

A FIGURA DO PODER NA FEDRA SENEQUIANA*

JOAQUIM BRASIL FONTES**

Resumo

Habituaamo-nos a ver o teatro senequiano como exercícios livrescos, impregnados de retórica e destinados à “sala de recitações”. Antonin Artaud, entretanto, descobriu nessa dramaturgia a presença de “um iniciado nos Segredos e que, mais do que Ésquilo, soube fazer a palavra”. É a partir dessa intuição que tentamos entrar no teatro do grande latino, procurando o núcleo lexical, estilístico, retórico que o sustenta: ele parece encontrar-se numa oposição de forças, entre as quais não há síntese possível, o que dá à tragédia senequiana o aspecto de uma dialética travada, aparentemente imóvel, e progredindo por meio de explosões súbitas.

Palavras-chave: Sêneca, Fedra, Retórica, Poder.

* Recebido para publicação em agosto de 1997.

** Professor Titular da UNICAMP.

A figura do poder...

THE POWER FIGURE IN SENECA'S PHAEDRA

Abstract

We often see Seneca's theatre as mere literary exercises, saturated of rhetoric and destined only for declamation.

Antonin Artaud, however, discovered in this dramaturgy the presence of an initiated in the Mysteries, and who, more than Aeschylus, knew how to transform them into words. From this intuition we try to enter Seneca's theatre looking for its stylistical, lexical and rhetorical nucleus: this seems to be an opposition of forces between which there is no possible synthesis, which gives Seneca's tragedy the form of a blocked dialectics, apparently motionless and progressing through abrupt explosions.

Procul impudicos corpore a casto amoue tactus.
Afasta de um corpo casto este toque impudico!¹

grita o casto Hipólito, irado, quando sobre ele se lança – *in amplexus ruit*, como quem se atira de um penhasco – a amorosa Fedra, sua madrasta, mulher de Teseu.

Dois movimentos precipitados, intensíssimos, no ponto culminante de uma extraordinária seqüência dramática: a mulher avança e rui na direção do homem que agride e recua, cada um dos personagens parecendo ser uma estrutura de elementos entrecruzados. E os dois, juntos/separados, evocam então, graças tanto aos gestos quanto às palavras, um tenso combate de ordem lingüístico-figurativa, na atmosfera vertiginosa – ao mesmo tempo imóvel e convulsa – dos murais do período neroniano:

quid hoc est? Etiam in amplexus ruit?
Stringatur ensis; merita supplicia exigat.
En impudicum crine contorto caput
laeua reflexi: iustior nunquam focus
datum tuis est sanguis arquiteuens dea?

A palavra como que se contorce no gesto do príncipe a crispar, com a mão, os cabelos da impudica rainha, cuja cabeça ele dobra sobre o altar de Diana:

¹ SÊNECA, *Phaedra*, versos 704-05. Edições consultadas: Sêneca, *Tragedies*, with an English translation by Frank Justus Miller (London, Loeb Classical Library, 1979); Sêneca, *Tragedies*, I, texte établi et traduit par Léon Herrmann (Paris, Les Belles Lettres, 1924); Seneca, *Medea/Fedra*, introduzione e note de Giuseppe Gilberto Biondi (Milano, Laterza, 1987); *Phaedra*, texto estabelecido e anotado por F. Giancotti, in Giancotti, *Poesia e filosofia in Seneca trágico* (Torino, Celid, 1986). Verso 704.

A figura do poder...

O que? Ela se atreve a se lançar num abraço?
Fora da bainha, espada: dá-lhe a punição merecida!
Os cabelos com a mão esquerda eu lhe retorço,
Eu lhe dobro a cabeça impura! Nos teus altares,
o sangue
nunca terá jorrado mais justo, arquirregente deusa!²

Fedra declara seu amor culpado e *in amplexus ruit*. “Elle se précipite pour m’êtreindre”, traduz Herrmann; “rush in my arms”, na versão inglesa da Loeb, sempre correta. *Investe com ímpeto, arremete-se contra*, mas também, de acordo com as significações possíveis de *ruere*³, cai, desmorona. O movimento de ataque, em Fedra, é, ao mesmo tempo, um *precipitar-se*, verbo no qual se pode ler “agitação febril, ímpeto”, e “direção para baixo”: ela rui como se seu abismo fosse Hipólito, que, num duplo e sem dúvida rápido movimento, com a mão direita empunha a espada e com a esquerda os cabelos emaranhados com violência, dobrando a cabeça da rainha para baixo – sobre o altar de Diana.

