UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CRISTINA DE SOUZA AGOSTINI

Desgraça e felicidade como consequências de ações marginais

São Paulo

2013

Folha de aprovação

Cristina de Souza Agostini

Desgraça e felicidade como consequências de ações marginais

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: História da Filosofia

Aprovada em:

Dedicatória

O período que vai de agosto de 2008 a março de 2013 marca o tempo entre o começo e o final da elaboração desse trabalho, bem como o da mais profunda transformação que minha vida sofreu: saí com vida do labirinto, após ter matado o minotauro, sem o auxílio do fio de Ariadne (e é essa a verdade da história).

Durante a longa temporada em que estive perdida na arquitetura construída por Dédalo, duas pessoas, de um modo ou de outro, confiaram o suficiente em mim para que eu conseguisse, hoje, apresentar os resultados da minha expedição à constituição da marginalidade de Hipólito e de Diceópolis. Assim, dedico esse trabalho ao melhor orientador do cosmo, Luiz Henrique Lopes dos Santos e a melhor professora de grego do mundo, Adriane da Silva Duarte.

Eles sempre souberam que para conseguir achar a saída do labirinto era preciso invocar *Khronos*.

Agradecimentos

Após o término do trabalho, convém agradecer aqueles que contribuíram para sua conclusão.

Agradeço ao meu orientador Luiz Henrique Lopes dos Santos, cuja confiança em minha capacidade de pesquisa promoveu o suporte necessário para que eu a desdobrasse na direção filosófica da abertura dialogar.

Ao professor Gabriele Cornelli e ao grupo Archai pelo incentivo e possibilidade da discussão filosófica sobre o teatro Ático.

À professora Adriane da Silva Duarte e ao Grupo de Estudos sobre o Teatro Antigo pelas sempre proveitosas discussões acerca do teatro grego e latino.

Ao professor Marco Antonio de Ávila Zingano, cujas observações feitas em meu exame de qualificação foram de extrema pertinência e relevância.

Ao professor Claude Calame que, durante minha estadia na EHESS de Paris, generosamente acolheu minha pesquisa, promovendo acesso a seminários e à bibliografia de valor inestimável.

Ao professor André Motte por ter me presenteado com seu estudo referencial sobre os jardins e pradarias da Grécia Antiga, bem como com discussões extremamente proveitosas sobre mitos e filosofia. Agradeço-lhe também pela amável acolhida, em Liège.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela concessão da bolsa de doutorado e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa de doutorado sanduíche, esta última, tendo me permitido realizar parte de meus estudos na EHESS, de Paris.

Agradeço aos meus amigos que, em suas especificidades singulares de modos de ser fizeram com que, muitas vezes, o trabalho solitário de elaboração da tese, se tornasse uma experiência de confluências de ideias entre muitos. Obrigada a Cauê Polla pela magnitude de seu amor; a Ivan Izar pela inspiração e pela Palermo; à Maura Manca, por me ensinar muito acerca da simplicidade de uma vida sentida sobre a

grama dos prados; à Lygia Rachel pelo incentivo que atravessou o oceano; a Walter Valdevino pela publicização de um terrível leque terminológico; à Márcia Alexandre e a Bruno Santos Alexandre, por estarem lá quando eu precisava; a Adriano Martinho Correia pelo auxílio com a revisão ortográfica de minha tese.

Agradeço também à minha tia Ana Lúcia Agostini pelo amor incondicionalmente belo; ao meu irmão Maciel Vicente Agostini e à minha cunhada Erica Fabiane Assis por tornarem os momentos em Bom Sucesso de Itararé pontos de magia dionisíaca para a memória entregue ao andar da carruagem; aos meus sobrinhos Julia, Maria Eduarda e Gabriel, o que posso dizer é que vocês tornam minha vida mais feliz. Por fim, agradeço à minha mãe Clarice Jesus de Souza pelo seu exemplo vivencial de asco ao conformismo em relação ao politicamente correto.

Vida

Só a poesia possui as coisas vivas. O resto é necropsia.

Mario Quintana

Resumo

AGOSTINI, C.S. Desgraça e felicidade como consequências de ações marginais. 2013. 225 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Por meio da análise das ações de dois heróis de peças do teatro Ático antigo, o presente trabalho elabora uma comparação entre a construção de dois tipos de comportamento marginal, e entre as diferentes consequências advindas dessas condutas que se colocam à margem da sociedade dramática. Nesse sentido, a partir da caracterização da marginalidade do herói personagem-título, da tragédia de Eurípides, *Hipólito*, demonstrarei de que modo a escolha do rapaz pela virgindade está intrinsecamente ligada às consequências desgraçadas que se abatem sobre a casa de seu pai, Teseu. De fato, considero que porque Hipólito escolhe deliberadamente, ou seja, sem coerção física ou mental, viver à margem dos costumes de sua comunidade dramática, ele é completamente responsável por desencadear a vingança de Afrodite que arruinará a vida de sua família. Do mesmo modo, através da delimitação da atitude marginal do herói Diceópolis, da comédia de Aristófanes, *Acarnenses*, elaborarei de que modo da escolha que o personagem faz pela paz privada, transgressora em relação à decisão da maioria dos cidadãos pela continuidade da guerra, decorrem as consequências etílicas, sexuais e gastronômicas com as quais ele arca. Assim, o objetivo desse trabalho diz respeito a entrelaçar de que modo Hipólito é desgraçado por causa de suas ações marginais e o porquê Diceópolis é feliz graças à marginalidade de suas ações. E, em última instância, pretendo explicitar por quais vias tanto o personagem da tragédia quanto o personagem da comédia são *responsáveis* pelos frutos que colhem de seus modos de vida à margem.

