

# CADMO

Revista de História Antiga

Centro de História  
da Universidade de Lisboa

20



ἩΜΕΙΣ ΤΟΙΣ ΠΡΩΤΟΙΣ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗΝ ΤΗΣ  
ἹΣΤΟΡΙΑΣ ΕΙΣΗΓΑΓΜΕΝΟΙΣ ΕΙΜΕΝ  
ΜΗΝΙΝ ΑΕΙΔΕ ΘΕΑ ΠΗΛΗΙΑΔΕΩ

## O LUGAR DAS UTOPIAS NA *FEDRA* DE SÉNECA. TEMPO MÍTICO E ESPAÇO IMAGINADO

AURORA VIDEIRA MOCHO

*Universidade de Lisboa*  
auroracoruja@gmail.com

### Resumo

A utopia, enquanto espaço de desejo e de sonho, é multiforme e permite uma grande variedade de leituras. O objectivo deste artigo é analisar as diversas formas de utopia presentes na peça *Fedra*, de Séneca, mas a vastidão do tema obrigou à sua divisão em duas partes. Na parte I, faremos uma contextualização da obra e do seu autor em termos literários, filosóficos e culturais, seguida da análise de duas formas de utopia presentes na obra: a natureza como mundo ideal e o mito da Idade de Ouro.

**Palavras-chave:** Utopia; Fedra; Séneca; Hipólito.

### Abstract

Utopia, as a place of longing and dream, is multiform and allows a wide variety of perusals. The goal of this paper is to analyze the various forms of utopia present in Seneca's play *Phaedra*, but the vastness of the subject has forced us to divide it into two parts. In part I, we shall place the work and its author in their context, as far as literature, philosophy and culture are concerned, followed by the analysis of two forms of utopia present in this play: nature as an ideal world and the Golden Age myth.

**Key words:** Utopia; Phaedra; Seneca; Hippolytus.

Utopia é uma daquelas palavras semanticamente ricas e abundantes em conotações, mas que todos acreditamos conhecer e da qual possuímos uma definição clara, que o é sobretudo para nós mesmos. Desde a célebre obra de Thomas More<sup>(1)</sup> que deu nome ao conceito que perpassava pela escrita da filosofia política desde Platão e Aristóteles, utopia passou a ser sinónimo de uma sociedade ideal, mas nunca deixou de ser também mais do que isso e é um vocábulo de definição pouco unânime.<sup>(2)</sup>

Mais recentemente, Ruth Levitas colocou a ênfase da questão da utopia na importância do desejo e considera-o como o profundo impulso criador da utopia.<sup>(3)</sup> Neste verdadeiro alargamento do sentido do termo *utopia*, têm lugar quer as várias idealizações de mundos e sociedades (distantes indiferentemente no tempo ou no espaço) que foram sendo concebidas ao longo dos séculos, quer as formas de existência que fogem radicalmente às estruturas estabelecidas como a normalidade, quer ainda algo a que poderíamos chamar o espaço do sonho na individualidade, isto é, o vazio criado pelo desejo e que não é preenchido em cada ser humano, que se constitui como uma utopia própria, ou como um conjunto de pequenas utopias sucessivas que podem, ou não, ser geradoras de um desejo colectivo congregador e capaz de dar origem a uma nova utopia, agora já de vários agentes de desejo.

É neste sentido mais lato e abrangente do conceito e do vocábulo "utopia" que procuraremos laborar, numa análise necessariamente introdutória, buscando as várias formas de utopia que pensamos estarem presentes na obra *Fedra*, de Séneca, entrecruzando-se e entrelaçando-se até tecerem a espessa teia da mensagem que a peça pretende veicular. Dividimos este estudo em duas partes, por questões de gestão de espaço e divisão de perspectiva.

Na primeira parte, que agora publicamos, apresentamos a contextualização da obra e duas utopias a que poderíamos chamar "expectáveis", excluindo qualquer sentido pejorativo, pois são aquelas que derivam mais directamente da tradição cultural e literária, ligadas à própria narrativa mitológica do enredo. Trata-se da natureza como mundo ideal e do mito da Idade de Ouro, dois tópicos profundamente enraizados nas literaturas grega e latina e que não surpreende ver assumidos e reinterpretados por Séneca. Na segunda parte, a publicar proximamente, trataremos das utopias das personagens enquanto entes capazes de desejo e de vontade, e da sua relação com a filosofia estoica. A pluralidade de abordagens possíveis à temática tornou-

-se determinante na escolha deste percurso, não se tratando de dois estratos de leitura de um mesmo texto, ou subtexto, mas sim de perspectivas de análise distintas da mesma obra, tendo como fio condutor a presença do pensamento utópico na sua polimorfia.

Polimorfia é também a cultura romana, um denso entrançado de tradições provenientes de vários pontos do império, herdeira quantas vezes inconsciente de milénios de civilizações oriundas da bacia do Mediterrâneo, sobretudo da imensa influência grega, enquanto, de forma simultânea e quase paradoxal, persistiu sempre um certo desprezo pela lascívia e luxo excessivo que se atribuíam ao oriente, mesclado com um inegável fascínio.

No tecido desta complexa romanidade, encontramos mitos, estereótipos, tradições literárias, filosofias, todo um universo que é o berço de *Fedra*. Concentrar-nos-emos em analisar apenas alguns desses aspectos contextualizantes, na medida em que nos serão úteis para compreender *Fedra* sob a perspectiva da utopia, e apenas sob esse ângulo, desde a análise do enquadramento literário do tema e da peça, à possível identificação de Sêneca-tragediógrafo com Sêneca-filósofo e a um olhar sobre a *nouerca*, a madrasta, na sociedade e na família romanas.

### Tragédia grega e tragédia latina

Ao debatermos a origem da *Fedra*, de Sêneca, é inevitável deparar com a narrativa mitológica e, muito particularmente, a peça *Hipólito*, de Eurípides, que seria o termo de comparação mais óbvio e pode ter sido uma importante fonte, mas não terá sido o mais directamente influente na escrita da peça latina. Sêneca, como os seus contemporâneos eruditos, não se escusava em retomar passos de obras de outros autores e procurava mesmo essas referências (*doctrina*, *imitatio* e *aemulatio* são princípios de toda a literatura). A sua maior influência parece ter sido Ovídio<sup>(4)</sup>, mas, de uma forma mais concreta, podemos dizer que alguns passos de *Fedra* (especialmente o ágôn entre Hipólito e a Ama, que ocupa os versos 483 e 564, no II Acto) se inserem no tipo literário de *declamatio*. Papirio Fabiano, o filósofo que instruiu Sêneca, terá começado o seu percurso como declamador e um dos seus discursos versa precisamente sobre o tema da superioridade do campo sobre a cidade, tal como ficou preservado na obra de Sêneca, o Velho (*Contr.* 2.1.11-13).<sup>(5)</sup>