Gesto de caçador. De verdugo, também. E embora a expressão latina usada pelo casto príncipe – *supplicia* – seja normalmente interpretada pelos tradutores em sentido jurídico – “que ela sofra a punição merecida!” –, a projeção dessas palavras num contexto religioso não é impossível e até mesmo se impõe, numa circunstância dramática em que há referências muito claras a um altar e a uma divindade honrada, segundo a tradição, com sacrifícios sangrentos: numa vertiginosa sobreposição de papéis, vem acrescentar-se, às figuras do caçador e do verdugo, a do sacerdote que imola a vítima humana aos deuses.

Com efeito, a palavra *supplicium*, derivada de *supplex* (“aquele que se dobra sobre os joelhos e, conseqüentemente, o suplicante”), indica o sacrifício oferecido para apaziguar os deuses de uma falta cometida e só mais tarde passou a designar, por eufemismo, segundo Ernout e Meillet⁴, o “castigo inflingido” e, depois, o “suplício”. E Bayet, estudando o culto religioso romano, observa:

O *supplicium*, no início apenas gesto de submissão (inclinação profunda) do fiel que ora, acaba por significar o conjunto dos ritos que eliminam um ser nefasto cuja existência contamina o corpo

² Versos. 705-09.

³ LIVIO, Tito. 8, 24: in fata ruitur; *En.*, 10, 811: quo ruis? *En.* 2, 290: ruit alto a culmine Troia. (Embora no último sentido *ruere* se use sobretudo com relação a construções, o verbo é também atestado com referência a sujeitos humanos: *En.*, 10, 756: cadebant pariter pariter que ruebant uictores uictique).

⁴ ERNOUT, A. e MEILLET, A. verbete *supplex*. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1985.

social (o *paricidas*, por exemplo) e a seguir o suplício de um criminoso.⁵

Os dois sentidos do termo – sacrifício e suplício – mantêm-se, de acordo com o verbete citado, até a latinidade imperial.

Fedra é um *supplex* – criminosa, preia, vítima –; um ambíguo núcleo de sentidos encenados, contudo, por meio do clássico, unívoco desenho de uma atitude de poder; de pé, o verdugo, o caçador, o sacrificante tem a mão enredada nos cabelos da mulher que, submetida à força física, abate-se sobre o altar de Diana. A escultura helenística soube criar admiráveis imagens dessa dança de forças opostas; ela está presente no impressionante, trágico, Alkyoneu a debater-se debaixo do jugo de Atena, na gigantomaquia de Pérgamo.

Mas, oferenda expiatória, Fedra não se debate – aceita-se *uictima*, palavra do vocabulário religioso dos latinos e fantasiosamente explicada por Ovídio, nos *Fastos*, num contexto de ritos ligados às festas Agonais; chama-se *uictima* o animal caindo sob a mão direita vitoriosa, *uictrix dextra*; *hostia*, aquele que tomba depois de tentar repelir uma invasão inimiga, hostil.⁶

Celebração da agonia: Fedra entrega-se ao homem amado, ao furor, à força destruidora de Vênus. Hieróglifo verbo-gestual, onde vibram sentidos contraditórios: agressora e vítima, ela avança desmoronando e enuncia, então, uma palavra decisiva:

*Hippolyte, nunc me computern uoti facis;
sanas furentem.*⁷

“Assim meu desejo cumpres: tu me curas da loucura”. Tocando a espada do vencedor, Fedra transforma em verbo a plasticidade do *supplex*: ela suplica, no momento em que o texto, dialeticamente, evoca o sacerdote perguntando-se, prestes a tingir de sangue quente a lâmina: *Agone? Devo agir?* Sem ordem divina, ele não age nunca, explica Ovídio: *nec, nisi iussum, agi(t)*.⁸ Os sentidos parecem se fixar, vibram na imagem do *supplex*, e logo se invertem, tocados pelo *uotum* de Fedra; e então a figura do poder, na qual Hipólito, de pé, assumia a função de sacrificante/algoz, explode: Fedra é uma *uictrix* e Hipólito, alguém caindo depois de tentar impedir a invasão do amor, do mal, do inimigo: uma *hostia*.

