

Fedra: transgressão e erotismo

Regina Zilberman*

De l'amour j'ai toutes les fureurs.
Jean Racine: *Phèdre*

Resumo

O mito de Fedra compõe-se a partir da tragédia *Hipólito*, de Eurípides; seus traços principais aparecem nessa peça, que são, mais tarde, desenvolvidos nas *Cartas das heroínas* [*Epistulae Heroïdum*], de Ovídio.

Palavras-chave: Fedra. Hipólito. Paixão. Incesto. Eurípedes. Tragédia

Em 428 a.C., o dramaturgo Eurípides (485 a. C.-406 a. C.) apresentou a tragédia *Hipólito* à platéia ateniense, na tentativa de vencer, pela primeira vez, os concursos de dramaturgia que se realizavam anualmente na Ática. O enredo, centrado na figura que dá título à peça, inclui outras duas personagens: Teseu, vencedor do Minotauro em Creta, e sua esposa, Fedra, que, enquanto o marido está ausente, reside com o enteado em Trezena.

Eurípides já tentara, com o mesmo núcleo de personagens, sair coroado vencedor nos torneios realizados anualmente em Atenas, sem sucesso. Antes de *Hipólito*, apresentara, em 431 a. C., *Medéia*, tragédia que lhe deu renome, mas nenhum prêmio. Com a trágica história que culmina no culto a Hipólito na cidade de Trezena, alcança um resultado favorável, o que só lhe acontece de novo em outras três ocasiões.

Uma das personagens do trio de figuras centrais da peça, Teseu, era conhecido dos atenienses, não apenas por participar de outros dramas, como por estar vinculado a mitos locais. Herói associado à cidade-Estado que, naquele ano, já lutava contra Esparta, mas não acreditava que seria derrotada, Teseu corporificava o ideal vencedor e civilizatório de sua *pólis* natal. Hipólito, por sua vez, era objeto de culto em Trezena, onde teria um templo e uma estátua (MARTINEZ, Constantino Falcon; FERNANDES, Emílio; MELERO, Galiano y Raquel Lopez, 1980, v. 1, p. 337).

Fedra, por sua vez, deve sua criação inteiramente a Eurípides, que estabelece para a personagem os dados básicos de sua biografia, depois desenvolvidos nas versões de Ovídio (43 a.C.-17 d.C.) e Sêneca (4 d.C.-65 d.C.), no primeiro século da era cristã, e de Jean Racine (1639-1699), em pleno Barroco francês.¹

* Professora na FAPA e pesquisadora do CNPQ. Doutora Universität Heidelberg (Ruprecht-Karls), R.K.U.H.*, Alemanha. E-mail: reginaz@portoweb.com.br

¹ Conforme Bernardina de Sousa Oliveira, Sófocles teria escrito uma *Fedra*, da qual, porém, “só restam notícias”. (OLIVEIRA, 1979, p. 14).

É Afrodite quem menciona Fedra pela primeira vez, no prólogo da tragédia, quando dá a conhecer ao público a urdidura do drama, por meio da qual deseja vingar-se do desprezo que Hipólito vota à deusa do amor:

Mas, hoje ainda, devido às faltas contra mim cometidas, punirei Hipólito. O meu plano fiz progredir desde há muito; de pouco esforço necessito agora.
Um dia, saiu ele de casa de Piteu para assistir à realização dos sagrados mistérios na terra de Pandíon.
De acordo com os meus desejos, Fedra, nobre esposa de seu pai, ao vê-lo, no coração foi ferida por violento amor.
Antes de a Trezena regressar, junto do rochedo de Palas, bem visível desta terra, amando um amor ausente, Fedra mandou erigir um templo a Cípris. (EURÍPIDES, 1979, p. 25-26) ²

No mesmo prólogo, Afrodite relata os acontecimentos atuais, que dão conta da situação das personagens do triângulo que se arma:

- Teseu foi obrigado a deixar sua Atenas natal, na direção de Trezena, onde deve permanecer por um ano;

- Fedra, “ferida pelo aguilhão do amor”, geme “em silêncio” e “definha”; contudo, “em casa, ninguém deu pelo seu mal” (p. 26);

- Hipólito dedica-se ao culto de Ártemis.

Por fim, a deusa antecipa o final de cada um dos figurantes da intriga:

- Hipólito morrerá, amaldiçoado por Teseu, que, com o auxílio de Poséidon, pune o filho;

- Fedra, “embora com honra salva, morrerá”, pois a deusa, “insensível à (...) dor” (p. 26) da personagem, tem em vista tão-somente alcançar o sucesso de sua trama.

