



O mito de *Fedra e Hipólito* na ilustração de Michael Van Der Gucht ¹

The myth of *Phaedra and Hippolytus* in Michael Van Der Gucht's Illustration

Odirlei Viane Uavniczak ²

Resumo: Neste trabalho, analisamos a ilustração de Michael Van Der Gucht que acompanha a tradução inglesa de **Phaedra** (de 1702), do latino Sêneca, em paralelo ao mito de Fedra e Hipólito em suas versões trágicas. Nosso objetivo é verificar os aspectos usados pelo ilustrador na reconstrução visual do mito.

Palavras-chave: Michael Van Der Gucht; Sêneca; Fedra e Hipólito; mitologia; artes visuais.

Abstract: In this work we analyze the illustration by Michael Van Der Gucht that accompanies the English translation of Seneca's **Phaedra** (1702) in parallel to Phaedra and Hippolytus' myth in roman tragedy. Our purpose is to identify the aspects used by the illustrator in the visual reconstruction of the myth.

Keywords: Michael Van Der Gucht, Seneca, Phaedra and Hippolytus, mythology, visual arts.

1. Introdução

Na antiguidade as tragédias eram escritas para serem encenadas; com o advento da prensa de tipos móveis, os livros começaram a popularizar-se e, com isso, as peças passaram também a ser lidas, desvinculando em alguma medida a tragédia do teatro. Deixada praticamente a mercê da imaginação, muitos desses livros continham ilustrações de certas passagens as quais serviam tanto para adornar, explicar, sintetizar, acrescentar novas informações, quanto para auxiliar a imaginação. O certo é que essas ilustrações, sendo resultado de uma interpretação do artista, acabam por influenciar de alguma maneira o leitor no processo imaginativo de reconstrução do texto, assim como recriam o mito.

¹ Este artigo é resultado das leituras e discussões ocorridas na disciplina "Núcleo de Estudos Clássicos", do curso de Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Federal de Santa Maria, ministrado pelo Prof. Ms. Enéias Farias Tavares.

² Acadêmico dos cursos de Filosofia – Licenciatura Plena e Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista BIC/FAPERGS do Projeto Integrado Literatura e Autoritarismo, sob a orientação da Profa. Dra. Rosani Umbach.

Neste trabalho, analisamos a ilustração de Michael Van Der Gucht que acompanha a tradução inglesa de **Phaedra and Hippolytos** (de 1702) do latino Sêneca, em paralelo ao mito de Fedra e Hipólito em suas versões trágicas.

2. O mito de *Fedra e Hipólito* através de Sêneca

Lúcio Aneu Sêneca (4 a.C. a 65 d. C.) foi um dos mais célebres intelectuais de Roma. Escreveu nove tragédias, baseadas em mitos gregos, as quais foram usadas como modelo no Renascimento e influenciaram sobremaneira as tragédias européias. **Fedra** embasa-se no mito do casto Hipólito, o qual já havia sido imortalizado por Eurípides, mas ganha novo enfoque nas mãos do tragediógrafo latino, que, devido a sua formação em retórica e filosofia, insere o pensamento estóico e centra-se nas relações de causa e efeito, além de valorizar as cenas violentas as quais tradicionalmente, nos autores gregos, ocorriam longe da vista do público e eram apenas anunciadas pelos mensageiros. Dessa forma, longe de ser uma mera imitação da peça de Eurípides, a tragédia constitui-se em uma interpretação e releitura autoral de Sêneca dos mitos gregos imiscuído no *ethos* latino.

O mito de Fedra e Hipólito recebeu algumas versões literárias ao longo da história. Só de Eurípides, tem-se notícia de duas versões: a primeira, *Hipólito Velado*, teria sido rejeitada pelo público (desta, restam apenas 19 fragmentos, num total de 50 versos), e a versão hoje conhecida *Hipólito Coronado*, reescrita nos moldes tradicional e que não apenas foi aceita pelo público, mas também premiada. Outras versões não chegaram até nós, como a *Fedra*, de Sófocles, e a de Licofron de Cálcis. Grimal (1980, Introdução) é de opinião de que a tragédia de Sêneca possui reflexos das quatro obras supracitadas, além da **Heroides**, poema quarto, de Ovídio. Esse mesmo mito também foi utilizado por Racine em sua tragédia **Phèdre**, de 1677.

