

QUID RATIO POSSIT? CONSIDERAÇÕES SOBRE O IRRACIONAL NA *FEDRA* DE SÊNECA

MARCOS AURÉLIO PEREIRA *

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo

RESUMO: O trabalho pretende examinar, brevemente, a função do elemento irracional (furor) presente em palavras, ações e acontecimentos na *Fedra* de Lúcio Aneu Sêneca (4aC?-65dC). A partir de uma análise das ações e das falas das personagens, bem como dos acontecimentos que têm lugar na tragédia, procura-se mostrar que o filósofo estaria apontando, no texto, para as conseqüências do abandono, pelo homem, do elemento que melhor o constitui, sua razão (ratio), ao deixar-se levar pelas inclinações que se mostram contrárias a seus ditames. Conclui-se, portanto, pelo caráter parenético da peça de Sêneca, que teria desejado mesmo transmitir, através da *Fedra* como de outras produções dramáticas, verdadeiras lições de moral estoica, sendo mesmo impossível considerar separadamente o filósofo e o tragediógrafo.

PALAVRAS-CHAVE: Estoicismo; Sêneca; tragédia; *Fedra*; irracional.

*“Ninguém age racionalmente em Sêneca;
a paixão é o único impulso.”
R. Mayer (1988, p.152s)*

1. Natureza da razão no quadro da filosofia estoica

Ao tratar de uma questão como a do irracional na tragédia de Sêneca aqui considerada, deve-se, em primeiro lugar, definir o que se entende pelo termo “irracional”. Segundo Corbisier et al. (1983, p. 6220),

o qualificativo “irracional”, de que decorre o substantivo “irracionalismo”, comporta várias acepções, significando não só o que é alheio ou estranho à razão, mas o que é inferior, superior ou contrário a ela. A definição de “irracionalismo” requer, portanto, a definição prévia do conceito de razão, de racional e de racionalidade (...).

Numa das acepções referidas pelos autores, “racionalidade” significa “a essência do pensamento, do conhecimento discursivo, do raciocínio”; em outra,

é “o pressuposto do conhecimento, do relacionamento adequado, ou da coincidência, entre o pensamento e o ser”. Mas é ainda outra a acepção que interessa, aqui. Segundo ela, “racionalidade”

significa a estrutura mesmo do real, do mundo enquanto natureza. (...) A racionalidade da natureza, que é cosmos e não caos, constitui o pressuposto da ciência, que se interessa pelo real menos como objeto de percepção do que como estrutura inteligível, conjunto de leis, necessárias e universais (id. ib.).

Mas, enquanto no mundo material, por assim dizer, se observariam invariâncias, regularidades ou leis que fundam mesmo a possibilidade do conhecimento, a vida social ou cultural, ao menos, apresentaria caráter mais problemático, contraditório, o que leva algumas correntes da filosofia moderna a afirmar o primado do absurdo ou do caos, elegendo-os como ponto de partida para o estudo do ser e da vida do homem. Fala-se, então, no “irracionalismo” inerente a essas correntes filosóficas, constituindo aquele, no fim de contas, uma

posição (...) que sustenta a existência do irracional, seja nas coisas, seja no pensamento, seja nas relações do pensamento com as coisas (id. ib.).

Não se situa aqui, como se verá, o pensamento de Sêneca. O filósofo de modo algum defende o irracionalismo em sua peça, apresentando antes o irracional como uma privação ou transtorno, por assim dizer, do que ele chama razão (*ratio*). Mas, para compreender o que Sêneca entendia como razão, é preciso dizer antes algumas palavras sobre sua filosofia, o Estoicismo.

Fundada por Zenão de Cício, que viveu entre os séculos III e IVaC, a escola estóica deve seu nome ao lugar onde se reuniam os discípulos do filósofo, o Pórtico Pintado (*Stoà Poikíle*), em Atenas.

Para os estóicos, tudo o que existe está subordinado à Ordem ou Razão Universal, identificada com o próprio Deus. O universo inteiro, formado de matéria organizada por aquela Razão, sustenta-se graças à ação divina que, na forma de um “sopro cálido” (*pneûma*), pervade-o todo. Deus, entretanto, não é apenas Ordem ou Razão (*Lógos*), mas também Providência, determinando o fim de sua obra: de tempos em tempos, todo o universo é reabsorvido por Ele, que a tudo consome como fogo que é, num cataclisma conhecido por “ecpirose” ou “conflagração universal”.

Possuidor de uma centelha daquela Razão Universal, cabe ao homem, por sua vez, obedecer ao Destino que lhe foi traçado, pois somente assim poderá realizar-se. Daí a grande importância dada pelos estóicos à conduta humana, estando acima de tudo a busca da virtude (que, para o homem, consiste em viver

e agir de conformidade com sua natureza racional) e, como consequência, da sabedoria e da tranquilidade do espírito. Não se submeter às leis predeterminadas pela Razão Universal só produz sofrimento inútil, nada modificando.

O homem, portanto, como tudo que existe, possui um corpo, e seu corpo é animado pelo sopro divino, que lhe faculta comungar de parte de sua natureza racional, o qual deve ser reintegrado em Deus. É a tal razão, parcela do divino integrada no homem, com suas exigências e prerrogativas, que se oporá a paixão, capaz de arrastar o homem para fora de si e fazê-lo cometer as maiores atrocidades contra si mesmo, os outros, o cosmos ou a própria divindade.

