UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A PAIXÃO PROIBIDA NO **HIPÓLITO** DE EURÍPIDES

E EM **FEDRA** DE SÊNECA

FERNANDO CRESPIM ZORRER DA SILVA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Literatura Comparada.

Prof. Orientador: Dr. Denis Schell

PORTO ALEGRE, OUTUBRO DE 2001

Toda a primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.

Italo Calvino

Nos antigos se vê a letra perfeita e acabada de toda a poesia; nos modernos se pressente o espírito em devir.

Schlegel

Considera as coisas além das aparências e não deixes escapar de nenhuma delas sua qualidade intrínseca nem seu valor.

Marco Aurélio

À Adri, por todos os segundos de nossa convivência, por nossos pequenos milagres, por nossa luta, pelo seu entusiasmo, por sua paciência, por sua coragem, por sua dedicação, eu dedico a você esta pequena obra, fruto de nossos sonhos, de nossas vidas.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Denis Schell, não só por este trabalho, mas por um apoio que começou na graduação do curso de Letras, pelos conselhos, não de agora, mas já de muitos anos. Agradeço pela dedicação, pela paciência, por sua sabedoria, pelo seu incentivo, por sua amizade.

Aos fiéis amigos que tanto me deram força, que tanto me entusiasmaram e não deixaram que eu desistisse: Alessandra Trindade, Beatriz Pereira, Luiza Machado, Marcos Nunes, Paulina, Lúcia Brito e Paulo Carvalho, Renato Barcellos e Luciane Michels, Luís Martins e Nair Martinenko, Adalmir e Silvana Pacheco, Márcia Tiburi, Clóvis Argenta, Rogério Heckler, Maria Hilda, Gisele Bazo, Eliana Gonzaga, Pedro Teobaldo, Patrícia Helena, Zaira Azevedo, Daniel Soares.

À minha família, por me ter ensinado a sonhar, a não desistir dos projetos, mesmo que a dor ultrapasse os ossos, mesmo que o cansaço tome conta de tudo, mesmo que o desejo seja impossível.

In memoriam da minha avó materna, Dezolina Zavarize; do meu avô materno, João Zorrer; do meu avô paterno, Alfredo Crespim da Silva; da minha amada tia Chininha. Seres especiais que me ensinaram a olhar o mundo, que ajudaram a formar a essência mais profunda do que sou.

Aos funcionários da Biblioteca Central pelo imenso apoio prestado para conseguir os artigos e para responder às dúvidas pela parte formal da dissertação.

RESUMO

Este estudo visa a analisar a peça **Hipólito** de Eurípides e a **Fedra** de Sêneca, a partir da intertextualidade, termo criado e difundido por Julia Kristeva no âmbito dos estudos da Literatura Comparada. Procuramos investigar o tema "a paixão proibida" em ambos os textos, destacando o diálogo mútuo que envolvem tais obras. Nessa pesquisa, estudamos essencialmente o discurso feminino, o desenvolvimento da paixão em seus diversos estágios, o ódio masculino contra as mulheres, o pensamento estóico subjacente nas falas das personagens de Sêneca. Outros aspectos também foram investigados como a caracterização das personagens e o enredo. Sêneca apropriou-se de alguns elementos do texto de Eurípides e reformulou-os em um amplo processo de reescrita o que culminou em uma nova obra estética com traços da sua cultura romana.

Palavras-chave:

tragédia, intertextualidade, literatura romana, literatura grega

ABSTRACT

This work aims to analyze the plays Hippolytus by Euripides and Phaedra by Seneca from the intertextual perspective, a term created and disseminated by Julia Kristeva in her studies on Comparative Literature. We investigate the theme "forbidden passion" in both texts, emphasizing the reciprocal dialogue between them. In this research, we mainly study the female discourse, the development of passion in its various stages, the male hate against women, the stoic thought underneath the speech of Seneca's characters. Other aspects were also investigated, such as the description of the characters and the plot. Seneca took some elements of Euripides'texts and restructured them in an ample process of rewriting that resulted in a new aesthetic work with marks of its Roman culture.

Key words
Tragedy, intertextuality, Roman literature, Greek literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1. OS DRAMATURGOS DIANTE DO TRÁGICO E DO PATHOS

1. 1 A dimensão do trágico na estrutura das peças 29

1. 2 Deuses, homens e a paixão 36

1. 2. 1 O prólogo e o epílogo das peças 36

1. 2. 2 A relação entre personagens e deuses nas duas tragédias 42

1. 2. 3 Hipólito e o servo na peça de Eurípides: o confronto entre o dever e a escolha individual 48

1. 3 O encontro da paixão em Fedra 52

1. 3. 1 As implicações do nascimento da paixão 52

1. 3. 2 O sofrimento 57

1. 3. 3 O delírio 64

2. AS REFLEXÕES SOBRE A PAIXÃO

2. 1 O desvelamento da paixão 82

2. 1. 1 O discurso da rainha 87

2. 1. 2 O discurso da ama 102

2. 2 A luta contra a paixão 107

2. 2. 1 O bom conselho e a repreensão contra a paixão 107

2. 2. 2 As últimas forças de resistência 115

3. HIPÓLITO, O OBJETO DE DESEJO

3. 1 A dimensão da conduta de Hipólito 134

3. 1. 1 O discurso contra as mulheres do Hipólito de Eurípides 137

3. 2 O mundo de Hipólito da Fedra de Sêneca 146

4. A FRUSTRAÇÃO DA PAIXÃO

4. 1 A não-realização do desejo da Fedra de Eurípides 161

4. 2 A sublimação e o simbolismo do amor na Fedra de Sêneca 168

CONSIDERAÇÕES FINAIS 180

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 188

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 197

INTRODUÇÃO

A tragédia grega no século V a. C. constitui-se em um dos grandes momentos da cultura clássica. Dentre as obras dos tragediógrafos Ésquilo, Sófocles e Eurípides, apesar da perda de tantas, vemos um núcleo significativo da produção teatral de Eurípides (480 a. C. a 406 a. C.). H.D.F. Kitto[1], ao estabelecer quais peças do referido dramaturgo seriam consideradas trágicas, assinala que a peça **Hipólito** (428 a. C.) não apresenta problemas de confecção segundo a abordagem de Aristóteles. Mesmo que esta peça receba um destaque especial, não sabemos os motivos que levaram Sêneca (4 a. C. a 65) a escolhê-la como modelo, mas acreditamos que possivelmente tenha sido devido à sua qualidade e ao próprio tema que o conduziu a escrever uma obra similar, intitulada **Fedra** (59). Na verdade, Sêneca segue outros dramaturgos romanos, como Pacuvius, Accius que buscaram inspiração nos mitos e nas tragédias gregas. Desta forma, os textos destes dois dramaturgos possuem muitas características em comum, os quais merecem atualmente uma especial atenção pela Literatura Comparada. Neste sentido, esta pesquisa visa a determinar o raio de ação que englobam estas duas obras com a estrita finalidade de analisar a paixão proibida que envolve as personagens dos textos sugeridos.

Assim, pretendemos analisar dois textos pertencentes a momentos históricos diferentes, que mantêm uma relação implícita. Ao nos defrontarmos com duas sociedades que estiveram muito próximas, Roma e Grécia, e sabendo também que houve um domínio político-social da primeira sobre a segunda, notamos que a cultura romana incorporou muitos elementos da cultura grega. Pierre Grimal[2] pondera que as vitórias dos romanos sobre os gregos, ocorridas dois anos antes de Cristo, transformaram profundamente as vidas dos cidadãos de Roma. Destaca também que o próprio Estado romano, com as suas instituições, as suas crenças, princípios, que orientavam os dirigentes políticos e o ideal a ser almejado pela

cidade, foi abalado em suas bases com essa aproximação. A troca de experiências e culturas estava assim concretizada, cabendo agora analisarmos como se deu esta incorporação na cultura romana, mais estritamente no texto de Sêneca. Paul Veyne[3] faz uma hipótese mais radical ao destacar que "... Roma é um povo que tem por cultura a de um outro povo, a Grécia", que não é um caso único na história da humanidade, e isso não indica, como Veyne defende, que por este motivo a literatura romana é inferior à grega.

Esta relação foi altamente complexa, como é qualquer contato de uma cultura com outra, no caso, a cultura romana. Sabemos que isto acarretou importantes mudanças no campo do conhecimento. A cultura romana, através de suas inúmeras obras literárias, procurou demonstrar a sua concepção de mundo, ainda que muitas vezes, defrontamo-nos com o problema da perda de textos importantíssimos, conforme nos relata Andrés Pociña Pérez[4], principalmente em relação ao teatro romano, mais especificamente o período no qual reinava o imperador Augusto. Apesar da precariedade dos dados relativos à tragédia romana, possuímos algumas peças teatrais de Sêneca.

Mesmo tendo ocorrido a perda desses documentos, o material restante permite concluir que o tema da paixão, tomado no seu amplo sentido, foi extremamente examinado por Sêneca tanto na obra filosófica como na teatral. De fato, é uma das questões centrais da filosofia estóica. O mesmo pode ser dito da obra de Eurípides que se ocupou demasiadamente com as diversas esferas do ser humano, principalmente com as paixões dos homens. Eurípides foi o primeiro a descrever o sentimento do amor nas suas personagens. A paixão de Fedra será precisamente a grande questão do texto **Hipólito**, aliada a uma gama de assuntos correlatos que são discutidos, como os deuses, as escolhas das personagens e idéias filosóficas que estão sempre subjacentes ao texto grego. Isoladamente o amor constitui-se em um tema que provavelmente foi muito ousado para a sua época; pelo menos, é o que percebemos pela visão sarcástica e conservadora apresentada por Aristófanes na sua peça **As rãs**, ao condenar abertamente a atitude de Fedra. Apesar da imagem

negativa proposta pelo comediógrafo, Jacqueline de Romilly[5] acredita que "... a tragédia *Hipólito*, juntamente com *Medéia*, continua sendo um dos melhores exemplos do que o trágico euripidiano deve ao retrato das paixões, e mais particularmente do amor". Desta forma, "Os heróis de Eurípides são postos à prova por todas as fraquezas humanas"[6]. Considera também que algumas das personagens seguem as suas paixões, entendendo que o "... domínio da paixão é descrito com realismo"[7]. Um outro dado importante, apontado pela comentarista, é que as personagens de Eurípides "... obedecem a uma nova psicologia, pois estão mais próximos de nós que os heróis dos outros trágicos, e também mais inteiros nas suas paixões — as quais Eurípides nos mostra em toda a sua crueza"[8]. Neste sentido, vemos em Aristóteles[9] a confirmação disso ao comentar que a diferença do tratamento das personagens dada por Sófocles sugere como os seres humanos deveriam ser, ao passo que, em Eurípides, descreve-as como elas são na realidade. Eurípides propusera uma noção de *eros* diferente do que Ésquilo havia realizado em fragmento de sua peça **As danaides**[10]. Este conceito representava a força cósmica da natureza. Tal concepção pode ser ainda vista na peça **Antígona**[11] de Sófocles, num dos seus cantos, v. 782-800. A mudança provocada por Eurípides indica que "... Eros não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva"[12].

Tais argumentos coadunam-se com o alvoroço provocado pela primeira versão da peça **Hipólito Escondido** (Ιππ⟩λυτοω καλυπτ⟩μενοω), pois, após ter sido apresentada, causou uma profunda repercussão no público de Atenas que veio assisti-la. A cena entre Hipólito e Fedra, na qual a rainha se ajoelhava diante do filho de Teseu, rogando o seu amor, espantou os espectadores, que, segundo algumas informações de críticos, fez com que Eurípides compusesse uma nova obra intitulada **Hipólito Coroado** (Ιππ⟩λυτοω στεφαν⇔τεω), que é justamente a peça que está sendo analisada. Mesmo que haja dúvida se ocorreram tais acontecimentos, de acordo com um artigo feito por John C. Gibert[13], ainda se admite a interpretação aludida para tais fatos. Neste sentido, este seria historicamente um caso significativo no qual houve uma reescrita de um texto dentro da cultura grega, após a interferência do público.

Já o texto literário de Sêneca apresenta idéias estóicas que surgem não só na fala das personagens de **Fedra**, mas em todas as outras peças, o que justifica ponderarmos acerca da relação mais intensa entre a filosofia de Sêneca e a sua própria literatura. O dramaturgo romano decididamente contribui com uma nova reflexão sobre a paixão. Da mesma forma que as heroínas de Eurípides, Fedra e Medéia, também em Sêneca as protagonistas femininas merecem uma atenção especial. R.W. Tobin[14] julga que, após Medéia, Fedra "... persiste sendo uma excepcional figura feminina no drama de Sêneca". Já no amplo estudo realizado por Berthe Marti[15], ao construir, talvez, uma das teorias mais audaciosas sobre a ligação entre a obra literária e filosófica de Sêneca, afirma que as obras **Medéia** e **Fedra** pertencem a um determinado grupo de peças que evidenciam "... um estudo de caráter e enfatizam o efeito de fortes emoções, especificamente um amor apaixonado, sobre as vidas de um grupo de seres humanos". A comentadora portuguesa Maria Cristina Pimentel[16] defende a idéia de que o teatro de Sêneca seja um prolongamento da obra filosófica, no que não difere muito da posição sustentada por Berthe Marti. Embora Sêneca seja considerado um integrante do estoicismo, mais precisamente da vertente denominada neo-estoicismo, possui um pensamento bastante singular, distanciado, por vezes, da própria visão tradicional. Assim, tais peças representam "... a mais significativa contribuição do estoicismo para a psicologia, a análise do efeito de impulsos emocionais sobre a luta entre o vício e a virtude"[17]. O homem assume o lugar principal como responsável por suas ações no seu mundo, o que justifica a representação nas tragédias de Sêneca da idéia de que "... a felicidade ou a infelicidade não tem a sua origem nos acontecimentos, mas na alma dos homens"[18].

Esta investigação, assim, procura examinar dois textos oriundos de sistemas literários diferentes, que tiveram pontos de contato em comum e serão igualmente contrapostos, avaliados sempre sob a perspectiva de uma das teorias da Literatura Comparada, neste caso, a intertextualidade formulada por Kristeva[19]. O propósito da pesquisa é acompanhar de perto a laicização da ação humana através da paixão de Fedra. Um destes itens diz respeito à importância dos deuses nas cenas, visto que não há algum tipo de explicação que sustente um mundo no qual os deuses orientem

decisivamente a ação humana, mesmo que a maioria das personagens da peça proclame a presença de deuses que interfiram de uma forma ou de outra na paixão de Fedra. Sêneca inova, não só por deixar os deuses de lado, mas também por proporcionar não só uma humanização maior da Fedra em contraponto com a heroína de Eurípides, bem como em indicar quais os motivos concretos que levaram a personagem a agir desta ou daquela maneira. Além disso, o despojamento da presença dos deuses ilustra um movimento de ruptura que ocorre dentro da própria obra do escritor latino, já que o prólogo desta peça é o único que se apresenta isento das divindades.

Para o nosso estudo, a teoria de Suzanne Saïd[20] revela-se também extremamente pertinente, pois propõe uma alternativa na interpretação do texto de Eurípides, que, de certa forma, viabiliza a mesma reflexão sobre a tragédia de Sêneca. Tal teoria opta pela prioridade que a crítica psicológica deve destacar, sobrepondo-se à compreensão mítica das ações das personagens. Suzanne Saïd, ao tratar a questão da presença dos deuses e de sua respectiva atuação na interferência nas ações dos homens nas peças de Eurípides, salienta que é impossível compatibilizar dois tipos de sistemas interpretativos. Na peça **Hipólito**, não haveria lugar para uma interpretação mítica, mas sim, psicológica, que avalie as ações das personagens. Embora as mulheres, como a ama e Fedra, acreditem que a paixão é produzida por uma divindade, como também os homens, Teseu e Hipólito, as suas ações nascem a partir de escolhas e transformações individuais das próprias personagens. A helenista francesa crê que tais situações nada mais são do que ecos provindos da obra de Ésquilo, "... são figuras de arcaísmos e aparecem como traços de um sistema antigo de interpretações de fatos, dos quais o contexto mostra o seu caráter inadequado"[21].

De fato, não só a ruptura com relação ao tratamento dispensado aos deuses e à atuação de Fedra, realizada pelo dramaturgo romano, constituíram os únicos quesitos que realçaram a paixão vivida pela personagem. Sêneca realizou uma verdadeira operação cirúrgica sobre o texto grego, pois constatam-se deslocamentos

de cenas e diálogos, bem como há a presença de um novo universo de valores. Sêneca incorporou uma boa parte da estrutura do texto grego, mas imprimiu a sua subjetividade criadora sobre a tragédia. Já um outro crítico[22] acredita que o teatro de Sêneca tenha conseguido desfazer-se tanto da retórica, como do estoicismo; entretanto resulta difícil não verificar, no texto do dramaturgo romano, idéias estóicas oriundas de sua própria filosofia. Boa parte da crítica ao texto de Sêneca sugere a contribuição de algumas idéias da filosofia estóica.

Esta ruptura pode ser verificada até na opinião crítica de um dos poucos depoimentos realizados por um crítico latino, Quintiliano[23] (35- 100?), ao confessar que prefere as obras dos outros dramaturgos, por julgá-las mais próximas do que fizeram os escritores gregos do que as de Sêneca. A situação desta crítica é diferente do deboche realizado por Aristófanes contra a Fedra de Eurípides. As conseqüências são outras, visto que convergem na compreensão da nova proposta literária que Sêneca estava criando perante as obras dos escritores gregos. Quintiliano não o refere no catálogo dos sucessores romanos das peças gregas, apesar de citá-lo como um escritor que utiliza determinadas expressões nas tragédias e que possui diversos tratados no campo do conhecimento. A investigadora Berthe Marti[24] insiste que Quintiliano não considerava as obras de Sêneca como tragédias, o que corroboraria a sua própria teoria ao mostrar "... que Sêneca não pretendeu escrever peças a maneira dos dramaturgos gregos, mas ele adaptou a técnica do drama para ensino da filosofia". As peças não foram construídas de maneira individual, mas formavam uma série didática para o ensino da filosofia. Nas peças, ele "... combinou elementos de sarcasmo, sátira e diálogo versificado [...] enfatizou ética e filosofia às expensas da trama e da ação"[25]. Desta forma, as suas tragédias não seguem as regras sustentadas por Aristóteles nem Sêneca intentava fazer isso. Os seus dramas diferem das convencionais imitações realizadas pelos seus antecessores.

Além disso, há um outro aspecto relevante, destacado por R. B. Steele[26] que afirma

> "Nas obras de prosa existiam muitas citações e, em adição, muitas adaptações que lembrávamos de alguma coisa para ser encontrada na obra de um predecessor. Neste aspecto, ele não difere dos outros escritores romanos, ambos de seu tempo ou dos precedentes. Este é o método de Lucano e de Petrônio, e, como Ovídio tratou em obras precedentes, então Sêneca trata isto também assim".

Tal declaração indica que não havia uma excessiva preocupação pela originalidade, bem como nos autoriza a não tratarmos o texto de Sêneca como verdadeiros detetives em busca de evidências de cópia ou de plágio. No mundo antigo, a originalidade estava relacionada com a "... naturalidade de um gesto de apropriação, pela audácia com que valores estrangeiros eram cultivados como espólio pessoal e aclimatados às novas condições"[27]. A própria postura da teoria da intertextualidade concebe que a dívida de um texto, para com o seu antecessor, passa a se constituir em um processo natural de escrita. O texto, na acepção de Julia Kristeva[28], torna-se o resultado do diálogo com os outros textos, sem que a nova obra receba um valor inferior pelas suas apropriações textuais.

Um estudo crítico realizado por Pierre Grimal[29] traça um breve histórico de como o texto romano, **Fedra**, tem sido compreendido ao longo dos séculos pela crítica da área clássica, concluindo que havia duas posições antagônicas. Uma delas atacava tal tragédia severamente, sugerindo que Sêneca não construíra um texto com qualidade literária, enquanto que a outra lhe outorgava os devidos méritos literários. Pierre Grimal defende esta última posição. É importante que frisemos que a pesquisa que aqui se desenvolve optou por entender que o texto do filósofo romano deve ser analisado minuciosamente e investigadas as suas particularidades, aliado aos instrumentos provenientes da Literatura Comparada, para que possamos contribuir na avaliação e compreensão da obra desse dramaturgo romano. O texto de Sêneca apropriou-se de alguns elementos do **Hipólito** de Eurípides, bem como o do primeiro **Hipólito**, intitulado **Hipólito Velado,** mas infelizmente só sobraram alguns fragmentos, bem como é possível, como assevera Pierre Grimal, que o filósofo romano tenha utilizado a peça **Fedra** de Sófocles, além do texto **Heroidum Espistuale** IV, de Ovídio, e um texto escrito por Lycophron do qual não nos restou

nenhum resquício. A pesquisadora brasileira Cleonice Furtado de Mendonça Van Raij[30] sugere que a teia de intertextos seja maior do que a que fora sugerida por Pierre Grimal, incluindo obras de Virgílio, outros textos de Ovídio e constata a impossibilidade de apontar a gama de intertextos com os quais Sêneca estabeleceu contato.

Através dos críticos acima aludidos, verificamos a dificuldade para apontar com clareza a teia de intertextos com que Sêneca interagiu na produção de **Fedra**. Apesar de o texto de Pierre Grimal não ter utilizado a metodologia proveniente da Literatura Comparada e de empregar um termo tão complexo como o da *influência*, ainda representa um dos melhores estudos sobre a relação entre ambos os textos. Um dos méritos da escrita de Sêneca é ter captado, em obras anteriores, principalmente os textos já mencionados de Eurípides, e rearticulado elementos num novo texto, adaptando-os com idéias, estruturas e formas de seu tempo, perfazendo uma nova obra dentro de sua sociedade. O importante, sem sombra de dúvida, é, como já criticara Giovanni Runchina[31] e o próprio Pierre Grimal, superar a idéia de inferioridade que paira sobre o texto de Sêneca, devido ao ataque intenso que esta obra tem sofrido nos últimos séculos.

Sandra Nitrini[32] afirma que o nascimento da Literatura Comparada confunde-se com o próprio nascimento da Literatura. Isto se estabelece como pré-história na relação formada entre a literatura grega e a romana. Neste sentido, a proposta desta pesquisa encaixa-se neste contexto, ao explorar este momento da história da literatura através de dois textos que estabelecem um mútuo diálogo. A estudiosa também destaca que a Literatura Comparada inicia com a mera existência de "... duas literaturas para se começar a compará-las, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos"[33]. Contudo uma mera comparação entre duas peças ou entre dois textos é completamente ineficaz para examinarmos de maneira crítica, não somente como ocorre o relacionamento entre dois textos, mas fundamentalmente como é abordado o mesmo assunto a partir de duas sociedades distintas.

Ao procurarmos uma maneira de romper uma visão estreita da análise da literatura, escolhemos a teoria que aborda o conceito de intertextualidade, proposto pela pesquisadora Julia Kristeva[34] em 1969, que substitui a noção de intersubjetividade pela definição anteriormente citada. A teoria de Kristeva atualiza o estudo das fontes e das influências, rompendo com a preocupação positivista de estudiosos comparatistas em estabelecer fielmente de qual obra exatamente derivou este ou aquele texto. A determinação e a objetividade total no estudo da literatura eram questionadas neste momento, permitindo o surgimento de novas teorias que colocavam em xeque as que se baseavam estritamente no estudo da influência de um texto para o outro. Julia Kristeva, ao formular o seu escopo teórico, faz uma releitura rigorosa sobre a compreensão de Mikhail Bakthin sobre o texto literário. É necessário que teçamos algumas ligações entre a nossa proposta de trabalho e o expediente crítico desta comentadora. Não pretendemos fazer aqui um amplo painel ou um estudo aprofundado das idéias de Kristeva, mas somente nos determos em pontos de sua teoria que são pertinentes à nossa pesquisa.

É importante frisarmos que, quando Kristeva refere-se aos textos literários, remete a diferentes tipos de gêneros, não inviabilizando o trabalho da intertextualidade com o teatro. A estudiosa não ataca este ou aquele tipo de ligação intertextual de um determinado tipo de país ou de uma determinada época histórica. Não restringe o objeto de pesquisa do pesquisador, como já foi feito por alguns estudiosos do comparativismo. O que vislumbramos a partir de uma teoria deste tipo é uma universalização no entendimento da interpretação dos textos, rompendo com preconceitos adstritos à raça, à região geográfica e à língua. Roland Barthes declara, inclusive, que "... o intertexto [...] é antes uma música de figuras, de metáforas, de pensamentos-palavras; é o significante como *sereia*"[35]. O leitor torna-se alguém que fica seduzido e hesitante sobre qual texto veio uma idéia ou imagem, permanecendo uma certa suspensão na possibilidade de encontrar o intertexto mais adequado. O significante não mantém mais uma relação completa e unívoca com o significado de um texto.

No entendimento de Julia Kristeva, a partir da análise da teoria do russo Mikhail Bakhtin, "... todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto"[36]. Ao examinarmos os textos de Eurípides e de Sêneca, identificamos a presença de uma intertextualidade que é explícita, pois ambos tratam do mesmo mito e o texto do pensador romano dialoga diretamente com o do dramaturgo grego. Todas as possíveis apropriações de Sêneca do texto grego inserem-se na perspectiva que Julia Kristeva defende na sua concepção de obra literária e sobre a construção da mesma. O texto de Sêneca, além de abordar o mito de Hipólito e de Fedra, a partir da peça de Eurípides, e de outros textos literários, trata igualmente de sua própria obra, como se relesse e reescrevesse os seus estudos filosóficos, num outro tipo de obra, como a poesia dramática. Dentro da teoria de Kristeva, é denunciada a falácia do privilégio de um texto sobre os outros e a influência de uma obra para outra, não sendo mais coerente adotar esta postura crítica[37]. O texto de Sêneca, **Fedra**, possui tanta importância e qualidade como o texto de Eurípides, **Hipólito**, já que, a partir dessa perspectiva crítica, esta nova obra que surge não perde o seu valor por ter-se apropriado de elementos da outra. Assim, não há necessidade alguma de tentar referendar a peça de Sêneca pela sua importante produção na área filosófica, pois não consistem num crime a leitura e as apropriações que fizera nesse novo texto.

Neste sentido, "O processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior"[38]. O texto de Sêneca torna-se uma réplica do texto de Eurípides, uma réplica do que já havia escrito, e é precisamente este espaço, este contínuo diálogo estabelecido entre ambos os textos, o qual o comparatista procura ocupar, traçando as convergências e diferenças que são suscetíveis nesse processo literário entre duas culturas mediante a ligação de duas obras literárias. É necessário ressaltar que não se verifica uma paródia do texto latino em relação ao texto grego ou se perfaz uma ruptura maior, mas sim, uma vinculação de profundo respeito, sem que, com isso, Sêneca não logre realizar uma obra com qualidades literárias, defendendo uma concepção original, bem como inserindo elementos provenientes de seu próprio universo. Tal atitude não ocorre devido ao

fato de que Sêneca não soubesse construir uma obra com características literárias transgressoras, com traços paródicos ou bizarros, pois até Kristeva aponta, como um exemplo da menipéia, o texto **Apocoloquintose do divino Cláudio**, do filósofo romano. Com efeito, Laurent Jenny, com toda a certeza possível, destaca que "... a intertextualidade não se reduz à paródia"[39].

Dentro deste mesmo entendimento, o autor, através do "... seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico [...] vive na história e a sociedade se escreve no texto"[40]. Sêneca, neste sentido, traz para o seu texto, não só elementos de sua filosofia, bem como, na área sociocultural, uma imagem ainda complicada a respeito da mulher, sob a ideologia da sociedade patriarcal, a qual o dramaturgo romano não rompe com este enquadramento. Também a ama do texto de Sêneca ataca por diversas vezes o exagero no desejo de Fedra, mas, na verdade, não está somente atacando o desejo feminino, pois a criada almeja agredir o exagero do poder real, que reflete o mesmo universo histórico cultural do qual Sêneca participava, quando o governo de Roma estava sob o jugo da truculência de Nero. Além disso, mesmo que o texto de Sêneca não rompa totalmente com o texto de Eurípides, a compreensão que temos diante deste último é não mais "... uma relação de dependência, a dívida que um texto adquiria com seu antecessor, passa a ser compreendido como um procedimento natural e contínuo de reescrita dos textos"[41]. Isso desautoriza praticamente ataques críticos que ousem invalidar algumas repetições de idéias ou estruturas no texto latino. Por muitos anos, conforme é mostrado pelo estudo de Pierre Grimal e Runchina, o texto de Sêneca foi bombardeado de acusações sempre sob um julgamento que estabelecia uma direta relação entre o texto latino e a redação do texto do **Hipólito Velado**, que plagiara e não criara nada de novo em relação à temática abordada no texto grego, mas todas as tentativas falhavam, devido à imprecisão das críticas que sempre se apoiavam em fragmentos muito duvidosos do referido texto de Eurípides.

Dentro da perspectiva teórica da intertextualidade, a partir de dois textos pertencentes a universos culturais distintos, concordamos que a pesquisa deve ser

realizada não com o propósito de "... identificação de relações mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações"[42]. Não basta ao comparatista apontar que determinada obra foi apropriada de modo passivo ou foi destruída, mas sim cabe examinar "... essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados"[43]. É necessário que examinemos o eixo temático que é a paixão proibida, sem perder de vista que o diálogo entre os textos jamais "... é um processo tranqüilo nem pacífico, pois, sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual"[44]. Neste sentido, optamos empreender uma crítica ampla, apresentando elementos do texto de Sêneca, em contraposição aos do texto de Eurípides. Na nossa pesquisa, colocamos lado a lado discursos e cenas, que, embora estruturalmente não tenham algum elo explícito em comum, marcam decisões que cada um dos dramaturgos tomou ao escreverem as suas obras. Pareceu-nos constituir uma tarefa restrita se somente nos debruçássemos no universo ideológico que é apresentado pelo texto de Sêneca, impedindo que trabalhássemos com o texto de Eurípides, pois deixaríamos de lado a constituição ideológica à qual o texto de Sêneca estava se contrapondo.

Os estudos de Kristeva proporcionaram a constatação de que não há lugar para a originalidade absoluta. Mesmo que o texto de Sêneca repita alguma passagem ou estrutura, jamais é realizado de forma inocente. No entendimento de Carvalhal, "Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor"[45]. A tarefa primordial consiste em "... explorar criticamente os dois textos, ver como eles se misturam e, a partir daí, como, repetindo-o, o segundo texto 'inventa' o primeiro"[46]. Além disso, muitas pesquisas tinham a pretensão de julgar que haviam encontrado todos os textos que serviram como fonte para a origem da peça de Sêneca, contudo esqueceram que o intertexto é "... a impossibilidade de viver fora do texto infinito ..."[47]. Não se lê mais o texto, acreditando que facilmente se encontrarão todos os vieses de sua construção e de sua grandeza. O texto torna-se

aberto para novas críticas e novas recensões, ainda mais quando os dados são precários.

Uma situação bem concreta do que postulamos acima está explicitada em um artigo de Berthe M. Marti[48], o qual propõe um novo conjunto de textos que Sêneca teria lido e adaptado, retirando elementos e estruturas de algumas obras de Diógenes, o cínico. Dentre todos os artigos e livros examinados para esta investigação, tal proposta mostra-se original nas conclusões e sugere que sempre há a possibilidade de que se descubra uma nova gama de intertextos para a peça de Sêneca. O papel do escritor insere-se num ponto além da literatura, pois tudo que aparece em termos de escritura é reelaborado, há uma dinâmica entre os textos que não cessa na produção de outros.

A nossa investigação objetiva escolher a seguinte estrutura para que possa cumprir as exigências já aludidas. Procuraremos dividi-la em quatro capítulos, inserindo, em cada um deles, alguns tópicos relevantes para a discussão do tema da paixão proibida. Vejamos abaixo a sua respectiva distribuição.

Pretendemos dividir o primeiro capítulo em três tópicos. No início, abordaremos de forma sucinta, alguns pontos essenciais do gênero trágico sob a ótica dos dois dramaturgos, tendo em vista o tratamento dado por eles à questão da paixão. O segundo tópico abordará a relação entre homens e deuses e a repercussão que isto produz no interior de ambas as peças. Também investigaremos detidamente o início e o fim da peça de Eurípides, da mesma forma que a peça de Sêneca. A idéia principal diz respeito ao exame do grau de intervenção dos deuses na ação humana no texto de Eurípides e à ênfase da humanização na **Fedra** de Sêneca, devido à completa ausência de fala de divindades na peça do escritor romano. O terceiro tópico tratará da paixão que altera a vida de Fedra. Ali será examinada mais de perto a paixão da heroína juntamente com os seus delírios que são gerados nos momentos de aflição. Tanto a Fedra de Eurípides como a de Sêneca apresentam uma paixão que se caracteriza de forma consciente, repelindo a argumentação de uma interferência

imediata de alguma divindade.

Quanto ao segundo capítulo, iremos dividi-lo em dois grandes tópicos. Ali ocorrerá uma avaliação das falas de Fedra e de sua ama, procurando determinar de que maneira apresenta-se o universo feminino, como é encarada a paixão, quais são as saídas que Fedra pode alcançar, quais são os interesses em jogo, já que a paixão não consiste somente em um desejo íntimo, uma carência, mas envolve um conjunto de outras questões importantes, como a infelicidade feminina e a extravagância do poder real registrada no texto romano. Assim, a paixão é fruto das decisões humanas, despojando a ligação com as divindades, à medida que descreve mais o íntimo das personagens, como a imagem do fogo que a Fedra de Sêneca nos revela, com os seus interesses, com as suas frustrações de esposa diante da atuação de Teseu.

No terceiro capítulo, caracterizaremos detidamente a personagem Hipólito, que é objeto central do desejo de Fedra. No primeiro tópico, visualizaremos que o filho de Teseu possui uma paixão estranha, anormal, com uma deusa, porém, paradoxalmente, odeia as mulheres. Em seu discurso, ataca a mulher em todas as instâncias de sua vida, sem qualquer tipo de piedade. Já o segundo tópico visa a analisar o comportamento do Hipólito de Sêneca e a sua visão sobre um mundo diferente no qual vivia, muito próximo da Idade de Ouro, um lugar sem conflitos. Além disso, Hipólito também evidencia um furor descomunal contra as mulheres, realizando uma apologia contrária ao sexo feminino.

O quarto capítulo tratará do encaminhamento da paixão de Fedra de Eurípides que não satisfaz o seu desejo, mas destrói o seu objeto amado bem como a si mesma. Ela utiliza o recurso das tabuinhas para incriminar o enteado. Assim, o desejo é completamente tolhido. Já a heroína de Sêneca, como é tratada no quarto capítulo, ao contrário do texto grego, confessa diretamente a sua paixão ao enteado. Após incriminar Hipólito, a partir de uma cena teatral, mata-se; mas a morte, neste caso, possui o simbolismo da paixão sublimada.

É com esta estrutura que pretendemos examinar as questões já indicadas anteriormente. Através de um trabalho dinâmico, com uma preocupação veemente sobre os textos aqui estudados e com uma bibliografia ampla, poderemos examinar os seus pormenores. Desta forma, só nos resta iniciar o nosso trabalho a fim de que o êxito seja alcançado.

Notas

Introdução

1 - KITTO, H. D. F. **A tragédia grega.** Trad. Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: A. Amado, 1961. v. 2.

2 - GRIMAL, Pierre. **Sénèque**: sa vie, son oeuvre. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. (Philosophes)

3 - VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 30.

4 - PÉREZ, Andrés Pociña. El teatro latino en la época de Augusto. **Helmántica**, Salamanca, v. 24, p. 511-526, 1973.

5 - ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. de Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. da Unb, 1998. p. 112.

6 - Ibid. p. 111.

7 - ROMILLY, loc. cit.

8 - ROMILLY, op. cit., p. 102.

9 - ARISTÓTELES. **A poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores)

10 - LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, 32)

11 - SÓFOCLES. **Antígona**. Introdução, versão e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Brasília: Ed. da Unb, 1997.

12 - LESKY, op. cit., p. 208.

13 - GIBERT, JOHN C. Euripides' Hippolytus plays: wich came first? **The Classical Quaterly**, Oxford, v. 47, fasc. i, p. 85-97, 1997.

14 - TOBIN, R. W., Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater. In: **The Classical Journal**, Charlottesville, v. 62, p. 64-70, 1966/1967. p. 66. No original, "... remains the outstanding feminine figure in Senecan drama".

15 - MARTI, Berthe. Seneca's tragedies. A new Interpretation. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 76, p. 216-245, 1946. p. 222. No original, "... a study of character and emphasises the effect of strong emotions, specifically passionate love, upon the lives of a group of human beings".

16 - PIMENTEL, Maria Cristina. A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, 257-68, 1987.

17 - MARTI, loc. cit. No original, "... the most significant contribution of the Stoics to psychology, the analysis of the effect of emotional impulses upon the struggle between vice and virtue".

18 - CACCIAGLIA, Mario de. L'etica stoica nei drammi di Seneca. **Rendiconti dell'Instituto Lombardo, Classe di Lettere e Scienze**, v. 108, p. 78-104, 1974. p. 81. No original, "... la felicità o l'infelicità non hanno la loro origine nelle cose, ma nell'animo degli uomini".

19 - KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. de Lúcia Helena França

Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, 84)

20 - SAÏD, Suzanne. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978.

21 - SAÏD, op. cit., p. 135. "... font figure d'archaïsmes et n'apparaissent que comme les traces d'un système ancien d'interprétations de faits, dont le contexte montre le caractère inadéquat".

22 - OWEN, Willian H. Commoplace and dramatic symbol in Seneca's tragedies. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 99, p. 291-313, 1968.

23 - RICCI, Ângelo. **O teatro de Sêneca**. Porto Alegre: UFRGS, 1967. (Conferências, 2)

24 - MARTI, op. cit., p. 219. No original, "... that Seneca did not intend to write plays after the manner of the Greek dramatists but that he adapted the technique of drama to the teaching of philosophy".

25 - MARTI, loc. cit. No original, "... combined elements of the diatribe, satire and versified [...] emphasised ethics and philosophy at the expense of plot and action".

26 - STEELE, R. B. Some roman elements in the tragedies of Seneca. **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 43, 1-31, 1922. p. 1. No original, "In his prose works there are many direct quotations and, in addition, many adaptations reminding us of something to be found in the work of a predecessor. In this respect he does not differ from other Roman writers, both of his own and of preceding times. His is the method of Lucan and of Petronius, and, as Ovid dealt with preceding works, so Seneca dealt with this".

27 - RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça Van. **Fedra de Sêneca**: discurso literário e perspectivas para um estudo filosófico. 1992. 443p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São

Paulo. p. 77.

28 - KRISTEVA, loc. cit.

29 - GRIMAL, Pierre. L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre. **Revue des Études Latines**, Paris, v. 41, p. 297-314, 1963.

30 - RAIJ, loc. cit.

31 - RUNCHINA, Giovanni. Sulla Phaedra di Seneca. **Rivista di Cultura Classica e Medievale**, La Fontina, v. 8, p. 12-37, 1966.

32 - NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Edusp, 1997. (Acadêmica, 16)

33 - Ibid., p. 19.

34 - KRISTEVA, loc. cit.

35 - BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 156.

36 - KRISTEVA, op. cit., p. 64.

37 - SOUZA, Eneida Maria de.; MIRANDA, Wander Melo Miranda. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada no mundo**: questões e métodos. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 39-52.

38 - CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 50. (Princípios, 58)

39 - JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias: Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

p. 11.

40 - KRISTEVA, op. cit., p. 98.

41 - CARVALHAL, op. cit., p. 51.

42 - CARVALHAL, loc. cit.

43 - CARVALHAL, op. cit., p. 52.

44 - CARVALHAL, op. cit., p. 53

45 - CARVALHAL, loc. cit.

46 - CARVALHAL, op. cit., p. 58

47 - BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70. p. 77. (Signos)

48 - MARTI, Berthe. The prototypes of Seneca's tragedies. **Classical Philology**, Chicago, v. 42, n. 1, p. 1-16, 1947.

1. OS DRAMATURGOS DIANTE DO TRÁGICO E DO PATHOS

1. 1 A dimensão do trágico na estrutura das peças

Neste tópico trataremos algumas questões estruturais que dizem respeito às peças em análise e que contribuam como subsídios para a nossa investigação acerca do tema da paixão proibida. Inicialmente é necessário que ressaltemos o papel da tragédia grega, que consistia em um

> "Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então desapercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável"[1].

A tragédia grega, quando surge na Grécia, é extremamente complexa, envolvendo toda a sociedade na sua composição e apresentação. Eurípides constrói a sua obra a partir dos aspectos acima sustentados, porém a maneira de lidar com a tragédia difere das obras de Ésquilo e de Sófocles. Jean Pierre Vernant, ao empreender um estudo sobre o agente na tragédia grega, aponta que, na obra de Eurípides, "... o foco incide de preferência sobre os caracteres individuais dos protagonistas e sobre suas relações mútuas"[2]. Um dramaturgo como Ésquilo interessa-se principalmente no conflito, na ação. Nas suas peças, encontramos forças superiores ao homem, diante das quais os caracteres individuais se apagam, parecem secundários[3]. Já em Eurípides, toda a atenção estaria voltada para estes caracteres individuais que são deslocados para o primeiro plano da ação dramática. Isso representa a ruptura de sua obra em relação ao que estava sendo defendido até aquele

momento por Ésquilo. Justifica toda preocupação de nossa pesquisa em investigar detidamente os discursos das personagens que expõem um conjunto complexo de informações pessoais e reflexões acerca da vida humana.

O caráter inovador do texto de Eurípides também é registrado pela compreensão de que o "... cenário divino perdeu seus contornos ou [...] se afastou das peripécias humanas"[4]. A tragédia de Eurípides acentua o patético, ao contrário da ação dramática que tinha ênfase nos textos de Ésquilo e de Sófocles. A obra do dramaturgo grego aborda preferentemente a vida, sem uma maior preocupação pela prática da ação responsável. Segundo Kitto[5], em **Hipólito**, observamos que o prólogo possui um caráter informativo e é transformado num elo mais profundo para encaixar melhor as partes do enredo; as personagens sofrem pelo destino que não é gerado plenamente por elas, mas por Afrodite. Tal acepção desse aspecto é melhor discutida por Lesky[6], ele entende que nas peças de Eurípides "As ações do homem e as diretrizes divinas já não se unem, para ele, no mundo de irreconciliáveis contradições, para formar um cosmos ético...". Lesky afirma igualmente que nas peças **Medéia** e **Hipólito** o destino humano passa a se originar "... do próprio homem, do poder de suas paixões, ao qual já não recebe mais, no sentido esquiliano, a ajuda de um deus como συλλ→πτωρ, que o guie pelo caminho da aprendizagem e do conhecimento"[7]. Precisamente é esta compreensão de Lesky que adotamos e será melhor examinada no próximo tópico.

As personagens Fedra e Medéia são exemplos nos quais as "... forças psicológicas que se apossam inteiramente das suas vítimas e as arrastam para onde querem"[8]. Medéia encontra-se "... possessa de uma natureza apaixonada, absolutamente incontrolável tanto no amor como no ódio, o que a torna dramática, mas não é □μαρτ⇔α: é a mulher por inteiro"[9]. As suas ações não representam o resultado de uma falta trágica cometida por alguém de sua família, como poderia ser apontado nas tragédias de Ésquilo. Esta heroína de Eurípides torna-se "... trágica na medida em que as suas paixões são mais fortes do que a sua razão"[10]. A vingança de Fedra contra o desprezo de Hipólito, a preocupação pela honra e o fato de sua secreta

paixão ser delatada pela ama, sem que consentisse com tal ato, formam o contexto trágico no qual ela está envolvida.

Associada a esta discussão, averiguamos que Eurípides constrói peças com enredos em que falta unidade dramática. Neste sentido, tais empreendimentos literários foram duramente criticados por Aristóteles. Como já dissemos na Introdução da nossa pesquisa, a peça **Hipólito** não sofre dos mesmos problemas que atingem as outras peças de Eurípides. Kitto divide as peças de Eurípides em grupos e justapõe as tragédias **Medéia** e **Hipólito**, já que estas não estabelecem como tema a guerra, não tratam diretamente a Guerra do Peloponeso. A obra **Hipólito** não é marcada pela dor e pelo sofrimento da guerra, pelo desamparo dos aprisionados. Entretanto E. Barbara Goff[11] julga que o texto de Eurípides apresenta "… a violência das relações entre os sexos e o abuso do poder, que são as duas principais formas em que a brutalidade da guerra é freqüentemente representada nas peças posteriores".

Há também a presença do pensamento dos sofistas que assinala um avanço intelectual no período histórico da criação das peças por Eurípides. A partir deste momento, um tema, como a pátria, a lei, os costumes, pode ser amplamente discutido, recebendo diversas acepções. Tal ruptura assinala que a ênfase da reflexão recai sobre o homem e não sobre a divindade, também os sofistas suspeitaram da existência dos deuses. Protágoras, que fora um dos principais representantes do pensamento sofista, defendia que não se poderia dizer com certeza se os deuses existiam ou não. Uma outra afirmação muito citada é que o 'homem representa a medida de todas as coisas', colocando-o como centro para decidir a respeito de qualquer matéria que dissesse respeito à sua vida.

