

# A RELEITURA DO MITO DE FEDRA E HIPÓLITO POR EURÍPIDES E SÊNECA - INTERSEÇÕES

FERNANDO CRESPIM ZORRER DA SILVA<sup>1</sup>

**Resumo:** A reescrita do mito de Fedra e Hipólito por Sêneca representa um processo dinâmico no qual o autor examina a tradição e produz uma nova obra. Desde o início da peça, Phaedra, o escritor romano diminui a presença dos deuses no que contribui para a instauração da ideia do homem como centro das ações e como sendo responsável por suas escolhas. Além disso, o drama enfatiza a ideia de que não se deve perder a razão em nome da paixão. Também é possível observar traços da filosofia estoica na censura da aia em relação aos atos praticados pela esposa de Teseu. Deste modo, principalmente dialogando com as construções poéticas de Eurípides, Sêneca apresenta uma nova obra adaptada ao seu contexto histórico-social e literário.

**Palavras-chave:** Fedra, Hipólito, Sêneca, Eurípides.

O dramaturgo Sêneca (4 a. C. a 65 d. C.) escreveu tanto textos filosóficos como tragédias. Dentre essas, destaca-se a peça *Fedra* na qual apresenta a paixão dessa personagem pelo seu enteado, Hipólito, filho de Teseu. Segundo Pierre GRIMAL (1963,

p. 298), alguns críticos dessa tragédia romana sugerem que Sêneca não construiu um texto com qualidade literária, enquanto que há uma outra linha interpretativa que lhe outorgava os devidos méritos literários. Pierre Grimal defende essa última posição que representa a nossa posição crítica. Na verdade, o texto de Sêneca apropriou-se de inúmeras obras, como das duas versões da tragédia *Hipólito* de Eurípides (a primeira, intitulada *Hipólito Velado*, porém só sobraram alguns fragmentos —, e do *Hipólito Porta-Coroas*, a qual restou o texto integral). Também é possível, como assevera o referido latinista, que o filósofo romano tenha utilizado a peça *Fedra* de Sófocles (da qual se tem pouquíssima informação), além do texto *Heroidum Espistuale IV*, de Ovídio, e um texto escrito por Lycophron do qual não restaram fragmentos. Cleonice Furtado de Mendonça Van RAIJ (1992, p. 77) sugere que a teia de intertextos seja maior que a de Pierre Grimal, incluindo, ainda, obras de Virgílio e outros textos de Ovídio; além disso, a pesquisadora enfatiza a impossibilidade de apontar a gama de intertextos com os quais Sêneca estabeleceu contato para compor a sua tragédia.

É preciso frisar que um dos méritos da escrita de Sêneca é ter rearticulado elementos, a partir de obras anteriores, principalmente dos textos já mencionados de Eurípides, em uma nova obra, adaptando-os com idéias, com estruturas e com formas de

<sup>1</sup> Pós-Doutor – Bolsista de Pós-Doutorado na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – fernando.zorrer@gmail.com.

seu tempo. O importante é, de acordo com o pensamento de Giovanni Runchina (1966, p. 32 ss) e do próprio Pierre Grimal, superar a ideia de inferioridade que essa tragédia tem recebido nos últimos séculos pela crítica literária. Neste caso, no universo clássico não se considera a ideia da novidade como um elemento decisivo para que uma obra literária seja considerada valiosa em termos literários, mas sim a articulação de diversos componentes (autores gregos, latinos, a sociedade romana, além das peculiaridades intrínsecas da filosofia e do pensamento do autor) como o escritor latino conseguiu concretizar na sua tragédia *Fedra* que é o que se vamos analisar aqui.

Agora se o nome da heroína Fedra constitui no título da obra de Sêneca, diferentemente dos textos de Eurípides, as reflexões que o primeiro apresentou a respeito da mulher não assinalam uma ruptura no plano social quanto à figura feminina – na verdade, como veremos, não é essa a preocupação central da sua obra mas sim tudo aquilo que diz respeito à paixão e o seu desenvolvimento negativo. O dramaturgo romano, neste sentido, introduz no seu texto não só a sua própria filosofia bem como na área sociocultural apresenta uma imagem ainda desfavorável a respeito da mulher fato que é distinto da personagem de Eurípides a qual não recebe maiores críticas apesar de ter contribuído na morte de seu enteado. De fato, o escritor romano não rompe com a ideologia da sociedade patriarcal. Também a aia do texto de Sêneca critica, por diversas vezes, o exagero da paixão amorosa de Fedra. Certamente, não está apenas atacando somente isso, 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.

