

O drama da retórica: poética do erotismo na Fedra de Sêneca

Profª Ms Leyla Thays Brito da Silva (UFPB)

Resumo

Na tragédia Fedra do dramaturgo e filósofo latino Sêneca (séc. I d. C), o conflito trágico se dá pela tensão entre a paixão erótica de Fedra e a castidade de seu amado Hipólito, inteiramente devoto à deusa virgem Diana e avesso ao *númen* de Vênus. Alijando-se aparentemente das amarras da causalidade e da necessidade, isto é, das medidas da excelência poética conforme pressupõe Aristóteles na *Poética*, consideraremos, nesta análise, amparados nos estudos do símbolo e do mito de Mircea Eliade, que o conflito dramático da tragédia *Fedra* se dá pela manipulação retórica e poética realizada pelo dramaturgo.

Palavras-chave: Sêneca, Erotismo, Poesia, Imagem, Mito

1 Introdução

Os estudos que a crítica empreendeu sobre a dramaturgia de Sêneca, por um longo tempo, se limitaram a dizer que, por sua verbosidade, essa obra consistia em exercícios de declamação, e de exposição das ideias estoicas, a serem expostas na *recitatio* romana. No que toca a estética das peças, no século XVIII, o neoclassicismo francês, com o seu aristotelismo canhestro, considerou que, em Sêneca, não haveria o cumprimento com a verossimilhança, pelos arroubos passionais de seus personagens e pelo investimento no horror trágico. Os imperativos da verossimilhança neoclássica impediram a aceitação da dramaturgia senequiana no rol do que se convencionou chamar de “tragédia perfeita.”

No que diz respeito à finalidade didática das peças, na medida em que Sêneca escrevera uma obra vasta, de intenções estoico-moralizantes, o conjunto de suas tragédias foi apreendido como tratados filosóficos a guisa de dramas. Assim sendo, a leitura dos caracteres trágicos senequianos os delimitou como paradigmas negativos da conduta ideal estoica. Para muitos críticos, as tragédias de Sêneca ensinariam como não agir, uma vez que os heróis, em sendo extremamente passionais, subverteriam a orientação moral do estoicismo, que consiste na *ataraxía* - a tranquilidade que isenta o sábio do jugo das paixões. Portanto, a lição trágica de Sêneca seria: o homem que se deixa dominar pelas paixões chama a si o trágico. Nesse sentido, a obra dramática de Sêneca se limitaria ao um didatismo, de modo a simplificar a natureza dialética do trágico.

Além disso, a apreciação da obra senequiana se deu por uma sistemática comparação reducionista com a tríade da tragédia grega, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, de maneira que parte da crítica defendia que “todas as peças são imitações e traduções de peças gregas, cuja grandeza e simplicidade o poeta não conseguiu alcançar.” (MAFRA, 2010) Tal argumento estaria amparado nas “regras” do teatro postuladas pela teoria teatral do século XVII, a qual Jean-Jacques Roubine ironicamente denominou de “aristotelismo à francesa”. Isso se deveu, sobretudo, à estranha configuração que Sêneca

deu aos seus caracteres. Excessivamente passionais, tais figuras não se enquadrariam na exata medida do caráter médio aristotélico, mas sim estariam no âmbito do monstruoso, de modo a contradizer uma recomendação essencial à eficácia trágica, a verossimilhança, o que é crível e conforme aos sentimentos humanos. Uma Medeia que mata os filhos impiedosamente na frente de Jasão ou uma Fedra que, alucinada, se metamorfoseia na própria mãe de Hipólito, afirmando o ato incestuoso, despertariam, conforme postula Aristóteles, não o temor e a piedade, mas “o monstruoso, que nada produz de trágico.” (ARISTÓTELES. XIV, 1453b, 75) Ao equacionar-se rigidamente os postulados da *Poética* de Aristóteles com o universo ficcional do dramaturgo romano, não se poderá encontrar correspondências que aproximem a obra senequiana à excelência das tramas gregas. São exatamente os excessos estéticos de Sêneca, os quais fogem da medida aristotélica, como o ultrapatetismo e retorismo-poético, as fontes principais dos argumentos contra essa estética dos excessos.

