: 103)⁶. Por isso, em parte, é Eurípides quem dirige a cena, ainda que a consumação do adultério lhe seja estranha. A música de Theodorakis, em que predomina um tom etnicamente helénico, faz o resto... A cena culmina com um significativo *agapi mou*, proferido por Fedra, e numa canção grega de tonalidades trágicas, igualmente cantada pela personagem feminina e que funciona como substituto das antigas odes trágicas.

Fedra e Alexis vivem a sua história de amor no apartamento de Paris. A ausência de Thanos e dos restantes membros da família cria a ilusão de que tudo é possível, que o sonho poderá tornar-se realidade. Mas um telefonema de Thanos põe termo à aventura e à utopia. Fedra desperta da sua letargia, o que encoraja Alexis a sugerir a fuga dos amantes. Fedra, porém, resiste à tentação. De regresso à realidade, a grega acaba por voltar para a Grécia, enquanto Alexis retorna a Inglaterra. Aos poucos, a paixão do enteado pela madrasta vai dando lugar ao ódio e é este que acaba por se impor, configurando a faceta determinada pela rejeição de Fedra.

Uma vez na Grécia, a família recolhe-se na casa que possui na ilha de Hidra. Fedra sofre a paixão em silêncio, com a cumplicidade tácita da ama. Vários planos sugerem que o amor de Ana por Fedra vai além do sentimento maternal ou fraternal. Há algo de homoerótico na forma como Ana olha Fedra, como sofre por ela ou com ela. A personagem define-se por um misto de afeto maternal e afetividade sáfica. Esse homoerotismo haverá de confirmar-se na cena do suicídio da madrasta, com o beijo que a serva deposita nos lábios da sua senhora.

Por fim, Thanos consegue que Alexis visite a Grécia e Fedra manifesta sentimentos ambíguos em relação à chegada do enteado. A ansiedade por voltar a vê-lo é grande, mas ao mesmo tempo o medo apodera-se dela. Estes sentimentos porém revelam-se despropositados quando Alexis chega, pois o jovem assume uma postura de desprezo pela madrasta. Até então reservado

⁶ Sobre o papel das deusas na tragédia antiga, ver M. C. Fialho 1996.

em relação ao amor, Alexis mostra-se agora mais do que nunca interessado em descobrir os prazeres do coração. A “prima” Ercy, filha de Ariadne e sobrinha de Fedra, começa a demonstrar interesse pelo rapaz e todos, à exceção de Fedra, vislumbram um oportuno casamento de sonho para os dois jovens. A união de Alexis e de Ercy significaria um reforço do poder de ambas as famílias. Por momentos, Ercy reivindica as funções que Ártemis tem no mito grego, ainda que não exclusivamente, centrando as atenções do jovem. A união com Ercy daria mais força à tragédia familiar. Mas Alexis é um jovem inglês à descoberta do verão mediterrâneo, tópico aliás comum nas culturas do Norte da Europa, na qual o mar do Sul exerce um fascínio particularmente intenso. Ali, tudo para Alexis é sinónimo de liberdade, descoberta e aventura. Ercy não lhe chega e a sua atenção cai sobre outras raparigas também. Os sentimentos para com a madrastra baralham-se, oscilando numa escala definida pela paixão e pelo ódio. Também o ciúme de Fedra vai crescendo e o anúncio de um eventual casamento com a sobrinha despoleta a necessidade de revelação do até então inominável: Fedra e Alexis são amantes. O confronto entre madrastra e enteado acontece no pátio interior da casa. Mas a revelação far-se-á apenas no escritório de Thanos. E o momento escolhido não é o melhor: aconteceu um naufrágio, o do navio *Phaedra*, cujo batismo servira de mote de abertura do filme⁷. O pressentimento da existência de vários mortos entre a tripulação instala-se. As mulheres dos marinheiros esperam notícias na empresa de Thanos. Vestidas de negro, anunciam já a desgraça. O *Phaedra* é uma metáfora da protagonista da história. Também a sua vida se afunda. Fedra entra no escritório do marido, alheada e egocentrada, completamente vestida de branco, em contraste com as aldeãs que evocam o coro trágico, chamado à cena pelo acontecimento que assinala e em parte desencadeia a *metabole* trágica⁸. Uma espécie de metáfora de uma maldição nemésica. A madrastra, porém, está decidida a revelar ao marido a conspiração amorosa com o enteado. A consumação do adultério incestuoso não permite a mentira das versões antigas do mito. A revelação é aqui a verdade e a confissão do adultério substitui o motivo do bilhete da tragédia antiga. Esta Fedra, porém, está longe da de Eurípides, que prefere morrer a revelar a sua paixão pelo enteado.

Ela tenta assim evitar o casamento do jovem com a sobrinha. Significa isso que, para esta Fedra, o seu drama familiar é superior ao das mulheres que se encontram ao seu lado. A sua paixão é mais forte do que a perda de

⁷ O navio é referido no filme por duas vezes como o 'monstro do mar', o que remete para a imagem do touro ou do Minotauro, criatura localizada para além do mar da Ática e que funciona como motivação para a viagem iniciática de Teseu.

⁸ As mulheres vestem um traje típico da cultura mediterrânea, de que se destacam o negro e a cabeça coberta. O lamento das mulheres que choram os familiares perdidos no naufrágio remete para os coros de lamentação da tragédia grega.

vidas humanas, magistralmente evocadas através da lista de nomes gregos que se ouve em tom de fundo, ao mesmo tempo que a protagonista aparenta ignorá-los. Nada mais importa para Fedra, o que acaba por constituir uma espécie de *hybris*, de arrogância trágica por parte da personagem. Dassin opta assim por sobrepor tragédia a tragédia, drama privado a drama público, relativizando uma em relação à outra, com ecos diferentes nos seus recetores, consoante se trate das personagens ou dos espectadores. A intensidade de cada uma delas depende dos seus protagonistas. Igualmente pertinente é o facto de a morte dos marinheiros contrastar em absoluto com a de Fedra e Alexis, sendo a primeira involuntária e indesejada e a segunda voluntária e almejada. Talvez seja possível descortinar aí algo da ideia de liberdade, inexistente para os primeiros, presente nas atitudes dos segundos, pois apesar de a paixão descontrolada ter dominado o final das suas vidas, as escolhas dos caminhos a seguir acabaram por ser apenas da sua responsabilidade.

Fedra/ Mercuri é magnífica, mesmo sob o efeito da desgraça. Feita a revelação, tudo se precipita. Thanos, que se refere a si próprio como um touro, agride o filho, que sai transtornado do escritório do pai. O rapaz entra no carro que o progenitor lhe oferecera e acaba por cair numa das ravinas da ilha, gritando o nome da amante. O Aston Martin acaba por funcionar como o ataúde do jovem. A morte de Alexis deixa um sabor de ambiguidade para quem assiste, ficando indefinido se a mesma ocorre em consequência de um acidente ou de um suicídio, se a madrasta é para ele objeto de ódio ou de paixão. A diferença entre ambas, porém, é mínima. Mas fica claro que a sua morte foi motivada pelo confronto com o pai. Por sua vez, Fedra abandona o escritório e, uma vez em casa, suicida-se, com recurso ao veneno. Apenas a fiel ama está com ela. A tragédia consuma-se⁹.

Como facilmente se percebe, os vetores sobre os quais assenta o argumento desta *Fedra* são os mesmos que constituem os dramas clássicos. O triângulo formado por Thanos/ Fedra/ Alexis corresponde ao das figuras de Teseu/ Fedra/ Hipólito. O drama familiar está no centro de tudo. daquelas, apenas Fedra mantém o nome na versão cinematográfica. Há ainda Ariadne que, apesar de não pertencer ao núcleo de personagens da tragédia antiga, fazia parte do ciclo mitológico de Teseu, tal como as restantes, aliás.

Mas há outras metáforas a levar em consideração. No caso de Alexis, as constantes alusões ao cavalo e à estreita relação entre a personagem do filme e o animal remetem para o nome da figura mitológica (*Hippo-lytos* = “aquele

⁹ Cabe aqui referir que em nenhuma das produções cinematográficas que optam pela morte de Fedra no final se recorre ao tema da espada, aspeto salientado pelo estudo de J. A. Segurado e Campos 1983-1984, e apenas a película baseada na peça de O'Neill sugere a forca como castigo.

que solta os cavalos” ou “aquele que é despedaçado pelos cavalos (?)”¹⁰: o baixo-relevo com representações de cavalos, a pulseira de cavalos, a visão em que a ama vê Alexis ser pisado por cavalos, o motor do veículo cuja potência é avaliada em cavalos, etc. O primeiro encontro entre enteado e madrasta acontece na sala dos mármore de Elgin, no Museu Britânico, dos quais se destacam as cabeças dos cavalos de Hélio e de Selene, nas extremidades do tímpano de um dos frontões do Pártenon. Alexis desenha a cabeça de um dos cavalos. O enquadramento desta cena é simultaneamente uma alusão à natureza e raiz grega da personagem de Alexis/ Hipólito e uma homenagem à pátria de Mercouri. A sensibilidade artística de Hipólito, que prefere a pintura à economia, corresponde à figura do jovem casto dedicado a Ártemis, que afasta de si o culto de Afrodite. A paixão pelas artes equivale a uma espécie de inocência em relação ao cruel e frio mundo das finanças e do dinheiro, que domina a vida da família do seu pai, mas que ao mesmo tempo é a garantia que assegura a sua educação numa escola de elite em Londres. É este conjunto de elementos, a que se junta a imagem de “doce pássaro da juventude” do enteado, que perturba a sanidade passional da madrasta. É portanto evidente que o caráter desta personagem baseia-se nas particularidades do Hipólito euripídiano.

Por outro lado, é uma imagem de Afrodite que, no mesmo museu, parece sufocar Fedra, numa alusão ao papel que a deusa tem na tragédia de Eurípides, sobretudo, enquanto força determinante no curso dos acontecimentos¹¹. Tal como no trágico grego, a paixão apodera-se de Fedra e torna-se incontrolável. Mas o elemento divino foi agora desconfigurado, passando toda a responsabilidade para o arbítrio de Fedra.

O sogro de Thanos corresponde à figura de Minos, rei de Creta; o cunhado à de Dioniso, o deus que acabou por desposar Ariadne na antiga tradição; e a mãe de Alexis à de Antiope, Hipólita ou Melanipe, a rainha amazona que dera um filho a Teseu¹². A personagem da Ama é naturalmente uma recuperação da figura da tragédia euripídiano-senequiana. Já Ercy é uma criação original do argumento da escritora Margarita Lymberaki, eventualmente derivada da

¹⁰ A seguirmos as leituras feitas por Vergílio (*Aen.* 7.767) e Ovídio (*Fast.* 3.265), o nome da personagem deverá ser entendido como “aquele que é despedaçado pelos cavalos”. Mas a sua forma grega sugere uma composição a partir do verbo *lyo*, que significa “soltar” ou “desligar”. Sobre esta problemática, ver M. Paschalis 1994: 119. Seja como for, a associação do animal à personagem é claramente apreendida pelos realizadores de cinema.

¹¹ Sobre esta questão, ver M. F. S. Silva 2005, F. Lourenço 1996: 11-13.

¹² As alusões a esta personagem nos textos antigos deixam transparecer alguma dialética entre as ideias de grego/ bárbaro, sendo a amazona apresentada com um figurino estrangeiro. As adaptações cinematográficas tendem a manter essa definição. No filme de Dassin, por exemplo, verifica-se uma antinomia entre o caráter impulsivo dos Gregos e uma certa frieza britânica, que se sugere bizarra aos do Sul.

leitura raciniana e da personagem de Arícia¹³. Por conseguinte, a proposta de Lymberaki baseava-se não só nas tragédias antigas, mas também na estrutura do mito de Teseu, igualmente talassocêntrico¹⁴.

Por outro lado, no filme de Dassin, Fedra é efetivamente o centro do enredo, o que de certo modo remete mais para o texto de Séneca do que o de Eurípides¹⁵. Outra diferença assinalável é o facto de o enteado repelir a madrasta após a consumação do amor, havendo um crescendo em dialética entre paixão e ódio apenas a partir desse momento. Com efeito, é à medida que a narrativa avança que a Fedra de Jules Dassin se vai assemelhando cada vez mais à heroína antiga.

Outras referências remetem eventualmente para aspetos da cultura grega, como a alusão às *Olympic Airlines* que transportam as personagens do filme, talvez metáfora dos deuses olímpicos, que, ao contrário do que acontece no filme, na versão de Eurípides têm um papel fundamental no enredo. Ou ainda a comparação do carro de Alexis com os cavalos que no mito estarão na base da sua morte. A simplicidade da casa tipicamente mediterrânea dos Kyrillis em Hydra evoca a austeridade da cena ática. O concurso de pratos lembra o espírito agónico dos Gregos. A máscara que vemos ao fundo do quarto, na cena da morte de Fedra, é uma referência inequívoca à tragédia grega.

Apesar deste conjunto de referências, várias foram as críticas à *Fedra* de Dassin. O. Taplin chegou a afirmar que este filme não merecia qualquer comentário, em grande parte devido à reconfiguração da personagem de Hipólito que aqui prescinde do seu ascetismo, essencial à definição da tragédia antiga¹⁶. A própria Mercouri tê-las-á feito, considerando que a tragédia falhou como projeto, dando lugar a um drama familiar de cariz burguês¹⁷. Isto porque o elemento divino transcendente ao arbítrio das personagens que condiciona o percurso dos acontecimentos na tragédia antiga, como são a rivalidade entre Afrodite e Ártemis e o conseqüente destino das figuras de Fedra e Hipólito – que não prescindindo do seu estado de inocência são apanhadas no turbilhão fatal provocado pelas incompatibilidades divinas –, acabou por ser substituído pela moralidade da família dita burguesa do século XX em que, acima de tudo,

¹³ O nome desta personagem relaciona-se com passos de Verg. *Aen.* 7.765-770, e de Ov. *Met.* 15.488, que relacionam a cidade e vale de Arícia com Hipólito.

¹⁴ Sobre esta questão, ver Plu. *Thes.*, *passim*.

¹⁵ Sobre estas diferenças e problemáticas ver, entre outros, M. McDonald 1983: 89-127, J. A. Segurado e Campos 1983-1984, M. C. Pimentel 1987, F. B. Santos 1988, J. B. T. Prado 1995, N. Llagüerri Pubill 2010.

¹⁶ Apud K. MacKinnon 1986: 101. Ver ainda a crítica de B. F. Dick 1962.

¹⁷ Apud K. MacKinnon 1986: 98-99. A este propósito, cabe referir que o *bürgerliches Trauerspiel*, como Lessing lhe chamou, não deixa de ser uma proposta de tragédia. Cf. J. P. Serra 2006: 42-43.

há comportamentos que “ficam mal” por transgredirem os vínculos familiares e infringirem as regras sócio-morais¹⁸.

Fedra em praias de Espanha

O filme que o realizador galego Manuel Mur Oti dirigiu em 1956 é assumidamente baseado na tragédia de Séneca¹⁹. Apesar de se tratar de uma produção mais antiga do que a de J. Dassin, o texto que parece ter estado na base do seu argumento, escrito pelo próprio Mur Oti, é o mais recente dos dramas escritos na Antiguidade sobre o tema de Fedra e Hipólito. A escolha de Séneca talvez se tenha devido à importância do autor hispânico para a cultura espanhola, que desse modo poderia evocar o Cordubense como seu “antepassado cultural”. Para mais, há que não esquecer que, apesar de o realizador não ser identificado com o regime, estava-se em pleno Franquismo, para o qual esse pormenor era significativo²⁰.

A ação é transportada para Aldor, uma aldeia de pescadores no Levante espanhol, o que não deixa de evocar as raízes clássicas do território em questão²¹. Ulisses teria sido um dos seus visitantes (cf. F. Salvador Ventura 2008: 505). Mas a quem não se apercebe de imediato dessa conexão é oferecida uma imagem com uma estátua de Afrodite, bem como um cenário em que se vislumbram colunas gregas sobre um promontório²². O ambiente clássico está criado. Seja como for, a técnica que consiste em atualizar as formas de apresentação de um texto antigo não é rara e Mur Oti repete-a nesta *Fedra*.

A Fedra de Mur Oti chama-se Estrela (Emma Penella) e, fazendo jus ao seu nome, é a mais bela mulher de Aldor, cobiçada por todos os homens da aldeia. É por isso vista como vaidosa, ativa e soberba, condições que permitem vislumbrar nela a *hybris* trágica e o que provoca o ciúme nas outras mulheres da praia. A beleza de Estrela é desde o início prenunciadora da tragédia iminente e aquelas não hesitam em associar a figura da rapariga ao Diabo, o que é um *topos* reconhecível em vários textos e adaptações cinematográficas. A título de exemplo, poderíamos citar *O Crime da Aldeia Velha*, levado ao cinema por

¹⁸ Eventualmente, poderíamos afirmar que estamos perante uma reformulação contemporânea da ideia de “trágico”. Cf. J. A. Segurado e Campos 1983-1984: 164-165.

¹⁹ Como nota F. Salvador Ventura 2008, a fita de Mur Oti é frequentemente ignorada nas listagens de filmes dedicados ao tema.

²⁰ Sobre o realizador, F. Salvador Ventura 2008: 505-506 nota que Mur Oti não pode ser classificado como alguém que defendesse os valores do regime franquista, mas que também não era propriamente um contestatário declarado. Deverá ser, portanto, um intelectual moderado. Ainda assim, considera-se este *Fedra* um filme transgressor se se tiver em conta a época da sua produção. No mesmo artigo, ver acerca das vicissitudes do filme com a censura espanhola.

²¹ Aparentemente, a aldeia fictícia de Aldor localiza-se perto de Valência.

²² Sobre as possíveis conexões com o templo de Posídon no cabo Súnio, ver F. Salvador Ventura 2008: 512.

Manuel Guimarães em 1964, baseado na peça teatral homónima de Bernardo Santareno²³.

Ao contrário do mito grego original, esta Fedra não é uma princesa, no sentido aristocrático do termo, ainda que o casamento venha a elevar o seu estatuto social na comunidade em que está inserida. Na verdade, o realizador espanhol cria um passado distinto para a sua Fedra. Estrela vive com o pai, um velho cego (Manuel de Juan) – eventual evocação do mito de Tirésias – e faz colares de conchas – possível referência a Afrodite – que vende no único estabelecimento comercial da aldeia para sobreviver. Mas até esse recurso se transforma num obstáculo no momento em que o dono da loja assedia Estrela, que o rejeita. Vicente (Raúl Cancio), o comerciante, torna-se doravante um aliado da irmã, Rosa (Porfíria Sanchiz), uma das mulheres da praia que emerge qual harpia ou fúria e que parece funcionar como corifeu do coro de Aldor (F. Salvador Ventura 2008: 511).

Um dia, Estrela conhece D. Juan (Enrique Diosdado), um viúvo rico, armador do Norte, que chega a Aldor e se enamora da jovem. O encontro de D. Juan com Estrela sugere de novo uma composição afrodisíaca: Estrela aparece-lhe emergindo do mar, como se fosse uma nereide ou a própria Afrodite que, convém recordar, é a deusa diretora destes acontecimentos na tragédia antiga. O erotismo domina toda a cena. D. Juan instala-se na aldeia, investindo em Estrela. Esta gosta dele mas não o ama, pelo que D. Juan tem esperança de que ainda assim ela venha a aceitar casar-se com ele.

Entretanto, Estrela conhece Fernando (Vicente Parra), um jovem amante dos cavalos, que detesta o mar, a praia e até mesmo o sol, preferindo os campos, as serras e as árvores. Fernando reúne todas as características para configurar a personagem de Hipólito. Além do já enunciado, ele é filho de Juan. Estrela enamora-se profundamente de Fernando mas este despreza-a. Em Fernando há mesmo traços de uma postura homofílica que se coaduna com a rejeição de Estrela e que, ao mesmo tempo, está de acordo com vetores que definem a personagem de Hipólito, na sua vertente misógina, tal como aparece em Eurípides e em Séneca. Se Estrela é desejada por todos os homens, porque a despreza Fernando? Só nos ocorre uma resposta... A confirmar-se esta leitura, contudo, ela apenas se pode fazer através do enredo de insinuações, pois seria difícil expor de forma clara uma temática desta natureza no cinema espanhol dos anos 50²⁴. Nem a tensão erótica que se instala na casa de D. Juan no momento em que ele deixa o lar para partir em missão comercial consegue

²³ A este propósito, recorde-se o momento da queima da bruxa que, no filme espanhol, se aproxima da temática da produção portuguesa. Também o filme *Susana* (1951), de Luís Buñuel, recupera o tema da rapariga que “encarna” o demónio.

²⁴ Na verdade, seria difícil expô-la em qualquer cinematografia conhecida dessa época.

evitar que sobre Fernando caia a suspeita da sua homossexualidade. Ao invés. O incómodo é visível no jovem, que se sente oprimido pelo facto de agora, mais do que nunca, ser o centro das atenções da recém-madrasta. E mais do que um eventual dilema de identidade no espírito do rapaz, o momento em que ele observa Estrela tomando o seu banho, numa cena de claros ecos míticos (tema de Actéon) e herodotianos e bíblicos (designadamente dos episódios de Candaules e de David e Betsabé e de Susana), deverá significar sobretudo a ameaça da opressão sobre a sua liberdade existencial, i.e., da sua orientação sexual²⁵. A confissão do asco que sente pela madrasta comprova-o e a suposta homossexualidade torna-se aqui metáfora da castidade entregue a Ártemis. A este propósito, há que recordar que os autores antigos, designadamente Séneca, sugeriam o homossexualismo como fazendo parte do perfil quer de Hipólito, através da sua misoginia, quer de Teseu. Com efeito, esta faceta corresponde à misoginia do Hipólito antigo, em particular o do dramaturgo latino²⁶.

A figura de Fernando, louro, vestido de branco e montado sobre um cavalo da mesma cor, qual metáfora da inocência do rapaz, destaca-se no horizonte da praia de Aldor e Estrela torna-se incapaz de controlar a paixão pelo jovem. Doravante, o comportamento de Estrela assemelha-se ao de uma criança rejeitada e imatura. É o ciúme que a consome. Apesar de detestar o sol, as cores que dominam Fernando associam-no à luz, de certa forma indicadora dos valores do Hipólito de Eurípides e de Séneca, por oposição aos dos animais que se revelarão seus opositores: o touro e o cavalo²⁷. De igual modo, tal como acontece com o filme de Dassin, um conjunto de símbolos visuais contribui para essa identificação, como a presença dos cavalos ou a estatueta com a forma desse animal colocada junto à fotografia que Fernando tem no quarto.

Já o recurso à caracterização de Estrela envergando um vestido branco que contrasta com o negro das mulheres da praia, e que reconhecemos no filme de Dassin, aparecia já na película de Mur Oti. Outros símbolos caracterizados como “metáforas visuais” reconhecem-se noutros domínios, como a presença do mar e da tempestade, o *locus horrendus*, que voltam a ser um elemento fundamental nesta composição, ou a do castelo, que simboliza o palácio real da antiga tragédia (cf. F. Salvador Ventura 2008: 511).

²⁵ Ver Ov. *Met.* 3.131-252; Hdt. 1.7-13; 2*Samuel* 11; *Daniel* 13.

²⁶ Cf. Eur. *Hipp.* 616-634; Sen., *Phaed.* 244, 566-579; Ov., *Her.* 4.109-112; Ver J. A. Segurado e Campos 1983-1984: 158, 166, que nota que o “Hipólito de Eurípides revela-se misógino *depois* de saber da paixão de Fedra, o de Séneca, mesmo antes de suspeitar do caso”. O mesmo autor refere que a misoginia do Hipólito senequiano não é mais do que a contrapartida das inúmeras aventuras amorosas de Teseu. Nem sempre é assim nas versões cinematográficas. Eventualmente, sê-lo-á na adaptação de O’Neill/ Mann.

²⁷ O recurso à imagem destes animais para construir o mito está presente logo nos textos antigos e foi consecutivamente transportada para a tela. Sobre o simbolismo do cavalo e do touro no mito em questão, ver M. Paschalis 1994.

Neste filme reconhecemos também vias de aproximação aos formalismos da tragédia grega, como a presença do coro, que se define através do grupo de mulheres da aldeia, chefiadas pela irmã do comerciante local e principal instigadora do ódio sobre Estrela. Por outro lado, há personagens do mito original que aparecem noutras produções e que aqui estão ausentes, como Ariadne; e Antíope/ Hipólita/ Melanipe é aqui apenas uma memória.

Tal como o fado, o flamenco tem sido evocado como uma forma ibérica de expressão cultural associada aos temas do destino, do fatalismo e das *Moirai*, o que nos permite associá-lo às problemáticas definidoras da tragédia grega²⁸. É pois ao flamenco que Mur Oti recorre como música de fundo em alguns planos, como que acentuando a tonalidade trágica da sua história. É por isso também sintomático que, ao ouvir a música, Fernando se sinta particularmente incomodado.