Este é, muito sumariamente e com as mudanças cabíveis, operadas pelo tempo e pelos homens cujos nomes estão associados ao Estoicismo e não citamos aqui, o cerne da doutrina filosófica professada por Sêneca em suas obras; de modo mais explícito, naturalmente, nos diálogos.

2. A *Fedra*¹ de Sêneca: o enredo

A tragédia se abre com Hipólito, filho de Teseu e enteado de Fedra, numa caçada, distribuindo tarefas a seus servos e evocando Diana, de quem é devoto (vv. 1-84). Nesse ínterim, no palácio de Teseu, ora ausente – o herói descera com seu companheiro Pirítoos ao Hades, para tentar raptar a esposa de Plutão –, Fedra se queixa à Ama, falando do sofrimento que lhe causa seu amor não correspondido por Hipólito, e recebe daquela o conselho de abandonar seus propósitos, a fim de não se tornar ainda mais infeliz (vv. 85-249). No entanto, não encontrando uma saída e determinando que se matará, consegue que a Ama abandone a posição de conselheira e se disponha a convencer Hipólito a ceder ao seu amor (vv. 250-273).

Após as duas cenas referidas, ocorre o primeiro pronunciamento do Coro, a cantar a vitória do Amor sobre todas as criaturas (vv. 274-356). Abrindo o segundo ato, o mesmo Coro indaga da Ama acerca do estado de Fedra, que aparece em cena acometida de uma crise de delírio, enquanto a Ama descreve os efeitos da paixão sobre a rainha e firma o propósito de falar a Hipólito (vv. 357-430). Na cena seguinte, finalmente, é-nos apresentado o diálogo entre Hipólito e a Ama, que procura inutilmente convencê-lo da necessidade de abandonar a vida solitária que leva entre as feras, nos bosques, e ceder aos apelos de Vênus (vv. 431-579). Nos versos seguintes, fechando a cena, a rainha aparece, cambaleante, sendo amparada pelo próprio Hipólito (vv. 580-588).

Fechando o primeiro episódio ou segundo ato, Fedra pede para ficar a sós com o enteado e, após muita hesitação, confessa ao jovem seu amor (vv. 589-671). Horrorizado, Hipólito faz mesmo menção de matá-la, mas acaba fugindo e

abandonando ali sua espada, enquanto a Ama, vindo em auxílio de Fedra, forja a mentira de que o príncipe a tentara violar (vv. 672-735).

O segundo Coro, agora, canta a beleza efêmera de Hipólito, e termina anunciando a volta de Teseu (vv. 736-834). Em seguida, já no terceiro ato, a Ama dá notícia ao rei sobre o estado de Fedra (vv. 835-863), que entra em cena sem querer revelar a causa de seu desejo de matar-se mas acaba por fazê-lo, pois que o marido pretende tirar o segredo da Ama à força, torturando-a (vv. 864-902). Acreditando na mentira forjada pela Ama e repetida por Fedra, que aponta Hipólito como seu raptor, Teseu, cheio de cólera, pede a Netuno que lhe conceda a morte do filho naquele mesmo dia (vv. 903-958).

Segue-se, então, novo pronunciamento do Coro, que canta agora a submissão dos homens aos cegos desígnios da Fortuna e anuncia a chegada do Mensageiro, banhado em lágrimas (vv. 959-990). Abrindo o quarto ato ou terceiro episódio, o Mensageiro relata, instado por Teseu, a morte de Hipólito, em circunstâncias monstruosas, e o rei acaba por lamentar ser responsável por ela (vv. 991-1122).

O Coro, em seu quarto e último pronunciamento, canta a felicidade dos humildes e a dor dos grandes, anunciando, ao final, a entrada de Fedra, de espada à mão (vv. 1123-1155). Na primeira cena do quinto ato ou êxodo, Fedra confessa a Teseu a mentira forjada contra Hipólito e se mata, sobre o corpo dilacerado do enteado (vv. 1156-1200). Na última cena da peça, a mando do Coro, Teseu reúne os restos do filho, ordenando que se prepare a pira crematória, que se busquem outras partes do corpo de Hipólito e se enterre Fedra (vv. 1201-1280).

3. O irracional nas ações das personagens

O elemento irracional se faz presente na *Fedra* através da paixão (*furor*). Entendida como a forma pervertida de um sentimento natural, é a paixão que turva a visão das personagens e as faz sair de si de forma a se perderem, na exata medida em que abandonam a justa razão e seguem seus impulsos.

Assim é que Fedra, por exemplo, acaba por sucumbir a seu amor ilícito por Hipólito de tanto o alimentar em si, ao contrário do que lhe propõe a Ama:

NVTRIX: (...) *quisquis in primo
obstitit/ pepulitque amorem, tutus ac uictor
fuit;/ qui blandiendo dulce nutriuit malum,
sero recusat ferre quod subiit iugum.* (vv.
132-135)

AMA: (...) aquele que de início contém e repele o amor sai ileso e vencedor; mas quem alimenta complacientemente o doce mal, tarde se recusa a suportar o fardo que lhe cabe.

PHAEDRA: *Quae memoras scio/ uera esse, nutrix; sed furor cogit sequi/ peiora. Vadit animus in praeceps sciens/ remeatque frustra sana consilia appetens. (vv.177-180)*

FEDRA: Sei da verdade que me lembras, Ama. Mas a paixão me obriga a seguir o que é pior. Meu espírito se lança no abismo, sabendo-o, e se volta em vão, embora os deseje, para os bons conselhos.