Abstract

AGOSTINI, C.S. Disgrace and happiness as consequences of marginal actions. 2013. 225 pp. PhD thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Through an analysis of the actions of two heroes present in plays from the Ancient Attic drama, this work draws a comparison between the construction of two types of marginal behavior, as well as between the different consequences resulting from these behaviors. In this sense, following the characterization of the marginality of *Hippolytus*, the homonymous hero of Euripides' tragedy, I shall demonstrate how the young man's choice for virginity is intrinsically related to the disgraceful consequences that befall Theseus's house. In fact, I consider that because Hippolytus deliberately chooses (*i.e.* without physical or mental coercion) to live outside his dramatic community refusing its customs, he is completely responsible for Aphrodite's revenge, which ruins his family. In the same way, by delimiting the marginal attitude of Dikaiopolis, from Aristophanes' comedy, *Acharnians*, I shall elucidate the manner in which the character's choice for private peace, transgressive of the majority's decisions for the continuity of the war, is followed by ethylic, sexual and gastronomic consequences he is faced with. Hence, the aim of this thesis is the intertwining of the way Hippolytus is disgraceful because of his marginal actions and the reason why Dikaiopolis is happy thanks to this very marginality. And, lastly, I intend to cast light upon the ways by which both the tragedy and comedy's characters are *responsible* for whatever they reap from their marginal ways of life.

Notas

Todos os excertos extraídos de *Hipólito* e de *Acarnenses* foram traduzidos por mim, cabendo à minha inteira responsabilidade eventuais falhas.

Todas as citações dos textos modernos em língua estrangeira cuja referência aponta para a edição estrangeira foram traduzidas por mim, arcando eu com a responsabilidade de possíveis incorreções.

A citação do *Hino homérico à Afrodite* foi traduzida por Cauê Cardoso Polla.

Sumário

APRESENTAÇÃO 11

INTRODUÇÃO 13

PRIMEIRO ATO:

1.Hipólito, o cavaleiro da margem 21

1.1.Breve comentário sobre o *Hipólito*, de Eurípides 21

1.2. A desgraça enraizada na conduta obstinadamente marginal 30

1.3. O instrumento da ruína de Hipólito: Fedra 61

1.4. O embate entre Teseu e Hipólito 125

SEGUNDO ATO:

2. Tréguas para que te quero 146

TERCEIRO ATO:

3. Castidade ou tréguas particulares: A comparação entre as marginalidades caçadora e campônia 204

QUARTO ATO:

4. Ou conclusão em espiral 211

4.1. Espiralando um adendo 216

Bibliografia 218

Apresentação

Esse texto é o resultado final da pesquisa de doutorado realizada no departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo, e de um estágio de oito meses na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, mais especificamente no centro ANHIMA (Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques). O motor principal dessa tese é o questionamento sobre a responsabilidade humana pelas ações efetivadas dentro de um contexto no qual as consequências advindas de tais ações, em um caso, estão determinadas pela potência divina e, em outro caso, parecem contradizer as expectativas em relação à postura do herói cômico.

Com efeito, há extensa bibliografia de trabalhos publicados sobre a relação entre Eurípides e Aristófanes, e embora essa pesquisa aborde a marginalidade de ações de dois personagens do teatro desses autores, não teço considerações acerca de seus estilos, influências ou ainda sobre um possível diálogo que haveria entre eles. Meu intuito é o de articular dois modos de vida, a saber, o de um herói trágico euripideano e o de um herói cômico aristofânico, a fim de pensar por qual viés a responsabilidade pelas consequências angariadas por ambos é decorrente de suas escolhas.

Nesse sentido, parto do princípio de que na tragédia de Eurípides, *Hipólito*, o personagem-título é responsável pela punição que a deusa Afrodite lhe inflige ao longo do drama. De fato, assumindo a posição de que o cavaleiro não é vítima inocente da deusa, mas agente responsável pelo castigo, não pretendo afirmar que a deidade não manipule os personagens para conseguir levar seu plano de vingança a termo, mas sustento que as desgraças de Hipólito são consequentes da sua escolha livre e, por isso mesmo, ele deve ser pensado como agente responsável pelo mal que se abate sobre a casa de Teseu.

De modo semelhante, em relação ao personagem de *Acarnenses*, Diceópolis, argumentarei que suas decisões o levam à bonança desejada e que, a despeito de muitos estudiosos se basearem na recusa do herói em partilhar a paz privada, para questionarem a adequação de seu nome a seu caráter, bem como tacharem-no

egoísta, ele colhe as consequências de suas escolhas pacifistas do mesmo modo como os outros atenienses arcam com a responsabilidade pela decisão bélica.

Em comum, os dois personagens têm a marginalidade como marca de suas escolhas e, assim, veremos como ela opera de maneira determinante na construção de consequências tão opostas como o são a morte e a vida.

Introdução

> Ó leitores, não me queiram mal,
> Se sendo mendiga pretendo falar a vocês
> Acerca do teatro, filosofando.
> Pois, a responsabilidade do agente
> é também do conhecimento da filosofia.
> E eu direi coisas arriscadas, mas arcarei com as consequências que me esperam. (Adaptação minha dos versos 497-500, de *Acarnenses*).

Dia 11 de novembro de 1918 foi assinado o armistício que colocou fim à Primeira Guerra Mundial. Noventa e três anos depois, em uma sexta-feira, especialmente significativa, não pelo número 13, mas pela coincidência numérica da data 11-11-2011, eu participava das comemorações cívicas em torno do *Tombeau du soldat inconnu*, em Paris.

Acompanhei a entrada dos velhos combatentes mutilados de guerra em suas cadeiras rolantes, o desfile das três forças militares, o hasteamento das bandeiras, as condecorações, a evocação de muitos nomes de soldados "mortos pela França" e o discurso do então presidente Nicolas Sarkozy que exaltava o dever de honrar a memória daqueles que morreram por seu país.