Completa o prólogo a cena em que Hipólito homenageia a Ártemis, confirmando a preferência por essa deusa, em detrimento de Afrodite. Um servo alerta-o para o perigo da soberba, resultante da exclusão, pelo jovem caçador, de uma entidade sagrada poderosa. Hipólito, porém, ignora as palavras do acompanhante, selando seu destino.

Ao prólogo segue-se o párodo, em que o coro, formado por mulheres de Trezena, não se refere ao protagonista do drama, mas a Fedra, que, pela segunda vez, é citada indiretamente no texto. As coreutas repetem o que ouviram dizer, estabelecendo uma cadeia de informações de circulação oral. Assim, transmitem “a primeira nova” relativa à senhora dessas moças:

No seu leito de dor,
dentro de casa,
permanece definhando,
seus cabelos de ouro
delicados véus ensombram. (p. 31)

Informam que “sua divina boca / em jejum se mantém” e concluem que Fedra é “vítima dum secreto mal” (p. 31). Sem conseguir, porém,

² Doravante, indicaremos, entre parênteses, tão-somente o número da onde se retiram as citações.

identificar a natureza da moléstia, atribuem-na a uma possessão “pelos augustos Coribantes”. Contam que “pelos bancos de areia / do pélagos dos úmidos turbilhões, ela vagueia sem cessar” (p. 31); e, cheias de dúvidas e inquietações, aguardam a manifestação da “velha Ama” (p. 32) de Fedra, que talvez esclareça as causas da doença da rainha.

Fedra aparece em cena somente no primeiro episódio, conduzida pela ama que descreve a condição enferma da personagem; essa, em sua fala, confirma seu sofrimento e, a seguir, manifesta desejos obscuros e, até aquele momento da intriga, de difícil interpretação:

- o de “sorver, de uma fonte orvalhada, um trago de água pura e, sob os ulmeiros, numa pradaria de folhagem atapetada, deitar-[s]e a repousar” (p. 34);

- o de ser acompanhada à montanha e ir “à floresta, para junto dos pinheiros, onde correm cães de caça, variegadas corças perseguindo”; em seu delírio, confessa: “gosto de excitar os cães com gritos e, roçando minha loura cabeleira, a lança tessálica atirar, tendo na mão um dardo de ponta aguçada” (p. 34);

- o de “poldros enéticos domar”, nas terras de “Ártemis, senhora da marinha Laguna e dos ginásios ressoantes com o barulho dos cavalos” (p. 34).

Na seqüência da exposição febril de desejos insanos, como os qualifica a ama, Fedra reconhece a anormalidade de seu estado e silencia. O coro interroga a acompanhante, que tem pouco a dizer, a não ser que Teseu “encontra-se ausente do país” (p. 280). Incitada pelas mulheres de Trezena, a ama volta a interrogar Fedra, a quem lembra que não pode morrer, sob pena de prejudicar os filhos, que, em tal circunstância, não poderão participar da herança paterna. É quando menciona Hipólito, nome que provoca perturbação na interlocutora. A ama cobra uma explicação, e, antes de fornecê-la, Fedra invoca as outras duas mulheres de sua família – a mãe, que amara um touro, de quem tivera um filho, o Minotauro, derrotado por Teseu; e a irmã, Ariadne, que ajudara Teseu e fora depois abandonada pelo herói. A seguir, confessa ao coro, e a ama ouve, a força de seu amor.

Comovida com a sorte de Fedra, a ama decide ajudar, propondo-se a revelar a Hipólito a paixão que despertara em sua madrasta. A rainha escuta a conversa dos dois, sobretudo a revolta do rapaz, e, desesperada, conclui que “morrer quanto antes é o único remédio” (p. 52). Na continuidade do episódio, Fedra sai de cena, para a audiência poder acompanhar o diálogo entre Hipólito e a ama. Apesar da repulsa, o filho de Teseu terá de calar sua indignação e nada poderá revelar ao pai, pois jurou silêncio à ama.