Embora a tragédia latina se inspire de forma clara e assumida nas temáticas gregas, o tema do mito não era tão familiar ao público romano como ao grego, exigindo a introdução de explicações subtis, que se iniciam logo com Énio. Por outro lado, o teatro não é vulgar na cultura romana da República, havendo representações esporádicas em ocasiões especiais (*Iudi scaenici*, triunfos, funerais) e a construção do primeiro teatro de pedra data apenas de 55 a.C. No final do período republicano, assiste-se a um aumento das representações teatrais (com novas peças e excertos de clássicos adaptados) e ao surgimento de tragédias que não se destinavam à representação, mas sim à recitação privada, com as suas descrições que levavam o ouvinte a ver o que ouvia, através da *phantasia*, o poder de visualização.<sup>(6)</sup> Em Roma, a tragédia não participa da religião, como acontecia na Grécia, e destina-se a um público mais habituado aos jogos desportivos e gladiatórios do que a representações teatrais.

Neste contexto, a sensibilidade trágica de Séneca é muito diferente da que encontramos na tragediografia grega<sup>(7)</sup>. As suas personagens não são instrumentos de uma divindade irada (no caso do *Hipólito* euripídiano, Ártemis e Atrodite<sup>(8)</sup>) e não agem sob a sua influência externa. Pelo contrário, fazem escolhas e seguem cursos de acção inspirados pela sua própria vontade e desejos, o que acresce a sua responsabilidade no curso dos acontecimentos. Exemplo disto mesmo na peça de Séneca é a saída intempestiva de cena de Hipólito, que arremessa a espada (v. 718), deixando para trás a prova de que Fedra se valerá para veladamente o acusar de violação e, simultaneamente, pela sua ausência, torna impossível a sua defesa perante Teseu. Ou Fedra, que assume na primeira pessoa a paixão pelo enteado e a *díz*, contrariamente à personagem de Eurípides, que deixava essa tarefa para a Ama.<sup>(9)</sup>

### Estoicismo em *Fedra* – algumas considerações

O estoicismo era um sistema filosófico que procurava dar uma visão integral do mundo e do lugar que o Homem deveria ocupar nele. A proposição fundamental era a ordenação do mundo de acordo com a vontade divina, que seria sempre racional. Logo, todos os acontecimentos devem ter um lugar próprio nessa ordem, e a natureza (*natura*) é um bem em si mesma, como caminho preferencial para a excelência (*virtus*) que o Homem deve ter como objectivo de vida.

A razão (*ratio*) actua como guia nesse percurso e as paixões são desvios, mas a vontade divina tudo encaminha da forma correcta, eliminando o conceito de sorte (*fortuna*) e funcionando como providência.<sup>(10)</sup>

Sêneca era um confesso e proeminente estóico, cuja intermitente relevância política não colocou em causa a fidelidade filosófica.<sup>(11)</sup> O papel do estoicismo e a função pedagógica da escrita senequiana, particularmente da sua obra teatral, têm sido questionados e realçados,<sup>(12)</sup> mas insere-se numa prática que vinha já do período helenístico e que via na tragédia uma das várias formas de doutrinação filosófica de massas, por oposição à divulgação elitista. Enquanto a escola platónica utilizava sobretudo as formas do diálogo, simpósio e epístola, Diógenes e os cínicos seus sucessores compreenderam que essa era uma forma restrita de transmissão do conhecimento e optaram por uma abordagem simplificada dos princípios filosóficos e por uma linguagem mais facilmente compreensível pelas multidões, utilizando um estilo que incluiria já as *sententiae* que reencontraremos em Sêneca. Esta semente de popularização e de massificação dos princípios filosóficos não mais se perderá, passando a fazer parte da própria cultura e literatura romanas.<sup>(13)</sup>

Os tratados filosóficos de Sêneca são lições de estoicismo e é legítimo inquirir se essa intenção filosófico-pedagógica se prolonga no espaço da tragediografia. A tragédia ocupa na obra de Sêneca um lugar que nem sempre tem sido devidamente valorizado, apesar de o debate sobre a representação ou representabilidade das suas peças ser interminável e inconclusivo.<sup>(14)</sup> O que parece ser relativamente consensual é a existência de algumas características que remetem para uma intenção de divulgação filosófica, mesmo se considerarmos que essa não fosse a única intenção do autor. Uma delas é a desobediência premeditada aos cânones da tragédia, que eram conhecidos da maioria dos espectadores: o teatro de Sêneca apresenta traços opostos às definições de tragédia de Aristóteles e Horácio e aparenta ter uma função pedagógica, quer o seu objectivo fosse a educação particular de Nero ou tivesse antes uma intencionalidade didáctica geral, através dos *exempla*, comuns nos pensadores estóicos, conseguida através do estranhamento do público face à perspectiva do autor que não respeitava as normas canónicas.<sup>(15)</sup>

Numa outra perspectiva, a tragédia tem temas universais e alguns ingredientes particularmente favoráveis à reflexão pessoal, tais como figuras fortemente simbólicas e uma vasta pléiade de dilemas éticos,

cuja solução poderia passar pela escolha estoíca. As técnicas utilizadas para conduzir o espectador/ouvinte/leitor à solução correcta (e estoíca) são variadas. Além dos sentimentos, acções e reacções das personagens, Séneca utiliza as *sententiae*, notações muito breves (de um ou dois versos), colocadas na boca das personagens e inseridas nas suas falas, como se de expressão própria se tratasse, embora sejam proferidas precisamente por aqueles que não seguem a via estoíca. As *sententiae* transmitem o pensamento estoíco pela positiva, quando as personagens as dizem de forma premonitória e são expressões da razão que o desenlace provará, e também pela negativa, quando são enunciadas mas rejeitadas na acção das personagens e, assim, se constituem como o que deveria ser, mas não é, pela culpa humana. Nelas se traçam as linhas principais do pensamento estoíco e se abordam alguns dos grandes temas, como os chamados *indiferentes*, entre os quais a vida (a morte é alternativa honrada à vida fora da virtude), a riqueza e o poder (vistos como fontes de corrupção), a dor, o sofrimento, a beleza. De entre os *ultima*, salientam-se sobretudo as vertentes da irracionalidade e da desmesura, com as suas nefastas consequências para a desgraça humana, realçando-se o amor (enquanto fonte de loucura e fora do controlo da *ratio*), o desejo, a ira, o furor.<sup>(16)</sup> E é precisamente o *furor*, na sua polissemia, uma recorrência na tragédia de Séneca, por antítese à *ratio*. O vocábulo *furor* surge em numerosos passos com o sentido de impulso irracional, de loucura, sob diversas formas e determinando comportamentos de três personagens principais: Fedra (vs. 112, 178, 184, 584, 711, 1193), Hipólito (vs. 566), Teseu (vs. 96, 909) e até de animais (v. 344, 351). No fim, até os cavalos de Hipólito enlouquecem, causando a sua morte (v. 1070).