Quid ratio possit? Vicit ac regnat furor/ potensque tota mente dominatur deus. (vv.184-185)

Que pode a razão? A paixão a venceu e reina, um deus poderoso dela se assenhoreia por inteiro.

Que o amor de Fedra pelo enteado lhe tenha sido infundido por Vênus não muda o que se disse. A deusa, que de resto não aparece na peça de Sêneca, seria mais uma das marcas da Fortuna inelutável a constranger, com seus golpes, a vida dos homens. Como lembra Croisille (1964, p. 290), em seu ensaio sobre a Fedra,

As referências ao destino (...) servem apenas para lembrar que, numa perspectiva estoica, o homem está longe de ser inteiramente livre, que sua liberdade é limitada por "dados" aos quais ele pode recusar ou dar seu assentimento, mas desse fundo de fatalidade se destaca a responsabilidade das personagens principais (...). É preciso compreender que o destino no qual pensa Sêneca deixa ao indivíduo a liberdade de escolher entre os possíveis que lhe oferece.

Mas Fedra não se entrega de imediato à paixão que a consome. Em certo momento, deseja mesmo libertar-se dela, nem que seja pelo último recurso que lhe cabe, a morte:

Non omnis animo cessit ingenio pudor./ Paremus, altrix. Qui regi non uult amor/ uincatur. Haud te, fama, maculari sinam./ Haec sola ratio est, unicum effugium mali:/ uirum sequamur, morte praeuertam nefas. (vv. 250-254)

O pudor não cedeu de todo ao frágil coração. Obedecerei, Ama! Vençamos este amor que não se deixa dobrar! Não permitirei, minha honra, que sejas manchada! Só há um partido a tomar, uma saída para meu mal: seguir o exemplo de meu marido. Que eu previna o crime com a morte!

Percebe-se bem a luta que se trava no interior da rainha entre razão e paixão, que a faz ora desejar, ora repelir a realização dos apelos desta, não ficando mesmo de lado crises de delírio (vv. 387-403) ou de profunda prostração e comoção (vv. 362-386), que são o reflexo daquela luta íntima, a acompanhar a rainha mesmo diante daquele que ela ama, impedindo-a de falar:

*Sed ora coeptis transitum uerbis negant;/
uis magna uocem mittit et maior tenet./
Vos testor omnis, caelites, hoc quod uolo/
me nolle. (vv. 602-605)*

Mas a boca nega passagem às palavras projetadas. Uma força poderosa me solta a voz; outra, maior, a retém. Tomo-vos todos por testemunhas, ó deuses, de que não quero o que desejo!

Também a Ama, que de início procura demover Fedra de seu amor, acaba por ceder, quando percebe que a única saída admitida pela rainha, além da realização de seu anelo, é a morte, e isso ela não pode admitir:

*Solamen annis unicum fessis, era, / si tam
proteruus incubat menti furor, / contemne
famam: - fama uix uero fauet, / peius
merenti melior et peior bono. / Temptemus
animum tristem et intractabilem. / Meus iste
labor est aggredi iuuenem ferum /
mentemque saeuam flectere immitis uiri. (vv.
267-273)*

Senhora, único alívio de meus estafados anos, se uma paixão tão violenta te pesa sobre o espírito, despreza a boa fama! Demais, a custo ela é favorável: dá o que é bom ao que merece o pior, o pior a quem é bom. Sondemos aquele espírito sombrio e indomável! Cabe a mim ir ter com o insensível jovem e dobrar o amargo homem.

*(...) Quid dubitas? Dedit / tempus locumque
casus: utendum artibus. / Trepidamus?
Haud est facile mandatum scelus / audere;
uerum iussa qui regis timet, / deponat omne
et pellat ex animo decus: / malus est minister
regii imperii pudor. (vv.425-430)*

(...) Por que vacilas? O acaso deu-te o tempo e o lugar: é usá-los habilmente. Tremes? Não é fácil aventurar-se ao crime ordenado. Mas quem teme a ordem real, que abandone e afaste sinceramente a decência: o pudor é mau conselheiro dos reis.

Tal transformação da Ama é mesmo significativa, se se lembra que uma das funções dessa personagem é servir de conselheira àqueles a quem se subordina. Suas falas estão carregadas de conselhos morais, freqüentemente na forma de máximas (*sententiae*) que resumem, por assim dizer, a "lição de vida" que buscam passar. Mas, como bem observa Croisille (1964, p. 292),

A personagem da nutriz (...) é apenas um instrumento e não tem nenhuma firmeza em suas opiniões. (...) a facilidade com que ela passa de uma tirada de caráter estóico (v. 129ss.) a palavras complacentes para com a paixão de Fedra revela bem que, na ação, a nutriz é apenas uma "engrenagem" do mecanismo implacável da paixão, que exerce sobre a razão um império cada vez maior.

E conclui o mesmo autor, em uma nota interessante:

B.M.Marti (...) pensa que a mudança de atitude da nutriz simboliza "o contágio da parte racional da alma pela parte irracional", e mesmo "personifica o conflito interior de Fedra e a degradação progressiva da personagem" (id. ib.).