3. A ilustração de Michael Van Der Gucht

O pintor e ilustrador holandês Michael Van Der Gucht nasceu na Antuérpia em 1660, onde residiu até 1700, quando se mudou para Londres, aonde veio a falecer em 1725. Na capital inglesa estudou pintura com artistas

renomados, como David Loggan, e logo passou a contribuir em livros ilustrados. Em meio à escassez de ilustradores na capital, logo se destacou na arte; sua especialidade era o retrato de rostos. Teve como aluno Vertue George, que veio a ser um dos primeiros membros da Academy of Painting.

O desenho de Gucht que ilustra a obra não trata especificamente de uma cena, mas representa uma sùmula do mito, apresentando em um único quadro várias passagens deveras relevantes na tragédia, ou, em outras palavras, acaba recontando-a visualmente.



(Fig. 1) Michael Van Der Gucht: *Phaedra and Hippolytos*³

4. A reconstrução visual do mito

Em primeiro plano e ocupando o centro da ilustração, temos Hipólito cercado pelos companheiros de caças e seus cães (cena 1). Logo atrás, no meio do terreno e à direita, Fedra, acometida pelo amor - simbolizado pelo Cupido alado com uma tocha acesa atrás dela – conta a sua Ama que está apaixonada pelo seu enteado, o casto Hipólito (cena 2). À esquerda, em frente ao altar dedicado a Ártemis, deusa da castidade e da caça, Hipólito, de espada em punho, rejeita os rogos de sua madrasta e da Ama para que se entregue ao amor (cena 3). No fundo e à direita, um touro surgido do mar assusta os cavalos atrelados à biga conduzida por Hipólito (cena 5). Do lado direito do templo, Teseu e seus homens retornam do Hades para casa (cena 4) e encontram Fedra suicidando-se de remorso pela morte do enteado, que jaz a seus pés (cena 6).

Com essa seleta escolha, Gucht resume em uma figura os pontos dos mais importantes da tragédia; contudo, tomados em paralelo com a trama, verifica-se que as imagens não *representam* meramente certas passagens, mas também as *interpretam*, inserindo elementos novos os quais não apenas servem para tornar inteligível a pintura (visto que é autônoma em si), como também delatam uma leitura e, conseqüentemente, uma interpretação particular do ilustrador que ultrapassa a mera exigência técnica do ofício e imprime sua marca autoral.

Por sintetizar em uma única figura toda uma narrativa, é natural a inserção de elementos novos fugindo à fidelidade ao texto original devido às necessidades oriundas das especificidades de cada arte; enquanto a pintura se embasa no espacial, a narrativa carece do tempo. Gucht, todavia, não se absteve em apenas reunir as principais cenas, acrescentou-lhes uma cronologia, criando, desta forma, uma narrativa visual da tragédia; conseguiu esse efeito através da disposição delas no espaço, partindo do primeiro plano

³ *Phaedra and Hippolytos* from Lucius Annaeus Seneca, **Tragedies**, 1702. Charles E. Young Library, Department of Special Collections, University of California, Los Angeles. Disponível em <http://www.getty.edu/art/exhibitions/enduring_myth/story.html>, acesso em 12/06/2008.

da ilustração para os planos de fundo. Em nossa análise, seguiremos essa cronologia; para tanto, iremos dividir a ilustração em quatro planos: o primeiro plano, correspondente à cena 1; o segundo, à cena 2; o terceiro, à cena 3; e o quarto, às cenas 4, 5 e 6.

4.1. Prólogo

O primeiro plano tem lugar de destaque e não apenas por ocupar toda dimensão horizontal da figura ou mesmo pelos personagens estarem representados em tamanho maior dos que o estão em outras cenas, pois isso é efeito resultante da técnica da *perspectiva* cujo objetivo é criar uma ilusão de profundidade em que os elementos estão dispostos numa hierarquia de distanciamento espacial em relação ao e de acordo com a visão do observador. Assim sendo, os elementos que se encontram mais ao longe se apresentam menores em relação aos que estão mais próximos. A cena se caracteriza também por se situar numa elevação do terreno que parece destacá-la do restante da imagem projetando-a para fora, para mais perto do observador, enquanto as outras cenas se afunilam para dentro da figura.