No texto de Eurípides, identificamos traços deste pensamento, ao defrontarmo-nos com a necessidade das personagens em discutir, examinar um tema até a exaustão. Neste caso, é o debate que se inicia, quando Fedra e a ama falam, ou então, quando Hipólito com o seu pai travam um longo diálogo. A estrutura dos discursos não corresponde a uma mera forma herdada dos anteriores tragediógrafos,

mas representa um sinal da abertura cultural à qual Eurípides fora bastante sensível em perceber a sua importância e desdobra amplamente na sua obra. Assim, depois da longa fala de Fedra, a ama desenvolve um discurso com intenções opostas às da rainha. Jacqueline de Romilly[12] fornece-nos uma importante consideração sobre a disputa que ocorre no discurso das personagens, como um elemento oriundo da estrutura social:

> "Nascida do hábito do debate judiciário, aperfeiçoada pela retórica da época, a arte do embate oratório florescia plenamente. Era o que se chamava um *agon*. Ora, quase toda a tragédia de Eurípides contém pelo menos uma cena de agon. O *agon* é um confronto organizado, no qual se contrapõem dois longos discursos, geralmente seguidos de um intercâmbio de versos, tornando os contrastes mais densos, mais tensos, mas crepitantes. No *agon*, cada um defendia o seu ponto de vista com toda a força retórica possível, numa grande exposição de argumentos, que naturalmente contribuía para esclarecer seu pensamento, ou sua paixão".

Essa estrutura do diálogo é retomada por Sêneca, que, no processo dinâmico da escrita como um intertexto, não só se opõe a estruturas do texto grego, mas mantém algumas delas quando julga necessário. Este é o caso da cena aludida acima entre Fedra e a sua ama, pois há dois discursos extensos e o dramaturgo decide conscientemente mantê-los. A paixão e toda a complexidade que tal assunto envolve é debatida. Além disso, esta mesma estrutura já ocorrera em outras obras de Sêneca, como em **Agamémnon**, v. 108-225, e, **Medéia**, v. 116-177[13]. Assim, ele resolveu não alterar esta distribuição das falas, pelo menos quanto a este tópico, nem por isto constituiria um defeito da sua arte de escrita, já que a repetição não pode ser encarada como negativa do ponto de vista da intertextualidade; faz parte da operação da escrita a partir de um texto específico, refutá-lo, imitá-lo, copiá-lo. O texto nasce a partir de uma complexidade imensa de escolhas eleitas pelo escritor e jamais podemos pensar um segmento do texto de um modo isolado das outras partes, visto que o seu conjunto forma um todo. A peça **Fedra** faz jus a esse aspecto. Além disso, passando agora a examinar mais de perto o referido texto de Sêneca, notamos que ele ousou trocar a postura das personagens do texto grego. As suas falas foram alteradas,

condensadas, ou foram inseridas novas idéias que muitas vezes aproximam-se do pensamento estóico.

Um outro caso significativo é o comportamento dado à rainha no texto de Eurípides, já que ela só conversa profundamente com a sua ama e pouco com o coro. O resultado desta escolha por parte do dramaturgo grego é isolar esta personagem em suas ações e pensamentos, não a expondo a outros debates. A Fedra de Eurípides, além de estar isolada dentro de si mesma, igualmente sofre por não possuir uma terceira opinião, que poderia entrar em conflito justamente com as proposições da ama que postula sugestões perigosas e embaraçosas. Tal situação já não se verifica em Hipólito que é advertido pelo servo, pela ama de Fedra e por Teseu. Tal procedimento visa a acentuar o universo psicológico conturbado e a dificuldade que Hipólito tem para dialogar, não desejando alterar a sua maneira de ser. Já a Fedra do texto latino, segundo Maria Cristina Pimentel[14], não só dialoga com a ama, v. 85-273; mas com Hipólito, v. 589-718; Teseu, v. 864-902 __ englobando também os v. 1156-1200. Os diálogos que a Fedra de Sêneca estabelece com as outras personagens são significativos para acentuar os diversos estágios de sua paixão. Fedra assume, diante de cada um deles, um temperamento: quando conversa com a ama, está praticamente absorta em sua paixão; com Hipólito, este sentimento está na iminência de ser revelado ao seu enteado; com Teseu, temos dois momentos: em um deles, a rainha constrói uma verdadeira cena teatral, caluniando Hipólito; enquanto no outro, ela revela o que estava ocultando, a calúnia e a paixão, diante de Teseu e do cadáver de Hipólito.

Sêneca, do mesmo modo que trata o texto de Eurípides, utilizando-se de cortes e deslocamentos nas cenas dramáticas, no final de **Fedra**, opta por radicalizar na construção do enredo, pois elimina o confronto entre Teseu e Hipólito. Após a confissão de Fedra, e o seu respectivo suicídio, o seu corpo morto é destratado pelo marido. A heroína, que fora atacada pela ama e por Hipólito, agora é também pelo esposo. O corpo que jaz ao chão, sem vida, que representava a paixão pura, não possui mais significado, pelo menos, aos olhos de Teseu. Tomada esta peça em

conjunto, vemos não só a redenção, através da conquista da satisfação parcial do desejo, mas o registro de como a perda da razão diante da paixão pode ocasionar crise e destruição do indivíduo.

Apesar das questões sustentadas pelos teóricos, à medida que Eurípides não escreve mais tragédias, segundo a ordem de Ésquilo e Sófocles, as suas obras não deixam de ser abordadas como tragédias. Se tentarmos realizar o mesmo questionamento quanto às peças de Sêneca, notamos, a partir da reflexão de inúmeros críticos, que há consenso em considerá-las como tragédias. A própria função da catarse é questionada nos textos de Sêneca, já que é sugerido que ele não estaria perfazendo uma tragédia nos moldes da concepção de Aristóteles[15].

Há um outro problema que diz respeito à representação teatral dos textos de Sêneca com as seguintes conseqüências, no nosso entendimento: se ele estaria fazendo teatro ou algum outro tipo de gênero literário. Sobre este tópico, alguns críticos acreditam piamente que os textos de Sêneca foram somente recitados para grupos seletos de ouvintes. Outros também sugerem uma imensa dificuldade de representarem os dramas de Sêneca devido à linguagem retórica empregada, à prolixidade de algumas falas, às cenas cruéis que eram vistas no palco[16]. Não concordamos com estes argumentos, visto que há a possibilidade de as peças terem sido encenadas quando o dramaturgo latino ainda vivia, além da representação teatral já ter sido levada ao palco pelas companhias de teatro contemporâneo[17], inclusive a própria peça **Fedra**. Além disso, a possibilidade de encenação ou não de uma peça é condicionada à compreensão histórica da comunidade teatral. Atualmente as peças reconhecidas historicamente difíceis para a encenação ou nunca representadas têm sido escolhidas para serem postas sobre o palco[18].

Nenhum crítico nega o caráter trágico das peças de Sêneca. O que se verifica é que o dramaturgo romano constrói um teatro que herda elementos culturais da literatura grega como um todo, aliado ao seu universo cultural e literário. Este é o ponto nevrálgico no qual se insere a nossa pesquisa intertextual acerca da paixão

proibida. Além disso, o autor latino viola a regra das cenas cruéis e enfatiza os atos de certas personagens do ponto de vista moral, mesmo que explore a questão trágica subjacente ao texto, que é o caso de Fedra ao não livrar-se de sua paixão. O texto de Sêneca é um teatro que trata as questões humanas essencialmente a partir da moralidade, mas não apresenta um moralismo banal, condenativo, sem a apresentação das circunstâncias que levam uma determinada personagem a agir desta ou daquela maneira.

A personagem Fedra é vista como um exemplo lancinante do herói trágico. No entendimento de Ana Maria Marcosignori, este poder que radica no indivíduo é o que define a virtude do homem trágico. A pesquisadora entende que a *virtus tragica* deste tipo de personagem é caracterizada como "... a consciência que o homem tem da posição incompreensível e insustentável, na qual vem a encontrar-se"[19]. Fedra assume este papel, mesmo que seja acusada de assassina, a pior das mortais. A paixão imbrica-se com a sua vida e ela vive imersa dentro do trágico, pois sabe que está cometendo um crime, reconhece que está sendo arrastada, mas não possui forças para retroceder. R. W. Tobin concebe a Fedra de Sêneca como "... culpada, responsável, uma personagem trágica"[20]. O auge do trágico ocorre no momento que ela percebe que Hipólito está morto, o tormento a invade, tanto pela morte produzida contra o enteado, como pela decepção acerca de si mesma e dos seus atos.

O texto de Sêneca aponta para uma nova dimensão, na qual o trágico é remodelado, o homem encara a sua realidade brutal e a necessidade de refletir sobre ela. O ser humano é uma totalidade que deve ser apreendida em todos os seus desmembramentos tanto na grandeza como na inferioridade dos seus atos. O oculto não se faz mais presente. O elemento macabro registrado no final da peça, quando Teseu junta os pedaços de seu filho, funciona como um componente essencial dentro desta concepção dramática. Se o homem pratica o crime, torna-se responsável direto de sua ação. Não é o que ocorre no final da peça de Eurípides, pois Hipólito, destroçado pelo acidente, dialoga com Teseu sem dificuldade. Tal passagem é suprimida do texto latino. Pai e filho não se encontram e conseqüentemente não se

entregam a lamentações. Há uma só voz que ressoa no final desta tragédia latina que é a de Teseu.

Para Ângelo Ricci, no teatro de Sêneca, tudo gira em torno do homem, visto que algumas de suas personagens "... avançam para a morte não com o terror ou a dúvida dos que a julgam somente término da vida, mas como seres que satisfeitos e decididos, vão ao encontro da felicidade"[21]. A atitude de Fedra perante a morte assume não só a tragicidade que a sua situação envolve, mas a personagem crê ser a morte a melhor atitude a ser tomada. Fedra age de forma responsável diante do conflito do qual participa, ao suicidar-se, pois viver significaria banalizar a própria vida.

Como vimos até agora, são muitas as rupturas e remodelações que Sêneca realiza perante o texto de Eurípides. O intertexto não é demarcado somente através de alterações de palavras, enredo e personagens. Isto só diz respeito a uma parte da análise. A peça de Sêneca consegue, como teremos oportunidade de examinar nos próximos tópicos, desatircular o texto de Eurípides, violar, em alguns aspectos, a sua visão de mundo, preservar idéias, redimensionar a própria maneira de lidar com o mito.

1. 2 Deuses, homens e a paixão

1. 2. 1 O prólogo e o epílogo das peças

Justamente pela presença dos deuses, no início da peça de Eurípides, bem como no seu final, é importante que avaliemos o que acarreta tal situação para o restante da tragédia. O escritor grego inseriu divindades em pontos nucleares da estrutura dessa peça e torna-se premente que se analise o modo como tais deuses aparecem no texto em seu conjunto. Este tópico serve como alicerce para o

argumento pelo qual tentaremos demonstrar o grau de intervenção divina na paixão de Fedra. O posicionamento dos elementos divinos e humanos na peça é valioso para a compreensão da obra clássica. A peça romana concede um tratamento diferente para esta questão, o que também requer a análise do prólogo, já que ali não há a presença de uma divindade, mas de um ser humano, Hipólito, o que acarreta uma série de implicações que serão analisadas.

Assim, no prólogo do texto grego, Afrodite revela-nos o futuro da ação dramática. Eurípides, com tal procedimento, orienta o leitor, dizendo-lhe quem são as personagens, o parentesco, a cena, os antecedentes e a situação da peça no seu início[22]. O mesmo ocorre na peça **As Fenícias**, na qual Jocasta narra toda a história da família dos Labdácidas. O relato de Afrodite praticamente não difere das linhas gerais do mito de Hipólito, segundo temos o conhecimento a partir dos textos de Pausânias (I, 22, 2)[23]. Na verdade, temos duas narrativas que se desenvolvem paralelamente diante do leitor: a primeira, a que foi contada por Afrodite, e a segunda, a que vai se desenrolar diante do leitor. O final do processo da contraposição entre as duas leituras consiste numa terceira: o leitor interpreta a primeira e a segunda narrativas, criando uma terceira, que pode muito bem ser a de Afrodite ou outra explicação da tragédia. Quanto à versão de Afrodite, H. D. F. Kitto[24] afirma também que "O destino de Fedra e Hipólito será sempre visto por nós enquadrado pela moldura que Afrodite concebeu", mas isto só sucederá, se o leitor acreditar naquilo que a deusa está dizendo e aceitar a compreensão dos fatos do ponto de vista da divindade, e, se o fizer, estará assim caindo no truque do dramaturgo. O discurso desta deusa aproxima o leitor de sua narrativa, orienta-o dentro do jogo dos raciocínios que prescreve e o conduz à plenitude da compreensão dos fatos. A presença da deusa Afrodite guia a ação dramática, bem como Ártemis no final da peça, que surge para revelar aquilo que já havia previamente sido dito pela deusa do amor. Ambas as divindades não são seres decisivos na equação dos infortúnios presentes na tragédia de Eurípides.

A mediocridade de Afrodite avança ainda mais ao tentar ludibriar o leitor, ao

dizer que não está com inveja de Ártemis, "Tais fatos eu não invejo. Por que seria necessário?"[25], v. 20. O significado, na verdade, deve ser entendido num sentido diferente, como "sinto inveja disto, e eu faço isso". O motivo para tal compreensão é que Afrodite diz: "Hipólito fala que sou a pior das divindades; ele recusa o leito e se afasta das legítimas uniões"[26], v. 13-14. Hipólito ofende-a, e só a ela, e àquilo que envolve o seu poder, sendo que o texto não assinala que o filho de Teseu trate mal outra deusa ou deus. Nenhuma divindade surge reclamando o seu direito de ser venerada como é Ártemis. Imediatamente, após esta referência, Afrodite refere-se à união que Hipólito mantém com Ártemis, além de ele julgar a segunda como a maior dentre as deusas, v. 16. Ainda corrobora o fato de que Afrodite matará uma inocente, conforme o verso 47, "E a outra ilustre, contudo, morrerá"[27], evidenciando que se utiliza de todos os recursos, sem qualquer tipo de remorso, para destruir Hipólito. A deusa confessa também que "isto seria conveniente à raça dos deuses, pois apreciam ser venerados pelos homens"[28], v. 7-8; como Afrodite não o é, arruinará Hipólito. A extensão do comportamento de Afrodite pode ser vista em Fedra, uma vez que não suporta ser repudiada ou desdenhada, termina por ajudar na aniquilação do filho de Teseu. O que impera é a lógica da coerção e do interesse individual, Afrodite não oferece alternativas de conciliação, de apaziguamento da paixão de Fedra, e Hipólito não teve tolerância para com a rainha, fato que custará a sua própria vida.

Já o texto de Sêneca não introduz na peça nenhum deus que intervém diretamente na ação dramática. O processo de dessacralização, neste caso, é mais profundo. Desta forma, o prólogo do texto latino insinua-se como um elemento extremamente importante para o desenvolvimento da ação dramática, pois, ao contrário de destacar a presença dos deuses na vida dos mortais, enfatiza a preponderância das ações do homem no seu próprio mundo. Neste amplo processo de escrita por parte do dramaturgo romano, ao dialogar com o texto de Eurípides, substitui toda a cilada preparada por Eurípides ao leitor, pela posição soberana de Hipólito. Mesmo que o texto latino refira-se a três divindades que possuem relevância, como Diana, Vênus e Netuno, Sêneca opta por não colocá-las como pessoas dramáticas como fez Eurípides[29]. Hipólito não é vítima de Afrodite nem de

qualquer outra divindade, mas sim de uma paixão humana, sentida por Fedra. Com efeito, é através de um conjunto de escolhas, neste caso, a retirada das divindades e a conseqüente humanização de Fedra, que Sêneca executa no seu texto "... o trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo o e qualquer processo intertextual"[30].

Neste sentido, a fala de Hipólito, no prólogo senequeano, caracteriza-se por assinalar o domínio do homem sobre o mundo e contrasta com o mundo divino apresentado no texto de Eurípides. O prólogo do texto latino é diferente dos outros que Sêneca compusera em sua obra, visto que "... não possui um prólogo escrito segundo as regras da escritura trágica romana"[31]. Essa parte da tragédia é normalmente representada por uma "... personagem principal que fala da *dor* que o esmaga, seja o monólogo furioso de um fantasma, ou de uma divindade que veio para contaminar os homens pelo seu *furor*"[32], que não é o caso da personagem Hipólito, mas que é das suas outras peças completas e não fragmentadas como **Tiestes**, **A loucura de Hércules**, **Édipo**, **Hércules no Eta**, **Medéia**, **As Troianas**. Assim, com esta construção anômala, diferente de outras peças, tal cena talvez parece estar isolada do restante da peça, mas a engenhosidade de Sêneca é ainda maior: consegue criar e realçar duas personagens, justapondo Hipólito e Fedra, através do jogo cênico, com a troca do prólogo e do primeiro episódio. De um lado, observamos Hipólito num esplendor descomunal; de outro, Fedra, abatida por uma paixão que devora as suas entranhas.

Nos versos 51-56, Florence Dupont assinala que "... o filho de Teseu reina sobre o país da mesma forma que Diana, pela violência e pela morte"[33]. A imagem deste Hipólito contrasta também com a de Eurípides, pois esse personagem apresenta um canto de glorificação à deusa Ártemis, nos versos 58-87, que se constitui em uma extensão do prólogo, realçando uma atividade nunca antes vista entre um homem e um imortal, além de não se referir a cenas de violência e de poder presentes no texto latino. A própria coroa que o filho de Teseu faz à Ártemis é procedente de um prado sem mácula, acentuando a pureza, informando, desse modo, que a presença do

homem não é conveniente, pois diz “Nem o pastor julgou digno conduzir os animais a pastar nem ainda veio com a foice”[34], v. 75-6, já que os seus instrumentos do processo civilizatório, como a formação do rebanho e a sua foice, poderiam tocar um lugar especial, profanando-o. Isto se contrapõe ao universo representado pelo Hipólito de Sêneca, pois a vivacidade da natureza registrada no texto grego não se coaduna com diversos elementos estéreis e agressivos do texto romano.

O dramaturgo latino revela Hipólito em todo o seu vigor, substituindo a presença de deuses na abertura das tragédias. Sêneca fez uma escolha nesta peça, salientando a preocupação pelo homem em suas ações e a sua grandeza. A atitude de Hipólito, ao dar ordens, caracteriza a sua imponência diante de todos; ele age quase como um deus. A orientação, que confere aos seus companheiros, ao mandá-los a dezenas de regiões do mundo antigo, indica o alcance do seu poder e do seu conhecimento; o jovem é muito meticuloso em assuntos que dizem respeito à caça, demonstrando uma enorme experiência ao orientar cada pormenor aos seus caçadores. A própria caça é considerada como algo sofisticado, pois necessita de diversas ferramentas e truques para conseguir-se a captura do animal. A sua experiência resulta em um fator decisivo na obtenção da presa.

Também identificamos os valores que Hipólito defende. Temos, assim, uma situação contrária à do texto grego, pois não ocorre aqui uma “... ligação com um mundo divino, mas com um mundo primitivo, anterior mesmo a um estágio civilizatório”[35]. Este elemento de primitivismo é posteriormente realçado quando o filho de Teseu critica a sua realidade e propõe um novo universo que se aproxime da Idade de Ouro. Além disso, se tomarmos a peça como um todo, tal idéia é auxiliada pela estrutura que o dramaturgo concede ao seu texto trágico, já que proporciona o encontro entre Fedra e Hipólito, bem como a morte da rainha que só ocorre no final da tragédia. Assim, temos a oportunidade de visualizar, com uma maior quantidade de informações, os diversos estágios da paixão que estão aniquilando a rainha durante o decorrer da peça. A cena entre as duas personagens talvez não seja original por parte do dramaturgo latino, uma vez que há um certo consenso entre os críticos

que Sêneca tivesse transladado a idéia do texto do primeiro Hipólito. Entretanto, devido ao estado lastimável no qual se encontra tal texto, ainda não é seguro aceitar todas as possíveis implicações entre ambas as obras.

No tocante ao fim da peça grega, visualizamos a entrada de Ártemis, que, a bem da verdade, nada mais faz do que explicar algo que já está consumado, anunciado previamente por Afrodite, que é a morte de Fedra e de Hipólito. Afrodite não disse que Teseu ficaria com ódio eterno contra o seu filho, pois provavelmente já sabia o que aconteceria. Ártemis acode o mortal mais favorito e reúne pai e filho novamente, mas, se o faz, só realiza uma ação, que quase nada mais significa na peça, pois não pode desfazer a morte de Hipólito, o que já tinha acontecido. Só restam a morte e a percepção dolorosa de que o erro humano prevalece na tragédia.

Ártemis, diante da morte do filho de Teseu, não pode impedi-la, a não ser vingando-se de Afrodite. A entrada da deusa favorita de Hipólito na peça configura-se sob a forma da circularidade, já que a tragédia inicia e termina com deuses. Isto é um indicativo fortíssimo de que devemos venerá-los e respeitá-los. Entretanto, o aparecimento de um deus, no final da peça, surge como uma tentativa de terminar um conflito, que, no texto de Eurípides, é representado pelo ódio do pai contra o filho. Esta mesma interferência divina é postulada em outras peças de Eurípides, como **Íon** e **Orestes**, até Sófocles adere a esta alternativa na peça **Filoctetes**. Todas estas aparições divinas procuram resolver um impasse que é instaurado entre duas posições, mas que não é resolvido. Tal expediente serve como uma alternativa dramática em proporcionar um final feliz, mas, em um sentido mais profundo, denuncia o fracasso das relações humanas, das relações sociais, pois cada personagem envolvida nesta disputa defende a sua opinião, sem que se possa conseguir um acordo ou algo pertencente ao universo humano a fim de que se resolva a querela entre deuses e homens. As divindades intervêm na ação dramática e terminam com os conflitos que foram anteriormente instaurados, libertando os indivíduos de qualquer tipo de culpa e de responsabilidade. Isto torna a vida humana mais fácil, já que não há um questionamento do que realmente produziu

determinadas situações de conflito. A presença dos deuses encobre a relação conflituosa entre os mortais e seus semelhantes.

No texto de Eurípides, o erro humano é mascarado por Ártemis, ela afirma que Teseu "Foi enganado pela deliberação de uma divindade"[36], v. 1406, além disso declara "Involuntariamente tu o mataste. É natural que os homens errem, quando os deuses o permitem"[37], v. 1433-4. As ações humanas são praticamente absolvidas, e a paz volta a reinar na peça, mesmo com as mortes de Fedra e de Hipólito. Cabe ressaltar que o final da peça de Sêneca sugere que Fedra foi culpada; tal desenlace deve ser entendido como um recurso para atacar a paixão que se apresenta como doença, idéia preconizada pelos estóicos. Apesar desta condenação, a culpa da rainha não é atenuada, como no texto grego, ainda que o texto latino aponte a heroína como responsável por suas ações.

1. 2. 2 A relação entre personagens e deuses nas duas tragédias

As personagens, ao longo de ambas as peças, referem-se aos deuses. Normalmente se caracterizam por duvidar do seu poder ou menosprezar as suas atitudes. Mesmo que o texto de Sêneca não apresente as divindades como personagens, são tecidas acusações e indagações que servem de resposta para a escolha realizada pelo dramaturgo romano que retira os deuses do palco.

A combinação destas declarações enfraquece a importância das divindades na avaliação das ações das personagens, ainda que constantemente se refiram a elas, pedindo-lhes auxílio ou culpando-as por uma ação. Avaliemos agora algumas passagens importantes sobre esse tópico. A ama do texto de Eurípides, no verso 437-8, diz à Fedra que "Nada de extraordinário nem fora da razão tu tens sofrido; sobre ti recaiu a cólera de uma deusa"[38]; o que ocorre é uma interpretação mítica

representada pela personagem, mas sem a mesma força que é presente nas peças de Ésquilo. Tais expressões são vazias de sentido e repetem-se no decorrer do texto grego, sem maiores implicações, contudo induzem o leitor a acreditar que os deuses intervêm diretamente na ação humana. O comportamento de Fedra indica-nos algo também sobre isso, pois, quando percebe que está com um mal oriundo da divindade, de maneira alguma apela para tal, mas revela os seus sofrimentos e confia justamente na sua ama, o que acentua a laicização do agir humano. A ama de Fedra, que está mais próxima do senso comum, defensora de uma conduta próxima ao relativismo, propõe inicialmente que se traga alguns filtros mágicos para resolver o mal de sua senhora, depois tenta, utilizando-se do discurso, convencer o próprio Hipólito a desposar Fedra. Assim, mesmo que ela tenha dito que uma deusa estava furiosa com a rainha, não tenta apaziguar a divindade com sacrifícios ou outros procedimentos. O conjunto destes atos atenua a importância das divindades sobre a ação humana, visto que as próprias personagens duvidam ou criticam-nas duramente.

Teseu __ apesar das críticas que lhe são atribuídas pelas personagens da peça de Eurípides, ao ter julgado o seu filho muito rapidamente __ não consulta os adivinhos que são os intérpretes dos deuses, o que representa um indicativo do seu menosprezo para tal expediente. Até mesmo quando roga a Posidão que mate o seu filho, v. 887-890, não possui a absoluta certeza de que a divindade cumpra o pedido, no que projeta a dúvida sobre a infalibilidade dos deuses. Nos versos 1169-70, Teseu mais uma vez demonstra o seu ceticismo, pois, ao saber da morte do seu filho, reconhece que Posidão era realmente o seu pai, já que acode as suas preces. O texto latino apresenta estas incertezas, mas, em grau diferente, pois Sêneca não permite que os deuses sejam encarados como objetos de hesitação. A intenção é outra. Mesmo que Teseu peça a Netuno que mate Hipólito, sem qualquer tipo de dúvida, isto reforça não a plena existência da divindade, mas a capacidade de ostentação do poder de um rei que, imediatamente, ao notar que a sua autoridade havia sido afrontada, rebate o insulto de modo veemente. Não devemos esquecer que é Teseu quem duvida no texto grego e não na obra romana. Em uma outra passagem, a ama da Fedra, de Sêneca, deprecia a imagem do deus do amor como um ser pequeno que

lança flechas sedutoras, conforme os versos 198-201. Estes exemplos questionam o papel dos deuses em ambas as peças.

A questão apresentada pelo texto latino não reside em pautar-se somente sobre indagações acerca da existência de divindades que intervêm nas ações humanas. Sêneca opera não só na forma, ao retirar as divindades, mas também, ao longo da peça, em repetir em parte as indagações e inquietações de algumas das personagens do texto grego. Não se constitui um crime retomar motivos no âmbito dos estudos da intertextualidade, já que toda a repetição não é inocente, mas configura-se como intencional.

Em outras peças de Eurípides, verificamos uma problemática semelhante. G. M. A. Grubbe[39] assinala que, na peça **As Fenícias**, o sacrifício de Meneceu, filho de Creonte, proposto por Tirésias, não acarreta certamente a salvação da cidade, já que aquilo que fora dito pelo adivinho não confirmou que Tebas venceria a guerra. Ao lado do inimigo também existem deuses que o estão apoiando. Assim, os homens nunca estão certos de que os seus sacrifícios e as suas preces são atendidas. Esta incerteza, que faz parte de algumas peças de Eurípides, acentua uma relação problemática entre deuses e homens, demonstrando que os primeiros poderiam estar tateando na compreensão do agir dos desígnios dos deuses, bem como subestimando a facilidade na interpretação dos signos oriundos do mundo divino. Nas peças **Ion**, **Orestes** e **Hipólito**, a divindade apresenta-se como o *deux ex machina*, muda o rumo da ação dramática, resolve o conflito gerado entre os homens; mesmo assim, a ênfase das tragédias citadas recai sobre os mortais. William Calder III[40] observa que o próprio dramaturgo romano não criou uma única peça com este tipo de recurso. Apesar de o crítico aludido não explicar a ausência de uma saída teatral com o recurso do *deux ex machina*, o texto de Sêneca realça a laicização da ação do homem e coloca-o como centro de suas decisões, já que não põe o referido expediente. Se o homem encontra-se num universo sem saída, como é o caso de Teseu que mata o filho, num momento cheio de ira, que, por sinal, é uma das paixões mais examinadas e criticadas por Sêneca, deve assumir as suas ações e ser responsável por elas.

Nenhuma possibilidade de reconciliação é agora viável nem o final grandioso da peça grega com a reconciliação entre pai e filho. Sêneca, diante do texto grego, preocupa-se com o agir humano e releva a questão no momento antes de a ação ser praticada, pois, uma vez que seja feita, nenhuma divindade tenta resolver aquilo que só ao homem pertence, que é a sua responsabilidade por tudo aquilo que fala ou faz no mundo.

As conclusões de Suzanne Saïd[41] já comentadas na introdução deste trabalho relacionam-se com um estudo realizado por Richard Gaskin[42], o qual assinala que as personagens de Homero possuem capacidade para deliberar, mesmo que possam estar sendo coagidas por algum tipo de divindade. Além disso, Gaskin aponta que não houve, comparando os caracteres apresentados por Homero, maior inovação verificada nos textos dos tragediógrafos gregos. Salienta que uma das possíveis diferenças consiste na maior complexidade que envolve as tomadas de decisão por parte das personagens trágicas em relação às de Homero. Assim, Eurípides realiza um retrocesso a respeito da compreensão da ação dramática, se aceitarmos a ótica que estabelece uma dependência estreita dos deuses aos homens quanto às ações das personagens. Teríamos a apresentação de um mundo composto por marionetes, que seguiria a intransigência e as ordens que os deuses lhes outorgariam, promovendo o esvaziamento da ação humana, tornando-a sem valor.

Mas se as divindades já não são compreendidas com toda a devoção, nem os homens parecem duvidar de suas qualidades e riquezas. No texto de Eurípides, visualizamos o amor do homem por sua vida e pelo seu decurso, quando a ama diz que "Miseravelmente apaixonados nós mostramos por aquilo que brilha sobre a terra, pois inexperientes nos exibimos acerca de uma outra vida e sobre as coisas subterrâneas, de forma diferente somos conduzidos por narrativas tolas"[43], v. 193-197. A parte inicial deste depoimento realça a vida apaixonada dos homens sobre o seu próprio mundo, ao passo que, no final de sua declaração, tece uma violenta crítica contra as tradições antigas que acreditavam na possibilidade de outra vida num mundo pós-morte. É possível que, na fala desta personagem, verifiquemos a voz

do dramaturgo grego que sobrepuja as características limitadas da ama. A voz do próprio Eurípides perpassa através da fala de sua personagem, devido à riqueza de suas palavras que não condizem com o pensamento da criada e seus atos no decorrer da peça. O homem assume o posto da coordenação de sua vida, enquanto a divindade cede passagem a esta transformação que se desenvolve no texto grego e desenha-se mais radicalmente no texto latino.

Eurípides altera o papel das divindades nas peças e, em **Hipólito**, elas recebem uma nova significação. Kitto[44] comenta essa questão:

> "Não é um ser mítico cuja existência Eurípides tente contestar, não é um culto cuja observância tente desacreditar; é um dos poderes elementares da natureza, para Eurípides como para Ésquilo. Para ambos os poetas, ela e Ártemis são forças complementares que têm de ser reverenciadas".

Tal concepção crítica é também aceita por Jean-Pierre Vernant[45], que estabelece um estudo mais aprofundado sobre o assunto. A idéia central é que os deuses gregos, desde o tempo de Homero, representam forças, mas não pessoas. Esta posição aproxima-se também daquela da helenista Jacqueline de Romilly[46]: "... os deuses que vemos em ação, quando não são um simples símbolo dos sentimentos humanos, reproduzem sua paixão da maneira mais extremada". Igualmente destaca que os deuses "... aumentam, portanto, o campo das misérias humanas, sem contudo dar-lhes o menor sentido"[47]. Assim, os deuses não trazem um melhor sentido na vida dos homens, não tentam conduzi-los à felicidade. Toda esta indagação a respeito dos deuses sugere algo que é subjacente ao texto de Eurípides, fruto do movimento sofístico que questiona a tradição e a imagem das divindades[48]. Protágoras põe em dúvida a existência dos deuses, sugerindo a dificuldade em apontar a sua existência. Assim, o texto de Eurípides interage com a concepção dos sofistas, os quais acreditam que "... afora o sentir e pensar humano, não atua nenhuma potência capaz de determinar o agir do indivíduo"[49].

O helenista Bernard Knox[50] sustenta uma posição que difere em parte da

nossa linha de argumentação a respeito da compreensão dos deuses, pois aceita tacitamente a influência das divindades sobre as ações dos homens, já que declara que não há a liberdade do querer humano. Afrodite é considerada como "... um dos poderes que regulam o universo; e embora ela diga algo que possa nos chocar, nós devemos aceitar como verdade"[51]. A questão reside na maneira como entendemos os deuses como forças, pois, se admitimos que são dominadores, as ações das personagens não são livres, que é o modo como Knox defende a sua argumentação. Knox aceita as divindades como simbolismos, mas coloca-as como seres atuantes e responsáveis sobre as ações dos homens, banalizando a ação humana.

A nossa análise aproxima-se mais das teorias de Vernant e Romilly já aludidas, bem como a do crítico Devereux[52] que segue a mesma linha interpretativa, pois o mesmo entende que o dramaturgo grego trata os deuses "... *como explicações (ou como marcas) do inexplicável*. Em Eurípides, os deuses aparecem no início quando os sentidos e as teorias terminam". Albin Lesky, partidário de uma opinião similar, ilustra bem isso ao destacar que "... Afrodite e Ártemis não representam as grandes e reais potências em que se encerra o verdadeiro sentido dos acontecimentos, mas sim meios de objetivação de processos interiores, tomados da crença popular"[53]. Para o estudioso alemão, de forma alguma Eurípides não admite a existência dos deuses nem poder-se-ia encontrar na sua obra um conceito harmônico sobre este assunto. Não se verifica no texto de Eurípides "... aquele vínculo esquiliano que procurava conciliar numa só unidade os deuses como colaboradores συλλ→πτορεω e a liberdade do agir humano, aparece aqui rompido ..."[54]. Tais teorias aplicam-se à Fedra, pois, como pode uma rainha, mulher casta, segundo a própria Afrodite, desejar loucamente o seu enteado, dentro da moral grega da época de Eurípides? Se retomamos novamente como ocorre a paixão em Fedra, a partir do prólogo de Afrodite, verificamos que não há nenhuma explicação racional para o seu aparecimento. Se há algum tipo de esclarecimento, o texto não manifesta explicitamente o motivo, e só após uma longa reflexão é que talvez tracemos alguma hipótese. Fundamentalmente os deuses simbolizam o limite do conhecimento do homem a seu próprio respeito.

Esta constante indagação sobre os deuses e os homens suscitada ao longo do texto de Eurípides não representa um acontecimento isolado dentro de sua obra. Mary R. Lefkowitz[55] diz que a preocupação, a respeito dos deuses, desenvolvida por Eurípides, evidencia que foi o dramaturgo que mais se dedica dentre os três trágicos a refletir sobre a presença dos deuses na vida dos homens. Sêneca pondera se os deuses ainda merecem a nossa atenção, transferindo aos homens a responsabilidade de suas ações.

A partir destas conclusões, verificamos que o texto de Sêneca não perde a qualidade na compreensão dos atos das personagens. A opção do dramaturgo romano enfatiza, como ponto central no palco, o ser humano, na sua concretude, na figura de Hipólito, pelo menos, num primeiro momento da peça, tendo em vista a posterior atuação de Fedra. Tal procedimento possibilita uma ruptura formal da estrutura do texto grego, revela que as ações dos homens e a sua grandeza são o reflexo de sua atuação e responsabilidade no mundo.

1. 2. 3 Hipólito e o servo na peça de Eurípides: o confronto entre o dever e a escolha individual

Uma vez que é terminado o prólogo, Afrodite sai da cena e surge Hipólito com os seus companheiros. A relação entre mortais e imortais é novamente discutida. O canto de entrada proferido por Hipólito, que seria o correspondente mais direto do prólogo do texto de Sêneca, segundo David Kovacs, indica que "O próprio hino que segue restaura a idéia de divindade que a bela Afrodite cruelmente tem subtraído, por isto ele está cheio de superlativos e epítetos honoríficos que a linguagem do amor partilha com a religião"[56]. É assinalada a complexidade da situação, pois Afrodite lança uma paixão sobre Fedra, para matar um inimigo da divindade, isto é, Hipólito. O hino de glorificação a Ártemis realizado pelo filho de Teseu possui traços velados

de paixão; revela um sentimento que não conduz os seres à destruição, diferentemente da postura adotada por Afrodite em relação à Fedra. A divindade consegue banalizar-se neste prólogo, retirando o otimismo acerca das relações amorosas e da confiabilidade a respeito da justiça dos deuses.

A partir destas considerações, Kovacs[57] entende que "... a totalidade do prólogo obscurece o contraste entre humanidade e divindade pelas explícitas declarações que são feitas sobre os deuses e homens bem como pelas suas ações: Afrodite foi feita para aparecer toda humana, enquanto Hipólito aproxima-se do divino". Através da análise de Kovacs, a distinção entre mortais e imortais é tênue, o que corrobora a nossa interpretação sobre a interferência da ação humana, pois não ocorre o caminho inverso, do homem que se torna um deus ou que possui atributos de uma divindade, mas sim, da divindade que é levada à humanização.

Já a cena seguinte, entre Hipólito e o seu servo, Eurípides adiciona mais argumentos, que enfatizam a posição de Afrodite. Também temos a dimensão da dificuldade em dialogar de Hipólito com as outras personagens. Na conversa entre o criado e o mortal predileto de Ártemis, o filho de Teseu opta por não venerar Afrodite, mas contradiz completamente as suas próprias escolhas, pois

> "Hipólito aprova todas as qualidades que o seu escravo elogia: afabilidade, entusiasmo para ouvir um bom conselho, respeito aos deuses. Ele condena todos os defeitos que o seu escravo critica: arrogância, descortesia [...] ele está totalmente ignorante do fato de que não pratica nenhuma das virtudes que ele reclama, admira e exibe todas as fraquezas que ele declara condenar"[58].

Hipólito, ao mesmo tempo que assume uma posição consciente, comete erros de avaliação das circunstâncias, não faz algum tipo de ponderação com relação às proposições do servo, além de ser incapaz de ver a si mesmo em seu comportamento; tal dificuldade reflete-se na própria incapacidade de lidar com a paixão de Fedra. É digno de nota que há três passagens no texto, em que Hipólito reprime todo aquele que tenta tocá-lo, quando a ama tenta fazê-lo, ou os servos de Teseu, ao expulsá-lo e também no momento que estava prestes a morrer, proíbe que o toquem. Estes

momentos revelam o seu isolamento não só na troca de idéias e considerações sobre o mundo com as outras personagens bem como demarcam o seu comportamento egocêntrico ao não aceitar o contato físico nem a troca verbal de idéias.

Adverte Kovacs[59], sobre a atitude do filho de Teseu, que "... o herói rejeita um prudente conselho a partir de uma percepção banal, porque ele é um herói e preocupa-se mais com algumas coisas do que com a prudência". O herói trágico constitui-se sempre uma figura complexa e "... necessariamente uma exceção ao universal; normalmente, até 'saudável', não é um dos seus traços característicos"[60]. A conclusão de Kovacs[61] aproxima-se da tese principal deste trabalho, pois "... o poeta pretende mostrar que a escolha de Hipólito é consciente e correta". Não só Fedra, como será dissertado nos próximos tópicos, age com consciência, mas também Hipólito faz uma escolha que é pessoal. Kovacs também assinala que "Isto pode ser correto ao servo honrar Afrodite, mas, para Hipólito, isto deve ser uma traição de tudo que fornece para sua vida um significado"[62]. Outrossim, tal diálogo serve como um divisor de águas, pois, ao aceitarmos as escolhas de Hipólito, bem como da paixão de Fedra, como decisões individuais, encaminhamos o restante da explicação da peça a partir deste ponto de vista, enquanto, se adotarmos o discurso e as idéias do servo, defenderíamos a opção pela centralização da divindade como comandante das ações das personagens, e Hipólito mereceria morrer, pois menosprezara Afrodite. Ele necessita pagar pela ofensa à deusa. Assim, verifica-se que a estratégia de Eurípides, proposta no seu texto, é lidar com a maior complexidade de argumentos, destacando oposições, entre o servo e Hipólito, Afrodite e Hipólito, Teseu e Hipólito, Fedra e a ama, Hipólito e Fedra, aprofundando a tensão no desenvolvimento das ações e pensamentos que surgem a cada momento na peça.

Mesmo que Hipólito tenha feito uma escolha pessoal, a diferença entre deuses e mortais está abalada novamente. Antes já traçáramos alguns aspectos que sustentavam a desconfiança sobre Afrodite, mas, agora, a cena entre o servo e Hipólito enfatiza

> "... a diferença entre homens e deuses, que eles estão acima de nós e necessitamos honrá-los [...] De fato, o servo fez para combinar dois distintos argumentos: 1) Homens e deuses igualmente odeiam o orgulho: não seja orgulhoso com Afrodite; e 2) Os deuses são seres augustos que exigem a nossa glorificação: não os negligencie ao honrar a augusta Afrodite. Todavia o servo as combina num caminho como para nulificar a ambas"[63].

A perda da importância da divindade no texto latino bem como a equiparação entre deuses e homens, no texto grego, na figura de Hipólito, indica a supressão visível de tais diferenças para as quais se encaminhava o mundo clássico. O discurso de Afrodite, como já aludimos anteriormente, está minado, na essência, por não compreendermos a existência de um deus que intervém na ação, apesar de que as suas frases imprimem uma impressão profunda sob todo o restante da peça. Através do deslocamento da origem da ação humana, à medida que não mais consideramos os mortais como títeres nas mãos das divindades, a presença dos deuses funciona agora como mecanismo que mascara a ação dramática ou representa uma mescla entre o universo inconsciente que paira no interior das personagens, dadas às constantes semelhanças entre Fedra e Afrodite.

1. 3 O encontro da paixão em Fedra

1. 3. 1 As implicações do nascimento da paixão

As questões que envolvem a paixão de Fedra repercutem principalmente sobre como coibir um desejo proibido, como viver com ele e como se livrar dele. Antes de entrarmos propriamente no tratamento da questão, é importante que nós comentemos como era concebido o amor adúltero na sociedade grega. A figura da mulher, na sociedade grega, não se altera muito do período retratado por Homero ao da construção da peça de Eurípides. O adultério de uma mulher vai contra uma das

finalidades do matrimônio que é "... assegurar a descendência e, por conseguinte, a continuidade da família no seio da cidade"[64]. Mesmo que Fedra deseje um outro homem, que não fosse Hipólito, ela atentava contra a ordem estabelecida pela sociedade, na qual a mulher, que fosse descoberta, praticando o adultério "O marido podia repudiá-la; alguns autores sustentam inclusive que tinha a obrigação de fazê-lo sob pena de ser privado de seus direitos civis. Além disso, desde esse momento era excluída de toda a participação nos cultos da cidade"[65]. Assim, além da punição que o seu parceiro poderia receber, a adúltera ficava fora dos poucos eventos nos quais a mulher podia participar na sua cidade. No período de Augusto, em Roma, nas separações que ocorriam entre os casais, a mulher quedava prejudicada, pois não poderia "... promover ação na justiça em casos de adultério"[66]. Até mesmo o concubinato que fora admitido em Roma e que poderia revelar-se como uma inovação na vida da mulher, ainda "... constitui uma forma de dependência das mulheres em relação aos homens, a inserção da vida privada delas no projeto político de seu concubino, sobretudo se o casamento do concubino for uma verdadeira aliança de famílias"[67].

No âmbito literário grego, a mulher que trai o seu esposo é condenada, como as personagens Helena e Clitemnestra. Claude Mossé, ao examinar a posição feminina na literatura, diz que "El adultério da mulher não se perdoa, pois é necessário preservar a legitimidade dos filhos"[68]. Já o adultério do homem pouco é mencionado, pois acredita-se que seja "... completamente natural que o homem tenha concubinas, serventes ou cativas, que vivem na sua casa e cujos filhos se integram no *oikos*, às vezes sem diferenciar-se dos filhos legítimos"[69]. O futuro genro de Creonte, Jasão, do texto **Medéia**[70], do próprio Eurípides, abandona a família, para unir-se a uma outra mulher e não recebe nenhum tipo de censura. No texto latino, é visualizada uma extensão da impunidade do homem, pois, ao próprio Teseu, __ que é acusado por Fedra por ter ido ao Hades, junto com um amigo, para raptar a esposa de Plutão, Prosérpina, __ nada acontece contra o seu apoio, além de Hipólito nem censurá-lo pelo seu ato, mas somente ao amigo de seu pai, Pirítoo, conforme o v. 629. A heroína Clitemnestra, no texto **Electra**[71]**,** de Eurípides, v. 1035-1040, ao

justificar a morte de seu marido, alude ao fato de somente os homens poderem ter casos com outras mulheres, e cita também Cassandra, que fora trazida como um despojo de guerra para viver sob o mesmo teto. Nada foi realizado contra o ato de Agamémnon.