Ora, antes desse evento, (embora eu já soubesse que a França e boa parte do mundo enfrentou e enfrenta guerras) eu não entendia ainda a lógica da classificação prioritária dos assentos reservados do transporte público parisiense:

> Os dois lugares abaixo são reservados por prioridade:
> aos mutilados de guerra,
> aos cegos civis, inválidos pelo trabalho e enfermos civis,
> às grávidas e aqueles acompanhados de crianças menores de 4 anos,
> às pessoas idosas a partir de 75 anos.

Os “mutilados de guerra” era uma *categoria* muito distante da minha experiência cotidiana no transporte coletivo de São Paulo. Aqueles que sofreram mutilação durante uma guerra têm prioridade sobre as grávidas e os velhos. Os homens marcados irreversivelmente no corpo e na memória pela luta pátria são prioritários em relação às futuras mães e aos já velhos. Os combatentes mutilados na Segunda Guerra Mundial e em outros conflitos belicosos estavam à minha frente e a Guerra do Peloponeso estava na minha significação visível da vivência passada. O cerimonial francês mergulhou minha indiferença sensível à dor helênica no sentir histórico da miséria de uma guerra.

Os gregos do século V viveram a Guerra do Peloponeso e muitas outras. Provavelmente, todos os gregos que assistiam aos concursos de teatro, que participavam das assembleias na *Pnyx*, e que compareciam a outros rituais perderam algum familiar em combate. A guerra não era uma imagem, ela estava enraizada na vida passada, presente e futura das pessoas.

E enquanto eu acompanhava a celebração do 11 de novembro, sentia a dor de uma guerra e imaginava a representação de *Acarnenses* no contexto daquele antigo conflito entre gregos. Visualizava à minha frente uma Atenas de outrora, mas na qual, após o momento militar, não haveria o teatro. E a partir desse preciso instante, enquanto espectadora, ergueu-se diante de mim uma enxurrada de emoções contraditórias advindas da imaginação da representação aristofânica sobre o plano de Diceópolis, em tempos *reais* de guerra. Falar sobre a paz sem antes termos derrotado o combatente inimigo e termos reconhecido nossa supremacia em relação a ele, sem dúvida não era o que eu queria ver, porque naquele instante eu queria que o inimigo morresse.

***

Os textos do teatro ático não foram escritos para serem lidos, mas para serem colocados no palco no contexto de uma performance ritual. Como diz Florence Dupont:

> A tragédia era na Grécia, mais precisamente em Atenas, uma “performance” e não um gênero literário, e era além disso uma

> performance ritual. A tragédia era um espetáculo coral oferecido a Dioniso, aos cidadãos de Atenas e a seus hóspedes estrangeiros durante a festa das grandes Dionísias[1].

Nesse sentido, o que chamamos 'tragédia grega', na verdade, é o script da peça, do mesmo modo que o é a comédia. E este *não é* a coisa mais *importante* no contexto das representações dramáticas da Atenas do século V a.C., porém, um dos elementos do campo ritual no qual se dava a representação dramática.

Embora compartilhe com Mario Quintana o gosto expresso na sua seguinte frase: "Não gosto do Carnaval porque parece filme histórico italiano[2]", o fato é que a analogia anacrônica entre o teatro ático e os desfiles das escolas de samba, pode trazer um pouco de luz para vislumbrarmos as apresentações teatrais como performance ritual e, deixamos totalmente de lado o filme histórico italiano. Assim, imaginemos a seguinte situação.

Digamos que daqui a 2500 anos, um grupo de arqueólogos, durante sua prática habitual de escavações e mãos calejadas, encontre alguns papeis com enredos de escolas de samba do Rio de Janeiro. Esses arqueólogos difundem a grande descoberta, uma vez que, no Brasil, o carnaval deixara de existir, bem como o samba morrera, o samba acabara...Pois bem, não tarda para que o processo de reconstituição do texto seja feito, e para que comecem as pesquisas de diversas áreas do *conhecimento* sobre o significado daqueles escritos. Passado algum tempo de pesquisas minuciosas sobre a autenticidade, a autoria, o estilo, o padrão métrico dos versos, chega-se à emocionante conclusão de que, o Brasil sempre *voraz* nas empreitadas de resgate de um passado luminoso, agora pode comemorar a descoberta do *carnaval*.

Assim, as letras dos sambas enredo são identificadas ao *desfile* das escolas na avenida que aconteciam dentro desse contexto maior chamado *carnaval*.

Do mesmo modo como um desfile no sambódromo não se resume à letra do samba, a tragédia e a comédia gregas não se resumem ao texto de teatro que chegou até nós. Do mesmo modo como o desfile está inserido no *carnaval*, a apresentação

---

[1] DUPONT, F. *L'insignifiance tragique,* p. 16.
[2] QUINTANA, M. *Caderno H*.

teatral insere-se nas Grandes Dionísias e, no caso das comédias, também nas Leneias. E assim como não pensamos na apresentação das agremiações em função de versos, "a tragédia não é, de início, percebida como um texto representado no teatro, mas como uma performance ritual organizada em torno de coros para Dioniso.[3]"

Estamos, no presente, na mesma condição dos pesquisadores do futuro que imaginei, no que diz respeito aos textos do teatro do século V a.C. Da mesma maneira como para eles a evidência carnavalesca, ou seja, o sentido do ziriguidum é enigmático, a performance ritual da tragédia e da comédia também o é para nós.