Fedra retorna à cena, para lamentar sua sorte em poema dirigido ao coro. Logo a seguir, decide tomar outras providências – “novos projetos”, nas suas palavras (p. 56), ou “um remédio” (p. 57), que assegure “vida honrada” a seus filhos e “proveitosa” (p. 58) para ela mesma. A solução passa, conforme informa, por sua própria morte, que carregará consigo

outros infortúnios:

A Cípris vou dar prazer, já que é ela, sem dúvida, que me perde. Deixarei a vida hoje mesmo, vítima de um cruel amor. Mas a um outro também a minha morte será funesta, para que ele aprenda a não se orgulhar com os meus infortúnios: associado ao meu mal, e dele participando, aprenderá a ser moderado. (p. 58)

Essa fala encerra a participação visível de Fedra na tragédia, pois o episódio subsequente abre com a exclamação da ama, que relata a morte da rainha, “suspensa por um laço” (p. 60). Teseu retorna, enquanto o coro ainda lamenta o enforcamento de Fedra. O herói une-se às manifestações de infortúnio, até descobrir, nas mãos da esposa, uma “tabuinha” (p. 65), carta lacrada que ele abre, para ler seu conteúdo. O coro intui que o documento trará novas desgraças, o que é confirmado pela declaração de Teseu, tão logo conhece o teor do texto:

Ousou Hipólito no meu leito, à força, tocar, o augusto olhar de Zeus desprezando. Mas, ó Poséidon, meu pai, dos três votos que outrora me prometeste cumprir, mata, com um deles, meu filho. Que ele não escape a esse dia, se são verdadeiros os votos que me prometeste executar. (p. 67)

Só depois de Teseu enunciar o pedido de vingança, a ser executado por Poséidon, Hipólito entra em cena, para ser acusado, sem chance de defesa, pelo pai. Preso pela promessa de silêncio feita à ama, Hipólito apela por clemência, apoiado em três argumentos: continua casto, portanto, não poderia ter conspurcado o leito paterno; não ambicionava “ser o senhor de tua [de Teseu] casa, desposando a herdeira” (p. 71), por ocasião da sucessão do pai; sua ambição “de ser o primeiro” restringia-se aos “jogos helênicos”, pois, “na cidade”, almejava apenas “o segundo lugar, sendo sempre feliz na companhia de amigos que fossem os melhores.” (p. 71).

Teseu não aceita os argumentos e reforça a expulsão do filho, que contempla a hipótese de não ter para onde ir, pois cidade alguma abrigaria o exilado. O rapaz parte, e, na cena seguinte, já Teseu ouve a narração, pelo mensageiro, do acidente que vitima Hipólito. Porque não deseja desafiar os deuses, aceita que o ferido seja trazido de volta, pois, assim, pode oferecer-lhe exéquias dignas de um príncipe; mas não o perdoaria, se Ártemis não aparecesse em cena, para resumir os acontecimentos passados, desde a ação de Afrodite, até a falsa acusação de Fedra:

Escuta, Teseu, a série de tuas desgraças. Entretanto, nada mais adiantarei senão fazer-te sofrer, mas venho mostrar-te quão justa é a alma de teu filho, para que morra com honra, e relevar-te o desejo selvagem de tua esposa ou, de certo modo, sua nobreza.

Na verdade, picada pelo agulhão da deusa mais odiada por nós, que amamos a virgindade, apaixonou-se por teu filho. E, enquanto pela razão tentava vencer Cípris, involuntariamente, sucumbiu aos expedientes da Ama, que, sob juramento, a teu filho seu mal revelou.

Este, como aliás era justo, nem se deixou levar por suas palavras nem, maltratado por ti, violou o juramento, pois é homem de fé.

Ela é que, na realidade, temendo ser descoberta, escreveu uma falsa acusação e, com enganos, teu filho perdeu. (p. 82-83)

Ao arrependimento de Teseu, segue-se a entrada de Hipólito em cena, que, antes de morrer, absolve o pai, embora esse tenha sido causador de sua morte. A cena final demonstra a piedade e a nobreza do protagonista, que expressa o desejo de que outros filhos do rei – seus meio-irmãos – “sejam para ti [Teseu] como eu fui.” (p. 90). Encerra a peça o lamento do coro, anunciando os funerais do fiel seguidor de Ártemis.

Eurípides redigiu *Hipólito* para narrar o mito que dá origem ao culto do herói em Trezena, onde a ação se passa. Acabou por criar uma das histórias mais consistentes e fecundas da dramaturgia ocidental, a da mulher que se apaixona pelo enteado, é vítima desse amor, mas não se conforma com a rejeição de que é objeto, causando, ao lado da própria destruição, a ruína do ser amado. A história passional de Fedra não existe fora do contexto que supõe mais duas personagens – de um lado, o marido, poderoso e ausente; de outro, o enteado, que rejeita os avanços da madrasta e é punido por efeito de sua decisão. Contudo, essas personagens deslocam-se para posição secundária, preenchendo a desditosa rainha o centro do drama.