⁵ BAYET, Jean. *La religion romaine*. Paris, Payot, 1969, pg.129.

⁶ *Fastos*, I, 335-36.

⁷ *Phaedra*, 710-11.

⁸ *Fastos*, I, 323.

A figura do poder...

O caçador foi contaminado pela malha do desejo. Ele recua, então, e abandona a espada nas mãos da rainha: ela conspurca, mancha, torna impuros corpos e objetos.

Fugit insanae similis procellae: rápida estrela riscando o céu, o príncipe foge, em busca da impossível água lustral, pois nem o vasto Oceano purificaria um corpo tocado pelas mãos ardentes de Eros.

Fugit insanae similis procellae: vertiginoso como a insana procela, mais rápido que o vento arrebatando nuvens, que estrela ruindo no abismo: na voz do Coro entrando em cena, uma seqüência de comparações assimila Hipólito a uma natureza convulsionada, em ruptura; céu, sopro e flama escorrendo numa trêmula fronteira onde o humano e o cosmológico se interpenetram, enlouquecidos os dois, céleres e precipites. *Insanus, ocior, rapiens*, Hipólito é um hieróglifo ígneo e tumultuoso, na forma desses presságios cuja significação, para o latino, não era jamais clara, embora sempre inquietante:

*Fugit insanae similis procellae,
ocior nubes glomerante Coro,
ocior cursum rapiente flamma,
stella cum uentis agitata longos
porrigit ignes.*

Como o furacão insano, ele foge;
mais do que o Corus, que reúne as nuvens,
rápido; mais rápido que o fogo
no seu vôo, quando, levada pelos ventos,
uma estrela estende seu incêndio.⁹

Retomemos a rápida cena: Hipólito e Fedra se enfrentam, momentaneamente unidos pelas forças que os separam: a *ira* e o *furor*; a agressividade cuja mão os enlaça num desenho complicado e tenso. Instável equilíbrio: de repente, ao toque de uma palavra, o nó – o *supplex* – se desata; atitudes e sentimentos se estilhaçam e os corpos dos atores voltam a se separar, bruscos, mas unidos desta vez *na loucura*: conspurcado pelo desejo de Fedra, Hipólito se faz signo de uma potência incontrolável, de uma natureza entregue à sua própria força – destruidora, insana; irracional. Essa é, talvez, uma definição para *furor*, território de Fedra.

Aflorado por Eros, Hipólito é então a viva antítese da *ratio*; é um relâmpago no instante desses cinco versos que, sem transição, passam a

⁹ Versos 736-40.

pulsar no ritmo compassado de loucura, passando a indicar a beleza de Hipólito, inscrita no corpo da tópica:

*Conferat tecum decus omne priscum
fama miratrix senioris aeui*

Que te compare a tudo de belo entre os antigos
a fama que admira os velhos tempos.¹⁰

Brusco corte que, talvez surpreendente para algum leitor moderno, é, porém, uma das marcas da poética senequiana e da escritura clássica em geral, onde, sem prejuízo para os sentidos, o recitante “pode sempre se perder, como se desaparecesse numa falha do discurso”:

O texto, no seu plural, é então uma troca cambiante de vozes múltiplas, colocadas em ondas diferentes e percebidas num momento de *fading*, cuja abertura ou brecha permite à enunciação migrar de um ponto de vista para outro – sem prevenir: a escritura se estabelece por meio dessa instabilidade tonal que a transforma num reflexo ondeado e cambiante de origens efêmeras.¹¹