Contudo, a presente tese articula-se a partir de dois textos de peças do teatro clássico do século V a. C., os quais descolados de seu contexto performático podem adquirir todos os significados possíveis ou não quererem dizer absolutamente nada e, para utilizar a terminologia de Florence Dupont, serem *insignificantes*. Porém, penso que a tomada de consciência do momento singular da encenação, bem como da particularidade da composição do enredo feita pelo dramaturgo só tende a nos ajudar a compreender que não cabe *aos gregos* nos darem *as perguntas* ou *as respostas* para nossas questões, nem vice-versa; mas por meio da comparação entre seu legado e o nosso, identificarmos as estruturas permanentes e variáveis que permitem a reapropriação e a reinvenção de um presente fincado em uma história espiralmente particular.

***

Nas próximas páginas, o leitor irá acompanhar um percurso que aborda a *marginalidade* das ações de dois personagens de peças do teatro Ático, do século V a.C., Hipólito, do *Hipólito* de Eurípides e Diceópolis, de *Acarnenses,* de Aristófanes.

Assim, o que esse trabalho propõe é desenvolver uma análise comparativa entre as motivações que levam Hipólito e Diceópolis a adotarem condutas exclusivas e, como veremos, marginais em relação à conduta dos outros concidadãos de suas *poleis* dramáticas. O projeto da comparação das marginalidades dos personagens tem como objetivo compreender de que maneira duas condutas de margem, com ações que se constroem ao longo dos dramas, desdobram diferentes consequências. Aliás, penso

[3] DUPONT, F. *L'insignifiance tragique,* p. 17-8.

que essa comparação adquire sentido na medida em que nos dois casos os heróis deslocam para a esfera privada da vida decisões que, originariamente, pertencem ao âmbito público da ação. Portanto, aqui, a discussão referente à marginalidade dos heróis ancora-se na exclusividade de escolhas de ação que estes adotam. Ou seja, agir marginalmente significa ser o único (*monos*) cidadão da comunidade a optar por x e y, sendo essa opção, a princípio, rejeitada por todos os outros, uma vez que transgride acordos fundamentais da vivência na sociedade cênica. Desse modo, o fato de Hipólito ser filho bastardo e, Diceópolis, camponês, não os situa nos limites marginais. Reportar a condição marginal a um personagem de teatro em função do sexo, profissão ou ancestralidade seria lhe atribuir um lugar na 'sociedade dramática' por referência a uma ideia preconcebida do que seria um sexo, uma profissão ou uma ascendência dentro da norma, derivando daí os contrários que estariam excluídos do núcleo de um padrão de convivência social. E, de fato, esse não é meu objetivo.

Com efeito, nesse estudo comparativo das peças, considero que Hipólito e Diceópolis se tornam marginais na comunidade em que estão inseridos, pois ambos adotam ações e modos de vida exclusivos e separados dos valores comuns que guiam seus concidadãos.

No primeiro ato, veremos que o herói euripideano, Hipólito, apresenta uma conduta bastante particular no que diz respeito à veneração exclusiva que nutre pela deusa Ártemis, uma vez que tal escolha significa, para o rapaz, desprezar Afrodite e tudo o que esteja ligado ao seu domínio, como o sexo e o casamento. Com efeito, ao escolher venerar somente a irmã de Apolo, Hipólito recusa-se a compartilhar valores comuns, reconhecidos pelos cidadãos da comunidade dramática, para desempenhar um papel marginal em relação à partilha de *nomoi*.

Ora, na medida em que a exclusividade cultual de Hipólito pela deusa Ártemis representa não só a abstenção sexual, mas também a recusa da ultrapassagem do estágio da efebia para assumir o estatuto de homem, o rapaz rejeita o próprio significado da virilidade e da cidadania. A abstenção de Hipólito em compartilhar com seus concidadãos a responsabilidade pela manutenção da comunidade em que vive coloca-o à margem das práticas comuns que tornam possível o reconhecimento entre

os cidadãos como membros de um mesmo conjunto de regras e de valores, ou seja, como membros de um mesmo corpo político.

Portanto, é seguindo essa direção que a análise da peça se desdobrará, a saber, partindo do princípio de que Hipólito, diferentemente do que uma série de comentários afirma, não é a vítima do destino trágico imputado por Afrodite, mas o responsável pela vingança da deusa. Com efeito, é a decisão que o personagem faz pela virgindade estéril que o leva à ruína.

No segundo ato, elaborarei os motivos pelos quais o herói cômico, Diceópolis, decide fazer tréguas privadas com Esparta durante a Guerra do Peloponeso. Após a fracassada tentativa de obter o fim da guerra por meio do instrumento, por excelência, democrático, em Atenas, a assembleia, o velho agricultor decide comprar apenas para si e para sua família a paz. Com efeito, a atitude de Diceópolis coloca-o em uma situação marginal em relação aos outros atenienses, na medida em que, a despeito da decisão pública pela continuidade da guerra, ele resolve transgredir tal decisão acordando com o inimigo uma paz privada. De fato, assim como Hipólito, Diceópolis coloca em prática um desejo particular que se confronta com o acordo comum.

Embora a princípio, a ação do herói aristofânico possa parecer mais 'transgressora' que a do personagem de Eurípides, uma vez que ela significa passar por cima da decisão tomada em assembleia, minha análise comparativa procurará equiparar as duas ações como igualmente transgressoras na medida em que deslocam para o âmbito privado questões cujo campo da decisão é público. Ou seja, tanto cultuar Afrodite, casar-se e constituir uma prole quanto respeitar as decisões da assembleia são ações que, a despeito de diferentes configurações, dizem respeito à comunidade, à esfera pública da vida. Assim, ambos os heróis, optam por satisfazer desejos particulares que se chocam com valores e questões essencialmente comuns.