Tal como o filme de Dassin, este é um drama de emoções²⁹. E se aquele foi acusado de se ter tornado um drama burguês, mais preocupado com as aparências e os costumes das famílias socialmente bem colocadas do que com as tensões dramáticas que ultrapassam as personagens próprias da tragédia, também o filme de Mur Oti padece, em parte, da mesma enfermidade, ao centrar-se no triângulo amoroso constituído por um pai, um filho e uma madrasta, desprezando o fator divino transcendente às capacidades humanas. Há, contudo, elementos que de certo modo acabam por funcionar de forma mais eficaz em convergência com o trágico, como a inocência de Estrela, pois o adultério incestuoso não chega a consumir-se, como pensam as mulheres da praia, ou a “abstinência” de Fernando. Neste sentido, esta deverá ser, de todas as produções cinematográficas, a que está mais próxima dos textos antigos.

A culpa desta Fedra está em avançar de forma interesseira para um casamento sem amor, com o único objetivo de se aproximar daquele que ama. Esta deverá ser uma das grandes diferenças em relação aos textos antigos, onde as razões que Fedra evoca para amar Hipólito, além da força divina de Afrodite em Eurípides, são o seu não amor por Teseu, a ausência do marido e a constante infidelidade do mesmo³⁰. Estas razões nem sequer são compatíveis com o amor que Juan mostra ter por Estrela e o mesmo pode dizer-se, em parte, acerca de Thanos e Fedra no filme de Dassin (sentirá Fedra falta do amor de Thanos?). Com efeito, a paixão incontrollável e degradante da personalidade funciona

²⁸ Neste sentido, seria eventualmente interessante estudar a possível relação entre o fado na cultura portuguesa, o flamenco na cultura espanhola e o trágico, em particular os coros, na cultura grega. Curiosamente, que saibamos, poucos têm estabelecido essa relação, em particular no que diz respeito ao fado.

²⁹ Apesar de se verificarem opções comuns nos dois filmes, a verdade é que não sabemos se Dassin teria tido conhecimento do filme de Mur Oti. Mas não é improvável.

³⁰ Razões já aduzidas por M. C. Pimentel 1987: 261.

aqui como esse tal fator divino que dava consistência à tragédia euripídiana e a cujo processo de secundarização Séneca deu início. A diferença está sobretudo na absolvição do divino como causa desse comportamento. Na sequência do “estilo” do estoico latino, o ódio emerge a seguir à paixão não correspondida, o que acaba por precipitar a tragédia. Convém por isso recordar que Séneca é apresentado nos créditos do filme como o grande inspirador do argumento de Mur Oti.

O final retoma a poética do mar e morte, com o suicídio de Estrela e o fim de Fernando³¹. As formas são distintas, mas a funcionalidade continua a ser senequiana: a morte continua a ser a única via para se manterem unidos para sempre. Tal como acontece na *Fedra* de Séneca, também aqui o suicídio da protagonista é o único caminho ao seu alcance e “o último – o único – ato de amor entre Fedra e” Fernando (M. C. Pimentel 1987: 268).

Abby/Ana e Eben Cabot: uma Fedra com tiques de Medeia; um Hipólito de rasgo edipiano

Desire under the Elms é uma peça de teatro norte-americana, escrita e publicada por Eugene O’Neill em 1924, cuja ação se passa em Nova Inglaterra, em 1840. O enredo baseia-se no mito de Fedra e Hipólito, aqui metamorfoseados nas figuras de Abbie Putnam e Eben Cabot. Na verdade, mantêm-se uma opção que se reconhece também em outras obras de O’Neill, como *Mourning becomes Electra*, em que a ação mitológica grega é transferida para aquele que é considerado por muitos o tempo mítico da cultura norte-americana.

Eben é o filho mais novo do viúvo Ephraim Cabot, o qual, tendo deixado a sua quinta aos três filhos, acaba por regressar à mesma, mas trazendo consigo Abbie, uma jovem madrasta para os rapazes. Graças a uma artimanha, Eben rouba o pai e compra aos meios-irmãos as respetivas parcelas na quinta, que sente sua por direito. Este motivo é, aliás, entroncado no tema mitológico da rocha, associado à figura de Teseu, e tem uma forte conotação bíblica, designadamente com o tema de Jacob e Esaú e respetiva venda de primogenitura (Gn 25.29-34). À boa maneira norte-americana, aliás, o bíblico não deixa de estar presente. O tema do regresso do filho pródigo é igualmente evidente no retorno dos filhos recém-casados à casa do pai que, em festa, comemora um quarto filho recém-nascido, mas que a população crê ser devido a Eben e não a Ephraim. Por outro lado, O’Neill rejeita outros motivos, como o da castidade de Hipólito, uma vez que Eben assume comportamentos que

³¹ F. Salvador Ventura 2008: 508 refere que o filme se estreou com um final alternativo, ainda que mantendo a morte dos heróis no final. A censura, porém, interveio e o final teve de sofrer ligeiras alterações.

se coadunam pouco com essa diretriz. É ao perceber que desperta o desejo no enteado, por exemplo, que Abbie avança para a sedução. E as diferenças não se ficam por aí. Ao contrário do Hipólito eurípidiano ou mesmo do senequiano, Eben reivindica uma personalidade ambiciosa e ardilosa, algo freudiana mesmo, na relação que parece manter com a memória evocada da mãe. Essa tonalidade psicanalítica percebe-se também no ambiente opressivo que se vive na casa dos Cabot, particularmente expressa pela relação dos filhos com o pai, que acabará por conduzir à hipótese de matar o próprio pai. Além disso, é o desidério da posse da terra que se destaca como o tema catalisador da tragédia, e não o problema do religioso. Paradoxalmente, isso faz de Eben uma figura profundamente telúrica. Esta opção corresponde, como é evidente, às diferenças epocais que justificam os rumos alternativos na definição do trágico. Por outro lado, o egocentrismo que se reconhece na personagem de Perkins parece dever algo a Eurípides e a Séneca.

As tonalidades psicoanalíticas são profundas neste drama³². Se Eben se apresenta como uma espécie de Édipo, já Abbie passará por ser um tipo de Medeia. Ao dar à luz uma criança que acaba por se revelar um obstáculo à manutenção da sua relação adúlterina com o enteado, opta pelo mais vil dos caminhos, ao assassinar o próprio filho. Nesse momento, o caráter de Abbie passa a identificar-se com a figura de Medeia, sendo que o sentimento amoroso continua aqui válido como móbil do hediondo crime. Após a rejeição, porém, Eben chama a si um traço de humanismo comovente, ao entender a atitude de Abbie e as razões para a sua loucura. Os amantes confessam-se perante o marido enganado que resiste a matá-los e prefere entregá-los ao braço armado da justiça, qual bom cidadão norte-americano. Mas não deixou de ser a cegueira de Eben, uma vez mais edípiana ao mesmo tempo que sintomática do seu narcisismo, que o conduziu à sua própria tragédia. E o seu castigo nemésico, bem como o da sua cúmplice amorosa, passa por viver o remorso do homicídio do próprio filho e a eventual força como desenlace final. De certo modo, todavia, há alguma felicidade para o casal enamorado, que acorda o destino comum.

O'Neill representa uma nova expressão na dramaturgia norte-americana contemporânea. Quando em 1958 Delbert Mann adaptou a peça ao cinema estava por certo preocupado, em primeiro lugar, com a versão do texto de O'Neill, aqui adaptada por Irwin Shaw. Mas é evidente que o substrato clássico do enredo do mesmo se destaca sobre qualquer outro tópico e é impossível

³² J. Glenn 1976 considera mesmo que essas tonalidades remontam ao próprio Eurípides, que não teria necessitado de um Freud para se aperceber da tensão inerente às mesmas. O simbolismo sexual, por exemplo, está presente nas falas da Fedra eurípidiana com particular acentuação.

assistir a *Desire under the Elms* sem ter como premissa os textos de Eurípides e de Séneca. Na verdade, o próprio título da peça norte-americana evoca um verso do dramaturgo grego, reclamando desse modo e de forma inequívoca a origem clássica do tema (Eur., *Hipp.* 208-211; cf. Sen., *Phaed.* 10).

Para esta adaptação, Mann foi buscar algumas estrelas do sistema cinematográfico americano, como Burl Ives, magnífico como Ephraim Cabot, e Anthony Perkins. Com esta prestação, aliás, Perkins abria caminho para a sua interpretação do Alexis/ Hipólito de Dassin quatro anos mais tarde, o que também viria a contribuir para a sua transformação no “Hipólito” do cinema por excelência. Para interpretar Abbie, o realizador escolheu uma figura que, na época, estava a debutar no cinema norte-americano: Sophia Loren. A origem italiana da atriz, todavia, levou a uma mudança no argumento original, transformando a “Abbie Cabot” de O’Neill numa “Ana”, empregada de mesa italiana, imigrante nos EUA, cuja sorte muda quando encontra Ephraim Cabot.

Fedra no *Western*

Como assinalámos, vários autores têm salientado o papel mitológico que o *western* representa na cultura norte-americana, essencialmente derivado do carácter fundacional que define esse género cinematográfico. Talvez por isso também se torne duplamente pertinente a adaptação do mito de Fedra e Hipólito a um cenário *western*, como acontece com *Fedra West*, filme rodado em 1968, sob a direção de Joaquín Luis Romero Marchent. Apesar de falado em inglês, a cultura hispano-mexicana subjaz também a esta produção, dado que o enredo se localiza nas regiões fronteiriças do México com os EUA. Este fator levou a que o filme em causa fosse considerado um *western spaghetti*, género que teve o seu acme precisamente nos anos 60 do século XX e que está para o *western* clássico como o *peplum* está para o filme dito épico. Outro aspeto a salientar é o facto de a atriz titular ser a brasileira Norma Bengell, particularmente conhecida nessa época.

Bengell interpreta Wanda, uma mexicana de origens humildes que desposa D. Ramón (James Philbrook), um rico fazendeiro, que controla a economia local. Ramón tem um filho de uma primeira mulher, Stuart (Simón Andreu), que regressa a casa depois de ter terminado medicina numa Universidade de Filadélfia. A mãe de Stuart era norte-americana o que justifica o nome anglo-saxónico do rapaz. A chegada de Stuart vem alterar o rumo dos acontecimentos. Apesar de se considerar bem casada, Wanda não resistirá à paixão pelo enteado, a qual se sucede a um ódio prévio deste por aquela. Com efeito, Stuart considera Wanda a usurpadora do lugar da sua mãe. Mas será a paixão incestuosa que acabará por desencadear a tragédia na família. O casamento feito por interesse monetário não deverá ser também estranho a

esse desenlace.

A mera enunciação das personagens centrais do filme permite perceber que uma vez mais estamos perante uma história cuja estrutura assenta no mito de Fedra e Hipólito: Wanda é Fedra e Stuart é Hipólito, enquanto D. Ramón é Teseu, um rei à sua maneira. A mãe de Stuart assume o papel de Antíope/ Hipólita/ Melanipe e até a supersticiosa ama índia de Wanda sugere os enredos da tragédia antiga. Apesar do *setting*, são vários os elementos que evocam o mito antigo e respetivos significados, como a onnipresença dos cavalos, e, em particular, o afeto que Stuart demonstra por eles – é através deles que, no final, tenta fugir à ira do pai –, cuja importância neste contexto foi já enunciada. Por vezes, os símbolos transferem-se para as formas consideradas mais adequadas no seu enquadramento, como o deserto que assume as funções do mar/ floresta na tradição antiga. Outros *topoi* clássicos, não necessariamente trágicos, são reconhecíveis de modo fácil, como o da tempestade que se abate sobre os amantes e os obriga a resguardarem-se num local que favorece a paixão (Verg., *Aen.* 4.130-197) ou ainda o da cena *voyeuse* do tipo da do banho de Ártemis, em que o jovem é seduzido pela nudez da mulher enquanto a observa a banhar-se. Como assinalámos, esta temática está igualmente presente na *Fedra* de Mur Oti.

Tal como as produções antes referidas, porém, também esta adaptação prescinde de qualquer elemento metafísico que promova a paixão entre madrasta e enteado, preferindo, em vez disso, colocar a sílaba tónica na reciprocidade dos sentimentos dos protagonistas do adultério. Este pormenor, todavia, como afirmámos, não é de somenos na economia do enredo, uma vez que permite que a história resvale o melodrama burguês, mais ao gosto do público contemporâneo, afastando-se da conceção original, tal como foi definida pelos trágicos greco-latinos, em particular por Eurípides. Do mesmo modo, a introdução da personagem do irmão de Wanda, que acelera o desenrolar do drama através da ameaça de delação do adultério ao marido traído, que, todavia, acaba por se concretizar na pessoa da própria Wanda/ Fedra, é uma novidade em relação às tradições antigas.

Já a confissão do adultério, presente também nos filmes de Dassin e de Mann, contrapõe-se ao antigo motivo da mentira, presente apenas na versão de Mur Oti. Como vimos, também só aí a “inocência” de Hipólito é preservada. Igualmente comum às restantes versões é a deterioração da relação entre madrasta e enteado. Esta opção preenche a necessidade de criar a antinomia entre ambas as personagens e caracteriza a essência da tragédia antiga. Pois o facto é que, à exceção da Fedra espanhola, todas as versões cinematográficas são incapazes de resistir à consumação do adultério incestuoso, eventualmente a forma dramática mais atraente para as audiências hodiernas e que coloca a possibilidade da metamorfose da tragédia em melodrama. O auto-desprezo de Stuart, por outro lado, reconhecida também em Alexis Kyrillis e em

Eben Cabot, corresponde à desintegração psicológica de Hipólito tanto em Eurípidés como em Séneca. Outra novidade nesta *Fedra West* é o facto de ser Ramón/Teseu quem acaba por 'sujar' as mãos de sangue ao matar mulher e filho, forçando desse modo a aplicação do castigo aos amantes, pela opção errada que tomaram.

Outras Fedras, outros Hipólitos

O tema de Fedra e Hipólito foi ainda tratado em três outras produções. Em 1957, George Cukor, realizador especialmente conhecido pelo valor que dava às atrizes/ figuras femininas nos seus filmes, rodou *Wild is the Wind*, filme baseado no romance de Vittorio Nino Novarese, com argumento escrito por Arnold Schulman. Para protagonizar o filme, Cukor chamou duas das estrelas da época: o ator mexicano Anthony Quinn, que viria a celebrar-se em várias fitas, como o épico *Barabbas* (1961) e o não menos famoso *Zorba, the Greek* de Cacoyannis (1964); e a italiana Anna Magnani, que na ocasião estava a tornar-se um caso sério de popularidade nos EUA, mercado cultural que, como é sabido, não é particularmente fácil para outras línguas que não o inglês³³.

Neste filme, Quinn encarna o carácter de Teseu. A sua personagem é Gino, um imigrante viúvo bem sucedido, que decide casar-se pela segunda vez com Gioia (Anna Magnani), a irmã da primeira mulher. Para isso, decide ir buscá-la a Itália e trazê-la para os EUA. Gioia é claramente a recriação de Fedra, irmã de uma Ariadne/ Rossana que antes ocupara o coração de Gino. A família de Gino integrou-se na sociedade americana e, através da inadaptação à nova realidade, a recém-imigrada Gioia vem reavivar a memória da família do carácter estrangeiro das suas origens. Gino vive com um irmão e uma cunhada, numa zona rural dos EUA, e é pai de uma rapariga, Angie (Dolores Hart), o que, à partida, sugere uma rutura com o mito original. Mas a presença de Bene (Anthony Franciosa), a quem Gino ama como a um filho e que é o alvo do amor de Angie, permite a recuperação da ideia original, pois será em Bene que Gioia acabará por concentrar as suas atenções e sentimentos. Na verdade, Bene parece ser o único que presta atenção a Gioia, valorizando-a como ela é, enquanto Gino deseja à força que a sua nova mulher seja uma mera réplica da primeira. Até os nomes das duas mulheres ele troca. Teresa (Lili Valenti), a cunhada de Gioia, por sua vez, funciona como o olhar controlador, um misto da antiga ama trágica com a da denúncia do crime passionai.

Também neste filme a metáfora do cavalo/ Hipólito é particularmente forte. São as palavras de Gioia, ditas na acentuada pronúncia italiana da

³³ A interpretação de Magnani foi considerada exagerada por alguns dos críticos deste filme. Não concordamos com esta opinião, uma vez que a atriz encarna bem o espírito mediterrâneo e em particular o efusivo carácter italiano.

personagem, que mais facilmente retemos e que se revelam carregadas de simbolismo. Diz a italiana ao marido, na sequência do avistamento dos cavalos selvagens e do fascínio erotizante que a manada provoca na mulher: “I am crazy about horses”. A recusa em domar o cavalo selvagem, pelo pavor que a eventual infligência de sofrimento no animal lhe causa, só é plenamente entendida se tivermos em conta o mito original de Hipólito³⁴. A figura do cavalo está ainda presente em outras situações, designadamente entre os objetos que decoram a casa de Gino.

Mas as diferenças com as outras propostas são também evidentes. Cabe ao Hipólito desta história avançar para a confissão da paixão proibida à mulher amada. Ao contrário da versão de Dassin, por exemplo, o “agressor” é aqui o jovem e não a mulher. Mas ainda assim é Bene a personagem que se identifica com o herói antigo, uma vez que as funções que assume são as correspondentes às do filho de Teseu. A sua relação com Gino torna o adultério praticamente incestuoso. Por momentos, ficamos mesmo com a impressão de que, se Bene não avançasse, Gioia jamais descobriria em si a atração pelo jovem. O que provavelmente até corresponde à ideia original do argumento, pois é esse despertar que mostra a Gioia a compensação alternativa para a falta de atenção do marido. Por outro lado, há momentos em que se sugere um certo homoerotismo entre os dois homens que, contudo, poderá não passar de uma mera impressão exagerada pelo hermenauta. Tal como acontece com a personagem de Ercy no filme de Dassin, a Angie desta película parece ser uma recuperação da versão raciniana do mito antigo e da figura de Arícia.

Só após a descoberta do adultério, Bene manifesta repúdio pelo ato que cometeu. Mas o mais original desta produção, eventualmente mais próxima das conceções de Séneca do que das de Eurípidés, é a reconciliação final de marido e mulher, em total contrariedade às vias do mito antigo. Mas a verdade é que é neste final, sintetizado na frase proferida por Gioia, “I need someone who loves me”, e na domesticação do cavalo selvagem, que melhor se reconhece o melodrama americano, típico do período desta produção e tão bem representado por Cukor na história do cinema. A opção de transformar Bene num “mero” amigo da família em vez de fazer dele filho de Gino corresponde igualmente a esse espírito, diminuindo a tragicidade original do enredo mas confortando a moralidade burguesa da sociedade norte-americana dos anos 50 do século passado.

No ano anterior a esta produção, em 1956, Robert Wise dirigira *Tribute to a bad man*, um *western* baseado num conto de Jack Schaefer, com James Cagney, Don Dubbins e a grega Irene Papas, nos principais papéis. Esta é a história de Jeremy Rodock (Cagney), um “senhor do *wild west*”, que mantém

³⁴ Sobre o erotismo do tema em Eurípidés, ver J. Glenn 1976.

uma relação amorosa com uma imigrante grega, apropriadamente chamada Jocasta Constantine, mas conhecida simplesmente como “Jo” (Papas). A chegada do jovem Steve Miller (Dubbins) à região, porém, vai trazer a perturbação do equilíbrio amoroso. A forma como se estabelecem as relações entre as personagens sugere a estrutura do mito grego de Fedra e Hipólito e a escolha de Papas, que viria a celebrar-se internacionalmente nos papéis de Antígona, Electra, Helena e Clitemnestra³⁵, pretendia por certo acentuar essa perspectiva. Além disso, o recurso ao *western* voltava a vincular o tema grego aos motivos fundacionais da cultura norte-americana³⁶. Mas a ausência de laços de sangue e de família na história fazia com que esta voltasse a reincidir mais na estratégia do melodrama do que na da tragédia. Do antigo ciclo mitológico ficava apenas a paixão da jovem mulher pelo rapaz particularmente ligado ao marido daquela. Mais ainda: o final, que reivindica a reorganização do cosmos com que deparamos no início da película – a jovem mulher preserva a sua relação com o velho Roddock enquanto o rapaz regressa ao seu caminho, assumindo a paixão vivida como um mero devaneio amoroso da juventude sem quaisquer conseqüências – castra também qualquer eventual intencionalidade ao nível da identificação com a antiga história grega.

A terceira película dedicada ao mito de Fedra e Hipólito data de 1968. Trata-se essencialmente da versão cinematográfica de peça de Racine, *Phèdre*, realizada por Pierre Jourdan. Enquanto nas restantes produções não existe qualquer confusão entre teatro e cinema, neste caso verifica-se precisamente o oposto (Cf. K. MacKinnon 1986: 97). Este filme é, portanto, teatro filmado, que conta com a majestosa interpretação de Marie Bell, famosa atriz da Comédie Française, no papel titular, apesar da já evidente idade avançada da intérprete para a personagem que representa. Ainda assim, Bell consegue ser credível como Fedra e oferece como ninguém à personagem a postura sofrida que se exige à rainha de Trezena, enquanto Claude Giraud compõe um convincente Hipólito de aura solar. Não nos vamos centrar nas diferenças estéticas e poéticas do texto de Racine em relação a Eurípides e a Séneca, dado que não é esse o nosso objetivo e que o assunto foi neste volume tratado por Marta T. Anacleto (pp. 83-91). Mas são precisamente essas diferenças que transparecem nesta produção, como seria de esperar, apesar de a adaptação de Jourdan nem sempre seguir de forma linear o texto do poeta setecentista, chegando mesmo a eliminar alguns versos e passos. Também esta é uma tragédia de emoções e como tal centra-se sobretudo nos sentimentos das figuras que a protagonizam. Mas isso não levou ao desprezo

³⁵ Filmes de Yorgos Javellas (1961) e de Michael Cacoyannis (1962, 1971, 1977), respetivamente.

³⁶ Valerá a pena referir que a relação entre o *western* e a tragédia foi particularmente ensaiada em *High Noon*, de Fred Zinnemann (1952), com Gary Cooper e Grace Kelly nos principais papéis.

das restantes funcionalidades de encenação. As opções e estratégias cenográficas, como as da composição do guarda-roupa, seguem naturalmente a estética barroca, evocando os ambientes antigos, mas sendo claramente marcadas pelo tempo da criação do texto. A preocupação com a perspectiva dos grandes espaços é evidente, a qual alterna com significativos *close-ups*. A fotografia reforça estas características, conferindo ao filme um tom onírico que remete para o mito ocorrido *in illo tempore*. Eventualmente, é a imagética de Poussin que domina a fotografia do filme.

Em 2009, esta peça foi de novo levada à cena, sob a direção de Nicholas Hytner e com as aplaudidas interpretações de Helen Mirren (Fedra), Dominic Cooper (Hipólito), Stanley Townsend (Teseu) e Margaret Tyzack (Enone). A encenação fez parte de um projeto do teatro nacional do Reino Unido e foi gravada e apresentada em vários cinemas ingleses e do resto do mundo. Apesar de não ser uma produção cinematográfica, portanto, esta Fedra não deixou de passar pelo cinema. A peça foi ainda apresentada no Epidauru, em 2009, num festival de teatro clássico, onde alcançou um êxito retumbante³⁷.

Excursu: Fedra no *Peplum*

A figura de Fedra fez história no cinema sobretudo enquanto personagem derivada da tragédia. Levada ao *setting* através das propostas analisadas, essa opção não foi, porém, exclusiva. Efetivamente, a história de Fedra, enquanto personagem da parte do mito de Teseu sediada na corte de Minos, poucas vezes é mencionada. Em particular os eventos na sequência dos quais acaba por se casar com o jovem ateniense. Sabemos que, segundo umas versões, a princesa teria sido dada em casamento ao herói do Norte, e, segundo outras, a instigadora do abandono da irmã em Naxos com o objetivo de desposar o vencedor do Minotauro (Ov., *Her.* 4; Apollod. 3.1-4; 15.8). Conhecem-se variantes desta faceta do mito. Mas, seja como for, não tem sido este o vetor principal dos tratamentos da figura de Fedra. A preferência tem-se concentrado no drama já gerado na casa da rainha de Trezena, o que deriva sobretudo da influência da tragédia antiga.

³⁷ Alguns autores têm sugerido também que o romance de Colleen McCullough, *The Thorn Birds*, publicado em 1977 e adaptado para televisão em 1983 por Carmen Culver, seria baseado no mito de Hipólito. O elenco era constituído por uma mão-cheia de “estrelas” como Richard Chamberlain, Rachel Ward, Barbara Stanwyck, Christopher Plummer, Jean Simmons, Richard Kiley e Piper Laurie. A história de um padre, obrigado ao celibato, que se apaixona por uma mulher poderá evocar o tema de Hipólito, mas talvez esse argumento não seja suficiente para se estabelecer uma relação tão próxima. De igual modo, a telenovela *Rainha da Sucata*, da autoria de Sílvio de Abreu, exibida pela brasileira Rede Globo em 1990, tinha como enredo de base o tema da madrasta (Glória Menezes) que se apaixona pelo enteado (Tony Ramos), recriando no pequeno ecrã o motivo de Fedra e Hipólito.