Em *Hipólito*, Fedra ocupa apenas duas cenas: no primeiro episódio, após o párodos, quando a ama mostra-se desconsolada com os males experimentados por sua senhora, o que leva a esposa de Teseu a expor a paixão pelo enteado, sentimento duas vezes proibido, por adúltero e incestuoso; e no segundo episódio, após ouvir a reação de Hipólito às palavras da ama, quando toma consciência não apenas da rejeição do rapaz, mas das conseqüências de seus atos, que prejudicarão a ela e a seus filhos, virtuais herdeiros do trono de Teseu.

Contudo, a personagem parece onipresente, graças a dois recursos utilizados por Eurípides: no prólogo e, depois, no párodos, dominados, respectivamente, por Afrodite e pelo coro, mencionam-se as reações de Fedra à emergente paixão por Hipólito, de modo que, quando ela surge, está caracterizada por antecipação, graças aos discursos externos que definem seu comportamento. Fedra, pois, não precisa confessar o que se passa em sua intimidade, embora reforce os traços previamente traçados, ao relatar as estranhas reações que vem apresentando, atitudes que ela mesma não compreende por inteiro.

O segundo dispositivo empregado é igualmente hábil: antes de se enforcar, Fedra redige a carta que denuncia Hipólito, documento encontrado junto ao corpo da suicida. Deixa, pois, um testemunho que se estende para

além de sua morte, projetando-se como uma sombra sobre o futuro. Somente no derradeiro episódio Ártemis revela que a acusação é falsa, recurso *ex-machina* que salva o prestígio e recompõe as qualidades do Hipólito, agora em estado terminal.

Ao valer-se da estratégia da carta, Eurípides mostra-se audacioso e homem de seu tempo, ao valer-se de um instrumento próprio a uma sociedade que se fazia letrada, como a Atenas do século V a. C. Afinal, o dramaturgo tinha de supor que seu público acreditaria que não apenas Teseu era alfabetizado, habilidade que, no seu tempo, não era imprescindível; mas que aceitaria que também Fedra – uma mulher – não somente sabia ler e escrever, como estava habituada ao emprego da escrita, já que deixa sua denúncia gravada numa tabuinha, que sela com cuidado, para ser descoberta no momento certo por Teseu, ao retornar ao palácio.

O procedimento vinculado ao domínio da escrita e da leitura dá-se de modo natural, sem que personagens ou coro manifestem qualquer sinal de surpresa ou estranhamento, sugerindo que se enraizava na vida ateniense. Ártemis, ao desmascarar a ação de Fedra, informa que essa “escreveu uma falsa acusação”, sem que, da sua parte, o fato mereça comentários adicionais. O recurso, hábil, porque somente a escrita conferiria projeção além do tempo à ação de Fedra, permite que essa personagem permaneça em cena, mesmo depois de morta; mas ele supunha a atenção do dramaturgo para as alternativas de comunicação que se apresentavam em sua época, que introduz no teatro e que se convertem, com o passar do tempo, em convenção do gênero narrativo.

Redigida para celebrar o casto Hipólito e alertar para os perigos pelos quais corre o indivíduo que ousa desafiar os deuses (ou um deles, em detrimento de outro), a tragédia é principalmente o território em que o mito de Fedra é gerado, mito que se perpetua em suas versões subseqüentes, quando o nome da personagem assume o primeiro lugar. Esse percurso foi fomentado por Sêneca, que tomou a esposa de Teseu para tema de um de seus dramas. Antes dele, porém, Ovídio coloca a rainha como autora de uma correspondência fictícia dirigida ao enteado, no volume que dedicou às *Heroínas*.

As *Cartas das heroínas* [*Epistulae Heroidum*] é um conjunto de 21 missivas, sendo dezoito delas atribuídas a mulheres que, dirigindo-se a seus amados, expressam seus sentimentos. A maioria das remetentes provém da mitologia grega, como Penélope, que escreve a Ulisses, ou Helena, que se dirige a Páris. Mas Ovídio inclui uma carta da poeta Safo (século VII a. C.) a Faon, assim como uma correspondência ao troiano Enéas, enviada pela cartaginesa Dido, personagem popularizada na *Eneida*, que Virgílio (70 a. C.-19 a. C.) concluíra em 19 a. C. Não é a única obra de Ovídio pertencente ao gênero epistolar: nos quatro livros das *Epistulae ex Ponto* [*Cartas pânticas*], igualmente redigidas no desterro, endereça cartas a políticos romanos, pedindo-lhes que intercedam por ele e obtenham a licença para retornar a Roma; em *Tristia* [*Tristes*], similar propósito reaparece,

embora Ovídio omita o nome dos destinatários, supostamente para não comprometê-los.