O uso da perspectiva, além do efeito visual, desempenha uma importantíssima função narratológica na medida em que exerce o papel de narrador ao dispor cronologicamente os acontecimentos da tragédia, ordenando-os, assim, em forma de narrativa.

A tragédia senequiana inicia-se com um monólogo de Hipólito, com 83 versos, no qual são apresentados o espaço e o tempo da ação, a caracterização do personagem, descrições de hábitos e cenas de caças, além de uma invocação a Ártemis, findando com Hipólito atendendo a um chamado da selva para ir caçar (a seguir, começa a ação propriamente dita quando Fedra conta à sua Ama estar possuída pelo fogo da paixão). De forma semelhante, temos na ilustração:

A cena em primeiro plano desempenha o papel de prólogo, que explicita o contexto no qual irá transcorrer a trama. Em cima de um monte, indicando o local de caça, além de distanciamento com o restante do espaço,

temos o herói, em posição de liderança, ocupando o centro da cena e rodeado pelos companheiros de caça com seus respectivos cães.

Hipólito é representado numa jovialidade bastante acentuada e com cabelo encaracolado, tal como era caracterizado pelo teatro grego⁴. Trajando vestimentas de caça, encontra-se apoiado, com a mão direita, em uma lança e porta diversos instrumentos de caças. A seus pés, um cachorro direciona o olhar ao seu rosto, como se estivesse prestando atenção em sua fala. O mesmo faz um dos cachorros preso pelo caçador à sua esquerda, o outro cão fareja o terreno. Este caçador é retratado ainda mais jovial do que Hipólito. À sua direita, outro caçador, acompanhado de dois cachorros preso por coleiras, desloca-se em direção ao chefe. A liderança é reforçada pela iluminação do terreno, que destaca os caçadores e cães, mas se centra nos pés do herói, formando a frente dele um círculo de luz. Essa cena parece referir-se ao momento em que Hipólito dispõe e instrui sobre estratégias de caça, isto é, em como utilizar-se dos cachorros para farejar presas e em como abatê-las (versos 31 a 82). Há ainda, depositado no terreno, apetrechos de caças dentro de uma rede.

A divisão dos cachorros em três grupos parece respeitar o enredo da peça, que descreve a função exercida por três espécies: *Molossos* (verso 32), *Cresses* (v. 33) e *Spartanos* (v. 35); no prólogo, Gucht pôs três personagens humanos, cada qual chefiando uma espécie canina.

A pintura de Gucht imprime inequivocamente sua marca autoral e temporal na representação de Hipólito. Na tragédia, várias são as referências a sua jovem idade, muitas são as comparações com outros personagens que ressaltam seu vigor e o excelente porte físico; todavia, na pintura, ele é retratado bastante semelhante a um anjo, como um adulto no corpo de uma criança, correspondendo mais a uma estética cristã (imitando a arte cristã quanto à representação dos anjos) do que greco-romana. A mesma representação, senão angelical, demasiadamente infantil reaparece no caçador da direita e ambos contrastam visivelmente quando comparados com o