Existe, todavia, um filme de 1960, que se insere num género conhecido como *peplum*, que aborda essa vertente do mito³⁸. Trata-se de *Teseo contro il Minotauro*, uma produção italiana dirigida por Silvio Amado, com argumento de Gian Paolo Callegari e Sandro Continenza.

O centro do enredo é o mito de Teseu enquanto herói do labirinto de Creta e vencedor do Minotauro. Como é prática no *peplum*, não são grandes as preocupações com o rigor histórico ao nível da cenografia, do guarda-roupa ou até mesmo da criação de algumas personagens. Isso não significa, porém, que o filme não se construa através de um ambiente que o torna credível enquanto cinema sobre a Antiguidade e, neste caso em concreto, sobre a civilização minóica. Por essa razão, a lenda de Teseu e Ariadne dilui-se aqui ao serviço das funcionalidades do *peplum*. Surge por isso uma rainha pérfida, que poderá evocar a antiga Pasífae, mas que reivindica o nome e o figurino de Fedra. Esta Fedra (Rosanna Schiaffino) é ainda gémea de Ariadne (interpretada pela mesma atriz) que, essa sim, se mantém como a amada de Teseu (Bob Mathias) e que por isso mesmo se transforma no alvo a abater por parte da pérfida soberana. Apesar da reminiscência clássica, o enredo só vagamente se assemelha ao que os antigos textos contam. As outras personagens do mito, como a própria Pasífae (Tina Lattanzi), Minos (Carlo Tamberlani) ou Egeu (Nerio Bernardi), são praticamente inócuas no desenrolar da história. Em contrapartida, criam-se outras, com base na memória dos jovens atenienses sacrificados anualmente ao monstro de Creta. E a figura do Minotauro (Milo Malagoli) é ridícula, porquanto recorda mais o King Kong do que o monstro mitológico. Por vezes, o enredo resvala o sado-masiquismo, como acontece com a cena da câmara das torturas da rainha, na qual Teseu acaba por se encontrar prisioneiro. O desenlace do filme é, obviamente, original em relação ao que conhecemos das várias versões do mito antigo. O curioso a salientar é que, seguindo a via aqui proposta, perdemos matéria que possibilite a construção da tragédia de Fedra, Teseu e Hipólito, tal como a conhecemos. Enfim, nada de anormal no reino do

³⁸ O *peplum* é um filme por norma de origem italiana, cuja temática anda em torno de um episódio ou uma personagem da Antiguidade, mas que não constitui propriamente uma superprodução cinematográfica. O *peplum* ficou também conhecido como “filme de túnica e sandália”, por oposição aos de “capa e espada”, em que o principal atributo do ator titular – por norma um atleta famoso – é o físico musculado. Os *pepla* foram muito populares nos anos 50-70. A. Collognat define o género do seguinte modo: o *peplum* inclui “uma tipologia de personagens” que dão corpo a filmes de série B; estes são “menos célebres do que as superproduções hollywoodescas..., menos inspiradas do que as obras-primas da sétima arte, como as adaptações de Pier Paolo Pasolini, Michaël Cacoyannis ou Federico Fellini, mas realizadas para o ecrã a partir da literatura antiga. Um número considerável destes modestos *pepla* italianos podem no entanto oferecer uma excelente ocasião para a reflexão sobre a receção moderna de um tema antigo”. Em termos simplistas, o *peplum* tem funções e opções narrativas muito semelhantes às do antigo romance grego. Sobre esta questão ver V. Attolini 1991: 453-461; M. Salotti 1997; A. Collognat 1998: 64; N. S. Rodrigues 2010: 151, 166-167.

peplum. Mas, em justiça, há que notar que o público deste tipo de filmes estaria muito por certo pouco preocupado com a eliminação de tão sublime destino.

Notas finais

Desta exposição destaca-se o facto de o tema da Fedra trágica ser o que maior presença tem no cinema, em detrimento da Fedra do ciclo cretense. Ainda assim, nos primeiros anos de existência do cinema, as tentativas de adaptar tragédias gregas, e em particular a do tema de Fedra e Hipólito, foram escassas e pouco significativas. Essa opção só se viria a verificar entre os anos 50 e 70 do século passado.

Comum à quase totalidade dessas adaptações – a exceção é a *Phèdre* de Jourdan, mas nesse caso está-se no domínio do teatro filmado – é o facto de se adotar uma postura estruturalista, em que o adaptado é a estrutura do mito antigo, centrado na relação de um homem, a sua mulher e um jovem, que por norma até é filho dele e enteado dela. Não obstante, reconhecemos-lhe a inspiração euripidiana, senequiana e até mesmo raciniana. De notar todavia que, mesmo entre os dramaturgos, incluindo os antigos, se verificavam variantes do mito, mantendo-se contudo a sua estrutura fundamental.

Com efeito, a tendência é para transportar o mito original para contextos modernos, sejam eles o da América do final do século XIX, seja o da Grécia dos anos 60 do século XX. Este processo, porém, levou também ao que alguns autores chamam de melodramatização da tragédia, em que os valores da decência burguesa se sobrepõem aos planos diretores do trágico, tal como Aristóteles os terá definido, designadamente a intervenção divina e o estatuto subordinado dos homens perante os desígnios dos deuses ou de forças como a *moira*. Apesar disso, reconhecem-se ali outros elementos, como a *hybris* ou o dilema trágico em algumas das personagens. Por outro lado, o livre-arbítrio de algumas delas acaba por minar o substrato trágico. Mas há que referir que estas opções vêm na continuidade de concepções dramáticas já identificáveis em autores como Séneca, onde o desígnio divino dá, em grande parte, lugar aos conflitos provocados pelas paixões da alma³⁹. Neste sentido, os filmes sobre Fedra, incluindo o de Dassín que se pressupõe euripidiano, são sobretudo senequianos.

Impõe-se explicitar que a tendência para a modernização do teatro trágico corresponde a um processo possível apenas porque nele se reconhece uma universalidade de problemas que se revela transversal ao nível cultural

³⁹ Como nota M. C. Pimentel 1987: 264, “enquanto no *Hippolytos* de Eurípides são os deuses que motivam as ações e desencadeiam a tragédia, em Séneca, à boa maneira estoica, tudo se passa ao nível do ser humano, o bem e o mal, o conflito e os erros. São os homens que se perdem pelas suas ações”.

e temporal – como a paixão, o ciúme, a traição – e não o transitório. Outra leitura viável é o facto de essas opções serem, eventualmente, mais atraentes para o público contemporâneo (cf. M. M. Winkler 2001: 74). Deste modo, as personagens destes filmes transformam-se no que Salvador Ventura chama de avatares da tragédia antiga (F. Salvador Ventura 2008: 521). Na verdade, já os trágicos antigos haviam processado algo de semelhante, ao conferirem às suas criações o que consideravam pertinente e relevante para o seu tempo. I.e., ontem como hoje, os mitos têm sido transpostos e reinterpretados de acordo com as pertinências de cada tempo e sociedade. Estamos, portanto, perante uma realidade cultural em construção.

Perante os filmes que nos chegaram, reconhecemos ainda outro elo comum a todos eles: o Mediterrâneo. Este elemento está presente inclusive no *western*, onde a origem hispano-italiana de algumas personagens remete para esse horizonte cultural.

Resta-nos salientar ainda um certo pioneirismo na versão espanhola de Fedra, em particular em relação ao filme de Dassin. A proposta de Mur Oti é a mais fiel aos textos antigos, em particular a Séneca, com a preservação dos valores das personagens e as idiossincrasias correspondentes, como são a castidade de Hipólito e a engendração da mentira da madrasta. Quase todas as Fedras cinematográficas caem pela falta de atenção do marido, quando não mesmo pela inadequação no seio do casal. A exceção cabe à versão espanhola, na qual a respetiva Fedra avança antecipada e interesseiramente para um casamento oportunista, motivada pelo desenfreamento da paixão pelo homem errado. Por outro lado, talvez Hipólito seja a personagem que mais varia nestas releituras do mito. Na maioria dos casos, só a cedência do jovem à carnalidade insinuada da madrasta dá lugar ao remorso que acaba por assumir as antigas formas misóginas. Talvez esta seja a maior evidência das exigências da modernidade nestas adaptações. Uma vez mais, a exceção verifica-se de novo no filme espanhol. De igual modo, não será demais referir que a ousadia e o mérito de apresentar um Hipólito com uma orientação sexual heterodoxa, que justifica a sua atitude de rejeição e confere solidez ao caráter da personagem, numa época em que todas essas problemáticas eram um tabu sério, coube igualmente ao cinema de língua castelhana.

PARTE IV

HIPÓLITO DE EURÍPIDES, NA ENCENAÇÃO DO THÍASOS

no verso

Imagem 5. Erica Mascarenhas e Ana Seíça Carvalho (Coreutas). Foto de Pedro Caldeira



A UTOPIA DA “CRIAÇÃO EM ESTADO PURO”: CONSIDERAÇÕES SOBRE A ENCENAÇÃO DOS CLÁSSICOS HOJE

FERNANDA LAPA
Universidade de Évora

Como pôr em cena a tragédia antiga nesta outra ordem trágica do século XXI, agora já não da responsabilidade dos deuses, mas dos homens, é o desafio que se coloca aos encenadores que, como eu, se atrevem a aceitá-lo, e é junto dos teóricos e investigadores que procuramos abrigo seguro, na esperança vã de não os traíremos. Depois, porque arte sem invenção é matemática, e o caminho trágico é o atravessar de um limite, tentamos criar um conjunto de códigos teatrais que tornem legível para o espectador atual a obra da qual não é necessariamente um conhecedor.

Citando Gilson Motta, doutor em filosofia, cenógrafo e figurinista brasileiro, “pensar a encenação do texto grego na atualidade é pensar na relação existente entre o passado, a tradição, as origens do teatro ocidental e todas as formas de rutura estabelecidas pela própria cultura pós-moderna”.

De ruturas e colisões se caracteriza o nosso século, na vida quotidiana e na arte. E de heterotopias, segundo o conceito de Foucault. A encenação contemporânea da tragédia retoma-a, questionando os aspetos políticos, sociais e mesmo estéticos do nosso tempo. A proliferação e sobreposição de signos em contradição, ainda nas palavras de Motta, “dissolvem a ideia da arte unificada; rompem com o princípio da identidade”.

Nas minhas tentativas (por vezes desastradas) de encenar os clássicos gregos, afinal só Eurípides, tentei levar em linha de conta alguns destes conceitos. Em *As Bacantes*, no auditório ao ar livre da Fundação Gulbenkian, o espaço sonoro da cidade interferia no espetáculo – aviões que sobrevoavam o espaço cénico, ruídos da Feira Popular etc. –, integrado no próprio espaço da (re)apresentação, opondo-se a Dioniso. Um Dioniso nu, adormecido numa anta, no meio das águas como divindade infernal, despertado por um coro de mulheres ironicamente vestidas com símbolos do imaginário masculino (roupa interior e casacos de pele), transportando a sua máscara sagrada. O Deus despertado e liberto emitia sons guturais que chegavam ao *ἔγω* e mais tarde ao “eu” – gritado e repetido à exaustão por esse grande intérprete que é o ator João Grosso –, sendo finalmente manietado com um colete de forças para que a sua loucura divina não voltasse a perturbar a razão da pólis, e desdobrado por um duplo, esse sim, subindo a 10 metros do solo numa escada Magirus, qual *deus ex machina*, para lançar o seu discurso final, no qual se misturavam os sons reais dos aviões e da cidade com sons gravados na banda sonora. Signos contraditórios e múltiplos que pretendiam, mais do que racionalmente

comunicar com o público, provocar nele a perturbação, o êxtase e “a não resposta” que a misteriosa obra de Eurípides encerra.

Nas tentativas seguintes de encenar a tragédia – *Hécuba* e *Medeia* (Eurípides), *Paisagem com Argonautas* e *Materiais de Medeia/ Medeia* (Heiner Müller e Eurípides) –, a questão da organização dos códigos teatrais e dos signos foi, desde o início, equacionada em função de uma tentativa de interpretação dramatúrgica das obras, do espaço cénico disponível, do público alvo, dos intérpretes em presença... e do orçamento. Questões aparentemente comezinhas surgem em confronto com a utopia da “criação em estado puro”.

Desde logo a fixação do texto (tradução) é, para mim, problema fulcral. A versão pode ser academicamente correctíssima mas, se o texto não contém musicalidade e poesia, e a tragédia é pura poesia – como diz Nietzsche, “a única forma de suportar o horror da existência” –, como trabalhar esse material primordial? Esta questão não é, provavelmente, compartilhada por muitos encenadores que, ao contrário de mim, não partem do texto para a imagem, fazendo antes o caminho inverso.

O coro, esse artifício trágico cuja função foge da ordem pragmática do real e que no dizer de Gilbert Murray “é um manifesto absurdo para todo o critério realista”, continua a colocar-se como uma questão sensível para a encenação – como fazê-lo cumprir a sua função “curativa”? Isto é, como transitar do horror e da dor para a beleza ou música puras se, citando novamente Murray, “a dor vos fez chorar, a beleza mudará o sabor das vossas lágrimas, mas sem as enxugar”? Coro, no seu significado primitivo seria dança, mas dança sagrada, extática – cada membro, cada músculo, por vezes em imobilidade absoluta, é capaz de exprimir emoções para as quais não existem palavras. Os intérpretes do coro, à semelhança do Teatro Noh, têm de ter domínio completo do seu corpo e da sua voz e é-lhes interdito imaginar uma história pessoal passada ou futura. Não são nem se comportam como personagens reais. Para mim, são matéria do sonho e é a partir dessa premissa que parto para a sua direção.

Um encenador é, ou deveria ser, um “companheiro seguro” para os intérpretes, aquele que propõe as regras do jogo mas os incita a jogar criativamente. Propõe-lhes um texto, uma dramaturgia do mesmo, um espaço cénico, um conjunto de códigos teatrais e acompanha-os na sua investigação, não só teórica, mas sobretudo enfocada nas suas competências como atores. Darei um exemplo da minha experiência, mais uma vez inspirada em Murray. Dirigi três atores diferentes na personagem do Mensageiro em *As Bacantes*, *Hécuba* e *Medeia*, e eu própria também a interpretei. Que lhes pedi (me pedi)? A recusa de uma interpretação radiofónica ou naturalista do texto e a revisitação do “estado de choque”: serenidade inicial, tensão continuamente aumentando através de modos e tons até a chegar ao paroxismo, cuidadosa queda até à quietude final, sem a menor rutura na continuidade. São indicações

preciosas de Murray as que me guiaram na direção desta personagem e mesmo no pulsar interno da encenação no seu todo: de início, parado, tranquilo, simples; apressa-se, engrandece, cai a tensão; pausa; aumenta o interesse, o mistério; espanto; excitação refreada; excitação plena, sustida, acelerada; acelera, continua a acelerar, levanta voo, a corrente desata-se, culmina; volta à quietude, mistério, pausa; final sustido com emoção. Expressividade explícita não condiz com tragédia antiga. Lembremo-nos do uso das máscaras, que colocavam as personagens para além do caráter, do gênero e do humano. A emoção deve “escorrer como um rio de lava através de uma montanha de gelo”, como defende Lawrence Flores Pereira, professor na Universidade Federal de Santa Maria (Brasil).

Afirma Gilbert Murray: “Toda a forma de arte tem as suas convenções. Pense-se no caso da ópera moderna. Fora do ilusionismo do espetáculo, poucas serão as formas artísticas mais absurdas, contudo o efeito emocional e estético de uma grande ópera é enorme. A analogia pode servir-nos para entender a tragédia grega. Recordemos que ela é, na sua essência, um ritual sagrado. Então poderemos entender a constante presença ou proximidade do sobrenatural. E até mesmo a dignidade formal da linguagem”.

Nas encenações da tragédia que me foram dadas criar confrontei-me com a conceção do espaço cénico frente a uma multiplicidade de possibilidades: palco à Italiana, *black-box*, auditório ao ar livre, elementos fundamentais na construção de signos cénicos. O encenador, se não for um cenógrafo, o que é o meu caso (embora tivesse assumido essas funções em *Hécuba* e *Paisagem com Argonautas/ Materiais de Medeia/ Medeia*), tem a seu lado um cocriador fundamental para a construção do sentido da obra. O diálogo entre os dois pode ser interminável. No entanto a minha proposta foi, sempre, referenciar o mundo grego, fundindo-o com novas matrizes imagéticas e estilísticas. A rutura, a ausência de um foco narrativo único, a sobreposição e mistura de estilos, a retomada da frontalidade da cena a partir da porta central e do eixo vertical da cena foram conceitos recorrentes e indicadores de rumos possíveis para a conceção dos espetáculos. Se, em *As Bacantes*, todo o auditório ao ar livre e a zona envolvente, o lago e a outra margem do lago, foram espaço de representação, já em *Medeia*, a cena estava aprisionada na caixa do palco à italiana com um edifício em altura, uma porta central e uma escada lateral. Em *Hécuba*, o solo era de areia, o que obrigava os jovens atores finalistas da Escola Superior de Teatro e Cinema a deslocarem-se com dificuldade, situação que servia os propósitos da encenação. Para além disso só tinham seis portas que abriam para mais areia e uma enorme porta deslizante, ao fundo de cena, que só era utilizada no Êxodo. Em *Paisagem com Argonautas/ Materiais de Medeia/ Medeia*, a cena na 'black-box' era vazia. Os meus alunos da Universidade de Évora, descalços e com fatos negros de cerimónia, manipulavam o lixo (que

durante o processo fomos selecionando) criando, unicamente, com os seus corpos e vozes, aquilo que Pavis diz ser um espetáculo: “um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena”.

Perguntou-me, um dia, José Manuel Gonçalves Marques, que preparava uma tese de mestrado sobre Dioniso (*Dioniso, entre Cena e Mito*) se, durante os ensaios de *As Bacantes*, o estado de espírito da equipa se aproximava mais do êxtase ou do racional. Questão curiosa e de difícil resposta. Relembrei os factos e as emoções. Estas andavam, felizmente, à solta – sem elas só “teatro morto” – mas o companheiro seguro que deve existir em todos os homens e mulheres de teatro, prontamente as orientava para servir a obra. Dioniso, o deus do teatro, não pode nunca abandonar-nos sem nos emprestar um pouco da sua *mania* divina.

HIPÓLITO E A APRENDIZAGEM TEATRAL: ATUAR EM FACE DO TRÁGICO

CLAUDIO CASTRO FILHO
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

“Quando nos confrontamos com o conjunto da tradição (...), percebemos que não começamos do zero mas que operamos em uma atmosfera definida e especial. Quando as nossas pesquisas revelam e confirmam o lampejo de intuição de algum outro, ficamos cheios de humildade. Percebemos que o teatro tem certas leis objetivas e que a realização só é possível dentro delas...” (J. Grotowski 2007: 112)

Ao voltarmos nossas atenções, no teatro contemporâneo, para apenas algumas das muitas revisitações dramatúrgicas à mitologia que cerca as figuras contrastantes de Hipólito e Fedra, deparamo-nos com escritas teatrais fortemente marcadas pela experiência-limite. Assim se dá, certamente, com *O Amor de Fedra (Phaedra's Love)*, de Sarah Kane (2002) – que, neste mesmo livro, é tema do capítulo assinado por Tiago Pereira Carvalho –, drama em que a autora converte a assepsia do herói euripidiano/ senequiano (radicalmente avesso ao sexo) em compulsão sexual. Ou seja, ao deslocar-se da castidade radical para o sexo compulsivo, o novo Hipólito permanece em desarmonia com a vivência erótica em seu sentido pleno. Kane constrói, pelo caminho contrário ao proposto por Eurípides, *hybris* similar à que acometeu o jovem grego. Desorientado num mundo que perdeu o sentido, que excedeu qualquer fundamento, este novo Hipólito traz no corpo o sintoma de uma sexualidade exercida de forma tão massificante (ou massificadora) quanto se exerce, hoje, o consumo de qualquer produto veiculado nos meios de comunicação de massa. Ao equivaler desejo e ódio em suas relações afetivas, carnais, o Hipólito reescrito por Sarah Kane parece recusar a vivência do *Eros* tanto quanto seu ancestral trágico.

Outro exemplo de grande empenho numa abordagem original, que ao mesmo tempo busca resgatar a radicalidade com que Eurípides caracterizou suas figuras, está em *Hipólito: monólogo masculino sobre a perplexidade*, de Mickael de Oliveira (2009), encenado em Almada pelo grupo teatral Colectivo 84. Levando ao extremo a infantilidade como traço marcante do herói euripidiano, a companhia lançou mão de um miúdo de apenas sete anos de idade, Martim Barbeiro, para interpretar uma personagem que, depois de Freud, parece ter-se tornado ainda mais complexa. Na versão do grupo português, a densidade poética de Hipólito está, em grande parte, no lidar com questões dos afetos e da psicologia profundos, como o amor e o desejo, por vezes experienciados no ambiente do incesto e daquilo que é moralmente proibido.

Esses breves dois exemplos, pinçados dentre as muitas revisitações que, sabemos, a cena teatral contemporânea propõe ao abordar, de modo recorrente, temas oriundos da Antiguidade clássica, servem-nos também como importantes pontos de reflexão para olhar, de novo, o *Hipólito* de Eurípides, ponto de partida para grande parte das recriações do mito em questão. Tendo em vista as ainda incessantes metamorfoses do mito, torna-se impossível, mesmo numa encenação cujo objetivo primeiro está num aprendizado fidedigno da tragédia de Eurípides, regressar aos clássicos com um olhar ingênuo, despido dos inúmeros fantasmas que se agregaram às antigas matrizes clássicas e que nos contaminam sobremaneira a visão acerca delas.

Eugênio Barba destacou, na palestra que proferiu em 2008 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que as bibliotecas, tal e qual os teatros, são habitadas por mortos. Mais que isso, a proposição do encenador informa que “as bibliotecas e os teatros são os lugares onde se pode ouvir o silêncio dos mortos” (C. Gadelha 2008: 45). A morte do autor, cuja metáfora material parece bem encarnada na imagem da biblioteca como cemitério de livros, é também a morte do teatro. O teatro, lugar da morte e dos mortos, tem, não obstante, a ilusão de ser capaz de ressuscitar cadáveres, mortos mumificados pela história. Ou não é essa nossa pretensão de verdade quando cometemos a insolência de pôr em cena um poema dramático com 2500 anos de poeira sobre suas páginas?

Numa perspectiva desconstrutora, ao compararmos o *Hipólito* de Eurípides com seus correlatos na dramaturgia contemporânea, pode-se, porém, alegar que não só as matrizes clássicas – levemos em conta, no mínimo, a *Fedra* (*Phèdre*) de Racine, neste volume analisada por Marta Teixeira Anacleto – têm servido, ainda, de ponto de partida para a recriação da mitologia greco-romana na consciência atual, mas que, no sentido contrário, também as recriações do tema na recente escrita teatral têm-nos elucidado na abordagem dos clássicos. Trata-se, portanto, de um jogo de espelhos – imagem, aliás, fundamentalmente teatral, já observou Foucault (2002) em *As palavras e as coisas* – em que não só reconhecemos o clássico refletido no texto de vanguarda como, em movimento de vice-versa, encontramos no ‘novo’ uma oportunidade real de regressar ao ‘antigo’, desta vez robustecidos por uma leitura transversal. Tal leitura prescinde de um ponto de origem para, em vez disso, propiciar uma disseminação rizomática da matéria artística que, afinal, atravessa e é atravessada por múltiplos outros: a arte é, sempre, assombrada por incontáveis fantasmas.

Foi com esta disposição que iniciamos o trabalho de direção de atores no processo de criação que o grupo Thíasos levou a cabo entre outubro de 2009 e abril de 2010 e que resultou no espetáculo *Hipólito*, tendo como base dramatúrgica a tragédia de Eurípides na tradução de Frederico Lourenço. A

primeira fase do processo concentrou-se em três semanas de trabalho, quando vivenciamos, com os atores do Thíasos que vieram a integrar o elenco de *Hipólito*, o ateliê de criação “Jogo cênico: o ator em relação com o objeto, o espaço e o outro”. Nesta etapa, o objetivo principal foi desenvolver um conjunto de aulas práticas em que os instrumentos físicos e intelectuais do ator – ou seja, seu corpo e sua voz, sua sensibilidade e seu pensamento – fossem explorados criativamente, no sentido de potencializar em técnica o trabalho interpretativo de cada um, tendo em vista o espetáculo a ser, depois, construído.

O importante, na altura, foi a busca de um aprimoramento artístico dos intérpretes do Thíasos, considerando não só o percurso individual de cada ator, mas o crescimento do grupo como coletivo de artistas. O desafio estava justamente na heterogeneidade dos elementos atuantes: se há, no Thíasos, artistas que percebem o teatro como caminho autêntico para sua expressão subjetiva no mundo (entendendo, assim, a construção do espetáculo como atividade profissional para a qual se sentem vocacionados), há, também e por outro lado, participantes que compreendem aquele espaço de encontro como atividade ocupacional extraclasse, não necessariamente no centro de seus interesses e atenções de eleição. O caráter eminentemente pedagógico do grupo torna-o aberto a ambas as relações de comprometimento, embora tal conciliação gere, inevitavelmente, dificuldades na harmonização do grupo em cena. Nesse sentido, o ateliê buscou, sobretudo, conciliar disparidades excessivas, tendo funcionado, para o elenco, como formação preparatória.