O comportamento de Hipólito, por sua vez, não corrobora a imagem que ele faz de si próprio como puro e livre de mancha, senhor tranqüilo de si mesmo e das plagas que freqüenta, longe da cidade e de suas "torpezas". No dizer de Boyle (1985, p. 1306s),

A fantasia de Hipólito sobre sua própria inocência (innocuus, 502), ao retratar-se como personagem da Idade de Ouro, anterior à queda, comungando com a bondosa natureza (501ss.), é contradita por sua própria agressão, seu desejo de domínio, seu impulso à matança exibidos nas instruções de caça e na saudação à divindade da cena inicial da peça.

De fato, é o que revelam várias passagens do texto de Sêneca. Ao dar instruções a seus servos caçadores, por exemplo, diz ele:

*Tibi uibretur missile telum, / tu graue dextra
laeuaque simul / robur lato dirige ferro, / tu
praecipites clamore feras / subsessor ages;
tu iam uictor / curuo solues uiscera cultro.
(vv. 48-53)*

Vibra tu o dardo; tu, à direita e à esquerda, arremessa a lança com ponta de ferro; tu, de emboscada, apanharás as feras ligeiras, gritando; e tu, já vitorioso, lhes rasgarás o ventre com tua curva faca!

Dirigindo-se então a Diana, "deusa benévola", lembra que

*(...) rostra canes / sanguine multo rubicunda
gerunt / repetitque casas rustica longo / turba triumpho. (vv. 77-80)*

(...) os cães trazem o focinho rubro de tanto sangue, e o séquito grosseiro torna às cabanas com grande triunfo.

Ante as palavras da Ama, que o aconselha a gozar a própria mocidade, frequentando a cidade e a companhia de “pessoas de bem”, Hipólito responde:

*Non alia magis est libera et uitio carens/
ritusque melius uita quae priscos colat,
quam quae relictis moenibus siluas amat.
(vv. 483-485)*

Não há outra vida mais livre, que venere os antigos e seja isenta de vícios e melhor disposta do que a que ama as florestas, deixando para trás os palácios.

E, finalmente, lança a culpa pela corrupção progressiva do mundo à mulher:

*Sed dux malorum femina: haec scelerum
artifex/ obsedit animos, huius infestis
stupris/ fumant tot urbes, bella tot gentes
gerunt/ et uersa ab imo regna tot populos
premunt./ Sileantur aliae: sola coniunx
Aegei/ Medea reddet feminas dirum genus.
(vv. 559-564)*

Mas a mulher é a soberana dos males. Essa artífice do crime se apodera dos espíritos. Tantas cidades ardem por sua perigosa devassidão, tantas nações guerreiam e tantos povos são esmagados por governos transtornados. Não se mencionem outras: só a esposa de Egeu, Medéia, torna as mulheres uma funesta casta.

*Solamen unum matris amissae fero/ odisse
quod iam feminas omnis licet. (vv.578-579)*

Um só consolo recebo da perda de minha mãe: poder agora odiar todas as mulheres.

Sua reação diante da confissão de Fedra é de uma virulência incomum (vv. 672-697). Hipólito a repele e ameaça matá-la, só não o fazendo porque percebe que estaria, de alguma forma, realizando exatamente o que a madrasta deseja, uma vez que não o pode ter:

*Procul impudicos corpore a casto amoue/
tactus: - quid hoc est? Etiam in amplexus
ruit?/ Stringatur ensis; merita supplicia
exigat./ En impudicum crine contorto
caput/ laeua reflexi: iustior numquam focus/
datus tuis est sanguis, arquitekens dea. (vv.
704-709)*

Afasta para longe esses toques impudicos de meu corpo casto! Mas o que é isto? Ainda se desfaz em abraços? Empunhemos a espada! Que execute o merecido castigo! Com a esquerda, dobro para trás, pelos cabelos, a cabeça impudente. Nunca se derramou sangue mais justamente sobre teu altar, ó deusa que levas o arco!

Finalmente, sua conduta diante do monstro que lhe provocará a morte faz lembrar o controle que pretende exercer sobre o domínio da natureza, como consegue fazer, por certo tempo, com os cavalos assustados de seu carro, ante a súbita aparição:

Haud frangit animum uanus hic terror Esse horror fútil não me abate o espíri-
meum:/ nam mihi paternus uincere est to, pois herdei de meu pai o ofício de
tauros labor. (vv. 1066-1067) vencer os touros.

Percebe-se como Hipólito está distanciado do que imagina ser o “mundo perfeito”, para ele constituído pelo domínio de Diana. Suas ações implicam também uma violência sanguinária, uma pretensão a gestos heróicos, e sua misoginia beira as raias do absurdo. Tendo identificado os valores assim chamados “mundanos” (por ele ligados ao amor e ao poder) com a vida citadina ou palaciana, refugia-se nos bosques, onde se imagina distanciado de tudo que é “antinatural”, e, na verdade, tem espaço para dar vazão à sua própria fúria. Não está, pois, totalmente isento de culpa, e paga um preço alto para redimi-la. Como frisa Boyle (1985, p. 1307),

A verdade é que Hipólito é um produto da quebra, pelo homem, da aliança com a divindade, tanto quanto os habitantes da cidade que ele censura, não estando mais livre da esperança e do medo (spei metusque liber, 492) do que eles, e em sua cegueira e sua ilusão é levado a distanciar-se do que a peça ressalta como sendo talvez a mais central das leis ou alianças da natureza, a sexual – nas palavras de Teseu do quarto ato (Veneris foedera, 910), “as alianças de Vênus”. Ironicamente, Hipólito se revela como mais distanciado da visão ideal da harmonia entre homem e natureza, expressa em seu devaneio sobre a Idade de Ouro, do que aqueles que ele condena.