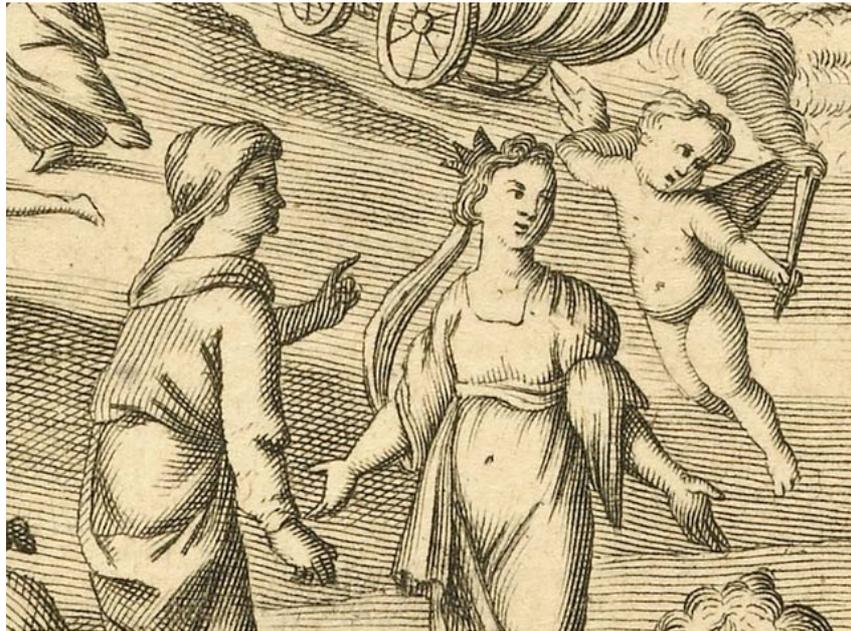
⁴ Segundo Freire (1985, p. 89), no teatro grego, certos heróis, como é o caso de Hipólito, eram sempre representados por autores usando máscaras com cabelos encaracolados e loiros e rosto belo, de tez clara e sadia.

caçador da esquerda, este aparentando idade bastante avançada. O Renascimento foi um movimento de retomada dos ideais humanistas clássicos contudo após séculos de dominação cristã, a qual imprimiu profundamente sua marca no pensamento ocidental, principalmente na forma como os ideais antigos foram interpretados e retomados. Podemos perceber essa influência na representação renascentista de Hipólito, que teve antes de si uma longa tradição medieval em se interpretava os clássicos à luz do cristianismo.

Não obstante, a representação demasiada infantil de Hipólito, imitando um anjo, parece relativizar a dramaticidade da peça. A feição infantil de Hipólito atenua o trágico, parece deslocá-lo para o mundo espiritual, deixando-o fora de lugar: um adulto num corpo de criança, agindo como e com adultos. Sua recusa em ceder ao carnal, longe de deter-se apenas em sua postura ideológica, parece acontecer também em virtude de sua puerilidade. O que, de qualquer forma, revela uma interpretação, através da perspectiva cristã, mesmo que implicitamente, da tragédia latina. O mesmo fez Sêneca com relação ao contexto latino, ao reescrever a tragédia imiscuído na cultura de seu tempo e é precisamente este o diferencial de sua obra para com as peças gregas.

4.2. Episódios

Após a apresentação, temos, no segundo plano, a primeira ação da tragédia guchteana:



(Fig. 2) Detalhe de Fedra contando sua paixão à Ama

À esquerda, temos a Ama; no centro, Fedra, portando em sua cabeça a coroa real; e, atrás desta, um cupido alado. Essa cena corresponde às ações nas quais a esposa do rei Teseu conta à sua Ama estar ardendo em amores pelo seu enteado; infere-se isso pela presença do Cupido segurando uma tocha em chama. A Ama, por sua vez, ocupa-se em tentar dissuadi-la desse amor incestuoso; percebe-se, todavia, a dificuldade da empreitada, principalmente pelo seu semblante sisudo, olhando fixamente para Fedra, sua postura rígida e o dedo em riste – uma atitude não usual em um servo ao falar com seu senhor –, como que para aumentar a força dos argumentos, deixando-os, assim, mais incisivos.

Em postura muito diversa encontra-se a madrasta do casto Hipólito; em vez de encarar a Ama, ela desvia o rosto, numa atitude característica a quem encontra-se tomado pela paixão. Seu olhar, de modo semelhante ao do Cupido, não contempla nada fixamente, se perdendo ao longe. Seus pés encontram-se cada qual direcionado para uma posição diferente, demonstrando falta de resolução, inquietude e um possível desejo de evasão. As mãos abertas e espalmadas, deixando a parte interna das mãos e dos braços, o tórax e o abdômen a descoberto, demonstram tanto a exposição de sua intimidade, quando a expressão de impotência ante uma paixão tão

monstruosa quanto incontrolável, como estivesse se eximindo de culpa diante de uma situação que ultrapassa sua vontade e lhe foge do controle.