Nesse percurso, o ator foi estimulado em suas relações (1) com o objeto, (2) com o espaço e (3) com o outro. No que diz respeito ao universo da interpretação teatral, buscamos principalmente no arsenal teórico de Jerzy Grotowski (a noção de ‘teatro pobre’) e Peter Brook (a noção de ‘espaço vazio’) ferramentas que nos permitissem, de algum modo, moldar exercícios em que os atores se sentissem desafiados a uma criação cênica autoral. Foi a partir dessas três etapas de trabalho – e sobre as quais refletiremos a seguir –, que organizamos, artística e pedagogicamente, o percurso de construção das interpretações realizadas pelo Thíasos na encenação de *Hipólito*.

O trabalho com os objetos

Os exercícios com os objetos tiveram absoluta relevância nesse percurso. A cada ator foi pedido que trouxesse um objeto por ele escolhido, com total liberdade, em seu repertório pessoal. A ideia era observar, no uso cotidiano, objetos que de algum modo evocassem sua memória pessoal, familiar. Já nesta etapa foi interessante observar o quanto uma primeira pesquisa, de observação de si e de suas coleções íntimas, configurava uma espécie de proto-narrativa individual. Cada ator expôs ao coletivo as motivações, as lembranças e as expectativas que o levaram a trazer para o espaço de ensaios aquele objeto em

específico. Assistimos, nesse palco da memória, a relatos protagonizados por cursos de pelúcia, por rosas artificiais, por cachecóis de equipas de futebol, etc.

Num segundo momento, os atores foram desafiados a, individualmente, criarem duas situações cênicas em que interagissem dramaticamente com o objeto. Na primeira, a ideia era que o objeto fosse tratado em seu significado natural e imediato: uma máquina de escrever devia ser, portanto, usada na situação cênica como uma máquina de escrever. O objeto era explorado, assim, em sua funcionalidade. Na segunda situação, porém, a função imediata ou mais evidente daquele objeto devia então ser desconstruída cenicamente. Estava aberto o espaço para que a forma, a plasticidade do objeto trazido fosse experimentada de modo livre e imaginativo, sem que se interpusessem quaisquer limites de verosimilhança. A mesma máquina de escrever, neste momento, podia tornar-se um tabuleiro de refeições, um banquinho, uma mala feminina, um candeeiro ou o que mais a imaginação permitisse. À maneira do *ready-made* de Marcel Duchamp, a proposta era pôr em cena o movimento de reconfiguração sintática do objeto, tirando partido mais de sua forma do que de seus significados pré-concebidos.

Concluía-se, pois, o quanto a funcionalidade, ou mesmo a significação do objeto teatral estava intrinsecamente ligada ao gesto, ao movimento, ao corpo do ator. A leitura que o espectador faz da cena teatral, nesse sentido, está inteiramente comprometida com a ‘suspensão da descrença’: quando assisto a um espetáculo, busco compreender os signos materiais da obra mediante os códigos gestuais, as construções imagéticas propostas pela encenação dentro de um todo mais ou menos coerente, que me permita reconhecer um vocabulário próprio daquela situação teatral. Se a máquina de escrever passa a ser usada como um tabuleiro, creio piamente, como espectador, estar diante de um tabuleiro.

Para o ator do Thíasos, esse trabalho imaginativo tinha o intuito de integrar, na interpretação cênica, a construção corporal e o domínio emocional, aspectos complementares e fundamentais para o amadurecimento interpretativo que requer a montagem de uma tragédia. Ou seja, o objeto cênico servia de estímulo tanto para potencializar uma carga emotiva própria (na medida em que evocava uma memória pessoal) quanto para a construção formal da cena (já que, a partir do objeto, se buscava criar um repertório de gestos e movimentos). Assim, somente no trato com um elemento material externo podíamos perceber as inúmeras possibilidades interpretativas que tinha cada ator no estabelecimento de uma narrativa cênica própria. Depurando-se essas improvisações, conseguíamos inclusive nos aproximar, mesmo que de modo tangencial, da noção de partitura corporal desenvolvida por Grotowski. Aqui, o domínio e os usos do gesto e do movimento davam ao ator condições performativas mínimas de construir, em cena, um estado expressivo.

Uma de nossas inspirações para a aplicação de tais dinâmicas vem do trabalho com objetos desenvolvido pelo grupo brasileiro Lume Teatro, sistematizado na teoria proposta por Renato Ferracini (2001). Seu processo em muito se assemelha à ‘dialética negativa’ proposta por Grotowski e diz respeito a “proporcionar ao ator uma espécie de diálogo entre sua organicidade interna e o objeto externo” (R. Ferracini 2001: 197). Há, no trabalho com os objetos do Lume, duas direções quase que diametralmente opostas, mas que almejam um equilíbrio, uma organicidade na qual “o ator passa a ter um diálogo vivo com o objeto” (R. Ferracini 2001: 200). No âmbito externo, a materialidade objetual aponta para uma plasticidade definida pela forma, pela dinâmica, pela gravidade do objeto experimentado. Já no âmbito interno, ao deixar-se levar espontaneamente pelo fluxo orgânico (pautado numa espécie de lei da inércia, ou seja, num equilíbrio) alavancado no contato físico do ator com o mesmo objeto, o intérprete atinge estados simbólicos concatenados com suas mais profundas forças psicofísicas.

“Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Este treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto onde os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator” (R. Ferracini 2001: 198).

A esse trabalho dinâmico está associada a capacidade de expansão do universo individual, transformando-se o objeto numa espécie de parceiro de diálogo, o que aponta para um estado orgânico e cria uma relação extra-cotidiana (isto é, não-usual) com o objeto em si: “deve-se deixar *ser conduzido* pelo objeto, sendo, portanto, uma relação, em primeiro nível, menos ativa” (R. Ferracini 2001: 199). A considerar que o trabalho por vir, com a tragédia de Eurípides, reservava-nos um percurso desafiador no trato com objetos de forte carga dramática (como o diadema e a tabuinha de Fedra, ou as coroas de Hipólito e Teseu), pode-se avaliar o quanto foi relevante para o coletivo de artistas do Thíasos vivenciar tal percurso de criação.

O trabalho com o espaço

A sintaxe cênica, no que se refere à construção do trabalho do ator e à necessidade de fazê-la visível (isto é, tornando-a uma imagem teatral capaz de suscitar, com interesse, o olhar do espectador), depende radicalmente de uma tomada de consciência no uso do espaço. Jean-Jacques Roubine (1998) localiza na ideia de ‘explosão do espaço’ uma das marcas fundamentais do teatro de vanguarda, o que terá possibilitado repensar o teatro como linguagem (à diferença, portanto, das demais artes) no âmbito moderno e contemporâneo.

A questão do espaço, nomeadamente no que diz respeito à eliminação da dicotomia palco *versus* plateia, pode ser vista em Grotowski como uma das características que melhor definem sua concepção estética de um ‘teatro pobre’, no sentido de que o pensamento espacial é tomado pelo encenador polonês como problema a ser levado em conta por cada encenação separadamente. A quebra com o ilusionismo do palco italiano tem por objetivo expulsar da cena o aparato tecnológico que, na visão de Grotowski, não faz parte da linguagem teatral. E definir o que diz respeito à teatralidade – marcando, inclusive, a diferença do teatro em face de outras expressões midiáticas, como o cinema e a televisão – é também o que constitui a essência do ‘teatro pobre’. Mas, segundo o encenador:

“A eliminação da dicotomia palco-sala não é o mais importante; cria simplesmente uma situação nua de laboratório, uma área adequada para a pesquisa. A preocupação essencial é encontrar a justa relação espectador/ator para cada tipo de espetáculo e dar corpo à decisão na disposição física” (J. Grotowski 2007: 109).

Na contramão do que se tem visto nos novos edifícios e experimentos espaciais do teatro atual (onde há um privilégio aos espaços multiusos, que possibilitem configurações provisórias e dinâmicas na relação cena/ plateia), o Thíasos tem por residência um tradicionalíssimo palco à italiana: o Teatro Paulo Quintela, sala que ocupa o miolo do edifício da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Isto não significa, porém, que a ocupação daquele espaço, bem como a construção corpórea e vocal dos atores, tenha de obedecer, passivamente, à configuração geográfica e arquitetônica imposta, previamente, pela sala. O pressuposto para o desenvolvimento de exercícios em que as interpretações buscassem edificar-se cenicamente no contato criativo com o espaço circundante foi, justamente, a compreensão de que o uso do espaço pelo ator é sempre pautado em escolhas conscientes e deliberadas.

Pedimos aos atores, já em suas improvisações individuais, que levassem em conta não só o palco do Teatro Paulo Quintela, mas que se sentissem à vontade para explorarem os demais recantos da sala: os corredores central e laterais da plateia, os vãos entre as cadeiras, as escadas de acesso aos mezaninos situados às coxias, o fosso da orquestra. Foi preciso atentar que explorar o uso dos múltiplos recantos não dizia respeito só a uma ocupação física daqueles espaços, mas à compreensão do espaço cênico como um dinâmico e complexo sistema de signos. A cada espaço em que decido assentar minha própria cena, tenho de decidir, também, como se dará a ocupação interventiva do espectador naquele mesmo sítio. Isso implica não só a disposição de meu corpo (gesto, movimento) e de meus elementos materiais (mobiliário cenográfico e objetos cênicos), mas acarreta igualmente escolhas quanto ao uso da voz. Se a proposta

é criar uma proximidade intimista com o espectador, talvez seja possível investigar tons de sussurro, modos confessionais de dizer o texto, de usar a palavra, de comunicar-se oralmente. Se, no entanto, o elevado pé direito da zona em que se localizam os girais concede-nos efeitos de eco, pode-se tirar partido de uma musicalidade quase monumental para a colocação e a reverberação da voz no espaço. Ou seja, com a devida atenção e com o paulatino “adestramento” da sensibilidade em face do espaço de trabalho, o ator pode descobrir, num único sítio, uma infinidade de espacialidades possíveis.

Nesta etapa, por conseguinte, pedimos aos atores que continuassem a trabalhar com os mesmos objetos cênicos que tiveram em mãos na fase anterior, mas que depurassem as diversas ações experimentadas em uma narrativa concatenada (coerente ou não), para que, então, fosse possível delimitar espacialmente a cena em seus usos do espaço. Isto significava pensar, de imediato, na diferença de atitude corpórea e de estado expressivo quando estou dentro ou fora de cena. Para o espectador, tal entendimento não só informa códigos espaciais (onde começa e termina o espaço ficcional), mas possibilita a compreensão das ações encadeadas dentro de uma lógica de começo, meio e fim. Mesmo que estejamos trabalhando nossas criações fora de uma perspectiva aristotélica, os momentos de início e de término da ação espetacular permanecem imprescindíveis como separações entre a arte e a vida, entre o espaço-tempo do teatro e o do cotidiano.

O trabalho com o outro

O processo de preparação de elenco vivenciado pelo Thíasos, no outono de 2009, para a montagem de *Hipólito* teve, como esta breve reflexão já fez notar, suas preocupações focadas na figura do ator. Este ‘eu-artístico’, porém, só poderá alçar o posto de ‘eu-teatral’ na medida em que se compreenda como um ‘eu-jogador’ – isto é, um sujeito atuante e criativo que só se reconhece como tal mediante as múltiplas diferenças que, incessantemente, a ele se apresentam no estar em face do outro. Atuar é, portanto, contracenar. Pensando tal campo de relações como um sistema rizomático, o conjunto de objetos e as relações espaciais podem, desde já, serem considerados por si como ‘outros’, isto é, como alteridades que permitem à pessoa do ator reconhecer-se em sua função teatral propriamente dita. Mas, uma vez dominados os objetos e as possibilidades espaciais – elementos materiais inanimados, logo obedientes (ou quase sempre) às determinações do ator –, chega a altura de encontrar no outro ator o espelhamento decisivo para a construção dialógica da cena, do jogo cênico em seu sentido mais clássico e estrito.

Neste ponto, ao adentrarmos o campo do jogo interpessoal, não abandonamos as perspectivas anteriormente trabalhadas, a fim de não separar os diversos jogos com os quais o ator, em cena, tem de lidar: o jogo com os objetos,

o jogo com o espaço, o jogo com o espectador, o jogo com o co-adjuvante. A perspectiva da ação e da reação foi então adotada num improvisado em que todo o grupo foi reorganizado em duplas. Essas duplas tiveram de separar-se, um sujeito do outro, em diferentes recantos da sala (como já exposto, entendemos por sala todo o conjunto arquitetônico do Teatro Paulo Quintela, para além do palco, inclusive). Embora separados (e em alguns casos inacessíveis ao olhar, senão por meio da visão periférica), os dois elementos da dupla tinham por desafio manterem-se rigorosamente conectados como que por um fio imaginário. A ação física de um (desde o mais sutil dos gestos, como coçar o nariz, até a ação mais espaçada, como cruzar todo o espaço a passos largos) devia imediatamente provocar uma reação, também por meio de movimento e gesto, no outro. A obrigatoriedade da reação imediata obrigava àquele que reagia manter contato com sua sensibilidade mais arco-reflexiva, permitindo-se ações não necessariamente deliberadas ou conscientes.

O objetivo, claro está, era ampliar as possibilidades imaginativas do jogo cênico, tornando-o, além disso, sensivelmente mais vivaz. Num primeiro momento, as duplas tinham definido o comando do jogo: eu agiria, ele reagiria. Num segundo momento, o jogo invertia-se: ele agiria, eu reagiria. Mas o ápice desse processo só seria realmente atingido quando já não fosse necessário definir as funções de comandante e comandado. Nesta etapa, ambos estariam disponíveis, de corpo e espírito, à dinâmica fluida do jogo ele mesmo. O elenco do *Thíasos*, nesta etapa, mostrou-se felizmente propício ao jogo, ainda que, como é o natural, algumas duplas tenham obtido melhores resultados que outras. O desafiador, num espaço não-profissional de criação artística, está justamente em levar a sério o ambiente do jogo, nem sempre compreendido como dimensão construtiva e potencializadora de saberes. Henry Matisse, atento à dimensão lúdica imprescindível para que o fenômeno artístico enfim se fizesse instaurar, defendeu em seus escritos a imperiosa necessidade de que o artista olhasse o mundo com os olhos de criança. Como sabemos, os miúdos, que muito têm a ensinar aos artistas, levam o jogo rigorosamente a sério.

Foi a partir desse jogo, pois, que propomos aos atores desenvolverem, nos últimos dias do ateliê de criação, uma cena em duplas na qual se conjuminassem as etapas de criação anteriormente vividas: seria preciso incorporar à nova cena os objetos experimentados (juntamente com as ações decorrentes de tais experimentos), as percepções espaciais adquiridas e, finalmente, a palavra. Somente nesta fase final propomos ao elenco tomar algum contato com o texto de Eurípides. Embora a narrativa da cena estivesse constituída a partir das experiências anteriormente edificadas, alguns trechos de *Hipólito* deveriam ser, agora, escolhidos para fomentar a comunicação entre os atuantes. Mesmo nessa etapa de incorporação do texto, os atores deviam sentir-se absolutamente livres para o jogo interpessoal.

O texto podia ser incorporado não só de uma maneira lógica e coerente, mas podia ser experimentado em tensões construídas com o corpo, a voz, o jogo, a narrativa então proposta. O interessante foi notar a variedade de caminhos escolhidos pelo grupo: houve tanto quem encontrasse no texto de Eurípides uma carga poética capaz de substanciar a emotividade até ali construída com a ação, como quem enfrentasse o texto desconstruindo-o em uma proposta não só antitrágica como cômica. Em ambos os percursos deparamo-nos com possibilidades férteis tanto de construir um percurso criativo a partir do universo particular do ator como de entendimento do texto de Eurípides. O distanciamento cômico, aliás, frequentou todo o processo de encenação de *Hipólito*. Numa perspectiva brechtiana, tomar distância do texto (inclua-se, aqui, a ironia, a paródia, etc.) diz respeito a uma tomada de consciência capaz de aguçar a inteligibilidade sobre as múltiplas camadas do discurso textual. Trata-se, portanto, de um trabalho efetivo de engajamento, contrário à alienação a que se restringe uma interpretação em uníssono.

Considerações finais

O trabalho com os objetos revelou-se fundamental na construção das interpretações em uma tragédia cujo peso dado ao signo material é imenso. Em *Hipólito*, Eurípides lança mão dos objetos cênicos tanto como motor da narrativa (será o caso da tabuinha em que Fedra imprime a mensagem a Teseu, e que lhe serve de vingança contra o enteado) como a tirar partido de sua carga simbólica (será o caso das coroas usadas por Hipólito como oferenda a Ártemis e por Teseu como prêmio pelo êxito da jornada que o ausentou de Trezena).

Sobre o trabalho com o espaço, é interessante notar o quanto elementos da arquitetura teatral do Teatro Paulo Quintela, uma vez explorados na etapa criativa que alavancou a montagem de *Hipólito*, incorporaram-se à cenografia e ao espaço cênico do espetáculo. O uso do fosso orquestral, especialmente pelo Coro (em seus momentos mais soturnos, aliás), permitiu rememorar a *orchestra* do edifício teatral grego, funcionando como uma interpretação arqueológica capaz de nos reaproximar, ainda que tão-só intuitivamente, da antiga *opsis* grega. Incorporamos também as escadas de acesso aos mezaninos que envolvem o palco (e que lhe dão curioso aspecto isabelino), que passaram a representar, num segundo plano perspético, os acessos do palácio de Trezena. Palácio que, convertido em lugar de morte (a morte de Fedra, a morte de Hipólito), conduz às alturas do que transcende o humano.

Quanto ao trabalho com o outro, não há como negar que o espaço de criação do ateliê, realizado num momento em que uma nova geração de intérpretes chegava ao Thíasos, possibilitou, no íntimo do grupo, um contato interpessoal fecundo, construído a partir de autênticas afinidades criativas. A confiança conquistada dentro de uma equipa é defendida, na teoria de Peter

Brook, como condição *sine qua non* para o sucesso de qualquer empreitada cênica. O encenador não sai em defesa de uma calorosidade gratuita nas relações humanas, mas se refere, em verdade, “à intimidade real e discreta que nasce quando se trabalha durante muito tempo com alguém, desenvolvendo uma verdadeira relação de confiança” (P. Brook 2008: 23).

Também Peter Brook (2008: 12-13) nota que “uma palavra não começa como palavra – é o produto final de um processo que se inicia por um impulso, estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão”. Trata-se, segundo o encenador, de um processo gestado tanto no trabalho do dramaturgo quanto no do ator. A palavra é, assim, uma descoberta para o sujeito teatral. A indubitável robustez de *Hipólito* de Eurípides como poema dramático apresentou-se ao Thíasos, grupo já acostumado ao desafio de encenar os clássicos, como uma tarefa especialmente fecunda.

O SILENCIOSO CORO NO *HIPÓLITO* EURIPIDIANO DO THÍASOS

ANA SEIÇA CARVALHO
Universidade de Coimbra

“Elle se grise du goût de l'impossible, le seul alcool
qui sert toujours de base à tous les mélanges du malheur”

(M. Yourcenar 1974: 33)

Foi num ano letivo bastante preenchido, 2009-2010, que o grupo Thíasos, cuja história remonta já a 1992, acolheu diversos elementos novos que viriam a integrar e desenvolver a encenação da tragédia em volta da qual surgiu o presente volume, o *Hipólito* de Eurípides. A escolha recaiu na segunda versão da peça, apresentada segundo os estudiosos em 428 a.C., a única preservada na íntegra e a que tem vindo a influenciar, até aos nossos dias, inúmeros autores. Não será demais dizer que esta peça (aliás, a tetralogia onde se inseria) terá honrado com um dos seus primeiros prémios de carreira aquele que foi considerado por Aristóteles “o mais trágico dos poetas” (*Poética* 1453 29-31a).

O mito do sofrimento de uma rainha, Fedra, casada com Teseu e apaixonada, por domínio da deusa Cípris, pelo seu próprio enteado viria, uma vez mais, a apaixonar dois jovens encenadores.

Numa primeira fase, em meados de setembro de 2009, o Thíasos começou por receber, da parte de Claudio Castro Filho, um estruturado workshop, que teve a duração de três semanas. Embora os inscritos fossem numerosos, devido sobretudo a incompatibilidades de horário, elementos houve que acabaram por desistir e não chegaram, por conseguinte, a desenvolver o seu trabalho como personagem. Acabámos, por isso, por ficar somente com quatro elementos femininos para o papel do Coro das supostas quinze mulheres de Trezena, incluindo já o Corifeu. Neste sentido, deveremos dar a mão à palmatória às palavras de D. Leão (2010: 13), quando alude ao “movimento potenciado, em especial no teatro grego, pela presença em cena da verdadeira moldura humana que é o coro – de doze, quinze, vinte e quatro elementos – e não a pálida e envergonhada aparição a que regra geral se vê reduzido em reposições modernas”. Não obstante, e pensamos ser um bom caminho a tomar futuramente, o trabalho semanal com um grupo mais reduzido permite um aprofundamento físico e psicológico do estudo de cada personagem, assim como o desenvolvimento de uma dinâmica mais íntegra e mais íntima, de certa forma, dos seus elementos. É certo também que algumas personagens, quer na tragédia quer na comédia, eram muitas vezes figurantes mudos ou mensageiros e acompanhantes que entravam em cena apenas uma vez. Nesse sentido, interessante deverá ser a tentativa de desdobramento de personagens,

que permite ao ator testar a sua capacidade de encarnar duas ou mais figuras, em diferentes momentos da peça. Já para não referirmos o facto de, em termos logísticos, a mobilidade e a adaptação de um grupo pequeno e de natureza académica a certos espaços se tornam muito mais facilitadas.

Propostas de encenação ao *Hipólito* de Eurípides

A grande testemunha e poço de segredos da tragédia é, normalmente, a figura do Coro que, com a sua cumplicidade, se aproxima do protagonista sofredor. Este partilha, desta forma, as dores dos protagonistas como um alter ego¹. Com Eurípides, comparando-o a Sófocles, o Coro não possui já uma parte tão ativa na ação (cf. Aristóteles, *Poética* 1456a 27-28) e dir-se-ia que entre as intervenções das personagens e as do Coro não existe uma harmonia lógica, nem um fio coeso. As intervenções do Coro são, de certa forma, independentes, contudo não desprovidas de sentido.

No caso de *Hipólito* e dos momentos de silêncio seus característicos, o Coro é a personagem que, quase muda, aprecia todo o desenrolar da ação, partilhando os segredos que vai escutando, não só daquela a quem serve, Fedra, mas de igual forma do filho de Teseu. Tem razão, a este respeito, J. H. K. Chong-Gossard (2008: 156), para quem “there is still another signification of silence in Euripides, and that is the willingness to keep silent the secrets of others”.

As coreutas entram em cena enquanto se afadigam com a preparação do leito daquela que se encontra enferma. E, como mulheres companheiras, questionam-se entre si qual a razão do padecimento da rainha, especulando ardentemente acerca do seu estado. No entanto, remetem-se ao silêncio com a chegada da Ama e da rainha (vv.170-175). Em silêncio permanece Fedra, até decidir, por meio da confissão à Ama e ao Coro, aliviar o seu sofrimento. E, no entanto, será tal confissão que lhe trará a morte.

Embora alterne entre o silêncio e o desvelar do segredo que consome Fedra, a Ama opta pelo não-silêncio na tentativa – assim pensamos – de salvar a sua senhora da paixão que a consome. Toma, por fim, a resolução de não mais esconder os sentimentos da rainha, revelando a Hipólito a paixão que por ele nutre a madrastra. No entanto, antes sequer de lhe narrar os acontecimentos que assombram a mente de Fedra, fá-lo proferir juramento e, desta forma, Hipólito ver-se-á impedido de se salvar, mais tarde, diante do pai e perante a tabuinha escrita por Fedra. E é o seu próprio silêncio, respeitador da promessa que fizera à Ama, que o condena à morte.

¹ Vd. J. H. K. Chong-Gossard 2008: 156: “it seems a Euripidean convention that choruses tend to avoid lengthy conversations with actors other than a single heroine or hero with whom they might share some rapport”.

Teseu, que chega ao palácio e se depara com a terrível tragédia da morte da esposa, é um homem que se deixa levar pelas emoções, demonstrando uma atitude demasiado impulsiva: recusa-se a escutar as súplicas do filho e a voz mais racional do Coro (se não racional, por serem companheiras de Fedra, pelo menos conhecedora dos acontecimentos) e dá azo à sua cólera perante a tabuinha de acusações que julga verdadeiras e destruidoras da sua própria honra. O desejo de vingança da morte da mulher e da suposta tentativa de sedução de Hipólito levam-no a precipitar-se nas imprecações que profere.