A datação das tragédias de Séneca apresenta diversas dificuldades, mas é provável que *Fedra* tenha sido escrita nos últimos anos do principado de Cláudio, quando o autor era já preceptor de Nero, o que implica que, se o autoritarismo de Teseu é uma crítica velada à política romana da época, essa referência é feita a Cláudio e não a Nero, que não teria ascendido ainda ao poder.<sup>(17)</sup> Séneca, regressado do exílio, vai veicular alguns princípios estoícos, não apenas através da intervenção política, mas também da sua obra literária. Qual a função, ou a ordem, de *Fedra* nesse quadro político-filosófico, é incerto.<sup>(18)</sup>

### A *saeua nouerca*

No seu papel literário, cultural, social, social e familiar, Fedra, mais do que uma pessoa ou do que uma personagem, é uma *persona*, um estereótipo, que floresce de uma longuíssima tradição que atravessa a mitologia e a literatura gregas e chega à cultura romana, onde encontra um solo igualmente fértil para frutificar e se manifesta através de múltiplas obras literárias na figura da *saeua nouerca*.<sup>(19)</sup>

A declamação, enquanto género, tornou-se, entre os Romanos, no veículo preferencial da construção e transmissão deste autêntico tópico literário, sobretudo a partir da fase final da República, que se impôs de tal forma que foi aplicado a divindades como Juno ou a figuras históricas como Lívia, atravessando transversalmente toda a literatura, desde o teatro à história. Do mito grego à *declamatio* (sobretudo à *controversia*), à criação ou reafirmação do estereótipo mais do que de verdadeira personagem, a madrasta romana é presumida como culpada e esta espécie de personagem estereotipada vai estar muito presente na vida cultural e pública dos romanos.<sup>(20)</sup>

Da abordagem literária e mitológica habitual à figura da madrasta, podemos detectar algumas acções facilmente reconhecíveis que permitem a sua identificação como uma classe. Em primeiro lugar, a madrasta é sempre hostil aos enteados, e actua em conformidade ao seu ódio (madrastas carinhosas são absolutamente excepcionais) e os enteados são, invariavelmente, vítimas inocentes. As razões para tal malevolência são múltiplas: não desejar que o filho de outra mulher seja o herdeiro do marido (ganância material), inveja de uma mulher mais jovem e bela (caso se trate de uma enteada), paixão pelo enteado (um tema mais comum entre os romanos)<sup>(21)</sup> ou, simplesmente, por ser madrasta...

Mais do que sentir, ela actua contra os filhos do marido que não são seus e fá-lo de variadas formas e com graus de gravidade diferenciados, que vão desde o desdém ao homicídio. É, pois, uma assassina, geralmente por envenenamento, sobretudo na literatura latina.<sup>(22)</sup> A madrasta apaixonada é, também, adúltera, despuorida e incestuosa, o que apenas aumenta a sua malignidade, agravada ainda pelo conflito que gera entre o *pater familias* e o filho. Após a definição da existência da classe literária, social e familiar da "madrasta", podemos tentar fazer uma caracterização que é, inevitavelmente, muito tipificada e obedece a um normativo ontológico consistente: é intrinse-

camente má e egocêntrica, ciumenta, astuta e traiçoeira e não possui qualquer capacidade de auto-controlo.<sup>(23)</sup>

Se este julgamento literário se devia a uma reinterpretação endurecida do mito grego ou a uma leitura social da própria Roma, é uma questão discutível, mas o que podemos considerar é que numa sociedade em que o divórcio era comum e os filhos do casamento ficavam com o pai, o número de madrastas não seria certamente reduzido e, no teatro como em qualquer género literário de divulgação pública, a *saeua nouerca* seria reconhecida e reconhecível como parte do contexto.

Fedra é, indubitavelmente, uma *saeua nouerca*, do tipo apaixonado, e tem a actuação típica das madrastas amorosas: quando a sua tentativa de sedução falha, inventa uma falsa acusação (no caso presente, a violação), que leva à punição do enteado, mas cujas maquinações levam à destruição final de todas as personagens (física ou psicologicamente) e, no fim, das suas utopias. Obrigada ao suicídio, como é comum nos mitos das madrastas, a história de Fedra tem algumas cambiantes do tratamento habitualmente concedido a este mito: ela não é inteiramente má, como Hipólito não é inteiramente bom, e há aqui uma deliberada fuga à regra literária comum.<sup>(24)</sup> As razões para essas escolhas do autor fazem parte da densidade dramática das personagens e serão estudadas na II parte.

## A Utopia da Natureza – o Espaço Imaginado

Hipólito é o homem da *silva* por excelência. Já assim o fora em Eurípides e continuará a sê-lo com Séneca. Ele é *silvester*, nas múltiplas acepções da palavra, é o devoto de Ártemis, é o casto, o puro, a vítima de uma paixão desenfreada e letal, inocente até ao fim. Assim é o Hipólito de Eurípides. Assim não é o Hipólito de Séneca.

Um mundo que lhe é perfeito nos é mostrado pelas suas descrições e invocações, pelos contrastes que estabelece, pelas palavras que diz. Esta idealidade constitui uma utopia enquanto *lugar* não existente, uma localização espacial que se define pela ausência de acção humana sobre a virgindade do mundo, tal como virgem é Hipólito. Este, também pela sua intocabilidade e castidade (cuja existência enquanto traço definidor depende exclusivamente das suas acções e, especificamente, da escolha da ausência de uma acção), funde-se com a própria natureza selvagem, afastando-se do mundo humano,

antitético à utopia que deseja. Aqui podemos definir utopia como o local do desejo, o *sítio* (entendido como o tempo e/ou espaço) desejável, porque nele se poderia alcançar a felicidade.