A presença do Cupido exerce tanto a função de especificar o conteúdo da conversa entre as duas personagens, bem como de assinalar a causa do mal que assola Fedra. Em Eurípides, a presença dos deuses é acentuada⁵; Diana inclusive intervém em favor do mais virtuoso de seus adoradores. Em Sêneca, a presença dos deuses diminui consideravelmente⁶; o mesmo acontece em Gucht, em que aparece o filho de Vênus sem portar arco e flecha para atingir o coração das personagens, mas apenas com uma tocha, como se fosse para somente manter a paixão acesa. Aparece também outro deus, Àrtemis, mas enquanto estátua, em frente da qual transcorre a próxima cena.

⁵ A opinião de muitos estudiosos é a de que a presença de divindades em Eurípides, considerado o mais filósofo dos trágicos, obedece a mero convencionalismo da arte trágica e em virtude de sua aceitação por parte do público. Freire (1985, p. 205) assim se pronuncia a respeito: “A intervenção de divindades como Afrodite [...] e Àrtemis [...] torna-se praticamente desnecessária. Obedece, como dissemos, a puro convencionalismo do poeta que pretendia, ao introduzi-las, conformar-se aparentemente com a tradição, ou talvez com mais exactidão, [...] ao descrever o seu egoísmo e crueldade [de Afrodite], queria Eurípides ‘levantar contra as crenças populares o protesto da filosofia’”

⁶ Embora haja deuses, a paixão parece ser posta mais como uma doença a ser combatida para se atingir a tranqüillidade da alma (*ataraxia*), do que uma imposição dos deuses.



(Fig. 3) Detalhe de Hipólito rejeitando as súplicas de Fedra e da Ama

No terceiro plano, temos a condensação de duas ações da peça em uma cena só. No mito, Hipólito cultua a deusa da castidade, Ártemis, e, assim, rejeita o amor e desdenha Vênus. A deusa do amor, insultada, resolve vingar-se dele fazendo com que sua madrasta se apaixone por ele e o force ao amor ilícito. Em Sêneca, as duas agem em separado; primeiro é a Ama que, invocando Ártemis, tenta convencer Hipólito a desistir de sua castidade vivida no campo, trocando-a pelos prazeres da cidade e do amor; posteriormente, ante o fracasso da primeira, é a própria madrasta que, em particular, tenta seduzir o enteado, declarando seu amor e prometendo submeter-se a ele incondicionalmente. Nesse intento, ela chega a ajoelhar-se e a abraçar os joelhos do enteado, sendo fortemente repelida.

Assim está representado na pintura, que, pela especificidade da linguagem visual, Gucht une-as numa cena só. No entanto, o que na peça

acontece no largo do palácio, na pintura dar-se-á em frente ao templo da deusa a quem o jovem casto cultua. Neste caso não é apenas o pedido para desertar do seu culto e ceder ao amor, isto é, a uma deusa antagonista; o drama aumenta por que agora acontece em frente ao templo: Hipólito não apenas precisa abandonar sua crença, sobretudo tem de fazê-lo em frente da estátua da deusa a ser preterida.

Por outro lado, ele tem o mérito de, ao estar próximo ao templo, reforçar seu zelo. Pela expressão facial, tem-se a sensação de pureza, jovialidade e equilíbrio, tratando aquela situação tensa com serenidade e decisão. O contrário acontece com a Ama, com uma sensação de impotência, assim como a expressão de súplica e desespero presente no rosto de Fedra; sua mão dobrada sobre o peito demonstra um apelo íntimo e sincero. Hipólito, por sua vez, tem os joelhos flexionados, em posição de luta, afastando seu corpo e, com a espada empunhada, mantém-na distante de si.

É importante ressaltar que um dos pontos fortes dessa pintura é ultrapassar a mera junção de várias cenas importantes e criar um novo ambiente no qual essas cenas aleatórias e temporalmente descontínuas convivam em um mesmo espaço e mantenham um diálogo com as outras numa relação causal e, ainda por cima, consigam criar a impressão de simultaneidade. Quando Fedra está implorando para Hipólito abandonar seu culto a deusa Diana, entregar-se ao amor e fazê-la sua serva, um dos argumentos usado por ela diz respeito a suspeita de que Teseu não consiga retornar do Hades. Ao que o jovem contra-argumenta reiterando sua fé no retorno de seu pai, acontecendo tal fato em seguida. No desenho essa simultaneidade pode ser percebida: ao fundo do templo, Teseu está efetivamente retornando, contudo está ainda distante, como pode se perceber nas feições dos homens, que parecem olhar para o nada, sem nada ver, como se ainda estivessem longe do templo, além de os mesmos estarem sombreados. Isso faz parecer que as cenas estão dispostas mais em função da sucessão temporal do que do espaço, exercendo este um papel de ordenação cronológica ao invés de uma representação meramente topográfica.