Em silêncio se quedam, por último, as quinze mulheres de Trezena, ainda que compreendam a dor da rainha e partilhem com ela o estatuto de mulheres e mães. Escutam a longa *rhexis* de Fedra (vv. 374-431) e procuram dissuadi-la dos seus intentos de morte (v. 724), mas em vão. Assistem à tentativa da Ama de conduzir Hipólito no caminho do amor, jurando silêncio. E é esse silêncio que lhe traz a morte (vv. 1060-1063). O Coro, velando o corpo de Fedra, descobre-o para que Teseu o veja. No entanto, mantém-se num mudo conluio com o cadáver e acaba por ocultar a verdade², afirmando desconhecer as causas do suicídio da Rainha (vv. 804-816). Perante a maldição a que Teseu vota o filho, o Coro insurge-se, ainda que tenuemente (v. 891), mas logo se afasta para um canto do palco, quando os companheiros de Hipólito entram em cena³, proferindo doces palavras, que somente amenizam o seu estado de espírito intranquilo (Terceiro Estásimo, vv. 1104 sqq.). Eis que chega o Mensageiro e narra o triste fim de Hipólito, caído e de corpo despedaçado pelo carro que conduzia. O moribundo é trazido para o leito púrpura e o Coro entoia o último Estásimo, confirmando apenas em lágrimas quão indubitavelmente forte é a vontade de Cípris. A tragédia termina, após a cena *ex machina* de Ártemis, que apenas vem procurar apaziguar a ira de Teseu e restituir a honra do filho (vv. 1284-1311), com uma imagem de *pietà* no masculino: Teseu sentado no leito, com o filho caído e moribundo nos braços (imagem 4).

Em relação às duas divindades, Afrodite e Ártemis que, no original, são desde o início identificadas em cena por duas estátuas, o encenador decidiu não colocar nenhuma figuração plástica, mas apenas material humano: e sendo que as duas deusas são, em boa verdade, rivais e complementares, Afrodite,

² Vd. J. H. K. Chong-Gossard 2008: 156: “In the *Hippolytus* and *Iphigenia in Tauris*, this goes one step further and involves half-truths or lies”.

³ O constante desencontro entre mundo feminino e mundo masculino foi uma clara opção desta encenação. A única personagem que contacta diretamente com o mundo oposto é a Ama, pois interage com Hipólito. O Corifeu, até certo ponto, também acaba por interagir com o Mensageiro que vem dar a notícia do acidente de Hipólito na praia, e com Teseu. Os silêncios na peça em questão são o ponto fulcral que une e separa, num só tempo, as personagens. A decisão entre falar e manter o silêncio domina o enredo do princípio ao fim, à exceção do Coro que, uma vez jurando não narrar nenhum dos acontecimentos, se mantém fiel à sua promessa. Cf. B. Knox 1979: 207-214, B. E. Goof 1990: 1-26.

deusa do amor, Ártemis, deusa da caça e da virgindade⁴, interessante se tornou o efeito de ser a mesma atriz a representar ambos os papéis, no início, como Cípris, no final como Ártemis *ex machina*.

Figurinos e sua relevância

Os vestidos que as duas deusas envergam são semelhantes, variando apenas a cor – *bordeau* o de Afrodite, branco o de Ártemis –, feitos ambos de um tecido de penas. A sensualidade do primeiro, conseguida por um corte mais sensual, contrasta com a sobriedade do segundo, no pálido da sua cor e na sua maior discrição. Os dois cubos que desde o início se encontram em cena, um mais recuado, à direita do palco, o outro na boca de cena, à esquerda, são as estruturas onde as deusas se colocam e das quais se dirigem ao público e às personagens.

A primeira personagem a aparecer em cena é Afrodite, mas o encenador, neste caso, tomou como cena inicial a aparição de Fedra, sob uma luz de tons avermelhados, no intuito de abrir a peça com um prólogo coreográfico que, simbolicamente – no final há de perceber-se – resumisse o enredo. A rainha vem, de sensual e despojada camisa de dormir⁵, também ela vermelha, deixando colo e ombros nus, a dançar de olhar perdido, deitando-se e erguendo-se do leito – que domina a cena central – em gestos ora sensuais, ora desvairados. Nas mãos acaba por deter uma fita dourada que faz rodopiar à sua volta, lentamente, até se deixar cair, com a fita simbolicamente presa com dois laços em torno do seu pescoço, numa clara metáfora que deixa antever, em prolepse, a hora da asfixia e da morte.

Afrodite entra, de seguida, dominando a cena, pelo meio do público, envergando aos ombros um longo pano púrpura que arrasta pesadamente pelo chão. Principia a falar de costas voltadas, virando-se repentinamente e deixando cair o tecido das costas. Caminha sensualmente pelo palco, deita-se no leito onde Fedra se tinha anteriormente estendido amorosamente, e ameaça a sua vingança. O público, aqui, começa a compreender o seu ódio por Hipólito, devoto de Ártemis, e a tomar conhecimento do seu poder nos acontecimentos

⁴ Uma virgindade oposta à assexualidade de Atena: Ártemis é virgem por decisão própria. Curioso como a uma virgem inviolável agrada no entanto a caça selvagem, brutal e sanguinária. Já para não referir o pormenor de Ártemis ser ora a protetora das mulheres grávidas e dos seus respetivos partos (cf. vv.163-167) ora a responsável pela morte das parturientes. Para um estudo mais aprofundado das divindades, vd. W. Burkert 1985: 149-156.

⁵ Assim era a ideia do encenador, trazer a cena uma rainha que, embora mostrasse um semblante carregado e pálido, pois há três dias que não se alimentava, em claro protesto pelos seus sentimentos, não deixasse de ser uma mulher sensual e tomada por *Eros*, pelo desejo carnal. Além de que Fedra, não o esqueçamos, tem sobre si toda uma carga familiar de sensualidade, como bem exprime F. Lourenço no texto que incluiu neste livro.

vindouros. Afrodite trará motivos de lágrimas e dor, destruindo Fedra e instrumentalizando a rainha para dar forma ao seu projeto de vingança (cf. M. C. Fialho 1996: 36). Afrodite, no original, não torna a aparecer, mas na presente encenação, silenciosamente, coloca-se sobre o cubo da direita do palco, de costas, ativa, como uma estátua. Como se se transformasse em estátua imóvel na presença de seres humanos. Voltará a caminhar sensualmente pelo palco quando, no início do Primeiro Estásimo, entregar nas mãos das coreutas as fitas que estas agitam nas suas danças frenéticas e sensuais, saindo em seguida.

Os vestidos com que se traja o Coro (imagens 5 e 6), à primeira vista pouco arqueológicos, de um branco creme, com um corte *evasé* muito rodado, permitem efeitos deslumbrantes com o andamento em palco e durante os movimentos frenéticos das danças. Compõem-se de duas partes, uma bordeau arroxeadada e uma branca que cai por cima daquela largamente, embora ligeiramente mais curta para deixar antever a de baixo. Abaixo do peito, uma fita arroxeadada e bordada a fio do mesmo tom, brilhante, igual à que remata a orla do decote, completam com um detalhe elegante o conjunto. Os cabelos, normalmente repuxados completamente atrás num apanhado simples, são colmatados com a colocação de uma fita dourada.

Ouvimos, de seguida, as vozes dos jovens Servos e de Hipólito correndo e principia a música. Nas primeiras atuações do grupo, entravam somente os Servos e Hipólito. A dado momento, tornou-se interessante aos olhos do encenador criar um paralelismo entre os dois mundos: entram, desta feita, Hipólito, os companheiros e as mulheres do Coro, mas nunca se cruzam nem se falam, pois os seus planos são opostos. As mulheres vêm em passo apressado e decidido, cada uma com o seu vaso grego pintado, dirigem-se ao rio que corria por detrás do palácio e aí lavam, com gestos dinâmicos e silenciosos, o enxoval branco da casa real.

A introdução da nova cena deveu-se, em boa verdade, a uma necessidade de adaptação ao espaço, muito diferente, claro está, do palco do Teatro Paulo Quintela, tradicional palco à italiana. A mudança incrementou as potencialidades e o enriquecimento da visualização da peça. Os dois níveis de palco improvisado – a 26 de junho de 2010, no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha – influenciaram a ideia, aliada a um jogo cénico plástico de se criar uma cena paralela que, desde então, se tem vindo a repetir nas atuações, de que foi exemplo a de Vila Pouca de Aguiar, a 4 de setembro de 2009⁶.

⁶ A entrada para o auditório da vila foi o palco do nosso espetáculo: na rampa de acesso, posicionaram-se os bancos que o Coro ocuparia, ao cimo dos degraus centrais colocou-se o leito de Fedra e nas restantes cenas as personagens evoluíam na calçada defronte. Assim se criou a ideia das duas cenas paralelas: o mundo masculino num plano e os elementos do Coro a lavar a roupa no rio, de cada lado do pano púrpura deixado por Afrodite, no outro. A adaptação é sempre concebida no local em que a peça vai ser representada, ou seja, normalmente, poucas

Mal os Servos terminam as suas oferendas à deusa Ártemis, o Mensageiro sensato dialoga com Hipólito a propósito da sua exagerada e antinatural virgindade, que o espectador sente como contrária à condição de ser humano. O drama desenrolar-se-á, a partir deste ponto, com a sucessão de silêncios e de revelações, que culminam na morte dos protagonistas, como bem entende W. Burkert (1985: 152): “in the experience of love the loved one and indeed the whole world appears transfigured (...) a tremendous power is revealed”.

Detalhes da encenação

Duas cenas houve cuja encenação se arrastou ainda largos meses sem que soubéssemos com precisão o que fazer, quais os passos de dança, qual o movimento em palco e a atitude a tomar como personagem. Foram elas a cena do Primeiro Estásimo, que denominámos *cena da loucura*, cuja dança frenética com as fitas procurou criar um paralelismo com o prólogo coreográfico de Fedra. A música é acompanhada de movimentos circulares, ondulantes, passos desorientados e gestos de sensualidade corporal. Decidiu-se que Afrodite ficaria em palco, até distribuir as fitas luxuriantes pelas coreutas e sair em passo sensual pelo meio do Coro, que dança freneticamente. O ritmo frenético termina de rompante e as quatro mulheres, nesse instante, caem como estátuas, como se a possessão divina as abandonasse. A segunda cena que demorou igualmente a ser idealizada foi a chamada *cena da hipnose*, correspondente ao Segundo Estásimo. Por fim, surgiu um quadro convincente: perante uma música de cadência grave, hipnotizadas, as mulheres de Trezena caminham como que sonâmbulas pelo palco, antecipando a notícia do suicídio de Fedra, preferindo uma situação mais estável para as suas próprias vidas (vv. 733-776). Nesta cena, foram utilizadas lâmpadas de LED, que a nossa designer de luzes, Chayanna Ferreira, nos aconselhou: pela primeira vez usadas em cena pelo Thíasos, a luz branca, misturada com os azulados dos projetores, resultou num efeito surpreendente, dir-se-ia quase fantasmagórico, coincidente com os versos eurípidianos como os seguintes (vv. 768-771):

E transbordando de insuportável sofrimento
atará às traves do quarto nupcial
um laço pendente ajustando-o
em torno do alvo pescoço.

horas antes da atuação, o que exige do encenador um trabalho de raciocínio rápido. Como atriz, gostei substancialmente da escolha do encenador para a *cena da hipnose* realizada no Claustro do Museu Machado de Castro, ao cimo da escadaria.

É em tom monocórdico e cavo, “hipnótico”, de braços estendidos ao longo do corpo, que o Coro entoa lentamente pelo palco o Segundo Estásimo. Os quatro elementos seguram o manto púrpura deixado no solo por Afrodite e com ele cobrem o leito de Fedra, segurando as pontas de forma a parecer uma portada que impede a visão do público. Uma particularidade importante nesta cena é o facto de, mal as quatro mulheres terminam, cada uma à vez, de entoar o excerto que lhes foi confiado, voltarem a repetir, desta vez em unísono, a sua estrofe. O efeito é aterrador, resultando numa musicalidade desordenada de palavras diferentes, diferentes vozes, proferidas em unísono mas desencontrado, em tom cavo e grave. O Coro repete as suas estrofes até se ouvir estridente o grito da Ama (v. 777), que anuncia o suicídio já aguardado da rainha.

Após o Segundo Estásimo e a entrada em cena de Teseu (Terceiro Episódio, v. 790), quando este pede para que as portas do palácio se abram (vv. 809-811), o Coro larga repentinamente o pano, destapando o leito, onde está já o corpo de Fedra estendido. A partir de então, horrorizado e choroso, o Coro observa com visível medo a desonra e a morte em catadupa que se abatem sobre o palácio: antecipa a reação impulsiva de Teseu à tabuinha (vv. 853-856) e procura acalmá-lo, levando-o a refletir nas imprecções que está prestes a proferir furiosamente contra o filho.

Quando Hipólito, moribundo, é trazido à presença do pai, o Coro, juntamente com os companheiros, entoa o Quarto Estásimo, com a conclusão do poder inquestionável de Cípris (vv. 1269-1281). Neste momento se optou por, num esforço de arqueologia, cantar em grego parte do estásimo; perdendo-se naturalmente em compreensão literal, a cena ganha, estamos em crer, pela criação de uma atmosfera fúnebre, intensificada pelo ritmo pesaroso dos versos cantados. Tudo isto não deixa de ser uma contradição consciente, na medida em que, na verdade, o que os dois coros nesse momento cantam, em tom lúgubre, é um hino a Afrodite, que realça os seus poderes de deusa do amor. Algo que, no limite, se revela coerente, já que todos perceberam, ao tempo, como foi essa deusa a responsável pela tragédia entretanto consumada.

A peça termina com Hipólito morrendo nos braços do pai. O Coro e os companheiros de caça ladeiam o seu leito de morte. No final, banhados por uma luz fraca, avermelhada de sangue, saem à vez os companheiros e os elementos do Coro, levando consigo os bancos e os cubos que haviam sido colocados no início, numa metáfora de desconstrução de um lar que foi destruído pelas mortes de entes queridos. A luz apaga-se lentamente sobre o quadro de *pietà* masculina Teseu e Hipólito, deixando o Coro patente uma derradeira mensagem (v. 1464), que “os ataques de choro hão-de prolongar-se”.

Não querendo, de forma alguma, repetir tudo quanto já os meus colegas e outros intervenientes aqui referiram, valerá no entanto a pena acentuar a

ideia de que, como grupo de teatro universitário, o Thíasos tem conhecido uma gradual e positiva evolução, o que constitui não só um grande motivo de orgulho, mas sobretudo um incentivo para continuar a trabalhar com vista a um aperfeiçoamento cada vez maior.

ARQUEOLOGIA DO AGORA: SOBRE A ENCENAÇÃO DE *HIPÓLITO* PELO THÍASOS

CARLOS A. MARTINS DE JESUS
Universidade de Coimbra

A representação de teatro clássico em Portugal, nas últimas décadas, conheceu um assinalável crescimento, detetável em termos de quantidade e qualidade. Alguns dos mais conhecidos e experientes encenadores nacionais têm levado à cena, nas mais reputadas salas de teatro, figuras modelares e arquetípicas como as de *Medeia*¹, *Antígona*², *Édipo*³ ou *Filoctetes*⁴, isto para mencionar apenas algumas peças trágicas gregas⁵ e, destas, não outras que as mais divulgadas na comunicação social. Os casos que referimos, não buscando apresentar-se como espetáculos tradicionalmente arqueológicos, primam todos por uma forte aposta na recuperação da tragicidade de sabor grego, sendo regra que os seus encenadores se tenham consultado com helenistas de renome em Portugal.

Semelhantes propósitos de divulgação, assentes num mesmo princípio que reconhece ao teatro greco-latino uma importância fundacional de todo o drama ocidental, tem seguido, nos vinte anos da sua atividade, o grupo Thíasos do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Dando continuidade à sua atividade regular, para a sua décima sétima produção, o grupo regressou a Eurípides, autor de quem, no passado, pôs já em cena *Os Heraclidas* (2001)⁶ e *As Suplicantes* (2006)⁷. A escolha caiu sobre *Hipólito*, a segunda versão euripídiana da história de amor, traição, ciúme

¹ Com encenação de Fernanda Lapa, esteve patente a partir de 3 de maio de 2006, na Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, a *Medeia* de Eurípides, na tradução de Sophia de Mello Breyner que para o efeito publicou e anotou Frederico Lourenço.

² Destacamos apenas o exemplo mais recente, o da *Antígona* de Sófocles, com tradução renovada de Marta Várzeas, apresentada no Teatro Nacional de S. João no Porto a partir de 26 de março de 2010, com encenação de Nuno Carinhas.

³ (1) *Rei Édipo*, adaptação de Jorge Silva Melo, com encenação e interpretação, no papel do rei de Tebas, de Diogo Infante. A estreia ocorreu na Sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II, a 18 de fevereiro de 2010. (2) *Édipo* de Sófocles, a partir das traduções de Maria do Céu Fialho e Agostinho da Silva, encenação de Kuniaki Ida, com António Capelo no papel principal. Estreou a 12 de abril de 2012, no ACE – Teatro do Bolhão.

⁴ Luís Miguel Cintra encenou, para o Teatro da Cornucópia, a adaptação poética do drama sofocleano da autoria de Frederico Lourenço, estreado no Teatro do Bairro Alto a 19 de outubro de 2006.

⁵ O mesmo encenador lisboeta, Luís Miguel Cintra, apresentou com a Cornucópia o *Tiestes* de Séneca, a partir da tradução de J. A. Segurado e Campos, estreado no Teatro do Bairro Alto a 26 de setembro de 2002.

⁶ Com tradução de Cláudia Cravo, o espetáculo foi encenado por Delfim Leão e contou com a direção de atores de Victor Torres.

⁷ Tradução de José Ribeiro Ferreira, encenação de Carlos A. Martins de Jesus e Carla Brás Coelho.

e morte de Fedra, Teseu e Hipólito – a única que conservamos na íntegra –, pela primeira vez apresentada aos Atenenses em 428 a.C. e uma peça que havia também já pisado os palcos nacionais⁸. Antes, em data que desconhecemos, o dramaturgo havia feito representar uma outra versão da tragédia, a que dera o título de *Hipólito Velado*, que se sabe ter chocado o público, muito provavelmente pela postura apaixonada e sensual de Fedra, mulher casada, que tentava mesmo seduzir Hipólito e, perante a descoberta de Teseu, mentia ao marido acusando o enteado, terminando este por ser vítima da imprecação do pai e ela, uma vez descoberta a sua estratégia, por cometer suicídio⁹.

Antes de refletir sobre as opções estéticas da nossa encenação, importa esclarecer, sem grandes pretensões científicas, alguns pontos determinantes do nosso entendimento da peça. Na segunda vez que testou esse episódio mitológico perante os Atenenses, e precavido pelo mau resultado da primeira experiência, sabemos que Eurípides conseguiu um dos quatro primeiros prémios da sua carreira, e parece certo que tal se ficou a dever, entre as alterações que fez à intriga, à nova caracterização psicológica e moral da esposa de Teseu. Com efeito, o longo monólogo que dirige às mulheres de Trezena do Coro (vv. 374-431), num misto de sinceridade e reflexão, não pode deixar de ser apreciado pela riqueza das emoções que, desveladamente, manifesta. Julgam os críticos, de resto, que terá sido este passo a grande aposta do dramaturgo na segunda versão do drama, na medida em que transforma uma mulher dominada pela paixão na rainha que reconhece o seu amor como um erro grave, perante o qual, com uma tranquilidade de espírito que chega a ser perturbante, decide pôr termo à vida. Tanto assim é que motiva, de imediato, a exaltação da sua castidade por parte do Coro, inútil perante a determinação de Fedra. A morte é inevitável, a única solução para os filhos, o marido e a própria honra.

Mas esta cedência perante o gosto dos espectadores não retira, ao que nos parece, qualquer sinceridade de sentimentos ou autenticidade àquele que é, pelo menos na primeira metade da peça, o drama dominante do enredo e o que mais cativa a simpatia do público – o da esposa de Teseu. O *Hipólito*

⁸ Em 2005, os alunos finalistas do curso de teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema da Amadora produziram o *Hipólito* de Eurípides, a partir da tradução de Frederico Lourenço, espetáculo que integrou a programação do Festival Internacional de Teatro de Tema Clássico, nesse mesmo ano, a 30 de junho, quando foi apresentado no Teatro Académico de Gil Vicente, em Coimbra. Merece ainda referência o espetáculo *Hipólito - Monólogo masculino sobre a Perplexidade*, um texto original de Mickael de Oliveira (Prémio Dramaturgia Maria Matos 2007), com direção artística do ator e encenador John Romão, levado à cena em 2009 pelo grupo Colectivo 84, já aqui referido por Claudio Castro Filho (p. 177)..

⁹ A melhor reconstituição da primeira versão de *Hipólito* continua a ser a de W. S. Barrett 1964: 10 sqq. Note-se como foi esse o esquema da ação, no global, depois adotado por Séneca e, na Modernidade, por Racine, nas peças que, ambos, intitularam de *Fedra*. Sobre ambas, respetivamente, refletem no presente volume os textos de Mariana Matias, Carmen Arias Abellán e Marta Teixeira Anacleto.

euripídiano que nos chegou continua a ser – consciência que cedo se tornou edificante para todo o processo de encenação – um drama em que as paixões estão à flor da pele, um texto que, como poucos, fulmina pela intensidade dos sentimentos, mais contraditórios do que estanques, que o animam. O reconhecimento e o padecer pela paixão, vista como uma conduta errada mas que não depende da vontade própria – porque supostamente são divinas todas as responsabilidades a imputar – não atenua a sua vivência, antes a agrava por consciência de inevitabilidade e total incapacidade de controlo. Dizemos *supostamente* por não considerarmos, com tantos outros, que Eurípides ilibe as suas personagens de culpa. De resto, não nos parece sequer que este seja um termo com cabimento na tragédia em apreço. Mas, sobre isso, refletiremos adiante.

A Fedra que vemos entrar em cena – uma cena que, até então, mostrara já as duas facetas que a enformam, a masculina (com Hipólito e os Servos, regressados da caça) e a feminina (com o Coro, no momento da sua entrada, em perfeita cena doméstica trazida *extra muros*) – é já o resultado de vários dias de vivência oculta e sofrida da paixão, uma mulher que tentou já de tudo para obter cura e que, desistente, se entrega finalmente à morte, como derradeiro lenitivo, esperança última não de se salvar a si, mas de salvar a honra dos seus. Falamos de cura, sim, porque é como doença que a paixão é sentida e vivenciada, uma doença com uma sintomatologia muito própria e bem definida desde os poetas arcaicos, como bem demonstra o texto de Frederico Lourenço neste volume. Daí que a Fedra que optámos por pôr em cena recupere de forma consciente, de alguma maneira, aquilo que imaginamos que seria a sensualidade (sofrida, é certo, mas ainda assim sensual) da rainha da primeira versão da peça, sendo que é essa mesma sensualidade – revelada no prólogo coreográfico e nas cenas iniciais da personagem, sobretudo até ao monólogo para as mulheres de Trezena – a causa, *in extremis*, da sua atual vontade de morrer e da cedência ao plano da Ama. Dito de outro modo, recusámos na nossa encenação uma Fedra que fosse em exclusivo a rainha honrada perante a proximidade da morte – por si mesma imposta –, porquanto consideramos que tal opção produziria um efeito redutor. A sensualidade de que propositadamente vestimos Fedra – nas roupas, na voz e nos gestos – buscou trazer para cena o passado recente da personagem, esse momento anterior em que toda ela arderia nas chamas incontroláveis da paixão erótica – que é disso que se trata, no fundo –, antes da sua tomada de consciência. Porque é esse momento, afinal, a razão primordial de todo o drama. Sem uma Fedra dominada por uma paixão condenável, adúltera e quase incestuosa, não haveria tragédia.

Falando de personagens, tivemos especial cuidado na construção da Ama, ela que tem, como poucas na tragédia grega conservada, um papel central na intriga, oscilando entre a tradicional mulher de idade boa-conselheira e a

figura que, roçando a perversidade, ora incentiva a senhora à consumação do seu amor, ora lhe propõe filtros mágicos capazes – julga – de acalmar a sua doença. Ela é, mais do que qualquer outra personagem, o motor da tragédia. Quando revela a Hipólito o que por ele sente a madrasta, obrigando-o a um voto de silêncio, mesmo nesse momento, estamos em crer que age ainda na busca de uma solução para a desgraça da sua senhora, como ela mesma confessa (vv. 695 sqq.). Dito de outro modo, e para sermos claros nas nossas intenções, não conseguimos vislumbrar em *Hipólito* qualquer personagem completamente inocente, da mesma forma que recusamos as leituras que atribuem à Ama, sem mais, um caráter pérfido e ardiloso. Se há momento de perfídia e qualquer espécie de ardil na peça, é Fedra quem o protagoniza quando, completamente despeitada e sem possibilidades de conservar a sua fama honrada (vv. 725 sqq.), se decide, de forma irrevogável, a pôr em prática o plano de morrer, não sem antes deixar uma tabuíinha escrita para o marido, na qual acusa o enteado de a ter tentado violar. Fedra assume, neste momento, uma postura claramente calculista e fria, capaz de sacrificar a própria vida por despeito – que julgamos ser, no limite, o verdadeiro motivo do seu suicídio. Mas não desaparece, nesse instante, a simpatia que por ela terá criado o público nas cenas anteriores; e ela morre, vítima e carrasco de si própria e da paixão, tanto joguete de uma deusa ofendida quanto bode sacrificial de uma casa manchada por um amor que não podia nunca ter sido dito, sequer sentido.