O surpreendente das *Heroínas* não é o uso da epístola como forma de comunicação, pois, conforme sugere a tradição romana, o gênero enraizara-se na cultura latina, tendo sido cultivado por oradores e homens de Letras, como Horácio (65 a. C.-8 d. C.) e Cícero (106-43 a. C.). Ovídio, porém, retoma o fio legado por Eurípides, ao inventar a redação da correspondência, recurso, como se observou, de grande eficácia dramática, que, desse modo, se consolida na esfera da ficção. Por sua vez, as cartas das heroínas lendárias são escritas para serem lidas, e não reproduzidas oralmente; portanto, introduzem a privacidade enquanto condição de recepção do texto, acentuando um traço que, na continuidade histórica, caracterizará o gênero, independentemente de ser o texto verdadeiro ou produto da fantasia. Por último, Ovídio desenvolve um elemento que estava contido no *Hipólito*, de Eurípides, mas não suficientemente desenvolvido – a voz feminina, como expressão verbal do universo da mulher.

Não surpreende que, na coleção de Ovídio, Fedra reapareça, agora na posição de autora de uma carta dirigida a Hipólito, e não a Teseu, como fizera Eurípides, em sua tragédia. Essa, por sua vez, ocupa o pano de fundo do texto de Fedra, constituindo a principal referência literária do escritor latino.

Fedra abre a epístola, saudando Hipólito e solicitando que ele não abandone o texto, acompanhando-o até as últimas linhas: “Lê até o final tudo o que está aqui.” Argumenta que a leitura não pode fazer mal a ele, pois “mesmo inimigos lêem cartas escritas por seus inimigos”. Reconhece, por outro lado, que recorreu a esse expediente, por não conseguir falar com o rapaz: “Três vezes tentei falar-te, três vezes minha língua, inútil, ficou pregada, três vezes o som morreu sobre o solo de minha boca.”³

Contudo, não assume o ato sozinha, alegando ser comandada pelo amor, que “reina sobre os próprios deuses”. Se assim é, ela não poderia agir de modo diferente, circunstância que atenua sua culpa. Tal como na tragédia de Eurípides, Fedra está possuída pelos poderes de Vênus (Afrodite, na versão grega de Eurípides), que a induz à confissão da paixão pelo enteado. Na epístola que Ovídio lhe atribui, porém, Fedra incorpora o sentimento amoroso de modo radical, revelando ao rapaz, e não à criada, isto é, a outra mulher, sua intimidade: “queimo por dentro; queimo, e meu coração esconde um ferimento secreto.” É a expressão do desejo que marca o discurso de Fedra, expandindo-se de modo apaixonado a fala da personagem no drama de Eurípides:

Sou arrastada a artes incomuns: um desejo me dirige para as
bestas selvagens. Agora a primeira das deusas é para mim

³ OVIDE. *Les Héroïdes*. Trad. de Émile Ripert. Paris: Garnier, [1930?] p. 57- 65. A tradução levou em conta a edição francesa, comparada à tradução para o inglês, por James M. Hunter, encontrável no endereço http://www.tkline.freemove.co.uk/Heroïdes1-7.htm#_Toc523806688, acessado em 1º de janeiro de 2007.

Diana, conhecida por seu arco curvo; seguindo-a, acompanho tua preferência. Agrada-me andar pelas florestas, apanhar os cervos em armadilhas, impelir os cães velozes ao cume das montanhas, lançar com meus braços o dardo vibrante, jogar meu corpo sobre as ervas da terra.

A fala do desejo permite materializar a figura de Hipólito, cujo aspecto físico seduz Fedra, conforme já antecipava Afrodite em sua fala, no prólogo do drama helênico:

Tu me agradaste: o amor penetrou até o fundo de meus ossos; tua túnica era branca, teus cabelos estavam cingidos de flores; um casto rubor coloria tua face dourada; este rosto que as outras mulheres declaravam rude e austero, para Fedra não era rude, era másculo.