A tragédia de Sêneca, rompendo com o *métro*n da estética grega, apresenta como principais elementos de sua constituição poética e dramática o ultrapatetismo, isto é um exacerbamento das emoções catárticas de “temor” e “piedade”, e um retorismo-poético que aparentemente se sobrepõe à economia das tramas. Tais excessos deixam-se flagrar no descarrilar vertiginoso das emoções dos personagens; em extensos mergulhos psicológicos monológicos, nas falas prolongadas e imoderadamente retóricas, na morbidez das descrições imagético-sensoriais de cenas aterradoras de sangue e morte; tudo isso conduzido por um elevado investimento no trato poético com a linguagem, de maneira que a condução da ação dramática parece diluída.

Ultimamente, os estudos da dramaturgia de Sêneca têm feito uma revisão cuidadosa dos textos trágicos do poeta, de maneira a evidenciar o valor estético dessa obra. Florence Dupont (1995) compreende que a discussão sobre a verbosidade senequiana e de sua não-teatralidade é, na verdade, *un problème mal posé*. De fato, o contexto histórico do teatro romano aponta para a uma categoria de tragédia escrita para a *recitatio* que reunia os doutos em poesia e retórica. No entanto, Dupont constata que há uma outra ordem de teatralidade em Sêneca, a teatralidade da voz e do corpo do ator aferível nos versos de cada peça. Desse modo, nem o fato de terem sido destinadas à *recitatio*, tão pouco a presença constante do horror não obstarão o valor cênico e trágico das tramas. Tanto é que a dramaturgia senequiana tem sido constantemente revisitada pelas experiências teatrais e dramáticas contemporâneas. Tome-se como exemplo a peça *Phedra's Love* de Sara Kane, que mostra uma clara releitura da *Fedra* senequiana, em seus excesso ultrapatéticos e eróticos.

2. O mito e o símbolo trágicos

Afastando-se, aparentemente, das amarras da causalidade e da necessidade aristotélicas, a tessitura dramática em Sêneca parece-nos estar enleada no conjunto das imagens poéticas que constituem o universo das tragédias. A busca por um fio condutor que interligue os episódios de cada ato que compõe as tramas será mal fadada se se detiver no nível imediato das ações dos personagens. Na obra senequiana, a *mimesis* trágica parece inscreve-se na dimensão das imagens simbólicas advindas da manipulação das narrativas míticas forjadas pelo dramaturgo. Diante disso, consideramos que a categoria da imagem poética, suporte para o espetáculo da dor

trágica, seja o ponto forte da obra senequiana, pois, suspeitamos que, nesse conjunto de imagens, esteja subscrito o estofo dramático de Sêneca, amplamente questionados pela crítica.

2.1. Da razão ao mito

A leitura da obra de Sêneca, limitada à matéria racional de sua filosofia estoica, escamoteia algo de mais valioso na apreensão mítica do trágico. A forma do pensamento mítico, em sendo um complexo de opostos, em que, por exemplo, os pares luz e sombra, morte e vida compõem uma totalidade, promove uma compreensão de instâncias de significação humanas mais profundas, das quais o sentido de trágico se aproxima. De acordo com a filosofia do trágico, tal fenômeno, em si dialético, é o que melhor define a existência humana. Com Schopenhauer, por exemplo, ao mesmo tempo em que a vontade, a coisa em si e fundamento da realidade, produz o fenômeno do mundo, delimitando-o no espaço e no tempo, o que seria a afirmação da vontade de viver, engendra também a negação de viver. Para Schopenhauer, a permanência do nada, do qual tudo dimana e ao qual tudo retorna, delineia o embate satisfação-insatisfação travado pela vontade (ALMEIDA. 2007, p. 229-243). Como numa espécie de cosmologia da realidade fenomênico, a representação do mundo regida pela vontade se dá nessa imbricada relação vida-morte, uma vez que a vontade de viver traça os contornos do fenômeno do mundo, enquanto a negação de viver ajusta-nos à nossa origem para a qual a morte nos conduz.

Nesse sentido, se a matéria trágica em si é uma aporia, que, a um só tempo, constitui o sentido da vida e da morte, o trágico na tragédia, para ser efetivo, deverá apresentar essa natureza cambiante, da qual a moral estoica parece distanciada.