Hipólito é tudo o que brilha no céu e no texto: as estrelas em torno da Lua formosa, Lúçifer e Vésper; Safo e Horácio; imagens, figuras, o arsenal de símiles e metáforas colecionado pela retórica helenística¹² para compor o elogio de deuses e soberanos – mas, adverte sem transição uma voz extraviada num discurso cujos centros se fazem e se desfazem perpetuamente, como um véu de Penélope:

*Anceps forma bonum mortalibus,
exigui donum breue temporis,
ut uelox celeri pede laberis.*

Beleza ambígua dos mortais,
ó efêmero dom
que tão depressa se esvai.¹³

Assim, ao motivo do brilho da beleza (*pulchrior tanto tua forma lucet*, v. 743), soma-se o da sua decrepitude (*res est forma fugax*, v. 773), inscritos, os dois, na temática da natureza que, de modo irresistível numa poética

¹⁰ Versos 741-02. O longo elogio da beleza de Hipólito estende-se até o verso 823.

¹¹ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris, Seuil, 1970, pp.48-49.

¹² CURTIUS, E.R. La topique, Héros et souverains. In: *La Littérature Européenne et le Moyen Âge latin*, Paris, P.U.F., 1986.

¹³ Versos 761-63.

A figura do poder...

marcada pela convenção, conduz ao apelo horaciano do *carpe diem*: *dum licet, utere* (“enquanto permitem, aproveita”; v. 774).¹⁴

A natureza, ensina o Coro, é violência e brilho instável; é beleza maléfica; é o exato contraponto da casta Diana, a quem Hipólito entregava, na abertura da peça, a regência do universo. Momento de extraordinária ironia trágica, pois Hipólito é, ele próprio, signo e emblema da *Natura*, cujo nome é *Amor*.

E eis que, parecendo extraviado nesse *intermezzo* lírico de signos errantes, o Coro, magistralmente senhor de sua voz, retoma o motivo da *natureza como presságio* e relança o canto a seu momento inaugural, em que Hipólito é o hieróglifo do pressentimento: dois prodígios, dois acontecimentos inauditos revelam-se aos olhos do leitor/ espectador. Colocando provisoriamente o primeiro entre parênteses, admiremos o segundo:

*Sed iste quisnam est, regiu in uultu decus
gerens et alto uertice attolens caput?
Vt ora iuueni paria Pittheo gerit;
ni languido pallore canderent genae
staretque recta squalor incultus coma.
En ipse Theseus redditus terris adest.*

Mas quem é este que, majestoso,
ergue aos céus a cabeça real?
Seria, de Piteu, um descendente,
não fora, nas faces, a mortal palidez,
não fora a desordem do cabelo selvagem.
É Teseu que volta à terra; ei-lo.¹⁵

Quem se aproxima?

Erguem-se, primeiro, os claros signos que a realeza criou para se enunciar.¹⁶ este homem é um Rei? Poderia ser de Piteu o descendente: Hipólito?¹⁷ Mas o branco da morte lhe queima o rosto e seus cabelos em desordem se eriçam no crânio: a viva imagem do Luto?

¹⁴ Sobre o tema do *carpe diem*, v. ACHCAR, Francisco. *Genealogia do Carpe Diem*. Imagens do Efêmero de Homero a Catulo. In: *Lírica e Lugar-Comum*. São Paulo, Edusp, 1994.

¹⁵ Versos 829-34.

¹⁶ A questão do poder e das atitudes do poder são enfocadas, neste trabalho, a partir de CANETTI, Elias, in *Massa e Poder*, Brasília/ed. Universidade de Brasília/Melhoramentos, 1983.