Este quadro social apresentado acerca da mulher e das conseqüências do seu possível adultério configura-se ligeiramente alterado com o discurso e os atos da Fedra de Sêneca, visto que representa uma ruptura maior vinculada à figura da mulher na sociedade, pois ela é mais liberta quanto à paixão do que a Fedra de Eurípides, que é mais contida. A pesquisadora Alice Cúnio Machado da Fonseca assinala que "Cornélio Nepos, no prefácio de sua obra *De uiris illustribus*, põe em evidência o fato de os romanos haverem considerado honroso para uma mulher um comportamento que os gregos jamais aceitariam"[72]. Também é importante frisarmos que para "... um romano, o amor de Fedra não é considerado criminoso se, pelo divórcio ou pela viuvez, a relação dela com Hipólito deixar de ser aquela de mãe e filho"[73]. Isto é elucidado pela própria paixão de Fedra e os argumentos que vai desenvolver ao querer abertamente defender o seu adultério bem como a declaração amorosa que fez ao seu enteado. A própria rainha repele, enquanto conversava com o seu afilhado, que ele lhe chame como mãe, v. 609.

Contudo Sêneca está preocupado moralmente em sugerir que a paixão de Fedra deve ser evitada, assim como o comportamento de determinadas personagens, pois pecam pela violência que empregam as suas paixões, como Teseu, que injustamente mata o seu próprio filho. A ira consiste na pior das paixões para Sêneca[74]. De fato, a paixão é censurada tanto na obra filosófica dos estóicos, como nos escritos de Sêneca. Ela representa um índice de fraqueza interior. A ama, ao tentar convencer Fedra, ao dissuadi-la de seu intento amoroso, está agindo estritamente segundo as idéias filosóficas, não só das de Sêneca, mas também de todo o estoicismo. O comentarista Norman T. Pratt Jr.[75] acredita que nas peças de Sêneca está presente "... a idéia de que todo o bem e o mal pode ser reduzido para a preeminência da razão ou da paixão". Fedra age, na maior parte das vezes, sob o

domínio de sua paixão. Em seu ser, não há um equilíbrio entre a razão e paixão, mas sim a preponderância desta última. O estoicismo prega a completa superioridade da razão; ela deve sobrepujar as emoções, e Fedra não é um exemplo desta virtude, mas sim, daquela que se deixa ser conduzida, sem muito esforço, sob o domínio da paixão. A paixão é vista pelo estoicismo como algo irracional, excessivo[76], que deve ser evitado.

No que diz respeito especificamente ao nascimento da paixão de Fedra, o texto **Hipólito** de Eurípides apresenta que tudo começou quando a rainha "Fedra viu-o e foi possuída em seu coração"[77], v. 27. A paixão eclode a partir de uma percepção dos sentidos, como um indício do furor da *physis*, não se constituindo numa atenção ao caráter do enteado, nem algo formulado pela razão. Há forças incontroláveis no universo que se imiscuem na vida ordenada da sociedade dos homens, deixando-os em situações de conflito. Eurípides expõe comumentemente o pensamento de que "... a natureza, isto é, o instinto ou a paixão, é uma força superior que produz violência contra a razão, e contra a qual a educação permanece impotente"[78]. Esta aparição provoca uma crise, pois foge ao controle do próprio sujeito, no caso de Fedra, que não sabe o que fazer, nem pensa que dificilmente conseguirá fugir desta situação. Nem a razão servirá para deter tal força, a não ser para destruir o próprio sujeito.

Na peça de Sêneca, não temos nenhuma menção a um episódio no qual vigore a aproximação visual de ambos ou outro tipo de contato físico. Saberemos posteriormente que Fedra está possuída por palavras saídas de sua própria boca. Isto é uma lacuna que o texto latino apresenta, mas plenamente justificável e transformada, visto que Sêneca, como será discutido num outro tópico desta pesquisa, acredita que a rainha realiza uma escolha pessoal diante de sua paixão, bem como não consegue refreá-la.

No texto de Eurípides, a paixão é anunciada pela deusa, e a argumentação da divindade é comprovada paulatinamente, pois o coro comenta que ficou sabendo a partir de uma amiga (φ⇔λα, v. 125) sobre o mal-estar que Fedra está sofrendo,

conforme assinala o v. 130, "Dela veio o primeiro rumor da senhora"[79]. O texto de Sêneca arma questões sobre a paixão de Fedra, sem qualquer tipo de prévia introdução, de maneira abrupta e cortante, e o próprio nome de Hipólito não é evocado. Assim, um leitor mais desinformado sobre o mito de Hipólito e Fedra, só após algum tempo de leitura, entende de quem Fedra está enamorada. Tal atitude provavelmente ocorre, pois o dramaturgo romano tinha construído a sua peça, visando a um grupo seleto de ouvintes, apesar de que já existem indícios de que tenha havido representações; entretanto, isto não anula a viabilidade da apresentação cênica da peça[80].

A paixão de Fedra por Hipólito não valoriza o objeto amado como um ser especial. O helenista George Devereux[81] considera que o fato de Hipólito ser amado por Fedra não evidencia que ele tenha algum tipo de mérito. Mesmo que A-J. Festugière[82] aponte tal idéia, em Fedra, como já sugerimos no tópico anterior, a paixão parte de um processo complexo que ocorre dentro da própria personagem que resulta num comportamento que a leva a perseguir e mudar todo o rumo de sua vida por este objeto de desejo. Na opinião de Devereux, a questão da beleza entre os gregos é que a beleza do corpo reflete a beleza da alma. Em Homero, isto não é de todo verdade, pois Ulisses não é belo, mas tem muitas virtudes. Assim, a presumida beleza de Hipólito é um equívoco.

O texto de Sêneca apresenta indícios mais precisos sobre os motivos que levaram Fedra a enamorar-se por Hipólito. O filho de Teseu é casto, belo, puro e jovem, e, mesmo com estas características, a rainha acredita que pode convencê-lo. Assim, o amor por Hipólito constitui-se num desafio, em algo inviável[83]. O próprio coro tece um longo canto, comparando a beleza de Hipólito a diversos deuses nos versos 736-834. A rainha também nos dá informações mais precisas sobre o seu objeto de desejo, pois ela, na discussão que mantém com o seu enteado, v. 646-671, confessa que ele faz lembrar o seu próprio marido, quando ele era mais jovem. Tal relação representa um "... um significativo aspecto da técnica dramática de Sêneca..."[84], também utilizado na peça **As Troianas**, v. 448-450, já que ali

Andrômaca relembra, ao contemplar o seu filho Astyanax, os traços físicos do seu esposo, Heitor. Elizabeth Evans acredita que "A concentração sobre Hipólito é deliberada, há uma relação entre o sofrimento físico da rainha em conexão com o enriquecimento da beleza que ela vê no seu enteado devido à semelhança ideal com o seu esposo, Teseu, uma semelhança que é ativada num breve alento de amor"[85]. Assim, este procedimento, além de pertencer a uma operação corriqueira na obra de Sêneca, dentro da preocupação intensiva do estoicismo em relacionar a face de um indivíduo com o seu interior, aqui se verifica, na verdade, um dos momentos críticos da paixão que reside no íntimo da rainha. A paixão e a lembrança formam neste momento uma imagem de satisfação para Fedra, já que ela está se referindo a Teseu diferente do que é atualmente, longe das ferozes críticas que foram tecidas no decorrer da tragédia. O passado renova o presente, já que a frustração da rainha em relação ao marido é esquecida.

Como vimos até agora, a escrita de Sêneca fez diversas opções diante do texto de Eurípides. Um dos mecanismos é o preenchimento de vazios que um texto deixa bem como o deslocamento de elementos ou a supressão dos mesmos. No primeiro caso, assinalamos um melhor detalhamento do objeto de desejo de Fedra; no segundo, acreditamos que seria o caso da ausência da visão que inicia a paixão da heroína do texto de Eurípides. Assim, o processo de leitura intertextual é sempre crítico, reorienta o objeto de reflexão, ajusta os interesses do escritor, lança-o dentro do seu contexto, de suas necessidades, implementando uma nova ordenação da reflexão sobre o objeto estético e sobre o homem.

1. 3. 2 O sofrimento

O sofrimento da Fedra de Eurípides, suscitado pela paixão, é apresentado, tanto através do discurso narrativo, que se estabelece através de diálogo entre as

personagens, como é igualmente sugerido em algumas oportunidades pelo aspecto cênico. A estudiosa Cleonice Furtado de Mendonça Van Raij considera que

> "A horrível natureza da enfermidade que toma conta de Fedra é o ponto nevrálgico que permite apontar a diferença essencial entre a Fedra de Eurípides e a de Sêneca. Qualquer que seja o objeto de seu amor, a Fedra grega é condenada. A enfermidade, cujos sintomas são semelhantes à peste, é irreversível"[86].

Então, segue a premente necessidade de analisarmos detidamente esse aspecto em ambas as tragédias. Notamos que ambas as heroínas oscilam entre estágios que se intercambiam entre si: o mal-estar no corpo, o delírio e um repentino retorno à razão.

O mal-estar que aflige a heroína do texto grego é anunciado primeiramente nos versos 131 e seguintes, sendo proferido pelo coro que nos informa sobre o estado crítico da saúde de Fedra. A paixão, que está alterando a sua vida, atinge todo o seu corpo. O abatimento que Fedra padece, segundo o coro, já dura cerca de três dias, v. 135, a partir do momento no qual se inicia o seu jejum, v. 136. Tais fatos contribuem para a perda do controle rígido que Fedra exerce sobre si mesma, no aparecimento de delírios bem como o decréscimo do domínio da linguagem, e isto será fundamental para o desenvolvimento dos acontecimentos que se desenrolarão na seqüência da peça.

Fedra, entre os v. 199-202, mostra-se completamente débil em relação ao seu corpo, pois declara que "Eu sinto desfeita a consistência dos meus membros amados"[87], até mesmo as suas mãos não se sustentam, "Pegai as minhas belas mãos, ó servas"[88], todo o corpo parece se desmoronar e, em seguida, pede que tirem um adereço de sua cabeça, para que os seus cabelos caiam sobre os ombros, "Eu tenho a minha cabeça pesada com este adorno; deixa espalharem os caracóis da cabeleira sobre as espáduas"[89]. Assim, o mal-estar domina todo o seu corpo, especificamente em relação às mãos e à cabeça, não permitindo que possa ter uma vida normal, obrigando-a a uma transformação do seu cotidiano. Dentro do seu íntimo ocorre uma desordem que se estende para o seu corpo e para seus trajes, que são uma extensão

do seu ser, visto que não mais a satisfazem. O gesto da liberação dos cabelos torna-se o indicativo de algo que está ocorrendo dentro da rainha e pede passagem para a liberdade. Já é o anúncio do delírio que apareceria mais tarde. Diante deste quadro de deterioração da personagem, notamos que os desígnios de Fedra estão atingindo os seus objetivos, como examinaremos mais adiante: a sua própria destruição. A paixão, até este momento, não está representando algo vinculado ao prazer, principalmente por não ter o seu desejo saciado e pela escolha que a rainha havia feito antes de iniciar a tragédia. Eurípides, ao caracterizar o sofrimento de Fedra com diversos detalhes, acentua o realismo das cenas.

Embora o texto grego não nos revele claramente os motivos da paixão de Fedra pelo seu enteado, tal sensação é produzida com uma intensa violência. É o que se conclui a partir do relato de Afrodite que diz inclusive que Fedra mandara construir um templo em sua honra, v. 31, o que pode ser considerado, não só como uma homenagem à divindade, mas também o deslocamento de afeição da rainha, ao sentir um "amor ausente", direciona-o para um outro objeto visível. Neste sentido, todos os sintomas já apontados confirmam a situação lastimável da rainha, visto que a cabeça dói, as mãos estão débeis, o corpo sucumbe paulatinamente e, se não fosse a intervenção drástica de sua ama, em pouco tempo estaria morta, não só por suas condições físicas, mas ajudada por um desejo interior destrutivo; mas Fedra não está morrendo de amor, meramente por não estar sendo contemplada em seu desejo amoroso. Fedra decide morrer, por algo que sabe que não terá êxito, que perturba todo o seu ser, que terá que se desviar, após ter realizado uma profunda reflexão, que nos relata nos v. 373-430. Só neste sentido sutil e extremamente específico é que se pode apontá-la como alguém que está a morrer de amor pelo ser amado. Fedra assume uma paixão impossível e concilia isso com uma resposta extremamente destrutiva, racional, que não perturbe a ordem de sua vida como rainha, mesmo que seja por algo que talvez lhe infunda uma nova orientação em seu ser e lhe proporcione um prazer irresistível.

A rainha confessa, nos versos 392-402, que, como não podia vencer a paixão

através da sensatez, decide, então, morrer. Fedra volta contra si mesma um desejo de aniquilação, que, ao mesmo tempo, divide com o seu desejo amoroso que irrompe através do delírio. Este mesmo desejo de destruição voltar-se-á contra Hipólito. Uma outra heroína de Eurípides, Medéia, reage de maneira semelhante, pois lança "... impulsos agressivos para fora de si, projetando-se nos outros, Fedra direciona-os em duplo sentido: para dentro e para fora de si mesma"[90]. Além disso, "A vingança de Fedra não é menos cruel que a de Medéia. Se Medéia mata os filhos inocentes, Fedra não hesita em provocar a morte de Hipólito, mesmo sabendo-o inocente. Ambas, feridas no orgulho e amor-próprio, são algozes implacáveis para suas vítimas"[91]. Porém tal crueldade só se origina a partir de um conflito que ocorreu devido a uma equação mal resolvida entre o desejo feminino, que não consegue a sua contemplação, sustentado pela repressão poderosa que se imprime sobre a fala da mulher, aliado a sua imaturidade amorosa, bem como pela incapacidade de Fedra de lidar com algo que a perturba terrivelmente.

Assim, as heroínas de Eurípides demonstram "... que o ser humano, quer seja ele forte e dominador como Medéia, quer frágil e ilustre como Fedra, acaba perdendo-se, sob o domínio das paixões, trazendo para si e os outros a fatalidade"[92]. Nesta acepção, a atuação de Fedra explicita que ela age num contínuo movimento entre o seu mundo interior e o exterior, pois ainda possui uma distinção razoável sobre ambos. Ela não perdeu o contato com o mundo, nem enlouqueceu, fato que é considerado um dos males atribuídos como mais preocupantes para as mulheres, ao lado da dor do parto, segundo o coro, v. 160-164. A paixão de Fedra expressa-se através da linguagem verbal bem como o próprio corpo funciona como um manancial de signos, dominado pela paixão. Dessa maneira, o estado de sofrimento do qual ela padece é híbrido, pois consiste numa mistura de morte, repressão à paixão, que se intercambiam no ser de Fedra.

Já Sêneca expõe os sofrimentos da rainha e reduz a cena de Eurípides, abolindo a intervenção das servas do arranjo cênico, bem como o movimento de Fedra na cena, deixa a personagem numa posição mais estática, contrapondo com a

turbulência que paira sobre o seu coração. Além disso, este tema é completado pela ama que faz uma avaliação do estado físico e mental de sua rainha nos versos 360-386. A preocupação do dramaturgo latino está centrada na rapidez e na impressão que representaria a síntese das cenas, o que evidencia a preferência ao corte de algumas delas que o texto grego dedica-se mais a ressaltar. É conveniente que se assinale a operação que o dramaturgo latino está realizando num diálogo dinâmico com o texto grego, que são justamente estes pequenos deslocamentos de cenas, diminuição das falas ou o aumento de outras, indicam sutilmente a sua postura diante de uma estrutura de uma obra para outra. O diálogo com o texto do dramaturgo grego é uma postura constante, não havendo a possibilidade de se atacar o texto de Sêneca como um plágio, já que imprime a sua própria concepção de mundo na sua tragédia. O teatrólogo romano aceita o texto com o qual mantém um contato direto, o que resulta de uma decisão plenamente consciente, constituindo uma prática comum dos escritores romanos.

O texto latino apresenta um elemento novo que não constava do texto grego, pois a ama comunica ao coro que, v. 360-386, um fogo apoderou-se de Fedra. Também a aia nota a diferença nos olhos, parte do corpo que não fora referida no texto do tragediógrafo grego, mas alude a outras incongruências que surgiram como a insônia, o jejum, a inquietação de Fedra, que muito se assemelha às descrições relatadas no texto grego. A intenção da ama reside em mostrar ao público um determinado retrato visual, formado pela "... sobreposição de micro-notações (*sic*) físicas, não (ou pelo menos não necessariamente) contemporâneas, imagem essa que, por sua vez, é veículo de uma *ideia*, de um *significado*: esse significado poderia muito simplesmente ser traduzido em linguagem verbal pela nutrix numa expressão sintética tal como 'Fedra está apaixonada'"[93]. Tal imagem funciona como um significante de um significado, o qual o leitor compreenderá através de elementos extratextuais ou referidos pelo próprio texto. Assim, o realismo configura-se em uma ferramenta que ainda é pertinente no universo do texto romano, mas, ali, toda a cena do texto de Eurípides sofre uma transformação que é sintetizada em poucas palavras. Na verdade, esta condensação representa um dos muitos mecanismos da

intertextualidade nos quais o escritor romano lida com o texto de Eurípides.

A situação da Fedra de Sêneca aproxima-se claramente da heroína da peça grega, pois há um mal que a aflige. Tal comportamento não equivale a um defeito da escrita do dramaturgo, visto que não faz parte do seu pensamento propor uma sátira nem uma total remodelação do mito configurado por Sêneca. Fedra reclama que o seu marido estava ausente com o seu amigo Pirítoo, para raptar a esposa de Plutão, Perséfone. É um ato que ela condena e trata-o como ilícito, v. 91-98. Já a Fedra de Eurípides não reclama de Teseu, e o texto também não menciona onde ele se encontrava enquanto estava ausente, além de não condená-lo por algum tipo de ato que estivesse fazendo ou por algo que ocorrera no passado, conforme v. 321, "Que eu mesma não seja vista fazendo algo de ruim contra ele"[94]. Entretanto o universo da mulher e de suas fraquezas é arrolado no texto grego duas vezes. O coro pergunta se Teseu não estaria no palácio com outra mulher, v. 151-154, "Ou, o esposo, o Erectida, de nobre família, deleita com relações íntimas às escondidas com uma mulher dentro do palácio na tua cama"[95], que é uma pergunta cheia de ironia, e a ama de Fedra pergunta se, v. 320, "Teseu tem praticado alguma falta contra ti?"[96]. A traição do homem era um dos motivos que afligiam as mulheres, já que estas não podiam fazê-lo sem sofrer castigos. A casa passa a ser um local cheio de ameaças que pairam sobre a mulher[97]. Já o texto latino aprofunda esta questão, pois, além das críticas que Teseu recebe, a sua ausência serve como um argumento favorável para a paixão da rainha, funciona como uma desculpa, para legitimar a paixão pelo seu enteado. Na acepção de Sêneca, a ausência de Teseu é significativa e deveria ser melhor enfatizada, que é o que ele propõe aqui no seu texto. Desta forma, se retomarmos a dimensão que marca todo o texto de Sêneca, sendo o homem o centro de suas atenções e responsável por sua vida, a escolha do dramaturgo romano não deixa de referir-se à atitude incongruente de Teseu. Fedra é responsável por não ter detido a sua paixão, mas isso não implica que ela fosse a única que responderia por seu ato. A peça não sinaliza para um individualismo, mas opera sobre um patamar no qual o homem é a dimensão do próprio homem. Fedra comete uma falta ao não conter as suas paixões, mas as outras personagens também falham em suas ações;

cada uma à sua maneira incorre em erros nos quais a paixão funciona como algo subjacente, imprimindo a sua força, a sua violência.

Todavia é necessária uma ressalva: a Fedra de Sêneca assume uma posição típica na literatura, conforme Roland Barthes: "Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda)"[98]. Fedra rompe com esta situação, visto que cede passagem para a paixão, e esta assume um lugar visivelmente importante em sua vida, dominando suas ações, rompendo com a espera de seu esposo. Há um detalhe que o texto latino não indica que é quando nasce a paixão de Fedra, se, na ausência ou não de Teseu, ou antes ou depois da sua saída para o Hades, ao passo que o texto grego assinala que Fedra apaixonou-se antes da partida de seu marido. O espaço temporal no texto latino é marcado não pelo tempo, mas pela paixão e pela ausência do esposo. O texto grego sugere que a paixão que se apoderou de Fedra ocorreu há mais tempo. Já o discurso da Fedra de Sêneca torna a questão temporal mais aguda, pois associa a ausência de Teseu, para praticar um ato vil, enquanto que o texto de Eurípides não associa nenhum mal que Teseu tenha realizado com a sua viagem.

Além da dor, que provém do comportamento de Teseu, Fedra anuncia que há um mal maior: "Nem o repouso à noite nem o sono profundo solucionam as minhas inquietações"[99], v. 100-101. Assim, Fedra, mesmo dormindo adequadamente, não consegue acalmar o seu tormento. Aqui há a idéia do sono, como um meio de cura, que não a ajuda. Fedra não menciona se sonhara ou não, mas, se partirmos do pressuposto da presença inevitável dos sonhos e sabendo da sua situação pessoal e com o aval das diversas linhas de interpretação dos sonhos, quer sejam freudianas, junguianas ou outras, a posição aceita é que o sonho representa algo extremamente complexo, permeado de desejos que surgem, de conflitos não resolvidos da infância e de eventos do inconsciente coletivo; assim, parece-nos que seria improvável que a rainha alcançaria paz meramente dormindo. A questão, e isto a personagem não percebe, não é a paz do corpo que ela necessita, pois isso o sono proporcionaria

facilmente, mas é a paz do seu espírito que não consegue nenhuma guarida durante o sono.

Ela sente algo muito forte que se movimenta dentro de si: "O mal cresce e desenvolve-se, arde-me por dentro como o vapor do Etna que transborda"[100], v. 101-103. Esta descrição interior do mal, que abate Fedra, não existe no texto grego. A conseqüência deste detalhe aponta para uma maior humanização da personagem, ao revelar-nos que algo que procede de dentro de si mesma a perturba e a transcende, faz que com utilize, inclusive, a metáfora, como um meio de expressão para dizer aquilo que não se consegue explicar. O vapor do vulcão corresponde a um ser concreto e inanimado, Fedra relaciona-o a sua paixão. A imagem do vapor do vulcão corresponde ao seu estado emocional, pois é algo forte, destruidor e que pode explodir; essa erupção ocorre no momento em que a rainha se depara diante de Hipólito.

1. 3. 3 O delírio

As personagens, após estarem abaladas em sua estrutura física, cedem, relatam emoções e desejos que estão presos através do delírio, situações que soam estranhas para as outras personagens presentes. O delírio pode ser encarado como um momento crucial de transformação nas personagens, da perda completa da razão para a paixão; só a escolha pela morte aprofunda esta díade. As cenas, as quais nos referimos anteriormente, indicam-nos a preocupação de Eurípides em acentuar o estado físico e emocional precário da rainha, já que há um amplo jogo cênico, abordando o seu sofrimento, menos destacado no texto latino. Agora vislumbraremos que Fedra havia avaliado corretamente a sua situação emocional ao ter proclamado que "nada é confiável por causa da língua"[101], v. 395, o que seria a sua salvaguarda contra a expansão de sua paixão. O delírio demarca o divisor de águas entre o sofrimento da rainha e a repentina percepção da razão. O texto de Sêneca, como já

vimos, não necessita de toda a movimentação cênica realizada pelo dramaturgo grego.

Esta situação sintomática aparece três vezes ao longo da tragédia, todas elas são proclamadas em uma seqüência linear, que se estende pelos v. 208-211, 215-222 e 228-231. Na primeira vez, Fedra revela uma imagem com traços eróticos, que é censurada imediatamente pela ama nos versos 212-214, pois teme que sejam ouvidas por outras pessoas. Mesmo que a fala de Fedra não tenha apontado o nome de algum amante (ninguém sabe ainda sobre o desejo de Fedra por Hipólito), uma mera imagem erótica já provoca um alvoroço, e o mais curioso é que a admoestação parte justamente da ama que irá apoiar o desejo adúltero de Fedra. Assim, vislumbram-se os níveis de repressão nos quais se articula o comportamento da ama bem como as suas contradições internas, pois como censura tal fantasia e aceita até com naturalidade o adultério da rainha, já que diz posteriormente "Amas, o que isto tem de admirável? Isso acontece com muitos mortais"[102], v. 439.

No segundo delírio, Fedra esboça o desejo de ir caçar à floresta, que é tipicamente um ato feito por Hipólito e por Ártemis. Segundo George Devereux[103], "... o mundo das montanhas, dos prados, da caça e dos cavalos era o mundo dos homens, enquanto o outro pertencia às Mênades, às Amazonas virgens [...] assim como companheiros caçadores de Ártemis". Informa-nos também que "... exceto poucas míticas caçadoras (Prokis, Atalanta), as mulheres gregas não eram interessadas na caça"[104]. O desejo de Fedra não infringe só o lugar da mulher na sociedade ao querer ir com Hipólito em suas caçadas ou se parecer com ele. Fedra rompe igualmente com um comportamento feminino no qual as mulheres ficam boa parte do tempo dentro de suas casas ou no interior do palácio. O delírio de Fedra não só busca o ser o qual ama, mas também liberta indiretamente o comportamento da mulher. Vê-se em Fedra duas vidas, "... uma que ela tem conseguido, irritante e solene, gratificante, sedentária, confinada entre as paredes; e uma outra, que ela deseja, livre, selvagem, galopando precipitadamente através das árvores e sobre a praia e lançando-se a si mesma para beber um copo da água corrente"[105]. É o

discurso de outro lugar, mesclado com o de Atenas, está aliado à concepção de Eurípides, representando uma crise muito grande não só de caráter feminino, mas da identidade de um ser que não está satisfeito com nada que possui, nem com os bens oriundos de uma classe social abastada. Lattimore acredita também que "...Fedra ama Hipólito porque ele vive e se mistura com a selvagem e inocente, vigorosa vida a qual ela deseja e não pode ter, e embora seja loucura desejar isto, como disse que ela se satisfizesse com os lugares selvagens, pois sugerem Hipólito e se ela estiver lá poderá estar com ele"[106]. Lattimore sugere que, na apresentação da peça, a platéia sabia que as mulheres cretenses eram semelhantes às dóricas, da mesma forma que as instituições espartanas eram semelhantes às de Creta. Havia também uma tradição na qual as mulheres espartanas participavam de costumes esportivos. Assim, "... Fedra é não só uma estrangeira, mas uma estrangeira mal-compreendida, que habita num país estrangeiro para os seus caminhos, uma pessoa deslocada numa situação consideravelmente embaraçosa ..."[107]. O discurso de Fedra apresenta-se, neste momento, não como uma mera alucinação, mas reflete a angústia de sua sobrevivência psíquica a qual falta em sua vida banal de rainha. A paixão surge como uma pedra que desmorona toda a estrutura afetiva e social, lançando dúvidas sobre o seu ser.

Além disso, o delírio de Fedra não reflete somente uma vontade de identificar-se com Hipólito, mas "... envolve também o desejo de substituir a si mesma por outra, Ártemis ..."[108]. A esposa de Teseu deve produzir as mesmas atitudes de quem ama, a paixão de Fedra estrutura-se na equiparação com o objeto proibido e desejável. O seu alvo é ser semelhante a Hipólito, pois acredita numa suposta unidade que necessita manter com o objeto amado, enquanto não é reprimida pela razão ou momentaneamente pela sua ama. Roland Barthes, ao se referir a uma passagem do **Banquete** de Platão, 27, postula o seguinte raciocínio "Devo parecer com quem amo. Postulo [...] uma conformidade de essência entre o outro e eu. Imagem, imitação; faço o máximo de coisas possíveis como o outro. Quero ser o outro, quero que ele seja eu, como se estivéssemos unidos, fechados no mesmo invólucro de pele ..."[109]. O pesquisador francês postula uma unidade entre aquele que

ama e o que é amado até uma aproximação que beira às entranhas do ser humano, ao utilizar a expressão "fechados no mesmo invólucro de pele", mas o texto de Eurípides não manifesta a mesma profundidade aludida pelo crítico francês. Mesmo que o desejo de Fedra seja completamente proibido, não deixa de irromper-se com toda a profusão que lhe é imanente. Assim, é coerente a idéia do estudioso brasileiro Fernando Brandão sobre Fedra, já que esta procura "... as regiões habitadas por Hipólito; o que nele é natural e instintivo, nela é sintoma de insanidade, loucura apaixonada"[110]. A paixão de Fedra a conduz a caminhos não trilhados por um ser feminino, ultrapassa-a na sua maneira de ser, transforma o seu íntimo e a sua vida.

No terceiro delírio, Fedra faz um pedido a própria Ártemis, para domar os seus cavalos enéticos. Ainda que Fedra esteja em oposição à deusa, através de uma subjacente rivalidade com Ártemis, a qual ela sabe que terá que substituir, para alcançar a atenção de Hipólito, ainda aceita o limite que há entre homens e mortais, pois crê que existem hierarquias que devam ser seguidas, enquanto que Hipólito procurará romper tais limites entre o mundo divino e o humano, ao estabelecer uma relação não comum entre mortais e imortais. Este delírio é o último, antes que Fedra retorne à razão.

A Fedra de Sêneca proclama algo semelhante ao já apresentado, quando diz "Agrada-me perseguir em corrida as feras animadas e com a tenra mão lançar os dardos rijos"[111], v. 110-111. O ato de Fedra, ao acompanhar o seu objeto de desejo junto a uma caçada, retoma diretamente o tema do delírio que ocorre nas três passagens do texto de Eurípides, mas não traz nenhuma inovação, se isolarmos meramente esta passagem do restante do texto. Em tal fragmento, verifica-se que, mesmo com a repetição da idéia da tragédia grega, o contexto altera o enunciado proposto. Isto é demonstrado pelo comentário de Segurado e Campos que considera tal evento como parte da descaracterização de Fedra[112], pois, se compararmos com o delírio da Fedra de Eurípides, que não representa uma perda total de si mesma, já revela o seu ser acostumado às caçadas, ao ar livre, o ser reprimido que se esconde dentro do palácio. A personagem de Sêneca perde o controle totalmente sobre si

mesma, e o delírio é um dos aspectos responsáveis que fazem parte deste processo. Isto é o que constitui a tênue compreensão deste episódio por parte de Sêneca.

O autor romano insere a fala do delírio dentro da primeira intervenção da personagem na peça, mas, sem nenhum corte, como acontece no texto de Eurípides, já que, a cada fantasia de Fedra, a ama intercede, ora reprimindo-a, ora censurando-a. Sêneca não cria subdivisões no texto, porém permite que a fala da personagem irrompa abruptamente, misturando idéias diversas, confundindo o leitor, sem chances para que possa refletir sobre o que está acontecendo diante dos seus olhos. Assim, o dramaturgo romano sabe claramente que o discurso não se constitui somente em conteúdo, em informação, mas nasce também da relação entre o contexto no qual é inserido com a forma que lhe é dada no texto. O escritor latino constrói esta configuração através desse recurso, evidencia que "A intertextualidade revela-se como recurso de argumentação sempre que a utilização da palavra do outro servir de argumento a uma tese que está sendo defendida"[113]. Ele demostra um cuidado especial com a palavra, não que Eurípides não tivesse a mesma atenção, mas Sêneca, como leitor de Eurípides, revela que uma passagem do texto pode sofrer um processo sutil de reescrita a partir de um novo contexto cultural no qual está inserida. Assim, a marca do intertexto surge como uma reflexão crítica a partir de um outro texto.

Notas

1. OS DRAMATURGOS DIANTE DO TRÁGICO E DO PATHOS

1. 1 A dimensão do trágico na estrutura das peças

1 - VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 1.

2 - Ibid., p. 52.

3 - ROMILLY, Jacqueline de. **L'évolution du pathétique**: d'Eschyle a Euripide. Paris: Press Universitaires de France, 1961.

4 - VERNANT, loc. cit.

5 - KITTO, H. D. F. **A tragédia grega.** Trad. Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: A. Amado, 1961. v. 2.

6 - LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 192. (Coleção Debates, 32)

7 - LESKY, loc. cit.

8 - KITTO, op. cit., p. 116.

9 - Ibid., p. 20.

10 - KITTO, loc. cit.

11 - GOFF, E. Barbara. **The noose of words**: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 57. No original, "... the violence of relations between the sexes, and the abuse of power, which are the two pricipal forms in which the brutality of war is often represented in the later plays".

12 - ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. de Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. Unb, 1998. p. 37.

13 - RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça Van. **Fedra de Sêneca**: discurso literário e perspectivas para um estudo filosófico. 1992. 443p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

14 - PIMENTEL, Maria Cristina. **Quo verget furor**? Aspectos estóicos na Phaedra de Séneca. Lisboa: Colibri, 1993. (Coleção Mare nostrum; Série Estudos)

15 - E. Paratore APUD MARCOSIGNORI, Ana Maria. Il concetto di virtus tragica nel teatro di seneca. **Aevum Antiquum**, Milan, v. 34, p. 217-233, 1960.

16 - CARDOSO, Zélia de Almeida. O discurso literário como elemento caracterizador do espetáculo, nas tragédias de Sêneca: As Troianas. **Itinerários**, São Paulo, v. 6, p. 47-61, 1993.

17 - FORTEY, S.; GLECKER, J. Actus tragicus. Seneca on the stage. **Latomus**, Tournai, v. 34, p. 699-715, 1975.

18 - RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica)

19 - MARCOSIGNORI, Ana Maria. Il concetto di virtus tragica nel teatro di seneca. **Aevum Antiquum**, Milan, v. 34, p. 217-233, 1960. p. 219. No original, "... la coscienza che egli ha della posizione incomprensibile ed insostenibile, in cui viene a

trovarsi”.

20 - TOBIN, R. W., Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater. **The Classical Journal**, Charlottesville, v. 62, p. 64-70, 1966/1967. p. 69. No original, “... guilty, responsible, tragic person”.

21 - RICCI, Ângelo. **O teatro de Sêneca**. Porto Alegre: UFRGS, 1967. p. 62. (Conferências, 2)

1. 2 Deuses, homens e a paixão

1. 2. 1 O prólogo e o epílogo das peças

22 - RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça Van. **Fedra de Sêneca**: discurso literário e perspectivas para um estudo filosófico. 1992. 443p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

23 - PAUSÂNIAS. **Descrición de Grecia**. Livros I-III. Trad. e notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Barcelona: Planeta DeAgostini, 1998.

24 - KITTO, op. cit. p. 36.

25 - EURIPIDE. Hippolyte. In: ___. **Euripide**. Tradução e introdução de Louis Méridier. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 2. p. 29. No original, “To⎛τοισι μϒν νυν ο⎡ φψον∩: τ⇔ γ□ρ με δεῖ⎤;”.

26 - EURIPIDE, loc. cit. No original, “λϒγει κακ⇔στην δαιμ⟩νων πεφυκϒναι:/□– να⇔νεται δ′ λϒκτρα κο⎡ χα⎛ει γ□μων”.

27 - Ibid., p. 30. No original, “□Η δə ε⎡κλε↓ω μϒν, □λλə ⎢μϖω □π⟩λλυται”.

28 - EURIPIDE, op. cit., p. 29. No original, "□Ενεστι γ□ρ δ↓ κ□ν ψε∩ν γϒνει

τ⟩δε:/τιμ⊕μενοι ξα⇔ρουσιν □νψρ⊕πων ⌠πο".

29 - M. V. Braginton Apud RUNCHINA, Giovanni. Sulla Phaedra di Seneca. **Rivista di Cultura Classica e Medievale**, La Fontina, v. 8, p. 12-37, 1966.

30 - JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias: Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 10.

31 - DUPONT, Florence. Le prologue de la Phèdre de Sénèque. **Revue des Études Latines,** Paris, v. 69, p. 124-135, 1992. p. 125. No original, "... ne possède pas de prologue écrit selon les règles de l'écriture tragique romaine... ".

32 - DUPONT, loc. cit. No original, "... personnage principal disant le *dolor* qui l'écrase, soit le monologue furieux d' un fantôme ou d' une divinité venant contaminer les hommes par son *furor"*.

33 - DUPONT, op. cit., p. 131. No original, "... le fils de Thésée règne sur le pays à la façon de Diane par la violence et par la mort".

34 - EURIPIDE, op. cit., p. 32. No original, "*f*νψə o⌊τε ποιμ↓ν □φιο⇑ ϕϒρβειν βο–

τ□∴o⌈δə •λψϒ πϖ σ⇔δηροω".

35 - SANTOS, Fernando Brandão dos. O Hipólito de Sêneca: um breve estudo sobre tragédia latina. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p. 129-138, 1988. p. 135.

36 - EURIPIDE, op. cit., p. 83. No original, "□Εφηπατ→ψη δα⇔μονοω βουλε⌡μα–

σιν".

37 - EURIPIDE, op. cit., p. 84. No original, "□κων γ□ρ ⊇λεσ□ω νιν: □νψρ⊕ποισι δϒ/ψε∩ν διδ⟩ντων ε⇒κ∫ω⁄φαμαρτ□νειν".

1. 2. 2 A relação entre personagens e deuses nas duas tragédias

38 - EURIPIDE, op. cit., p. 46. No original, "Ο⌈ γ□ρ περισσ∫ν ο⌈δ′ν ο⌈δə *f*φω λ⟩γου/ πϒπονψαω: ⏐ργα⇐ δə⁄ω σə □πϒσκηχαν ψε□ω".

39 - GRUBBE, G. M. A. Euripides and the Gods. **A colection of critical essays**. London: Prentice-Hall e Englew and Cliffs, 1968.

40 - CALDER III, William. M. Seneca: tragedian of imperial Rome. **The Classical Jornal**, Charlottesville, v. 72, n. 1, p. 1-11, 1976.

41 - SAÏD, Suzanne. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978.

42 - GASKIN, Richard. Do homeric heroes make real decisions? **The Classical Quaterly**, Oxford, v. 40, fasc. i, p. 1-15, 1990.

43 - EURIPIDE, op. cit., p. 36. No original, "Δυσϒρωτεω δ↓ φαιν⟩μεψə ⟩ντεω/ το⟨δə ⏐τι το⟨το στ⇔λβει κατ□ γ°ν, /διə □πειροσ⌠νην □λλου βι⟩του / κο⌈κ □π⟩δ ειφιν τ∩ν⏐π∫ γα⇔αω:/μ⌠ψοιω δə □λλωω φερ⟩μεσψα".

44 - KITTO, op. cit., p. 35.

45 - VERNANT, Jean-Pierre. A pessoa na religião: aspectos da pessoa na religião grega. In: **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difel, 1973. p. 277-291.

46 - ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade de Brasília, 1998. p. 132.

47 - ROMILLY, loc. cit.

48 - LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, 32)

49 - Ibid., p. 192.

50 - KNOX, Bernard. **World and action**: essays on the Ancient theater. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986.

51 - Ibid., p. 91. No original, "... one of the powers which rule the universe; and though what she says may shock us, we must accept it as true".

52 - DEVEREUX, op. cit. p. 133. No original, "... *as explanations (or as labels) of the inexplicable.* In Euripides, the gods appear to begin where his senses and theories end".

53 - LESKY, op. cit., p. 210.

54 - LESKY, loc.cit.

55 - LEFKOWITZ, Mary R. 'Impiety' and 'atheism' in Euripides' dramas. **The Classical Quaterly**, Oxford, v. 39, fasc. i, p. 70-82, 1989.

1. 2. 3 Hipólito e o servo na peça de Eurípides: o confronto entre o dever e a escolha individual

56 - KOVACS, David. **The heroic muse**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 34. No original, "The hymn itself which follows restores to the idea of divinity the beauty Aphrodite's cruelty has taken away, for it is full of superlatives and honorific epithets that the language of love shares with that of religion".

57 - Ibid., p. 32. No original, "... the whole of the prologue blurs the contrast between humanity and divinity by the explicit statements that are made about gods and men, as well as by their actions: Aphrodite is made to appear all to human, while Hippolytus approaches the divine".

58 - DEVEREUX, op. cit. p. 86. No original, "Hippolytos approves of all the qualities his slave praises: affability, willingness to listen to good advice, respect all the gods. He condemns all the flaws his slave criticizes: arrogance, discourtesy [...] he is totalily unaware of fact that he pratices none of virtues he claims he admires and exhibits all the foibles he professes to condemn".

59 - KOVACS, op. cit., p. 36. No original, "... the hero rejects prudential advice from a sensible underling because he is a hero and cares for some things more than prudence".

60 - CROCKER, Lester G. On Interpreting Hippolytys. **Philologus**, Berlim, v. 101, p. 238-246, 1957. p. 240. No original, "... necessarily an exception to the universal; normality, even 'health', are not characteristic traits".

61 - KOVACS, loc. cit., p. 36. No original, "... the poet intends to show that Hippolytus' choice is both conscious and right".

62 - KOVACS, loc, cit. No original, "It may be proper for the servant to worship Aphrodite, but for Hippolytus it would be the betrayal of everything that gives his life meaning".

63 - Ibid., p. 37. No original, "... the difference between men and gods, that they are above us and we must worship them [...] In fact, the servant is made to combine two quite distinct arguments: 1) Men and gods alike hate pride: do you not be proud toward Aphrodite; and 2) The gods are august beings who demand our worshsip: do you not neglect to worship the august Aphrodite. Yet he combines them in such a way as to nullify them both".

1. 3 O encontro da paixão em Fedra

1. 3. 1 As implicações do nascimento da paixão

64 - MOSSE, Claude. **La mujer en la Grecia clásica**. Trad. Celia María Sánchez. 3. ed. Madrid: Nerea, 1990. p. 61. No original, "... asegurar la descendencia y, por consiguiente, la continuidad de la familia en el seno de la ciudad".

65 - Ibid., p. 62. No original, "El marido podía repudiar-la, y algunos autores sostienen incluso que tenía la obligación de hacerlo so pena de ser privado de sus derechos cívicos. Además, desde ese momento era excluida de toda participación en los cultos de la ciudad".

66 - ROUSSELLE, Aline. **Pornéia**: sexualidade e amor no mundo antigo. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 113.

67 - ROUSSELLE, op. cit. p. 118.

68 - MOSSE, op. cit., p. 22. No original, "El adulterio de la mujer no se perdona, pues es necesario preservar la legitimidad de los hijos".

69 - MOSSE, loc. cit. No original, "... completamente natural que el hombre tenga concubinas, sirvientas o cautivas, que viven en su casa y cuyos hijos se integran en el *oikos*, a veces sin diferenciarse apenas de los hijos legítimos".

70 - EURÍPIDES. **Medéia**. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1991. (Grécia e Roma, 2)

71 - EURIPIDES. Electra. In: ___. **Euripides**. London: The Loeb Classical Library, 1953. v. 2.

72 - FONSECA, Alice Cúnio Machado da. O mito da figura feminina na literatura

latina. In: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2, 1991, São Paulo. **Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos**: mito e religião e sociedade. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1991. p. 126.

73 - RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça Van. Fedra de Sêneca: re-leitura de um mito amoroso na época dos Césares. In: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2, 1991, São Paulo. **Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos**: mito e religião e sociedade. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1991. p. 129.

74 - MARTI, Berthe. Seneca's tragedies. a new Interpretation. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 76, p. 216-245, 1946.

75 - PRATT, N. T. The stoic base of Senecan drama. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 79, p. 1-11, 1948. p. 5. No original, "... the idea that all good and evil can be reduced to the pre-eminence of reason or passion".

76 - JULIA, Victoria; BOERI, Marcelo D.; CORSO, Laura. **Las exposicones antiguas de ética estoica**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

77 - EURIPIDE, op. cit., p. 30. No original, "⇒δo\σα Φα⇔δρα καρδ⇔αν κατϒσξε–

το".

78 - DECHARME, Paul. **Euripide et l'esprit de son théatre**. Paris: Garnier Frères, 1893. p. 46. No original, "... la nature, c'est-à-dire l'instinct ou la passion, est une force supérieure qui fait violence à la raison, et contre laquelle l'éducation reste impuissante".

79 - EURIPIDE, op. cit., p. 34. No original, "πρ⊕τα ϕ□τιω •λψε δεσπο⇔ναω".

80 - FORTEY, S.; GLECKER, J. Actus tragicus. Seneca on the stage. **Latomus**,

Tournai, v. 34, p. 699-715, 1975.

81 - DEVEREUX, George. **The character of the euripidean Hippolytos**: an ethno-psychoanalytical study. California: Scholar Press, 1985. (Studies in the humanities)

82 - FESTUGIÈRE, A-J. **La esencia de la tragedia griega**. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Ariel, 1986.

83 - PIMENTEL, Maria Cristina. A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 257-68, 1987.

84 - EVANS, Elizabeth C. A stoic aspect of senecan drama: portraiture. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 81, p. 169-184, 1950. p. 179. No original, "... significant aspect of Seneca's dramatic technique …".

85 - Ibid., p. 180. No original, "The concentration on Hyppolytus is deliberate, for our concern with the physical suffering of the queen is thereby enhanced as she sees in her stepson the ideal likeness of her husband, Theseus, a likeness that has awakened in her these desperate pangs of love ".