Assim, em vez de considerarmos os aspectos óbvios da moral estoica da qual Sêneca foi propagador em seus escritos filosóficos, consideramos que a matéria mítica ali manipulada convidava a um olhar mais atento a essa dimensão do mítico-simbólico. Ainda que os compêndios insistam em afirmar que a dramaturgia de Sêneca seja uma espécie de tragédia-tese da sua doutrina.

Diante disso, apesar de aparentemente a obra de Sêneca contradizer um critério fundamental para a efetividade trágica, que é a verossimilhança, segundo Arístóteles, consideramos que esse caráter de verossimilhança encontra-se subjacente nas sugestões e simbologias que as imagens mítico-poéticas carregam. Considerando, como diz Mircea Eliade, que o símbolo revela certos aspectos da realidade – os mais profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento (ELIADE, 2002), suspeitamos que o sentido do trágico em Sêneca esteja veiculado exatamente em sua elaboração e reelaboração das imagens mítico-poéticas.

Se a cena senequiana é terrível, ultrapatética, isso se deve ao fato de que Sêneca parece se recusar ao adestramento do horror, revolvendo a matéria mítica em suas camadas mais tenebrosas, em que o sagrado se manifesta em sua natureza de *mysterium tremendum*, um mistério arrepiante, para usar um termo de Rudolf Otto. No enalço de Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*, em Sêneca acreditamos que há um “apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade

integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades.” (ARTOUD. 1987).

Essas possibilidades humanas profundas, que as imagens míticas são capazes de acessar, parecem constituir o fim ao qual as tramas de Sêneca se encaminham. Na medida em que as ações trágicas dos personagens lidam diretamente com paixões e desejos recalcados, como o incesto, o infanticídio, o fratricídio, a partir de uma poética despudorada, tais afetos, para além do plano do recalque, se apresentam abertamente, sem o véu do decoro.

3. Fedra: erotismo trágico

A tragédia *Fedra*, se lida a partir da perspectiva estóico-moralizante, confere à protagonista o atestado de justiça poética, em que o erro trágico se configura como um erro moral, isto é, a danação da heroína corresponderia unicamente ao seu caráter apaixonado, que se deixa sucumbir à paixão erótica pelo enteado Hipólito, de modo a simplificar a matéria trágica ali desenvolvida. No entanto, a partir de uma leitura mais despojada da racionalidade estoica, percebe-se que o conflito trágico da peça apresenta uma natureza dialética mais densa que imbrica as escolhas humanas com a mão pesado do sagrado, de maneira a identificar a ação da personagem com a *hamartia* aristotélica, naquele sentido em que o herói não é de todo culpado de seu erro trágico.

3.1 O drama da retórica

O jogo trágico desenvolvido por Sêneca, ao longo da trama erótica da *Fedra*, se dá, sobretudo, na articulação da linguagem poético-retórica com a matéria mítica. As estratégias linguísticas que o poeta utiliza para marcar seu estilo elevado, próprio dos poetas latinos do séc. I, ao passo que modulam os tons da forma poética, delineiam a matéria trágica ali desenvolvida. A eloquência e poder dos discursos da *Fedra* carregam o conflito trágico da trama que se dá na a relação entre vontade e não-vontade, a propósito de Schopenhauer. Desse modo a protagonista *Fedra*, em sua condição trágica de extremo desejo pelo enteado, fomenta suas falas nesse plano entre o querer e o não-querer.

Para tanto, as imagens míticas forjadas por Sêneca são orquestradas de maneira a imbricar essa dialética do desejo. A esse propósito, as forças numinosas de Vênus e Diana emolduram o trágico que subjuga tanto Fedra quanto seu amado Hipólito. A articulação que o poeta faz entres as figuras das duas deusas promove nos personagens uma confusão entre o que se quer deliberadamente, e o que se deseja à revelia da razão. Se Hipólito é o herói casto, devoto a Diana, a assimilação dessa deusa com os poderes de Vênus o tornam passível e desejoso do Amor. Atentando para algumas passagens que, num primeiro olhar parecem gratuitas, consegue-se perceber, que Vênus, a deusa do Amor, alia-se à Diana, injunção sagrada que representa a união do erotismo com a castidade, agenciando, assim, a dialética trágica de desejo e morte da peça.