¹⁷ Verso 831: *Vt ora iuueni paria Pittheo gerit* (Seria, de Piteu, um descendente). Nos códices, encontra-se, em lugar de Pittheo, Pirithoo, lição que, acolhida por Giardini, parece estranha aos melhores editores de Sêneca. Debrius propõe outra conjectura: Hippolytus, em lugar de Pittheo ou Pirithoo, “evidentemente

Três máscaras se dizem e se anulam sobre o rosto do Poder: o Rei, o Filho, o Morto.¹⁸

Enquanto Teseu, que acaba de entrar em cena, é um jogo de forças cambiantes, Fedra compõe sua máscara. “Ó crime!”, grita o Coro:

Do inocente ela está urdindo a culpa
nefanda. Ó crime! Emaranha os cabelos,
inventa provas, lacera a glória do rosto,
molha com lágrimas as faces: com feminina astúcia,
compõe sua intriga.¹⁹

A força de Fedra é o segredo que é como se fosse seu segundo corpo²⁰, protegido por uma armadura que são mentiras: um simulacro, nada. É este o seu poder: sua máscara, feita de silêncio, e palavra, de tensos contrários. Ela tem um nome: dissimulação.

Chegamos a um ponto nevrálgico da tragédia: os três atores – Fedra, Teseu, Hipólito – acabam de penetrar num palácio de corredores perplexos: a partir daqui sua vida – seu ser – dependerá exclusivamente de uma complicada hermenêutica, da capacidade de decifrar, enfrentar ou manter o Segredo, o in-audito que é figura oculta no centro do labirinto: um hieróglifo do poder.

imaginando que Sêneca pressupusesse uma semelhança entre Teseu e seu filho”. (Cf. Giacanti, op. cit., nota ao verso 136). Biondi, mantendo Pittheo, no texto latino, traduz: “Como somiglia il suo viso al nipote di Pitteo, Ippolito!”.

¹⁸ O léxico deste passo senequiano evoca luto e medo: *squalor* indica, em Cíc., Ver. 5, “estado negligente das vestes, luto” e em Lívio um velho combatente de horrível aspecto faz-se notar pela palidez e magreza cadavérica, pela desordem das vestes e cabelos: “obsita erat squalore vestis, foedior corporis habitus pallore ac macie perempti; ad hoc, promissa barba et capilli efferauerant speciem oris” [“suas vestes estavam sujas, seu corpo mais horrível ainda, em virtude da palidez e da magreza cadavérica, a isso acrescentam-se a barba e os longos cabelos que davam à sua figura um ar selvagem”]. (Lív. II, 23, 3). Em Virgílio, Caronte é *squalor* (*En.*, VI, 299) e a doença, sempre pálida, *pallens* (Cf. VI, 275). Aqui, não se trata de apontar intertextos (que funcionam, certamente, como índices de poeticidade), mas de mostrar como as palavras escolhidas ligam-se, no imaginário latino, ao contexto semântico da dor, do sofrimento, da morte: o exterior em desalinho, a cabeleira desfeita, a palidez mortal. Ao entrar em cena, Teseu é a viva imagem do luto.

¹⁹ Versos 825-28: Nefanda iuueni crimina insonti apparat./En scelera! Quaerit crine lacerato fidem./decus omne turbat capilis, umeat genas:/instruitur omnis fraude feminea dolus.

²⁰ Cf. CANETTI. Op. cit, pág.319: “O segredo é como se fosse um segundo corpo, mais bem protegido, que se encontra dentro do primeiro; quem se aproxima demais deve preparar-se para encontrar surpresas desagradáveis. Como algo *mais denso*, o segredo se separa do ambiente que o circunda e é mantido num local escuro que poucos conseguem iluminar”.

A figura do poder...

Este trabalho não teve o propósito ambicioso de estudar as relações de poder, na *Fedra* senequiana, mas apenas o de esboçar – no horizonte de alguns versos – a extraordinária movência dos signos, a errância das forças desencadeadas pelo enfrentamento das personagens do trágico latino, numa atmosfera crispada que provocou este estranho elogio de Artaud: “o maior dos trágicos” – escreve ele, falando de Sêneca – “um iniciado nos Segredos e que, mais do que Ésquilo, soube fazer a palavra”,²¹

Referindo-se a obras que a tradição nos habituou a ver como exercícios livrescos, impregnados de retórica e destinadas à sala de recitações, essa observação poderia surpreender, vindo do criador do Teatro da Crueldade, cuja base é o corpo, o gesto.