O mundo de (e para) Hipólito divide-se em dois espaços em confronto: o mundo natural e o mundo da *urbs*. Esta não é uma temática nova na literatura clássica. O elogio do mundo natural tinha já uma presença literária e cultural extremamente forte, de raiz grega, que se manifestara com Hesíodo e encontrara em Vergílio uma voz que ressoava até Sêneca. É, pois, mais um tópico literário que se cumpre na peça, mas com variações próprias e complexificadoras do próprio conceito de "Natureza", pois não se trata do *locus amoenus*, mas de uma natureza multiforme. A temática da oposição entre campo e cidade e da superioridade do primeiro participa da tradição do *locus philosophumenus*, que os filósofos populares utilizavam nas suas prédicas e surge em outros passos da obra de Sêneca<sup>(25)</sup> e ainda em Ovídio e Virgílio.<sup>(26)</sup>

Em *Fedra*, estes dois mundos estão em antítese, com o mundo natural/selvagem a surgir como o ideal e a cidade como o berço de todo o vício e de toda a decadência. É o próprio Hipólito que elenca as virtudes de um e os defeitos do outro, preferencialmente em sequência, com o objectivo de salientar a perfeição da natureza. Aparentemente, o mundo natural é perfeito e é nele que pertence a perfeição que é também Hipólito.

O mundo natural é descrito, quando esta descrição se faz de forma explícita e pela positiva, em termos de liberdade e de pureza. Assim, no v. 483, a vida ideal é qualificada de *libera* e *uitio carens*<sup>(27)</sup> e a mesma vida é sujeito da forma verbal *colat* (v. 484, *ritus priscos colat*), um vocábulo positivamente conotado, pois pertence à área semântica da agricultura (e logo da proximidade à natureza, ainda que exterior à parte selvagem da mesma). Uma natureza não-cultivada surge imediatamente a seguir, no v. 485, no qual Hipólito diz preferir as *silvas* às muralhas do mundo urbano. Ao fazê-lo, será difícil não pensar no adjectivo *silvester* que a Ama associara a *truculentus* de forma pejorativa.<sup>(28)</sup> Aqui, pelo contrário, Hipólito torna-o complemento directo do verbo *amat*, que conclui o verso na mesma posição que *colat* ocupa no verso imediatamente anterior.

No v. 486, tem início o que é ainda um esboçar da comparação e pela negativa, com *non illum*, que deve retomar o *illum non* de Vergílio nas *Geórgicas*.<sup>(29)</sup> Em ambas as obras assim se inicia o elogio da vida campestre, reforçado aqui com o *insontem* do v. 487, o qual

estabelece uma inocência e uma contraposição com o *furor auarae mentis* do verso anterior, que caracteriza aquele que não abandona as muralhas da cidade por uma vida no campo.

Nos versos 490, 491, 492 e 493, Hipólito define o homem da montanha, como aquele que *non illo regno seruit* nem *uanos honores e fluxas opes sequitur*, ou seja, aquele que mantém a sua independência face aos poderes do mundo, sendo-lhes indiferente e se encontra portanto livre (*spei metusque liber*), numa curiosa associação de *opes* e *metus* como igualmente nefastos. A esta definição se segue uma descrição de *liuor* como *niger* e *edax*. Ora *liuor* pertence pelo menos ao campo semântico de *inuidia*, que encontramos já no v. 489 implicitamente ligada à cidade, e agora é-nos mostrado que o homem da montanha lhe está imune, precisamente graças ao seu afastamento.<sup>(20)</sup>

Esta caracterização na forma negativa prossegue nos versos seguintes, nos quais o *insons* referido no v. 487 continua a ser apresentado como aquele que é puro: não conhece os crimes da cidade (v. 494), não tem a consciência pesada e receosa (v. 495 – *strepitus pauet* – receia os ruídos), não distorce as palavras<sup>(21)</sup> (v. 496 – *uerba finget*), não é arrogante (v. 497, *insolens*).

Pelo contrário, no v. 501 e seguintes ele é aquele que *innocuus errat*, num mundo que é o seu, o *rure uacuo* e *aperto aethere*<sup>(22)</sup>, no qual ele é senhor (pelo uso do verbo *potior*).

A partir do v. 505 e até ao v. 517, Hipólito inicia um percurso com duas referências geográficas específicas, aos rios Alfeu e Lerna<sup>(23)</sup>, mas é pela idealidade do mundo selvagem que se passeia verdadeiramente. O bosque é adjectivado como *densa* e *alti* (v. 506), a água e a sombra abundam (v. 505, *celeris Alphe*<sup>(24)</sup>; v. 506, *Lerna puro gelida*; v. 507, *solesque uitat*<sup>(25)</sup>; v. 510-11, *uagi amnis ripas* [margens de um rio errante] v. 512, *fons largus citas defundit undas* [fonte generosa derrame águas agitadas]; v. 514, *fugiente dulcis murmurat riuo sonus*), a vegetação é generosa (v. 510, *ueteresque fagi*<sup>(26)</sup>; vs. 515-517 *excussa siluis poma compescunt famen / et fraga*<sup>(27)</sup> *paruis uulsa dumetis cibos / faciles ministrant*). Pássaros ruidosos (v. 508, *aues querulae*<sup>(28)</sup>) e flores que despontam (v. 513, *flores novos*) completam a perfeição do quadro. Após a breve interrupção dos vs. 518-19, a *nuda manu* torna-se a taça perfeita (v. 519) e o sono é melhor quando *duro membra uersantem toro* (v. 521).

Esta idílica natureza é-nos descrita, sobretudo no ágon com a Ama, pelas palavras de Hipólito, e corresponde à forma propriamente explícita e verbalizada da sua utopia. Porém, se nos remetermos para

os versos 1 a 84, encontramos uma outra natureza, igualmente não domesticada, mas que é a vivida por Hipólito, os seus companheiros e a sua deusa protectora. Princípios por recordar que se trata do próprio início da peça e nele se configura um verdadeiro hino à caça. Se no ágon Hipólito vai procurar persuadir-nos de que a sua relação com os animais é a da caça como uma ligação pura, sem outros artificios (*struxisse fraudes*), por oposição às cerimónias de sacrifício urbanas; e uma caça na qual o caçador toma parte com o seu próprio esforço (*gravi labore*), curiosamente utilizando o mesmo adjectivo para o corpo do caçador e dos bois da hecatombe do v. 500, *niveus*, numa identificação lexical que remete para o Homem como criatura da natureza, estes versos de abertura não o dizem explicitamente, mas revelam um outro lado de Hipólito, o do caçador, aquele que mata.<sup>(39)</sup>

Nos versos 1 a 16 surge uma exortação aos companheiros para que percorram os montes, descritos em tom de tranquilidade campestre, logo seguidos de uma especificação dos lugares a procurar, até ao v. 30. E é sobretudo então que Hipólito surge como o instigador da destruição, da violência e da morte: os versos 31 a 53 são um conjunto de instruções aos caçadores sobre como perseguir e matar as presas, como usar os cães que anseiam pela caça, como esventrar os cadáveres dos animais abatidos. As presas são-nos mostradas sob um ângulo que desperta simpatia, as mães com as suas crias que vão beber de noite para evitar predadores (*gregibus parvis nocturna petunt pabula fetae*, nos versos 19 e 20) e os animais que brincam, com a utilização do verbo *ludit* no v. 57.