1. 3. 2 O sofrimento

86 - RAIJ, op. cit., p. 128.

87 - EURIPIDE, op. cit., p. 37. No original, "λϒλυμαι μελϒων σ⎛νδεσμα ϕ⇔λων".

88 - EURIPIDE, loc. cit. No original, "Λ□βετə ε⎡π→ξειω ξε⎢ραω, πρ⟩πολοι".

89 - EURIPIDE, loc. cit. No original, "Βαρ⎛ μοι κεφαλ°ω⁄π⇔κρανον ƒξειν: /

□φελə, □μπϒτασον β⟩στρυξον ⊇μοιω".

90 - SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p. 117-127, 1988. p. 125.

91 - SAVIETTO, loc. cit.

92 - Ibid., p. 126.

93 - SEGURADO E CAMPOS, J. A. A linguagem dos gestos no teatro de Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 109-34, 1987. p. 111.

94 - EURIPIDE, op. cit., p. 41. No original, "M↓ δρ∩σə *f*γϖγə⁄κε⇑νον ⏐φψε⇔ην κακ∩ω".

95 - EURIPIDE, op. cit., p. 35. No original, "□Η π⟩σιν, τ∫ν □Ερεξψειδ□ν/□ρξα–γ⟩ν, τ∫ν ε⌠πατρ⇔δαν,/ποιμα⇔νει τιω⁄ν ο◊κοιω κρυ/πτ□ κο⇔τα λεξϒϖν σ∩ν".

96 - EURIPIDE, op. cit., p. 41. No original, "Ψησε⌡ω τινə ″μ□ρτηκεν⁄ω σə □μαρ–τ⇔αν;".

97 - GOFF, E. Barbara. **The noose of words**: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

98 - BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p. 27.

99 - SENECA. Phaedrea. In: ___. **Seneca's Tragedies**. London: Harvard University Press, 1953. v. 2. p. 326. No original, "nom me quies nocturna, non altus sopor/solvere curis".

100 - SENECA, loc. cit. No original, "alitur et crescit malum/ et ardet intus qualis Aetnaeo vapor /exundat antro".

1. 3. 3 O delírio

101 - EURIPIDE, op. cit., p. 44. No original, "Γλ⊕σσ | γ□ρ ο⌈δ′ν πιστ⟩ν".

102 - EURIPIDE, op. cit., p. 46. No original, "□Ερ□ω: τ⇔ το⟨το ψα⟨μα; σ| ν πο–λλοῖ⇑ω βροτ∩ν".

103 - DEVEREUX, loc. cit., p. 53-4. No original, "... the world of mountains, meadows, hunting, and horses was the world of men on the one hand and, on the other, of possed Maenads, virgin Amazons, [...] like Artemis' hunting companions".

104 - DEVEREUX, loc. cit., p. 54. No original, "... few mythical huntresses (Prokis, Atalante) always excepted, Greek women were not interested in hunting".

105 - LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. **Arion**, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962. p. 14. No original, "... the one she has got, fretful and brooding, pampered, sedentary, confined between walls; and the one she wants, free, wild, galloping headlong through the woods and over the sand and flinging herself down to drink without a cup from running streams".

106 - LATTIMORE, loc. cit. No original, "... Phaedra loves Hippolytus because he lives and sands for the wild and innocent and strenuous life which she wants and cannot have, and is thought crazy for wanting it, as to say that she longs for wild places because they suggest Hippolytus and if she were there she might be with him".

107 - LATTIMORE, loc. cit. No original, "… Phaedra is not only a foreigner but a foreigner misunderstood, one dwelling in a country strange to her ways, a displaced person in a predicament congenial …".

108 - DEVEREUX, loc. cit. No original, "... involves also the wish to substitute herself for the one, Artemis …".

109 - BARTHES, loc. cit., p. 174.

110 - SANTOS, Fernando Brandão dos. O Hipólito de Sêneca: um breve estudo sobre tragédia latina. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p. 129-138, 1988. p. 135.

111 - SENECA, loc. cit. No original, “iuvat excitatas consequi cursu feras / et rigida molli gaessa iaculari manu”.

112 - SEGURADO E CAMPOS, J. A. Notas para uma leitura da Phaedra de Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 12, p. 155-76, 1983/84.

113 - FRASSON, Regina Mafalda Denardin. A intertextualidade como recurso de argumentação. **Letras**, Santa Maria, v. 4 , 85-93 , 1992. p. 90-1.

2. AS REFLEXÕES SOBRE A PAIXÃO

2. 1 O desvelamento da paixão

Se anteriormente tínhamos o registro de uma rainha calada, absorta, dentro de si mesma, escondendo muitos de seus sentimentos, esvaindo a sua vitalidade, agora vislumbramos uma alteração significativa no seu comportamento. O temor da Fedra de Eurípides torna-se realidade, pois o seu segredo é revelado. Antes tínhamos um conjunto de sintomas que o corpo de Fedra apresentava, indicando algo de estranho, além dos delírios e dos lamentos que se ofereciam para uma explicação diante da turba de mulheres que acolhiam a sua rainha. Este momento passou, o segredo e o motivo do sofrimento latente de Fedra são descobertos pela astúcia de sua ama. Todo o esforço da rainha, em conter algo poderoso que a atormenta, já se torna sem valor.

A sentença que marca a ruptura na orientação da fala de Fedra tanto no texto grego bem como no texto latino é, respectivamente, "Desgraçada de mim, o que que eu tenho feito?"[1] v. 239, e "Para onde te precipitas, ó alma?"[2], v. 112. Tais sentenças evidenciam a divisão entre razão e a paixão que ambas as heroínas partilham. Sêneca, por sua vez, reestrutura a cena de Fedra com a sua ama, além de conceder à Fedra, como já vimos em outro tópico, mais argumentos que autorizem a sua paixão, acirrando o seu debate com a sua ama. O corte discursivo ocorre dentro da fala de Fedra e realça a troca que há entre o delírio e a realidade com maior naturalidade, ao contrário do texto de Eurípides, que ocorre após uma intervenção da ama diante dos delírios da rainha. Além disso, tal expressão, no texto latino, expõe "O conflito entre razão e paixão, tão fundamental no Estoicismo, permeia as peças e tem feito uma

profunda impressão sobre a sua natureza"[3].

A Fedra de Eurípides procura, até mesmo, esconder-se quando percebe o que tinha feito. Eurípides utiliza um mecanismo cênico para acentuar isto, já que Fedra pede à sua ama que cubra a sua cabeça, pois só via a vergonha. É o sinal do recato social que é relembrado. Se Fedra ficara apaixonada por Hipólito ao vê-lo, segundo Afrodite, v. 27, agora o mesmo órgão que lhe proporcionara o prazer deve ser despistado, encoberto. É nesta passagem que Fedra demonstra que não consegue lidar com o seu interior, pois necessita de um recurso externo para sufocar o seu desejo amoroso. A rainha já construíra um templo graças ao mecanismo da sua paixão, agora, novamente utiliza-se de um outro recurso material, um objeto, exterior a seu íntimo para lidar com aquilo que pensa e sente.

Diz também que "Restaurar o julgamento causa sofrimento; é um mal a loucura, mas preferível perecer sem conhecer"[4], v. 247-249. Estes versos comprovam o que Fedra vai dizer nos versos 392-402, explicando o conflito que vivia, já que assume a decisão de destruir a sua vida. Fedra afirma no v. 241 "Eu estou louca, sucumbi por causa de uma divindade"[5]; ela aponta que os seus males nada mais são do que a obra de um deus. Entretanto a palavra □τη (*ate*) possui uma ampla utilização na literatura grega bem como no texto dos tragediógrafos gregos. Suzanne Saïd considera que, nas tragédias de Eurípides, tal vocábulo cessa de envolver "... um conjunto complexo de falta, de erro e de infortúnio enviado pelos deuses e torna-se mais freqüentemente um meio expressivo de designar a infelicidade ou a fraqueza de todos os humanos"[6]. Tal palavra perde, portanto, o contexto religioso que abarca, Eurípides desenvolve um processo de laicização do termo grego, focalizando o homem como agente de suas ações.

Ambos os tragediógrafos tratam da questão familiar de Fedra. A heroína do texto de Sêneca refere-se ao amor de sua mãe por um touro. O texto de Eurípides também se detém sobre tal tópico, conforme os v. 337-341, mas consiste somente numa lamentação a respeito da estirpe da rainha. Entretanto o texto romano avança e

aprofunda esse assunto, pois verifica-se, nas palavras de Fedra, que ela está sozinha, já que Dédalo ajudou a sua mãe, para cumprir os seus desejos, e Fedra não possui alguém para ajudá-la a concretizar a sua paixão. Tal percepção transforma-a numa heroína com traços modernos, pois o herói sabe que está só com o seu desejo. Fedra procura estabelecer uma relação com a sua família que justifique as suas ações atuais, bem como nos versos 124-128, traça uma culpabilidade familiar, pois Afrodite é inimiga do deus Sol, do qual Fedra é uma descendente. É um mecanismo dramático para a personagem aliviar a sua culpa interna, suavizar a querela entre *ratio* e *furor*.

Apesar desta preocupação quanto à maldição familiar, que seria a obra de uma divindade, não temos aqui, como já nos referimos anteriormente sobre o próprio Eurípides, o mesmo tipo de estrutura mítica empregada, e, neste sentido, Sêneca segue Eurípides na compreensão dos males dos quais a personagem padece. Além disso, se fizermos um levantamento da questão da compreensão a respeito dos deuses na obra filosófica de Sêneca, constatamos que não existe o registro de que tenha defendido uma concepção deste porte, como uma religião polieísta. Pierre Grimal, um dos grandes especialistas sobre este filósofo, declara que "Sêneca, na continuação dos seus mestres, chegou a um monoteísmo total. Ele não admitia a pluralidade de divindades, tradicionais na mitologia grega e romana. Para ele, as histórias que são narradas sobre os deuses são incompatíveis com a majestade do divino"[7]. Embora esta informação seja um índice exterior ao próprio texto, pertencente à obra filosófica de Sêneca, colabora na compreensão desta tragédia a partir dessa linha de interpretação. Na verdade, ocorre uma transformação muito complexa, pois, segundo William Calder III[8], os deuses tanto para os epicuristas como para os estóicos representam metáforas para os seus princípios. Estamos agora diante da mesma problemática que já fora investigada no segundo tópico do capítulo primeiro, pois ali, já julgamos que os deuses da peça de Eurípides não passam de forças, de símbolos para as emoções ou demonstram a incapacidade de explicar um determinado fato ou emoção. Aqui se verifica a continuação de um mesmo processo, com motivos similares, alterando-se a perspectiva filosófica do uso destas divindades

que está subjacente ao texto de Sêneca.

A personagem de Sêneca, nos raros momentos nos quais possui a consciência dos seus atos, reflete sobre aquilo que tem feito e afasta-se da paixão que paira sobre si. Tal movimento da personagem aproxima-se das idéias defendidas pelo estoicismo, os quais empregavam o método do "... exame de consciência, o da auto-análise freqüente e rigorosa, que faz ver ao homem a que ponto está ainda preso ao *uitium* e como pode atingir o supremo bem ..."[9]. A paixão é encarada como um mal que deve ser combatido, mas a rainha é incapaz de consolidar o papel dinâmico da razão como um mecanismo superior, que pondere as ações e os pensamentos, diante de suas dificuldades.

No processo de identificação que Fedra estabelece com a sua mãe, não trata somente da maldição que caiu sobre a sua família. Nesse sentido, a partir de uma construção similar, Roland Barthes julga que "... não tem significado psicológico; é uma pura operação estrutural: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu"[10]. Mas a opinião do pensador francês não se aplica a casos nos quais há um estreito parentesco entre dois seres, pois, mesmo que haja a mesma estrutura, como é o caso de Fedra e de sua mãe, a projeção aparece fundamentando a relação, não como uma maldição que passaria de mãe para filha. O que surge é a percepção de um deles, Fedra sobre o outro, Pasifae, sua mãe, que compreende não só a si mesma, mas o desejo da outra. Pasifae não representa um modelo absoluto a ser seguido, ora a rainha defende o desejo de sua mãe, ora lamenta-o. Isso indica não só a duplicidade que vive Fedra entre razão e paixão, mas revela a dificuldade da personagem em conseguir lidar com as suas relações afetivas e com o padrão de comportamento oriundo de um membro de sua família. Na verdade, a imagem da mãe é problemática não só para Fedra, mas igualmente para Hipólito, como veremos mais adiante em nossa pesquisa. Já no texto grego, a presença de Afrodite e de Ártemis marcam a diferença na comparação entre mãe e filha. Segundo Devereux, a

> "A apropriação psicológica da alusão de Fedra pelos erros de sua mãe é conclusivamente provada até então a um fato

> relativamente negligenciado. A predeterminação de Pasifae é quase um duplo de Fedra. Posidão procura punir Minos para agredir a *inocente testemunha*, Pasifae, para apaixonar-se por um touro; Afrodite procura destruir Hipólito, agredindo a 'inocente' Fedra para apaixonar-se por ele"[11].

Mãe e filha são inocentes, desejam satisfazer os seus desejos, uma delas conseguiu, e a outra está no meio do caminho. Esta é uma das controvérsias sugeridas pelo texto latino. Entretanto a Fedra de Eurípides não vê a conduta de sua mãe como um modelo a ser seguido, mas rejeita tal hipótese, da mesma forma que, inicialmente, recusa a oferta de sua ama em cumprir aquilo que Afrodite deseja. A Fedra de Eurípides lamenta a situação de sua mãe, e as únicas oscilações ocorrem no momento em que ela é ludibriada pela argumentação de sua ama ou do surgimento do delírio.

Se a paixão de Fedra pudesse desenvolver-se sem provocar suspeitas por parte das outras personagens que a rodeiam, se sofresse sem demonstrar o que o seu íntimo estava sentindo, morreria em completo silêncio. Após inúmeras tentativas, a ama obtém uma confissão de Fedra, mas isto só ocorre através de um mero acaso, pois, conforme os versos 305-309, a serva trata sobre a herança que os seus filhos perderiam, se Fedra morresse. Neste contexto, Albin Lesky nota que, em algumas peças de Eurípides, "... a direção metódica dos antigos deuses é substituída crescentemente pelo poder do acaso, mais tarde denominado *tyche*"[12]. A palavra *tyche* é comumentemente traduzida por sorte, diz respeito a acontecimentos que se sucedem sem uma logicidade prevista, constituindo-se em elementos que desviam bruscamente as ações do seu rumo inicial. Neste contexto, se a aia não tivesse balbuciado o nome de Hipólito, talvez a rainha teria resistido mais tempo e ninguém saberia o que ela estava padecendo. É através de um evento inesperado que a peça seguirá o rumo que Afrodite apontara no prólogo. Será justamente pelo uso casual da linguagem que a rainha perde-se a si mesma. O silêncio é o melhor remédio, entretanto Fedra não consegue executar o seu plano.

A própria morte de Fedra surge parcialmente de uma interpretação errônea

dos acontecimentos, pois, conforme um dos seus debates com a ama, a rainha é incapaz de entender o diálogo de Hipólito com a aia, não examina com cuidado o que ele diz, já que ele está sob juramento e provavelmente não revelaria nada a Teseu. O erro humano evidencia-se na incapacidade de interpretar corretamente os fatos, o que ocasiona a perdição da rainha. O texto de Sêneca proporciona uma solução mais dinâmica para o andamento das cenas, pois Fedra, sem qualquer tipo de medo, repressão ou vergonha, expõe a sua paixão para a sua criada. O texto latino entra sem rodeios na discussão do desejo da rainha, sem qualquer tipo de preparação. Esta entrada abrupta em cena acentua a tensão da peça bem como o sofrimento da heroína. Tal mudança na estrutura da peça, em contraposição com a do dramaturgo grego, mescla-se igualmente com a intensidade da paixão da rainha. A paixão está acima de qualquer fenômeno, irrompe sem qualquer tipo de repressão, não há lugar para espaços ou outro tipo de orientação que não seja a desesperada satisfação do desejo. Com efeito, a paixão supera o próprio sujeito que ama, que se apaixona, pois a moderação não representa o caminho a ser seguido pela heroína de Sêneca.

2. 1. 1 O discurso da rainha

A Fedra de Eurípides decide fazer um longo discurso sobre si mesma bem como sobre a ação humana que envolve os versos 373-430. Este é um dos momentos cruciais da peça, pois Fedra expõe ao coro e à ama o que está sentindo. As suas ações são deliberadamente estudadas, e ela tenta manter a ordem do seu discurso bem como a de seu pensamento. Há ecos da mesma sofisticação dos raciocínios utilizados por Afrodite através das expressões "Eu mostrarei em breve a verdade destas palavras"[13], v. 9, e "Por um longo tempo eu preparei este plano, sem que eu necessite agora de muito esforço"[14], v. 22-23. Fedra diz que "Por um longo tempo à noite tenho pensado no que destrói a vida dos mortais"[15], v. 375-376, e "Eu te direi também o caminho do meu pensamento"[16], v. 391. Os versos 22-23 aproximam-se

dos versos 375-376, pois indicam que o conjunto de seus pensamentos é oriundo de um processo que foi elaborado pelas falantes: Afrodite já tem trabalhado desde há muito, e Fedra refletiu bastante sobre o que destrói a vida dos mortais. Já os versos 9 e 391 também se equiparam ao coordenarem o discurso que é proposto pelos versos 22-23 e 375-376. Fedra repete aquilo que fora dito pela deusa, a estrutura da fala do seu pensamento, fato que revela a possibilidade de ressaltarmos a imagem dos deuses como forças.

Da mesma forma que Afrodite não foi reverenciada por Hipólito, leia-se, amada e cortejada por Hipólito, a divindade quer punir tal ofensa com a morte da personagem. Fedra passa pelo mesmo caminho, vingando-se de Hipólito por não tê-la respeitado. A conclusão é que estruturalmente a fala de uma imortal, pelo menos quanto a alguns aspectos, é semelhante à de um mortal. A fala de Afrodite é o preâmbulo do comportamento de Fedra. A deusa do amor introduz o pensamento de Fedra ao público. Na nossa pesquisa, já destacamos a problemática de definir o comportamento dos deuses na peça, mas é evidente que possuem traços humanos na maneira como agem. Afrodite não é Fedra e vice-versa, mas há um completo e quase perfeito paralelismo entre ambas. O mesmo não se pode dizer da relação Hipólito-Ártemis, pois o filho de Teseu até realiza muitas atividades com a sua divindade predileta, mas não mostra, pelo que é expresso na peça, o mesmo desejo vingativo. Desta forma, parece-nos que os deuses são muito semelhantes entre si, mas os humanos são marcados pela diferença.

Ao retomarmos o início do longo discurso da rainha, que proclama nos versos 373-374, "Mulheres de Trezena, as que habitais no limiar das terras de Pélope"[17], a citação representa uma alusão ao poder de uma cidade diante do restante do mundo, sutilmente toca no nome de Pélope, refere-se a uma família marcada pela violência, pelo ódio, sempre está envolvida com crimes. Tal contexto reporta à uma situação similar que é a de Fedra que ama o seu enteado; mesmo que não cumpra o adultério, ela julga-se culpada. A Fedra de Sêneca usa igualmente do mesmo recurso ao iniciar a sua fala nos v. 85- 88, "Ó grande Creta, soberana do vasto mar cujos inumeráveis

navios, por toda a costa, dominam ao longo do ponto, que cortas com a proa toda a passagem de Nereu até a terra da Síria"[18], a Fedra de Sêneca marca o poder que emana da cidade dos seus pais, mas é algo que destoa com o restante da narrativa da rainha, pois, apesar de todo o poder provindo de Creta ou de Tresena no texto grego, nenhuma das heroínas conterá o desenrolar das catástrofes. Os aspectos espaciais, que se referem às cidades, não são somente objeto da fala dos humanos, pois Afrodite, nos v. 1-5, demarca o seu poder através deste recurso bem como será após este domínio territorial que Teseu irá exilar Hipólito nos versos 1053-54. A vingança de Afrodite é confirmada através de um registro territorial, visto que somente aquele que a amar e venerar, da mesma forma que Teseu gostaria de ser respeitado, permanecerá no seu domínio. Um novo espelho de simetrias é traçado ao detectarmos as mesmas noções espaciais proclamadas por Afrodite e por Teseu. A divindade é a única que, após delimitar o seu poder através de pontos geográficos, consegue que o seu plano seja concretizado e não tem nenhuma dificuldade para executá-lo, ao passo que Teseu mata inocentemente o seu filho.

A heroína do tragediógrafo grego, como já foi referido, desenvolve a sua argumentação a partir de um processo de racionalização, realizado antes de a tragédia ter começado. Uma das preocupações centrais da rainha é apontar os motivos que levam os seres humanos a praticarem o mal. O adultério, tomado em sua acepção universal, é igualmente avaliado. Tudo é analisado a partir de especulações sobre um ato que não ocorreu nem vai ocorrer.

Além disso, a Fedra de Eurípides diz que "Quando por acaso eu compreendo isto antecipadamente, não há alguma espécie de droga que possa destruí-lo, de modo que o meu pensamento caia em um lado oposto"[19], v. 388-390, assumindo o dogmatismo em relação à sua posição e ao resultado dos seus raciocínios. Tal atitude evidencia uma posição fechada, que não deseja ser alterada, embora Fedra caia nas malhas do discurso da ama. Hipólito age da mesma forma diante de todas as personagens com as quais mantém diálogo. A diferença é que Fedra anuncia a sua postura, explicita a maneira pela qual age, abre um espaço para maior interação com

as outras personagens, ao passo que Hipólito não altera a sua concepção de mundo e só dialoga realmente, perfazendo a relação de quem escuta e responde, compreendendo e admitindo o pedido dos outros, quando está morrendo, justamente com o seu pai, um ser que ele ama e respeita demasiadamente. O estado volúvel da heroína de Sêneca não permite que ela trace metas nem reflita sobre as ações humanas de modo racional. O dramaturgo romano desloca tal tarefa para a aia, como veremos mais adiante em nossa pesquisa. O objetivo do autor latino situa-se em demonstrar que a *ratio* está em completa ineficácia diante do *furor* da heroína. Sêneca, neste caso, como em outras passagens que teremos oportunidade de analisar, transfere idéias de personagens do texto grego para outras do texto latino. Através da leitura intertextual de **Fedra**, notamos a criação literária não só como o resultado de uma inovação, mas como um embaralhar contínuo de idéias e estruturas que reaparecem nas tragédias sob diversas formas.

A rainha comenta que procurou o silêncio, já que o amor havia-lhe tocado. Todavia ela não percebe que, mesmo que o silêncio se estenda sobre a fala humana, que se reproduz mediante a ausência de signos verbais, elabora outros tipos de signos mais sofisticados, como, no seu caso, o jejum, o mal-estar do corpo e o delírio (mesmo usando signos verbais, não se constitui numa fala organizada e plenamente aceita pela falante e por aqueles que fazem parte do seu universo social), que se tornam até mais loquazes do que a própria fala humana que ela tentara evitar. Aquilo que ela tenta esconder mediante a reclusão da linguagem verbal ordenada é revelado de outra forma, "O que escondo pela linguagem, meu corpo o diz"[20]. A rainha também julga que, se a língua não é digna de confiança, para ocultar desejos velados, serve para aconselhar os outros. Entretanto a sua análise otimista fracassa com o que ocorre posteriormente, pois a ama de Fedra, que justamente estava ali para ajudá-la, leva-a uma situação muito confusa da qual a rainha perde o controle. Aquilo que fora pensado por Fedra torna-se impraticável e relativizado. Assim, se a fala não serve para ajudar, nem o silêncio, qual seria __ é uma questão sugerida pelo texto __ então, o mecanismo que se encontra para uma personagem não perder a si mesma diante do estado de coisas que estão ocorrendo em sua vida? Esta sutileza não aparece no texto

latino, pois Fedra, desde o princípio, reprime o seu desejo e o expõe a sua ama; ela terá coragem em contar a seu afilhado o que está ocorrendo dentro de si mesma. Tal atitude revela o seu caráter trágico em assumir a sua paixão, ter plena consciência dela e segui-la até o seu fim, mesmo sabendo das repercussões que os seus atos provocariam.

Fedra é bem consciente de todo o processo do qual padece, pois assinala que supera a loucura através da sensatez; contudo alguns de seus delírios vêm à tona, evidenciando que qualquer alternativa de escolha, dentre as opções que tinha diante de si, não permitem que o seu desejo ficasse oculto. Ela opta por uma resolução mais radical que é a autodestruição, uma vez que não consegue destruir a paixão que desagrega o seu ser. Embora tivesse adotado uma estratégia para vencer o seu mal, como não obteve o resultado necessário, tentou uma nova saída para a sua situação dramática, logo pensa na sua própria destruição. Esta opção representa a frustração de um desejo feminino, a dificuldade do ser humano em lidar com a questão amorosa e com o domínio de si mesmo diante de forças que não possam ser dominadas. O texto de Eurípides demonstra que existem forças no universo que não são rebatidas nem desviadas. O problema ético destacado pela situação da heroína de Eurípides é como encaixar um desejo contra os padrões aceitos pela sociedade, envolvendo o relacionamento de dois indivíduos. O comentarista José S. Lasso de la Vega[21] salienta que Eurípides conhecia o poder devastador que as paixões produzem sobre o homem e que, embora a razão consiga sufocar uma determinada paixão, esta ainda habita na consciência interior, atuando de maneira rebelde.

Já a heroína de Sêneca não estabelece nenhuma estratégia para resolver o seu mal, somente possui a consciência do seu problema, sofre com ele, entrega-se à paixão sem demonstrar força. É claro que há raros momentos nos quais a rainha procura fugir, mas são sem maior relevância e bem menos expressivos do que as reações realizadas pela Fedra de Eurípides. Sêneca constrói a personagem Fedra com o intuito de revelá-la completamente apática diante da razão e altiva na paixão. A única oposição presente no texto que realmente tenta refrear o seu desejo é a ama, que representa um agente externo e procura conduzi-la à virtude. Sêneca ocupa

muito com a questão da virtude em suas obras bem como a sua repercussão nas ações dos homens. De acordo com tal visão, deve-se "... orientar os seus semelhantes com conselhos e exemplos [...] compreender as suas fraquezas e não irritar-se contra elas ou odiar aqueles que erram"[22]. Tais atos podem ser detectados no comportamento da ama em relação a sua rainha, pois "A atitude do *sapiens* face aos erros dos outros deve ser igual à de um médico em relação às doenças dos seus pacientes"[23]. A ama persiste relutantemente em dissolver o intento de Fedra, mesmo que depois ajude a incriminar a Hipólito, e só fará isto, após ter percebido que os seus conselhos não foram suficientes, encaminhando-se a uma outra paixão: o medo, que também é condenado pelos estóicos.

A imagem exterior propagada junto às pessoas é motivo também de preocupação por parte da Fedra de Eurípides. O seu desejo amoroso não obstruiu completamente a sua inquietação diante da imagem exterior que as pessoas pudessem ter a seu respeito. Parece-nos que este questionamento é o que mantém ainda a sua postura como rainha, o equilíbrio de sua mente. Se relembrarmos o abatimento físico do qual ambas as heroínas estão sofrendo, o mal-estar da Fedra de Eurípides é uma saída para o suplício que representa a paixão em sua vida, ao passo que a Fedra de Sêneca encontra-se num modo lamentável porque a paixão invadiu completamente o seu corpo, quer dizer, o seu ser é praticamente pura paixão. Esta última sofre por não ser correspondida. A Fedra de Eurípides sofre por não querer ser correspondida. No interior da Fedra de Eurípides, a moral ainda representa um forte elemento, como mostram os versos 403-404, a esposa de Teseu está preocupada, se ela, ao agir bem, seja notada, e se não, que tenha poucas testemunhas. Acreditamos que esta seja uma das passagens nas quais a reputação surge como um elemento importantíssimo para Fedra. Além disso, a rainha está ciente do caráter duplo entre os bons atos, para serem vistos, e atos ruins, para não serem vistos. Neste sentido, os seus raciocínios não estão mais visando à moral, aos bons costumes ou até mesmo ao bem, pois o seu interesse pessoal está, neste momento, acima de qualquer princípio ético. Há uma frase de sua ama que diz "De fato, é próprio dos homens sensatos ocultar o que não é belo"[24], v. 465-6, Fedra assenta com aquilo que a sua ama

postula, mesmo que, no diálogo que manteve com ela, não tenha acolhido totalmente as suas idéias. Aquilo que a rainha havia dito sobre a sua posição em ser única e que nada poderia mudar a sua forma de pensamento desestrutura-se paulatinamente ao longo da tragédia por sua fraqueza e pelos argumentos da sua ama.

Os limites entre o exterior e o interior, entre os pensamentos e desejos e o palácio no qual vive são importantes e não devem ser menosprezados na pesquisa. A rainha da tragédia latina não se importa se o seu desejo está completamente exposto, à vista de todos, já que a paixão domina-a praticamente boa parte do tempo e libera todo o recato no qual, ela, como uma rainha, necessitaria resignar-se. Esta posição indica que a paixão que se apossa da Fedra de Sêneca é superior às leis morais que governam o seu universo social. Neste caso, trata-se das obrigações da esposa para com o seu marido, os deveres de uma rainha e a sua atuação como mulher na sociedade romana. O comportamento de Fedra sugere que não existe diferença entre o universo moral com a satisfação dos seus desejos, pois não se importa com mais nada, fora o ímpeto que move o seu coração. Também não está aturdida com os filhos, já que não os menciona, como fez a personagem grega. O mundo, a partir da evolução da paixão de Fedra, torna-se uma mera extensão de algo que pertence ao seu íntimo. Praticamente não há mais uma linha divisória entre a realidade e aquilo que comanda o seu interior, perfazendo quase uma única unidade. Nenhum princípio moral a detém em seu desejo, mesmo com todas as reprimendas que a sua ama argumenta posteriormente. Fedra entrega-se completamente à sua paixão e só começa a pensar em outro assunto, quando percebe que o seu intento amoroso fracassou e aí começa a se preocupar com o seu bom nome[25].

A personagem do dramaturgo grego confessa que tinha pleno conhecimento de sua ignomínia, conforme é assinalado nos v. 405-8, no que se infere que estava ciente do que estava fazendo. A tensão que Fedra carrega dentro de si mesma necessita ser aliviada, precisa atacar qualquer circunstância exterior para desafogar os seus conflitos, agredir para poder acalmar o seu íntimo. Na sua mente, há uma tremenda confusão de conceitos e ações que ela necessita aceitar ou repudiar, reluta

entre seguir uma paixão, como a sua mãe fizera, __ destruir-se para salvar a honra, __ ou obter a satisfação amorosa que nunca fora antes sentida. Isto talvez explique o motivo que a leva a vituperar a primeira mulher que permitiu a entrada de um homem estranho na sua cama. A esposa de Teseu acusa injustamente a mulher como a única responsável pelo adultério, deixando de lado o quinhão que o homem possui igualmente para tal ato. Na verdade, o alvo da incriminação é o seu próprio ser que se está censurando, sem acusar-se diretamente, através de algo que se encontra distante no tempo, mas agora faz parte de sua vida, nem que seja só em pensamentos: o adultério. Ela incorpora no seu discurso indiretamente o preconceito masculino, além de mantê-lo intacto.

Ademais, o adultério foi feito pelos nobres e seria posteriormente considerado honroso pela classe baixa, v. 411-412. A concepção que a rainha apresenta a respeito dos pobres é que estes aceitam os atos dos ricos, da mesma forma que os critica pela sua atitude em defender o adultério. Tais especulações evidenciam a culpa que se alastra no pensamento da personagem feminina, que, além de atacar as próprias mulheres, faz o mesmo contra os pobres, os quais teriam referendado os atos criminosos da elite. Antes, o servo de Hipólito havia dito que os homens imitam as ações dos deuses, e agora os homens da classe baixa imitam os da classe alta. A noção articulada aqui é a da imitação a partir de um grupo mais fraco para um mais forte. Aristóteles[26], posteriormente, considera a imitação como algo congênito no homem. Aqui tal procedimento recebe um encaminhamento negativo. Se tomarmos as divindades Afrodite e Ártemis e avaliarmos os seus atos novamente, a primeira mata Fedra e Hipólito; a segunda vinga-se futuramente, destruindo um ser favorito da primeira: são atos cruéis que não servem de modelo aos homens. A ironia da situação ocorre quando contrapomos a opinião do servo de Hipólito no v. 120, quando afirma que "É preciso, com efeito, que os deuses sejam mais sábios que os mortais"[27]. Assim, a imitação não se apresenta como a melhor maneira para a aquisição de um padrão moral nem como um mecanismo pelo qual se pudesse aceitá-lo cegamente. A heroína do dramaturgo grego sabe disso, tanto é que repudia o ato de sua mãe nos versos 337, 339 e 341.

Se repensarmos a questão sobre os deuses, notamos que, se os atos das divindades não são significativos, mas condenáveis pela conduta, sem valor para a imitação, nem deveriam estar aqui na peça de Eurípides. A partir de uma reflexão mais radical, elaborada por Knox[28],verificamos que a trama desta obra funcionaria sem a presença dos deuses. Assim, é conveniente afirmar que eles não servem como modelo moral nem são necessários para a manutenção da estrutura desta tragédia. Tal raciocínio parece inválido sob certo aspecto, se excluirmos a função decisiva que os deuses desempenham como representantes das emoções em conflito nos corações das personagens gregas. Eles são necessários, pelo menos, como mecanismos que respondem questões ainda não solucionadas que dizem respeito às ações humanas.

A rainha critica também as mulheres que são castas ao falar, mas que, em oculto, agem diferentemente do que dizem em público. A rainha ataca diretamente o cinismo. Tal crítica já fora sugerida primeiramente na tragédia **Agamémnon** de Ésquilo[29], de 456 a. C, que é a diferença entre ser e parecer. Clitemnestra recebe o marido, demonstrando estar feliz pelo seu retorno, mas, em seguida, ela o assassina. Fedra acusa a falta de uma unidade entre pensamento e ação, que as mulheres não apresentem uma determinada faceta e depois ostentem outra, como a esposa de Agamémnon praticou diante de seu esposo. Indiretamente significa uma censura contra o oportunismo com o qual a sua ama vai lidar com a situação da rainha. A análise de Fedra atinge uma dimensão universal, porém todas as acusações que foram proferidas contra mulheres ou contra os pobres nada mais são do que postulados para esvaziar a sua culpa diante da situação de sofrimento e de vergonha, ao contrário de procurar os motivos diretos de sua paixão ou de tentar entender que a paixão faz parte da vida dos seres humanos; ela é humana em ter uma paixão, independente das complicações geradas em sua vida.

Entretanto, as dificuldades ainda não terminam no espírito de Fedra; anuncia um sintoma novo até aquele momento, um traço paranóico de sua personalidade, já que, nos v. 415-419, teme que a casa fale algum dia, bem como as trevas. Isto revela o seu senso de estranheza diante de seu mundo, pois, aos seus olhos, os objetos

tomam vida. Era na casa que a mulher ateniense passava boa parte do tempo. A casa representa o seu único universo no qual circula e exerce o seu domínio. A mulher grega zelava o *oikos* (casa), pelo menos, no período do florescimento da democracia grega. Claude Mossé comenta, com relação à mulher, que "A ateniense de boa família ficava na sua casa, rodeada de criadas e só saía para cumprir com os seus deveres religiosos"[30], situação que retrata a limitada companhia que Fedra tinha em seu palácio e um conjunto muito pequeno de atividades. Barbara E. Goff[31] aponta que Aristóteles analisou a simbologia da casa como um primeiro elemento de constituição da *polis* ao escrever a sua obra **A política**. Além disso, a casa é destacada como o local no qual o homem exerce a sua superioridade sobre a mulher, os filhos e os escravos, os quais não possuíam reconhecimento de suas atividades na *polis*, ficando restritamente colhidos nesta habitação. Na verdade, se a rainha concede vida à casa e esta nada mais é do que uma extensão do poder do homem, conjecturamos que seja um fantasma da presença do marido, sensação que ilustra o seu medo em ser descoberta por Teseu. Nos v. 1074-75, o filho de Teseu cogita uma animação similar quanto à casa, pois gostaria que esta pudesse falar e testemunhar que ele não era perverso. Os seres inanimados possuem poder ou representam resquícios do raciocínio humano, os indivíduos utilizam-se deles para poder falar a verdade. Hipólito passa por um processo semelhante de desgaste interior ao da esposa de Teseu. O enteado e a madrasta, a partir de situações de desequilíbrio, transferem os seus medos e receios para os objetos, ou seja, são seres sem vida que não usam da linguagem. Hipólito deveria ter rompido com o juramento e não esperar que a casa falasse por si. O homem define-se pela linguagem e pela maneira como a emprega. Hipólito não soube usá-la da maneira correta e perdeu a sua vida. A rainha está tentando fazer algo para ajudar a si mesma, que é expor o que sente, não se escondendo, nem fugindo como Hipólito faria posteriormente diante da aia de Fedra; entretanto, também o domínio da linguagem não representa a segurança necessária para dissolver toda a problemática na qual a rainha está envolvida.

Fedra, ao não enxergar a casa como um lugar acolhedor, revela, através da animação deste objeto, o seu conflito interior que se aproxima da alienação. O temor

de que a casa a escute é igualmente um sinal da sua repressão interna que está ali instigando-a e pronta para censurá-la devido ao desejo pelo seu enteado. A rainha, como já foi sugerido acima, possui um modo rígido de lidar com os seus pensamentos bem como uma autocensura muito severa. Ao demonstrar esse tipo de caráter, Fedra assume uma posição coerente, a partir de uma lógica interna, ao cometer suicídio, já que julga não existir lugar para qualquer tipo de meio-termo nas situações de conflito nas quais se encontra, além de não possuir nenhuma piedade em relação a si mesma.

Se, no seu interior, Fedra apresenta um conjunto de conflitos, os quais não consegue resolvê-los, nem por isso suporta fitar o seu companheiro de leito, Teseu, que é a terceira parte envolvida. Nesta passagem, talvez Fedra estivesse refletindo sobre o retorno de Teseu ao seu lar, pois ficar-lhe-ia inviável olhá-lo no rosto. No diálogo que o texto romano mantém com o texto grego, Sêneca, como fez diversas vezes na sua peça, transforma as idéias ou o comportamento de uma personagem, deslocando uma cena, alterando-a completamente; em alguns casos, criando um oposto. Assim, a Fedra de Sêneca não terá o mesmo receio em olhar diretamente o rosto de Teseu, pois acusará Hipólito frente a frente a Teseu, com o agravante de ter acreditado piamente que Teseu jamais voltaria. A Fedra de Eurípides não suporta permanecer entre ser e parecer, pois, para ela, optar pela aparência significa uma saída indesejável para o seu modo de agir e, se realiza aquela duplicidade, usa, por exemplo, de recursos como o da escrita das tabuinhas, que será mais adiante comentado. A heroína grega julga-se culpada por sua paixão; é uma situação insuportável amar Hipólito e estar ao lado de Teseu. Para a Fedra de Sêneca, o binômio ser e parecer não representa um problema, pois imagina até que, se o seu esposo voltasse, entenderia a sua paixão pelo enteado. A paixão tolheu-lhe completamente a visão da realidade, como também ocorre com a ama do texto de Eurípides que encorajou o desejo da rainha. Na verdade, a Fedra de Eurípides já foi condenada pelo seu próprio pensamento, pois há muito tempo já tomara uma decisão de aniquilamento de seu ser. Aquilo que ocorre após esta decisão, que representa o conteúdo da tragédia, é somente um desvio das suas intenções prontamente

preestabelecidas. A ama, ao incitá-la, não ocasiona a morte de sua senhora, mas a de Hipólito. Fedra mata um único ser inocente que é ela mesma, mas, ao cair numa teia de combinações, tão complexas como a de seus pensamentos, conduz o seu enteado para a morte.

A rainha não esquece o limite dos seus deveres como uma monarca, esse não é o mesmo comportamento da heroína de Sêneca. Ela possui ainda uma família com os filhos a criar, o que justifica o seu temor em desonrá-los, conforme os versos 420-424. A paixão esgota o seu corpo e ocupa um espaço na sua vida, mas não inviabiliza que ela perca o vínculo com a realidade a partir da percepção do outro, neste caso, os seus filhos: eles ainda simbolizam a ligação com o mundo. Ao pensar sobre os seus descendentes, ela medita sobre a relação com a família e comenta que é escravo aquele que conhece os erros de seus pais. Aqui ela fala diretamente sobre si mesma e realiza uma análise gratuita a respeito de como entender a paixão amorosa confrontada com uma explicação mítica. Antes, lamentou o desejo de sua mãe e de sua família; agora, destaca a culpa que os filhos carregam justamente por terem conhecimento de faltas anteriores, mas sem qualquer referência à maldição que a sua família recebeu e explica o modo como encara este assunto. Fedra vê a si mesma como uma escrava que não consegue libertar-se. Ela não usa a imagem de uma divindade para explicar o que sente sobre si mesma.

Fedra freqüentemente discorre sobre os outros a fim de conhecer o seu íntimo, o que indica a dificuldade de lidar com o mesmo, já que não busca as circunstâncias que a conduziram à paixão. No seu discurso, v. 375-90, procura explicar o motivo de não atuar conforme a virtude, mas descobre que não existe uma única causa que leve uma pessoa a praticar determinada ação, mais precisamente, em cumprir um ato que é aceito como correto e que seja um indicativo de virtude. Mesmo que este tipo de raciocínio não nos revele a conduta de Fedra, a personagem não consegue explicar as causas de sua paixão. Toda esta explicação a respeito das ações humanas serve como um escudo para esconder-se. De fato, com esta ausência significativa, a Fedra de Sêneca apresenta-nos um quadro interessante, já que a

paixão é vivida em toda a sua fúria, ainda que custe a própria vida da heroína. O estoicismo condena tal postura e Sêneca opta por este caminho; pregando uma moral condenativa, o dramaturgo latino concede-nos, dessa maneira, um valioso documento sobre a paixão.

Já a personagem de Eurípides, nos versos 426-430, revela que "... é incapaz de construir uma identidade própria para si mesma no espelho"[32]. Sua identidade altera-se após o conjunto de fatos que se desenrolaram desde que a paixão apodera-se de sua vida. Além disso, chama os mortais de ignóbeis, já que o tempo atua "expondo um espelho como a uma jovem virgem"[33], v. 429. Fedra dimensiona os homens no tempo, no qual tentam se ocultar, acreditando que serão sempre os mesmos, apesar das mudanças que ocorrem em suas vidas. A jovem vive a partir de uma ilusão de que a sua identidade será sempre a mesma, não permitindo que ocorram transformações em seu ser. Ela está sempre presa a um espelho que reflete a sua imagem.

Notamos que a rainha "... aspira o próprio ideal racional [...] mas é incapaz de realizá-lo, por causa de uma necessidade humana conflitante, que é, para ser claro, abatida por uma circunstância fatal: sua hereditariedade de um altíssimo sexuado temperamento e a ausência de Teseu"[34]. O espelho mostra a identidade superficial de Fedra, ela fracassa ao não permitir as mudanças que estão ocorrendo, apoiando-se na idéia de que o indivíduo é sempre o mesmo. Fedra não é eficaz ao tentar superar as mudanças dentro de si mesma, aquilo que faz parte de sua história de vida, como a ausência de seu esposo; protege-se como se tal fato não produzisse nenhuma seqüela em sua existência, já que o sofrimento, no qual está submersa, ostenta um desejo sexual não saciado. A rainha sabe que o tempo a devora, não conseguirá ser sempre a mesma monarca, embora exerça esta função; na verdade, será sempre outra em cada momento de sua vida. Ela não está preparada para receber algo novo, algo que suspenda a sua identidade de rainha e a conduza a um caminho ainda não trilhado. Quando Hipólito proclama no verso "Eu dobro o fim da vida como eu a inicio"[35], v. 87, representa o desejo de lutar contra a mudança, de permanecer sempre o mesmo[36].

Tanto Hipólito como a rainha não querem que haja alterações em suas vidas, nas suas percepções. A rainha ostenta a atitude de que jamais gostaria de passar por uma paixão em sua vida, e Hipólito jamais ousaria relacionar-se com uma mulher.

A crise que Fedra enfrenta, quanto à sua imagem, diante da perda do controle de si mesma, é similar com a que perpassa Hipólito quando compreende que o seu pai começa a odiá-lo. O filho de Teseu diz que, v. 1078-79, gostaria de estar diante do espelho face a face para chorar os males que está suportando. É também crise de identidade, pois, como dissera no v. 1001, permanece o mesmo diante ou atrás de seus amigos, e agora que o seu pai não acredita nos seus argumentos, nada mais lhe resta do que fraquejar diante de algo que não consegue dominar, situação similar vivida por sua madrasta. Hipólito apreende o seu próprio ser a partir da relação que mantém com os seus amigos, encara a realidade de um modo estrito, visto que considera que qualquer pessoa deveria entendê-lo do mesmo modo que seus companheiros. O espelho é uma forma de reunir novamente os pedaços da sua imagem de pureza e de retidão que fora questionada por seu pai, tentada pela ama, ultrajada pelo desejo de Fedra, e criticada pelo servo. O seu corpo está em fragmentos e só o espelho pode uni-los novamente. O texto de Eurípides apresenta as crises dos personagens que tentam manter-se longe das mudanças do mundo. O próprio Hipólito de Sêneca deseja um mundo perdido, submerso na plenitude da natureza. Mesmo que, como veremos mais adiante em nossa pesquisa, o discurso de Hipólito seja uma crítica explícita à sua sociedade, opta por uma análise que usa a irrealidade, o imaginário; produz, na verdade, uma censura velada.