Teseu, por sua vez, de quem Fedra afirma que

pergit furoris socius, haud illum timor/ o companheiro da loucura avança; nem
pudorque tenuit: - stupra et illicitos toros/ temor, nem comedimento o retém: o pai
Acheronte in imo quaerit Hippolyti pater de Hipólito busca no fundo Aqueronte
(vv. 96-98) o adultério em leito proibido,

desejará torturar a Ama de Fedra para saber por que a rainha deseja matar-se:

Silere pergit. Verbere ac uinclis anus/ Ela insiste em calar. Mas, presa aos
adstricta prodet quicquid haec fari abnuit./ grilhões e sob o açoite, a velha dirá tudo

Vincite ferro. Verberum uis extrahat/ secreta mentis. (vv. 882-885)

que se recusa a dizer. Convença-a com as cadeias! Que a força dos açoites arranque o segredo de seu espírito!

E, tão logo sabe do suposto crime de Hipólito, dirige-se a Netuno, pedindo que o deus destrua o próprio filho:

En perage donum triste, regnator freti!/ Non cernat ultra lucidum Hippolytus diem/ adeatque manes iuuenis iratos patri./ (...) Genitor, moraris? Cur adhuc undae silent?/ Nunc atra uentis nubila impellentibus/ subtexe noctem, sidera et caelum eripe,/ effunde pontum, uulgius aequoreum cie/ fluctusque ab imo tumidus Oceano uoca. (vv. 945-958)

Vamos, senhor dos mares! Concedeme este horrível prêmio: não veja Hipólito de novo a luz do dia! Que vá ter o jovem com os manes enfurecidos contra mim! (...) Por que demoras, meu pai? Por que as ondas ainda se calam? Cobre a noite, agora, de nuvens escuras, agitadas pelos ventos, precipita os astros do céu, verte o mar sobre a terra, solta as multidões marinhas e manda vir do fundo oceano gigantesca onda!

Vingança da qual depois se arrependerá, como se vê na resposta dada ao mensageiro:

NVNTIVS: Et si odia seruas, cur madent fletu genae? THESEVS: Quod interemi non quod amisi fleo. (vv. 1121-1122)

MENSAGEIRO: Mas se tens ódio, por que o rosto coberto de lágrimas? TESEU: Porque o matei, não porque o perdi.

Ao perceber seu erro, enfim, condenando o filho inocente, lança sobre si próprio outras maldições, pois, como reconhece ele mesmo,

(...) incidi in uerum scelus. (v. 1210)

(...) cometi um verdadeiro crime.

As três personagens mitológicas de quem se procurou examinar algumas falas – Fedra, Hipólito e Teseu – mostram-se, portanto, como que meros instrumentos de suas próprias paixões. Pode-se considerá-los distanciados do domínio da “justa razão” por sua própria conta, uma vez que os deuses, embora nomeados na peça, nela não atuam “em pessoa”. Ao contrário do que se passa no *Hipólito* de Eurípides, que serviu de base à construção da tragédia senequiana, na *Fedra* não há epifanias. O único momento em que topamos com o sobrenatural, em Sêneca, é, aparentemente, na descrição da morte de Hipólito, feita a Teseu pelo Mensageiro, cuja fala se examinará agora.

Trazendo aos ouvidos do espectador o relato mais horrível da peça, a fala do Mensageiro dá início ao êxodo ou fim da tragédia. Sua função é contar a catástrofe que se abate sobre o herói, seu senhor. Como a Ama, o Mensageiro frequentemente não tem um nome próprio, dado seu estatuto de *simples mortal* – ao contrário dos heróis, seus senhores, que portam nomes mitológicos. Também ao contrário de seus senhores, os “simples mortais” estão livres da dor e do furor inumanos, e marcam as fronteiras da humanidade, tendo papel importante na peça: são eles que dão as regras da vida em sociedade e aconselham o protagonista a não se distanciar delas, funcionando como uma espécie de contraponto ao herói. Este, por sua vez, será um *furioso* (vítima ou algoz), isto é, aquele que, incitado por uma *dor*, vai aos poucos perdendo seu estatuto humano para, movido por seu *furor*, realizar o crime trágico (*scelus nefas*) que, ao mesmo tempo em que o alija para fora da humanidade, integra-o em definitivo ao universo mitológico, onde ele recupera sua identidade, perdida entre os mortais (cf. Dupont, 1988).

O discurso do Mensageiro era, nas tragédias, segundo Murray (1951, p.169), um elemento fixo, talvez até mesmo ritual, e

*não apenas deve ser um bom relato, como é preciso que seja preparado
(...) para o momento exato, de modo a ser já esperado.*

Logo ao entrar em cena, ele lamenta sua sorte, ao mesmo tempo em que dá a entender a gravidade de seu relato:

<i>O sors acerba et dura, famulatus grauis,/ cur me ad nefandum nuntium casus uocas? (vv. 991-992)</i>	Ó destino duro e cruel, perversa escravidão! Por que me fazes mensageiro de horrível desventura?
--	--

Teseu, por sua vez, se julga preparado para ouvi-lo:

<i>Ne metue cladis fortiter fari asperas: / non imparatum pectus aerumnis fero. (vv. 993-994)</i>	Não receies falar-me com coragem de cruéis desastres! Não trago o coração despreparado para eles.
---	---

O Mensageiro, então, afirma que sua tristeza é suficientemente grande (ele entrara em cena aos prantos) para impedi-lo de falar, mas sob a instância de Teseu, faz seu relato, começando por afirmar sem mais rodeios que Hipólito está morto:

<i>NVNTIVS: Vocem dolori lingua luctificam negat.</i>	MENSAGEIRO: A língua nega à dor a palavra funesta.
---	--

THESEVS: *Proloquere quae sors aggrauet quassam domum.*

NVNTIVS: *Hippolytus, heu me, flebili leto occubat.* (vv. 995-997)

TESEU: Fala abertamente! Que sorte se abate sobre esta casa arruinada?