A virilidade de Hipólito, por sua vez, precisa manifestar-se igualmente nas artes do amor. Perguntando ao rapaz “por que praticar as artes de Diana de túnica flutuante e evitar o que devemos a Vênus?”, ela mesma responde, afirmando ser necessário “estender um arco”, para que ele não perca “elasticidade.”

O argumento de Fedra, referindo-se negativamente à castidade de Hipólito – informação igualmente importada da tragédia de Eurípides –, é o ponto de partida para a introdução da temática erótica e, sobretudo, para que Fedra rejeite a falsa moralidade que separa o casal. Lembra primeiramente que Teseu enganou-os a ambos, não sendo, pois, merecedor da fidelidade da esposa e da lealdade do filho. Acusa o marido de ter deixado seu reino, Trezena, para ajudar Pirito, o companheiro de lutas contra os centauros; acusa-o igualmente de ter exterminado a família dela, pois, “com uma clava de três nós, quebrou os ossos de meu irmão [o Minotauro] e dispersou-os no solo; abandonou minha irmã [Ariadne], deixando-a presa das bestas ferozes”; e acredita poder contar com a cumplicidade de Hipólito, pois Teseu ocasionou a morte da mãe do rapaz [a amazona Hipólita]: “A mais corajosa das mulheres que portam o machado te criou, com vigilância digna mãe; se procurares onde ela está, Teseu varou-lhe o corpo com sua espada, prova de que não salvaste tua mãe.” Além disso, Teseu não reconheceu Hipólito como filho legítimo e, na condição de bastardo, o moço não pode herdar Trezena, o reino administrado por seu pai.

Só depois de desqualificar Teseu, Fedra recorre a seu principal argumento: as relações que mantiverem serão legítimas, pois seguirão o paradigma de Júpiter, amante da própria irmã. Fedra rejeita a “velha moralidade” e cita exemplo recente:

E se me vêem, madrastra, unida a meu enteado, que esses nomes vão não assustem teu espírito! Esta velha moralidade, que as próximas eras deverão abolir, existia quando Saturno dirigia seu reino primitivo. Júpiter legitimou tudo o que o agradava, e a lei divina autorizou qualquer irmã a desposar o irmão. A aliança forma uma cadeia sólida de parentesco, quando a própria Vênus impõe seus laços.

Na seqüência, reforça a mesma idéia, alegando que as demonstrações de afeto entre a madrasta e o enteado serão percebidas como manifestações de afeto familiar:

Não há nenhum problema; pode-se esconder tudo; o parentesco nos servirá de desculpa; a falta poderá se cobrir de seu nome. Seremos elogiados, quando formos vistos abraçados; dir-se-á que sou uma madrasta boa para meu enteado. Não precisarás abrir no escuro a porta de um marido temível, não terás de enganar um guarda. Uma mesma casa abrigou a nós dois, uma mesma casa nos abrigará; tu me beijaste em público, tu me beijarás em público. Estarás em segurança comigo e tua falta será elogiada, mesmo quando fores visto em meu leito. Não tardes mais e apressa-te em assinar este tratado; o amor que é cruel para mim, que ele seja doce assim para ti.

Fedra, contudo, está ciente de que sua proposta agride o decoro, mas defende-se, afirmando que, na posição de mulher apaixonada, abriu mão da decência e da vergonha: “os amantes perdem toda decência. Perdi meu pudor, meu pudor em fuga enfraqueceu meus estandartes.” Conclui a epístola, implorando a atenção de Hipólito; e arremata com uma frase que expressa sua extrema fragilidade: “Estas preces, rego-as com minhas lágrimas: as preces, tu as lês, mas as lágrimas, imagina-as!”

Ao compor a carta, Ovídio revela a atenção conferida à obra original de Eurípides: Hipólito ignora a madrasta, por estar voltado ao culto a Diana e aos jogos da caça; ela, por sua vez, intoxicada por Vênus, está apaixonada e desconhece limites. Teseu, da sua parte, distanciou-se do lar, dedicado às atividades guerreiras que o chamam. Se, na obra de Eurípides, Ártemis e Afrodite se digladiam pelo poder sobre o rapaz avesso ao amor, na missiva de Fedra, é a remetente quem internaliza o poder de eros, obrando para comover o indiferente caçador.

A internalização do discurso vem acompanhada da manifestação do desejo, exposto na fala de Fedra, que dá conta de seu descontrole emocional e erótico. Esse é irracional e inconsciente, mas não incide em privação de valores morais. Essa perda vai aparecer em outro momento do texto, quando a madrasta apela aos exemplos dos deuses para justificar a validade de seu ato: o incesto é legítimo, porque Júpiter o pratica, além de moderno, pois substituiu a norma de Saturno, pai do atual senhor do Olimpo, por outra, mais nova e mais pragmática.