Após esta explanação sobre o discurso da Fedra de Eurípides, é necessário que apontemos algumas conclusões. Fedra sofre de um conflito interior, ele se estende ao domínio ético, entre uma lei imposta e um desejo pessoal. Essa situação problemática arrebata o equilíbrio emocional da rainha, do qual possui um controle, tanto é que tenta esmagar a si mesma, para resolver a sua situação dramática. A esposa de Teseu demonstra que "... é vítima de si mesma, de forças conflitantes no animal humano: nossa natureza animal, presa numa luta interminável com a nossa

racionalidade, que impõe disciplina, ordem moral e organização sobre a relação interpessoal"[37]. Lattimore defende uma posição semelhante, pois "Fedra atua de forma desonrosa por causa de sua própria natureza, todavia age contra ela mesma, que era digna de honra"[38].

Neste sentido, Sêneca rearticula as atitudes da heroína do texto grego, imprimindo-lhe traços que não são perceptíveis na de Eurípides. Neste contexto, a rainha "... cede pela sua paixão e recebe prazer nisso, mente e calunia, mas também luta de forma vã contra os seus instintos num terrível conhecimento do abismo moral dentro do qual ela tem se precipitado e que finalmente aprende como punir a si mesma por esta ruína"[39]. Ambas as heroínas sofrem diante de um desejo imenso que ora é contraposto à obediência aos costumes e ao marido, ora é cortejado pelo direito de possuir uma satisfação amorosa nunca antes vivenciada. Assim, há uma luta imensa que se trava nas duas protagonistas que coloca não só o interior da personagem num forte desequilíbrio, no qual o que seria o mais natural, o desejo libidinoso, transforma-se em algo torpe, impraticável, desrespeitoso ou em um prazer imenso, livre e espontâneo, sem máculas, sem repressão. Tais oscilações das personagens constituem, precisamente, a essência destas peças.

2. 1. 2 O discurso da ama

A partir de agora, examinaremos a fala da ama, mais precisamente, a sua réplica diante do longo discurso de Fedra. A sua intenção é proteger a rainha, que cairá fatalmente no seu emaranhado de argumentos. Aqui temos um discurso favorável à paixão, que não se importa com as barreiras ou questões morais. O mundo da ama não se constitui pela honra, que é uma das grandes preocupações da

Fedra de Eurípides, mas se concentra na palavra e no argumento. A maneira como opera diante dos fatos pode ser relacionada com o pensamento dos sofistas, já que eles "... tinham uma materialidade e a certeza para se aproximar dos problemas humanos, a habilidade retórica para apresentar suas soluções de forma convincente, e um relativismo, expresso como a doutrina do oportunismo, capacita-os a mudarem seus assuntos, como a ama faz, de uma posição para a outra"[40].

A ama de Eurípides emprega até um raciocínio provindo de sofistas como Cleon e Trasímaco. Segundo Werner Jaeger[41], na **República** de Platão, o filósofo Trasímaco demonstra a teoria do mais forte sobre o mais fraco. Poderemos ver mais adiante que muitos dos argumentos sustentados pela ama transformam argumentos fracos em fortes, idéias absurdas, em verdadeiras, com toda a legitimidade. Para ela, não importa o significado do enunciado se é razoável ou não, visto que a sua missão é resguardar a sua senhora, no que a autoriza a utilizar todos os recursos disponíveis para cumprir a sua tarefa, que é defender a paixão lançada por Afrodite. O discurso da ama possui traços da crítica generalizada, praticada pelos sofistas, "... algo decisivo, a ruptura com a tradição em todos os setores da vida; há nelas a reivindicação revolucionária de converter em objeto de debate racional todas as relações da existência humana, tanto a religião quanto o Estado e o Direito"[42]. Na verdade, mesmo que, em alguns momentos de sua obra, incline-se pela concepção defendida por Hipólito, em outros, Eurípides discorda das idéias desenvolvidas pelos sofistas. Eurípides não fora um dos partidários desse movimento filosófico, visto que, segundo Albin Lesky[43], "... não era decisiva a determinação de um sistema, mas sim a entrega ao novo espírito da época e a espécie de indagação que este exigia". Ocorre aqui a mesma explicação que já foi tratada no início do primeiro capítulo, quando salientamos a incorporação no texto **Hipólito** de estruturas oriundas da retórica, do *agon*, e, assim, o dramaturgo estaria fazendo o mesmo com esta doutrina filosófica. O tragediógrafo grego estava atento às mudanças em seu tempo, insere e debate novas idéias em seus textos.

Ao retomarmos o discurso da ama, defrontamo-nos com uma idéia

importante, quando declara, nos v. 435-436[44], que "os segundos pensamentos são mais sábios nos mortais", o que indica que só num segundo momento de reflexão é que se consegue algo realmente certo e repleto de verdade, já que a primeira ponderação não é relevante. A percepção imediata da realidade nada vale em detrimento de um segundo momento de reflexão. Knox[45] diz que a ama, como outras personagens, altera a opinião em algum momento da peça. Apesar do tom filosófico da frase, a sua aplicabilidade não se constitui no melhor mecanismo para deliberação, pois Fedra, a ama e Hipólito fracassam no processo de escolha diante das alternativas. Somente os segundos pensamentos para Teseu são proveitosos, já que aceita imediatamente os primeiros, não dando chances para os segundos. Ele age sem pensar. Entretanto não concordamos com Knox, pois, se Teseu tivesse utilizado dos segundos pensamentos, ou seja, ponderado acerca dos acontecimentos, arrolado provas, consultado adivinhos e duvidado das tabuinhas, além de ter refletido que o corpo de Fedra não se constitui numa prova por si evidente, como Hipólito sugerira nos v. 1055-56, não teríamos o acréscimo de uma morte na peça.

Eurípides coloca-nos diante de um difícil processo de resolução sobre as nossas alternativas éticas das quais dispomos em cada momento de nossas vidas, pois, tanto com ou sem os segundos pensamentos, podemos realizar avaliações equivocadas. A questão não seria qual o tipo de método para uma correta avaliação, mas a maneira como o realizamos, porque, se considerarmos melhor as circunstâncias nas quais cada uma das personagens realizaram as suas escolhas, elas estavam abaladas emocionalmente: a rainha encontra-se perturbada diante dos seus sentimentos; a ama fica estupefacta diante da paixão de sua senhora; Hipólito mostra-se irado com a proposta da aia da rainha, e Teseu apresenta-se repleto de fúria pela morte da esposa e pela acusação contra o seu próprio filho. Os personagens não tinham, talvez, as melhores condições, mas sim, as piores para realizar cada uma das escolhas que se perpetuaram na peça, envolvendo as personagens em uma trama extremamente complexa: Fedra cede aos impulsos da ama e conta a sua paixão; depois, a ama promete que vai ajudar a sua senhora e, enganando-a, conta tudo a Hipólito que escolhe não revelar nada a Teseu, que, por sua vez, agindo de forma

inconseqüente, torna-se o co-responsável direto da morte do seu filho. Então, parece-nos que é um erro aceitar que Teseu tenha sido o mais sábio em decidir a favor dos segundos pensamentos.

A aia do texto grego acredita que a cólera de uma deusa abate-se sobre Fedra. Esta é uma idéia que se repetirá na boca de todas as personagens, mas a simples repetição não convence a nós, leitores, nem às próprias personagens, que sempre reagem por outros caminhos que não equivalem a acalmar uma divindade enfurecida ou compensar-lhe alguma ofensa. Hipólito, que poderia ser aquele que mais tinha um contato íntimo com uma divindade, mesmo sabendo do sofrimento da rainha, já que julgava que Afrodite havia-lhe incutido o desejo amoroso, não emprega nenhum artifício para acalmá-la e permanece isolado no seu egoísmo. Estas situações evocam a complexidade da situação, pois, se tudo não passa da ira de um deus, nenhuma das personagens procura resolver o conflito originado na fúria de Afrodite. A ama até tenta isto, ao incitar Fedra a seguir os desígnios de Afrodite, que ela julga conhecer, mas não mede as conseqüências e a incompatibilidade que há entre as leis dos deuses e a dos mortais, como se evidenciam pelos versos 438-442, nos quais a ama não considera que o amor de Fedra por Hipólito consistia num adultério. Na verdade, na interpretação da ama, os deuses manifestam-se claramente, dessa maneira, não produzindo dúvida acerca de suas atuações no mundo.

A ama erra ao interpretar o desejo de Afrodite, pois a divindade deseja que Fedra se apaixone por Hipólito, já que o alvo não é propriamente a rainha, mas Hipólito. Fedra é a peça principal da trama elaborada por Cípris. Os atos da divindade, assim, não são facilmente interpretáveis e denotam a presunção da ama bem como do coro. Aliás, nenhuma das personagens citadas acima percebe qual é a trama de Afrodite, só Ártemis que surge no final da peça, explicando a causa das desgraças. Além disso, o incentivo da proposta da ama não se caracteriza por um ato de revolta contra o sexo masculino ou contra Teseu, pelo menos, o texto não indica nada neste sentido. A disposição da ama insinua-se como uma observância cega dos desígnios de Afrodite, bastando que Fedra cumpra o que a divindade deseja e, desse

modo, poderá superar o seu mal-estar. Longe estamos da percepção realista da aia do texto de Sêneca, ao compreender a paixão da rainha como fruto de um conjunto de fatores.

Nos v. 443-5, a ama diz que o poder de Cípris é irresistível e que Fedra está ultrajando a deusa. Afrodite atua de duas formas, se a pessoa aceita-a, ela envolve o indivíduo de forma benévola, enquanto, se é orgulhosa, ela o doma. Esta passagem é semelhante ao discurso proferido por Afrodite, conforme os v. 5-6. Deste ângulo, tanto Fedra como Hipólito ultrajaram a deusa do amor, não se deixaram envolver e o desfecho será o mesmo para os dois personagens. Quanto à lógica empregada por Afrodite, exposta de maneira convicta pela ama, ela é construída, não a partir de uma duplicidade, se alguém pode ou não escolher em aceitar a divindade, mas funciona a partir da coerção, é obrigatório que se aceite a posição da deusa, pois, se não o fizer, ela destrói o ser que é contra o seu poder. Não há lugar para escolhas, mas há um único caminho postulado pela deusa Afrodite. A violência caracteriza a fala e o comportamento dessa divindade.

A ama igualmente usa a autoridade provinda da escrita dos antigos, aqueles poetas que estão juntos com as Musas. Apesar de não mencionar o nome de nenhum deles, é possível que estivesse referindo-se a Hesíodo e a Homero. Ela insiste que os homens devem obedecer às leis dos deuses, como ocorreu com Zeus que desejou Sémele e matou-a, sem ter pensado que o seu poder era muito superior para ser exibido diante de um mortal; outro exemplo citado é a deusa Aurora que foi raptada por Céfalo. Entretanto, tais exemplos são marcados pela violência, da mesma forma que Afrodite planeja destruir Hipólito, utilizando-se da morte de uma criatura inocente. Assim, se justapostos os argumentos apresentados na tragédia, constatamos que Afrodite, o servo de Hipólito e a ama tecem argumentos que intercedem direta ou indiretamente favoráveis a fim de que Fedra sacie o seu desejo amoroso pelo filho de Teseu. A ama da peça de Eurípides considera que não há diferença alguma na maneira como Zeus e Céfalo atuaram sobre aqueles que estavam amando. Dessa maneira, Fedra deve agir da mesma forma violenta que os deuses fizeram com os

seus entes amados. Novamente tomamos contato com a idéia de que não devemos imitar os atos dos deuses. A serva usa argumentos absurdos, a partir de exemplos escolhidos, especificamente para este caso, para legitimar os atos de sua senhora e obedecer àquilo que Afrodite, no seu entendimento, gostaria que acontecesse.

O mesmo podemos dizer sobre a idéia da ilusão que proporciona a felicidade, nos v. 462-463, "Quantos te parecem ter bom senso, padecendo ao ver a situação da relação amorosa, parecem não vê-la?"[46]. Também temos aqui novamente a duplicidade ser e parecer, característica do texto de Eurípides. Entretanto tal concepção não se enquadra com o que fora dito por Fedra nos v. 415-21. A rainha não se satisfaz com este tipo de posição, já que dissera que não suportaria ver o rosto de Teseu diante de tal situação. A aia indiretamente rebate uma das preocupações centrais de Fedra, que é o retorno de seu marido. Para referendar tal proposição, assinala que, v. 465-6, "De fato, é próprio dos homens sensatos ocultar o que não é belo"[47]. Um ato contra os costumes ou aqueles atos que não são belos devem ser ocultados, para que se obtenha algum tipo de vantagem. O que importa é a satisfação dos interesses particulares, que estão acima de qualquer padrão moral. A perfeição não deve ser vista como um fim, conforme também assinala nos v. 467-469. Desta forma, ela arranja os seus argumentos, enquadrando o possível adultério, pela conveniência de ocultar-se o que é censurável moralmente, a ama apóia-se sob a necessidade de não se procurar a perfeição total em seus atos.

Inclusive a serva condena a insolência de Fedra e afirma que a maior delas é tentar ser superior aos deuses. Knox[48] aponta que tal passagem seria um exemplo da retórica usada pelos sofistas, que diz respeito a transformar um argumento fraco em forte, como se detecta no v. 474, quando a ama acusa a sua senhora cinicamente de estar cometendo a *hybris* (excesso, desmedida), pois estaria sendo insolente e orgulhosa para com os deuses. Neste ponto, a aia diz que há maneiras de superar o mal de que Fedra sofre através de encantamentos e magias, v. 507-515, mas isso só serve como um engodo para ludibriar a rainha, ao contrário da ama da Fedra de Sêneca, que não utiliza nenhum recurso ardiloso para demover a sua rainha de seu

desejo.

A continuação da fala da ama evidencia o engano no qual Fedra cairá. A rainha acredita piamente no poder dos filtros mágicos. Aqui progride uma série de erros, que haviam começado com Afrodite, e que agora continuam com a ama, ao enganar Fedra; esta, por sua vez, fará o mesmo com o seu marido, ao culpar Hipólito. Teseu aceita a acusação de Fedra e condena o seu próprio filho. Em seguida, a ama pede auxílio a Cípris, para que a auxilie. É uma ironia, pois Afrodite está, desde o início da peça, ajudando a destruir tanto Fedra como o filho de Teseu.

O discurso da ama notabiliza-se essencialmente pelo uso de diversas armadilhas, por jogar com as palavras e os raciocínios. Conforme foi visto, detectamos também traços do pensamento sofista no seu diálogo com Fedra. Eurípides, como Sêneca, manteve-se sempre aberto às novas especulações culturais que ocorreram durante a sua vida e eles não deixaram de inseri-las em seus textos.

2. 2 A luta contra a paixão

2. 2. 1 O bom conselho e a repreensão contra a paixão

Como já foi dito anteriormente, a ama do texto **Fedra** de Sêneca assume uma posição contrária em relação à paixão de Fedra. A fundamentação dos seus argumentos baseia-se numa série de conceitos, que acentuam a repressão, bem como a ajuda à Fedra. Este discurso também possui sentenças que muitas vezes aproximam-se do bom senso[49]. A ama, no texto romano, ao contrário de sua contraparte na peça grega, possui maior capacidade para analisar os argumentos de Fedra, além de ser mais humana, pois a ama grega não possui o mesmo cuidado diante da situação calamitosa de sua rainha.

No diálogo que mantém com Fedra, a ama proclama que se eliminem as chamas que ocorrem no interior da rainha e que não seja submissa diante de vãs esperanças. A idéia do fogo, que foi sugerida diversas vezes, normalmente possui a

conotação de destruição[50]. A aia diz que "Quem quer que no primeiro momento repele o amor, está seguro e ainda vitorioso, v. 132-133"[51]. Neste ponto, é conveniente que façamos uma pequena excursão sobre a filosofia de Sêneca, para que analisemos a argumentação da ama. O filósofo romano "... acredita em todo poder do julgamento, para disciplinar a vida afetiva"[52], e isto pode ser sugerido através do extenso e detalhado discurso proferido pela ama contra a invectiva amorosa de sua senhora. Tal fala é extremamente consistente, mesmo que tal discurso seja diferente do da ama grega, é similar pela qualidade argumentativa e maneira astuciosa como é confeccionado. Além disso, "... o alvo da meditação é reduzir todos os elementos da consciência em imagens e noções claras"[53]. Com tal posição, Sêneca coloca-se próximo das noções de Sócrates, pois, para este, "... a análise das noções era o método por excelência destinado a *purificar o espírito* do mal, isto é, das obscuridades e dos erros"[54]. Fedra, desse modo, se pretende resistir à paixão, deve deixar bem claro dentro de si os elementos que a perturbam, expulsando toda e qualquer forma que se apresenta sob o signo do mal. A aia procura incitar primeiramente os argumentos para a salvação de Fedra através de uma possível transformação interna para que a rainha possa reagir aos acontecimentos.

A argumentação utilizada não se limita a investigar somente os meandros psicológicos da rainha, mas ataca a realeza, a qual a ama julga inflexível e orgulhosa, e que não gosta de mudar de opinião. A criada ataca o caráter congênito de Fedra, da mesma forma que critica o tipo de moral utilizada, pois não visa à justiça, mas sim, aos seus interesses pessoais. O discurso da criada da peça de Eurípides salientava os interesses particulares e individuais da rainha, sem mostrar preocupação pela moral vigente ou pela própria integridade emocional da sua senhora nem mesmo intentou realizar uma análise sobre a produção desse desejo. No processo de intertexto entre as obras, Sêneca troca a posição da ama de Eurípides por algo oposto. Isto se justifica pela preocupação do dramaturgo romano em fortalecer a posição da ama no combate à paixão de Fedra. A ama torna-se um dos pivôs das transformações efetuadas diante do texto grego. Além disso, Sêneca faz com que o discurso da ama assemelhe-se com o da Fedra de Eurípides, criando uma personagem híbrida a partir

de duas do texto grego, já que possuem caracteres comuns em seus discursos como a incisão, o caráter corrosivo, analítico e insidioso de suas argumentações.

A criada igualmente sugere uma associação entre o violento desejo da rainha e a arrogância oriunda do poder real. A sua intenção é atacar a raiz do próprio desejo da rainha, que fora adquirido na sua vida enquanto esteve morando no palácio, pois, se não estivesse vivendo neste lugar, o ser de Fedra não teria ousado demonstrar o seu intento libidinoso. O desejo de Fedra não representa uma vontade de uma divindade como fora aludido pela criada da Fedra de Eurípides. A paixão fora forjada no próprio lugar no qual Fedra habita. A casa surge como indicador dos males da rainha. Sêneca realiza uma transposição dos motivos que favoreceram a paixão da rainha, ao propor uma troca dinâmica entre o plano psicológico para o da realidade social, das projeções e conflitos interiores da personagem para a germinação de uma vontade amorosa que não era descabida para um grupo específico da sociedade romana. Com esta atitude, o dramaturgo romano amplia a dimensão da paixão. Neste processo de troca que é feito em relação às personagens, Sêneca, na verdade, estaria fazendo uma crítica sutil contra imperadores que dirigiam ou haviam dirigido Roma, pois "A atitude de César e Pompeu, a tirania e a morte de Calígula e os atos de Nero encontram sua contraparte nos personagens gregos"[55]. O elemento extratextual é assinalado pelo dramaturgo romano e faz parte da sua atitude em não deixar que a sua realidade política fique excluída do texto. A releitura é realizada com uma atitude crítica na qual o autor elege novos elementos para a construção de um texto, que diga respeito diretamente à sua realidade e não construa um leitor omisso.

Uma outra fala que reforça esta hipótese pode ser vista no fragmento em que a ama, após ter resolvido acatar as ordens de Fedra para tentar convencer Hipólito, confessa que "Não é fácil ousar um crime mandado, mas aquele que teme as ordens de um rei, renuncia a toda a dignidade e a repele de sua alma; vergonhoso é um mau servidor de um poder real"[56], v. 427-430. Em todas as peças de Sêneca, existem indícios levantados pelos pesquisadores que acreditam na existência do espelhamento entre as personagens com determinados indivíduos históricos. Sêneca,

um astuto orador, sabia que as palavras eram plenas de polissemia e colocar algumas delas na fala das personagens traduz, com êxito, a duplicidade de camadas dos significados, abrangendo o domínio no qual a personagem encontra-se envolvida. A paixão amorosa de Fedra representa um exemplo disso, porém, como pano de fundo, constituiria uma admoestação mordaz ao desejo descomunal de alguns governantes. Sêneca escreveu muitas tragédias com um objetivo claro de "... ajudar aos homens e, em particular, Nero, a ver claro dentro de si, a como tratar a paixão"[57]. Apesar da posição da ama que procura conduzir Fedra ao bom caminho, não sobram espaços para a vazão de um sentimento interior, pois a paixão é vista como algo pertencente ao mal. Fedra deve abolir a sua vontade amorosa e tripudiá-la. Este tipo de prazer deve ser abolido. Há aqui a ligação com a moral estóica ostentada por Sêneca, que nos encaminha para a condenação da rainha, principalmente se julgarmos o destino lamentável que é dado por Teseu ao corpo de Fedra no final da peça.

A seguir, a ama estabelece dois princípios: "primeiro é querer a honestidade nem vacilar o caminho; segundo é o pudor que impõe um limite ao nosso erro"[58], v. 140-1. Como já dissemos anteriormente, esses princípios caracterizam a fala da ama, que possui um amplo conjunto de sentenças que são ditas e servem como auxílio para os seus argumentos. A idéia do bem estreita-se com a da honestidade e deve estar acima do desejo individual de Fedra, a qual necessita também avaliar o erro no qual incorre e, para fazer isto, de maneira completa, terá que saber até onde a paixão lhe está afetando. As palavras da ama atacam o íntimo de Fedra, do que as pronunciadas pela aia para a rainha da tragédia de Eurípides; a serva grega tece argumentos sempre referindo-se a elementos exteriores à ação da rainha, como a obediência à Afrodite. A ama de Sêneca reconhece que há um ponto no interior da rainha que está falhando e tenta auscultar o seu ser para saber o que exatamente a perturba, mas não consegue descobrir o que está ocorrendo no interior de sua senhora. Além disso, a criada repreende Fedra, pois a rainha deseja superar a sua mãe. A ama não discute os problemas que foram apontados por Fedra e nem considera a perseguição aludida por parte de Afrodite contra os descendentes do deus Sol. A paixão de Fedra não é considerada como uma maldição provinda da sua

família, mas individualiza-a em um sujeito determinado, enfocando a responsabilidade praticamente única e exclusiva que a personagem possui em deliberar acerca de suas ações.

A ama do texto latino também pondera que o ato de Fedra "é um crime maior do que a monstruosidade, pois o que a mesma imputa ao destino, o crime o faz aos costumes"[59], v. 143-4. O desejo de Fedra é um crime, e o amor de Pasifae por um touro é uma monstruosidade. A ama trabalha com dois níveis de agenciamento que interferem na ação, tanto o destino, como a questão dos costumes, que representa o resultado de uma estrutura social. A própria criada, como já referimos há pouco, localiza concretamente o lugar em que Fedra ter-se-ia apropriado de maus desejos que é o palácio. Desta maneira, não proclama a intervenção de um deus na ação, mas relega a um plano mais humano, ao imputar sobre a própria sociedade, a origem das más ações e da deliberação positiva por parte da rainha diante da escolha entre dar prosseguimento a sua paixão ou rebatê-la. O crime advém da própria construção que o homem faz dos seus costumes, enquanto o destino serve como explicação da maldição da família de Fedra, mas não imputa a alguma divindade específica a paixão sobre Pasifae nem sobre a sua filha. Isto representa um avanço na laicização da ação humana e segue a ruptura já anunciada no texto grego. Seria um retrocesso a ama explicar as ações de Pasifae através do destino e nomear uma divindade específica como responsável pelos atos de Fedra. A explicação pelo destino contrapõe-se aos atos oriundos dos deuses, repletos de paixão, como sugere o texto grego através da vingança de Afrodite contra Hipólito ou a retaliação que Ártemis fará contra um ser favorito de Cípris.

A Fedra de Eurípides, ao tentar explicar os atos humanos, observa que os homens que têm a noção do bem não o praticam por preguiça ou por algum tipo específico de prazer. A ama de Sêneca julga que o crime refere-se aos costumes, assim, a sua opinião culpa a sociedade pelos atos da rainha. Fedra também avalia como prazeres "longas conversas, a ociosidade, mal agradável e o respeito"[60], v. 384-5. O texto grego menciona que Fedra está sem vontade para viver, ao passo que

a peça latina, v. 103-9, indica precisamente que a rainha se abstém de diversas atividades, como o tear, prestar culto à Minerva, atos que são típicas obrigações femininas. Na confissão da rainha do texto latino, o seu universo é extremamente restrito, sem vida. Sutilmente o texto grego apresenta Fedra com menos deveres, mais propícia a fazer reflexões sobre a sua vida. É por isso que o crítico Lattimore[61] afirma que, na verdade, muitas falas das personagens de Eurípides refletem idéias bem estruturadas não pertencem propriamente à heroína, mas fazem parte da visão de mundo do dramaturgo grego. Isto demonstra que Eurípides tinha uma opinião formada acerca da realidade e não deixa de posicionar-se a respeito dos problemas que se estendem pelos diversos campos do conhecimento, transpondo os limites das personagens. Sêneca possui a mesma postura, o escritor latino não deixa de intervir no seu texto, inserindo elementos que pertencem à sua realidade social e literária. É o que se nota na compreensão da paixão de Fedra, pois há também uma sugestão ao amor pagão dos romanos retratado nas obras de Ovídio, Tibulo e Propércio[62]. Assim, amplia-se o quadro de intertextos subjacente à peça de Sêneca bem como a sofisticação das incorporações em sua tragédia.

A ama de Fedra lida com a possibilidade da morte de Teseu que foi ao Hades e, mesmo que não consiga voltar, outros familiares intercederão em busca de Justiça. Ela nomeia uma série de intervenções possíveis entre deuses e homens, mas sempre são figuras masculinas, que poderiam punir Fedra pelo seu desejo. Se o crime de Fedra passasse de forma distraída por um destes seres, haveria um outro indivíduo que estaria pronto para intervir. Após ter mencionado Teseu, a ama invoca a autoridade poderosa do pai de Fedra, Minos, que saberá do crime da filha, bem como a figura do avô de Fedra, o Sol. Na seqüência, é mencionado Júpiter, o pai dos deuses, que também é parente da rainha. Para repreender o desejo de Fedra, a ama lança mão de toda a estirpe masculina da genealogia da esposa de Teseu. Fedra deve obedecer aos bons costumes de acordo com o padrão masculino de observância às leis. Se, no texto de Eurípides, uma fantasia erótica de Fedra ocasionou uma perturbação violenta na criada, aqui, a repressão vai mais longe, pela presença da figura masculina, individual, de forma punitiva, que intervém diante da possibilidade

de adultério de Fedra.

Todavia a ama sabe que, mesmo a alusão a parentes masculinos, para coibir a ação, pode falhar. Ela apela para um raciocínio de caráter universal, isto é, destaca que nenhuma mulher comete um crime de forma impune com a tranqüilidade do espírito. É quase a continuação do discurso da Fedra de Eurípides que amaldiçoa a primeira mulher ao permitir que um homem entrasse no seu leito. A figura feminina é sempre culpada de algum fato. Através deste procedimento, a criada tenta produzir medo no interior de Fedra, que julga *a priori* residir dentro das mulheres. Novamente a ama pede a Fedra que desista do seu ato, já que nenhum povo bárbaro o fez, como os citas, os tauros, os getas. A barbárie desses povos surge como representação extremamente negativa e que, se nem eles praticam um ato como o de Fedra, tal situação evidencia a gravidade do desejo amoroso da rainha.

A ama pede ainda que a rainha se recorde de Pasifae e que tenha medo de suas relações ilícitas. O expediente usado pela ama é tentar ofuscar a imagem da mãe de Fedra como um padrão de comportamento que não deve ser seguido. Assim, a figura masculina, conforme vimos acima, é referendada, enquanto a feminina necessita ser evitada. No mito da família de Fedra, a sua mãe ficou como vítima de um erro provocado pelo seu esposo, Minos, mesmo assim, a sua esposa é condenada. Na peça de Sêneca, em momento algum, a ama acusa Teseu ou lança impropérios contra o domínio masculino. Na verdade, não é mencionada, em nenhum dos textos, qualquer acusação contra o domínio masculino, a não ser a reclamação da Fedra contra Teseu. A crítica que diz respeito à situação da mulher no texto de Eurípides assemelha-se a uma lamentação, na forma de uma queixa contra a dor do parto e da loucura, que não são, em realidade, elementos relacionados ao jugo exercido pelo homem sobre a mulher, conforme v. 161-164. Se Sêneca estava preocupado em demonstrar a compreensão que tinha a respeito da paixão vivida por Fedra, ao dispor que a ama a oriente para o caminho do bem, não deixa de ser arrolada a truculência da ideologia patriarcal sobre a rainha.

Se Fedra misturar o tálamo do rei com o do filho, proporcionará o nascimento de uma geração híbrida. Com tal ato, Fedra estará subvertendo a natureza, e este é o último argumento apresentado para demover a rainha de sua paixão. A ordem natural deve ser também preservada, pois a ama está pensando nos rebentos do casal Fedra-Hipólito, esquecendo que Fedra não está preocupada com isto, mas sim, com a sua paixão pelo filho de Teseu. A ama igualmente atesta que monstros não existem mais como o Minotauro, não existem mais seres que foram originados a partir de um desejo extravagante como a paixão de sua rainha. Fedra é advertida diretamente que não deve inspirar-se nos atos de sua mãe. Assim, temos, ao avaliarmos as repressões contrárias ao desejo de Fedra, a ordem masculina, preponderantemente familiar; a ordem da natureza; o fato de nem os bárbaros praticarem tais atos e a culpabilidade interior feminina, por estar agindo ilicitamente. Estas seriam as razões que devem dissuadir Fedra do seu desejo amoroso, para que siga o caminho do bem, o respeito à família. Entretanto nada disto é suficiente para que Fedra alcance a virtude. Ela não aceita as admoestações de sua criada, e isto provoca uma questão a respeito dos motivos pelos quais nenhum dos argumentos sugeridos não conseguiu dissuadi-la, mesmo que a rainha, o sujeito da ação, possua o pleno conhecimento de seu ato. As repreensões e cuidados dispensados pela aia de Fedra não diminuem a força da paixão, até porque a heroína não controla o seu interior e desgaste físico. Todos estes procedimentos, para refrear o fogo que aumentava a cada momento dentro de si mesma, foram inúteis.

2. 2. 2 As últimas forças de resistência

Após o exame do discurso da ama, é importante que analisemos se as suas palavras conseguiram o efeito desejado: livrar a rainha da paixão por Hipólito. Fedra confessa que “Eu sei que isso que mencionas é verdade, ó ama; mas a minha louca paixão coage-me a seguir o pior caminho. O meu espírito com o conhecimento vai ao

abismo em vão e retorna procurando conselhos sensatos"[63], v. 177-179. Com esta declaração, a rainha revela a plena consciência daquilo que está sentindo dentro de si mesma, como já fora sugerido acima, bem como aponta que quase não há nenhuma repressão ou coordenação, que lhe possa orientar. A sua ama profere diversos conselhos e advertências, porém nada adianta contra o desejo intenso de sua senhora. A Fedra de Eurípides fraquejou, em poucos momentos, em torno de sua paixão, mas, na personagem de Sêneca, ocorre justamente o contrário: são raros os momentos nos quais a razão emerge, dissuadindo-a de seu desejo.

Apesar da diferença quanto à intervenção da razão nas suas decisões, ambas as heroínas perecem diante do mesmo sentimento. Não obstante, a personagem de Eurípides arquiteta um plano, para livrar-se de sua paixão, ao ter escolhido a morte, tenta pô-lo em execução; a de Sêneca, não consegue lidar com o seu furor interno e permite que o seu desejo tome conta completamente de suas ações. Tal sensação de incapacidade diante da situação é sugerida pela imagem do barco que luta contra a correnteza, mas que não consegue vencer a sua força, conforme os versos 181-183. Tal imagem sugere (da mesma forma que a idéia do fogo que envolve a heroína) a turbulência que a perturba, configurando a sua situação volúvel na qual se encontra e que muda para pior, pois o vulcão pode explodir bem como Fedra é arrastada como um barco no mar por sua paixão. Uma vez que se tenha permitido a sua entrada, a paixão, como o fogo, não é mais apagada. A rainha proclama que a paixão vence-a e a razão não está servindo para nada. A perspectiva que a criada oferece a sua senhora baseia-se numa concepção na qual o mal possui cura, conforme os v. 132-135. O discurso da ama sustenta-se a partir da idéia de que "... a ajuda principal vem da vontade e da razão"[64]. Entretanto tais elementos estão enfraquecidos dentro da personagem e impossibilitam que a rainha possa alterar o seu desejo.

A declaração de Fedra estabelece uma relação com a problemática vivida pela heroína do texto de Eurípides sobre a dificuldade de superar a paixão. Este procedimento não invalida ou deteriora a qualidade literária do texto latino, pois não desfigura a coerência e humanização que caracterizam a personagem Fedra. É uma

escolha que Sêneca faz, mas dentro de um novo contexto e produz uma gama de significados. Nos v. 177-9, a personagem do dramaturgo latino opôs-se igualmente à posição defendida por Sócrates; para ele, nenhuma ação negativa ocorre de maneira voluntária. Mesmo que para Sêneca e para outros estóicos "... estão de acordo em considerar Sócrates como o exemplo do *sapiens*"[65], ambos os tragediógrafos, neste aspecto, rompem com a posição do filósofo grego. As heroínas dos textos aqui estudados, mesmo tendo a consciência plena dos seus atos, não conseguem mudar o rumo que a paixão as conduz, fato que atesta o que já fora dito: não basta só a intervenção da razão como elemento definidor e libertador de suas vidas. A construção da personagem Fedra desvia-se da compreensão intelectualista da ética estóica, que acreditava que um determinado sujeito, sabendo que se agisse produziria um ato ruim, não o praticaria[66]. De fato, a ética estóica segue a filosofia de Sócrates neste aspecto, ilustrada nos diálogos de Platão, como aparece desenrolada, em parte, em **Eutidemo**, 278e-282e, 289e-292e[67]. Tem-se a seguinte idéia: "Quem atua de um modo não virtuoso, o faz como conseqüência de sua ignorância de que o que faz é ruim, pois, ao não possuir a virtude não tem o conhecimento nem a habilidade técnico-intelectual (téchne) de certos assuntos"[68].

Ainda quanto à razão, notamos que, em Eurípides, ela não domina o ser de Fedra totalmente, ainda que a questão racional organize criteriosamente os seus pensamentos e ações, mas são justamente outras circunstâncias, como os ardis de sua ama, que ajudarão na perpetuação de sua ruína. Em Sêneca, a questão é mais complexa ainda, pois Fedra não cai por crer na razão, mas por tê-la e não seguir os seus passos; há também um conjunto de dificuldades que exercem uma forte influência nas suas decisões, da mesma forma que na sua contraparte grega. Além disso, o crítico Norman T. Pratt Jr, após examinar as peças **As Troianas** e **Medéia**, conclui que a "... a catástrofe pode ser negada pela resistência, e é causada pela paixão [...] que o mal é significativo somente na relação com o poder e a fraqueza do caráter"[69]. Tal constatação pode ser estendida ao comportamento de Fedra durante o transcorrer da peça, pois não se esforça para repelir a sua paixão. É por isto que Sêneca "... nas suas peças, o mal ou é externalizado como obra do destino ou da

fortuna que pode ser anulada pela razão ou resistência, ou é um pensamento que é causado pela deterioração do caráter que resulta quando a paixão destrói a razão"[70]. A heroína latina, a partir de seu desempenho dramático, é considerada "... um acabado 'exemplum' do que o ser humano que não abraçasse a via do estoicismo, que se deixasse levar pelos erros e paixões, era capaz de fazer no caminho dos 'uitia' que conduzem à imperfeição, que podem levar ao crime"[71]. Mas isto, de forma alguma, é válido para os atos da Fedra de Eurípides, que procura, desde o início da sua paixão, um meio para contorná-la. Em momentos importantes, Fedra não deveria ter fraquejado, mas acaba cedendo diante do conjunto de circunstâncias que ocorriam a sua volta. O texto de Sêneca apresenta de forma clara que Fedra sucumbe ao não reter a sua paixão.

A Fedra de Sêneca sofre um processo paulatino de desestruturação do seu caráter. O seu discurso sofre mutações percebidas não só pela linguagem verbal como corporal. Isto é notado primeiramente quando substitui uma fala razoavelmente ordenada, que pode ser vista na sua confissão a sua criada; num segundo momento, a paixão domina e sujeita o seu discurso, é na fala com Hipólito que isto se verifica, aliada a movimentos cênicos significativos que mostram a turbulência de seu interior, quando corre atrás de Hipólito e cai no chão, além de desfalecer depois de perceber que o seu intento em conquistá-lo tinha sido malogrado. Após estas duas etapas, o seu discurso torna-se sofisticado com o objetivo de enganar o seu marido, formando uma máscara, mas novamente se altera, com a morte de Hipólito e, na seqüência, o seu respectivo suicídio. Tobin[72] já percebera isto ao avaliar Fedra e confirma que ela desenvolve diversos estágios durante a peça, fazendo-nos de testemunhas diante da "... sua paixão, do seu progresso, do seu delírio, da explosão, da fraqueza, eventualmente a vingança, remorso e o seu fim trágico". Tal característica não é vista na personagem de Eurípides que dificilmente perde o equilíbrio e, se o faz, ocorre somente quando o delírio atravessa o seu ser, permitindo que os seus desejos velados aflorem à consciência.

A paixão que envolve Fedra representa um espaço de reflexão do dramaturgo

romano sobre o agir humano. Sêneca criticava a postura da filosofia dos cínicos que defendiam "... que o homem deve ser insensível ao sentimento"[73]. Sêneca "... expressa a insatisfação com o 'estoicismo ortodoxo' que acredita que o mal é para ser ignorado, refere-se a seu próprio pensamento como mais moderado"[74]. Fedra está amplamente aberta às suas emoções, e isto se torna mais lancinante dentro da tragédia pelo encaminhamento que a rainha concede à sua paixão, pois vive no extremo das suas emoções, buscando loucamente saciar os seus desejos, agindo bem longe do que um estóico tradicional praticaria diante de uma situação semelhante.

De fato, Sêneca consegue "... reconciliar o homem e o *pathos*"[75]. O sofrimento é encarado naturalmente na vida do homem. Para ele, é condenável a não-superação do sofrimento. A sua postura rompe com a de outros estóicos, que estavam preocupados com que o homem ficasse apático diante dos sofrimentos, as situações embaraçosas não forneceriam nenhuma experiência de vida aceitável. Acreditamos que Sêneca recupera indiretamente a idéia presente no universo dramático de Ésquilo de que só através do sofrimento é que aprendemos.

A Fedra de Sêneca também diz que "A paixão vence-me e reina, todo o meu espírito está dominado por um deus poderoso"[76], v. 184-185, repetindo uma idéia que assaz se repete no texto grego, pois ali, todas as personagens da peça, com exceção do mensageiro, opinaram que uma divindade havia dominado Fedra. A ama replica, fazendo uma crítica feroz nos v. 195-197, pois acredita que "O amor torpe que é propenso ao vício impetuoso inventou que a lascívia é um deus, e também ao forçar para ser livre, acrescentou à paixão um título de falsa divindade"[77]. Se retomarmos novamente a questão dos deuses na peça de Eurípides, através da figura de Afrodite, que se apresenta como uma força interna que pertence à Fedra, aqui a inovação assume um caráter radical, já que Sêneca faz que a personagem proclame aquilo que estava possivelmente implícito no texto grego[78]. Esta é uma marca intertextual de releitura crítica. Sêneca aponta um elemento essencial do texto grego: ao desarticulá-lo, expõe-no. Também neste contexto, o amor perde o seu caráter divino e torna-se mais humano. Entretanto o discurso da ama é completamente

contrário ao que foi apontado por todas as personagens de Eurípides. A ama aproveita a oportunidade, torna a tecer críticas contra os que possuem uma imensa prosperidade em bens, estão recheados de luxo e que imaginam fatos insólitos. Aqui há uma nova crítica sobre o momento histórico no qual Sêneca vivia, o período de Nero e os seus excessos. A ama acrescenta também que, para a luxúria, nada agrada nem a comida nem a própria moradia, no que ataca diretamente os sintomas da paixão dos quais a rainha está padecendo. Todos os sintomas que a própria aia havia descrito são qualificados como traços de frivolidade e de esnobismo. No entendimento da ama, a paixão não deveria produzir sofrimento na vida de Fedra. A paixão para a ama representa algo prazeroso e próximo da virtude, tanto é que indaga qual seria o motivo de, nos lares modestos, normalmente não surgir tais situações e irromper nos lares dos ricos. Ela questiona qual o motivo dos amores castos serem freqüentes nos lares dos pobres. A ama tenta resolver o problema da origem do mal de Fedra, de sua paixão, dizendo que é um produto de sua classe, de seu meio. Assim, o mal da rainha é deslocado para um abordagem não psicológica propriamente dita, nem mitológica, mas é considerado parcialmente um problema de caráter social. A Fedra de Eurípides não possui uma imagem positiva da classe baixa, conforme os v. 411-412, mas critica-a por adotar o adultério, enquanto que aqui é justamente feito o contrário, pois a ama considera os pobres com grande estima. Fedra, sendo uma mulher da realeza, deve respeitar o seu esposo, pois este voltará. Neste ponto, a sua fala referenda a lei imposta pela sociedade, sem qualquer tipo de alternativa e/ou solução para o desejo de Fedra. A rainha necessita obedecer a um padrão moral pertencente a sua própria classe real, sem tentar fazer algo que a denigra. Não há espaço para outro tipo de atitude. As razões amorosas de Fedra nada representam diante de suas obrigações como mulher. Já a Fedra de Eurípides não se distancia muito da personagem latina, já que a sua situação é oriunda "... do descontrole da paixão e da infração ao código moral da época"[79]. Fedra recebera uma educação, para, no casamento, respeitar, amar e ser fiel ao seu esposo. Assim, não havia maneira de que ela amasse a Hipólito, sem possuir culpa, pois estava traindo o seu marido, descumprindo um dos preceitos que lhe fora ensinado, independente de não ter havido a consumação do adultério. O mero ato de ter tido pensamentos

libidinosos sobre o seu enteado pesa sobre a sua consciência e constitui algo que deve ser repudiado.

A Fedra de Sêneca encara que o amor pode transformar o filho de Teseu, pois acredita que pode até domar os selvagens, e isto revela quanto é mais radical a sua paixão do que a da personagem de Eurípides, ao atribuir-lhe tal força, "Eu considero que o reino do amor é superior a mim e nem temo algum retorno"[80], nos v. 218-219. A maneira como Fedra concebe o mundo mostra a sua alienação ao acreditar que, v. 225, Teseu perdoará o seu amor por Hipólito. Mesmo que Fedra tenha ouvido todas as imprecações de sua ama, volta a ter um lampejo por Hipólito, pois diz nos v. 233-235 que gosta de estar junto dele quando vai realizar as suas caçadas. Tal motivo já havia sido referido nos v. 110-1, quando anunciou que queria perseguir as feras selvagens. Além disso, Hipólito é apresentado como um selvagem e tal depoimento entrelaça-se com o seu comportamento no prólogo. A ama diz que Hipólito fugirá e Fedra vai segui-lo. Hipólito, ironicamente, torna-se o objeto de caça, de perseguição. Ao dizer que o pai de Fedra iria segui-la, a esposa de Teseu diz que pensou em sua mãe, como uma forma de manter a obstinação, já que ela obteve a realização do seu desejo. A imagem da mãe aparece mais como representante de um desejo que foi saciado do que uma maldição que encarna a mulher e a sua família. Assim, Pasifae torna-se o exemplo duplo de felicidade e de culpa aos olhos de Fedra que aceita isso para si mesma, como já tem realizado desde o início da peça, pois, na primeira menção a ela, v. 113, lamenta o seu desejo, mas agora é o desejo de sua mãe que irrompe como um modelo a ser seguido. Se comparado com a personagem Atreu da peça **Tiestes**[81], também por um momento hesita em levar o seu desejo adiante, v. 241-3, bem como assinala que tem como os modelos o seu avô, Tântalo, Pélope, o seu pai; a atitude de Fedra é inovadora, mesmo que a mãe represente um padrão negativo. A figura do pai é fraca, não temível como foi visto acima, não possui nenhum poder para coibir Fedra em suas ações. O pai de Fedra, a partir dos relatos míticos, é um ser apático, pois ambas as filhas são levadas pelo mesmo homem, uma delas é deixada de lado, que é Ariadne; a outra, que é Fedra, o esposo some, não se sabe quando retornará, e o filho é um monstro que justamente foi morto pelo genro.