Chega Teseu, encontra a esposa morta e não duvida, por instantes que seja, da veracidade das palavras escritas sobre a cera da tabuíinha. Lança sobre o filho uma imprecisão terrível, embora advertido pelo Coro e pelo próprio, e a tragédia consuma-se quando Hipólito parte para o exílio. Há de ainda regressar a Trezena, contrariamente ao que anunciara na sua despedida dessa terra aprazível onde passara a infância. Mas o corpo moribundo que regressa não mais é um homem, antes a sombra de um ser que já o não é, capaz ainda da grandeza de espírito suficiente para perdoar o pai e escutar, da boca da própria Ártemis – a deusa a quem devotou toda a sua breve vida – palavras de consolo. Por isso o fizemos regressar com um traje diferente do que inicialmente envergava (de caçador); apostámos, neste momento, numa única peça, uma saia em tons de branco celestial – do mesmo tecido que veste a deusa Ártemis –, sugestivo de uma figura que está já na fronteira entre o mundo dos vivos e o dos mortos, para quem a própria deusa anuncia a recompensa da imortalidade na memória das gentes.

O drama de Hipólito é esse, o de estar amarrado a um juramento de silêncio que o impede de salvar a própria vida. Casto (casto em demasia), abomina os prazeres da carne e, por isso mesmo, há de morrer. Porque a recusa de Afrodite, garante da ordem e da renovação cósmicas, é também um tremendo pecado

de *hybris*, Hipólito não é, de forma alguma, inocente. A excessiva – porque exclusiva e exacerbada – veneração de Ártemis, que cedo o lançou para uma virgindade ofensiva e contrária à natureza, é assim tão responsável pela sua morte quanto a paixão que por ele sente a madrastra. A sua vida asséptica revelou-se, afinal, igualmente errada e desviada dos trilhos sociais e religiosos desejáveis. E por isso, mais do que por qualquer outra razão, tem que morrer, como que completando a passagem para um plano que, esse sim, é mais o seu: o da não vida.

No ponto que resta desse triângulo surge Teseu, personagem enigmática e verdadeiramente trágica que, no momento em que regressa ao seu palácio, assiste à sua ruína incontornável. Sobre ele pesam erros antigos, mas vai ainda pesar um outro – o de confiar cegamente na esposa morta e não conceber, em momento algum, a inocência do filho. Se é certo que terão sido passos como este que valeram a Eurípides, ainda no seu tempo, a acusação de misógino¹⁰, parece também verdade a óbvia distribuição da culpa pelas três personagens centrais, que parece ser preocupação do dramaturgo, apontando mais diretamente no sentido da falibilidade de todo o ser humano, facto inevitável da sua condição. É a aniquilação total dos três vértices desse triângulo o balanço da tragédia. Fedra e Hipólito morrem, de facto, mas o rei com que termina a peça é, também ele, um ser destruído, a quem, não obstante, é ainda concebida a dádiva do perdão divino – valha ele, no momento, o que valer.

Quando principiámos as reflexões conducentes à encenação do *Hipólito*, tendo em mãos uma renovada e bastante expressiva tradução de Frederico Lourenço¹¹ – sobretudo no que às odes corais diz respeito –, de imediato se nos afigurou uma imagem central: a de um leito, mais ou menos estilizado, em torno do qual toda a ação deveria gravitar. Seria ele o símbolo da paixão, seria nele que jazeriam os protagonistas aniquilados, nele ainda que, a início, desvendaria todo o enredo a deusa Cípris. Numa altura do processo em que um encenador pensa mais por imagens do que por palavras ou conceitos, quando está em causa, por entre uma confusão de esquemas e rabiscos, literalmente *desenhar* a

¹⁰ Damos um exemplo de *As Mulheres que celebram as Tesmofórias* de Aristófanes, peça de 411 a.C.: “Mas há já muito tempo que eu – pobre de mim! – fervo de vos ver enxovalhadas por Eurípides, esse filho de uma hortaliçeira, e de ouvir toda a espécie de injúrias. Haverá algum insulto com que esse tipo não nos tenha brindado? E calúnias? Seja onde for, desde que haja uma meia dúzia de espectadores, actores e coros, lá começa ele a chamar-nos levianas, doidas por homens, bêbadas, traidoras, tagarelas, uns zeros, a desgraça completa dos maridos.”(vv. 385-395). Tradução de M. F. Sousa e Silva.

¹¹ *Hipólito* foi pela primeira vez publicado pelo autor, em tradução, em 1993, na editora Colibri. Conheceu depois uma reedição, revista e na mesma editora, em 1996. Quando contactámos o tradutor, fomos surpreendidos com a informação de que havia revisto grandemente a peça, que aguardava publicação na coleção completa de teatro antigo, a ser editada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Ora, foi sobre esta última versão que desenvolvemos todo o processo.

cena, tínhamos em mente a conhecida pintura de Alexandre Cabanel, *Phèdre*, de 1880 (Musée Fabre, Montpellier, França), que reproduzimos.



A postura de mulher abandonada à espera da morte, cujas roupas de dormir deixam ver nesgas de um corpo sentido pela própria como indigno; as duas figuras femininas que a acompanham, uma prostrada na partilha do desespero da rainha, outra que surge pela direita – supostamente a Ama, desde logo pela sua idade mais avançada; bem assim a própria organização cénica do quadro, essencialmente doméstico – esses alguns dos elementos que se nos afiguraram plausíveis para a nossa encenação, no que à caracterização inicial de Fedra diz respeito (Imagem 2). Porque, sobretudo na primeira metade do drama, ele é fundamentalmente feminino, razão pela qual optámos, com auxílio do Coro, no momento em que entra em cena, por proceder à montagem do próprio cenário. É nessa altura que uma estrutura neutra, utilizada já pela deusa Afrodite, no Prólogo, é vestida de véus esvoaçantes e transformada em leito, uma presença frequente na cena grega, a acreditar no testemunho da pintura de vasos¹². E desde logo, bem cedo, começa a ironia trágica dada pelos próprios objetos cénicos: as criadas preparam o leito

¹² Além do vaso que comentamos, damos o exemplo de uma hýdria lucana de figuras vermelhas de c. 410 a.C. atribuída ao pintor Amicos (Bari, Museu Arqueológico Provincial 1535 = O. Taplin 1997, fig. 56), que se acredita representar o enredo do *Éolo* de Eurípedes. Ao centro, num leito semelhante, jaz Cànace, com a espada na mão e já morta.

da rainha, desconhecedoras de que estão a preparar o seu leito de morte; da mesma maneira, a casa que está a ser *arrumada* é a mesma que, terminada a peça, simbolicamente deixou de existir, destruída nos seus alicerces fundamentais.

Tal quadro do despojamento feminino de Fedra colhe, de resto, confirmação na pintura de vasos antiga, refira-se ela ou não ao mito em causa. Damos o exemplo de um calyx-krater apúlio de cerca de 350 a.C. (London F 272 = *RVAp* 18/14 = *LIMC* 'Phaidra' 11), atribuído ao Pintor de Laodamia, cuja parte superior parece representar a primeira parte da peça. A cena, muito discutida, representa sinopticamente diferentes momentos da peça e parece reproduzir, a acreditar na interpretação de O. Taplin (2007: 132-133), Fedra a ser convencida pela Ama, tendo sobre si um Eros alado (à esquerda), Afrodite e uma companheira (talvez a deusa Persuasão), tendo por detrás um leito (ao centro) e, finalmente, o Servo mais idoso de Hipólito em diálogo com uma figura feminina, naquilo que parece ser uma representação do discurso do Mensageiro (à direita). De realçar o detalhe na pintura do leito, rico e onde abundam almofadas, mas também das vestes de Afrodite e Fedra, ambas apostando na transparência. No caso da rainha, é ainda visível o véu com que cobre a cabeça nos momentos em que recupera a consciência, algo que, na nossa encenação, concretizámos num acessório de figurino em tudo próximo da burka árabe, como quem quer sugerir, de forma mais imediata, ser a consciência social e religiosa a grande prisão da personagem. Um adereço de figurino de cujo efeito de estranhamento estamos conscientes, mas que pretende exatamente captar o olhar dos espectadores para o rosto coberto da rainha, criando neles a expectativa da sua revelação. Além deste leito, pouco ou nenhum cenário mais existe na nossa versão da peça. Apenas um banco para cada elemento do Coro que, mudando de local ao longo da peça, vai construindo quadros mais ou menos simétricos, pilares que emolduram (mais do que o sustentam) esse palácio, prestes também eles a ruir.

A aposta recaiu, como já fomos dizendo, sobretudo na construção do espaço de cena, à medida que as personagens vão trazendo elementos para o palco. Assim, o coro de Servos de Hipólito traz consigo os bancos e uma estrutura que, em seguida, pela atuação do filho de Teseu, se percebe tratar-se, figurativamente, do altar de Ártemis, à esquerda da boca de cena; aí deposita ele o arco, as flechas e uma coroa por ele mesmo tecida, artefactos que, na sua entrada final, serão envergados pela própria divindade; e o Coro, concretizada a metamorfose de Fedra e tornada pública a manifesta (e irreversível) decisão de morrer e culpar o enteado, recebe das mãos da própria deusa Afrodite – em cena desde o Prólogo, qual estátua que, nesse momento, ganha vida – quatro fitas com as quais dança freneticamente, qual grupo de bacantes possuídas pelo deus, simbolizando as teias da paixão que enredaram a rainha e ditaram a sua morte. Retoma esta coreografia a imagem do enforcamento de Fedra,

plasticamente sugerido, na abertura da peça, antes ainda do prólogo proferido pela deusa Afrodite. Outro aspeto que, ao nível da construção do cenário, merece referência é o longo manto envergado, no Prólogo, por Afrodite. Deixado pela deusa, como que esquecido, na boca de cena, antes de ter início o seu discurso de abertura, é já a meio da peça que o Coro o vai recuperar, com movimentos hipnóticos que pretendem sugerir o imenso estado de alienação, única fuga possível perante a situação dramática que testemunham, revelada a paixão de Fedra e anunciada, pela própria, a sua morte. Puxa-o então para o palco, transformando-o, num primeiro momento, nas portas do palácio que impedem Teseu de contemplar a mulher morta; e, uma vez deixado cair, volve-se na mortalha que envolve a rainha (Imagem 3), a mesma sobre a qual, ainda não morto – mas, em boa verdade, não mais do que um cadáver adiado – será depositado o corpo de Hipólito dilacerado pelas correias dos cavalos (Imagem 1). Assim concretizámos, simbolicamente, a responsabilidade última de Afrodite na condução dos destinos das personagens, a concretização do seu plano de vingança por se sentir despeitada por Hipólito. Mas parece-nos claro – há que afirmá-lo – que a vontade destruidora que representa Cípris, mais do que a vingança de uma divindade, deve ser entendida como alegoria da responsabilidade humana nas ações que são, também elas, mais humanas do que superiormente determinadas. O manto de que falamos é isso mesmo, a imagem, em tons complexos de púrpura, da mais avassaladora das paixões, que enlaça e aprisiona os mortais, qual teia da qual não é possível sair, talvez tão só porque se não queira. Uma teia que volta a desenhar-se na coreografia que concebemos para o Primeiro Estásimo (vv. 525-564). Nesse momento, como se disse, o Coro é mais permeável à sensualidade inspirada por Cípris. As mulheres de Trezena dançam freneticamente com o auxílio de fitas, a elas oferecidas pela própria divindade que, imóvel em cena desde o final do Prólogo – qual estátua de uma divindade tutelar que, na gélida textura do mármore, tudo observa e controla – de novo regressa à vida, desta feita apenas para abandonar a cena. Está, enfim, completo o seu plano. O que se segue é a revelação do segredo a Hipólito, pela Ama, a irreversibilidade da decisão de morrer de Fedra.

Os objetos e adereços cénicos cumprem assim uma função unificadora ao longo de toda a peça, encerrando em si grande parte dos conceitos operativos do drama, binómios centrais como sensualidade e castidade, honra e vergonha, humano e divino, vida e morte, no limite. É pelo seu posicionamento e manuseamento cénicos que se supõe que os espectadores compreendam, de forma intuitiva, as linhas de força da tragédia.

Uma das opções mais complicadas – e talvez polémicas – da nossa encenação de *Hipólito* recaiu sobre as duas divindades que, corporalmente, marcam presença em cena. Por definição deusas antagonicas, porquanto uma

tutela o amor e a paixão, e outra a virgindade, Afrodite e Ártemis não deixam também de ser, em certa medida, os símbolos divinos de duas responsabilidades, de duas condutas morais e éticas igualmente culpadas e instigadoras da tragédia. É que se a primeira, despeitada, se assume logo no Prólogo como a maquinadora do plano que, por intermédio da ação da Ama, levará à morte dos dois protagonistas, a segunda simboliza a recusa do filho de Teseu em se submeter à ordem de renovação cósmica, recusando o casamento ou qualquer espécie de relação com outro mortal. Nesse sentido, é uma só personagem quem interpreta ambos os papéis, mudando apenas de figurino – de um primeiro vermelho-sangue (Afrodite), para um segundo branco-imaculado (Ártemis), assim se concretizando o quanto de oposto e de complementar há nelas.

É talvez o momento de tecer algumas considerações mais gerais sobre a postura assumida na encenação da tragédia, ou seja, em que medida se trata de uma encenação que busca o rigor arqueológico, por um lado, para dele se afastar de forma ora necessária, ora intencional, por outro. Buscámos, como se denuncia no título, uma *arqueologia do agora*, ou seja, manter uma ambiência grega em alguns elementos fundamentais e, noutros, apresentar uma abordagem mais contemporânea e instigante. Um bom exemplo deste compromisso estético é facilmente detetável na conceção do guarda-roupa, da responsabilidade de Rosário Bezerril. Com efeito, se pensarmos nos figurinos masculinos, ou mesmo na roupa da Ama, peças mais diretamente inspiradas na pintura de vasos sensivelmente contemporânea da primeira apresentação da peça¹³, notamos uma fidelidade arqueológica que não vai já encontrar-se em peças como as que vestem Fedra, as duas deusas ou mesmo o Coro, cujo corte pouco tem de grego. Assim, o figurino da rainha (Imagem 2) – qual camisa de dormir simultaneamente rica e desleixada no uso – foi concebido de forma a realçar a sensualidade que, mesmo não sendo sua, por instigação de Afrodite a tomou, retomando um pouco – como acima já se disse – o que seria essa Fedra da primeira versão da tragédia. Quanto ao Coro (Imagem 5), se o corte do vestido que enverga não é, de facto, grego, o laminado vertical recorda de alguma maneira as caneluras das colunas helénicas, algo coerente se nos lembrarmos que, em pelo menos um momento, as quatro coreutas assumem posições de estátua, emulduando a cena do lamento fúnebre de Fedra por Teseu que está a decorrer.

E o mesmo pode dizer-se quanto ao espaço cénico. Trabalhando no formato de palco tradicional à italiana, em sala fechada – mas sempre atentos

¹³ Rosário Bezerril procedeu a um estudo demorado da iconografia grega, de diferentes estilos, registos e épocas, em busca mais de inspirações esparsas do que de modelos diretos. Dito de outro modo, não se trata de encontrar uma pintura de vaso na qual Fedra ou Teseu fossem representados para tentar reproduzir esse figurino, antes de colher padrões, cortes ou texturas que, devidamente adaptados, pudessem garantir às peças concebidas um semblante helénico.

à possibilidade real de apresentação da peça no exterior – houve necessidade de criar um desenho que facilmente se moldasse a outros espaços e ambientes. Porque tudo gira em torno do leito de Fedra, peça central de toda a arquitetura da tragédia, fomos sucessivamente buscando simetrias e assimetrias propositadas, coerentes com os diferentes momentos dramáticos vividos pelas personagens. Tentando tirar o máximo partido da sala onde decorreu a estreia, as escadarias que dão acesso às coxias foram tornadas visíveis e delas se fizeram os acessos ao palácio real; e também os corredores central e laterais da plateia, por onde desfilaram Afrodite, Hipólito, Teseu ou o Mensageiro, nas suas entradas vindas do exterior, cumpriram a função de alargar o reduzido espaço cénico e, ao mesmo tempo, criar uma maior proximidade com o público.

A conceção de uma tragédia grega como *Hipólito*, segundo o método que fomos desvelando e que, regra geral, resume a postura do Thíasos em face do teatro antigo, não fica completa sem que uma palavra seja dedicada à música. Parte verdadeiramente fundamental do drama dos Gregos, não pode almejar uma produção universitária que se quer acessível ser, a esse ponto, completamente fiel. Os apontamentos musicais foram colocados como fundo às odes corais e num ou noutro momento mais marcante do drama. Não obstante, no que diz respeito à musicalidade do texto original, aquilo que no original eram partes cantadas – todas as odes corais e uma porção considerável dos diálogos e monólogos das personagens – são, no global, simplesmente ditas sem melodia, não sem imprimir, ainda assim, um ritmo e cadência especiais nas partes do Coro. Pedimos tão só a José Luís Brandão – que encarnou também a personagem de Servo de Hipólito e Mensageiro – que musicasse o Quarto Estásimo, que assim foi cantado, no original grego e em jeito de treno antecipado, pelo Coro de mulheres e pelos Servos, no momento imediatamente anterior ao Êxodo, quando a figura cadavérica de Hipólito é trazida pela última vez para a cena, ao mesmo tempo que entra a deusa Ártemis. Neste momento se sacrificou conscientemente a compreensão textual dos espectadores, em prol de um ambiente fúnebre que se pretendia criar.

O *Hipólito* que concebemos e que subiu ao palco do Teatro Paulo Quintela, em estreia absoluta, a 28 de abril de 2010, pretendeu ser, em justiça ao texto euripídiano e às suas muitas reescritas, um espetáculo de contrastes. Preenchido até ao limite por paixões exacerbadas, experiências e aprendizagens que apenas a distância temporal permite avaliar com maior acuidade, o processo de construção de *Hipólito* possibilitou ao elenco e a toda a equipa envolvida explorar novas linguagens e novas abordagens do espetáculo teatral, na fronteira – nem sempre clara – entre dois pólos, a Antiguidade e a contemporaneidade. Porque produzir teatro a um nível universitário é isso mesmo, estamos em crer: aprender fazendo, explorar novos textos, novas modalidades da voz e do corpo, novas formas de ação e interação, novas posturas no fundo, com isso adquirindo competências para o palco e para a vida.

FICHA TÉCNICA

Produção: Associação Cultural Thíasos, no âmbito das atividades da UI&D
Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos

Tradução: Frederico Lourenço

Encenação: Carlos A. Martins de Jesus

Direção de atores: Claudio Castro Filho

Cenografia: Carlos A. Martins de Jesus

Apoio ao movimento: Leonor Barata (ao abrigo do protocolo de cooperação
com o grupo “O Teatrão” de Coimbra)

Desenho e operação de luzes: Chayanna Ferreira

Seleção musical: Carlos A. Martins de Jesus

Composição musical: José Luís Brandão

Conceção dos figurinos: Rosário Moura Bezerril

Execução do guarda-roupa: Dila Pato

Execução do cenário: BeiraCarp (Semide)

Imagem publicitária: Margarida Teodoro, Cláudia Morais e Virgílio Esteves

Fotografia: Thiago Rocha, Pedro Caldeira

Elenco de estreia: Ângela Leão (Fedra) | Ricardo Mocito (Hipólito) |
Bruno Fernandes (Teseu) | Andrea Seça (Ama) | José Luís Brandão
(Mensageiro; Servo de Hipólito) | Stella Quandt (Afrodite; Ártemis) | Lia
Nunes (Corifeu) | Ana Seça Carvalho, Carla Correia, Erica Mascarenhas
(Coreutas) | Miguel Sena, Weberson Grizoste (Servos de Hipólito).



Imagem 6. Erica Mascarenhas e Ângela Leão nos bastidores de *Hipólito*. Foto de Thiago Rocha

BIBLIOGRAFIA

Edições, traduções e comentários

- A. AURELI (1685), *Teseo tra le rivale*. Veneza.
- J. BAUDRILLARD (2001), *Senhas*. Rio de Janeiro.
- L. BONTEMPO (1659), *L'Hippolito redivivo. Raccorciato, & abbassato alla forma di dramma musicale. Dalla Tragedia dello stesso titolo*. Veneza.
- G. D'ANNUNZIO (1909), *Fedra*. Milão.
- A. De LAUZIÈRES (1858), *Adriana Lecouvreur*. Lisboa.
- C. I. FRUGONI (1759a), *Ippolito ed Aricia*. Parma.
- (1759b), *Ippolito ed Aricia*. Manheim.
- A. GONZÁLEZ PALENCIA (1946), *Versiones castellanas del Sendebar*. Edición y prólogo. Madrid.
- G. GORINO CORIO (1745), *L'Ippolito*. Milão.
- P. GRIMAL (1965), *Seneca. Phaedra*. Paris.
- F.-B. HOFFMAN (1786), *Phèdre*. Paris.
- S. KANE (2001), *Teatro Completo*. Trad. Pedro Marques. Porto.
- M. J. LACARRA (ed.) (1995), *Libro de los engaños e los asayamientos de las mugeres*, Madrid.
- D. LALLI (1731), *L'Ippolito*. Munique.
- M. LICHTHEIM (1984), *Ancient Egyptian Literature*, Berkeley.
- F. LOURENÇO (2^a1996), *Eurípides. Hipólito*. Lisboa.
- (3^a2005), *Eurípides. Hipólito*. Lisboa.
- (2010), *Eurípides. Hipólito*. Coimbra, Festeia.
- J. LUQUE MORENO (1979, 1980), *Séneca. Tragedias*. 2 vols. Introducciones, trad. y notas. Madrid.
- D. MONTIO (1661), *La Fedra. Damma musicale di Domenico Montio da Spoleto, accademico ottuso*. Arricchita di vaga musica dal M. R. P. Francesco Vannarelli. Spoleto.
- J. T. NÁPOLI (2007) *Eurípides. Tragedias*, tomo 1. Madrid.
- J. NUNES CARREIRA (2005), *Literatura do Egipto Antigo*. Mem Martins.
- PELLEGRIN (1742), *Hippolyte et Aricie*. Paris.

- J. RACINE (1995), *Phèdre*. Paris.
- F. de ROJAS (2008), *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edic., introd. y notas Peter Russell. Madrid.
- L. ROMANELLI (1811), *La casa dell'astrologo*. Milão.
- (1820), *Fedra*. Pádua.
- L. B. SALVONI (1777), “Fedra”, in *Opere Poetiche*. Piacenza: 3-65.
- A. SCRIBE, E. LEGOUVÉ (1849), *Adrienne Lecouvreur*. Bruxelas.
- J. A. SEGURADO e CAMPOS (1991), *Sêneca. Cartas a Lucílio*. Lisboa.
- A. A. A. SOUSA (2003), *Sêneca. Fedra*. Introdução, tradução e notas. Lisboa.
- A. TEDESCHI (1752), *L'Ippolito. Serenata a sei voce*. Lisboa.
- R. TOURNAY, A. SHAFTER (1994), *L'épopée de Gilgamesh*. Paris.
- A. TOVAR, M. T. BELFORE MÁRTIRE (2001), *Propercio, Elegías*. Madrid.
- M. de UNAMUNO (1988), *La Esfinge; La Venda; Fedra: Teatro*. Madrid.
- A. M. VALENTE (2008), *Aristóteles, Poética*. Lisboa.
- M. VARGAS LLOSA (1988, ⁵2002), *Elogio de la madrastra*. Barcelona.
- J. VERNET (2000), *Las Mil y Una Noches*. Traducción, introducción y notas. Barcelona.
- M. YOURCENAR (²1974), *Feux*. Paris.
- O. ZWIERLEIN (1986), *L. Annaei Senecae Tragoediae*. Oxford.

Estudos

- AA.VV. (1997), *Il mito classico e il Cinema*. Genova.
- ANÓNIMO (1666), *Drammaturgia di Leone Allacci*. Roma.
- (1677), *Dissertation sur les tragédies de Phèdre et Hippolyte*. Paris.
- (1755), *Drammaturgia di Lione Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV*. Venezia.
- C. ARIAS ABELLÁN (1994), “El personaje senecano de Fedra a la luz del vocabulario”, in B. Segura Ramos, *Lucio Anneo Séneca. Fedra*. Sevilla: 33-45.
- P. ARNOTT (1962), *Greek Scenic conventions in the fifth century B.C.* Oxford.
- V. ATTOLINI (1991), “Il Cinema”, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, *Lo Spazio letterario di Roma antica IV – L'attualizzazione del testo*. Roma: 431-493.