Diana é chamada à cumplicidade a partir do v. 54, a deusa caçadora e instiladora de medo nos animais dos seus domínios. Aqui, a divindade não surge em alguma outra função que não a de protectora dos caçadores e ela própria aquela que caça as presas mais perigosas e dos locais mais longínquos. À vastidão dos domínios da caça divina opõe-se a perseguição, o cerco e a prisão dos animais vítimas de Hipólito, eles que se alimentavam e brincavam livremente, sucessivamente circunscritos e reduzidos na sua liberdade, peados e destruídos. A prece do devoto pede apenas o sucesso da empresa da destruição na natureza e o sinal que Hipólito recebe para voltar à floresta é o ladrar dos cães nos versos 81 e 82, os mesmos que trarão como vitória os focinhos cobertos de sangue (vv. 78 e 79 – *rostra canes sanguine multo rubicunda gerunt*).

Este é o lado da natureza que o caçador não diz à Ama, mas vive intensamente, e que é também inerente à sua utopia de local

perfeito. Quando, no verso inaugural da peça, Hipólito se refere à floresta como *umbrosas silvas*, há aqui uma ambivalência do adjectivo, pois se a sombra proporciona frescura e abrigo do sol e, o bosque sombrio é também o cenário do medo e da morte que se vai prenunciando desde o início.

Para além desta duplicidade do mundo natural utópico de Hipólito, esta natureza exclui a vida urbana e os seus vícios, mas também exclui implicitamente o mundo natural a que chamariamos o mundo agricultado, com os seus camponeses e pastores e as organizações humanas mais básicas. Mais do que um mundo rural, é um mundo selvagem, no qual o Homem tem uma posição semelhante à dos animais: é entre *silva* e *ferae* que Hipólito quer o seu lugar e é para elas o último verso que profere na peça (v.718). Esta utopia inicial corresponde a um lugar físico, no qual, significativamente, se inicia a peça, mas é um espaço de ambiguidades e no qual Hipólito, enquanto ser humano, não pertence em permanência.

Se o mundo natural nos é apresentado como utopia, o mundo urbano é, como sua antítese, uma verdadeira distopia. Os vocábulos directamente ligados ao mundo da cidade levam-nos num crescendo de desagradabilidade descritiva e de explicitação da opinião de Hipólito em relação ao espaço habitado. Assim, no v. 486, surge uma das várias referências a *furor*, aqui dissociado daqueles que vivem no mundo natural, presumindo-se a associação antitética aos que vivem entre as muralhas da cidade. Segue-se uma outra menção depreciativa, desta vez o adjectivo *infidum*, no v. 488, *infidum bonis*: aplicado a *populi et vulgus*, define a cidade como um espaço de relações sem permanência nem constância, reforçado pelo v. 489, no qual os adjectivos *pestilens* e *fragilis* são associados, respectivamente, a *invidia* e *fauor*, duas formas de relacionamento humano que Hipólito não associa explicitamente ao espaço urbano, mas contrapostas à montanha, onde não existem, sendo pertença da cidade por exclusão de partes. No v. 494, o discurso torna-se mais explícito, pois aí encontramos *scelera* (crimes) que são fomentados<sup>(40)</sup> *polulos inter atque urbes*, referindo-se claramente à *urbs* como sede do mal.

Do v. 497 ao v. 500 encontramos uma descrição palaciana que era já tópica na literatura latina moralista,<sup>(41)</sup> da qual ressaltam os vocábulos *mille columnis* e *suffigit auro* como expressões paradigmáticas, assim como as hecatombes sacrificiais<sup>(42)</sup> expressas em *largus* e *centena*.<sup>(43)</sup> A relação homem / animal faz-se unicamente pela morte ritual e funcional deste, num utilitarismo que é tridimensional: o sacrifício

aos deuses, o alimento aos homens e a demonstração de riqueza do sacrificante, reforçada pela proximidade formal aos vocábulos descritivos do palácio do verso imediatamente anterior. Após um conjunto de versos que fazem o elogio do bosque enquanto espaço ideal, nos vs. 518-19 é retomado o tópico da riqueza que se faz acompanhar de inquitetação: *solicito bibunt / auro superbi*. Segue-se a retoma do elogio da vida natural, sendo esta referência aos costumes urbanos um artifício que visa apenas realçar os méritos do contraponto.

A partir do v. 522 e até ao v. 524 é-nos apresentada uma sequência dos vícios da cidade que devem ser evitados pelo Homem: *non in recessu furta et obscuro improbus / quaerit cubili seque multiplici timens / domo<sup>(41)</sup> recondit*. O adultério e a necessidade de esconderijo são males da cidade. Quando Hipólito regressa da caça (ou seja, do mundo selvagem) é confrontado inicialmente pela Ama e depois por Fedra, que tentam arrastá-lo para o adultério. No desfecho da cena, Hipólito esconde-se com vergonha de ter despertado o desejo da madrasta, mesmo não se tendo consumado o adultério (v. 718). A utilização da expressão *multiplici... domo* é retirada do ciclo de Teseu e do Minotauro e aqui particularmente ajustada a Hipólito e Fedra como lembrança das suas origens e premonitória da sua própria situação.

O mundo urbano é revelado como um antro de perdição, o lugar onde a riqueza e o crime se associam, e a função da sua descrição na economia do texto é bastante clara: destina-se a salientar pela antítese total os aspectos positivos do mundo selvagem e, apesar da importância que assume, ocupa uma percentagem reduzida do texto.

A antinomia entre o espaço fechado e o espaço livre é particularmente reforçada nos versos 522 a 525: o palácio é, simultaneamente, o espaço da clausura e do erro, enquanto o espaço aberto é definido pelos vocábulos *aethera* e *lucem*, que remetem para a liberdade, aqui uma liberdade duplamente utópica, porque se refere ao ar e à luz que banham o homem da Natureza, e à liberdade que Hipólito atribui aos que viveram na Idade de Ouro, fazendo a transição de uma utopia para a outra.

## A Utopia da Idade de Ouro – Tempo Mítico

A Idade de Ouro (o passado como forma de maior perfeição) é um dos modos de utopia recorrentes desde Platão,<sup>(45)</sup> para não nos afastarmos do horizonte clássico, embora outras mitologias contem-

plassem a existência de um tempo remoto que poderia ser caracterizado em termos análogos aos dos clássicos (relembremos Adão e Eva no jardim do Éden, no *Livro do Génesis*).