MENSAGEIRO: Hipólito - ai de mim! - teve horrível morte!

Em seguida, num longo monólogo (vv. 1000-1113), narra a morte do jovem: Hipólito prepara-se para deixar a cidade, como “ordena” Teseu (vv. 1000-1006). Assim que toma o carro, tem início uma tempestade descomunal e estranha (vv. 1008-1014), e de uma enorme onda/tromba vinda do mar, sai um monstro (vv. 1015ss.), assim descrito:

Caerulea taurus colla sublimis gerens/ erexit altam fronte uiridanti iubam:/ stant hispidae auris, orbibus uarius color,/ et quem feri dominator habuisset gregis/ et quem sub undis natus: hinc flammam uomunt/ oculi, hinc relucet caerulea insignes nota;/ opima cernix arduos tollit toros/ naresque hiulcis haustibus patulae fremunt;/ musco tenaci pectus ac palear uiret,/ longum rubente spargitur fuco latus;/ tum pone tergus ultima in monstrum coit/ facies et ingens belua immensam trahit/ squamosa partem. Talis extremo mari/ pistrinx citatas sorbet aut frangit rates. (vv.1036-1049)

Um touro enorme, de pescoço azul marinho, ergueu a alta juba com sua fronte viridente. As orelhas se lhe eriçam, as órbitas têm vária cor. Senhor de furioso rebanho, nascido de sob as ondas, aqueles olhos vomitam fogo dum lado; de outro, reluzem terríveis de um tom azul. A gorda cerviz eleva os altos músculos, e as ventas abertas rugem com seus ávidos tragos. O peito e a papada verdejam com musgo viscoso, o flanco extenso se cobre de rubra alga. Demais, o espectro termina por trás em prodigioso dorso, que o enorme animal escamoso arrasta, desmedido qual baleia imensa, capaz de tragar ou fender navios velozes no alto mar.

Todos fogem ante a aparição, menos Hipólito, que a desafia:

Haud frangit animum uanus hic terror meum:/ nam mihi paternus uincere est tauros labor. (vv. 1066-1067)

Esse horror fútil não me abate o espírito, pois herdei de meu pai o ofício de vencer os touros.

Os cavalos, a princípio assustados, acabam por fugir ao controle do jovem, precipitando-se no penhasco junto com seu condutor, cujo corpo, emaranhado nas rédeas, vai sendo dilacerado durante a queda (vv. 1093-1104). Teseu, então, lamenta a morte do filho (vv.1114-1117), mas o Mensageiro lembra que fora esse mesmo seu desejo (v. 1118).

Dos autores que trataram do mito Fedra-Hipólito, apenas Sêneca, na sua tragédia, faz Teseu juntar os pedaços irreconhecíveis do filho na cena final. Ovídio (*Met.* 15, 497-546) e Virgílio (*Aen.* 7, 761-782) simplesmente o ignoram, e Eurípides, para citar apenas mais um exemplo, põe Teseu e o filho frente a frente, *antes* da morte do jovem. Por outro lado, Ovídio e Virgílio, que seguem, nesse pormenor, mais de perto o relato mitológico, apresentam Hipólito ressuscitado por artes de Esculápio, sob influência de Diana, a deusa caçadora, que lhe muda o aspecto e o chama Virbius, fazendo-o habitar um seu bosque na Arícia (Itália).

O importante, aqui, é o caráter profundamente macabro dessa cena final, que, juntamente com outros fatos tendentes ao irracional que perpassam toda a peça, faz pensar nas intenções do autor, ao trabalhar com o mito em questão. Antes disso, porém, é preciso atentar para o próprio significado da morte de Hipólito.

Como se viu, não apenas Fedra e Teseu agem de modo irracional na peça. O próprio Hipólito, embora se considere avesso àquilo que considera degradante na vida em sociedade (isto é, o poder, a riqueza e seus atrativos), preferindo a vida retirada dos bosques e a sua “ausência de artifícios”, acaba por se tornar infenso à própria vida, uma vez que nega seu fundamento primeiro, biológico mesmo, ao fugir do amor. E mesmo em seu retiro, não se porta de modo tão “casto”, havendo quem veja em sua fúria e violência nas caçadas, por exemplo, a realização simbólica daquilo que ele se esforça por negar a si próprio pelas vias “naturais” (Boyle, 1985, p. 1301ss). As três personagens mitológicas estão, assim, ligadas pelo irracional, pela paixão que devora cada uma a seu modo. Segundo Croisille (1964, p. 291),

A idéia principal que permite explicar o sentido da peça é a de que Sêneca põe em cena três passionais: Fedra (...), tipo do passional cuja atitude mostra os malefícios horríveis do mal que o aflige; Hipólito e Teseu, que respondem à paixão por meio de reações passionais. É o encadeamento inelutável das paixões, uma vez dado o consentimento ao impetus, que produz finalmente a catástrofe.