Em relação ao emprego de ideias estoicas no texto dramático, observa-se a pertinência dessa hipótese, visto que pode ser comprovada a sua própria filosofia inserida em todas as peças. Berthe Marti (1946, p. 222), ao construir, possivelmente, uma das teorias mais audaciosas sobre a relação entre a obra literária e filosófica de Sêneca; afirma que as obras *Medéia* e *Fedra* pertencem a um determinado

grupo de peças que revelam a análise de caráter; salienta, também, o resultado das emoções, especificamente, nessas peças, um amor apaixonado que envolve a vida das heroínas. Por sua vez, Maria Cristina Pimentel (1987, p. 258 ss) defende a ideia 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 apontado como um integrante do Estoicismo, mais precisamente da vertente denominada Neo-Estoicismo, possui um pensamento singular, distanciado, às vezes, da sua própria visão tradicional. Deste modo, tragédias como *Fedra* e *Medéia* são a mais importante contribuição do pensamento estoico para a Psicologia — aqui também se destaca o exame do efeito de impulsos emocionais que tratam da luta entre o vício e a virtude (MARTI, 1946, p. 222). Neste caso, o homem assume o lugar principal no mundo, porque é responsável por suas ações, o que justifica a representação, nas tragédias de Sêneca, da ideia de que tanto a felicidade como a infelicidade possuem a sua origem na alma dos homens, porém isso não reside nos acontecimentos (CACCIAGLIA, 1974, p. 81). Em contrapartida, o teórico Willian H. Owen (1968, p. 291 ss) 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, ideias estoicas procedentes de sua própria filosofia.

Também se observa uma ruptura de Sêneca em relação a outros tragediógrafos latinos; tal aspecto pode ser verificado na opinião de um dos poucos depoimentos realizados por um crítico latino, como é o caso de Quintiliano (35- 100?) (RICCI, 1967, p. 45 ss), ao confessar que prefere as obras dos outros dramaturgos, por julgá-las mais próximas do que fizeram os escritores gregos que as de Sêneca. Com efeito, essa compreensão contribui para a perspectiva de uma nova proposta literária que Sêneca havia criado perante as obras dos escritores gregos. Quintiliano não o elenca como um 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 latinista Berthe Marti (1946, p. 219) insiste que Quintiliano não

considerava as obras de Sêneca como tragédias, o que corroboraria a sua própria teoria, ao afirmar que o dramaturgo latino não desejava escrever tragédias seguindo o padrão das dos dramaturgos gregos; na verdade, o dramaturgo latino adaptou a técnica da tragédia para que melhor se adequasse ao ensino da Filosofia – eis uma das hipóteses.

No drama *Fedra*, o dramaturgo latino inova não só por deixar os deuses de lado, visto que não aparecem como figuras dramáticas — considerando-se que, no texto grego, havia Afrodite e Ártemis, que apareciam tanto no prólogo como no êxodo, além de outras divindades serem mencionadas e o texto já ter um forte indicativo a respeito do futuro da ação que é nos é informado por Cípris no início da tragédia. Além disso, a ausência 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, dentre as suas tragédias, que se apresenta isento das divindades. 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; ali o filho de Teseu aparece dando inúmeras ordens aos seus servos, demonstrando possuir um grande poder sobre o seu mundo. Desta maneira, Hipólito não é vítima de Afrodite nem de qualquer outra divindade, como é sugerido por Eurípides na sua obra; não haveria alguma possibilidade para se apontar que esse personagem foi o responsável diretamente ou indiretamente por Fedra ter-se enamorado por ele. Tanto o Hipólito de Eurípides com o de Sêneca apresentam críticas quanto às mulheres, no entanto, o primeiro é retratado por ter maiores problemas em seus atos, pois age com arrogância em relação aos servos; mantém uma relação estranha com a deusa Ártemis; se afasta dos assuntos da cidade; criou um prado no qual somente ele e a sua deusa Ártemis podem usufruí-lo.

Do ponto de vista da paixão que a rainha, da tragédia de Sêneca, possui pelo enteado, que é um dos pontos cruciais desta trama, os diálogos que a

primeira personagem estabelece com as outras são significativos para acentuar os diversos estágios da paixão. Fedra assume, diante de cada um dos personagens, um temperamento: quando conversa com a aia, está praticamente absorta em sua paixão; com Hipólito, este sentimento está na iminência de ser revelado ao seu enteado. Com Teseu, verificam-se dois momentos: em um deles, a rainha constrói uma verdadeira cena teatral, caluniando Hipólito, isto é, o teatro ocorre dentro do próprio teatro; no outro, ela revela o que estava ocultando, isto é, a calúnia e a paixão, diante de Teseu e do cadáver de Hipólito.