O conflito dramático se processa a partir do trato dado por Sêneca ao tabu do incesto. A configuração da heroína Fedra é feita de maneira a confundi-la com a mãe consanguínea de Hipólito, a amazona Hipólita, e ao mesmo tempo com a deusa Diana, a quem Hipólito é devoto.

Alegra-me excitar e perseguir as feras

E com mãos doces atirar o rijo dardo. (114 – 115)

A partir desse momento inicia-se algo fundamental para a compreensão da dimensão trágica da trama, a metamorfose de Fedra em caçadora. Ao longo da peça, o enredo se constitui da caçada erótica de Fedra por Hipólito. Essa transformação de Fedra se dá por uma manipulação da matéria mítica para expor o tabu do incesto discutido ao longo da peça. Esse arrojo de Fedra em tornar-se a caçadora amazona promove uma forte carga de erotismo, sugerido nas imagens mítico-poéticas. Veja-se, por exemplo, como a Fedra, ao incorporar as atitudes da caçadora, deixa flagrar a o elemento incestuoso implicado em suas ações.

Na mão esquerda, a aljava;
Traga a direita vibrante dardo tessálio:
Um dia foi assim que a mãe do áspero Hipólito
Fez, com seu bando, pulsar o solo Ático.
De cabelos atados num nó, flutuantes,
Eu quero assim, eu mesma, percorrer as selvas. (v. 400 – 408)

Nessa passagem, o incesto parece duplicado, a condição de madrastra, em si, imprime no desejo de Fedra o crime do incesto. Como se não bastasse, ao travestir-se da mãe de Hipólito, a personagem parece reforçar a sua pulsão ao incesto.

Também Hipólito não fica isento dessa articulação mítica e retórica forjada pelo, poeta, que, ao elabora a fala de Hipólito dirigindo-se a Fedra, evidencia o desejo incestuoso, ainda que inconsciente, do herói casto.

A ele [Teseu], os justos celestes deixarão voltar!
Mas enquanto os deuses não atendem às minhas preces,
Darei ao meu irmão o afeto que lhes devo,
Vou te ajudar a não sentires viúva,
Ocupando ao teu lado o lugar do meu pai. (v. 640 – 644)

No trato com a matéria mítica, ainda resta a configuração dada pelo poeta à força numinosa de Diana, feita de maneira a imprimir nesta divindade, conhecida pela sua castidade, as forças de Amor, por atributos de fertilidade conferidos à Deusa. Todas as simbologias desenvolvidas por Sêneca que remetem à figura de Diana são feitas a partir da aproximação desta deidade à deusa Tríplice lunar (Selene-Artêmis-Hécate) Selene – lua cheia, Artêmis- Crescente, Hécate – minguante e nova). A lua por seu curso cambiante, ao mesmo tempo que é dispensadora, à noite, da fertilidade é senhora de poderes terríveis e destruidores. Por isso a personagem da ama de Fedra recorre a essa deusa tríplice terrível e benéfica, a um só tempo, para ajuda-la a convencer o casto Hipólito de ceder aos poderes de Amor e Vênus.

“Ó grande Deusa da selva dos bosques consagrados,
Resplandecente astro do céu, ornamento da noite,
cuja cadência alterna o universo inteiro,
Hécate triforme, vem e favorece a minha prece.
Doma o inflexível ânimo do ríspido Hipólito.

Que ele aprenda a amar, que se renda a fogos partilhados.”

O poder da lua, que se desdobra em Artêmis e em Hécate, se revelará funesto a Hipólito. Nas falas do coro, a lua é aquela que se enamorara da beleza do rapaz.