Contudo, o engajamento de Diceópolis em colocar em prática o plano da paz privada, diferentemente do de Hipólito, é bem sucedido. A paz, a bonança e a fertilidade são os elementos aos quais o herói cômico aristofânico aspira. De fato, o plano mirabolante que põe fim à guerra é lugar-comum na comédia de Aristófanes. Todavia, após sua ação ter sido aprovada pelo coro, Diceópolis funda o mercado em

que comercializa com os gregos vindos de diferentes localidades e se recusa a dividir a paz com quem quer que seja. Assim, é sobre essa atitude que me desdobrarei em relação ao desfecho de Diceópolis. Conquistar a paz, sobrepujando a decisão da maioria de persistir em guerra pode ser considerada uma ação justa, na medida em que se mostrará como a solução para os obstáculos que impedem a bonança da cidade. No entanto, após ter angariado a paz, o herói recusa-se a partilhá-la e, nesse sentido, tenho como objetivo desdobrar por que meios o aparente 'egoísmo' de Diceópolis reflete a responsabilidade que os próprios atenienses têm em relação à continuação das hostilidades contra Esparta e o porquê o final feliz do herói pode ser deduzido precisamente de suas ações que sustentam as tréguas privadas.

Enfim, após ter desenvolvido, por um lado, de que maneira se desenvolvem as ações marginais de Hipólito que o levam à morte e, por outro lado, como se constrói a marginalidade de Diceópolis que o conduz ao sucesso da boa vida, no terceiro ato, colocarei lado a lado os principais elementos que constituem as ações exclusivas dos heróis a fim de, a partir de tais elementos, identificarmos de que modo as consequências arcadas, aos finais das peças, por cada personagem se enraízam diretamente no *tipo* de marginalidade fomentada por cada um deles.

O quarto ato explica ao leitor o verdadeiro motivo que impulsionou a redação dessa tese: minha paixão pelo minotauro.

***

Sobre o cerimonial do 11 de novembro não tenho mais nada a dizer. Tenho apenas emoções para rememorar.

Primeiro Ato

1

Hipólito, o cavaleiro da margem

1.1.Breve comentário sobre o *Hipólito,* de Eurípides

A peça de Eurípides, *Hipólito,* a que temos acesso foi representada nas Grandes Dionísias de 428 a.C. e levou o primeiro prêmio do concurso de tragédias daquele ano[4]. De acordo com a hipótese de Barrett, autor da edição crítica da peça que é base para esse estudo, porque a tragédia *Hipólito vendado* (Ἱππόλυτος Καλυπτόμενος), colocada em cena anteriormente, fracassou, Eurípides conferiu-lhe reformulações necessárias ao agrado do público para que, posteriormente, fosse apresentada como *Hipólito coroado* (Ἱππόλυτος Στεφανηφόρος). Sobre o primeiro *Hipólito*, de Eurípides, não há nada além de alguns fragmentos e relatos de fontes antigas. De fato, na íntegra, temos apenas o segundo *Hipólito*[5] que aqui será analisado com o intuito de delimitar de que modo o comportamento do herói, personagem-título da peça, pode ser caracterizado como *marginal.*

Durante esse estudo, elementos como o contexto produtor, bem como os motivos trágicos utilizados pelo poeta serão ressaltados, uma vez que estes constituíam requisitos necessários para a elaboração de um espetáculo e indícios com os quais o público presente, no teatro, possuía afinidade exigida para a compreensão. Porque o *Hipólito* desenvolve a história da arrogância de um homem frente aos demais, unida ao desrespeito cônscio às leis locais da *polis*, decidi que permeará o horizonte desse estudo o pensar sobre a conduta do cidadão em relação à sua comunidade dramática, utilizando como instrumento da reflexão, alguns valores disseminados no período da encenação da tragédia que dizem respeito à estrutura democrática da *polis* do século V. Como escreve Helene Foley,

[4] Aristófanes de Bizâncio, na υπόθεσις ao Hipólito relata que o segundo colocado desse concurso foi Iofon e, o terceiro, Íon.

[5] No fragmento de sua υπόθεσις, Aristófanes de Bizâncio nota que esta fora produzida em 428 a.C. e era a segunda de duas peças com o mesmo nome.

> De uma perspectiva genérica, o drama grego não reflete diretamente a vida contemporânea, mas um mundo remoto, imaginário e aristocrático que, com frequência, deliberadamente inverte ou distorce a norma cultural, mas, de outro modo, tais inversões testificam uma norma implícita e, constantemente, a tragédia ou relembra seus espectadores disso ou obedece a padrões contemporâneos[6].

Assim, embora o cenário para a encenação das tragédias esteja, grosso modo, centrado sobre antigas monarquias, o fato é que vislumbramos nas intrigas trágicas importantes discussões que estavam em voga no século V, discussões essas que tinham como pano de fundo a democracia ateniense e seus elementos –como a cidadania, a retórica e as decisões democráticas –bem como a Guerra do Peloponeso.

Ora, com efeito, muitas são as perspectivas que podem ser adotadas para o encaixe seja de uma tragédia, seja de um discurso retórico ou de uma comédia como epicentro de um debate, porém, a escolha de discutir a tragédia *Hipólito* também por referência a um contexto bélico e democrático, não deve ser compreendida como casual ou como a eleição de uma em meio a tantas outras: mas como uma propedêutica para, na medida do possível, conservar a vitalidade da performance e das questões elaboradas pelo dramaturgo. Nesse sentido, penso que a desvinculação da produção teatral dos séculos V e IV a.C. de seu contexto democrático, tende a embrutecer nossa apreensão dos textos. Uma apreensão que, de cara, apreende a esterilidade do teatro sem performance, sem público, sem aplauso ou vaia e sem o que há de mais fundamental em uma peça teatral: o olhar. Assim, a fim de umedecer, na medida do possível, o sertão que envolve a leitura do texto do teatro Ático, espargirei gotas de chuva contextuais, ao longo dessa análise, que permitirão a ampliação da compreensão e da discussão tanto do imaginário grego quanto do diálogo existente entre diferentes registros da antiguidade que se colocam por inúmeras vezes, para não dizer sempre, os mesmos assuntos.