Para os romanos, a Idade de Ouro ultrapassa a estrita dimensão literária. Remete-nos para a esfera da mitologia, como entre os gregos, mas acresce-lhe a extrema importância que os *mores maiorum* assumem em Roma, pois constituem não apenas um pilar basilar da cultura e da civilidade, mas são uma das fontes do próprio Direito. Remeter o presente, ou a idealização de um presente, para o passado longínquo é, também, evocar e quase invocar os antepassados e o seu tempo de vida e de formação identitária da mesma Roma.

Num horizonte temporal relativamente próximo de Séneca, Augusto reformara profundamente Roma e publicitara essa quase refundação da Cidade e do seu Império através de uma verdadeira campanha de propaganda que se socorrera de múltiplos meios e assumira variadas formas, anunciando a inauguração de uma nova Idade de Ouro, precisamente porque o desejo de uma geração nova e salvífica encontrava eco entre os romanos, recordados pela sua tradição de um tempo (embora estritamente mítico) em que deuses e homens habitavam o mundo de forma perfeita. É uma utopia que remete para a dimensão temporal e, dentro desta, para o tempo antes do tempo histórico e contabilizado, o tempo idealizado, a cujo regresso se almeja. Roma como senhora de um tempo perfeito é, mais do que um desejo latente, uma tentativa de utopia que se vai reinventando.

É neste contexto multidimensional que Hipólito faz renascer a sua versão do Mito da Idade de Ouro. A partir do v. 525, inicia-se uma longa referência, que terá a sua conclusão no v. 550, a partir da qual a Humanidade terá entrado em degenerescência, causada pela guerra. No fim do ágon, Hipólito conclui que a guerra é causada pelas mulheres, atribuindo-lhes, ainda que de forma indirecta, o fim desta época de perfeição.

Salientemos que a Idade de Ouro de Hipólito não é a de Hesíodo: não há uma raça de heróis semelhantes a deuses nem uma decadência cíclica (em Hesíodo<sup>46</sup>), a uma Idade de Ouro seguiu-se uma de fraqueza extrema que foi por sua vez substituída por uma de violência exacerbada. Este ciclo é encerrado por uma outra geração de heróis, à qual se segue uma nova degeneração, a dos homens actuais, sem que se dê por concluído este ciclo). Também não se reporta aos momentos fundacionais de Roma mas afasta-se da tradição da épica e

retorna a mitologia da Idade de Ouro regida por Saturno (identificado com Cronos), o tempo anterior a Zeus/Júpiter.<sup>147</sup>

Hipólito conhece apenas dois tempos: o do passado perfeito e o do presente ruinoso. Tal como antes definira o mundo natural / selvagem por oposição à cidade, a Idade de Ouro é caracterizada por contraposição ao mundo actual, sendo ambos representantes da mesma oposição entre Natureza e Civilização. Hipólito permanece fiel à sua univocidade e é um personagem de posições extremadas, sem cambiantes. Os eixos tempo-espaco são aqui envolvidos de forma estruturante: ao tempo passado corresponde um espaco ideal (a Natureza selvagem e intocada) e ao tempo presente um espaco corrompido (a cidade, identificada com civilização).

Ao longo da exposição da Idade de Ouro encontramos sobretudo a descrição da cidade actual, e a idealidade é o seu exacto contrário, por vezes unicamente referida por aquilo que não é. A análise dos versos permite fazer a verificação da existência de múltiplas formas negativas: *nullus* (vs. 527, 528), *nullum* (v. 554), *nondum* (v. 530), *non* (vs. 531, 533, 546), *nec* (vs. 534, 535), *nihil* (v. 537). Esta descrição tinha já uma longuíssima tradição literária e Séneca fará uso dela não apenas nesta peça mas também em alguns dos seus tratados em prosa.<sup>148</sup> De particular relevância é a influência de Ovídio, quase integralmente decalcado neste passo.<sup>149</sup> Os versos 527-38 constituem um desvio do expectável, porque se trata de um passo da poesia elegíaca que se encontra não apenas em Ovídio, mas também em Tibulo 1.10<sup>150</sup>. Hipólito, no momento de abjurar a sexualidade do seu tempo e de se remeter a uma assexuada pureza ancestral, recorre paradoxalmente a um tópicos proveniente dos poetas do amor e do erotismo.

A definição da Idade de Ouro é-nos dada pelo que não existe nesse tempo mítico. Assim, os marcos fronteiricos, *lapis sacer* (vs. 528-29) não estabeleciam fronteiras, os navios, *credulae pontum ratis*, não atravessavam o mar (v. 530), as cidades não estavam muralhadas, *crebraque turre cinxerant urbes latus* (v. 532), os soldados não tinham armas nem máquinas de guerra, *non arma saeva miles aptabat manu / nec torta clausas fregerat saxo graui/ballista portas* (vs. 533-35). É, portanto, pela ausência dos instrumentos da civilização que se mantém a idealidade, estando implicitamente contida a afirmação contrária, isto é, que a presença desses elementos leva ao declínio, como se verificará a partir do v. 540. Entre os vs. 537 e 539 é-nos dada uma breve descrição do modelo de vida que seria o desses

tempos: os campos alimentavam os povos, *gentes*, (mas não civilizações), as florestas, *silvae*, forneciam o restante e as grutas serviam de casas, *antra nativas domos*.

*Impius lucra furor, ira e libido mentes* rompem a harmonia nos vs. 540-4<sup>(51)</sup> e a guerra surge entre os homens, crescentemente sofisticada nos instrumentos que utiliza e nas consequências que traz: do uso da mão, *manu bellare nuda*, pedras, *saxaque*, e ramos, *ramos rudes* (v. 545) até ao sangue que ensopa a terra e tingem o mar, *hinc terras cruor / infecit omnis fusus et rubuit mare* (vs. 551-52) há um crescendo de violência e de perdição, que culmina numa lista de crimes (vs. 555-57) perpetrados pelos mais próximos: irmão (*frater*), filho (*gnatí*), esposa (*coniugis*) e mãe (*impiae matres*).<sup>(52)</sup>

No clímax deste passo, a referência largamente debatida do v. 558: *taceo nouercas; mitius nil est feris*.<sup>(53)</sup> Este verso introduz de forma abrupta o tema da maldade feminina e da misoginia de Hipólito, num conjunto de sete versos que parecem um remate apressado do Mito da Idade de Ouro, mas que na realidade recuperam uma antiquíssima tradição literária e mitológica que colocava a mulher no início da decadência humana<sup>(54)</sup> e as madrastas no topo de toda a maldade, a *saeua nouerca* tão depreciativamente tratada na literatura latina.