No discurso de Fedra, cruzam-se o horizonte moral e o apelo erótico, indicando que eles não podem ser conciliados. Induz Hipólito à transgressão e reforça a motivação amoral, alegando que seus atos espúrios não seriam reconhecidos. À transgressão, ela soma a simulação, caracterizando a perspectiva feminina com que Ovídio expõe o sugerido incesto.

É quando descortina ao leitor o erotismo desde a perspectiva da mulher e a transgressão dissimulada que Ovídio revela conhecer a ótica feminina. Pode utilizar a primeira pessoa no feminino, sem parecer artificial; e adentrar-se na intimidade de sua personagem sem perder de vista o foco

interior. Seu texto prima pelo tom confessional, que somente pode ser expresso, se se aceitar que a carta é documento privado, confidencial, sigiloso. É nesse sentido que, empregando um gênero que encontrou sua principal expressão literária entre os romanos, Ovídio confere-lhe as características que passam a ser consideradas propriedades específicas dele – sua singularidade.

Contudo, Ovídio alcançou esse resultado, porque recorreu à ficção. Valeu-se de uma personagem pertencente à mitologia, cujas marcas principais foram desenvolvidas por Eurípides. E inventou para ela sentimentos e reações, configurando um padrão a que, na seqüência histórica, recorreram, poucos anos depois, o conterrâneo Sêneca, e, muitos séculos mais tarde, o francês Jean Racine.

A alteração no comportamento de Fedra e de seu modo de expressão relaciona-se, por sua vez, às transformações ocorridas nos suportes da escrita e nas formas de comunicação. A Fedra do *Hipólito* dependeu de seu texto fixar-se em tabuletas de argila, cuja leitura tornou-se pública, porque enunciado o texto por Teseu por ocasião do funeral da suicida. A Fedra de Ovídio possivelmente valeu-se do papiro ou, de maneira mais conveniente, do pergaminho, material em uso na Europa mediterrânea desde o século II a. C. (MARTIN, 1996; BATTLES, 2003). Observe-se que, na abertura do documento, Fedra solicita a Hipólito que leia seu texto até o final; quando se despede, lembra que o enteado lê suas preces, mas não vê as lágrimas da remetente, restando-lhe a alternativa de imaginá-las, cenas, as duas, improváveis se o rapaz tivesse nas mãos tabuletas similares àquelas enviadas a Teseu, nos versos de Eurípides.

Tal como na tragédia de Eurípides, Ovídio supõe uma mulher letrada e bem informada que pode invocar exemplos da mitologia para se comunicar com o amado; mas, ao contrário do que ocorria na obra anterior, pode contar com um leitor que decifra o texto solitariamente, documento que pode chegar a ele de modo, supõe-se, sigiloso, porque o suporte onde é registrado tem natureza mais portátil e é mais facilmente manipulável. Sua privacidade fica, assim, resguardada, não apenas porque o tema apresenta caráter íntimo e transgressivo, mas também porque pode circular de maneira discreta e quase clandestina.

Numa época em que a leitura silenciosa era raramente praticada,⁴ pois começa a se difundir somente depois do século III a. C.,⁵ Ovídio supõe um instrumento da leitura solitária e individual. Essa poderia presumir a expressão oral, em voz alta; mas o discurso não poderia ser público, sob

⁴ Jesper Svenbro observa a propósito da leitura silenciosa entre os gregos na Antigüidade, que provavelmente modulou o modo de ler entre os latinos: “a leitura silenciosa dos gregos permanece (...) determinada pela leitura em voz alta, da qual ela conserva como que um eco interior irremovível.” (SVENBRO, 1998, p. 67.) Ele também escreve que, “para os gregos, ler significava *ler alto*. Não que fossem incapazes de ler silenciosamente, (...) mas o modo normal de ler um texto na Grécia antiga era, sem dúvida, lê-lo em voz alta.” (SVENBRO, 1993, p. 18. Grifo do A.)

⁵ A respeito da leitura silenciosa, v. BLANCK, 1992; CHARTIER, 2000; FISCHER, 2006; SCHNAPP, 1995.

pena de expor a infração moral advogada por Fedra. Forçando a privacidade da leitura da carta, Ovídio lega ao gênero epistolar uma característica que ele passa doravante a carregar.