Desse modo, a morte de Hipólito não pode ser apenas resultado do castigo a ele imposto por Teseu, mas *ritual*. Também ele carrega em si a fatalidade de sua raça, e sua natureza esquiva com relação ao mundo “comum” leva-o a exceder-se em sua misoginia e até em sua fúria, desviada para o mundo da caça. Também ele acaba cometendo crimes, e embora seja inocente a respeito da acusação feita por Fedra, deve expiá-los. Assim se expressa Solimano (1986, p. 269) a esse respeito:

Como todas as personagens do drama, também Hipólito é (...) dominado pelo furor, por uma paixão que subverte as leis naturais no repúdio à vida civil e à procriação, mas que não transgride as obrigações impostas pelo vínculo do parentesco; exatamente porque não violou a pietas erga parentes, ao fim do drama a mors immatura o transforma em vítima inocente e o redime de sua culpa.

Há, pois, elementos na história de Teseu, Fedra e Hipólito que apontam mesmo para uma recorrência daquela “fatalidade” já referida, como que formando um ciclo, onde o irracional gera o irracional: a espada que salvara certa feita a vida a Teseu é a mesma que incrimina Hipólito e que Fedra usará para matar-se; o herói vencera o touro de Maratona e o Minotauro, filho de Pasífae, mãe de Fedra, e é por um touro monstruoso que Hipólito é morto; as circunstâncias da morte de Hipólito, ademais, lembram muito as da de Egeu, pai de Teseu; o herói baixa aos infernos para raptar Perséfone, retorna ao lar e acaba por desejar voltar ao Hades. Temos aqui uma série de crimes a reclamar uma expiação, e nenhuma das personagens dela escapa, cada uma realizando-a à sua maneira.

Essa circularidade, que obriga à expiação dos crimes do passado familiar de Teseu e desemboca na tragédia de Hipólito como uma maldição, também dá conta da explicação do paralelo que há entre o início e o final da peça de Sêneca. Se lá era Hipólito que comandava os companheiros de caçada, aqui ele próprio se torna a caça, por obra de Teseu, tendo este cobrado a fúria de Netuno sobre o filho e mandado aqueles mesmos companheiros de Hipólito buscarem seus despojos. Invertem-se os papéis de caçador e caçado. Como observa Boyle (1985, p. 1299),

Ironicamente, sua arte mortal de caçador, sua encarnação da violência e do poder de Diana² são lembradas (812-19) pouco antes da caçada final, na qual o mundo que ele pensara controlar arranca a carne de seus membros e os membros de seu corpo.

Indo um pouco mais além nessa analogia, poder-se-ia concluir, com aquele autor:

Associada desde o início da peça (1-84) com o tema do controle, do domínio e do poder, a metáfora (da caça) expressa a tentativa de cada uma das personagens, na fantasia ou de fato, de controlar as forças que moldam suas vidas, bem como o fracasso daquela tentativa. Hipólito, o confiante caçador da primeira cena, torna-se a fera e a presa caçada; Fedra e a Ama, parceiras unidas na caçada erótica a Hipólito, revelam-se instrumentos de uma caçada maior e mais sinistra; Teseu, o grande herói masculino, tendo retornado vivo do mundo dos mortos, inicia também uma caçada a Hipólito apenas para ser instrumento manifesto e vítima da

caçadora “par excellence”, natura. Vindex (1210) iludido, Teseu assinala onde reside a real “vingança” (Boyle, 1985, p. 1305).

4. Conclusão: tragédia senequiana e parênese

Afirmou-se, no início deste trabalho, que Sêneca não tem em vista, na *Fedra*, uma pregação do irracionalismo, mas que, antes, pretende apontar o irracional como consequência do abandono, pelo homem, daquilo que melhor o constitui: sua razão, pela qual ele participaria da natureza divina. De fato, é assim que se tentou ver e entender o caos em que se debatem suas personagens, caos que tem como base uma inútil rebeldia contra a Ordem do Mundo, o Destino traçado para cada homem. O irracional é, portanto, a contraparte negativa da *ratio*, só cabível porque o homem a busca.

O apreço de Sêneca pela razão é tal, que o filósofo exime sua peça da ação direta dos deuses. Se eles aparecem nela “indiretamente”, apenas através do pensamento das personagens, pode-se mesmo considerá-los símbolos. A única intervenção aparentemente sobrenatural se dá na morte de Hipólito, mas mesmo assim é possível encará-la de outra forma, como lembra Croisille (1964, p. 298), mais uma vez:

Hipólito é castigado por causa da invocação de Teseu a Netuno, e por uma ação que não cometeu. Seu castigo, segundo a lenda, tem um caráter sobrenatural (monstro enviado por Netuno). Mas não poderia esse castigo, numa perspectiva estoica, ter outra significação? Hipólito seria vítima de sua precipitação passional, de seu arrebatamento. Quanto ao animal encontrado, ele tem, em Sêneca, a aparência de um ser natural – a foca³ –, e sua presença não parece contrária às teorias físicas do estoicismo.