### Conclusão – Hipólito *ad siluam ab silua*

A primeira fala de Hipólito (e que é, significativamente, o primeiro verso da tragédia) é a de envio dos seus companheiros de caça para os bosques “*Ite, umbrosas cingite silvas*” e a sua última fala são os vocativos “*o silvae, o ferae!*” (v. 718): *silua* repete-se no texto e resume o paraíso de Hipólito. Este surge não apenas como um representante do mundo natural / selvagem, mas como aquele que dele vem (é filho de uma Amazona, tradicionalmente vistas como fora da civilização) e para onde vai, quando o mundo da *póλις* se lhe torna insuportável e lhe surge como criminoso e contaminante. É nos bosques que Hipólito busca purificação da mácula nele inculcada por Fedra e é também aí que procura consolo, mas este mundo ideal é também um lugar de morte e de destruição, causadas pelo próprio Hipólito, pelos seus companheiros e pela sua deusa.

Hipólito, cujo próprio nome está associado à natureza (Ἵππολιτος significa “aquele que é despedaçado por cavalos”)<sup>(55)</sup> acaba por ser

vítima da mesma natureza, mas temos aqui e novamente a diferenciação entre natureza domesticada e natureza selvagem. É morto pelos seus próprios cavalos, assustados por um monstro marinho. A natureza bifurca-se, uma vez mais. A natureza que agora se torna adversa não é a da *silva*, mas as naturezas domesticada e marinha: o cavalo é um animal da domesticidade, domado pelo Homem, e o monstro marinho está excluído da ordem propriamente natural, tendo sido convocado por Neptuno a pedido de Teseu. E Hipólito bem poderia desejar estar de volta à Idade de Ouro e ao tempo anterior aos Olímpicos, a Cronos, pai de Neptuno, à natureza selvagem indomada até pelo tempo.

As utopias de Hipólito revelam-se em equilíbrio instável, quase uma saudade do tempo que não existiu num espaço que existe mas não pode ser lar. Sob o ataque da civilidade, esse *limes* sucumbiu à acção humana, tal como Hipólito.

## Notas

<sup>[1]</sup> Utopia (do Grego *ou-topos*, não-lugar) foi cunhada no sentido de "mundo ideal" por Thomas More. Cf. M. P. F. PINHEIRO, "Utopia and Utopias: a Study on a Literary Genre in Antiquity" in *Authors, Authority, and Interpreters in the Ancient Novel* (Ancient Narrative, Supplementum 5), Groningen, 2006.

<sup>[2]</sup> R. EVANS, "Searching for Paradise: Landscape, Utopia, and Rome" *Arethusa* 36, 2003, 285, apresenta uma síntese da evolução do termo utopia, sobretudo no campo da filosofia política, distinguindo a diversidade de mundos idealizados do pensamento propriamente utopiano e a evolução do tratamento do tema em diversos autores do século XX. Uma evolução do conceito mais recuada, desde Thomas More até à polissemia actual, pode ser encontrada em R. TROUSSON, *Voyages aux Pays de Nulle Part. Histoire Littéraire de la Pensée Utopique*, Bruxelles, 1979, 13-26.

<sup>[3]</sup> R. LEVITAS, *The Concept of Utopia*. New York, 1990, 8: "we learn a lot about the experience of living under any set of conditions by reflecting upon the desires which those conditions generate and yet leave unfulfilled. For that is the space which utopia occupies".

<sup>[4]</sup> Sobretudo *Met.* e *Am.*, como será referido nos passos em que tal se justifique na análise lexical.

<sup>[5]</sup> M. COFFEY e R. MAYER, *Seneca. Phaedra*, Cambridge, 1990, 134-135.

<sup>[6]</sup> M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 13-16.

<sup>[7]</sup> J. A. SEGURADO E CAMPOS, "Sêneca, Brech e o Teatro Épico", *Classica, Boletim de Pedagogia e Cultura* 23, 1999, 10 e M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 12.

<sup>[8]</sup> No *Hipólito* de Eurípedes, logo no Prólogo, é Atrodíte quem anuncia o seu propósito de utilizar Fedra como instrumento de punição de Hipólito pela sua castidade desafiadora.

<sup>[9]</sup> Eurípedes, *Hipólito*, v. 590 e ss.

<sup>129</sup> Tal seria incompatível com deuses actuantes contra os homens e talvez por isso Séneca os tenha mantido ausentes da tragédia. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 11 e 45.

<sup>130</sup> Recordemos que Séneca pôs fim à sua própria vida, recorrendo ao suicídio libertador, tal como era preconizado pelo estoicismo.

<sup>131</sup> Salientemos o minucioso trabalho da Professora Doutora Maria Cristina Pimentel, que analisa precisamente a relação entre o estoicismo e a tragédia *Fedra*. Cf. M. C. PIMENTEL, Maria Cristina, *Quo Vergat Furor? Aspectos Estóicos na Phaedra de Séneca*, Lisboa, 1993.

<sup>132</sup> B. M. MARTI, "The Prototypes of Seneca's Tragedies", *Classical Philology* Vol. 42, No. 1, Jan., 1947, 1-2. A mesma autora defende que toda a obra de Séneca se destina à divulgação da filosofia estoica, inserindo as peças *Medeia* e *Fedra* num ciclo que se destinaria a funcionar como um tratado sobre as paixões. Cf. B. MARTI, "Seneca's Tragedies. A New Interpretation", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 76, 1945, 216-245.

<sup>133</sup> J. A. SEGURADO E CAMPOS, *loc. cit.*, 9-10, faz o *status questionis* e M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 16.

<sup>134</sup> J. A. SEGURADO E CAMPOS, *loc. cit.*, 11 e ss. O autor desenvolve o seu estudo defendendo a tese do afastamento de Séneca em relação aos cânones aristotélico e horaciano, provocando no público (espectador, ouvinte ou leitor) uma reacção de estranheza que conduz à reflexão e à aprendizagem.

<sup>135</sup> M. C. PIMENTEL, Maria Cristina, *op.cit.*, 62 e 75 faz um levantamento exaustivo de todas as ocorrências vocabulares que concorrem para a caracterização da filosofia estoica fora do âmbito estrito da caracterização das personagens na sua acção e dentro do que as personagens mostram ser pelo que o autor as faz dizer.

<sup>136</sup> M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 13.