Neste sentido, a paixão amorosa imbrica-se com a sua vida e a rainha vive imersa dentro do trágico: deste modo, possui o pleno conhecimento de que está cometendo um crime, reconhece que está sendo arrastada, porém não possui forças para retroceder em relação àquilo. R. W. Tobin concebe a Fedra de Sêneca como uma personagem culpada e responsável (TOBIN, 1966/1967, p. 69). A culminância do momento trágico ocorre quando ela observa 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. É importante aqui ressaltar a forma pela qual a heroína revela a sua paixão, porque, abertamente, defende o seu adultério e declara-se ao seu enteado; ainda, ela própria repele que Hipólito lhe chame como mãe, v. 609; é importante destacar que a Fedra, de Eurípides, não se aproxima de Hipólito, pois nessa peça a tentativa de aproximação amorosa é realizada através da aia. Além disso, Fedra ouve parte da conversa que a serva manteve com o enteado e, por temer que seja acusada por desejá-lo, decide caluniá-lo bem como ela opta, a seguir, pelo suicídio.

Na verdade, Sêneca está preocupado moralmente em sugerir que a paixão de Fedra deve ser evitada assim como o comportamento de determinadas personagens, pois praticam a violência ao empregarem as suas paixões (como Teseu, que injustamente mata o seu próprio filho, rapidamente, do mesmo modo que o personagem de Eurípides). Com efeito, a ira consiste na pior das paixões para Sêneca (MARTI, 1946, p. 229); tal sentimento

é censurado tanto na obra filosófica dos estoícos como nos escritos de Sêneca. Sem sombra de dúvida, a ira representa um índice de fraqueza interior do indivíduo. A aia, 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 pensamento estoíco. O comentarista Norman T. Pratt Jr. (1948, p. 5) acredita que, nas tragédias de Sêneca, observa-se a concepção de que tanto o bem como o mal podem ser reduzidos ao jugo da razão ou da paixão. Fedra age, na maior parte das vezes, sob o domínio de sua paixão. O Estoicismo defende a completa superioridade da razão; a rainha deveria sobrepujar as emoções, mas não consegue. Mais do que nunca, Fedra não representa um exemplo desta virtude, mas sim daquela que se deixa ser conduzida, sem muito esforço, sob o domínio da paixão. Tal sentimento é, com certeza, encarado pelo Estoicismo como irracional, como algo excessivo e que deve ser evitado. Sêneca constrói a personagem Fedra com o intuito de revelá-la completamente apática diante da razão e altiva diante da paixão. A única oposição presente no texto que realmente tenta refrear o seu desejo é a aia, que representa um agente externo e que procura conduzi-la à virtude.

Também a serva, ao constatar a dificuldade de convencer Fedra, muda o seu comportamento e tenta atrair Hipólito para a paixão de sua senhora, conforme os versos 88-120. O comentarista N. Pratt assinala que a mudança da posição da aia ocorre pela presença do medo (PRATT, 1948, p. 8). 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 indica tanto concretamente como simbolicamente que a parte irracional da alma pode contaminar a parte racional (MARTI, 1946, p. 232).

Mais adiante, no amplo diálogo, no qual a aia procura aproximar Fedra e Hipólito, este personagem critica a sociedade na qual vive; propõe uma outra que se caracterize essencialmente pela paz e

pela bonança, livre das paixões humanas — temática que não foi discutida pela personagem homônima do texto grego cujo discurso é marcado por severas críticas às mulheres. Neste momento, a casa, como o lugar ocupado pelo homem e pela mulher, sugerida pela peça grega de Eurípides, não se torna o ponto de partida para a discussão. Sêneca traz a mesma estrutura planejada do texto de Eurípides: o diálogo entre a serva de Fedra com Hipólito, além da permanência da oposição das opiniões entre a nutriz e o filho de Teseu. No texto do dramaturgo grego, o conflito é resolvido pela ameaça de violência física do filho de Teseu contra a aia, ao passo que, no texto latino, o diálogo é interrompido com a entrada de Fedra em cena, a fim de permitir a revelação da paixão.

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. O latinista J. A. Segurado e Campos (1983/84, p. 172) observa que Fedra não está colocando a mulher em uma posição ativa, contudo ainda apresenta uma postura passiva que não inova diante do poder masculino. De fato, afirma que não é conveniente que uma mulher comande um reino. Fedra, além de ser submissa diante do ser amado, assume uma posição similar diante do poder masculino.

Antes de pronunciar a derradeira confissão, Fedra expressa a presença do fogo dentro de si mesma, conforme os versos 640-644. Anteriormente a rainha já dissera que atravessaria o gelo dos cumes se Hipólito mandasse; em outras passagens, verificam-se imagens relativas tanto em relação ao fogo quanto no que diz respeito 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*, como se observam nos versos 119-120; 130-1; 165; 187; 275-6; 290-1; 336-7; 359; 361; 644 (SEGURADO E CAMPOS, 1972, p. 222). O referido crítico português declara que o fogo “... é frequentemente utilizado por Sêneca (como praticamente por todos os poetas) para, por metáfora, aludir à paixão, ao estado

de alma exaltado ...” (SEGURADO E CAMPOS, 1972, p. 191). O emprego de tal palavra proporciona um efeito contrastante, ao estabelecer um nexos entre o estado da rainha com a linguagem empregada nas suas falas. No texto de Sêneca, “... 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” (RUCH, 1964, p. 362)<sup>2</sup>. Deste modo, através das metáforas sugeridas acima, elas indicam a inconstância das decisões de Fedra e a violência de sua paixão.