- J. V. BAÑULS, P. CRESPO (2008), “La *Fedra* de Sófocles”, in A. Pociña, A. López 2008: 15-83.
- M. BENAVENTE y BARREDA (1997), *El tema de Putifar en la literatura griega clásica y en otras literaturas*. Jaén.
- L. BIANCONI (1986), “Introduzione”, in L. Bianconi (ed.), *La drammaturgia musicale*. Bolonha: 7-51.
- C. BIET (1996). *Racine*. Paris.
- M. BILLIGTON (2005), “The best British playwright you’ll never see” [<http://www.guardian.co.uk/stage/2005/mar/23/theatre1>].
- R. BARTHES (1979). *Sur Racine*. Paris.
- M. R. BOOTH et alii (1996), *Three Tragic Actresses: Siddons, Rachel, Ristori*. Cambridge.
- V. BORGHETTI, R. PECCI (1998), *Il bacio della Sfinge. D’Annunzio, Pizzetti e “Fedra”*. Turim.
- P. BOTTA (1994), “La magia en La Celestina”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 12.
- A. de BOVIS (1948), *La sagesse de Sénèque*. Paris.
- J. BRANDÃO (1991), *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*, vol. I e II. Petrópolis.
- J. M. BREMER (1975), “The meadow of love and two passages in Euripides’ *Hippolythos*”, *Mnemosyne* 28: 268-280.
- P. BROOK (2008). *O espaço vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa.
- W. Burkert (1985), *Greek Religion*. Cambridge, Massachusetts.
- C. CALCATERRA (1920), *Storia della poesia frugoniana*. Génova.
- J. CALLEJO (2006), *Breve historia de la Brujería*. Madrid.
- J. CARO BAROJA (1974), *De la superstición al ateísmo*. Madrid.
- T. CAMPBELL (2008). *La tragédie racinienne. De l’esthétique classique à la peinture des passions dans trois œuvres: Andromaque, Britannicus et Phèdre*. Québec.
- P. L. CANO (1997), “Aspectos de tragedia griega en el cine: el *Edipo Rey* de Pasolini”, in AA.VV., *Il mito classico e il Cinema*. Genova: 59-69.
- A. CHEGAI (1998), *L’esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d’opera fra Sette e Ottocento*. Florença.
- J. H. K. CHONG-GOSSARD (2008), *Gender and Communication in Euripides’ Plays. Between song and silence*. Leiden, Boston.

- J. J. CLAUSS (1996), "A course on classical mythology film in film", *CJ* 91/3, 287-295.
- A. COLLOGNAT (1998), "Ab Vrbe condita... Du mythe au écran: la naissance de Rome", in C. Aziza (dir.), *Le péplum: l'Antiquité au cinéma*. Coubevoie: 63-69.
- P. CORNEILSON, E. K. Wolf (1994), "Newly Identified Manuscripts of Operas and Related Works from Mannheim", *Journal of the American Musicological Society* 47. 2: 244-274.
- A. CREA (2007), "Fedra o dell'amore insano nel melodrama", in F. Rossi (ed.), *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*. Roma: 189-225.
- J. V. CREWE (1990), "The Violence of Drama: towards a reading of the Senecan *Phaedra*", *Boundary 2* 17.3: 95-115.
- V. CRISTOBAL (1990), "Recreaciones novelescas del mito de Fedra y relatos afines", in *Cuadernos de Filología Clásica* 24: 111-125.
- J. M. CROISILLE (1964), "Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque", *REL* 42: 276-301.
- C. DAHLHAUS (1986), "Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica", in L. Bianconi (ed.), *La drammaturgia musicale*. Bolonha: 291-308.
- (1988), "Drammaturgia dell'opera italiana", in L. Bianconi, G. Pestelli (edd.), *Storia dell'opera Italiana – 6*. Turim.
- P. J. DAVIS (1983), "*Vindicat omnes natura sibi*: a reading of Seneca's *Phaedra*", in A. J. Boyle (ed.), *Seneca tragicus. Ramus Essays of Senecan Drama*. Victoria, Australia: 114-127.
- C. De BROSSES (1869), *Lettres familière écrites d'Italie en 1739 & 1740*. Paris.
- R. De CHANTAL (1965), "Proust et *Phèdre*", in *Études françaises* 1. 2: 87-114. [<http://id.erudit.org/iderudit/036193ar>].
- C. DELMAS, G. FORESTIER (1995), "Préface", in J. Racine, *Phèdre*. Paris: 7-26.
- G. DÍAZ-PLAJA (1965), "El protagonista y su criado", in *Ensayos elegidos*. Madrid.
- L. DÍEZ DEL CORRAL (1957), *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid.
- B. F. DICK (1962), "In the Entertainment World: Jules Dassin's *Phaedra*", *CW* 56.1: 26-27.
- C. DILL (1998), "Pellegrin, Opera and Tragedy", in *Cambridge Opera Journal* 10.3: 247-257.
- J. DUBATTI (2005), *El teatro sabe. La relación escénica. Conocimiento en once ensayos de teatro comparado*. Buenos Aires.

- (2008), *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires.
- L. EDELSTEIN (1966), *The Meaning of Stoicism*. Cambridge.
- M. EUGENIA LACARRA (1989), “La parodia de la ficción sentimental en La Celestina”, *Celestinesca* 13.1.
- T. A. FEIX (s/d), “O *Amor de Fedra*, de Sarah Kane, releituras contemporâneas” [http://www.polemica.uerj.br/pol21/cimagem/p21_taniaalice.htm].
- P. FABRI (1990), *Il Secolo Cantante – Per una storia del libretto d’opera nel Seicento*. Bolonha.
- M. FELDMAN (2007), *Opera and Sovereignty. Transforming Myths in Eighteenth-Century Italy*. Chicago, Londres.
- R. FERRACINI (2001), “Trabalhando com objetos”, in R. Ferracini, *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas.
- M. C. FIALHO (1996), “Afrodite e Ártemis no *Hipólito* de Eurípides”, *Mathesis* 5: 33-51.
- (2008), “Deuses e homens no *Hipólito* de Eurípides”, in A. Pociña, A. Lopez 2008: 125-146.
- J. B. FONTES (2007), “*In me tota ruens Venus*”, in *Hipólito e Fedra: três tragédias/ Eurípides, Séneca, Racine*. Estudo, tradução e notas de J. B. Fontes. São Paulo: 11-99.
- M. FOUCAULT (2006), “A escrita de si”, in M. Foucault (2006), *Ditos e Escritos, vol. V: Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro.
- (2002), *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo.
- C. GADELHA (2008), “Espectros de Sísifo”, in *À Mostra: revista-programa laboratorial da Escola de Comunicação sobre a VIII Mostra de Teatro da UFRJ*. Rio de Janeiro: 44-45.
- P. GALLARATI (1984), *Musica e Maschera. Il libretto italiano del Settecento*. Turim.
- L. GAMBÓN (2003), “La nodriza y la voz del otro en Hipólito de Eurípides”, in *V Jornadas de Cultura Clásica: Perresía, licentia verborum y Verdad*. Buenos Aires.
- F. GARCÍA ROMERO (1998), “Adaptaciones cinematográficas de la tragedia griega: puesta en escena antigua y moderna”, in E. García Novo, I. Rodríguez Alfageme (eds.), *Dramaturgia y puesta en escena. Actas del I coloquio hispano-italiano sobre teatro griego*. Madrid: 193-204.
- G. GIANCOTTI (1953), *Saggio sulle tragedie di Seneca*. Roma, Napoli, Città di Castello.
- F. GIULIANO (2011), “L’impossible crime. Imaginaire et pratique de l’inceste féminin dans la France du XIX^e siècle”, in *Champ pénal/ Penal field*, vol.

VIII. [<http://champpenal.revues.org/8046>].

- J. GLENN (1976), "The fantasies of Phaedra: a psychoanalytic reading", *Classical World* 69.7: 435-442.
- A. GOLD, R. FIZDALE (1991), *The Divine Sarah: A Life of Sarah Bernhardt*. New York.
- L. GOLDMANN (1976), *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et les tragédies de Racine*. Paris.
- B. E. GOOF (1990), *The noose of words, readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge.
- P. GRIMAL (1963), "L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre", *REL* 41: 297-314.
- J. GROTOWSKI (1987), *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro.
- (2007), "Em busca de um teatro pobre", in L. Flaszen, C. Pollastrelli (org.), *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Renata Molinari. São Paulo.
- R. GULLÓN (1980), "Relectura de San Manuel Bueno", in F. Rico, *Historia y Crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*. Tomo 6. Barcelona.
- M. HARTMAN (1961), "Desire under the Elms: in the light of Strindberg's influence", *American Literature* 33.3: 360-369.
- D. HEARTZ, J. A. RICE edd. (2004), *From Garrick to Gluck: essays on opera in the age of Enlightenment*. Pendragon, Hillsdale, New York.
- K. HELDMANN (1968), "Senecas *Phaedra* und ihre griechischen Vorbilder", *Hermes* 96: 88-117.
- W. HELLER (2010), "Phaedra's Handmaiden: tragedy as comedy and spectacle in seventeenth-century opera", in P. Brown, S. Ograjenšek (eds.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. Oxford: 67-84.
- H. ERBSE (1984), *Studien zum Prolog der Euripideischen Tragödie*. Berlin.
- H. HERTER (1971), "Phaidra in griechischer und romischer Gestalt", *Rheinisches Museum für Philologie* 114: 51-104.
- M. HOSE (1990), *Studien zum Chor bei Euripides I*. Stuttgart.
- B. HOXBY (2005), "The doleful airs of Euripides: the origins of opera and the spirit of tragedy reconsidered", in *Cambridge Opera Journal* 17.3: 253-269.
- (2007), "All Passion Spent: the means and ends of a *Tragédie en Musique*", in *Comparative literature* 59.1: 33-62.

- P. HOWARD (2003), *Christoph Willibald Gluck: a guide to research*. New York, London.
- E. JENNI, C. WESTERMANN (1984), *Theologisches Handwörterbuch zum alten Testament*. Munique.
- E. KERN (1990), "Tragedy into opera. *Phèdre* and *Hippolyte et Aricie*", in F. Jost (org.), *Aesthetics and the Literature of Ideas: essays in honor of A. Owen Aldridge*. Delaware: 122-133.
- B. KNOX (1979), *Word and Action, essays on the Ancient Greek*. Baltimore and London.
- J. S. LASSO DE LA VEGA (1965), "Hipólito y Fedra en Eurípides", *Estudios Clásicos* 46.9: 361-410.
- P. LAUTENSCHLÄGER (2008), *Konzepte der Leidenschaft. Phädra-Vertonungen im 18. Jahrhundert und das Gattungssystem der tragischen Oper*. Schliengen.
- D. F. LEÃO (2010), "10 anos de sensações efêmeras e de emoções eternas", in C. A. M. Jesus, L. N. Ferreira (org.), *FESTEIA-Tema Clássico, Dez anos de um festival de teatro (1999-2008)*. Coimbra: 12-14.
- E. LEFEVRE (1969), "*Quid ratio possit?* Seneca's *Phaedra* als stoiches Drama", *WS* 3: 131-160.
- N. LLAGÜERRI PUBILL (2010), "Fedra en Eurípides, Ovidio y Séneca", *Philologica Urcitana* 2: 1-14.
- A. LÓPEZ (1997), "Ruptura del prototipo de mujer: Fedra se declara a Hipólito (Ov. *Her.* 4 y Sen. *Phaedr.*)", in M. Rodríguez-Pantoja (ed.), *Séneca, dos mil años después*. Córdoba: 281-289.
- (2008), "La *Fedra* de Séneca: una ruptura del prototipo", in A. Pociña, A. López 2008: 251-267.
- (2008), "Nuevo escándalo de Fedra en el París de 1677: el estreno de *Phèdre et Hippolyte* de Jean Racine et de Jacques Pradon", in A. Pociña, A. López 2008: 323-335.
- F. LOURENÇO (2011), *The Lyric Metres of Euripidean Drama*. Coimbra.
- K. MACKINNON (1986), *Greek Tragedy into Film*. Rutherford, Madison, Teaneck.
- R. H. MAIMONI (1985), "A visão trágica em *Hipólito* de Eurípides", *Revista de Letras* 25: 103-108.
- R. M. MARIÑO SÁNCHEZ-ELVIRA (1997), "Teseo, Fedra e Hipólito en el Cine", *Estudios Clásicos* 111: 111-125.
- M. McDONALD (1983), *Euripides in Cinema: the Heart made visible*. Philadelphia.

- G. MONVAL (1892), *Lettres de Adrienne Le Couvreur*. Paris.
- J. MOREL (1991), "Pellegrin adaptateur du mythe de Phèdre", in *Agréables mensonges. Essais sur le théâtre français du XVII^e siècle*. Paris: 385-395.
- C. MORENILLA (2008), "La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)", in A. Pociña, A. López 2008: 435-480.
- U. MORICCA (1915), "Le fonti della *Fedra* di Seneca", *SIFC* 21: 158-224.
- C. MOSSÉ (1990), *La mujer en la Grecia clásica*. Madrid.
- R. MULHAUSER (1953), "The Phaedra Myth in France", *CJ* 49.3: 127-130.
- P. NAPOLI-SIGNORELLI (1804), *Delle migliori tragedie greche e francesi. Traduzioni ed analisi comparative. Tomo I. Analisi comparativa L'Ippolito coronato di Euripide; La Fedra di Giovanni Racine*. Milano.
- M. NAPOLITANO (2010), "Greek tragedy and opera: notes on a marriage manqué", in P. Brown, S. Ograjensek (eds.), *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*. Oxford: 31-46.
- B. NORMAN (1998), "Remaking a cultural icon: *Phèdre* and the operatic stage", in *Cambridge Opera Journal* 10.3: 225-245.
- (2001), *Touched by the Graces: The libretti of Philippe Quinault in the context of French classicism*. Birmingham.
- F. OLIVEIRA (1999), "Imagem do poder na tragédia de Séneca", *Humanitas* 51: 49-83.
- M. OLIVEIRA (2009), *Hipólito: monólogo masculino sobre a perplexidade* [<http://colectivo84.blogspot.com/2009/04/hipolito-monologo-masculino-sobre.html>].
- M. PASCHALIS (1994), "The Bull and the Horse: animal theme and imagery in Seneca's *Phaedra*", *AJP* 115.1: 105-128.
- G. PETRONE (2008), "Eccessi di eros e parentella nella *Fedra* di Seneca", in A. Pociña, A. López 2008: 239-250.
- M. C. PIMENTEL (1987), "A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca: a tragédia *Phaedra*", *Euphrosyne* 15: 257-268.
- (1993), *Quo uerget furor? Aspectos estóicos na Phaedra de Séneca*. Lisboa.
- B. PINTIAUX (2007), "Hippolyte et Cendrillon. La tragédie en musique est un conte", in *Féeries* 4 [<http://feeries.revues.org/index293.html>].
- A. POCIÑA (1999), "Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo", in Ivano Dionigi (ed.), *Seneca nella coscienza dell'Europa*. Milano: 299-325.

- (2003), “La donna secondo Seneca e le donne degli Annei”, in I. Guanlandri, G. Mazzoli, *Gli Annei. Una famiglia nella storia e nella cultura di Roma imperiale*. Como: 327-337.
- (2008), “De la tragedia al cuento: la madrastra enamorada en *El asno de oro* (Apul., *met.* 10, 2-12)”, in A. Pociña, A. López 2008: 269-285.
- A. POCIÑA, A. LOPEZ (2008), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*. Granada.
- J. B. T. PRADO (1995), “Uma leitura intertextual da *Phaedra* de Séneca”, *Revista de Letras* 35: 195-200.
- M. QUIJADA (2008), “*Hipólito* de Eurípides: cuestiones de retórica trágica”, in A. Pociña, A. López 2008: 93-94.
- J. A. RAMOS (2004), “Erotismo na Bíblia”, *História* 66 (3 sér.): 38-39.
- J. A. RAMOS, M. C. FIALHO, N. S. RODRIGUES (2009), *A Sexualidade no Mundo Antigo*, Lisboa.
- B. REDDICK (1969), “Proust: the 'La Berma' Passages”, in *The French Review* 42.5: 683-692.
- M. RIBEIRO (s/d), “*O Amor de Fedra*, para uma alegoria do obscuro” [<http://www.eca.usp.br/tfc/geral20051/00/mribeiro.htm>].
- D. RIGHINI (2007), “Della tragedia al melodrama. Fedra nel teatro musicale”, in R. Pierini et alii (eds.), *Fedra. Versioni e riscritture di un mito classico. Atti del Convegno AICC (Firenze, 2-3 aprile 2003)*. Firenze: 157-169.
- N. S. RODRIGUES (2010), “*Least that's what Plutarch says*. Plutarco no cinema”, in L. N. Ferreira, P. S. Rodrigues, N. S. Rodrigues, *Plutarco e as Artes. Pintura, Cinema e Artes Decorativas*. Coimbra: 139-272.
- D. ROGERS (2009), *Fedra ed Hippolito by Francesco Vannarelli: a Critical Edition* (Masters Diss.). Brigham Young University.
- J.-J. ROUBINE (1998), *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro.
- M. RUCH (1964), “La langue de la psychologie amoureuse dans la *Phèdre* de Sénèque”, *ECl.* 20: 356-363.
- F. P. RUSSO (2007), “Fedra o Aricia? Le ragioni delle ‘cagioni episodiche’”, in F. P. Russo, *Giovanni Paisiello e la cultura europea del suo tempo*. Luca: 99-126.
- S. RUTHERFORD (2006), *The Prima Donna and Opera, 1815-1930*. Cambridge.
- S. SADIE ed. (1997), *The New Grove Dictionary of Opera*. London.
- M. SALOTTI (1997), “Note sul cinema mitologico italiano: 1957-1964”, in *Il Mito Classico e il Cinema*. Genova: 47-57.

- F. SALVADOR VENTURA (2008), “Filmando a *Fedra* en España (Manuel Mur Oti, 1956) y Francia (Jules Dassin, 1962)”, in A. Pociña, A. López 2008: 503-524.
- F. B. SANTOS (1988), “O Hipólito de Séneca: um breve estudo sobre tragédia latina”, *Revista de Letras* 28: 129-138.
- A. W. SCHLEGEL (1807), *Comparaison entre la Phèdre de Racine et celle d’Euripide*. Paris.
- Ch. SEGAL (1965), “The tragedy of the *Hippolythos*: the waters of the ocean and the untouched meadow”, *HSCP* 70: 117-169.
- (1986), *Language and Desire in Seneca’s Phaedra*. Princeton.
- B. SEGURA RAMOS (1994), *Lucio Anneo Séneca. Fedra* (con comentario léxico y métrico de C. Arias Abellán, L. Molero y R. Carande). Sevilla.
- J. A. SEGURADO E CAMPOS (1983-1984), “Notas para uma leitura da *Phaedra* de Séneca”, *Euphrosyne* 12: 155-176.
- (1997), “*Ratio e uoluntas* no pensamento de Séneca”, *Classica* 22: 79-92.
- E. SELFRIDGE-FIELD (2007), *A New Chronology of Venetian Opera and related genres, 1660-1760*. Stanford.
- A. SEISDEDOS HERNANDEZ (1988), “Fuerzas de destrucción en *Fedra* de Séneca”, *Cuadernos de Filología Clásica* 21: 345-358.
- J. P. SERRA (2006), *Pensar o Trágico*. Lisboa.
- M. F. S. SILVA (2005), *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa.
- (2005), “A *Fedra* de Eurípides. Ecos de um escândalo”, in *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: 167-193.
- (2008), “La *Fedra* de Eurípides. Ecos de un escándalo”, in A. Pociña, A. López 2008: 105-123.
- B. SNELL (1967), *Scenes from Greek Drama*. Berkeley, Los Angeles.
- O. TAPLIN (1978), *Greek Tragedy in Action*. California, Great Britain.
- (1997), *Pots and Plays. Interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century BC*. Los Angeles.
- D. THOMAS (2002), *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*. Cambridge.
- A. TRABULSI (1855), *La critique poétique des arabes, jusque’au Ve. siècle de l’Hégire (XIe. siècle de J.C.)*. Damasco.
- A. VALVERDE GARCÍA (1997), “Filmografía sobre la Grecia Antigua y la transposición de tragedias y mitos griegos a la actualidad”, *Thamyris* 1: 6-11.

- J. VICENTE BAÑULS, P. CRESPO (2008), “La *Fedra* de Sófocles”, in A. Pociña, A. Lopez 2008: 15-84.
- P. A. WATSON (1995), *Ancient Stepmothers. Myth, misogyny and reality*. Leiden, New York, Köln.
- T. B. L. WEBSTER (1966), “The myth of Ariadne from Homer to Catullus”, *Greece & Rome* 13.1: 22-31.
- P. WEISS (1982), “Teorie drammatiche e “infranciosamento”: motivi della “riforma” melodrammatica nel primo Settecento”, in L. Bianconi, G. Morelli (eds.), *Antonio Vivaldi, teatro musicale, cultura e società*. Firenze: 273-296.
- M. M. WINKLER (2001), *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford.
- I. M. ZAVALA (1980), “El teatro de Unamuno”, in F. Rico (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura Española. Modernismo y 98*. Tomo 6. Barcelona.
- F. C. ZORRER DA SILVA (2001), *A paixão proibida no Hipólito de Eurípedes e em Fedra de Séneca*. Tese de Mestrado em Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ÍNDICE TEMÁTICO E DE NOMES

- ABASÍ (Califado): 77, 81
ABNER: 68
ABRAÃO: 14, 67-68
ACAB: 66
ADAB: 80
ADMETO: 34
ADRIANA LECOUVREUR DE EDOARDO VERA: 132 n. 11
ADRIENNE LECOUVREUR, de F. Cilea: 18, 129, 130, 131, 132 n. 11, 144
ADRIENNE LECOUVREUR, de Scribe e Legouvé: 130
AFFECTUS: 45, 48, 49, 52
AFONSO X, o Sábio: 78
AFRODITE (ou Vénus): *passim*
AGNESE: 132 n. 11
AGON: 25, 113
AIDOS: 26, 27, 94
ALCMÉON, de Crotona: 28
ALCOS, da Judeia: 79
ALDOR: 155 e n. 21, 156, 157
AMA (de Fedra): *passim*
AMAZONA(S): 28, 29, 30, 61? n. 28, 153? e n. 12
AMNON: 14, 69
ANA: 73 n. 6
ANTÍGONA: 165, 195
ANTÍOPE: 61 n. 18, 153, 158, 162
ANTIOPE GIUSTIFICATA: 133
APHRODISION: 30
AREÛSA: 99
ARIADNE: 32, 33 e n. 2, 132, 133 n. 14, 142 e n. 37, 149, 151, 152, 153, 158, 163, 167
ARLADNE AUF NAXOS, de R. Strauss: 132
ARLANNA, de B. Marcello: 133 n. 14
ARLANNA, de C. Monteverdi: 132
ARICIE (ou Arícia): 18, 82-91 *passim*, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 143, 144 n. 45, 154 e n. 13, 164
ARISTÓFANES: 117, 199 n. 10
ARISTÓFANES, de Bizâncio: 116
ARISTÓTELES: 15, 45, 48, 81, 83, 84, 90, 113, 168, 183, 187, 188
ARMIDE, de Lully e Quinault: 135
ARTAUD, A.: 15, 90, 111
ÁRTEMIS (ou Diana): *passim*
AS MIL E UMA NOITES: 14, 77-82 *passim*, 125
ATENAS (ou Atenienses): 12, 25, 28, 66, 79, 116 n. 4, 117, 148, 166, 167, 196
ÁTIS: 135
ATYS, de Lully e Quinault: 135
AUMONT, duquesa de: 131