<sup>137</sup> B. MARTI, "Seneca's Tragedies. A New Interpretation", 220-221 defende uma cronologia específica. Segundo a autora, existe duas tradições de manuscritos para o estabelecimento dos textos das tragédias, as tradições A e E, a última das quais fundamentada no *Codex Etruscus Laurentianus* (37, 13). Neste manuscrito, as peças apresentam uma determinada ordem: *Hércules*, *Troianas*, *Fenícias*, *Medeia*, *Fedra*, *Édipo*, *Agamémnon*, *Tiestes* e *Hércules*. Hércules, herói estoico, ocupa os privilegiados lugares de abertura (a paixão) e encerramento (a apoteose) do ciclo, que se divide internamente em três ciclos diferentes, diferenciados pelos títulos das próprias peças. O primeiro é nomeado a partir dos Coros e aborda a vida, a morte, e o papel do destino. O segundo recebe o nome das suas heroínas, *Medeia* e *Fedra*, e trata do desvario das emoções humanas (sobretudo a paixão amorosa). O último destes ciclos é o dos heróis e nele se reflecte sobre os problemas éticos do livre arbítrio, do pecado e do castigo. Estes temas são preferenciais na doutrina estoica e é precisamente neles que reside o âmago da produção teatral de Séneca, numa ordem que seria plausível num tratado de filosofia. O tratamento de *exemptum* dado a *Fedra*, que aqui nos ocupa especialmente, seria expectável num tratado sobre as paixões, o eterno obstáculo estoico.

<sup>138</sup> A forma escrita é aquela que nos torna acessível esta questão da sociedade e da família romanas. Muito provavelmente, a literatura faz eco do que seria comum ou reconhecível pelo público ao qual se destinava. O próprio Séneca aborda o tema em *De Constantia Sapientis*. Para um tratamento aprofundado e alargado da figura da madrasta na cultura clássica, cf. P. A. WATSON, *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*, Leiden/New York/Köln, 1995.

- [100] P. A. WATSON, *op. cit.*, 92-134 explica detalhadamente este percurso literário com numerosos exemplos de obras e de *nouercae*.
- [101] P. A. WATSON, *op. cit.*, 3-17.
- [102] P. A. WATSON, *op. cit.*, 13-15.
- [103] P. A. WATSON, *op. cit.*, 31.
- [104] P. A. WATSON, *op. cit.*, 31-32.
- [105] *Sen. Thy.* 446-70, *Epist.* 90 *passim*, *N.Q.* 1.17.5-10.
- [106] M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135.
- [107] *Carens* surge também em *Epist.* 90.44, em cujo passo a *Idade de Ouro* é descrita como *carens fraude*. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135.
- [108] M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135.
- [109] *Geor.* 2.495. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135.
- [110] A imagem do dente da inveja tinha já antecedentes literários em *TLL* v. 542.35-58 e *Ag.* 739. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135.
- [111] M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135, retoma *H. F.* 251-2 com o mesmo significado.
- [112] A questão do ar livre foi objecto de reflexão por Sêneca em *Tranq.* 17.8 e *Epist.* 90.41.
- [113] A escolha destes cursos de água não é óbvia. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 137.
- [114] *Celer* é um epíteto habitual dos rios. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 137.
- [115] A sombra constituía um elemento importante do *locus amoenus*, como se pode confirmar em *Oed.* 545-6. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 137.
- [116] A árvore como símbolo de permanência surge também em *Virg. Ecl.* 3-12 e 9-10, *Calp. Sic.* 7.5 e *Pers.* 5.59.
- [117] O vocábulo *fraga* é pouco usual e surge em *Ovi. Met.* 1.104, na descrição da *Idade de Ouro*.
- [118] O tema das aves que produzem ruído tinha longa tradição: *Hor. Ep.* 2.26, *Ov. Am.* 3.1.4, *Ov. Med.* 77, *S. H. F.* 148. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 137.
- [119] Embora a caça não tivesse na cultura romana uma certa conotação negativa que podemos eventualmente encontrar-lhe na nossa própria contemporaneidade, o vocabulário escolhido por pelo autor procura acentuar o aspecto da morte e da violência, e não o da convivência social ou desportiva.
- [120] M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135 estabelecem a tradição literária de *sate* com *Virg. Aen.* 7-339 e *Plaut. Capt.* 66.
- [121] Especialmente os motivos das colunatas abundantes e os revestimentos a ouro: *Hor. C.* 2.18.1-5, *Prop.* 3.2.9-10, *S. Thy* 645-7, *Ben.* 4.6.2., *Epist.* 90.0 e 42). Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 135-136.
- [122] A tradição literária do sacrifício existia já em *Virg. Geor.* 2.146-7, Sêneca abordará ainda o tópico em : *S. Oed.* 335, *Thy.* 688.

<sup>140</sup> Este tema fora já tratado em Hor. 3.23 e também Séneca o aborda em *Epist.* 95.47-50 e *Ben.* 1.6.3. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 136.

<sup>141</sup> A localização de *multiplicid* ... domo como descrição do Labirinto do Minotauro em Ovid. *Met.* 8.156 é de M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 139.

<sup>142</sup> EVANS, Rhiannon, *loc. cit.*, 285.

<sup>143</sup> Hesíodo, *Teogonia*, 109-201.

<sup>144</sup> J. SCHMIDT, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, 1995, 150/151.

<sup>145</sup> Para a utilização das formas literárias pré-existentes e sua utilização por Séneca cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 138-141.

<sup>146</sup> Vv. 527-38. Cf. C. A. J. LITTLEWOOD, *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford, 2004, 264. M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.* referem o seguinte modelo:

- (i) no boundary stones – *Am.* 3.8.42.
- (i.a) no sailing – *Am.* 3.8.43.
- (i.b) sea-shore the natural boundary – *Am.* 3.8.44 and *Met.* 1.96.
- (ii.a) no defenses – *Am.* 3.8.47 (towers) and *Met.* 1.97 (ditches).
- (iii.b) no weapons – *Am.* 3.8.48 and *Met.* 1.99-100.
- (iv) no ploughing – *Met.* 1.101-2.

<sup>147</sup> LITTLEWOOD, C. A. J., *Op. cit.*, 264, n. 17.

<sup>148</sup> M. COFFEY e R. MAYER, *op.cit.*, 139, estabelecem a lista de pecados originais em *Ov. Met.* 1.131, e assinalam também a referência ao mesmo tema em *Sen. Epist.* 90.3, 36 e 38.

<sup>149</sup> Esta lista de crimes surgiu já em *Ov. Met.* 1.145-8, que se inspirara em *Catulo* 64.399-404. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op. cit.*, 141.

<sup>150</sup> Para uma análise deste verso, sobretudo da segunda metade, cf. M. HENDRY, "Is Nothing Gentler Than Wild Beasts? Seneca, *Phaedra* 558", *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 48, No. 2, 1998, 577-580 e M. COFFEY e R. MAYER, *op. cit.*, 142.

<sup>151</sup> Basta recordar a causa próxima da Guerra de Troia, o mito de Pandora ou, neutro contexto, a Eva bíblica. Séneca recuperou Horácio, o qual, em *Serm.* 1.3.107-6, atribui à mulher o início da guerra, possivelmente numa recuperação de Heródoto. Cf. M. COFFEY e R. MAYER, *op. cit.*, 142.

<sup>152</sup> M. COFFEY e R. MAYER, *op. cit.*, 29.