“O astro vindo após os antigos arcádios,
Perderá a rédea do cândido carro;
Há pouco se turvou de rubro.
A deusa da noite, ao ver-te,
Susteve seu rápido curso.” (v. 801 – 806)

A atração da lua pela beleza de Hipólito é da ordem de Eros (Amor). Se a retórica da trama identifica Diana com a Lua, a deusa a quem Hipólito se dedica parece atuar nos domínios do desejo e não da castidade. A Artêmis ou Diana de Sêneca não é a mesma Ártêmis de Eurípides, deusa casta que vem salvaguardar a honra do herói caluniado por Fedra. Esta Diana é a deusa Grande-Mãe, asiática, de caráter mais feroz e cruel, que deseja o sangue das corças e javalis, em seu rito do *diasparagmós*. (o despedaçamento da vítima viva ou ainda palpitante)

O caráter eminentemente feminino da deusa lunar exigia que os seus servos homens fossem emasculados, para serem dignos de servirem à deusa. Como ocorria em Roma no século III, nos rituais da deusa Cibele. E o fim de Hipólito, que num olhar distanciado do mito pode ser compreendido como um fim indigno e penoso, gratuitamente terrível. Pelo mito e rito, o fim de Hipólito pode ser compreendido como um acolhimento do herói ao seio dessa grande-Mãe lunar de quem era devoto fiel.

Sua cabeça se espedaça estalando nas rochas;
Sarças arrancam-lhe os cabelos,
E a dura pedra vai retalhando seu nobre semblante.
Esvai-se em mil feridas aquela beleza maldita.
[...]
E finalmente uma estaca queimada
Vem detê-lo, com a ponta cravada no centro do sexo. (v.1110 -116)

4. Conclusão

A personagem Fedra não é de todo culpada. Investindo no rito e mito de Diana, o poeta parece apontar para os tabus que só a matéria mítica é capaz de trazer a tona. A condição dúbia de Fedra, enquanto mãe e amante de Hipólito, é delineada nessa identificação ambígua da rainha com a Deusa. Fedra, mesmo que tomada de paixão, em suas deliberações próprias sabe que seu desejo se trata de um crime nefando e tenta dissuadir-se dessa paixão, mas esse *tremendum* sagrado que a conduz, a um só tempo, a Eros e Tânatos é mais forte que as deliberações do juízo. O conflito entre desejo e razão, numa perspectiva mítica, parece bem mais verossímil do que uma culpabilização estoica da heroína. Em uma das falas emblemáticas da rainha, a tragédia Fedra sugere que o nosso verdadeiro conflito trágico está nesse constante embate entre razão e desejo.

Fedra: “Sois testemunhas, ó deuses: aquilo que quero não quero.”

Referências Bibliográficas:

- ALMEIDA, Rogério de M. **Eros e Tântatos: a vida a morte, o desejo**. São Paulo, Loyola, 2007.
- ARISTÓTELES. **Poética**. In: Pensadores. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- ARTOUD, A. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 17 ed. Rio de Janeiro, Jose Olympio, 2002.
- DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Tradução de Eliane Fitipaldi Pereira. SP, Cultrix, 1988.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Tradução de Tené Eve Levié. 3. Ed. RJ, Difel, 2004.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. Tradução de Sonis Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- JUNG, C.G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.
- KELEMAN, Stanley. 2001 **Mito e Corpo**. São Paulo, Sumus.
- MACHADO, R. **O nascimento do Trágico: De Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.
- MAFRA, J. J. **Cultura Clássica Grega e Latina**. Belo Horizonte: PucMinas, 2010.
- RICOEUR, P. **Teoria da Interpretação**. Lisboa, Ed. 70, 2010.
- SÊNECA. **Fedra**. In: Hipólito e Fedra. Tradução de Joaquim Brasil Fonte. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- _____. **Fedra**. Tradução, Introdução e Notas de Ana Alexandre Alves de Sousa. Lisboa: Edição 70, 2003.
- _____. **Hercules, Trojan Women, Phoenician Women, Medeia, Phaedra**. Edited and translated by John G. Fitch. (Loeb Classical Library, v. VIII). Cambridge: Harvard press, 2004.
- _____. **As Troianas**. Introdução, Tradução e Notas de Zelia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Oedipus, Agamemnon, Thyestes, Hercules on Oeta, Octavia.** Edited and translated by John G. Fitch. Cambridge: Harvard press, 2004. (Loeb Classical Library, v. IX)

SZONDI, P. **Ensaio sobre o Trágico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.