Outro detalhe importante diz respeito às vestimentas de Fedra. Na tragédia, ela troca suas roupas régias pela de caçadora antes de tentar seduzir o filho de Teseu; na pintura, há uma relativa uniformidade em seu vestuário, principalmente quando aparece junto com a Ama, a fim de que se possa identificá-las. Ademais, ela parece estar mais bem vestida nesta cena (quando estaria vestindo roupas de caçadora) do que na cena anterior (em trajes régios), como se pode notar, por exemplo, na gola em forma de quadrado bem delineado, uma das características comum à família real nesta recriação visual do mito. Hipólito também está, nesta cena, com este tipo de gola, ao contrário da cena 1.

A tentativa desesperada de sedução, não obstante, rendeu à Fedra apenas a espada de Hipólito, que este deixou cair ao sair fugindo assim que ouviu a declaração de amor daquela a quem tratava e tinha como mãe. A Ama, em atitude de defesa, aproveitou-se dessa fuga para caluniá-lo ante os cidadãos, afirmando que ele tentara seduzir a rainha e, tendo fracassado, fugiu esquecendo a espada como prova do crime.

4.3. Desenlace

Teseu retorna do Hades e encontra seu palácio em clima de lamento e tristeza. Descobre, pela boca da esposa, que o dono daquela espada tentara violar o leito real, ao que ela protestou e se defendeu dignamente. Teseu invoca Netuno, seu pai, para que o vingue daquela monstruosidade e exila o seu filho. A seguir, um mensageiro chega e descreve pormenorizadamente o acidente e os ferimentos que destroçaram o corpo de Hipólito. Fedra então confessa o seu crime e atesta a inocência do enteado, suicidando-se logo em seguida. A peça encerra-se com o luto de Teseu pela morte de seu filho.

Gucht condensa todos esses acontecimentos no que podemos delimitar, grosso modo, como um plano e três cenas: retorno de Teseu, morte de Hipólito e suicídio de Fedra. Contudo, muito mais do que unir essas três cenas, é interessante notar a maneira engenhosa como o fez, seja através de certas ambigüidades (temporal) figurativa, seja na relação causal.

Por ambigüidade temporal no desenho, referimo-nos à cena 4 (Fig. 4).



(Fig. 4) Detalhe de Fedra cometendo suicídio

Ela tanto pode ser entendida como o retorno de Teseu e seus homens do Hades, como o lamento de Teseu pelos desastres ocorridos (morte do filho e suicídio da esposa), bem como o encerramento da tragédia, ou seja, o luto pelo seu filho morto injustamente e devido a sua imprecação. Esse seria o motivo pelo qual os homens que o acompanham estarem sombreados, ao passo que, deles, apenas Teseu possui iluminação que permite delinear seu retrato, isto é, o jogo de sombra e luz serviria para destacar os homens durante o retorno de Teseu do Teseu velando e lamentando as tragédias em um momento cronologicamente posterior, permitindo assim várias leituras de uma mesma cena: especialmente seria apenas uma, mas temporalmente representaria vários momentos (ações) de um mesmo personagem.

Em suma, em meio às múltiplas leituras, podemos diferenciar pelo menos dois momentos nesta cena: um primeiro momento é o retorno, simbolizando pelo sombreamento dos homens, que os afasta dos acontecimentos posteriores, como o demonstram seus semblantes calmos. O sombreamento também simbolizaria a ignorância quanto ao que acontecia na

cidade durante suas ausências. Num segundo momento, considera-se apenas Teseu em cena, por isso ele estaria destacado do grupo pela iluminação. Seu olhar dirigido ao alto (ou para Fedra) e as mãos abertas direcionadas ao céu demonstram agitação e podem ter vários sentidos, de acordo com a disposição temporal a que se o atribui; desta forma, pode significar uma condenação da atitude de Fedra, um pedido de explicação aos deuses, a expressão de espanto e incompreensão, o lamento da própria sorte, a condenação de sua imprudência, o luto, entre muitos outros possíveis, dependendo da imaginação do leitor e da maneira pela qual irá reordenar as imagens de acordo com a história.