Com efeito, as tragédias do século V a.C. tinham como enredo mitos bastante populares. Nesse sentido, podemos dizer que a grande invenção do dramaturgo era o tratamento conferido justamente a essas histórias já conhecidas de todos, ou seja, a

[6] FOLEY, H. *Female acts in Greek tragedy,* p. 6-7.

caracterização desenhada pelo poeta dos personagens que fazem parte de um ideário homérico e cultual. Assim, a tragédia é uma manifestação essencialmente popular, já que ao lidar com os mitos conhecidos por todos, é responsável por colocar em cena uma conduta mítica que agrade ao júri de cidadãos que escolherá o dramaturgo vitorioso. Ora, não sem justificativa, pertinente é compreender a tragédia também situada em um contexto político, cuja democracia antiga vigente nos auxilia a esclarecer alguns pontos acerca da composição dos concursos dramáticos, bem como da estruturação dos enredos: os personagens são conhecidos pelo público, o público deve agradar-se com a conduta dos personagens, e é parte desse mesmo público, os jurados, que decidirá qual peça é a melhor. Do início ao fim, não há como o cidadão sentir-se excluído desse momento da vida ateniense, pois até o mínimo conhecimento exigido para acompanhar o drama está na posse partilhada pela *polis*.

A lenda de Hipólito e Fedra não foge a essa regra: é uma das mais conhecidas e popularizadas pelo teatro Ático. Além de ter sido encenada duas vezes por Eurípides, também foi representada, no teatro, por Sófocles, com o título *Fedra*. Contudo, desta não sobreviveram nem o enredo na íntegra, nem a data em que fora escrita. Posteriormente, o teatro latino de Sêneca apropriou-se do mito e trouxe para os palcos uma *Fedra*, bem como Racine, o poeta da corte de Luís XIV, em 1677, inspirado no *Hipólito* euripideano, também encenou a história sob o título *Phèdre*.

O essencial do mito configura-se da seguinte forma: Fedra, a rainha esposa de Teseu, apaixona-se pelo enteado, Hipólito, que rejeita o leito da madrasta. A fim de vingar-se, Fedra comete o suicídio, porém, deixa uma carta que relata uma falsa tentativa de estupro, ou ainda, que fora estuprada pelo rapaz. Indignado com o acontecimento, Teseu intercede junto a Posídon para que mate Hipólito. De fato, Posídon atende ao pedido, enviando um touro monstruoso do mar.

Duas são as versões que encontramos do mito, sendo uma ática e outra trezena e, nessas localidades, Hipólito é objeto de culto[7]. De um lado, segundo o mito ático, Teseu nasceu em Trezena e era filho de Etra e neto do rei trezeno Piteu. Quando cresce, Teseu viaja para Atenas e descobre que seu pai é o rei ateniense Egeu. De outro lado, a versão trezena confere a seu maior deus, Posídon, a paternidade de

[7] Pausânias e Eurípides contam que garotas trezenas antes do casamento cortavam o cabelo e dedicavam a Hipólito. O culto trezeno é mencionado por Eurípides no final da peça, no verso 1423 e por Pausânias em 2. 32. 1-4.

Teseu. Contudo, segundo Barrett[8], a lenda ateniense foi a que prevaleceu e "é como o herói ateniense, o fundador da grandeza ateniense e a personificação das virtudes atenienses, que Teseu é conhecido entre nós atualmente[9]".

Ambas as versões do mito trazem Teseu como o pai de Hipólito, mas quanto à mãe do jovem, não há nada de certo. No século V a. C, ela é uma Amazona, como Eurípides retrata em sua peça.

> A Amazona é provavelmente uma importação Ática sobre a ancestralidade de Hipólito: a expedição de Teseu contra as Amazonas, na qual ele as ganhou como prisioneiras, mostra-se como uma inovação Ática, modelada na expedição de Héracles e serve para motivar muitas histórias assaz antigas sobre a invasão das Amazonas na Ática. (...) Ambos Antíope e Hipolite parecem ser tradicionais nomes de Amazona; a Amazona de Teseu é, talvez, originalmente, Antíope (...), Hipolite só posteriormente foi feita a mãe de Hipólito. Eurípides chama-lhe, quatro vezes, meramente, 'a Amazona'[10].

Hipólito é um jovem casto e, tal qual a própria etimologia do nome denota, aventura-se em grandes perseguições montando cavalos. Sua devoção à Ártemis, invocada na tragédia de Eurípides, não apresenta referência anterior, o que sustenta a hipótese desta ser uma invenção do dramaturgo[11]. A lenda que se liga a Hipólito faz parte de um tema bastante comum de contos populares, a saber, o da mulher casada que se apaixona por um jovem, tenta seduzi-lo e quando ele a recusa, ela decide, para salvar sua honra, inverter o jogo e denunciá-lo ao marido por ter cometido, ou quase cometido, o estupro. Esse é um motivo encontrado na mitologia grega, como nos casos de Peleu e Acasto, e de Belerofonte e Esteneboia. Assim, porque o folclore constituiu a fonte primordial para a invenção teatral, as peças eram de fácil compreensão para o público, dispensando, pois, traquejos intelectuais: bastava olhar