A zombaria realizada por Fedra é coerente com este retrato. Dentro do interior de Fedra, a falta da figura paterna, como aquele que define a lei e inculca a observância à ordem, possivelmente tenha sido o elemento psicológico central para que ela se lançasse a uma paixão enlouquecedora e não tivesse forças para coibi-la.

A aia destaca que "parte da cura é desejar curar-se"[82], v. 249. Tal afirmativa é de cunho popular, mas esboçada igualmente nos textos filosóficos de Sêneca. Faz parte da cura quando alguém possui a autoconsciência de si mesmo e pode reverter todo o procedimento destrutivo no qual se encontra. Fedra novamente recebeu um conselho e, mesmo sabendo deste recurso, é incapaz de executá-lo, pois, como já dissera nos v. 184-185, existem dois elementos que a perturbam: a paixão e o domínio de um deus sobre o seu espírito. Mas a rainha, v. 250-255, por um pequeno período de tempo, retorna à lucidez, diz que não perdeu todo o seu pudor e vai obedecer a sua ama e quer dominar tal paixão. Neste ponto, pela primeira vez na peça, refere-se à honra. A sua solução é seguir o seu esposo e morrer. A rainha, neste momento, realiza este processo de autoconsciência, mas não consegue continuar no caminho do bem, que foi sugerido por sua ama.

A ama, ao perceber a dificuldade de convencer Fedra, muda o seu comportamento e tenta atrair Hipólito para a paixão de sua senhora, conforme os v. 88-120. O comentarista Pratt aponta que "... a ama abandona sua racionalidade devido ao medo ..."[83]. Fedra não barra os seus sentimentos que estariam associados à sua paixão e perde o controle sobre si mesma; a criada, um ser que aparentemente seria mais firme em suas convicções, também comete o mesmo deslize. No entendimento de Berthe Marti, a alteração da posição da criada "... mostra concretamente e simbolicamente o contágio com que a parte irracional da alma pode infectar a parte racional"[84]. A comentarista observa também que a aia é uma criação original de Sêneca, já que ela serve para "... materializar o conflito dentro da alma de Fedra e mostrar a deterioração do seu julgamento"[85].

Um outro traço que demarca a diferença perante o texto grego é a

proclamação da rainha de não aceitar as vestes normais, pois pede que seja vestida, conforme os versos 387-403, à maneira da mãe de Hipólito. Isto nos indica que a rainha troca o seu papel de amante e tenta assumi-lo como mãe para conseguir o seu objeto de desejo. A atitude da rainha evidencia novamente que a sua paixão está atingindo limites mais profundos até agora desenvolvidos, já que abandona o lugar deixado por sua postura de amante ao se transformar em mãe. Uma das questões que o texto latino aprofunda é como se pode ser uma boa amante, se, ao mesmo tempo, deseja agir como mãe. No texto grego, não se vislumbra essa transformação que ocorre no interior da rainha de Sêneca. Apesar desta troca de papel, que pode ser mais um indício do estado anormal no qual Fedra se encontra presa, também serve para demonstrar que a rainha deseja seguir a sua paixão, não importando as rupturas psíquicas ou sociais que deva realizar. Com efeito, isto sugere a relação entre o estado do corpo e do espírito, situação que pode ser detectada nas obras de prosa escritas pelo dramaturgo romano, quando, ao analisar o péssimo estado físico de Calígula, já funciona como um sintoma de sua degradação moral[86]. Fedra, graças a sua paixão, vive esse estado de decadência em todo o seu ser.

Notas

2. AS REFLEXÕES SOBRE A PAIXÃO

2. 1 O desvelamento da paixão

1 - EURIPIDE. Hippolyte. In: ___. **Euripide**. Tradução e introdução de Louis Méridier. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 2. p. 38. No original, "Δ⌠στηνοω⁄γ⊕, τ⇔ ποτə ε⇒ργασ□μην;".

2 - SENECA. Phaedrea. In: ___. **Seneca's Tragedies**. London: Harvard University Press, 1953. v. 2. p. 326. No original, "Quo tendis, anime?".

3 - PRATT, N. T. The stoic base of Senecan drama. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 79, p. 1-11, 1948. p. 8-9. No original, "The conflict between reason and pasion, so fundamental in Stoicism, permeates the plays and has made a deep imprint upon their nature".

4 - EURIPIDE, loc. cit. No original, "T⌠ γ□ρ ⏐ρψο⟨σψαι γν⊕μην ⏐δυν□,/τ⌠ δ′ μαιν⟩μενον κακ⟩ν, □λλ□ κρατεῖ⁄μ↓ γιγν⊕σκοντə □πολϒσψαι".

5 - EURIPIDE, loc. cit. No original, "□Εμ□νην, *f*πεσον δα⇔μονοω □τ⏐".

6 - SAÏD, Suzanne. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978. p. 132. No original "... um ensemble complexe de faute, d'erreur et de malheur envoyé par les dieux et devient le plus souvent un moyen expressif de désigner des malheurs ou des fléaux tout humains".

7 - GRIMAL, Pierre. **Sénèque**: sa vie, son oeuvre. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. p. 63. (Philosophes) No original, “Sénèque, à suite de ses maîtres, est parvenu à un monothéisme total. Il n'admet pas la pluralité des divinités, traditinnelle dans la mythologie grecque et romaine. Pour lui, les histories que l'on raconte sur les dieux sont incompatibles avec la majesté du divin”.

8 - CALDER III, William. M. Seneca: tragedian of imperial Rome. **The Classical Jornal**, Charlottesville, v. 72, n. 1, p.1-11, 1976.

9 - PIMENTEL, Maria Cristina. **Quo verget furor**? Aspectos estóicos na Phaedra de Séneca. Lisboa: Colibri, 1993. p. 12. (Coleção Mare nostrum; Série Estudos)

10 - BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. de Hortência dos Santos. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986. p. 121.

11 - DEVEREUX, George. **The character of the euripidean Hippolytos**: an ethno-psychoanalytical study. California: Scholar Press, 1985. p. 98. (Studies in the humanities) No original, “The psychological appropriateness of Phaidra's allusion to her mother's misconduct is conclusively proven by a hitherto relatively negleced fact. Pasiphaë's predicament is almost a double of that of Phaidra. Poseidon sought to punish Minos by causing the *innocent bystander*, Pasiphaë, to fall in 'love' with a bull; Aphrodite seeks to destroy Hippolytos by causing the 'innocent' Phaidra to fall in 'love' with him”.

12 - LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 192-3. (Coleção Debates, 32)

2. 1. 1 O discurso da rainha

13 - EURIPIDE, op. cit., p. 29. No original, “Δε⇔φϖ δ′ μ⌠ψϖν τ∩νδə □λ→ψειαν τ□ξα”.

14 - EURIPIDE, op. cit., p. 30. No original, “τ□ πολλ□ δϒ/π□λαι προκ⟩χασə, ο⌈ π⟩νου πολλο⌉ με δε⇑”.

15 - EURIPIDE, op. cit., p. 43. No original, “≥δη ποτə □λλϖω νυκτ⌡ω⁄ν μακρ® ξρ⟩ν⊗/ψνητ∩ν⁄φρ⟩ντισə ℘ διϒφψαρται β⇔οω”.

16 - EURIPIDE, op. cit., p. 44. No original, “Λϒφϖδ′ κα⇔ σο⇐ τ°ω⁄μ°ω γν⊕μηω ⌡δ⟩ν”.

17 - EURIPIDE, op. cit., p. 43. No original, “Τροιζ→νιαι γυνα⇑κεω, α© τ⟩δə ƒσξα– τον/ο⇒κε⇑τε ξ⊕ραω Πελοπ⇔αω προν⊕πιον”.

18 - SENECA, op. cit., p. 325. No original, “O magna vasti Creta dominatrix freti,/cuius per omne litus innumerae rates/tenuere pontum, quidquid Assyria tenus/tellure Nereus peruium rostris secat”.

19 - EURIPIDE, op. cit., p. 44. No original, “Τα⌉τə ο⏐ν⁄πειδ↓ τυγξ□νϖ προ– νο⌉σə⁄γ⊕,/ο⌈κ ƒσψə ⌡πο⇔⊗ φαρμ□κ⊗ διαφψερε⇑ν/ƒμελλον, ⊄στε το⌊μπα– λιν πεσε⇑ν φρεν∩ν”.

20 - BARTHES, loc. cit., p. 90.

21 - VEGA, José S. Lasso de la. Hipólito y Fedra en Eurípides. **Estudios Clásicos**, Madrid, v. 9, p. 361-410, 1965.

22 - PIMENTEL, op. cit., p. 13.

23 - Ibid.

24 - EURIPIDE, op. cit., p. 47. No original, “□Εν σοφοῖ⇑σι γ□ρ/τ□δə⁄στ⇐ ψνη−τ∩ν, λανψ□νειν τ□ μ↓ καλ□”.

25 - PIMENTEL, Maria Cristina. A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 257-68, 1987.

26 - ARISTÓTELES. **A poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores)

27 - EURIPIDE, op. cit., p. 33. No original, “σοφ϶τϒρουω γ□ρ ξρ↓ βροτ∩ν ε™−ναι ψεο⁄ω”.

28 - KNOX, Bernard. **World and action**: essays on the Ancient theater. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1986.

29 - ESCHYLE. Agamenon. In ___. **Théâtre**. Tradução de Émile Chambry. Paris: Libraire Garnier Frères, 1946.

30 - MOSSÉ, Claude. **La mujer en la Grecia clásica**. Trad. Celia María Sánchez. 3. ed. Madrid: Nerea, 1990. p. 64. No original, “La ateniense de buena familia se quedaba en su casa, rodeada de criadas, y sólo salía para cumplir con sus deberes religiosos”.

31 - GOFF, E. Barbara. **The noose of words**: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

32 - Ibid., p. 72. No original, “... unable to construct a proper identity for herself in the mirror”.

33 - EURIPIDE, op. cit., p. 45. No original, “προψε⇐ω κ□τοπτρον ⊄στε παρψϒν⊗

νϒ&”.

34 - CROCKER, Lester G. On Interpreting Hippolytys. **Philologus**, Berlim, v. 101, p. 238-246, 1957. p. 243. No original, "... aspires to a proper rational ideal [...] but is not able to realize it, because of a conflicting human need, which is, to be sure, abetted by fatal circumstances: her inheritance of a highly sexed temperament, and Theseus' absence".

35 - EURIPIDE, op. cit., p. 32. No original, "ΤΥλοω δ′ κ□μχαιμə ∝σπερ ±ρφ□μην β⇔ου".

36 - GOFF, loc. cit.

37 - CROCKER, loc. cit. No original, "... is victim of herself, of conflicting forces in the human animal: our animal nature, locked in undying struggle with our rationality, which imposes discipline, moral order and organization on interpersonal relations".

38 - LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. **Arion**, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962. p. 10. No original, "Phaedra acted dishonorably because of her own nature yet acted against her own nature, which was honorable".

39 - TOBIN, R. W., Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater. **The Classical Journal**, Charlottesville, v. 62, p. 64-70, 1966/1967. p. 67. No original, "... yields to her passion and takes pleasure in it, who lies and slanders, but who also struggles vainly against her instincts in the awful knowledge of the moral abyss into which she has plunged, and who finally learns how to punish herself for this downfall".

2. 1. 2 O discurso da ama

40 - KNOX, op. cit., p. 103. No original, "... had a secular and confident approach to human problems, the rhetorical skill to present their solution convincingly, and a relativism, which, expressed as the doctrine of expediency, enabled them to shift their ground, as the Nurse does, from one position to another".

41 - JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

42 - LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 190. (Coleção Debates, 32)

43 - Ibid., p. 191.

44 - EURIPIDE, op. cit., p. 46. No original, "κ□ν βροτοῖ⇑ω/α⇓ δε⌠τερα⇔ πϖω

φροντ⇔δεω σοφ⊕τεραι".

45 - KNOX, loc. cit.

46 - EURIPIDE, op. cit., p. 47. No original, "Π⟩σουω δοκεῖ⇑ω δ↓ κ□ρτə *f*ξονταω

ε⏐ φρεν∩ν∴ νοσο⟨νψə ⌡ρ∩νταω λϒκτρα μ↓ δοκεῖ⇑ν ⌡ρ□ν;".

47 - EURIPIDE, loc. cit. No original, "□Εν σοφοῖ⇑σι γ□ρ/τ□δə⁄στ⇐ ψνητ∩ν, λαν–

ψ□νειν τ□ μ↓ καλ□".

48 - KNOX, loc. cit.

2. 2 A luta contra a paixão

2. 2. 1 O bom conselho e a repreensão contra a paixão

49 - CROISILLE, J. M. Lieux communs, sententiae e intentions philosophiques dans la Phèdre de Sénèque". **Revue des Études Latines**, Paris, v. 42, p. 276-301, 1964.

50 - SEGURADO E CAMPOS, J. A. O simbolismo do fogo nas tragédias de Sêneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 185-247, 1972.

51 - SENECA, op. cit., p. 328. No original, “quisquis in primo obstitit/pepulitque amorem, tutus ac victor fuit”.

52 - GRIMAL, op. cit., p. 52. No original, “... croit à la toute puissance du jugement pour discipliner la vie affective”.

53 - GRIMAL, loc. cit.. No original, “... le but de la méditation est de réduire tous les éléments de la conscience en images et en notions claires”.

54 - Ibid. No original, “... l'analyse des notions était la méthode par excellence destinée à *purifier l'esprit* du mal, c'est-à-dire des obscurités et de l'erreur”.

55 - STEELE, R. B. Some roman elements in the tragedies of Seneca. **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 43, p. 1-31, 1922. p. 4. No original, “The attitude of Caesar and Pompey, the tyranny and death of Caligula, and the acts of Nero find their counterparts in the activities of the Greek characters”.

56 - SENECA, op. cit., p. 352. No original, “haud est facile mandatum scelus/ audere, verum iussa qui regis timet,/ deponat omne et pellat ex animo decus;/ malus est minister regii imperii pudor”.

57 - LANA, Italo. Seneca e la poesia. **Rivista di Estetica**, Turim, v. 6, p. 377-396, 1961. p. 396. No original, “... aiutare gli uomini e, in particolare, Nerone, a vedere chiaro dentro di sé, a guarire dalle passioni”.

58 - SENECA, op. cit., p. 328. No original, “Honesta primum est velle nec labi via, /pudor est secundus nosse peccandi modum”.

59 - SENECA, op. cit., p. 328-9. No original, “maius est monstro nefas;/ nam monstra fato, moribus scelera imputes”.

60 - EURIPIDE, op. cit., p. 44. No original, “μακρα⇔ τε λϒσξαι κα⇐ σξολ→, τερ–

πν∫ν κακ⟩ν, ∴ α⇒δ⊕ω τε".

61 - LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. **Arion**, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962.

62 - VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

2. 2. 2 As últimas forças de resistência

63 - SENECA, No original, "Quae memoras scio/ vera esse, nutrix; sed furor cogit sequi/ peiora. vadit animus in praeceps sciens/ remeatque frustra sana consilia appetens".

64 - CACCIAGLIA, Mario de. L'etica stoica nei drammi di Seneca. **Rendiconti dell'Instituto Lombardo, Classe di Lettere e Scienze**, v. 108, p. 78-104, 1974. p. 93. No original, "... l'aiuto principale viene dalla volontà e dalla ragione".

65 - PIMENTEL, Maria Cristina. **Quo verget furor**? Aspectos estóicos na Phaedra de Séneca. Lisboa: Colibri, 1993. p. 15. (Coleção Mare nostrum; Série Estudos)

66 - JULIA, Victoria; BOERI, Marcelo D.; CORSO, Laura. **Las exposicones antiguas de ética estoica**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

67 - PLATO. Euthydemus. In ___. **Plato**. Tradução de W. R. M. Lamb, M. A. London: The Loeb Classical Library, 1652. v. 4.

68 - JULIA, Victoria; BOERI, Marcelo D.; CORSO, Laura, op. cit. p. 35. No texto original, "Quien actúa de un modo no virtuoso, lo hace como consecuencia de su ignorancia de que lo que hace es malo pues, al no ser un poseedor de la virtud no tiene el conocimiento ni la habilidad técnico-intelectual (*téchn*□) de ciertas cosas".

69 - PRATT, N. T. The stoic base of Senecan drama. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 79, p. 1-11, 1948. p. 4. No original, "... catastrophe can be negated by endurance, and is caused by passion (...) that evil is significant only in relation to strength and weakness of character".

70 - Ibid, p. 3. No original, "... his plays, evil is either externalized as the workings of fate or fortune which can be nullified by reason or endurance, or is thought to be caused by the deterioration of character which results when passion destroys reason".

71 - PIMENTEL, Maria Cristina. A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 257-68, 1987. p. 259.

72 - TOBIN, R. W., Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater. **The Classical Journal**, Charlottesville, v. 62, p. 64-70, 1966/1967. p. 66. "... her passion, its progress, its delirium, explosion, weakness, and eventually to its vengeance, remorse and tragic end".

73 - PRATT, op. cit. p. 4. No original, "... that man must be insensible to feeling".

74 - PRATT, op. cit. p. 4-5. No original, "... expresses dissatisfaction with 'orthodox' Stoic belief that evil is to be ignored, and refers to his own thinking more moderate".

75 - QUEIROZ, Maria José de. Séneca, ou o exercício da virtude. In: ___. **Os males da ausência, ou A literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 82.

76 - SENECA, No original, op. cit., p. 332. No original, "vicit ac regnat furor/potensque tota mente dominatur deus".

77 - SENECA, loc. cit. No original, "Deum esse amorem turpis et vitio furens/ finxit libido, quoque liberior foret/ titulum furori numinis falsi addidit".

78 - MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Pespectiva, 1989. (Estudos,

111)

79 - SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p. 117-127, 1988. p. 121.

80 - SENECA, op. cit., p. 334. No original, "Amoris in me maximum regnum puto/ reditusque nullos metuo".

81 - SEABRA FILHO, José Rodrigues. **Livre-arbítrio na tragédia latina:** O Tiestes de Sêneca. 1985. 145p. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

82 - SENECA, op. cit., p. 338. No original, "pars sanitatis velle sanari fuit".

83 - PRATT, op. cit., p. 8. No original, "... the nurse abandons her rationality because of fear …".

84 - MARTI, Berthe. Seneca's tragedies. A new Interpretation. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 76, p. 216-245, 1946. p. 232. No original, "... show concretely and symbolically the contagion with which the irrational part of the soul can infect the rational part".

85 - MARTI, loc. cit. No original, "... to embody the conflict within Phaedra's soul and to show the deterioration of her judgement".

86 - MARTI, loc. cit.

3. HIPÓLITO, O OBJETO DE DESEJO

3. 1 A dimensão da conduta de Hipólito

Hipólito é o ser pelo qual Fedra se move. A paixão de ambas as heroínas possui um único intuito: ter um relacionamento amoroso com o filho de Teseu. Mesmo que Fedra não fosse a sua madrasta ou que se tornasse uma viúva, não haveria chances, para cada uma das heroínas, de concretizar a paixão devido à índole de Hipólito. Esta personagem apresenta uma série de características e posturas que o tornam diferente do restante dos mortais.

O que importa para a personagem de Eurípides é cultivar algo que diz respeito ao culto de si mesmo, como é acusado pelo seu próprio pai. Já o herói de Sêneca cria um universo diferente do qual vive; esta postura já foi sugerida em textos de Hesíodo e também perfilada na obra de Lucrécio. Ambas as personagens mostram-se incapazes de estabelecerem qualquer tipo de relacionamento afetivo ou no qual houvesse paixão, visto que se opõem a tal ato, ou não resolveram questões básicas da psique humana, apresentando distúrbios que são oriundos dos seus conflitos psicológicos. As escolhas pessoais, tanto do Hipólito de Eurípides, ao cultuar Ártemis, e a personagem de Sêneca, ao defender uma volta à Idade de Ouro, postulam comportamentos que os definem como indivíduos, porém, em última análise, tais posturas tornam-se em parte disfarces para os seus conflitos psíquicos internos.

Sêneca retira do texto grego as cenas que envolvem a consagração de

Hipólito junto à Ártemis. É uma retirada estratégica adotada pelo dramaturgo romano, pois mantém como figura central a paixão amorosa por parte de Fedra. Hipólito não deveria ostentar nenhuma possibilidade de afabilidade com Ártemis ou fraqueza em seu discurso, como igualmente ocorre na conversação com o seu servo. O intuito do dramaturgo romano verifica-se na necessidade de apresentar uma imagem sólida e imponente que é enfatizada no prólogo, que não pudesse ser acusado por suas escolhas pessoais nem ocorresse alguma cena de conflito, como foi a que Hipólito de Eurípides mantivera com o seu pai.

A perspectiva de Hipólito sobre o relacionamento entre homem e mulher está relacionada com a paixão de Fedra; ele demonstra opiniões que tornam impossível o convívio entre ambos e com outra mortal do sexo feminino. Os primeiros dados que temos sobre Hipólito são destacados por Afrodite no prólogo. Hipólito recusa-se a manter relações amorosas e nem possui um conhecimento detalhado sobre este assunto, o que é confirmado no diálogo com o seu pai, quando este lhe acusa que teria tocado o seu leito conjugal, e o seu filho ter-se-ia referido a algumas conversas que mantivera com os seus companheiros ou a pinturas que teria visto. Vale lembrar que já nos referimos a alguns aspectos sobre a vida do filho de Teseu em outros tópicos da nossa investigação. O essencial é que Hipólito vive em uma situação anômala dentro da realidade social e psíquica na qual vivem os homens.

Ainda que Hipólito defenda a sua natureza diferente da dos outros, isso não o impede de relacionar-se com uma grande afeição pela deusa Ártemis; na verdade, há uma combinação, pois ele, além de pertencer a um grupo de escolhidos, estabelece ligação com um ser igualmente especial. Apesar disso, o filho de Teseu age quase como um apaixonado: é o que se nota no canto proferido em honra da divindade e pela relação diferente que mantém com uma deusa. Até na sua última fala, quando Teseu expulsa o seu filho, v. 1090-1101, indica que tanto Hipólito como a filha de Leto, Ártemis, serão banidos, ressaltando a unidade que havia entre ambos. Segundo o pesquisador David Kovacs[1], Afrodite sugere no v. 17 que Ártemis e Hipólito demonstram "... um grau de intimidade usualmente encontrado somente entre os

amantes, e o pronome no verso 20 trata-os como um par". Jean Pierre-Vernant[2] conjectura de uma maneira semelhante a esse respeito e acrescenta que há laços de amizade que estreitam a relação, "... uma intimidade apaixonada [...] um constante comércio, expresso pelo verbo συνεἶναι". Hipólito torna-se um ser especial ao comunicar-se com uma deusa, mas o texto não demonstra que seja por isto que Fedra tenha-se enamorado dele. Lattimore[3] acredita que certamente Hipólito "... ama Ártemis como uma mulher, a voz, a fragrância, a presença dela numa companhia invisível, que é totalmente dada a ele e é tudo aquilo que ele pede ou espera dela". O filho de Teseu é o único que consegue ouvi-la, conversar com ela, mas não a vê; é precisamente por esse sentido, a visão, que a rainha enamorara-se por seu enteado. O Hipólito de Sêneca coloca-se numa distância maior em relação à sua deusa preferida, o que acentua a separação entre a divindade e os homens, situação que se coaduna com a idéia de ausência dos deuses do prólogo do texto latino, conforme já havíamos destacado. Assim, o texto de Sêneca acentua menos a delicadeza e a pureza do que o texto de Eurípides bem como a sua paixão pela deusa. De um lado, temos o desejo de Hipólito de compartilhar uma relação não usual com a deusa Ártemis e, de outro, a paixão da madrasta pelo enteado; são paixões que não são aceitas ou criticáveis dentro da sociedade grega __ ilustram a desorganização das relações humanas no mundo clássico bem como problematizam o relacionamento entre humanos e imortais.

De fato, Hipólito é profundamente amado por duas deusas e uma mortal. Dois seres femininos destruí-lo-ão. A outra deusa, que é Ártemis, nada mais faz do que assistir ao espetáculo e salvar a honra do filho de Teseu, bem como unir pai e filho. Se tomarmos Afrodite como uma explicação metafórica, conforme já foi discutido, dos desejos de Fedra, a rainha é o único representante feminino que pode realmente amar a Hipólito. Ártemis até poderia, mas não o faz, e o próprio Hipólito nem a enxerga, no que se contrapõe à Fedra que possui a visão como um sentido aguçado e um corpo de carne e osso. Se tomarmos a paixão como um contato físico, nem que fosse um mero olhar, não bastaria que Hipólito concretizasse o seu entrelaçamento com a deusa através do perfume ou da voz. O texto de Eurípides coloca-nos diante de

uma encruzilhada, pois, ou acreditamos numa paixão que é exercida através da visão, ou numa outra que é baseada na voz e no odor do perfume.

Isto pode igualmente ser ainda melhor elucidado se reunirmos um conjunto de fatos que provam como e por que Hipólito reage em determinadas situações do texto. O próprio Hipólito salienta que só ele consegue a convivência especial com a deusa. Entretanto este privilégio também carrega os seus riscos: Hipólito ostenta uma atitude orgulhosa perante todos. Hipólito constitui-se num ser orgulhoso de suas façanhas. As posições dos críticos diferem sobre o filho de Teseu: George Devereux[4], numa perspectiva psicológica, entende que Hipólito age como um narcisista voltado para si mesmo, e o auto-elogio é um destes traços importantes, além de constituir-se numa atitude superior historicamente até o que fora feito por Aquiles; já David Kovacs[5] observa, do ponto de vista antropológico, que a atitude do filho de Teseu era usual no universo grego e que a mesma já existia nas personagens de Homero sendo um comportamento bastante freqüente. Constatamos que é possível conciliar as duas interpretações, já que o mesmo conjunto de signos, como as atitudes e as falas de Hipólito, podem ser reunidas num único modelo de interpretação. Desse modo, o ato de ser orgulhoso não implica ser narcisista, mas, dentro do contexto, pela dinâmica que os signos operam, Hipólito possui traços narcisistas manifestos através de falas, cheias de orgulho, coerentes para um jovem grego e adequadas a um padrão social masculino.

3. 1. 1 O discurso contra as mulheres do Hipólito de Eurípides

Na cena em que Hipólito dialoga com a ama de Fedra, é registrado um discurso que não é reprimido pela personagem, como será com o seu pai. Eurípides não nos introduz no início do diálogo entre os dois, como no texto de Sêneca, que apresenta toda a cena, sem cortes nos diálogos. Tal manejo da cena pelo dramaturgo grego proporciona maior tensão na sua apreensão por parte do leitor, gerando

ambigüidade no restante do diálogo. A cena inicia com a ama pedindo a Hipólito que não grite, v. 601-604, isto representa o índice de que já estavam conversando antes do dramaturgo tê-la referido.

Desde o início da conversação, Hipólito defende que "Aquilo que é belo é melhor falar entre muitos"[6], v. 610. Esta sentença contrapõe-se com a que foi dita pela ama nos versos 465-466, "De fato, é próprio dos homens sensatos ocultar o que não é belo"[7]. Verifica-se que o que é belo deve ser mostrado, enquanto que a ama defende esconder o que é feio. Hipólito rejeita a lógica de ocultar-se as ações e de esconder o seu significado, é contrário à linguagem matreira da ama, que utiliza de todos os meios que o discurso proporciona para obter o seu objetivo. Hipólito é partidário das atitudes explícitas e não veladas. O universo da artimanha da criada, que se espraia ao redor de truques, de argumentos absurdos, da veleidade dos atos, não serve nem para Hipólito, e, em parte, nem para Fedra, que afasta-se após a conversa da aia com o filho de Teseu.

O verso 611 é o que condena Hipólito à morte. A ama invoca o juramento e isto será importantíssimo para entendermos a incapacidade de Hipólito em defender-se diante de Teseu. A criada, ao já saber do comportamento de Hipólito, resguarda-se contra qualquer ato futuro contra a sua pessoa. A ama tenta conseguir mais poder sobre o filho de Teseu e envolve-o até um certo ponto, porém Hipólito limita essa atitude, conforme o que é dito no v. 612. Então, Hipólito responde "A minha língua jurou, mas o meu espírito não"[8]. Aqui se vislumbra a díade ser e parecer que sugere um mundo multifacetado, no qual os raciocínios da ama esbarram-se com o caráter de Hipólito. Pensamento e palavra não formam uma unidade. Hipólito fraqueja ou é impelido pelas circunstâncias a aceitar o universo de valores da ama. O enteado e a rainha sucumbem pelo mesmo universo de valores que é estabelecido pela ama. A paixão torna-se um escopo para indicar um universo caótico no qual só a artimanha e a sofisticação no emprego da linguagem favorecem os que usam destes recursos. Não há lugar para os ideais de Hipólito nem para o desejo de mudança de Fedra. O ápice do discurso da ama é, conforme v. 613, se Hipólito não poderia trair os seus amigos.

Este é o fim do embate, entre réplicas e tréplicas, dos quais a ama obtém alguma vantagem sobre Hipólito, ou seja, o juramento de que não falaria sobre a conversa tida entre eles.

Terminado este pequeno diálogo, Hipólito faz um discurso contra as mulheres, v. 616-668. Hipólito defende um outro modo no qual não se necessite da mulher para que se gere filhos. Tal idéia já havia sido sugerida pela personagem Jasão, na peça **Medéia**[9], ao lamentar-se que os homens dependam das mulheres para procriar, v. 573-5. Na opinião de Hipólito, dever-se-ia levar um determinado tipo de metal a um templo, para que se conseguisse um descendente de acordo com a sua classe. O homem é avaliado por um metal; Hipólito, como filho de um rei, defende a manutenção das classes. Ao traçarmos uma relação com a questão democrática, o comportamento de Hipólito estava fora da realidade ou não compartilhava os avanços sociais de sua época. Com efeito, tal formulação evidencia a alienação perante a realidade ao sugerir este tipo de proposta. Lattimore[10] considera que o protesto do filho de Teseu contra as mulheres evidencia uma concepção ridícula. Jean J. Smoot[11] sugere que o temor de Hipólito é sobre ato que envolve as mulheres e os homens. Diz também que a atitude, em menosprezar o poder de Afrodite, não é uma mera rejeição, mas constitui-se em algo obsessivamente contra o que é natural e aceito na sua sociedade.

Este comportamento vincula-se ao medo do toque, do contato físico; até mesmo nos momentos mais periclitantes e comoventes, Hipólito não aceita aproximações, como a ama que, ao se lançar nos pés dele, age como uma suplicante. Nem quando o seu corpo é trazido, quase morto, não clama por ajuda, mas indaga quem será que vai resgatar o melhor dos homens, v. 1242[12]. Se retomarmos a sua relação com Ártemis, notamos que Hipólito não a toca, mas só sente o seu perfume e a sua voz. É por não poder tocá-la que não sente nenhum repúdio por esta relação. O repúdio físico praticado por Hipólito situa-se não só na sua auto-afirmação de excelência quanto à virtude, quase na equiparação com uma divindade, mas também na compreensão de que o toque significa a troca de uma nova experiência, uma

alteração na maneira de entender o mundo. O corpo carrega a possibilidade de transformação que é tenazmente evitada. Há algo errado nas suas percepções, além dessa questão, Hipólito altera-se diante daquilo que é sujo, impuro, como revela o seu próprio exagero ao dizer que iria lavar os ouvidos após ter escutado as palavras da ama de Fedra.

Na concepção de Devereux[13], a partir de diversos relatos de neuróticos, eles possuem fantasias quanto ao modo de reprodução humana. Hipólito, no seu entendimento, nada mais faz do que sugerir uma fantasia típica de crianças em relação à origem dos bebês. A exclusão das mulheres no processo de reprodução humana não só atinge a participação total de todas as mulheres e a possibilidade de se concretizar um relacionamento homossexual. Jean J. Smoot[14] indica que Hipólito idealiza a sua mãe de tal maneira que separa a sua origem através do ato sexual. Hipólito esquece que até mesmo os deuses praticam as relações amorosas. Esta idealização acaba sendo também transferida para Ártemis. A mãe e a divindade favorita de Hipólito não possuem sexualidade. O filho de Teseu desconsidera o envolvimento de Ártemis com o parto, segundo a confissão do coro nos v. 160-164, e a importância de Afrodite, que intervém nos relacionamentos amorosos, e indiretamente no nascimento das crianças.

Hipólito não restringe somente a mulher do nascimento das crianças, pois assinala que o próprio pai concede um dote para livrar-se de um mal. Hipólito, de maneira ingênua, propõe este tipo de explicação, v. 627-29. O ritual do casamento era extremamente complexo nem mereceria uma interpretação arrogante. O filho de Teseu novamente opta por esconder os seus verdadeiros anseios e medos diante de teorias que impedem qualquer tipo de jogo amoroso com uma mortal. Claude Mossé[15] comenta que o casamento constituía a possibilidade de um grande comércio entre as famílias, da mesma forma que criava vínculos de dependência ou solidariedade. Uma das práticas utilizadas era o uso do dote. Possivelmente as mulheres nem opinavam sobre quem seria escolhido como o seu esposo. Não havia a possibilidade de uma mulher viver sem a companhia de um homem. A mulher só

existia e começava a ter algum papel social, quando se casava. Só em Roma, segundo Alline Roussele, é que ocorre "... um contrato entre os dois esposos, e que requer absolutamente a vontade dos dois, homem e mulher[16]. Entretanto não houve uma verdadeira mudança dos costumes na Roma Antiga, visto que ainda se praticava o casamento pela conveniência, que tinha como base "... o consentimento verbal da jovem, era realizado em função de suas conseqüências patrimoniais e da geração de alianças entre famílias"[17]. Assim, a declaração de Hipólito não tematiza apenas o contato físico, mas padrões sociais de relacionamento para o homem do mundo clássico.

Um dos pontos importantes de sua crítica contra as mulheres, revela o medo de Hipólito diante da beleza da mulher. Neste sentido, é a capacidade de sedução feminina que ele mais teme. Hipólito critica a banalidade do envolvimento com a aparência, já que a beleza pode ocultar a maldade que a mulher possui dentro de si. Tal censura é também uma resposta às propostas da ama ao querer perpetuar um jogo duplo relativo à moral, que é inadequado com a sua conduta ética. Uma outra repreensão é dita, mas contra o próprio homem que termina por perder os seus tesouros. Neste sentido, a mulher dilapida o patrimônio. Barbara E. Goff[18] sugere que a imagem da mulher ambiciosa, que está na casa do homem, tem precedentes na literatura grega através dos textos de Hesíodo e Simônides. A reclamação aumenta ao destacar que o homem comete um erro em adorá-la como "ídolo perverso". Hipólito não é contra a adoração, pois celebra Ártemis, mas sim, o filho de Teseu vitupera a mulher, que é adorada pelos homens. Hipólito teme a beleza, o seu poder de fascinação e sedução. Deixar-se ser seduzido é trocar experiências, perder a si mesmo, alteração que não deseja na sua vida.

No entendimento da personagem, tanto as mulheres de espírito simples como as que são sábias não possuem nenhum valor. Hipólito, devido à própria ira na qual se encontra, v. 638-40, faz uma divisão na compreensão do universo feminino que se estrutura a partir do conhecimento, não sobre a questão social. Observemos mais de perto a comparação citada acima. Nos versos 640-4, Hipólito afirma que odeia a

mulher que é sábia e não quer que nenhuma pense mais do que deve. Assim, ele não suporta aquela que provavelmente rompe com os limites morais estabelecidos pelos homens, bem como aquela que é inteligente, no qual podemos citar perfeitamente Fedra. Depois, diz que, nas mulheres adultas, Cípris desenvolve a perversidade, enquanto que a mulher simples não sofre isto devido à sua capacidade inferior de inteligência. Assim, sabedoria e perversidade estão aliadas à mulher. Se Hipólito possui a compreensão de que a mulher perversa não seria diretamente responsável pelos seus atos e pensamentos, já que acusa Cípris como culpada, por que o filho de Teseu sente tanta fúria e falta de compreensão diante da situação atual de Fedra?

Se retomarmos alguns dados até agora apresentados, verificamos algumas conclusões. O corpo da mulher agride a Hipólito, visto que afirma não querer que as crianças nasçam sem a intervenção das mulheres, evita o contato com o elemento feminino através das relações sexuais, bem como a sua participação como homem; depois, julga-a um ídolo perverso; admite que ela possui um poder que recai sobre os sentidos dos homens, já que elas se preocupam com o seu aspecto exterior; prefere a mulher simples do que a sábia, pois esta última é perversa e inteligente. Assim, Hipólito apresenta uma postura na qual está fechado dentro de uma couraça psicológica, um comportamento que se manifesta além da postura patriarcal. As suas ações de repúdio diante do sexo feminino constituem ações provindas do medo. O ódio, que ele proclama nos próximos versos, representa um mecanismo de defesa diante do ser feminino e possivelmente diante da figura da mãe. Se Hipólito enxergasse Ártemis, não teria a mesma relação com as mulheres que é sugerida na peça. Como já dissemos anteriormente, o comportamento de Hipólito, em relação à deusa, aproxima-se de um relacionamento amoroso; ele só percebe o perfume da divindade ou ouve a sua voz.

Um outro motivo arrolado contra as mulheres é o manejo com a linguagem, conforme os versos 645-650. O filho de Teseu proclama também que nenhuma mulher deveria ter uma serva e coabitar com animais sem voz. Hipólito teme que uma mulher entre em contato com as outras mulheres, pois é através da

comunicação, de um simples diálogo, que se possibilita a troca de experiências e emoções, viabilizando condições necessárias para alterar os valores da sociedade, mudanças que Hipólito não deseja em hipótese alguma. A linguagem define o ser mulher e faz dela o que é. Esta passagem representa uma réplica à conversa inicial que Hipólito tivera com a ama de Fedra, a qual indagou sobre certos princípios inquestionáveis, independente se eram justos ou não para o filho de Teseu. Tal fala equipara-se a uma resposta a algo tão agressivo aos seus ouvidos, já que, em seguida, diz que vai até lavá-los, buscando a pureza diante de uma mácula provocada pela fala humana. Hipólito, na verdade, só gosta de ouvir é a voz de Ártemis, pois toda e qualquer dúvida que ameace o seu universo de valores é respondida com ódio, como no caso da ama, ou com desprezo, quando conversava com o seu servo.

Hipólito diz que, de acordo com a sua piedade, não iria contar a seu pai, conforme atestam os versos 651-60; tal afirmação está reportando ao seu juramento. A ameaça de vida que lança contra a ama resulta um recurso brutal para sair de um diálogo estratégico planejado de antemão. A sua atitude final é afastar-se enquanto o seu pai estiver ausente e examinar o comportamento da ama e da rainha. Esta afirmação possivelmente tenha sido decisiva para o encaminhamento da decisão de Fedra ao suicidar-se, pois o filho de Teseu anuncia que estará examinando a rainha, auscultando os seus movimentos, e isto significa que ela sofrerá mais pressão sobre si mesma, fora aquela que ela mesma está já exercendo no momento, além de todo o envolvimento desgastante com a sua ama e o seu periclitante estado físico. Tal afastamento indica, em suma, uma fuga diante de um conjunto de proposições que ofendem o ser de Hipólito, o qual não suporta o convívio fora dos seus ideais. Hipólito declara também que, v. 664-667, odeia as mulheres e defende que elas são sempre perversas, o que seria um desmantelamento da divisão do que havia proposto. Entretanto isto não é coerente com a frase que vem a seguir, pois exclama que se deveria ensiná-las a ser virtuosas e profere uma frase cheia de fúria “Ou permitam que eu as injurie sempre”[19], v. 668.

Se as mulheres são sempre perversas, como podem mudar a sua situação, se é

possível lhes ensinar a ser virtuosas? Mas ele não dissera que "aqueles que não pelo aprendizado, mas pela natureza, partilham sempre da moderação em tudo"[20], v. 79-80. Ele sugere um descrédito aos que têm aprendido, valorizando os homens que são bons pela classe da qual emanam, atitude que fora defendida por Píndaro na lírica grega. Goff[21] opina que a insistência de Hipólito em separar homem e mulher está relacionada com a sua idéia de não querer aprender, pois só aqueles que possuem a *sophrosine* por natureza têm direito de entrar no prado. A mulher faz parte de um grupo no qual, mesmo que seja desprestigiada na sociedade, pode adquirir conhecimento, não por sua natureza, mas pela fala, pela comunicação que possa estabelecer com outra mulher, pela sedução, como um recurso para o crescimento de si mesma. Hipólito, ao atacar não só o ato sexual e o casamento, circunstâncias nas quais a mulher estaria intimamente presente, combate os mecanismos pelos quais ela poderia ser reconhecida dentro da sociedade. Além disso, como poderia o filho de Teseu conceder tanto poder à mulher, se justamente ela se encontra numa sociedade patriarcal, que demorará muitos séculos até conseguir uma igualdade muito próxima a do homem. Hipólito, ao negar o papel da mulher, realça a capacidade da mesma.

Há uma questão complexa relativa à visão de Eurípides sobre a mulher, conforme já apontara Claude Mossé[22], pois a helenista francesa entende que o dramaturgo grego tanto defende a mulher em suas peças como a ataca. A peça **Hipólito** poderia ser uma explícita declaração contra as mulheres, visto que as condena com violência. Entendemos que as falas de Hipólito, aliado ao seu comportamento durante toda a peça, indicam uma perturbação emocional, pois declara que sente prazer ao odiar o sexo feminino, o que não é o mesmo que não gostar das mulheres e de não ser seu partidário. Albin Lesky[23] observa que o próprio Eurípides é motivo de escárnio na peça **As mulheres que celebram as Tesmofórias** de Aristófanes apresentada em 411 a. C., quando, julgado por um tribunal composto por mulheres, é acusado de misoginia e explicam que tal comportamento é um exemplo de um homem com problemas pessoais com as mulheres. Entretanto não é esta a nossa inclinação enveredar a crítica ao biografismo; o exemplo reportado indica que na sua época já ocorriam acusações pela imagem apresentada da mulher.

Lesky observa também que "... na mulher se lhe abriram todas as grandezas e misérias da alma humana"[24]. O dramaturgo grego apresenta "... mulheres que consomem a si e aos outros nas abrasadoras chamas de paixões desencadeadas"[25]. Hipólito configura-se como uma oposição à paixão de Fedra, ele evita qualquer forma de contato humano.

É extremamente relevante que, se a mulher era considerada um ser inferior, Hipólito, com o seu comportamento, que algumas vezes é apontado como um órfico[26], também fere a ordem da sociedade grega, já que ainda não havia se casado ou mostrado intenções para tal ato, pelo menos, o texto não sugere isso. Tal ódio profundo contra as mulheres não é compatível com o culto do orfismo. O não-envolvimento sexual era um de seus quesitos principais, mas não que se declarasse uma guerra contra o sexo oposto. David Kovacs[27] lembra-nos que, se o orfismo existiu, causou pouca influência no período clássico, à medida que o povo grego não vivia, como posteriores povos o farão, em relação ao sexo, de maneira medrosa, vergonhosa e cheia de culpa. Além disso, talvez haja indícios de que se demonstre o homossexualismo de Hipólito, mas são pistas esparsas. Dentro deste parâmetro de classificações, é significativa a existência de traços narcisistas. Sabe-se que muitos indivíduos masculinos consideravam-se "... superiores às mulheres, muitos homens preferiam relacionar-se física e intelectualmente com outros homens, fechando-se num círculo de virilidade total"[28]. A orientação sexual, relacionada com a sexualidade homossexual, no nosso entendimento, não ocorre de forma latente com Hipólito, pois, na peça, não consegue dialogar com ninguém nem com aqueles que pertencem ao mesmo sexo que o seu, como o seu servo e o seu pai. O comportamento do filho de Teseu aproxima-se da misoginia: "Este, que se identificava com Artemis, a deusa da caça, de caracteres masculinos, nutria desprezo total pelas mulheres"[29].

Além das características apresentadas para descrever o ser de Hipólito, Kovacs[30] estabelece outras que confirmam a sua obstinação em sua postura sexual, como se nota na declaração de Afrodite que não deseja travar uma discussão com

ele, bem como a ama de Fedra que roga à mesma divindade que consiga dobrar o filho de Teseu. Kovacs destaca que em vão tentar-se-ia ensiná-lo, até pelo próprio fato dele julgar-se pertencente a uma classe na qual já possui qualidade por sua natureza. Todas as dificuldades arroladas acima atestam o universo isolado no qual se desenvolve os seus valores e ele não deseja modificá-los.

Hipólito é um ser preso dentro de si mesmo, que não mantém um contato razoável com a comunidade que o cerca. Kovacs salienta que, de acordo com o texto **A política** de Aristóteles (1253 a28), ele seria encarado como um animal selvagem. Não é um animal maior do que um humano. Eurípides caracteriza a desordem na sociedade que ia além do aspecto social e mesmo seres aparentemente inocentes como Hipólito perpetuavam algum tipo de desagravo diante da ordem do mundo. Assinala Devereux[31] que "Hipólito parece ser baseado sobre a observação de um tipo nascente de desajustado, originário nos tempos de crise severa".