Evidencia-se seguramente, à simples leitura, que, na dramaturgia senequiana, sentimentos, emoções, o próprio pensamento parecem oferecer-se à flor da pele e, à maneira de uma escritura, entregar-se, legíveis, a uma decodificação rápida.

Sem dúvida os corpos são, em Sêneca, sempre, e superlativamente, expressivos. “Os corpos falam; sabemos disso há bastante tempo” observa ironicamente Gilles Deleuze que, estudando o paralelismo do corpo e da linguagem na obra de Klossovski, encontra personagens seus a executar gestos que são verdadeiros solecismos:

Um braço repele o agressor enquanto o outro espera para acolhê-lo.
Ou então uma mesma mão repele, mas não pode fazê-lo sem
oferecer sua palma. E o jogo dos dedos, uns retos, outros dobrados.²²

Se o pecado contra a *puritas* da linguagem²³ é um ruído e obscurece o sentido, os gestos evocados por Deleuze podem ser metaforicamente considerados solecismos corporais: violentam uma gramática das atitudes socialmente estabelecidas, transgridem regras básicas, indispensáveis à boa comunicação, perturbam a superfície das falas, na qual inscrevem o perigoso traço da ambigüidade.

Se, entretanto, os sentidos nunca são plenitudes opacas, se existem nos discursos zonas de sombra que também falam outra linguagem, como nos

²¹ ARTAUD, Antonin. Carta a Jean Paulhan. In: *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, s/d, p.335.

²² DELEUZE, Gilles. Klossovski ou os corpos-linguagem. In: *Lógica do sentido*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p.293.

²³ Cf. LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s/d, § 107.

ensinam os modernos, é preciso analisar com mais cuidado esses erros de palavras/gestos, esses pecados contra a “boa” comunicação.

Um braço repele o agressor, o outro parece acolhê-lo: há nesse gesto um cruzamento de tensões não resolvidas, uma dialética na qual a antítese – a palma da mão – constrói uma elaborada figura gestual que, recuperando as lições da antiga retórica, poderíamos chamar de quiasmo.²⁴

O texto que acabamos de ler está crivado dessas figuras e sua forma exemplar é o *supplex*, composto pelo sacrificante e a vítima, por Hipólito e Fedra, desenhados nos admiráveis versos 707-08. – “Os cabelos com a mão eu lhe retorço, eu lhe dobro a cabeça impura” – nos quais o leitor, habituado aos protocolos do teatro moderno, encontraria talvez apenas a indicação de uma atitude a ser adotada pelo ator, isto é, uma didascália indevidamente incluída no texto, e que o diretor da peça hoje não hesitaria em relegar às margens da fala.

Essa réplica é mais do que isso: é um gesto, palavra vertendo-se em corpo e o corpo a si mesmo dizendo.

Não: a palavra-corpo não enuncia; *encena*. Encena a violência que mantém no ser a tragédia senequiana: combates entre formas de poder, entre Fedra e Hipólito, figurando o momento dramático do *encontro*, na fratura instaurada pelo Mal.

Do encontro que é sempre guerra, oposição de forças; não, porém, como no caso do arco e da lira heraclíteos: aqui não há síntese possível, e isso dá à tragédia senequiana o aspecto de uma dialética travada, aparentemente imóvel, quando a cada passo do texto encontramos as personagens vibrando no instante em que a espada bate na do inimigo. As cenas se sucedem, insuportavelmente tensas; mantêm-se na força da palavra-corpo, explodem, e recomeçam, perpetuamente travadas.

“Tragédia convulsionada”, escreve Biondi; e sua violência – lexical, estilística, retórica, dramática – deriva do núcleo ativo do próprio pensamento senequiano, dividido entre *lógos* e *álogon*, entre poesia e filosofia, entre ordem e desordem. Tragédia cuja forma exemplar é o quiasmo, e na qual palavra e escritura voltam a ser gestos. Como o Teatro da Crueldade, os signos fizeram-se corpos.

²⁴ Id., *ib.*, § 392: “O quiasmo consiste na posição entrecruzada dos elementos correspondentes, em grupos que, em si, se correspondem”.