[8] Cf. BARRETT, W.S. *Introduction,* p. 2.
[9] BARRETT, W.S. *Introduction,* p. 2.
[10] BARRETT, W.S. *Introduction,* p 8-9, n. 3.
[11] Segundo BARRETT, "no Hipólito existente, ele é um devotado à caça e admirador de Ártemis. Esse último fato é tão inestimável dramaticamente (com a antinomia Ártemis-Afrodite para simbolizar a antinomia entre castidade e amor sexual) que é difícil dizer o quanto isso era tradicional e o quanto Eurípides deve ter empreendido segundo seus próprios propósitos. (...) Não temos evidência de nenhuma conexão entre Hipólito e Ártemis no culto grego." [BARRETT, W.S. *Introduction,* p. 6, n. 2]. Mas temos a evidência da caça, bem como da efebia ligadas à esfera de domínio de Ártemis.

os personagens, no palco, agindo e reconhecê-los como pertencentes à determinada narrativa comum à *polis*. Portanto, é preciso ter em mente que a popularidade é a marca distintiva do enredo trágico, ou melhor, do teatro antigo e, por isso mesmo, todos os cidadãos poderiam assistir às peças representadas, durante os festivais dionisíacos, sem que para isso fosse requerido um saber especializado na crítica teatral ou algo que o valha.

Além disso, a localização da saga euripideana em Trezena atrela à peça sobrevivente verossimilhança e identificação junto à plateia ateniense. Esta, por sua vez, não aprovaria o enredo que se passasse em um cenário estranho ao mito. Com efeito, este é originário de Trezena, local em que a aparição de um touro vindo do mar é "topograficamente apropriada[12]" e Posídon, grande deus trezeno, possuía ampla veneração. Logo, caso o público ateniense acreditasse ser o mito nativo de Atenas, Eurípides teria agido equivocadamente por sufocar a verossimilhança[13].

Como outros mitos, o de Hipólito também apresenta uma função etiológica, na medida em que serve para explicar a prática ritual de noivas que cortavam seus cabelos e entoavam canto em memória do amor que Fedra nutriu por Hipólito. "Assim, o Hipólito a quem elas fazem oferenda deve ser o rapaz que morreu jovem e ainda casto, que morreu, de fato, por causa de sua castidade[14]". Segundo Barrett, esse ritual teve lugar em Mégara e em Delos, e a lenda sobre Hipólito foi inventada "para explicar as práticas de um culto histórico[15]", contudo, nenhuma fonte literária ou arqueológica é apresentada pelo autor para justificar seu comentário. Como Helene Foley escreve "O poeta também habitualmente encerra seus dramas com o estabelecimento de novos rituais para os quais as próprias peças se tornam uma etiologia[16]". Assim, a função etiológica da lenda de Hipólito deve ser compreendida no interior da própria peça, sem referência a um rito que realmente ocorria. A saga da família de Teseu é etiológica na medida em que por meio dela Ártemis anuncia, ao final da peça, um ritual que será celebrado por noivas pouco antes do casamento. Um ritual que tentará

---

[12] BARRETT, W.S. *Introduction*, p. 7.

[13] No primeiro *Hipólito*, a cena se passa em Atenas. A mudança de localidade ocorrida na segunda peça, talvez deva ser compreendida, assim como as outras alterações que não renderam nenhum ganho dramático, mas ao contrário, podem ser consideradas inconvenientes, tal qual um expediente para diferenciar essa peça da anterior, que fora rejeitada pelo público, não ganhando o concurso de tragédias. [Cf. BARRETT, W.S. *Introduction,* p. 15.]

[14] BARRETT, W.S. *Introduction*, p. 7.

[15] Cf. BARRETT, W.S. *Introduction,* p. 7.

[16] FOLEY, H. *Ritual Irony. Poetry and sacrifice in Euripides*, p. 21.

aplacar os traumas da transição da idade virginal para a idade sexual e fértil. Ora, de um lado, o poeta ao desdobrar o mito que fundamentará uma prática cultual criada por ele mesmo, convida o espectador a refletir sobre os aspectos do processo da elaboração cultual, mostrando como o ritual que celebra a dinâmica da vida foi arquitetado a partir da morte e da desgraça de seus personagens, tornando visível, assim, o papel paradoxal do rito que toma forma em função do herói que se recusou a ultrapassar as fronteiras da idade adulta e por isso mesmo foi abatido. De outro lado, porque inventa as ações e o caráter dos personagens de acordo com os gostos de seu público, o poeta traz para a cena uma origem mítica, efetivamente, democrática: o mito é tão melhor quanto mais vai ao encontro do gosto popular. Na prática, isso significa que os temas comuns que permeiam o folclore de vários séculos são transgredidos pelas mãos do dramaturgo, e o cidadão que acompanha e alimenta essa transgressão, na aprovação ou desaprovação do enredo das montagens, apresenta como ponto de apoio para sua conduta, no teatro, os valores cívicos compartilhados pela *polis* democrática.

Com efeito, a configuração da *polis* do século V a.C.[17] exige que os mitos contados e recontados ao longo do tempo sejam permeados pelos ideais em voga, para que o cidadão se reconheça em cena, ou seja, para que nutra simpatia pelos personagens e aprove suas ações. A aprovação que o espectador emite para a conduta das figuras encenadas fundamenta-se naquilo que é amplamente considerado justo, belo e virtuoso segundo uma herança de costumes partilhados. Assim, a arte dramática molda o espelho para o qual convergem crítica, reflexão e gozo, cujos espectadores que julgam podem se orgulhar por ter em mãos a possibilidade de expressar seus sentimentos em relação ao que veem no palco na medida em que concedem a vitória ou a derrota ao poeta.

Em sua edição comentada do *Hipólito*, Barrett chama-nos a atenção para a atitude não usual de um poeta trágico em levar ao palco duas peças sobre o mesmo tema.