Sêneca não podia fugir aos dados do relato mitológico, principalmente a um dado importante como a morte de Hipólito. A saída parece ter sido apresentar o monstro e o acontecimento de forma tal, que o receptor da tragédia os pudesse também entender simbolicamente. E, aqui, talvez fosse permitido reduzir ainda mais o dado mitológico: o monstro responsável pela morte de Hipólito, associável simbolicamente ao impulso irracional/passional que reside nas personagens trágicas, bem poderia não ser outra coisa que não uma “vingança” irrompida de seu próprio Inconsciente, vindo à tona para reclamar a expiação de uma culpa hereditária⁴.

São temas desenvolvidos pelos Coros, na *Fedra*, a fugacidade da beleza, a inconstância da fortuna e o malefício da paixão, todos apontando para a valorização da justa razão e da virtude, como meio de sanar ou prevenir os males huma-

nos. Alguns autores costumam salientar o aspecto puramente lúdico do teatro romano, em contraposição ao papel preponderantemente educativo que possuía o teatro grego. Deixando um pouco de lado tal preconceito, bem como o de que Sêneca procura “pregar a todo custo a doutrina estoica ou a busca evidente do requinte retórico” (Ricci, 1967, p. 9ss; 36), pode-se ver como, de posse da “fábula” que lhe fornecia “um esquema para a ação e os caracteres”,

ele os concebeu e modificou de modo a mostrar neles, realizados ou em sua gênese, os malefícios da paixão, e quis, por meio desse retrato, fornecer a seus contemporâneos uma verdadeira lição de moral estoica (Croisille, 1964, p. 300).

Se, mesmo tratando de geografia e astronomia, por exemplo, vemo-lo falar em moral, não porque isso constitua um vício seu de retórico, mas pela homologia das leis que regem o cosmos e o pensamento humano, segundo a visão estoica, tanto mais claro fica ver como, no presente caso, “é inútil querer separar, em Sêneca, o “moralista” do homem de teatro” (Croisille, 1964, p. 301).

NOTAS

- * Mestre em Latim, aluno do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da USP.
- 1 As citações referem-se à edição de L. Herrmann (cf. Sénèque [1985]).
- 2 A deusa assumia, de fato, três formas: Febe (a Lua), no Céu; Diana, na Terra; Hécate, nos Infernos. Cf. Séguier (1960, p. 1650).
- 3 *Veau marin* (!), no texto francês.
- 4 Mitologicamente, também se poderia falar, aqui, numa manifestação da Nêmesis grega contra uma antiga injustiça, tendo em vista o restabelecimento de um equilíbrio anterior a ela. Cf. Brandão (1986, p. 232).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOYLE, A. J. In *Nature's Bonds: A Study of Seneca's 'Phaedra'*. *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*. Berlin / New York, v. 32, n. 2, 1985.
- BRANDÃO, J. S. *Mitologia Grega*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1986. v.1.
- BRÉHIER, É. *História da Filosofia*. Tradução de Eduardo S. Filho. São Paulo: Mestre Jou, 1978. t. 1, v. 2.
- CORBISIER, R. et al. Irracionalismo. In: *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo / Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1983. v. 12.

- CROISILLE, J.-M. Lieux communs, *sententiae* et intentions philosophiques dans la *Phèdre* de Sénèque. *Revue des Études Latines*. Paris, n. 42, 1964.
- DUPONT, F. *Le théâtre latin*. Paris: A. Colin, 1988.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução de J. E. do Prado Kelly. Rio de Janeiro: A.G.I.R., 1985.
- GRAVES, R. *Les Mythes Grecs*. Tradução de M. Hafez. Paris: Fayard, 1967.
- GRIMAL, P. *Sénèque: sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie*. 3 ed. Paris: P.U.F., 1966.
- MAYER, R. Recensão a *Poesia e Filosofia in Seneca Tragico*. La *Fedra*, de F. Giancotti. *The Classical Review*. Oxford, v. 38, n. 1, 1988.
- MÉRIDIÉ, L. *Hippolyte d'Euripide: étude et analyse*. Paris: Mellottée, 1931.
- MURRAY, G. *Eurípides y su época*. Trad. Alfonso Reyes. 2 ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Traduit par Joseph Chamonard. Paris: Éditions Garnier Frères, 1936.
- RICCI, A. *O teatro de Sêneca*. Porto Alegre: CAD / UFRS, 1967.
- SÉGUIER, J. de (ed.) *Dicionário Prático Ilustrado*. Porto: Lello & Irmão,
- SÉNÈQUE. *Tragédies*. Texte établi et traduit par L. Herrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1985. t. 1.
- SOLIMANO, G. Recensão a *La scrittura tragica dell'irrazionale*. Note di lettura al teatro di Seneca, de G. Petrone. *Maia*. Bologna, v. 38, n. 1, 1986.
- VIRGILE. *Énéide*. Texte établi et traduit par A. Bellessort. Paris: Belles Lettres, 1952.

PEREIRA, Marcos Aurélio. *Quid ratio possit? Some considerations on the role of irrationality in Seneca's Phaedra*.

ABSTRACT: *This paper aims to present a brief exam of the role of furor that appears under certain words, actions and events in Seneca's Phaedra. Starting from an analysis of the characters' actions and words, as well as of the facts that take place in the tragedy, it is argued that the author points in his text to the consequences of man's abandonment of reason (ratio), the element that constitutes him better, when he agrees to be taken away by inclinations contrary to its rules. It is showed that Seneca wished to present in the play, as he does in others of his works,*

some moral lesson that has Stoicism as its background, being virtually impossible to consider separately the philosopher and the dramatist.

KEYWORDS: Stoicism; Seneca; tragedy; Phaedra; irrationality.