3. 2 O mundo de Hipólito da Fedra de Sêneca

A personagem Hipólito de Sêneca constrói um mundo diferente do qual vive. Tal ambiente caracteriza-se essencialmente pela paz e pela bonança, livre das paixões humanas, questão que não fora discutida pela personagem homônima do texto grego. A casa, como o lugar ocupado pelo homem e pela mulher, sugerida pela peça grega, não se torna o ponto de partida para a discussão, mas toda a sociedade é reconstruída e diretamente criticada. Sêneca traz a mesma estrutura planejada do texto de Eurípides: o diálogo entre a ama de Fedra com Hipólito, além de permanecer a oposição das opiniões entre a ama e Hipólito. No texto de Eurípides, o conflito é resolvido pela ameaça de violência física de Hipólito contra a aia, ao passo que, no texto latino, o diálogo é interrompido com a entrada de Fedra em cena, que visa a permitir a revelação da paixão. Sêneca retoma, através de um recurso de

releitura do texto grego, a aplicação de um desvio no enredo que salienta uma das grandes questões do estoicismo: a condenação das paixões.

Quando Hipólito pronuncia o seu discurso, a ama é mais cuidadosa ao encarar o filho de Teseu do que a mesma personagem de Eurípides. Sêneca, ao contrário de Eurípides, não gera uma cena na qual haja ambigüidade de interpretação por parte das personagens, pois todo o diálogo entre a ama e Hipólito é revelado. Como nós já temos visto até agora, o dramaturgo romano não só radicaliza nas idéias debatidas no seu texto, mas também na ordem das cenas, na estrutura da peça. O movimento de escrita que Sêneca realiza dentro de seu texto perfaz este percurso: "... trata-se de deslocar, de cortar, como num jogo, mas não de conquistar"[32]. O dramaturgo romano, como outro escritor, não pretende substituir, tornar melhor a tragédia de Eurípides, mas ele cria uma nova obra com elementos de seu interesse. Analisar as pequenas rupturas perpetuadas por um texto a partir de outro já se constitui uma prática intertextual. Barthes assinala que a noção de intertexto "... serve para combater a lei do contexto"[33]. Este seria um procedimento de contestar a necessidade de chegar à análise absoluta de uma obra, esquecendo-se de elementos tão importantes no processo de criação do significado; cada leitor, na história da humanidade, forma novos significados e apresenta novas interpretações sobre um mesmo texto. A marca da intertextualidade está ligada à introdução de "... um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto"[34].

Em síntese, a fala da ama elabora um discurso que acentua as alegrias da vida, inerentes à juventude, como o amor. No texto de Eurípides, Hipólito comenta que não partilhara das questões sexuais e tudo o que sabia sobre isto havia sido revelado através de fatos narrados de outras pessoas ou de pinturas, conforme os versos 1004-5. Sabemos sobre a sexualidade de Hipólito através de manifestações ou de declarações de outras personagens. No texto de Sêneca, Teseu, ao saber da história revelada por Fedra, concede-nos mais pistas sobre Hipólito, que é descrito desta forma, "Onde está aquele semblante que fingia imponência viril e aquela constituição eriçada, que procurava o antigo e o primitivo, a tristeza dos costumes

dos velhos e a rigidez dos sentimentos?"[35], v. 915-7. Hipólito ostenta uma sexualidade reservada e opta por atos que não estão ligados nem ao orfismo, como fora sugerido para a personagem de Eurípides. A ama aconselha que Hipólito freqüente a cidade e viva junto dos cidadãos, o que confirma o seu alheamento da vida comum; tal postura constitui um traço comum à personagem de Eurípides. O aspecto selvagem dessa personagem é o que vai ser destacado por Fedra para a sua escolha amorosa e é o que marca a diferença entre pai e filho.

A ama defende o envolvimento sexual de Zeus com outras deusas ou mulheres mortais. Neste sentido, tal referência é sutil, pois, se Zeus é o senhor do universo, não se priva do contato com o amor, a ama referenda este tipo de ato e sugere que Hipólito deveria imitá-lo. Se Zeus é poderoso, Hipólito, que também assim se considera, segundo a sua demonstração de poder sugerida no prólogo, deve seguir o senhor dos deuses. A ama de Eurípides, quando tratara em convencer Fedra da necessidade de seguir a sua paixão, para não desrespeitar Afrodite, aludira igualmente a que Zeus fazia este tipo de ato. Sêneca, aqui, retoma a artimanha da ama e tenta convencer justamente a Hipólito através desse mesmo exemplo.

Entretanto, no texto grego, a ama propusera imagens carregadas de violência, ao passo que, aqui, não é cometido este abuso. Assim, o dramaturgo romano torna bastante significativo cada deslocamento de cena ou idéia de uma personagem. Os paralelismos entre as personagens do texto grego são muito comuns, e tal aspecto Sêneca não erradica do texto latino, mas constrói um conjunto de ligações e oposições que, de tal forma concatenados, traz sempre o brilho estético do texto grego subjacente ao texto **Fedra** de Sêneca.

A réplica que o filho de Teseu realiza equivale a uma crítica contra a situação da sociedade romana, principalmente visando à elite e contra qualquer tipo de propósito pelo qual a ama e Fedra pudessem estar planejando. É um discurso que se aplica contra todos os tipos de paixão. A sua análise não se limita àquela que havia sido realizada pela personagem de Eurípides, que somente atentara contra o binômio homem-mulher. O Hipólito de Eurípides somente propusera que se deveriam levar metais para se conseguir arranjar crianças a fim de não precisar das mulheres ou que

se deveria ensiná-las. Isso não se constitui em uma proposta séria, mas é uma fantasia anormal. O conjunto de sugestões apontadas por Hipólito concebe o homem dentro de uma nova ordem social, política e ética, principalmente afastado das paixões.

O enfoque reside em um retorno à natureza, como acentuam os v. 483-5, nos quais Hipólito faz uma apologia em defesa do bosque, pois, neste lugar, livra-se do vício e preserva antigos costumes. O discurso do filho de Teseu insurge contra a ordem social estabelecida e constitui a civilização. Do ponto de vista histórico, é um discurso reacionário, pois deseja indiretamente que a história retroaja até o momento no qual a vida dos homens é supostamente melhor. Com efeito, Virgílio, nas suas **Bucólicas**, também assinala que o campo é melhor do que a cidade. O ato de estar junto à natureza significa estar isento de perturbações promovidas pela cidade e pelas paixões oriundas deste lugar. O filho de Teseu deseja o retorno à Idade de Ouro. Temos, neste caso, também uma releitura do texto de Hesíodo, **Os trabalhos e os dias**, pois ali são apresentados diversos estágios da humanidade, dentre eles também a Idade de Ouro. Neste contexto, Hesíodo procura não só fixar as idades nas quais deuses e homens já partilharam juntos, mas principalmente ressaltar que a sociedade na qual vive não inspira confiança. Poder-se-iam indicar traços pessimistas no texto de Hesíodo, semelhante ao discurso defendido por Hipólito, mas não é o que acontece, pois o dramaturgo romano propõe uma crítica e alternativas para os valores sociais presentes no mundo antigo.

De acordo com a intertextualidade, "... todo texto faz parte de uma história de textos, é a continuação de textos anteriores"[36]. Na Introdução da nossa pesquisa, alertamos para a dificuldade de apontar toda a gama de intertextos, bem como ser inconveniente a necessidade de saber quais são as obras que Sêneca está tratando de forma subjacente em seu texto. Acima salientamos os textos de Vírgílio e Hesíodo, visto que seriam pertinentes, para resolver e aclarar algumas passagens do texto de Sêneca. Este comportamento perfaz uma das funções da intertextualidade que é investigar a escolha de determinado autor a buscar neste ou naquele texto os motivos que levaram a reescrevê-los[37].

O filho de Teseu estabelece um conjunto de características que definem este homem que quer ser puro, como a falta de ambição, a ausência de inveja, a não-presença do amor pelo poder, pelas honras, pelas riquezas. Tal descrição ataca veementemente o desejo por objetos e pelas paixões, defendendo a não-perturbação da alma. Na verdade, Hipólito estabelece a paixão como alicerce da sociedade. A conduta de Fedra é indiretamente desta forma atacada sob todos os ângulos, pois permitiu que a paixão entrasse em sua vida e a alterasse, deixando-a intranqüila. A censura que a ama fizera inicialmente contra o comportamento de Fedra imbrica-se com a proposta de Hipólito. Com efeito, duas personagens, por distintas razões, com a idéia básica de reprimir ou evitar as paixões, encontram-se frente a frente em condições distintas. O filho de Teseu repete alguns dos conceitos da aia, que agora não possuem mais sentido, pois, através do pedido de sua senhora, do contágio com a sua violenta paixão, fizeram com que alterasse a sua maneira de agir e de pensar. A ama torna-se presa daquilo que tentara combater.

A perspectiva formulada por Hipólito é favorável a um universo anterior ao surgimento da cidade, antes até da formação de pequenos vilarejos, já que não menciona qualquer tipo de aglomeração de pessoas. Isto se torna mais relevante ainda se considerarmos que a peça de Sêneca, ao contrário da tragédia de Eurípides, coloca como pano de fundo, Atenas, uma das maiores cidades do mundo antigo. Desta forma, este lugar serve como palco para os crimes que estão se desenvolvendo como o amor de Fedra, além da futura falsa acusação contra Hipólito e a maldição injusta lançada por Teseu contra o seu próprio filho.

Também Hipólito declara que não quer estar preso à esperança nem ao medo, nem teme que as suas palavras sejam distorcidas. Se retomarmos as falas realizadas pela aia, aliadas aos relatos empregados pela rainha, observamos que Hipólito retrata indiretamente tudo aquilo que já ocorreu e sugere o porvir dos acontecimentos, como a calúnia realizada por Fedra contra o filho de Teseu. Sêneca arma a estrutura do texto na qual as falas das personagens entrelaçam-se com o discurso de Hipólito, além de antecipar o seu futuro: Fedra acusaria o seu enteado; Teseu, cheio de ira, o amaldiçoaria sem qualquer chance para perguntar a Hipólito se havia cometido o crime que a rainha lhe imputara. Em verdade, Sêneca recria o mito de Fedra e

Hipólito duas vezes na peça: a primeira se constitui através da trama que é desenvolvida em todo o texto; a segunda está diluída neste longo fragmento, pois o discurso da personagem sugere algumas ações que são justamente as principais, que coordenam o texto de Sêneca, como a paixão ilícita de Fedra, a calúnia proferida, a ira de Teseu. Os pontos nevrálgicos da peça são salientados nesse relato de Hipólito. Anteriormente já apontamos que o discurso de Afrodite, na peça de Eurípides, podia ser compreendido de duas formas, ficando ao leitor a decisão se aceitaria plenamente ou não o relato. Sêneca reutiliza este processo no seu texto **Fedra**, através de uma intervenção que não é explícita, camuflada pela escrita. Graças a este recurso, o escritor romano fornece um indicativo para que o leitor apreenda melhor o resultado das paixões das personagens a partir da visão crítica do estoicismo sobre o referido assunto.

O motivo da mudança deste mundo foi o desejo pelo lucro, a ira descomunal e a paixão nos homens. Hipólito sinaliza a mudança: a ira é o que altera a trama da história, pois, Teseu, irado, professa maldição contra o seu próprio filho. Além disso, surge uma violenta sede de poder e aquele que é fraco torna-se presa para o forte, é o que visivelmente ilustra o comportamento de Teseu quando retorna de sua viagem, ameaçando a ama de tortura, para conseguir as informações sobre o mal de Fedra.

O afastamento, sustentado por Hipólito, faz parte do pensamento estóico. O crítico Croseille[38] não considera Hipólito um porta-voz do estoicismo. Não aceita a hipótese de Berthe Marti[39] de que Sêneca revela-nos Hipólito como um defensor das idéias do estoicismo ao "... defender o simples, a vida natural, um lugar-comum da doutrina". Concordamos com Croseille ao não considerar Hipólito como um exemplo pleno do estoicismo; para nós, o seu discurso, ao tratar a Idade de Ouro, traz traços deste movimento. O que muda é o conjunto de atos e falas da personagem, visto que o seu comportamento não segue genuinamente o estoicismo, pois demonstra um ódio excessivo contra as mulheres, o que será definitivo para não considerá-lo como uma figura exemplar do estoicismo.

Este painel produz um outro conjunto de implicações sobre o desenrolar dos fatos da tragédia. O relato de Hipólito é um ataque a duas dimensões que se chocam:

a paixão de Fedra e a alteração da posição da ama. O texto assume uma disposição contrária à paixão e todas as conseqüências que podem produzir nas relações entre os homens. Além disso, anteriormente, tivemos uma acirrada defesa da paixão de Fedra; agora vemos um equilíbrio que é restaurado na própria estrutura do texto através da fala do filho de Teseu.

Na parte final do seu discurso, Hipólito inicia um conjunto de sentenças que estabelecem um visível elo com a mesma personagem de Eurípides: o ódio contra as mulheres. O herói de Sêneca acusa as madrastas como sendo pior que as bestas. Na verdade, Hipólito vitupera um tipo de mulher que se aproxima de sua postura, do mundo idealizado, dado que os homens estariam, ao tentarmos imaginar esta Idade de Ouro, em condições precárias de sobrevivência próximo das feras. Isso representa o anúncio do ódio latente que ele possui contra Fedra. Não se apresenta uma diminuição da rejeição do filho de Teseu sobre este assunto, "Mas a mulher é a condutora das infelicidades; artífice dos crimes, assedia os espíritos, pelos seus adultérios obscenos, tantas cidades fumegam, tantas nações fizeram guerras e reinos, destruídos desde os fundamentos, atormentam tantos povos"[40], v. 559-562. Nestes versos, vemos o trabalho literário de Sêneca, já que desloca a idéia nociva que pairava sobre as mulheres, quanto à questão do adultério pronunciada pela própria Fedra no texto de Eurípides. O dramaturgo romano prefere sintetizar o longo discurso do filho de Teseu do texto grego contra as mulheres, além de transferir a fala de Fedra para Hipólito. A ira de Hipólito contra as mulheres, bem como a menção que fizera de que só após a morte de sua mãe poderia odiá-las, são indícios de uma personalidade que não construiu uma sexualidade madura. As relações humanas entre homem-mulher não são resolvidas em termos de igualdade no texto de Sêneca, permitindo, dessa maneira, tocar nas bases do patriarcado.

Com efeito, Segurado e Campos[41] propõe uma análise psicológica sobre este assunto, ao sugerir que Hipólito odeia a sua mãe e estende o seu ódio a todas as outras mulheres. A sua fúria aproxima-se do excesso ao destacar que gosta de odiá-las, comportamento presente no discurso da personagem de Eurípides. Neste sentido, Hipólito não poupa nem a Medéia, esposa de Egeu, que é sua avó materna, já que ela deixa abominável a raça das mulheres. Acreditamos que este ataque provavelmente

aprova as ações de Jasão, mesmo que estivesse referindo-se a todo o conjunto de atos realizados por Medéia que insurgem contra a ordem masculina. Medéia serve para Hipólito como o modelo da mulher que se vinga da conduta de um homem que traiu o seu leito. Além disso, se tomarmos o texto de Eurípides, ela torna-se extremamente vingativa; a vingança é uma paixão que deve ser evitada também na ótica do estoicismo.

Como na análise da personagem de Eurípides, retomamos a indagação diante do discurso de Hipólito, se essa passagem constituiria em um preconceito do próprio autor ou faria parte dos caracteres da própria personagem. No caso do dramaturgo grego, parece-nos que a misoginia faz parte da própria personagem, através de alguns indícios favoráveis àquela conduta. Quanto à postura do filho de Teseu de Sêneca, temos mais dados exteriores ao texto, que nos explicitam tal temática. Os estudos de Reinholdo Aloysio Ullmann[42] e de Santiago Montero[43] destacam que os textos filosóficos tanto de Sêneca como nos escritos de Cícero enveredam para condenação do comportamento feminino. Ullmann[44] inclusive opina que

> "A Estoá nova, com seu acentuado racionalismo, pretendia extirpar toda e qualquer sensibilidade do ser humano. Ora, a mulher prima pelo coração naturalmente sensível, o que, para os estóicos, representava algo digno de repreensão, algo néscio, portanto, algo inferior. Sêneca chegou a denominar a mulher como *imprudens animal* (*Diálogos*, *II*)".

O tema das mulheres, a partir de relatos dos estudiosos acima citados, levando em consideração a posição da filosofia estóica e o próprio texto, concluímos que há uma condenação contra o ser da mulher que serve para aumentar as críticas contra a paixão de Fedra. Se Hipólito defende ou não a posição do autor, é difícil apontar; o texto de Sêneca repete o mesmo ódio da personagem de Eurípides, apesar das alterações propostas em seu discurso. Na verdade, a tragédia possui qualidade estética, pois encobre e deixa-nos a dúvida acerca da posição de Sêneca quanto ao comportamento feminino.

Assim, a intolerância do filho de Teseu diante das mulheres denigre a sua conduta. Segurado e Campos[45] avalia melhor as circunstâncias subjacentes dos

textos, pois o Hipólito grego verbaliza uma imprecação contra uma mulher que o estaria ofendendo, ao passo que a personagem de Sêneca ainda não conhece o desejo apaixonado de Fedra. O crítico opina, também, que, se o Hipólito de Eurípides acredita na castidade através do culto à Ártemis, a personagem de Sêneca age irracionalmente em sua misoginia. A personagem de Eurípides somente revela a sua misoginia após ter sabido da paixão de Fedra, já o Hipólito de Sêneca apresenta o referido sintoma antes da declaração de sua madrasta. A explicação de Segurado e Campos, que é original, não nos parece ser completamente decisiva, pois as situações nas quais os diálogos ocorreram são muitos similares; a ama no texto de Sêneca pode até não ter insultado a Hipólito, mas toda a sua proposta é completamente contrária àquilo que o filho de Teseu revelaria. A fala da ama funciona como um estopim para que Hipólito pronuncie todo esse discurso contra as paixões. Ela o incita a participar da cidade, das dissoluções amorosas, eventos que perturbariam a tranqüilidade almejada por Hipólito e são completamente contrários ao seu modo de ser. Além disso, já arrolamos dentro da nossa pesquisa que o filho de Teseu mantém com a deusa um vínculo construído através de motivos psicológicos. A misoginia é um traço pertencente a ambas as personagens e constitui-se um sintoma resultante de um conjunto complexo de fatores, dentre eles, destacamos a arrogância de julgarem-se os melhores, a relação mal resolvida junto à imagem da mãe, a prepotência do pai que inibe tanto um como o outro a participarem de eventos coerentes para jovens de sua idade.

Segurado e Campos justifica o ardor de Hipólito pela caça e pelo ar livre como uma conseqüência oriunda da própria misoginia, já que isto se constitui em uma fuga da realidade. Entendemos que a própria construção desse novo mundo representa uma alternativa fantasiosa, pois cria um universo tão perfeito que não ostenta conflitos entre os homens. Retomando o pensamento do crítico português, este julga que Hipólito não consegue resolver o seu complexo de Édipo. O filho de Teseu perpetua uma "... subordinação passiva e feminina perante o pai, sem conseguir, pela superação das tentações incestuosas, uma identificação positiva com o mesmo pai"[46]. Segurado e Campos aposta que a misoginia de Hipólito nada mais é do que um medo de Teseu. Desta forma, nesta mesma linha interpretativa, podemos

entender o comportamento defensivo adotado por Hipólito diante de sua madrasta. Isto também é percebido pela maneira como Sêneca constrói as cenas, visto que não há um encontro privado entre as duas personagens, já que sempre intervém a presença protetora de Teseu. Isto se verifica por Hipólito chamar a sua madrasta como mãe, quando nem mesmo ela quer este papel. Segurado e Campos aponta que o filho de Teseu não deseja Fedra como objeto sexual nem como símbolo do poder herdado pelo pai. No caso de Fedra, entendemos que, se ela, neste aspecto, funciona como o oposto de Hipólito, não possui o medo do pai nem de todas as figuras masculinas de sua família, que foram sugeridas pela ama para tentar dissuadir a sua paixão pelo enteado. Temos, assim, na mesma peça, a representação de que forma reagem as personagens em relação à ausência e à presença do pai.

O comportamento do filho de Teseu prova-nos a impossibilidade de qualquer tipo de relacionamento afetivo com outro ser. Ele não escuta a ama nem a Fedra. Também se mantém longe da cidade e gosta de odiar as mulheres. O texto de Sêneca não apresenta alguma forma de comunicação entre Hipólito e a sua deusa predileta, elemento presente no texto grego. Isto o isola ainda mais dentro da peça, tornando-o inacessível para um diálogo com as outras personagens. A tragédia **Fedra** é uma lição de que não basta que uma só personagem amasse se a outra não corresponde a esse amor. A paixão que é evocada por só um amante é fadada ao fracasso.

Notas

3. HIPÓLITO, O OBJETO DE DESEJO

3. 1 A dimensão da conduta de Hipólito

1 - KOVACS, David. **The heroic muse**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 33. No original, "... that they have a degree of intimacy usually found only between lovers, and the pronoun in 20 treats them as pair".

2 - VERNANT, Jean-Pierre. A pessoa na religião: aspectos da pessoa na religião grega. In: **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difel, 1973. p. 281.

3 - LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. **Arion**, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962. p. 16. No original, "… loves Artemis as a woman, the voice and fragrance and presence of her an her invisible companionship, which is all that is given him and all that he asks or hopes for".

4 - DEVEREUX, George. **The character of the euripidean Hippolytos**: an ethno-psychoanalytical study. California: Scholar Press, 1985. (Studies in the humanities)

5 - KOVACS, loc. cit.

3. 1. 1 O discurso contra as mulheres do Hipólito de Eurípides

6 - EURIPIDE. Hippolyte. In: ___. **Euripide**. Tradução e introdução de Louis Méridier. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 2. p. 52. No original, "T□ τοι κ□λə́ν

πολλοῖσι κ□λλιον λΥγειν".

7 - EURIPIDE, op. cit., p. 47. No original, "□Εν σοφοῖσι γ□ρ/ τ□δə⁄στ⇐ ψνητ∩ν, λανψ□νειν τ□ μ↓ καλ□".

8 - EURIPIDE, op. cit., p. 52. No original, "□Η γλ∩σσə ⏐μ⊕μοξə, ″ δ′ φρ↓ν □– ν⊕μοτοω".

9 - EURÍPIDES. **Medéia**. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1991. (Grécia e Roma, 2)

10 - LATTIMORE, loc. cit.

11 - SMOOT, J. J. On a vase painting, a clearer view of Euripides'Hippolytus. **Comparative Literature Studies**, University Park, v. 13, p. 292-303, 1976.

12 - LATTIMORE, loc. cit.

13 - DEVEREUX, loc. cit.

14 - SMOOT, loc. cit.

15 - MOSSE, Claude. **La mujer en la Grecia clásica**. Trad. Celia María Sánchez. 3. ed. Madrid: Nerea, 1990.

16 - ROUSSELLE, Aline. **Pornéia**: sexualidade e amor no mundo antigo. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 46.

17 - Ibid., p. 59.

18 - GOFF, E. Barbara. **The noose of words**: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

19 - EURIPIDE, op. cit., p. 54. No original, "∝ κ□μə⁄□τϖ ταῖσδə⁄πεμβα⇔νειν

□ε⇔”.

20 - EURIPIDE, op. cit., p. 32. No original, “ |σοιω διδακτ∫ν μηδϒν, □λλə⁄ν τ≈ ϕ⁄σει/τ∫ σϖϕρονε⎧ν ε◊ληξεν⁄ω τ□ π□νψə ⌡ μ∩ω”.

21 - GOFF, loc. cit.

22 - MOSSÉ, loc. cit.

23 - LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, 32)

24 - Ibid., p. 198

25 - LESKY, op. cit. p. 198-9.

26 - MÉRIDIER, L. Euripide et l' orphisme. **Bulletin de l' association Guillaume Budé**, v. 18, p. 15-31, 1928.

27 - KOVACS, loc. cit.

28 - SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p. 117-27, 1988. p. 117.

29 - SAVIETTO, loc. cit.

30 - KOVACS, loc. cit.

31 - DEVEREUX, op. cit., p. 17. No original, “His Hippolytos seems to be based on the observation of a nascent type of misfit, originating in times of severe crisis”.

3. 2 O mundo de Hipólito da Fedra de Sêneca

32 - BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 183.

33 - BARTHES, loc. cit.

34 - JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias: Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 21.

35 - SENECA. Phaedrea. In: ___. **Seneca's Tragedies**. London: Harvard University Press, 1953. v. 2. p. 394. No original, "ubi uultus ille et ficta maiestas viri/ atque habitus horrens, prisca et antiqua appetens, / morumque senium triste et affectus graves?".

36 - FRASSON, Regina Mafalda Denardin. A intertextualidade como recurso de argumentação. **Letras**, Santa Maria, v. 4 , 85-93 , 1992. p. 88.

37 - CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios, 58)

38 - CROISILLE, J. M. Lieux communs, sententiae e intentions philosophiques dans la Phèdre de Sénèque". **Revue des Études Latines**, Paris, v. 42, p. 276-301, 1964.

39 - MARTI, Berthe. Seneca's tragedies. A new Interpretation. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 76, p. 216-245, 1946. p. 232. No original, "... advocating the simple, natural life, one of the commonplaces of the creed".

40 - SENECA, op. cit., p. 360. No original, "sed dux malorum femina; haec scelerum

artifex/ obsedit animos, huius incestis stupris/ fumant tot urbes, bella tot gentes gerunt / et versa ab imo regna tot populos premunt".

41 - SEGURADO E CAMPOS, J. A. Notas para uma leitura da Phaedra de Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 12, p. 155-76, 1983/84.

42 - ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **O estoicismo romano**: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. (Filosofia, 45)

43 - MONTERO, Santiago. **Deusas e adivinhas**: mulher e adivinhação na Roma Antiga. Trad. Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 1998. (Ler os clássicos, 8)

44 - ULLMANN, op. cit., p. 27.

45 - SEGURADO E CAMPOS, loc. cit.

46 - SEGURADO E CAMPOS, op. cit., p. 167.

4. A FRUSTRAÇÃO DA PAIXÃO

4. 1 A não-realização do desejo da Fedra de Eurípides

A satisfação erótica de Fedra, como vimos, apresenta-se problematizada e revela-nos algo extremamente complexo. A rainha emerge como um trapo humano que se arrasta sobre o palco, ao não consolidar nenhuma das suas intenções, somente aquela que havia começado e optado antes mesmo que a peça começasse: a morte como remédio para as suas mazelas. Todo o desenvolvimento que ocorre na peça de Eurípides, do ponto de vista da personagem, não serve para mudar a sua vida. Este empreendimento não é observado com a mesma veemência no texto de Sêneca; somente no final da peça, quando a rainha tenta recuperar a honra perdida, é que se agarra à morte, mas também com a idéia de satisfazer o seu desejo por Hipólito.

Tem-se agora a preocupação em apresentar mais de perto os últimos movimentos da rainha nos quais tudo volta ao ser como no início, com exceção da calúnia proferida contra Hipólito. Já tratamos a situação psicológica da rainha e a sua fraqueza física, mesmo assim, a sua mente está ainda razoável para tomar decisões e convicta dos seus deveres como esposa. Dois momentos são ainda pertinentes para a discussão da paixão: a cena antes da conversa entre a ama e Hipólito e o diálogo entre a ama e a rainha. Em cada uma destas cenas, podemos vislumbrar uma série de detalhes que, arrolados, permitem-nos ponderar sobre a decisão pelo suicídio, além de relacionar com informações as quais já mencionamos em outros tópicos desta investigação.

Quanto à cena entre Hipólito e a ama, Eurípides a trata com todo o cuidado, permitindo a dúvida das próprias personagens envolvidas quanto àquilo que se está

desenvolvendo. A rainha chega a um local próximo onde Hipólito e a sua ama estão realizando um diálogo. Inicialmente o que espanta Fedra são os gritos de Hipólito, mas não sabemos sobre o que exatamente ambos estão conversando, ainda que possamos presumir o assunto. O coro está num lugar distante do palácio e demora para alcançar o mesmo ponto de observação no qual a rainha se encontra. Assim, o dramaturgo justapõe a rainha, __ que ouve algo e o leitor não sabe bem o quê __ e o coro, que escuta menos ainda do que Fedra. Esta falta de certeza sobre o que a rainha e o coro ouviram, antes da parte do texto que apresenta o diálogo entre Hipólito e a criada, poderia ser decisiva ao avaliarmos a atitude final de Fedra que se autocondena à morte, como a seu enteado, terminando, dessa maneira, com a paixão. O leitor é colocado num contrapasso da cena, pois ela já iniciou e ele é jogado na sua metade ou talvez até no seu final. A sua posição é dificultosa, pois não sabe bem o que Hipólito e a ama inicialmente conversaram; Fedra ouve um pouco, mas parece que não se inteira de todo o diálogo.

Então a rainha diz ao coro que a sua ama "ao falar traiu o leito de sua senhora"[1], v. 590. Este verso manifesta novamente a visão perturbada de Fedra a respeito de sua realidade, visto que, quem está pensando em trair o leito, é a própria rainha e não outra pessoa. A rainha atribui um ato de sua responsabilidade para os outros, como já se referira aos pobres e à primeira mulher que praticou o adultério. Fedra comete um erro na avaliação de seus atos. Além disso, nos v. 595-6, ela reconhece que a tentativa de sua aia foi para o bem, mas não consegue curar o seu mal. A atitude da rainha explicita que, mesmo tendo achado que o ato da ama fora uma traição, consente no que ela fez, pois, como a ama diria mais adiante, se tivesse obtido o que Fedra deseja, não a teria censurado. Fedra, que até tinha uma posição mais sólida, evidencia traços que aproximam da lógica de sua ama e começa a perder o controle de sua situação. A resposta da rainha consiste no desejo da morte que é o único remédio que ela dispõe, v. 599-600. Assim, nem o coro e nem a ama que estão envolvidos na paixão da rainha e cientes dos acontecimentos propõem uma alternativa razoável para Fedra romper com a escolha pela morte.

O adultério da Fedra de Eurípides é suscitado pela linguagem e pelo uso que as personagens fazem dela. Mesmo que Fedra estivesse enferma e numa posição

confusa diante dos seus sentimentos, é sempre o medo da denúncia, do castigo, do vexame que estão implícitos, que influenciam a opção pela morte. Ela ouviu parte da conversa que a sua ama teve com Hipólito e retirou as suas próprias conclusões, já que, até mesmo, a aia admite que errou ao tratar com Hipólito e iria buscar novos estratagemas para lidar com ele. Além disso, a rainha não cometeu adultério nem poderia ser apontada como adúltera, no universo grego, se entendermos por isso o entrelaçamento físico entre dois amantes. Reinholdo Aloysio Ullmann destaca que no livro **A constância do sábio** (7, 4) de Sêneca, o homem, comprometido com a esposa, mesmo que não tivesse cometido o adultério através da relação carnal, ele o estava cometendo em pensamentos. De fato, "... na avaliação da culpa, Sêneca não toma em conta o prejuízo social, porém a simples intenção do agente"[2]. Isso pode ser conferido também na concepção cristã, pois Fedra seria uma adúltera por ter desejado em seu coração o amor de Hipólito, conforme Matheus[3]: 05,28, "Eu vos digo que todo aquele que vendo uma mulher e desejá-la, já comete adultério em seu coração". Ela defende a sua honra e, num gesto destrutivo, pune a si mesma. Se o silêncio da fala não escondeu a paixão, agora só resta para ela o silêncio da morte.

O trágico neste texto de Eurípides é o momento no qual a personagem avalia a sua situação e acredita que não vale mais a pena viver. A morte da rainha é uma escolha pessoal a partir de uma avaliação acerca da realidade. Neste aspecto, o trágico está aliado à morte. É para Fedra uma porta de saída diante do conflito insolúvel, de acordo com o seu julgamento pessoal, sem a participação de uma divindade. Aliás, a própria personagem ironiza o desejo de Afrodite. A destruição de Fedra está relacionada com a paixão que é o elemento perturbador que provoca o trágico e a catástrofe. Entretanto, a saída por este caminho, ainda que novamente a rainha acredite que o silêncio permita acabar com a significação dos signos e solidifique a não-perpetuação de sua paixão, leva a personagem a perceber que o seu corpo e a escrita representam índices incriminadores contra Hipólito.

Sob um outro ângulo, o desejo individual da rainha assume para a própria personagem uma dimensão universal, já que lamenta, v. 668-679, o destino das mulheres. No v. 672, diz que se fez justiça. Qual justiça, a de punir e de reprimir, a

da ordem proclamada pelos homens? Se o desejo da rainha não pode ser concretizado, por questões morais, o que fazer diante de um desejo imperioso e quais as implicações subjacentes que estão envolvendo a rainha? Fedra não pode nem demonstra sugerir tal questão. O seu discurso ocupa-se com a perda da possibilidade de alcançar a glória, pois se queixa de que não poderá mais morrer com ela, v. 682-7. A sua decisão diante dos fatos reside na alternativa de fazer novos projetos. Fedra contempla a sua vida conforme um projeto, da mesma forma que Afrodite fez o mesmo para destruir Hipólito, após ter construído um plano rigoroso. Novamente a rainha e Afrodite caminham juntas nas suas ações e pensamentos. Já a heroína de Sêneca é ajudada pela ama em sua saída, se bem que a própria força da paixão não permite que Fedra reflita profundamente sobre o assunto e nem busque saídas.

A rainha também acredita que, v. 689-92, Hipólito irá denunciá-la. É através de um erro de decisão que leva não só Fedra, mas também Hipólito à morte, pois ela crê piamente na possibilidade da denúncia. Kovacs[4] pondera que a acusação de Hipólito contra a rainha resulta sobre "... um erro de apreensão do caráter de Fedra, um juízo incorreto que foi criado inteiramente pela ama". Fedra está completamente convicta, por aquilo que ouviu, de que Hipólito fatalmente irá delatá-la, já que ele "... acusa Fedra por palavras que ela não autorizou"[5]. Da mesma forma que Fedra "... calunia Hipólito por causa das palavras que ele não teve intenção de falar"[6]. Ambos interpretam mal os fatos, a partir de um estado que fora criado pela ama, mas isso não justifica que essa seja apontada como a principal responsável dos acontecimentos que se sucederam na peça. Este quadro de mal-entendidos é dissolvido no texto de Sêneca, pois não há a necessidade de manter a tensão a partir de encontros que não aconteceram que é o que se constata no texto grego, palavras julgadas por outras personagens que significam outras conotações. Fedra sabe bem quem é Hipólito e os motivos que a levam a segui-lo. A tragédia do dramaturgo romano trata de cenas que não devem ser veladas, de encontros que realmente acontecem, como entre Hipólito e Fedra.

Quando a ama dirige-se à rainha, explica porque revelou a paixão ao filho de

Teseu; Fedra repudia essa explicação. Os versos 702-3 e 706 apresentam Fedra não querendo mais discutir com a sua ama, esse fragmento possui simetria com o diálogo estabelecido entre a ama e Hipólito, no qual o filho de Teseu ameaça a serva e lança impropérios contra o gênero das mulheres. Hipólito e Fedra estão convictos de suas posições e não desejam alterá-las. Ambos fraquejam em momentos decisivos da peça, pois Fedra fala aquilo que não deve; Hipólito jura por algo que não pode dizer. Nenhum dos dois aceita utilizar a linguagem como mediação dos conflitos, visto que aderem ao silêncio e ao afastamento. A linguagem, quando proibida, provoca a destruição. A situação alcançada por Fedra não está totalmente perdida e o seu ato de suicídio consiste numa decisão pessoal.

Uma questão fundamental é a própria premeditação que envolve o suicídio da rainha e a culpa que é lançada contra o filho de Teseu. Na conversa que manteve com o coro, v. 710-2, Fedra roga que este permaneça em silêncio, assim como o submete a um juramento, conforme os versos 713-4, em nome da deusa Ártemis, no que sugere a ironia da situação, pois a deusa, como o próprio coro, não intervém na morte de Hipólito nem no suicídio de Fedra. O coro consente com o pedido da rainha, da mesma forma que Hipólito junto à ama. Estes dois juramentos vão ajudar diretamente na morte do filho de Teseu. O silêncio, a ausência de palavras, torna-se o máximo da significação. Hipólito poderia romper com o juramento, mas não o fez. Através deste ato, Hipólito mata-se indiretamente.

A rainha declara, antes de morrer, v. 724-731, que vai conceder a Cípris prazer, assim, Fedra indiretamente joga com as palavras ditas por Hipólito, pois ele julga que a referida divindade é quem lança a perversidade nas mulheres. A morte de Fedra rebate o desejo das uniões amorosas, tão venerado pela deusa, pois a rainha suicida-se. Entretanto ela não percebe que Afrodite é superior, a deusa já arquitetara toda a situação que a levaria à morte. Na verdade, o suposto ódio contra Afrodite é direcionado para o objeto amoroso, Hipólito. Se a Fedra de Sêneca mata-se para salvar a sua honra e unir-se com o filho de Teseu, aqui ele torna-se objeto de ódio, de menosprezo, de vingança. De fato, o prazer do amor é exigido por Afrodite, já que é

um dos motivos da destruição de Hipólito ao não querer participar do entrelaçamento amoroso. Contudo esta situação que envolve a paixão termina em duas mortes. A violência entre as relações das personagens torna-se banal dentro da peça devido a sua constância. Isto também se entrelaça com os relatos da ama de Fedra sobre a violência de Eros, além do exemplo sugerido pelo coro, v. 545-554. A vingança da rainha contra Hipólito origina-se devido ao orgulho do filho de Teseu: ele ultrajou os infortúnios da rainha e necessita aprender a ser moderado. Na verdade, Fedra percebe a identidade de seu enteado e julga que não vale a pena que ele viva. A rainha torna-se uma divindade e julga que pode matar a quem quiser. Está consumada a idéia da paixão como destruição que ironicamente havia sido sugerida pela ama e pelo coro.

A Fedra de Eurípides opta pela morte, mas escreve algo para o futuro que decidirá a vida de Hipólito. As tabuinhas representam um recurso no qual ela não fita o outro ser; há um leitor específico a quem se destina a acusação contra Hipólito, que é Teseu. Através da linguagem escrita, o autor de um discurso pode esconder-se atrás de uma máscara. Esta passagem estreita-se à fala de Afrodite no prólogo, pois, ali Afrodite deseja convencer a nós, leitores, do que vai acontecer e espera que aceitemos os seus argumentos, Fedra também aguarda que Teseu, um leitor específico, acredite em seu depoimento. Nós, leitores, estamos na mesma posição de Teseu, pois podemos ou não acreditar em Afrodite; entretanto sabemos que é um discurso falso.

Roland Barthes[7] salienta um aspecto da paixão que se refere à necessidade de exprimir o que se sente através da palavra escrita. Longe de Fedra apontar para um louco desejo explícito, ela proclama justamente o contrário do que gostaria de dizer, foi ela quem quis amar o seu enteado, porém não conseguiu. É como se escrevesse uma carta às avessas sobre a sua paixão.

O texto latino, mesmo que Fedra não apresente uma declaração escrita contra Hipólito, usa a própria arte do teatro para convencer Teseu. Sêneca transforma a

carta numa cena teatral, com a diferença de que a Fedra do texto latino encara o seu marido diretamente, ao passo que a rainha usa da escrita como um mecanismo para a acusação. A Fedra de Eurípides não poderia olhar diretamente para Teseu, já que dissera que não suportaria isto, conforme v. 416-8. Em ambos os textos, a utilização da máscara serve como um recurso de salvação da imagem de Fedra, mas representa a destruição de Hipólito.

Não só Fedra reage diante do amor ultrajado dentro da obra de Eurípides, mas também Medéia, a qual é injuriada em seu amor por Jasão. Da mesma forma que "... Medéia que não queria ser escárnio de seus adversários, Fedra prefere morrer ao ver maculada a sua reputação"[8]. Ambas estão preocupadas com a imagem que os outros poderiam criar sobre elas. É com a imagem exterior com a qual se preocupam, contudo tal sentimento corresponde ao interior das personagens que está com severas dificuldades para reagir diante da paixão, sem deixar de provocar a destruição. Savietto acredita que Eurípides nos revela "... Fedra como uma mulher medrosa, uma rainha convencional, preocupada acima de tudo com a sua reputação"[9]. Tobin também já dissera que a Fedra grega era inferior à romana, pois acredita que Sêneca a construiu "... poderosa, vigorosa, apaixonada em relação à perda de dignidade e feminilidade da contraparte grega"[10]. O contexto no qual ambas as peças estão inseridas não nos permite justapô-las num mesmo patamar de grau de atuação. A Fedra de Eurípides constitui-se em uma outra personagem, com posições bastante claras e tão complexas como as de Sêneca. Se ela não procede da mesma maneira que a personagem latina, é porque existem outros elementos com os quais Eurípides estava mais preocupado.

O texto de Eurípides proporciona-nos ainda algo surpreendente. Lattimore[11] sugere que há uma ironia em toda a situação que envolve Fedra e Hipólito, visto que ele não pode ter e não deseja a esposa de seu pai, mas é justamente a rainha, mulher de carne e osso, que poderia partilhar os prazeres favoritos de Hipólito. Assim, a tragédia fornece-nos dois seres que são idealmente adequados, entretanto ficam separados de acordo com as circunstâncias. Hipólito ama as florestas selvagens e a

caça, que não difere da predileção de sua madrasta; os sentimentos mais reprimidos são revelados nos delírios, no momento em que a razão e a repressão deixam de exercer o domínio total sobre Fedra.

Vislumbramos o malogro de Fedra diante de sua paixão por Hipólito. Não ocorre nenhuma cena erótica ou romântica. No máximo, como já dissemos anteriormente, há um devaneio erótico por parte de Fedra. Não há nenhum leve toque físico entre madrasta e enteado, que pudesse apontar-nos para alguma inclinação por parte do filho de Teseu. Eles só se defrontam quando a rainha está morta e Hipólito ainda vive, mas, naquele momento, não há mais solução harmônica para o conflito trágico nem no texto de Sêneca. Mesmo que no texto latino Fedra consiga tocá-lo, não verificamos a efetivação do entrelaçamento amoroso e a conseqüente satisfação da paixão.

4. 2 A sublimação e o simbolismo do amor na Fedra de Sêneca

Sêneca opera com um conjunto de inovações que nos permitem sair em busca dos motivos pelos quais o dramaturgo optou pelas cenas dramáticas que vamos agora examinar: o diálogo entre Hipólito e Fedra; a confissão de Fedra diante do corpo de Hipólito e de Teseu. Ambas as passagens inexistem no texto grego, mas Sêneca ainda traça profundas relações com o drama de Eurípides. Apesar disso, tanto Fedra como Hipólito morrem, sem uma profunda alteração no mito e na trama da peça se comparados com a tragédia de Eurípides. Em tais fragmentos do texto, verifica-se a passagem lancinante da paixão da rainha em toda a sua fúria e revelação.

Fedra, ao deparar-se com Hipólito, confessa a si mesma o seu crime e procura legitimá-lo. Na verdade, ela relata algo tão humano e trágico, realiza uma confissão aberta e reconhe o ato errôneo que está praticando. O dramaturgo romano vale-se de uma passagem do texto grego com o intuito de estabelecer uma conexão entre Afrodite de Eurípides e a Fedra de Sêneca. Cípris, nos versos 22-23, diz que “Por um

longo tempo eu preparei este plano, sem que eu necessite agora de muito esforço"[12], ao passo que Fedra afirma que "Parte do meu grande crime está concluído há muito tempo"[13], v. 594-5. Afrodite está colocada no início da peça e assinala que já estava tramando toda a situação havia muito tempo. Fedra, por sua vez, confessa que o seu crime está quase todo completo. Afrodite fala no início da peça as suas pretensões, enquanto Fedra avalia a sua situação quase no fim da tragédia. A divindade apresenta-se como uma mulher cruel, uma criminosa, ao assassinar uma inocente, a esposa de Teseu; a Fedra de Sêneca age da mesma maneira ao incriminar Hipólito, admite posteriormente o seu erro. Através do diálogo que a intertextualidade demarca entre os textos, acreditamos que Sêneca concede-nos pistas para condenar o ato de Fedra, transpondo traços de uma personagem, neste caso, Cípris, para outra, que é Fedra. Afrodite é retomada pelo dramaturgo romano de forma a ser condenada. No texto de Eurípides, não se verifica uma condenação explícita sobre Cípris, talvez só por parte de Fedra, que, antes de morrer, ironizara a referida divindade.