A cena do suicídio contém a mesma riqueza de interpretação. Fedra está com o corpo inclinado, parcamente sustentado com apenas um pé; sua mão direita dirige-se para Teseu, como para manter distância entre ambos, enquanto a outra crava a espada de Hipólito no próprio peito. A mão estendida pode representar o arrependimento e uma atitude moral da protagonista, a qual não pretende deixar o seu esposo tocar seu corpo maculado; o rosto virado para o lado oposto e fugindo ao olhar de Teseu reforçaria esta idéia de indignidade e inferioridade moral. Ela não se acharia digna de encarar seu esposo depois de tudo que fez. Não obstante, em Sêneca, esse suicídio parece resultar da inutilidade em manter a calúnia, sobretudo pela perda do objeto da paixão.

O corpo de Hipólito aos seus pés pode ser considerado uma adaptação de Gucht, pois, quando ela se suicida, o corpo não estaria ainda ali. Entretanto, achamos mais apropriado interpretar a cena sob a perspectiva de que a mesma contém vários momentos, tal como o fizemos ao analisar a cena 4. Para não replicar os desenhos, como seria apropriado caso fosse uma história em quadrinho, e por se tratar de uma ilustração só e as cenas se inter-relacionarem, pois uma desencadeia a outra e assim sucessivamente, nessa ilustração as cenas estariam também misturadas, cabendo inserir nelas a temporalidade. De modo diferente acontece nos planos 1, 2, 3 e destes com o 4, nos quais a história seria linear, uma ação ocasionando a outra e esta, uma terceira. Aqui não, a história se aglutina rumo ao desfecho. Há uma retomada

do que aconteceu, e centram-se os acontecimentos numa relação de causa e efeito e numa circularidade. O retorno ocasiona o medo; este, a calúnia, que gerou a maldição, a qual foi a causa da morte de Hipólito, e esta, por sua vez, ocasionou o suicídio, e o luto final.

Essa circularidade é presenciável na ilustração. O cavalo saltando assustado pelo touro mandado por Netuno, embora esteja espacialmente distante, dá a impressão de estar saltando por sobre as costas de Fedra, enquanto essa se suicida, passando a sensação de que está agredindo-a, jogando-a sobre a espada. Tem-se a representação gráfica da relação causal, pois ela foi a causadora da morte de Hipólito, o que provocou o seu remorso e o conseqüente suicídio, tal qual a impressão do cavalo saltando em suas costas ocasiona. Seu rosto, com feições desesperadas, olhando para o lado, como para onde apareceu o touro, reforça a idéia causal, fechando a circularidade.

A idéia de vários momentos temporais continuaria assinalada no espaço da figura pelo jogo de luzes e sombras, tal como na cena 4. Note-se que há sombreamento no chão que liga o corpo destroçado de Hipólito a Teseu; assim como o há outro, mais tênue a ao pé da elevação, que liga Fedra a Teseu. Mas entre o corpo e Fedra, há uma clara separação. Mais do que uma separação espacial, que seria acessória e dispensável, seria uma separação temporal, esta sim indispensável para transformar meras junções de imagens em uma narrativa.

Assim, temporalmente, num primeiro *momento*, Fedra contaria a verdade a Teseu e suicidar-se-ia; conduzido pelo sombreamento, a cena desloca-se para Teseu, que lamenta sua imprecação e a sua sorte; e, seguindo o sombreamento, temos a ação final na qual Teseu, em luto, velaria o corpo do filho, deposto a seus pés. Como ponto final da tragédia, temos os restos mortais de Hipólito separados de todo o resto da figura por uma aréola de luz circundando-o, exceto pela sombra que o liga a seu pai e que conduziu cronologicamente a história até o final.