Após a fuga de Hipólito que combina com a chegada de Teseu, o dramaturgo latino emprega outra saída dramática, pois, embora Fedra não apresente uma declaração escrita contra Hipólito, como ocorre no *Hipólito Porta-Coroa*, de Eurípides, a rainha utiliza a arte do teatro para convencer Teseu de que foi ultrajada pelo seu filho. Sêneca transforma o referido documento em uma cena teatral, com a diferença de que a Fedra do texto latino encara o seu marido diretamente, ao passo que a rainha da peça de Eurípides utiliza a escrita e o seu suicídio como um mecanismo mais enfático para a acusação contra o enteado.

Além disso, a rainha não se conteve diante do corpo esfacelado de Hipólito que foi trazido diante de todos. A confissão daquela é a solução para o seu sofrimento, a fim de conseguir o alívio perante a sua consciência. Somente falando é que consegue aliviar a culpa que carrega dentro de si mesma. Pierre Grimal (1948, p. 61) observa que, para o dramaturgo romano, a morte representa um mecanismo com o objetivo de salvar a nossa autonomia. É importante lembrar que, no texto *Consolação à Márcia*, Sêneca defende o suicídio como o último mecanismo para salvar a nossa saúde. Através do suicídio, é que se consegue a independência de nossa alma. No entanto, tal concepção não se estabelece em uma relação de dependência para com

uma vida em um outro mundo, admitindo-se que haveria alguém, um deus, que puniria ou não conforme as nossas anteriores atitudes. Para a esposa de Teseu, só há uma ligação com a outra vida, que é Hipólito.

Ainda, Pierre Grimal (1963, p. 304 ss) acredita que a personagem Fedra recebe a *contaminatio* dos dois textos escritos por Eurípides acerca do mito de Hipólito, já que consegue controlar o seu furor, com um enorme esforço de vontade; quanto ao suicídio, é através de uma alternativa estoíca, que a personagem encontra um expediente para salvaguardar a sua liberdade. J. M. Croiselle julga primeiramente que a opção pelo suicídio não consiste em uma maneira de assegurar a liberdade, porém representa uma atitude final de resistência que deve agora cessar (CROISILLE, 1964, p. 289). Também não concorda que o suicídio de Fedra represente um ato estoíco neste contexto, no entanto consiste em uma “... fuga diante da paixão dominante à qual Fedra tem cedido anteriormente”<sup>3</sup> (CROISILLE, 1964, p. 289).

O elemento macabro registrado no final da peça, quando Teseu reúne os pedaços de seu filho, funciona como um componente essencial dentro dessa 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, porque Hipólito, embora esteja com o corpo destroçado, dialoga com Teseu sem dificuldade — tal passagem é suprimida, pois, do texto latino. Pai e filho não se encontram e conseqüentemente não se entregam a lamentações e ao perdão. Há uma só voz que ressoa no final desta tragédia latina que é a de Teseu que, como Fedra, deixou-se levar pela paixão.

<sup>2</sup> 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”.

<sup>3</sup> No original, “... une fuite devant la passion dominante à laquelle Phèdre a cédé auparavant”.

**Abstract:** Seneca's rewriting of the Phaedra-Hippolytus myth represents a dynamic process in which the author examines the tradition and produces a new work. From the very beginning of the play, Phaedra, the Roman writer curtails the presence of gods, thus contributing to the idea of man as the center of actions and accountable for his own choices. In addition, the drama emphasizes the idea that one should not exchange reason for passion. It is also possible to observe characteristics of stoicism in the way the nurse reproaches Theseus's wife for her actions. Therefore, by establishing a connection with Euripides's poetic constructions, Seneca delivers a new work, adapting it to his historical, social, and literary context.

**Keywords:** Phaedra; Hippolytus; Seneca; Euripide

## REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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.

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

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

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

SEGURADO E CAMPOS, J. A. Notas para uma leitura da Phaedra de Séneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 12, 1983/84, p. 155-176.

\_\_\_\_\_. O simbolismo do fogo nas tragédias de Sêneca. **Euphrosyne**, Lisboa, v. 15, 1972, p. 185-247.

TOBIN, R. W., Tragedy and catastrophe in Seneca's Theater. **The Classical Journal**, Charlottesville, v. 62, 1966/1967, p. 64-70.