- BARTHES, R.: 85, 88, 86 e n. 3, 88, 90
 BAUDRILLARD, J.: 112
 BELEROFONTE: 117 n. 7, 147
 BEN-AMI: 69
 BENVENUTI, T.: 130
 BÉRAUD, A.: 130
 BERNHARDT, S.: 143, 144
 BÍBLIA: 14, 65-76 *passim*, 78, 83, 157, 159
 BISSARI, Pietro Paulo: 133 n. 15
 BOILEAU, N.: 89
BONA MENS: 46, 48
 BOND, E.: 107, 113, 114
 BOUILLON, Princesa de: 129, 132
 BRECHT, B.: 185
 BROOK, P.: 20, 179, 186
 BROSSES, Ch. de: 134
 BUFÕES, Querela dos: 135 n. 19
BÜRGERLICHES TRAUERSPIEL: 154 n. 17
CABEZA I, de Francis Bacon: 123
 CABOT, Ephraim: 159, 161
 CACOYANNIS, M.: 163, 165 n. 35, 167 n. 38
 CANAÃ, fome de: 73
 CÂNACE: 200 n. 12
CANDAULES, REI DA LÍDIA..., de Jacob Jordaens: 124
 CANDAULES: 121, 124, 125, 157
CÂNTICO DOS CÂNTICOS: 67
CARPE DIEM: 103
 CASTIDADE (ou castidade): 12, 16, 35, 37, 38, 40, 50, 56, 57, 59, 157, 159, 169, 177, 196, 202
 CASTILHO, António F. de: 132 n. 11
 CELESTINA: 16, 93-100 *passim*
 ÇENDUBETE: 79
 CHARLES (príncipe de Gales): 107
 CHAUDET, A.-D.: 142 n. 41
 CHÉREAU, P.: 15, 91
 CÍBELE: 30, 135
 CILEA, F.: 18, 129, 130, 131 n. 9, 144
 CÍPRIS: vd. AFRODITE
 CIRCE: 98
 CHIPRE: 37
 CLARK, L.: 110
 CLITEMNESTRA: 165
 COLAUTTI, A.: 18, 129, 144
COMÉDIE FRANÇAISE: 130, 165
COMPOSITIO MEMBRORVM: 51
 CORÃO: 82
 CORINTO: 70
CORIOLANO, de Shakespeare: 101 n. 1
 CORNEILLE, P.: 135 n. 19
 CRETA: 66, 86, 88, 153, 167
 CRISIPO: 46
 CULPABILIDADE (inocência): 56, 57, 59, 81, 85, 86 n. 3
 D'ANNUNZIO, G., : 144, 145
DÂR AL-HIKMA ("Casa da Sabedoria"): 81
 DASSIN, J. (*Phaedra*): 10, 19, 120, 147, 148-155 *passim*, 157, 158 e n. 29, 161, 162, 164, 168, 169
 DAUMIER, H.: 143
 DAVID: 14, 68, 69, 71, 157
 DEBUSSY, C.: 145
 DÉDALO: 43
 DEJANIRA: 50 e n. 10
DESIRE UNDER THE ELMS, de Delbert Mann: 10, 147
DESIRE UNDER THE ELMS, de Eugene O'Neill: 10, 147, 159, 161
 DEUS: 75, 85, 90 e n. 11, 110, 113
DEVS EX MACHINA: 30, 43, 173, 189, 190
 D. FADRIQUE: 78
 DIA: 38
 DIABO: 155
 DIA, ilha de: 33 n. 2
 DIALÉCTICA NEGATIVA: 181
 DIANA (princesa de Gales): 17, 107

DIANA DEPOIS DO BANHO, de François Boucher: 121 n. 11
 DICTINA: 29, 30
 DINA (filha de Jacob): 65, 66
 DIOCLECIANO: 79
 DIONISO: 32, 33 e n. 2, 132, 153, 173, 176
 DIOSDADO, E.: 119, 156
 DÍPSADE (Ovídio): 98
DOIS IRMÃOS (conto egípcio): 73
DOLOR: 51, 55 n. 5
DRAMA DI FOCO (Medea): 133
DRAMA GUERRIERO (Antiopé): 133
DRAMA PER MUSICA: 139, 140
 DUCLOS: 131
 DUMAS, A.: 122
 ÉDIPO: 160, 195
 EEIA (ilha): 98
 EGEU: 167
 EGITO: 72, 73
EL CABALLERO DE OLMEDO, de Lope de Vega: 98
 ELCANA: 73 n. 6
 ELECTRA: 165
 EMANUEL DA BAVIERA: 133
ENEIDA, DE VIRGÍLIO: 46, 136
 ENÓTEA (Petrônio): 98
 EPICURISMO: 48
 EPIDAURO: 166
 ER: 71
 EROS (ou Cupido ou Amor): 14, 29 e n. 4, 30, 38, 59 e n. 15, 60, 115 n. 2, 122 n. 12, 177, 190 n. 5, 201
 ESAÚ: 159
 ESCULÁPIO: 136 n. 21
 ESPAÇO VAZIO: 179
 ESTENEBEIA: 117 n. 7
 ESTOICISMO: 13, 40, 45, 48, 50, 159, 168 n. 39
EUKLEIA: 94, 96
 EURÍNOME: 93

EURÍPIDES: *passim*
ALCESTE: 34
BACANTES: 173, 174, 175, 176
CRETENSES: 117 n. 7
ÉOLO: 200 n. 12
FÊNIX: 117 n. 7
HÉCUBA: 174, 175
HERACLIDAS: 7 n. 1, 195
HIPOLITO: *passim*
MEDELA: 34, 174, 175, 195 n. 1 (Sophia de Mello Breyner)
PELEU: 117 n. 7
SUPLICANTES: 7 n. 1, 195
TESEU: 32
 EUSTAQUIA: 101, 102
 EXPLOSAÇÃO DO ESPAÇO (Jean-Jacques Roubine): 181
 EZEQUIEL: 14, 75
 FADO: 158 e n. 28
FATVM: 61, 62
FAUSTA, de Donizetti: 144
 FAVORITA: 79
FEDRA
 de F. Orlandi: 144
 de G. Paisiello: 140 e n. 30, 141
 de M. Unamuno: 10, 16, 101- 106 *passim*, 120, 121
FEDRA INCORONATA: 133
FEDRA WEST, de Joaquín Romero: 10, 147, 161, 163
FEDRA: *passim*
 FEITIÇO: 93, 98, 99
 FELLINI, F.: 167 n. 38
 FERECIDES DE ATENAS (logógrafo): 33 n. 2
 FILHO PRÓDIGO: 150
 FILOCETES: 195
 FLAMENCO: 158 e n. 28
 FONCHITO (ou Alfonsito): 17, 115, 120, 121 e n. 11, 122 e n. 12, 123, 125

- FOUCAULT, M. (*As palavras e as coisas*): 173, 178
- FRANCO (ou Franquismo): 19, 119, 155,
- FRUGONI, C. I.: 135, 140 e n. 31, 141
- FVROR: 13, 14, 46, 47 n. 3, 48, 49, 50, 51, 52, 55, 58 e n. 12, 60, 61, 62
- GATE THEATRE: 107, 111
- GÉRARD, V.: 142 n. 41
- GLASONE, de F. Cavalli: 134
- GIGES: 124, 125
- GILGAMESH: 73
- GIRODET, Anne-Louis: 142 e n. 41, 143
- GOEL: 70 e n. 3
- GOLFO SARÓNICO: 30
- GRANDES DIONÍSIAS: 25
- GRAVELOT: 142
- GRISELDA: 132 n. 11
- GROSSO, João: 173
- GROTOWSKI, J.: 177, 179, 180, 181, 182
- GUS VAN SANT: 110
- HADES: 33 n. 2
- HAGNOS: 28
- HAMOR: 66
- HÄSER, C. H.: 132 n. 11
- HÉCATE: 30
- HELENA: 165
- HÉLIO: 153
- HERNANI, de Victor Hugo: 143
- HERÓDOTO: 125
- HIDRA, ilha de: 150, 154
- HIGH Noon, de Fred Zinnemann: 165 n. 36
- HIPÓLITA: 153, 158, 162
- HIPÓLITO: *monólogo masculino sobre a perplexidade*, de Mickael de Oliveira: 177, 196 n. 8
- HIPÓLITO: *passim*
- HIPPOLYTE ET ARICIE, de Pellegrin: 138 e n. 25, 140
- HIPPOLYTE ET ARICIE, de Rameau: 18, 136, 139 n. 26, 140
- HIPPOLYTE (Racine): 83-91 *passim*
- HIPPOLYTHOS KALYPTOMENOS (ou *Hipólito Velado*): 9, 25, 53 e n. 2, 62 n. 19, 116, 148 n. 3, 196
- HIPPOLYTHOS STEPHANEPHOROS (ou *Hipólito portador da Coroa*): 9, 25, 53, 62 n. 19, 116, 148
- HIYĀ (“sátira”): 81
- HOMERO (*Odisseia*): 33 n. 2, 93, 98
- HOMOSSEXUALISMO: 119, 157
- HORÁCIO: 46
- HÔTEL DE BOURGOGNE: 83, 118
- HÔTEL DE GÉNÉGAUD: 118
- HYBRIS: 12, 40, 88, 113, 152, 155, 168, 177, 199
- ILITIA: 30
- IMPATIENS: 55
- INANNA: 73
- INCERTVS: 55 e n. 5
- INCESTO: 14, 19, 56 n. 7, 58, 62 n. 19, 68, 69, 70, 77, 82, 84, 86, 94, 121, 144 n. 47, 150, 177
- ÍNDIA: 77, 78, 82
- INFERNOS: 49, 55 n. 4, 56 n. 7, 57, 58, 62 n. 19, 86, 120, 137
- INSENSATEZ (Senhora): 75
- IPPOLITO ED ARICIA, de T. Traetta: 140 e n. 30, 141
- ISAAC: 67
- ISHTAR: 73
- ISLÃO: 81, 82
- ISRAEL: 69, 70, 74
- JACOB: 65, 66, 68, 159
- JANSENISMO: 84, 89, 90 n. 11, 131
- JASÃO: 34
- JAVÉ: 74
- JEFTÉ: 74
- JEREMIAS: 14, 75
- JESUS CRISTO: 110

- JEZABEL: 66
 JOB: 76
 JOCASTA: 50, 165
 JOSÉ: 72, 73, 78, 147
 JUDÁ: 71
 JUSTINIANA (Justita): 120, 121 e n. 11, 123
 KALILA E DIMNA: 78, 82
 KANE, Sarah: 107-114 *passim*
 Blasted: 107, 114
 Cleansed: 113
 Phaedra's Love: 11, 16, 17, 19, 107-114 *passim*, 177
 Psychosis: 112, 113
 KATHARSIS: 113
 KERLL, J. K.: 133 n. 15
 KUFA: 82
 KUMALA INDIANO: 78
 KYRILLIS (família): 148, 149, 154, 162
 L'HIPPOLITO REDIVIVO, de L. Bontempo: 133
 LA CASA DELL'ASTROLOGO, MELODRAMA GIOCOSSO, de Pietro Angiolini: 144 n. 45
 LA CELESTINA, de F. de Rojas: 15, 93-100 *passim*
 LA MESNARDIÈRE: 89
 LA SONRISA VERTICAL, ed. de Luis García Berlanga: 119
 LABIRINTO DE CRETA: 43, 88, 167
 LAODAMIA, Pintor de: 21, 201
 LECOUVREUR, A.: 129, 130 e n. 4, 132 n. 11, 144
 LEGOUVÉ, E.: 130, 131, 132 n. 10, 144 e n. 48
 LEVIRATO: 70, 71, 72
 LIBERA MORS: 50
 LÍDIA: 125,
 LIMA: 17, 120
 LOCYS HORRENDVS: 157
 LOREN, S.: 161
 LOT: 68
 LOUCURA: 12, 14, 34, 35, 39, 54, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 88, 103, 108, 113, 160, 192
 LUCRECIA: 17, 115 n. 2, 120, 121 e n. 11, 122 e n. 12, 123, 125
 LUCRÉCIA: 144 n. 47
 LUME TEATRO: 181
 LYMBERAKI, M.: 148, 153, 154
 MADĪH ("panegírico"): 81
 MAISON DE SAINT-CYR: 83
 MAINTENON, Mme.: 84
 MALLEVS MALEFICARVM: 98
 MARCELO: 104
 MARTE: 61 n. 16
 MATISSE, H.: 184
 MAURÍCIO DE SAXE: 129, 130
 MCCARTHISMO: 148
 MEDEA VENDICATIVA: 133
 MEDEIA: 25, 34, 89, 98, 132, 134, 135, 141, 159, 160, 195
 MEDITERRÂNEO (mar): 145, 151 e n. 8, 154, 163 n. 33, 169
 MELANIPE: 153, 158, 162
 MELIBEA: 15, 93-100 *passim*
 MELISSA: 135
 MELODRAMA (ou *mélodrame*): 131 n. 8, 162, 164, 165
 MELÓLOGO: 131 e n. 9
 MERCOURI, M.: 19, 148-155 *passim*
 MESOPOTÂMIA: 73
 MESTRE DOS CASSONI CAMPANA: 142 n. 37
 METASTASIO (Pietro Antonio Domenico Trapassi), : 135 n. 19
 MINOS: 61 nn. 17 e 18, 86, 153, 166
 MINOTAURO: 15, 43, 61 n. 17, 86, 87, 88, 121, 124 e n. 13, 148, 151 n. 7, 166, 167
 MISOGINIA: 14, 40, 43, 49, 50, 77, 80, 86, 101, 110, 117, 156, 169, 199

- MOAB: 68
 MOIRAI (ou *moira*): 47, 158, 168
 MOITTE, A.: 142 n. 41
 MOTTA, G.: 173
 MOURIEZ, C.: 130
 MOURNING BECOMES ELECTRA, de E. O'Neill: 159
 MUR OTI, M. (*Fedra*): 10, 19, 118, 120, 155 e nn. 19 e 20, 157, 158 e n. 29, 159, 162, 169
 NAHDA: 81
 NARCISO (narcisismo): 120, 160
 NAXOS: 32, 33 n. 2, 166
 NEPTUNO: 51, 89, 140
 NERO: 45
 NOÉ: 68
 NOITE: 38
 NOUVELLE VAGUE: 19, 148
 O BURRO DE OURO, de Apuleio: 115
 O CRIME DA ALDELA VELHA, de Manuel Guimarães: 155
 OENONE: 86, 88, 89
 OLIMPO: 81
 ONAN: 71
 ONANISMO: 71 n. 4, 110, 120
 ONASSIS, A.: 148
 ÓPERA-BALÉ: 138
 ÓPERA-CÓMICA: 138
 ORCHESTRA: 185
 OSEIAS: 14, 75
 OVÍDIO: 98, 142, 153 n. 10
 Fastos: 46
 Heroides: 9, 47, 53, 58 n. 11, 61 n. 17, 133
 Metamorfoses: 45, 46, 133, 136
 PÁDUA: 80
 PAËR, F.: 132 n. 11
 PAISAGEM COM ARGONAUTAS / MATERIAIS DE MEDELA / MEDELA DE MÜLLER: 174, 175
 PALESTINA: 66
 PARCAS: 137
 PARIS: 83, 118, 121 n. 11, 141, 142, 143, 144, 149, 150
 PÁRMENO: 96
 PARRA, V.: 119, 156
 PASÍFAE: 61 e nn. 17 e 18, 124, 132, 167
 PASOLINI, P. P.: 167 n. 38
 PÁTHOS: 25, 38, 46, 113
 PAVLOVSKY, E.: 101 n. 1
 PEDRO: 101-106 *passim*
 PELLEGRIN, P.: 18, 136, 137, 138 e n. 25, 140, 141
 PENELLA, E.: 119, 155
 PENÉLOPE: 93
 PENINA: 73 n. 6
 PENSÉES, de B. Pascal: 90 n. 11
 PEPLVM: 147, 161, 166, 167 e n. 38, 168
 PERKINS, A.: 149, 160, 161
 PEROSIO, E.: 130
 PÉRSIA: 77, 78
 PERSUAÇÃO (deusa): 201
 PEYRON: 142 n. 41
 PHÈDRE
 de A. Cabanel: 21, 143, 200
 de P. Jourdan: 168
 PHÈDRE et *Hyppolyte*, de J. Pradon: 9, 118
 PHÈDRE (personagem de Racine): 83-91 *passim*
 PHYSIS: 29
 PIETÀ: 189, 193
 PIETAS: 54, 56, 57, 59
 PINTER, H.: 107
 PIRÍTOO: 58 n. 10, 137
 PIZZETTI: 145
 PLEBERIO: 97
 PLUTÃO: 49, 137
 PLUTARCO, *Vida de Teseu*: 133
 POLÓNIA: 79

- PONCIANO: 79
- PORT-ROYAL, escolas de: 84, 89
- POSÉIDON (ou Posídon): 30, 41, 42, 43, 53, 155 n. 22
- POUSSIN, N.: 142, 166
- PRETO, rei de Tirinte: 117
- PRIMATICCIO, F.: 142
- PROTÁGORAS: 30
- PROUDHON, P. J.: 142 n. 41
- PULP FICTION, de Quentin Tarantino: 109
- PUTIFAR: 78, 147
- QUIJOTE, de Cervantes: 98
- RACINE, J. 83-91 *passim*
Andromaque: 83, 90 n. 12
Athalie: 83
Bajazet: 83, 131 n. 9, 135
Bérénice: 83, 135
Britannicus: 83, 90 n. 12
Esther: 83, 135
Iphigénie: 135
Phèdre: 9, 15, 18, 83-91 *passim*, 101, 118 e n. 8, 120, 129 e n. 2, 130, 131, 134 e n. 18, 135 e n. 19, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143 e nn. 42 e 43, 144 e n. 45, 147, 148, 165, 178, 196 n. 9
- RACINE E SHAKESPEARE, de Stendhal: 143
- RAGUENET, F.: 135 n. 19
- RAINHA DA SUCATA, de Sílvio de Abreu: 166 n. 37
- RATIO: 45, 47, 48, 52, 58 e n. 12
- READY-MADE (M. Duchamp): 180
- RIGOBERTO, dom: 17, 120, 122 e n. 12, 123, 124
- RITORNELO: 101 e n. 1
- ROMA: 79, 80, 98, 107
- ROSSINI G. A.: 134
- RÚBEN: 68
- RUBENS: 142 n. 38
- RUTE: 71
- SABEDORIA (Senhora): 75
- SALOMÃO: 66, 67 n. 1
- SALOMÉ: 144 n. 47
- SALVONI, L. B.: 140 e n. 32, 141
- SANGÁRIDE: 135
- SARA: 14, 68
- SARTRE, J. P.: 76
- SAUL: 68
- SCRIBE, A.: 130, 131, 132 n. 10, 144 e n. 49
- SELENE: 153
- SEMPRONIO: 96
- SENDEBAR (ou *Syntipas*, ou *Sindibad*): 14-15, 77-82 *passim*
- SÉNECA: 13, 16, 17, 18, 25, 45, 46 e n. 2, 47 e n. 5, 49 e n. 9, 50, 51, 53, 54, 56, 78, 84, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 118, 123, 124, 133, 148, 154, 155, 156, 157 e n. 26, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 168 e n. 39, 169, 196 n. 9
Fedra (ou *Phaedra*): 9, 13, 16, 17, 18, 19, 25, 45-62 *passim*, 78, 79, 84, 107, 108, 109, 110, 111 e n. 3, 112, 117 n. 5, 118, 119, 120, 123, 124 e n. 13, 133, 148, 154, 155, 156, 157 e n. 26, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 168 e n. 39, 169, 196 n. 9
Hércules no Eta (*Hercules Oetaeus*): 50
Tiestes (*Thyestes*): 107, 195 n. 5
- SERANGELI, G.: 142 n. 41
- SERVITIUM AMORIS: 56
- SERVO (de Hipólito): 28, 37, 38, 39, 201, 204
- SETE SÁBIOS: 79
- SHAW, Irwin: 160
- SIQUEM: 66
- SÓFOCLES: 14, 56 n. 7, 57, 62 e n. 19, 148, 188
Antígona: 195 n. 2

- Fedra*: 9, 53 e n. 2, 116 n. 4, 148 n. 3
Rei Édipo: 195 n. 3
 SOL: 61 n. 16, 86 e n. 4, 156, 157
SOPHROSYNE: 12, 26, 27, 28, 30
 STAËL, Mme. de: 143
 SUETÓNIO: 125 n. 15
SUR RACINE, de R. Barthes: 85
SUSANA, de Luís Buñuel: 156 n. 23
 TAMAR: 14, 69, 71, 72
 TAPLIN, O.: 154, 200 n. 12, 201
 TAUNAY, N. A.: 142 n. 41
 TEATRO *IN-YER-FACE*: 111
 TEATRO NOH: 174
 TEATRO POBRE: 179, 182
 TEDESCO, Fortunata: 132 n. 11
TEOGONIA DE HESÍODO: 33 n. 2
 TERÊNCIO: 125
TESEO CONTRA IL MINOTAURO, de Silvio Amado: 147, 167
TESEO TRA LE RIVALI, de D. Freschi e A. Aurelli: 133 n. 14
 TESEU: *passim*
 TESSÁLIA: 62 n. 19
THE THORN BIRDS, de C. McCullough (Carmen Culver): 166 n. 37
 THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ: 90
 THÉRAMÈNE (Racine): 86, 89
THÉSÉE, de Lully e Quinault: 135
 THÉSÉE (Racine): 83-91 *passim*
 THÍASOS, Associação Cultural: 7, 173-205 *passim*
 TIBÉRIO: 125
 TIRÉSIAS: 156
 TOLEDO, Escola de Tradutores: 14, 77
TRAGÉDIE LYRIQUE: 136
TRANQVILITAS (animi): 13, 45
 TREZENA: 12, 17, 26, 29, 30, 35, 84, 86, 89, 94, 165, 166, 185, 187, 189, 192, 196, 197, 198, 202
TRIBUTE TO A BAD MAN, de Robert Wise: 10, 147, 164
TYCHE: 47
VIRTVS: 45, 48
VITIVM: 45, 48
 ULISSES: 33 n. 2, 155
VOLVNTAS: 45, 47
 VARGAS LLOSA, M.: 9, 17, 115-125 *passim*
Conversación en La Catedral: 116
Elogio de la madrastra: 9, 11, 17, 115-125 *passim*
La ciudad y los perros, 116
La fiesta del Chivo: 116
La tia Julia y el escritor: 116
Pantaleón y las visitadoras: 116
 VELÁZQUEZ: 15
VÊNUS COM O AMOR E A MÚSICA, de Ticiano: 122 n. 12
 VERA, Edoardo: 130
 VIRGÍLIO: 84, 153 n. 10
VOYEURISMO: 121, 123, 124, 125, 162
 VULCANO: 61 n. 16,
 WAGNER: 145
WESTERN: 147, 161, 164, 165 e n. 36, 169
WILD IS THE WIND, de George Cukor: 10, 147, 163
 YOURCENAR, M.: 10, 34, 187, 208
ZEITGEIST: 111
 ZENÃO: 46
 ZEUS: p. 33 n. 2

VOLUMES PUBLICADOS NA COLEÇÃO HUMANITAS SUPPLEMENTUM

1. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 1 – Línguas e Literaturas. Grécia e Roma* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
2. Francisco de Oliveira, Cláudia Teixeira e Paula Barata Dias: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 2 – Línguas e Literaturas. Idade Média. Renascimento. Recepção* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
3. Francisco de Oliveira, Jorge de Oliveira e Manuel Patrício: *Espaços e Paisagens. Antiguidade Clássica e Heranças Contemporâneas. Vol. 3 – História, Arqueologia e Arte* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2010).
4. Maria Helena da Rocha Pereira, José Ribeiro Ferreira e Francisco de Oliveira (Coords.): *Horácio e a sua perenidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
5. José Luís Lopes Brandão: *Máscaras dos Césares. Teatro e moralidade nas Vidas suetonianas* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
6. José Ribeiro Ferreira, Delfim Leão, Manuel Tröster and Paula Barata Dias (eds): *Symposion and Philanthropia in Plutarch* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2009).
7. Gabriele Cornelli (Org.): *Representações da Cidade Antiga. Categorias históricas e discursos filosóficos* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/Grupo Archai, 2010).
8. Maria Cristina de Sousa Pimentel e Nuno Simões Rodrigues (Coords.): *Sociedade, poder e cultura no tempo de Ovídio* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH/CEC/CH, 2010).
9. Françoise Frazier et Delfim F. Leão (eds.): *Tychè et pronoia. La marche du monde selon Plutarque* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, École Doctorale 395, ArScAn-THEMAM, 2010).
10. Juan Carlos Iglesias-Zoido, *El legado de Tucídides en la cultura occidental* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, ARENGA, 2011).
11. Gabriele Cornelli, *O pitagorismo como categoria historiográfica* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).
12. Frederico Lourenço, *The Lyric Metres of Euripidean Drama* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2011).

13. José Augusto Ramos, Maria Cristina de Sousa Pimentel, Maria do Céu Fialho, Nuno Simões Rodrigues (coords.), *Paulo de Tarso: Grego e Romano, Judeu e Cristão* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
14. Carmen Soares, Paula Barata Dias (coords.), *Contributos para a história da alimentação na antiguidade* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).
15. Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho, José Ribeiro Ferreira (coords.), *Hípólito e Fedra - nos caminhos de um mito* (Coimbra, Classica Digitalia/CECH, 2012).

Se é bem verdade que a encenação de uma tragédia clássica exige dos artistas de teatro um mergulho teórico que, à partida e em conjunto com a labuta em sala de ensaios, dê consistência à representação em palco, tampouco é mentira o caminho contrário. Ou seja, é igualmente verdadeira a hipótese de que a *praxis* teatral é capaz de catapultar um aprendizado profundo do material poético que, a cada novo ensaio, a cada nova função, se depreende do confronto físico e emocional que toda a grande dramaturgia, dos clássicos aos contemporâneos, cobra. O presente volume, que nasce como desdobramento da encenação do *Hipólito* de Eurípides que o grupo Thíasos estreou na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em abril de 2010, é prova cabal do imenso leque de reflexões que o teatro, já naquilo que possui de mais pragmático, é capaz de suscitar.