Ademais, a cena do suicídio é uma marca de Sêneca que o diferencia de Eurípides: neste, esta cena, devido à violência, acontece por enforcamento e dentro do palácio, sendo noticiada por um mensageiro, assim como na cena

da morte de Hipólito, relatada parcamente. Em Sêneca, acontece ao “vivo”, no centro da cena, com Fedra usando a espada do enteado, a mesma que usara para caluniá-lo, para redimir-se. Gucht não somente preserva essa característica como a acentua; Fedra não apenas crava a espada no peito, também jorra uma golfada de sangue do ferimento por sobre o corpo estreachado do casto jovem: unindo assim (na morte) com a espada os sangues que o amor não conseguiu aproximar (em vida), tal como era o desejo professado por ela momentos antes de cometer suicídio. Dessa forma, a sensação do sangue jorrando sobre o corpo que, de acordo com nossa interpretação, seria uma ilusão espacial, poderia ser uma representação simbólica do desejo inconsciente da rainha, expresso pela mesma no ato derradeiro.

O gosto pelo detalhamento de cenas agressivas reaparece quando o mensageiro conta a morte de Hipólito, relatando pormenorizadamente as lesões e como o corpo foi arrastado pelos cavalos na carreira desenfreada, como foi ferindo-se e perdendo pedaços ao longo da fuga, deixando o local coberto de sangue e fazendo com que a tarefa de recolher os restos fúnebres fosse uma árdua empreitada. Gucht representa isso, desenhando o corpo todo desfigurado de Hipólito, com a cabeça e os membros superiores separados do corpo, e por sobre o qual jorraria o sangue de Fedra.

5. Considerações finais

Semelhante ao que acontece nas adaptações de livros ao cinema, também o vemos nessa adaptação da tragédia à pintura; por se tratar de artes com linguagens distintas, tem-se a necessidade de adaptar a história à especificidade correspondente a cada linguagem, o que raramente pode ser feito sem se alterar a história original. Junto à questão de fidelidade, imerge a de ordem fática. Além disso, sendo a transposição uma obra resultante de uma prévia leitura e interpretação do artista, e considerando-se que cada indivíduo é único, não só geneticamente mas sobretudo pelo histórico de vivências, acaba-se invariavelmente imprimindo uma marca autoral na obra. Acresce-se, então, à questão de ordem técnica a de ordem existencial. Tudo isso faz com que

cada uma, a original e a adaptação, seja uma obra distinta e autônoma mas com uma forte intertextualidade, ou seja, em constante e recíproco diálogo, uma complementando e completando as lacunas da outra e vice-versa.

Assim, sem o conhecimento prévio da tragédia, a ilustração seria um amontoado caótico de cenas aleatórias e com múltiplas leituras possíveis. Concomitantemente, após vermos a ilustração, percebemos a influência que esta passa a exercer no processo de leitura da obra, uma vez que passamos a imaginar os personagens e as ações de modo diferente, em alguma medida, do que o faríamos caso não a víssemos previamente, como acontece no caso da representação pueril de Hipólito.

Gucht, entretanto, ao contribuir com a tradução inglesa da *Fedra* de Sêneca não se ateve ao modo tradicional de ilustrar livros, cujo paradigma constitui-se em desenhar determinadas cenas; foi além e ilustrou a tragédia como um todo, contando-a visualmente e a seu modo. Ele se inclui, dessa forma, aos autores que ao longo da história ocuparam-se com esse mito helênico, reatualizando-o de tempo em tempo nas mais diferentes culturas, com o diferencial de tê-lo feito em linguagem visual.

Referências

EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra*: Três Tragédias. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

FREIRE, António. **O teatro grego**. Faculdade de Filosofia: Braga, 1985.

GONÇALVES, Ana T. M., As imagens estóicas na *Fedra* de Sêneca. In: **Revista Phoênix**. Rio de Janeiro, v. 2, pp. 47-56, 1996.

REALE, Giovanni. **História da Filosofia Antiga**. São Paulo, vol. IV, Edições Loyola, 1993.

SÊNECA, **Tragedias**. Ed. bilingüe latín/español. Trad. Jesús Luque Moreno. Editorial Gredos: Madrid, 1980.

_____, **Tragedies**. London, 1702.