Além disso, Ovídio confere ao mito a conformação com que dali em diante ele circula: Fedra assume a posição de protagonista, que, movida pela paixão, procura manipular com os sentimentos de Hipólito. Teseu é o marido distante e o pai desinteressado, cujas reações não são matéria de preocupação. E o jovem caçador está perto de ser seduzido por uma fêmea movida pelos apelos de Eros, que materializa as intenções de Afrodite.

Reinterpretando o enredo de Eurípides e apossando-se de várias das falas das personagens, Ovídio faz progredir o tratamento da trama, dando-lhe a configuração que retorna nos dramaturgos da Antigüidade, como Sêneca, e na modernidade, como Racine. O passo fundamental não foi esse, porém, senão que o apagamento da figura dos deuses: na carta de Fedra, Afrodite e Ártemis, ou suas versões latinas, Vênus e Diana, são representações simbólicas, explicitando, cada uma delas, as diferentes opções das personagens, a de Fedra, pela sensualidade, a de Hipólito, pela castidade.

Ao colocar os deuses em plano secundário, desabilitando a força que emana de sua sacralidade e culto, Ovídio prepara o mito para a modernidade. Se, em Eurípides, Afrodite pode traçar o destino das figuras ficcionais, o que inocenta Hipólito e relativiza o pecado de Fedra, em Ovídio, as personagens agem movidas exclusivamente por seus instintos, indomáveis e até bárbaros, quando se mencionam as reações da esposa de Teseu aos apelos da sexualidade. Ao deixar de ser comandado por deuses – no caso, sedentos de vingança e retribuição – o destino não é, porém, menos trágico, pois a sorte de Fedra não muda, em qualquer das versões que o mito recebe: a ruína e o desmascaramento de suas intenções estão invariavelmente no final do caminho, efeitos de um crime que envolve desejo incestuoso, paixão e cilada contra o ser amado.

Expressão das mais cruéis do amor feminino, quando ele soma o erotismo a relações familiares proibidas, Fedra fomentou versões que fertilizam a literatura até a atualidade, alcançando a literatura brasileira, quando Autran Dourado compõe *Os sinos da agonia*, em 1974. Nada mais sintomático da vitalidade do mito e da figura que o corporifica.

Recebido em julho de 2007.

Aprovado em setembro de 2007.

Title: Fedra: Transgression and Eroticism

Abstract

The myth of Phaedra was created by Euripides, in his tragedy Hippolytus; his main features are shown in this play, which, later on, are developed by Ovidius in The Heroines [Epistulae Heroidum].

Key words: Phaedra. Hippolytus. Passion. Incest. Eurípides. Tragedy.

Referências

BATTLES, Matthew. *A conturbada história das bibliotecas*. Trad. João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Planeta, 2003.

BLANCK, Horst. *Das Buch in der Antike*. München: Beck, 1992.

CHARTIER, Roger. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. São Paulo: FAPESP; Campinas: ALB; Mercado das Letras, 2000.

EURÍPIDES. *Hipólito*. Introdução, versão do grego e notas de Bernardina de Sousa Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1979.

FISCHER, Steven Roger. *História da leitura*. Trad. de Cláudia Freire. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MARTIN, Henri-Jean. *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Paris: Albin Michel, 1996.

MARTINEZ, Constantino Falcon; FERNANDES, Emílio; MELERO, Galiano y Raquel Lopez. *Diccionario de la mitología clásica*. Madri: Alianza, 1980.

OLIVEIRA, Bernardina de Sousa. Introdução. In: EURÍPIDES. *Hipólito*. Introdução, versão do grego e notas de Bernardina de Sousa Oliveira. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica; Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 1979.

OVIDE. *Les Héroïdes*. Trad. de Émile Ripert. Paris: Garnier, [1930?].

Ovid. *Heroides*. http://www.tkline.freemove.co.uk/Heroïdes1-7.htm#_Toc523806688. Acessado em 1º de janeiro de 2007.

SCHNAPP, Jeffrey T. *Lições de leitura: Agostinho, Proba e o detournement cristão da Antigüidade*. Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1995.

SVENBRO, Jesper. A Grécia arcaica e clássica: a invenção da leitura silenciosa. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Trad. de Fulvia M. L. Moretto, Guacira Marcondes Machado e José Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Ática, 1998.

SVENBRO, Jesper. *Phrasikleia*. An Anthropology of Reading in Ancient Greece. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993.