A Fedra do dramaturgo romano expõe a sua convulsão interna ao explicar que dentro de si possui duas forças, v. 602-603, "Mas a minha boca nega a passagem para palavras iniciadas; uma grande força lança a minha voz e outra maior a retém"[14]. A divisão entre *ratio* e *furor* chega ao limite da escolha; ponderar por uma ou outra é o limite que Fedra necessita optar por uma direção em sua vida. Este caminho possui duas vias. É o momento central, visto que não é o caso do texto grego, no qual Fedra está convicta de que Hipólito vai denunciá-la. A Fedra de Sêneca pode ainda parar tudo, renunciar ao seu desejo, buscar outros tipos de auxílio, não continuar com o restante dos crimes que foram indiretamente sugeridos pela fala de Hipólito diante da aia. A peça assumiria um rumo diferente, até mesmo poderia não ser chamada de tragédia, mas pertenceria a um outro gênero literário, talvez um melodrama.

Mas não foi esta a sua escolha. Quando a heroína atesta, v. 607, que as grandes preocupações ficam caladas enquanto as banais falam em demasia, ela extrapola a relação entre ser e parecer, pois opina sobre um tipo de discurso que ocorre de forma subjacente ao comumentemente usado nas relações humanas, visto

que salienta a importância do não-dito, daquilo que está oculto e que pede passagem. Tal fragmento destaca a vida separada por barreiras que necessitam ser superadas. É um ataque às vãs palavras, à banalidade praticada pelo ser humano através da linguagem. Ela defende o desvelamento de sua paixão. Além disso, mesmo que a ação da heroína atente contra a ordem estabelecida, que Fedra seja um exemplo de comportamento que deve ser evitado, o seu papel não se restringe a ser atacada pelo pensamento estóico por ceder em vista da paixão, pois Sêneca coloca a heroína tratando por alguns instantes acerca de sua situação humana. Fedra é uma personagem que se situa num patamar entre o bem e o mal; Hipólito também é encarado desta forma. Ela não representa o exemplo de mãe, nem de esposa, nem de amante. É alguém que está encurralada por uma paixão impossível.

A rainha, que estava perdida diante do seu objeto de desejo, passa literalmente o cetro de Teseu a Hipólito. Fedra afirma que convém a ela obedecer e a Hipólito mandar. Neste momento, há uma troca simbólica não só de poder, mas também de força sexual. Segurado e Campos[15] observa, com inteira razão, que Fedra não está colocando a mulher numa posição ativa, mas ainda apresenta uma postura passiva que não inova diante do poder masculino. De fato, a rainha observa que não é conveniente que uma mulher comande um reino. Na sociedade romana, o papel da mulher nas decisões era diminuto, restringia-se ao lar, "... imperava a idéia de a mulher ser um simples objeto de reprodução..."[16]. Ela, além de ser submissa diante do ser amado, assume uma posição similar diante do poder masculino.

Hipólito diz que assumiria o lugar de seu pai, enquanto estivesse ausente, para que Fedra não se sentisse viúva e cuidaria dos seus irmãos. A ironia trágica faz-se presente, pois Hipólito diz aquilo que Fedra quer ouvir, mas aquilo que Hipólito proclamou não é exatamente o que Fedra entendeu e gostaria de ouvir por parte dele. Com este ato, Hipólito lança uma nesga de esperança sobre Fedra. Hipólito, sem perceber, lança pequenos incentivos a fim de que Fedra tome coragem para a sua confissão. Ele comporta-se ingenuamente no relacionamento entre homem-mulher, não compreende as frases produzidas pela rainha, não nota o seu jogo de palavras.

Antes de pronunciar a derradeira confissão, Fedra proclama "Um amor ardente abrasa o meu insano peito. Um fogo selvagem arde no íntimo e submerso nas

vísceras, oculto nas minhas veias, como a chama agilmente percorre as altas vigas de uma casa"[17], v. 640-4. Antes a rainha já dissera que atravessaria o gelo dos cumes se Hipólito mandasse; em outras passagens, detectamos imagens relativas tanto ao fogo quanto à água. Segurado e Campos considera que o vocábulo *flamma* refere-se às paixões; neste sentido, com o cunho negativo, ocorre em diversas passagens de **Fedra**, v. 119-120; 130-1; 165; 187; 275-6; 290-1; 336-7; 359; 361; 644[18]. O crítico português declara que o fogo "... é frequentemente utilizado por Séneca (como pràticamente por todos os poetas) para, por metáfora, aludir à paixão, ao estado de alma exaltado ..."[19]. O seu uso proporciona um efeito contrastante, estabelecendo um nexo entre o estado da rainha com a linguagem usada nas suas falas. No texto de Sêneca, concordamos que "... a linguagem da psicologia amorosa se coloca nos limites do físico e do mental, da sensação e do sentimento, ou antes o sentimento se exprime em primeiro lugar pela sensação"[20]. Através das metáforas sugeridas acima, elas representam a inconstância das decisões de Fedra e a violência de sua paixão.

Tais metáforas são o prenúncio da confissão da rainha, que, como um vulcão, explode, ruindo todas as barreiras morais as quais a reprimiram até aquele momento. Na própria confissão, vemos não a Hipólito precisamente, mas a imagem de Teseu, quando era mais jovem, que desponta naquele momento se sobrepondo à de seu filho. Entretanto a rainha já havia condenado diversos atos de seu esposo. Fedra escolheu a beleza de aspecto selvagem em Hipólito, que não está presente em Teseu. De fato, se a paixão de Fedra consiste em uma doença, revela-nos que ela opta por um ser que justamente ostenta elementos tão agressivos como os seus. Ela não realiza uma escolha por alguém que poderia orientar a sua vida. A cura, para ela, como veremos mais adiante, é alcançada através da morte, purificando a sua vida dos crimes que produzira, libertando-a de sua paixão doentia.

A cena que apresenta Hipólito ameaçando Fedra com a espada é sugestiva. No texto de Eurípides, já registramos que o toque físico, por uma série de razões, leva Hipólito a afastar-se e maldizer a quem tentasse fazê-lo. Não temos nenhum registro explícito no texto de Sêneca que trate desse mesmo tópico, mas a situação citada acima oferece-nos um contraponto com o texto grego. Há três momentos na

peça grega em que uma personagem ousa tocar em Hipólito. Na peça de Sêneca, a espada é uma extensão da vestimenta de Hipólito e representa a sexualidade que, pelo relato de Teseu, o filho é apresentado como casto, severo, no seu modo de ser. Fedra, quando apalpa a espada de Hipólito, ele sente que alguém toca no seu corpo. Segurado e Campos[21], com toda a pertinência, aponta que, quando Fedra posteriormente arma a cena teatral contra Hipólito, a arma é apresentada como prova e simbolizará a virilidade do filho de Teseu. Assim, a sexualidade de Hipólito é questionada e ele não consegue impor-se, não por piedade diante da madrasta, mas por medo de que a austeridade de seu caráter seja ferida por uma mulher.

A Fedra do texto latino ostenta uma paixão que a transcende, viola a sua razão, pois declara que "mas eu não sou dona de mim"[22], v. 699. As suas atitudes registram a perda completa do poder da razão sobre a sua vida. Na cena com Hipólito, a sua cegueira diante do mundo, diante das concepções morais já está completa. A paixão desenvolve-se, atingindo um ápice respaldado pela complexidade das alusões a elementos díspares, quando diz que "Eu te seguirei através do fogo, do mar agitado, dos rochedos e dos rios, que a água torrencial arrebata"[23], v. 700-1. Já não há nenhum resquício de vergonha ou qualquer tipo de amarra que impeça a progressão de sua paixão. A rainha se expõe, não fica muda como a Fedra de Eurípides que nem chega perto do seu objeto de desejo, mas sai pela tangente ao não tentar algum tipo de contato. O seu único expediente será através da carta, que nada mais é do que o discurso escondido e acusatório como foi entendido por Teseu. Com efeito, a sua paixão foi reservada, o encaminhamento que o dramaturgo grego proporcionou à personagem visou a que ela ficasse presas às suas amarras psicológicas através de seu modo acirrado de lidar com a realidade, consigo mesma e com os outros.

Fedra é consciente do que sente, ao pedir a Hipólito que a mate e cure a sua loucura. A personagem, em desespero diante de sua razão, que está sempre oscilando, normalmente não reage diante da paixão, pede a morte para curar a sua insanidade. Na verdade, através dos versos "Isso é mais do que o meu desejo, morrer em tuas mãos e salvar a honra"[24], v. 711-2, a rainha funde razão e paixão, pois, ao ser

morta, tocada pelo ente que ela mais ama, neste momento, não perde a honra. A luta entre razão e paixão é transferida pela heroína, para que contemple dois desejos ao mesmo tempo, ser honrada e estar junto com Hipólito. Esta reflexão é estendida para a próxima fala a ser examinada, quando Fedra confessa o seu crime de calúnia e mata-se para unir-se a Hipólito.

A rainha não se conteve diante do corpo esfacelado de Hipólito que fora trazido diante de todos. A confissão é a saída para a sua situação, a fim de conseguir o alívio perante a sua consciência. Pierre Grimal[25] observa que, para o dramaturgo romano, a morte representa um mecanismo com o intuito de salvar a nossa autonomia. No texto **Consolação à Márcia**, Sêneca defende "... a apologia do suicídio, como o último meio de nossa saúde". Através do suicídio, é que conseguimos a independência de nossa alma. Mas tal idéia não se estabelece numa relação de dependência para com uma vida num outro mundo, sabendo-se que haveria alguém, um deus que nos puniria ou não conforme as nossas anteriores atitudes. Para Fedra, só há uma ligação com a outra vida, que é Hipólito.

E. Barbara Goff[26] também afirma que, nas peças dos tragediógrafos gregos, a casa é o local da violência, sendo que normalmente o crime ocorre fora do palco, dentro da casa. Eurípides não permitira que Fedra praticasse o suicídio diante do palco, mas em lugar escondido. Sêneca opta por uma outra *performance* em seu texto, pois o seu teatro não segue o costume estético dos tragediógrafos gregos em isolar as cenas cruéis dos olhos do público, como já destacamos em outra parte de nossa pesquisa. Para Sêneca, a realidade é bruta e não cabe escondê-la, pois é nela que vivemos e aprendemos, mesmo com situações aterrorizantes.

Sobre a cena do suicídio, Ricci[27] salienta que o teatro de Sêneca reside na queda da personagem que pode ser não devido à inevitável vitória da divindade, mas sim, em uma escolha sábia do homem, sustentada pela vontade humana. Isto é o que podemos apontar na peça **A loucura de Hércules**, pois Hércules é impedido em seu ato de suicídio pela ação de seu amigo Teseu. Também há uma remodelação crítica, pois ali o que a personagem Teseu realiza de humano, na peça **Fedra**, ele age de

forma contrária, cheio de ira, arrogante e impiedoso. A Fedra de Sêneca, diante da dor, escolhe morrer, pois, para ela, a morte resolve tudo, não só o possível como o impossível, não só tenta restaurar a honra e purificar-se bem como amar o seu enteado na morte. Ela entende que o corpo dos amantes deveria formar uma unidade indissolúvel que não existe durante a vida terrena.

Pierre Grimal[28] acredita que Fedra recebe *contaminatio* dos dois textos escritos por Eurípides acerca do mito de Hipólito, pois consegue controlar o seu furor, com um enorme esforço de vontade, e, no suicídio, uma alternativa estóica, encontra um expediente para salvaguardar a sua liberdade. Croiselle diz primeiramente que a opção pelo suicídio não consiste numa maneira de assegurar a liberdade, mas num "... ato final de uma resistência que deve cessar[29]. Também não acredita que o suicídio de Fedra represente um ato estóico neste contexto, mas numa "... fuga diante da paixão dominante à qual Fedra cedeu anteriormente"[30].

Entendemos que a escolha de Sêneca pelo próprio mito de Fedra, em que nessas versões registra-se o suicídio, concede-nos bastantes argumentos para que nos inclinemo a traçar uma relação com o estoicismo. Julgamos que os argumentos de Croiselle falham ao não perceber que a peça **Fedra** não somente trata da ação humana, da tragédia, mas é um artefato estético no qual o escritor utiliza-se de diversos recursos literários para defender uma proposta filosófica. Na verdade, a partir do olhar crítico que constitui a intertextualidade, acreditamos que a palavra *suicídio* é elevada a uma interessante complexidade. Na opinião de Reinholdo Aloysio Ullmann[31] sobre a obra de Sêneca, o suicídio é justificado "... quando sofrimentos físicos ou morais azucrinam por demais a existência". O trágico é visto na consciência da personagem diante de uma situação insustentável perante o corpo de Hipólito, pois como poderia voltar atrás e imaginar que a sociedade e o esposo a receberiam como se nada tivesse acontecido? Antes Fedra não se importava com a diferença entre ser e parecer, mas o que a rainha poderia fazer diante de uma situação na qual o seu desejo mais íntimo é revelado, superando a referida díade? O suicídio, para Fedra, é uma saída: redime-se diante das suas obrigações como esposa, por ter tentado o adultério; além disso, funciona como punição __ ela é uma criminosa ao ter

caluniado Hipólito. A morte no mundo da personagem é a melhor opção a ser seguida. As personagens permitiram que a paixão invadisse a todos o que resultou as mortes da rainha e de Hipólito, catástrofes que teriam sido evitadas se tanto Fedra como Teseu não houvessem cedido diante das exigências das paixões. A peça mostra-nos o caráter trágico ao ter revelado o resultado da incapacidade de reação diante das paixões.

O texto grego envereda para um outro caminho. Fedra morre só por suas decisões, pela omissão do coro que prefere ficar em silêncio ao contrário de reagir e indicar-lhe o bom caminho. Ela, que estava sendo utilizada como objeto de agressão por Afrodite, age da mesma forma com Hipólito. A heroína de Eurípides, de maneira irônica, antes de se matar, agride a deusa. Entretanto, tudo se realiza conforme o que fora dito pela divindade; não se mata devido à ordem de Afrodite. Aqui vemos Fedra como uma mulher responsável, porém repartindo o quinhão de toda a situação armada entre as personagens, ora por não ajudarem a rainha, ora por atuarem de forma arrogante, ora por ceder a todos os tipos de paixão. Assim, a paixão no texto de Sêneca revela-se como um misto de doença, de furor incontido que viabiliza a destruição das personagens entre si.

Notas

4. A FRUSTRAÇÃO DA PAIXÃO

4. 1 A não-realização do desejo da Fedra de Eurípides

1 - EURIPIDE. Hippolyte. In: ___. **Euripide**. Tradução e introdução de Louis Méridier. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 2. p. 51. No original, "τ↓ν δεσπ⟩του προδο⟨σαν⁄φαυδ□ λΥξοω".

2 - ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **O estoicismo romano**: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 45. (Filosofia, 45)

3 - FRIBERG, Barbara; FRIBERG, Timothy. O Novo Testamento grego analítico. Texto grego editado por Kurt Aland e al. Introdução, apêndice e trad. por Adkel Almeida de Oliveira. São Paulo: Sociedade Religiosa. Vida Nova, 1987. p. 13. No original,"⁄γ∅ δəλΥγϖ⏐μ⇑ν ⏐τι π□ω ⌡ βλΥπων γυναι⇑κα πρ∫ω τ∫⁄πιψυμ°σαι≥δ η⁄μο⇔ξευσεν α⌈τ↓ν⁄ν τ≈ καρδ⇔α α⌈το⟨".

4 - KOVACS, David. **The heroic muse**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 55. No original, "... a misapprehension of Phaedra's character that is nearly total, a misapprehension created entirely by the Nurse".

5 - KOVACS, op. cit, p. 60. No original, "... denounces Phaedra for words she did not authorize".

6 - KOVACS, loc. cit. No original, "... slanders Hippolytus because of words he has no intention of speaking".

7 - BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. de Hortência dos Santos. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

8 - SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p.117-27, 1988. p. 125.

9 - SAVIETTO, loc., cit.

10 - TOBIN, R. W., Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater. **The Classical Journal**, Charlottesville, v. 62, p. 64-70, 1966/1967. p. 67. No original, "... powerful, vigorous, passionate to the point of lacking the dignity and the femininity of the Greek counterpart".

11 - LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. **Arion**, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962.

4. 2 A sublimação e o simbolismo do amor na Fedra de Sêneca

12 - EURIPIDE, op. cit., p. 30. No original, "τ□ πολλ□ δ′/π□λαι προκ⟩χασə,

ο⌈ π⟩νου πολλο⌊ με δεῖ⌋".

13 - SENECA. Phaedrea. In: ___. **Seneca's Tragedies**. London: Harvard University Press, 1953. v. 2. p. 364. No original, "magna pars sceleris mei/olim peracta est".

14 - SENECA, No original, loc. cit." Se ora coeptis transitum verbis negant;/ vis magna vocem mittit e maior tenet".

15 - SEGURADO E CAMPOS, J. A. Notas para uma leitura da Phaedra de Séneca.

Euphrosyne, Lisboa, v. 12, p. 155-76, 1983/84.

16 - ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **O estoicismo romano**: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 27. (Filosofia, 45)

17 - SENECA, op. cit., p. 370. No original, “Pectus insanum vapor/amorque torret. intimis fervet ferus/ visceribus ignis mersus et venas latens/ut agilis altas flamma percurrit trabes”

18 - SEGURADO E CAMPOS, J. A. O simbolismo do fogo nas tragédias de Sêneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 185-247, 1972.

19 - Ibid., p. 191.

20 - RUCH, M. La langue de la psychologie amouresse dans la Phèdre de Sénèque. **Les Études Classiques**, Namur, v. 32, p. 356-63, 1964. p. 362. No original, “... le langage de la psychologie amoureuse se meut aus limites du physique et du mental, de la sensation et du sentiment, ou plutôt le sentiment s'exprime en premier lieu par la sensation”

21 - SEGURADO E CAMPOS, J. A. Notas para uma leitura da Phaedra de Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 12, p. 155-76, 1983/84.

22 - SENECA, op. cit., p. 374. No original, “sed mei nom sum potens”

23 - SENECA, loc. cit. No original, “te vel per ignes, per mares insanum sequar/ rupesque et amnes, unda quos torrens rapit”.

24 - SENECA, loc. cit. No original, “maius hoc voto meo est,/ salvo ut pudore manibus immoriar tuis”.

25 - GRIMAL, Pierre. **Sénèque**: sa vie, son oeuvre. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. p. 61. (Philosophes) No original, “... l'apologie du suicide, comme l'ultime moyen de notre salut”.

26 - GOFF, E. Barbara. **The noose of words**: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

27 - RICCI, Ângelo. **O teatro de Sêneca**. Porto Alegre: UFRGS, 1967. (Conferências, 2)

28 - GRIMAL, Pierre. L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre. **Revue des Études Latines**, Paris, v. 41, p. 297-314, 1963.

29 - CROISILLE, J. M. Lieux communs, sententiae e intentions philosophiques dans la Phèdre de Sénèque". **Revue des Études Latines**, Paris, v. 42, p. 276-301, 1964. p. 289. No original, "... l'acte final d'une résistance qui doit cesser".

30 - CROISILLE, loc. cit. No original, "... une fuite devant la passion dominante à laquelle Phèdre a cédé auparavant".

31 - ULLMANN, op. cit., p. 31.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da investigação da paixão proibida nas peças **Hipólito** de Eurípides e **Fedra** de Sêneca, defrontamo-nos com diversas questões importantes no mundo clássico. Tais textos, apesar de tratarem do mesmo mito e serem o resultado do legado da Antigüidade, apresentam diferenças não só de estrutura, como da própria temática em questão. Ao lidarmos com o texto de Sêneca, não o concebendo como um apêndice de sua filosofia estóica nem como uma mera continuação da literatura grega, chegamos à conclusão de que o texto do dramaturgo latino não é inferior ao de Eurípides. De fato, constatamos que a criação literária de Sêneca assume uma dimensão crítica perante diversos tipos de discurso, alcançando uma singularidade indiscutível. Tais constatações não teriam sido alcançadas se não tivéssemos realizado um estudo a partir da teoria da intertextualidade defendida por Julia Kristeva no âmbito dos estudos da Literatura Comparada.

Sêneca propõe novas perspectivas a respeito da compreensão da ordem do mundo, aliada a uma filosofia que foi construída a partir de um desenvolvimento pessoal. O dramaturgo romano continua a proposta trágica não só de Eurípides, mas de Ésquilo e Sófocles que era refletir sobre os mitos antigos e atualizá-los a partir de uma situação social local. Neste sentido, uma de suas contribuições significativas analisadas por este trabalho é identificada pela ausência de deuses como pessoas dramáticas na peça latina. No texto grego, como já mencionamos, verificamos a presença de divindades tanto no prólogo como no epílogo. Não que Sêneca tenha sido o primeiro a retirar os deuses da peça, mas o que muda é a ruptura que faz em contraposição a este texto grego específico de Eurípides. O dramaturgo romano

poderia ter inserido os deuses dentro desta peça e banalizado esta função através de outros recursos, entretanto a alternativa escolhida foi de caráter estrutural afetando o entendimento da paixão proibida. Esta questão foi fundamental para tratarmos a paixão, uma vez que Sêneca não repetira uma estrutura subjacente ao texto grego. Fedra deveria assumir os seus atos sem a interferência de deuses como explicações. Os motivos que a conduziram a diversas atitudes são explícitos e reforçam a sua escolha pessoal por uma paixão impossível. Isto se verifica tanto pelo objeto amoroso, Hipólito, como pela própria maneira que encaminhou o seu desejo, através do adultério, ação que era extremamente condenada se fosse cometida por uma mulher.

Assim, a nossa pesquisa, através de elementos de uma metodologia procedente da Literatura Comparada, pôde acompanhar o desempenho do texto romano e a sua respectiva releitura do texto grego, proporcionando o surgimento de uma nova obra, com um significado particular, que não pode ser acusada de plágio ou cópia. Em ambos os textos, notamos uma reflexão sobre a ação humana, matéria-prima para a escrita tanto da tragédia grega como da romana. Identificamos referências históricas, como a fala da ama de Sêneca; diversas vezes a serva critica os atos de sua rainha. Através do discurso da ama, Sêneca aponta para índices relativos ao comportamento de Nero e de outros membros da elite romana. Tivemos também a oportunidade, a partir do discurso do Hipólito de Sêneca, de nos apercebermos da necessidade que é sugerida explicitamente para que a sociedade romana alterasse o rumo que estava seguindo, devido a sua mediocridade moral. Com efeito, isto representa um dos papéis da intertextualidade, examinar a produção de um texto num diálogo com um outro, visando ao exame das condições sócio-políticas, culturais e históricas nas quais a obra está inserida, verificando o novo grupo de significados que são propostos. A mesma violência sugerida no texto grego foi transformada na peça romana como um novo constructo crítico, mesmo que também esteja velada nas falas das personagens.

A paixão no texto de Sêneca está diretamente relacionada com a destruição e

sua respectiva condenação. A falta de resistência de Fedra diante da paixão constitui-se em um erro moral. O trágico no teatro de Sêneca é visto pela perda da *ratio* diante do *furor*. Esta idéia aproxima-se da própria filosofia de Sêneca. Tal concepção filosófica aborda a paixão como algo que deve ser evitado, banido do espírito, em prol da razão como um elemento definidor das ações do ser humano. Concordamos que esse possa ter sido o motivo principal que fundamente a alteração do papel da ama. Nem por isto, o texto de Sêneca revela-nos uma moralidade exacerbada, já que a presença da paixão desenvolve-se em todas as personagens. O texto condena a atitude da personagem Fedra, mas, na verdade, a condenação estende-se a todas as outras que cometem erros nas suas ações devido à não-obstrução da paixão em suas vidas. A ama cede ao medo diante dos desígnios de sua senhora; Hipólito concebe as mulheres de forma bastante arrogante; Teseu, estando cheio de ira, solicita a Poseidão que mate Hipólito. Todas estas situações nas quais ocorreu o império absoluto da paixão propiciaram a tragédia de Sêneca. A perda da razão permitiu que muitos atos insanos causassem a morte de algumas personagens.

Já o texto de Eurípides aborda a paixão como a questão central da peça em uma profunda relação com a falta trágica. Neste caso, o texto **Hipólito** apresenta a dimensão do indivíduo que traça o seu próprio caminho diante de escolhas que surgem em sua vida. Fedra podia ter recuado diante do desejo de destruição; não entendeu que Hipólito não iria denunciá-la nem escutou a ama que dissera que também poderia ter resolvido a situação de uma outra forma. O conflito ocorre dentro da própria personagem pressionada por todos os lados, pelas suas exigências pessoais, pela sociedade, por suas próprias incertezas acerca de sua vida. As divindades não interferem para direcionar as ações de Fedra. A paixão aparece como um elemento desagregador da vida da personagem, mas que, no caso de Fedra, mesmo que consiga dominar o seu interior, um ato fortuito, a presença da *thyche*, a sua paixão é exposta após a intervenção da ama, pondo a vida de Fedra em perigo. Se não tivesse ocorrido a revelação da paixão de Fedra, talvez a única morte seria a da rainha. Contudo a revelação da paixão não consiste no elemento central que determina a tragédia. Fedra está tão abalada fisicamente, é muito rigorosa quanto a si

mesma, além da ama estar em seu encalço o tempo inteiro, inquirindo, tentando dominá-la. Assim, é por um conjunto complexo de situações e condições que viabilizaram a ruína desta personagem e caracterizam o trágico. A morte é uma saída usada, mas Fedra não enfrenta o seu problema. Neste caso, há a predominância do *pathos* sobre a razão. O elemento emocional é o que realmente prevalece no seu ato de suicídio.

O trabalho exercido pelo dramaturgo romano é o resultado de uma releitura técnica e cuidadosa do texto grego. A peça foi reestruturada para mostrar os percalços das decisões que Fedra optou quanto à sua paixão. A partir de uma visão despojada de preconceitos, nossa análise considera o texto de Sêneca como uma peça teatral que manteve um profundo diálogo com outra. Escolhemos examinar a peça de Sêneca, não como um texto meramente recitativo, atrelado à retórica nem com a concepção de que seria inconveniente realizar uma representação teatral. A nossa pesquisa, a partir de muitos textos críticos da tradição, fruto de uma nova concepção teórica, permite-nos demonstrar a qualidade literária da peça **Fedra** de Sêneca.

A figura de Hipólito, que parecia um inocente, mesmo que não tivesse culpa em relação à morte de Fedra em ambas as peças, contrapõe-se com a sua agressividade latente contra as mulheres. Nele, notamos a sua jactância por julgar-se o melhor dentre os homens, principalmente no texto de Eurípides. A crítica destrutiva proferida contra as mulheres é específica para cada uma das peças. No texto de Eurípides, é tratada a relação entre homem e mulher, e o filho de Teseu tece uma série de repreensões em relação ao comportamento da mulher, inclusive com uma proposta absurda para que não necessitasse delas para gerar crianças e bani-las da natalidade. A passagem do texto de Sêneca apresenta Hipólito com um ódio mais violento, pois coloca a mulher como a geradora de todos os males, além de enfatizar que as madrastas são as piores, neste caso, uma forma indireta de agredir Fedra e trazer a imagem de Medéia, para condenar aquelas que colocaram as paixões acima da razão, além de desafiarem os homens em seu domínio e impunidade. Assim, a paixão das heroínas estava fadada ao fracasso diante da posição de Hipólito. A

paixão não tinha nenhum espaço na vida do Hipólito de Eurípides e nem na contraparte romana.

Um outro aspecto relevante observado na paixão é o sofrimento presente na vida de Fedra em ambos os textos. Eurípides enfatiza as cenas de sofrimento, ao passo que Sêneca sintetiza em uma única fala da ama. Correlato a este tema, reside a questão do delírio, que igualmente recebe um tratamento peculiar no texto do dramaturgo romano, pois insere-o no meio do longo discurso de Fedra, deixando-o mais natural na fala da personagem. Em todas estas passagens, o traço principal consiste na queda do domínio da razão em detrimento da paixão que passa a regular a vida das personagens. No amplo discurso proclamado pela Fedra de Eurípides, repleto de reflexões acerca da vida humana, com um firme propósito de evitar o desejo por Hipólito __ no que pretende, como um ato de estratégia, inclusive destruir a si mesma __ constata-se que, mesmo com todo este esforço, Fedra torna-se presa fácil para a própria paixão que tenta ocultar.

O suicídio da Fedra de Eurípides representa o resultado do temor diante de uma teia de relações instauradas ao longo da peça, dentre elas a virtual ameaça de acusação de Hipólito. Essa morte envolve também a incapacidade do coro e da ama que não souberam ajudar a sua senhora. A ama propôs diversos tipos de argumentos com características do pensamento sofista, mas que não produziram o efeito necessário para garantir a saúde física e emocional de sua rainha.

O texto de Sêneca apresenta-nos um outro enfoque, que assinala um deslocamento significativo diante do texto grego que é o comportamento da aia de Fedra; ela cuida de sua senhora, inquirindo-a com diversos argumentos, sempre condenando a paixão e ao mesmo tempo analisando criteriosamente a origem de um mal que produz transtornos em sua vida. De fato, realiza o que não foi cumprido pela personagem homônima da peça de Eurípides. Entretanto, o contágio com a paixão de Fedra, aliado ao temor do servo diante do senhor, orientaram-na a que seguisse um outro caminho, renunciando àquilo que havia manifestado à Fedra. A investigação

pela análise intertextual possibilita-nos averiguar os motivos pelos quais o dramaturgo romano desloca as ações das personagens, e sugere as suas conseqüências dentro da peça; ao mesmo tempo refletirmos acerca de como os romanos compreendiam os textos gregos. Um amplo trabalho de transformação foi efetuado por Sêneca para que pudesse unir a tradição da literatura grega com os valores literários e culturais do universo romano. O referido deslocamento foi efetuado para que recaísse uma poderosa ênfase contra as paixões de Fedra, cujo comportamento deve ser evitado. A ama assume o papel de conselheira com muitos argumentos não só constituídos pelo bom senso, mas igualmente por aspectos do estoicismo.

A heroína do texto de Sêneca escolhe a morte como um bem superior ao da personagem de Eurípides. Com o seu ato, obteve a salvação da honra e a consciência purificada, mas, acima de tudo, a certeza da permanência da paixão, do espaço que iria ocupar ao lado de Hipólito, mesmo que a morte fosse o último caminho da vida. No texto latino, observamos que a importância da morte dimensiona aquilo que o homem entende acerca de sua própria vida, gerando vínculos entre as suas atitudes; a loucura amorosa da rainha, o seu suicídio no palco, a ira violenta de Teseu representam momentos de profunda reflexão nos quais devemos indagar sobre o sentido da existência humana.

A concepção do suicídio subjacente ao ato de Fedra parece-nos uma sutileza daquilo que Sêneca compreendia por tal assunto. O dramaturgo romano, aproveitando-se do mito de Hipólito e Fedra, além de estar perfazendo um olhar crítico sobre os motivos que conduziram a heroína de Eurípides para praticar tal ato, une todos estes textos em um único signo e pode conciliar perfeitamente o estoicismo com a conduta de Fedra. É difícil saber se isto era o que Sêneca estava realmente desejando sugerir com o suicídio da sua heroína, mas os indícios são muitos favoráveis para que interpretemos desta forma. O suicídio de Fedra não pode ser o resultado de uma escolha realizada a partir de um amplo universo de motivos apontados no caso da personagem de Eurípides. Existia uma chance para o escritor

apresentar a sua posição filosófica e parece-nos que não havia um outro motivo para que ele assim não procedesse. Um dos caminhos desta escolha resulta, ao mesmo tempo, na preocupação em apresentar a paixão da forma como foi encaminhada pelo comportamento de Fedra, a paixão como destruição, perda do equilíbrio racional diante das ações bem como na destruição de um outro ser, Hipólito. A morte de Fedra alcança a purificação diante de uma realidade insustentável para a sua consciência que retorna naquele momento e pode assim conciliar a morte com a tranqüilidade do repouso eterno.

Uma das questões investigadas em ambos os textos (e cada um dos dramaturgos opta por abordagens diversas) consiste na reflexão acerca da prática da ação humana; mesmo com o pleno conhecimento daquilo que é considerado como justo, a personagem, como é o caso de Fedra, não segue estes passos. Não há uma explicação que possa ser detectada na fala das personagens sobre esse assunto, pois apenas sugerem a questão. Somente após o exame que realizamos, sugerimos com segurança que as situações dramáticas nas quais as heroínas estiveram envolvidas não são semelhantes, o que enaltece a construção literária de Sêneca, pois não se sujeitara a seguir o modelo de explicação e exposição oriundo do texto do dramaturgo grego. A heroína de Eurípides é envolvida por uma série de aspectos como a sexualidade frustrada, a ausência de Teseu, a fraqueza física, a insistência da ama em querer ajudá-la e também dominá-la que a conduziram a não praticar uma ação correta de acordo com o padrão de comportamento grego. Já a heroína do texto latino orienta-se por outra série de motivos como a sexualidade insatisfeita, uma violenta queixa contra a atuação de Teseu, a imagem da mãe como modelo de satisfação sexual, o tormento da paixão que a vence e a conduz a praticar um crime, que, na verdade, é o principal elemento provocador dos atos que realizou.

Assim, a expressão paixão proibida, de fato, engloba um gama de situações sociais, literárias e filosóficas localizada nos textos que acabamos de investigar. A paixão é proibida por provocar mortes, mal-entendidos e punições. Ela envolve o adultério, evento condenado pelas culturas aqui analisadas. Ao usarmos a

intertextualidade, pudemos estabelecer e demarcar a astuta construção literária de Sêneca e o diálogo o qual manteve com o texto de Eurípides.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **A poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os pensadores)

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. de Hortência dos Santos. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

_____. **O prazer do texto**. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1983. (Signos)

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

CACCIAGLIA, Mario de. L'etica stoica nei drammi di Seneca. **Rendiconti dell'Instituto Lombardo, Classe di Lettere e Scienze**, v. 108, p. 78-104, 1974.

CALDER III, William. M. Seneca: tragedian of imperial Rome. **The Classical Jornal**, Charlottesville, v. 72, n. 1, p.1-11, 1976.

CARDOSO, Zélia de Almeida. O discurso literário como elemento caracterizador do espetáculo, nas tragédias de Sêneca: As Troianas. **Itinerários**, São Paulo, v. 6, 47-61, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1992. (Princípios, 58)

CROISILLE, J. M. Lieux communs, sententiae e intentions philosophiques dans la

Phèdre de Sénèque". **Revue des Études Latines**, Paris, v. 42, p. 276-301, 1964.

CROCKER, Lester G. On Interpreting Hippolytys. **Philologus**, Berlim, v. 101, p. 238-246, 1957.

DECHARME, Paul. **Euripide et l'esprit de son théatre**. Paris: Garnier Frères, 1893.

DEVEREUX, George. **The character of the euripidean Hippolytos**: an ethno-psychoanalytical study. California: Scholar Press, 1985. (Studies in the humanities)

DUPONT, Florence. Le prologue de la Phèdre de Sénèque. **Revue des Études Latines**, Paris, v. 69, p. 124-135, 1992.

ESCHYLE. Agamenon. In ___. **Théâtre**. Tradução de Émile Chambry. Paris: Libraire Garnier Frères, 1946.

EVANS, Elizabeth C. A stoic aspect of senecan drama: portraiture. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 81, p. 169-184, p. 1950.

EURIPIDE. Hippolyte. In: ___. **Euripide**. Tradução e introdução de Louis Méridier. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 2.

EURIPIDES. Electra. In: ___. **Euripides**. London: The Loeb Classical Library, 1953. v. 2.

EURÍPIDES. **Medéia**. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1991. (Grécia e Roma, 2)

FESTUGIÈRE, A-J. **La esencia de la tragedia griega**. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Ariel, 1986.

FONSECA, Alice Cúnio Machado da. O mito da figura feminina na literatura latina. In: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2, 1991, São Paulo. **Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos**: mito e religião e sociedade. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1991. p. 126-7.

FORTEY, S.; GLECKER, J. Actus tragicus. Seneca on the stage. **Latomus**, Tournai, v. 34, p. 699-715, 1975.

FRASSON, Regina Mafalda Denardin. A intertextualidade como recurso de argumentação. **Letras**, Santa Maria, v. 4 , p. 85-93 , 1992.

FRIBERG, Barbara; FRIBERG, Timothy. O Novo Testamento grego analítico. Texto grego editado por Kurt Aland e al. Introdução, apêndice e trad. por Adkel Almeida de Oliveira. São Paulo: Sociedade Religiosa. Ed. Vida Nova, 1987.

GASKIN, Richard. Do homeric heroes make real decisions? **The Classical Quaterly**, Oxford, v. 40, fasc. i, p. 1-15, 1990.

GIBERT, JOHN C. Euripides' Hippolytus plays: wich came first? **The Classical Quaterly**, Oxford, v. 47, fasc.i, p. 85-97, 1997.

GOFF, E. Barbara. **The noose of words**: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GRIMAL, Pierre. **Sénèque**: sa vie, son oeuvre. Paris: Presses Universitaires de France, 1948. (Philosophes)

_____. L'originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre. **Revue des Études Latines**, Paris, v. 41, p. 297-314, 1963.

_____. **La vida en la Roma antiga**. Trad. de Sandra e Fernando Schiumerini. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993. (Paidós Studio, 95)

GRUBBE, G. M. A. Euripides and the Gods. **A colection of critical essays**. London: Prentice-Hall e Englew and Cliffs, 1968.

JAEGER, Werner. **Paidéia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **Poétique**: Revista de Teoria e Análise Literárias: Intertextualidades. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979. p. 5-76.

JULIA, Victoria; BOERI, Marcelo D.; CORSO, Laura. **Las exposicones antiguas de ética estoica**. Buenos Aires: Eudeba, 1998.

KNOX, Bernard. **World and action**: essays on the Ancient theater. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

KITTO, H.D.F. **A tragédia grega.** Trad. Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: A. Amado, 1961. 2 v.

KOVACS, David. **The heroic muse**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. De Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Coleção Debates, 84)

LANA, Italo. Seneca e la poesia. **Rivista di Estetica**, Turim, v. 6, p. 377-396, 1961.

LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. **Arion**, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962.

LEFKOWITZ, Mary R. 'Impiety' and 'atheism' in Euripides' dramas. Oxford, **The Classical Quaterly**, v. 39, fasc. i, p. 70-82, 1989.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, 32)

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. São Paulo: Pespectiva, 1989. (Estudos, 111)

MARCOSIGNORI, Ana Maria. Il concetto di virtus tragica nel teatro di seneca. **Aevum Antiquum**, Milan, v. 34, p. 217-233, 1960.

MARTI, Berthe. Seneca's tragedies. A new interpretation. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 76, p. 216-245, 1946.

_____.The prototypes of Seneca's tragedies. **Classical Philology**, Chicago, v. 42, n. 1, p. 1-16, 1947.

MÉRIDIER, L. Euripide et l' orphisme. **Bulletin de l' association Guillaume Budé**, v. 18, p. 15-31, 1928.

MONTERO, Santiago. **Deusas e adivinhas**: mulher e adivinhação na Roma Antiga. Trad. Nelson Canabarro. São Paulo: Musa, 1998. (Ler os clássicos, 8)

MOSSE, Claude. **La mujer en la Grecia clásica**. Trad. Celia María Sánchez. 3. ed. Madrid: Nerea, 1990.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: História, Teoria e Crítica. São Paulo: Edusp, 1997. (Acadêmica; 16)

OWEN, Willian H. Commoplace and dramatic symbol in Seneca's tragedies. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 99, p. 291-313, 1968.

PAUSÂNIAS. **Descrición de Grecia**: Livros I-III. Trad. e notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Barcelona: Planeta DeAgostini, 1998.

PÉREZ, Andrés Pociña. El teatro latino en la época de Augusto. **Helmántica**, Salamanca, v. 24, p. 511-526, 1973.

PIMENTEL, Maria Cristina. **Quo verget furor**? Aspectos estóicos na Phaedra de

Séneca. Lisboa: Colibri, 1993. (Coleção Mare nostrum; Série Estudos)

_____. A conciliação da estética literária e da filosofia em Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 257-68, 1987.

PLATO. Euthydemus. In ___. **Plato**. Tradução de W. R. M. Lamb, M. A. London: The Loeb Classical Library, 1652. v. 4.

PRATT, N. T. The stoic base of Senecan drama. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 79, p. 1-11, 1948.

QUEIROZ, Maria José de. Séneca, ou o exercício da virtude. In: ___. **Os males da ausência, ou A literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. p. 79-90.

RAIJ, Cleonice Furtado de Mendonça Van. **Fedra de Sêneca**: discurso literário e perspectivas para um estudo filosófico. 1992. 443p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. Fedra de Sêneca: re-leitura de um mito amoroso na época dos Césares. In: CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS, 2, 1991, São Paulo. **Atas do II Congresso Nacional de Estudos Clássicos**: mito e religião e sociedade. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1991. 128-133.

RICCI, Ângelo. **O teatro de Sêneca**. Porto Alegre: UFRGS, 1967. (Conferências, 2)

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Trad. de Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. Unb, 1998.

_____. **L'évolution du pathétique**: d'Eschyle a Euripide. Paris: Press Universitaires de France, 1961.

ROUSSELLE, Aline. **Pornéia**: sexualidade e amor no mundo antigo. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RUCH, M. La langue de la psychologie amouresse dans la Phèdre de Sénèque. **Les Études Classiques**, Namur, v. 32, p. 356-63, 1964.

RUNCHINA, Giovanni. Sulla Phaedra di Seneca. **Rivista di Cultura Classica e Medievale**, La Fontina, v. 8, p. 12-37, 1966.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Leitura e Crítica)

SAÏD, Suzanne. **La faute tragique**. Paris: François Maspero, 1978.

SANTOS, Fernando Brandão dos. O Hipólito de Sêneca: um breve estudo sobre tragédia latina. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p. 129-138, 1988.

SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 28, p. 117-127, 1988.

SEABRA FILHO, José Rodrigues. **Livre-arbítrio na tragédia latina:** O Tiestes de Sêneca. 1985. 145p. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SEGURADO E CAMPOS, J. A. O simbolismo do fogo nas tragédias de Sêneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 185-247, 1972.

_____. Notas para uma leitura da Phaedra de Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 12, p. 155-76, 1983/84.

_____. A linguagem dos gestos no teatro de Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, p. 109-34, 1987.

SENECA. Phaedrea. In: ___. **Seneca's Tragedies**. London: Harvard University Press, 1953. v. 2

SMOOT, J. J. On a vase painting, a clearer view of Euripides'Hippolytus. **Comparative Literature Studies**, University Park, v. 13, p. 292-303, 1976.

SÓFOCLES. **Antígona**. Introdução, versão e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Brasília: Ed. da Unb, 1997.

SOUZA, Eneida Maria de.; MIRANDA, Wander Melo Miranda. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada no mundo**: questões e métodos. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997. p. 39-52.

STEELE, R. B. Some roman elements in the tragedies of Seneca. **American Journal of Philology**, Baltimore, v. 43, p. 1-31, 1922.

TOBIN, R. W., Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater. **The Classical Journal**, Charlottesville, v. 62, p. 64-70, 1966/1967.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. **O estoicismo romano**: Sêneca, Epicteto, Marco Aurélio. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. (Filosofia, 45)

VEGA, José S. Lasso de la. Hipólito y Fedra en Eurípides. **Estudios Clásicos**, Madrid, v. 9, p. 361-410, v. 1965.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. A pessoa na religião: aspectos da pessoa na religião grega. In: **Mito e pensamento entre os gregos**. São Paulo: Difel, 1973. p. 277-291.

VEYNE, Paul. **A elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. Trad. Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BEARE, W. **The Roman stage**: a short history of latin drama in the time of the republic. London: Methuen & Co., 1950.

COSTA, Aída. Reflexões sobre o universo do "Hercules Furens" de Sêneca. **Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 4, n. 4., p. 13-24, 1975.

EURÍPIDES. **Hipólito**. Trad., versão do grego e notas de Bernadina de Sousa Oliveira. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

FREIJEIRO, Antonio Blanco. Seneca y la sociedade romana. **Cuadernos Hispano-americanos**, v. 194, p. 218-234, 1966.

FURLEY, W. D. Phaidra' s pleasurable Aidos (Eur. Hipp. 3807). **The Classical Quaterly**, Oxford, v. 46, fasc. i, p. 84-90, 1996.

HIJMANS, B. L. Drama in Seneca' stoicism. **Transactions and Proceedings of the American Philological Associations**, v. 97, p. 237-51, 1966.

JUNQUEIRA, Valderez Helena Gil. A intertextualidade em processo. **Revista Letras**, São Paulo, v. 31, p-11-16, 1991.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **Intertextualidade ou plágio?** - Considerações teórico-práticas. **Signótica**, Goiânia, v. 2, 153-161, 1990.

PÉREZ, Andrés Pociña. Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca. **Emerita**, Madrid, v. 44, p. 279-301, 1976.

PERRONE-MOISÉS. Crítica e intertextualidade. In: ___. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo, Ática, 1993. p. 58-76.

PRADO, J. B. T. Uma leitura intertextual da, Phaedra, de Sêneca. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 35, p. 195-200, 1995.

SÉNECA. **Tragedias**. Trad. Jesús Luque Moreno. Espanha: Gredos, 1979, v. 1 e 2. (Biblioteca Clásica Gredos, 26, 27)

SÊNECA, Lúcio Aneu. **As troianas**. Intr., trad. e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997. (Roma Grécia, 6)