> Era algo bastante incomum para um poeta grego trágico escrever duas peças separadas sobre um tema idêntico. Quando, portanto, em 428 a.C., Eurípides produziu um segundo *Hipólito*, nossa peça

[17] Algo que não se restringe apenas no século V a.C., mas também acontece em nossos dias.

> sobrevivente, devemos supor que o fracasso de sua peça anterior tenha exaurido-lhe; e se a peça de Sófocles fosse produzida, como supus, nesse ínterim, e tivesse encontrado algum sucesso, isso, provavelmente, teria aumentado ainda mais sua insatisfação[18].

Provavelmente, o motivo que levou Eurípides a tomar tal decisão foi o descontentamento com o fracasso que sua primeira versão do mito repercutiu. Segundo ainda a hipótese de Barrett, Eurípides viu o sucesso obtido por Sófocles com o mesmo mito levado ao palco, cujo personagem principal era Fedra e não Hipólito: Sófocles fora bem-aventurado, pois sua Fedra, caracterizada como virtuosa, caíra nas graças dos espectadores; diferentemente, Eurípides em seu primeiro *Hipólito*, seguiu o mito tradicional sem alteração no qual:

> Fedra era uma mulher desavergonhada e sem princípios que quando se apaixonou por Hipólito empreendeu uma tentativa deliberada para seduzi-lo. Ele a rejeitou, e ela tomada pela raiva e autodefesa (caso ele a acusasse a Teseu), em revanche, acusou Hipólito a Teseu por estupro ou tentativa de estupro. Teseu amaldiçoou o filho: Posídon enviou o touro e Hipólito foi assassinado. Assim, aparentemente, a traição de Fedra foi exposta e, em consequência ela suicidou-se[19].

Com efeito, na narrativa original, Fedra caracteriza-se por ser uma mulher sem tantos pudores, bastante aquém da virtude esperada das mulheres honradas. Logo, a hipótese levantada por Barrett é a de que a interpretação, para o grande público, de uma Fedra que incorporasse ações e sentimentos censuráveis, considerados objeto de desprezo e vergonha, trouxe ao palco um personagem com o qual os preceitos de honra e virtude que a comunidade compartilhava não se coadunam com as ações desenvolvidas na trama. Assim, consequentemente, o público rejeitou a peça de Eurípides, cuja rainha não comportava uma estatura efetivamente *prudente*. Todavia, é indispensável pensar nessa hipótese somente como uma hipótese. Não há provas materiais que sustentem tal argumento: não possuímos a integra da peça, nem a

[18] BARRETT, W.S. *Introduction*, p. 13.
[19] BARRETT, W.S. *Introduction*, p. 11.

opinião da crítica teatral da época. De fato, existem alguns fragmentos que podem, em certa medida, sustentar a opinião de Barrett, como é o caso do fragmento Stob. Flor. 63, 23 que, provavelmente, constitui uma fala de Fedra, em que ela afirma ter sido feita uma trácia pelo amor[20]. Com efeito, no drama, a referência às trácias poderia ter soado como índice de prostituição: a Trácia era conhecida por ser território fornecedor de escravos[21] e, por tabela, de prostitutas. Segue-se a isso que a contingência de *pornai* oriundas da Trácia nos portos de Atenas era muito grande. Portanto, aquele velho ditado de que 'para bom entendedor, meia palavra basta' valeria aqui, e a Fedra do primeiro Hipólito ao se comparar a uma trácia explicita ao público a vergonha de seu caráter. De qualquer modo, as suposições sobre o caráter dos personagens e a trama do primeiro *Hipólito* de Eurípides não passam de conjecturas que, portanto, não nos devem ocupar em demasia. O fato é que, em sua peça posterior de mesmo nome, Eurípides, como veremos, exibe uma Fedra infinitamente preocupada com o seu código moral e com a honra de seus filhos, uma preocupação extremada que de, alguma maneira, também será a causa de sua ruína. Outro ponto a ser destacado diz respeito à recepção do público para com o primeiro *Hipólito.* Não podemos deduzir que a derrota da peça no concurso signifique que a plateia tenha desaprovado o enredo que mostrava a conduta vergonhosa da personagem. O motivo pelo qual a primeira versão do *Hipólito* perdeu a disputa teatral pode ser mais simples: pode apenas significar que uma peça melhor foi trazida ao palco. Afinal, "se há lições a serem aprendidas dos heróis trágicos, elas frequentemente vêm na direção de *não* seguir seus exemplos[22]", e Fedra, no caso, não é a real heroína, mas o jovem Hipólito.

Contemporâneo a Eurípides, o comediante Aristófanes, em suas peças, acusa o trágico de possuir certa simpatia com o ato de retratar *pornai* em cena. Em sua comédia, *Rãs*, vemos o personagem Ésquilo atribuir ao personagem Eurípides a escrita sobre *pornai* como Esteneboia e Fedra[23] e, na*s Tesmoforiantes*, Mica e o Parente discutem a postura de Eurípides que provocou a revolta das mulheres para com o

---

[20] "*Ekhō de tolmēs kai thrasous didaskalon*
En tois amēkhanoisin euporōtaton,
Erōta, pantōn dysmakhōtaton theon".
Fragmento 430 N; Estob. 4.20.25, citado na edição do *Hipólito* de BARRETT, p.18.

[21] Em sua edição dos *Cavaleiros*, de Aristófanes, *Knights*, Sommerstein, na introdução, observa que "Trácia 'moça da Trácia', etc." implica a conotação bárbara e escrava do termo. (SOMMERSTEIN, A. *Introdução de Knights*, p. 3.)

[22] CARTER, D.M. *The politics of Greek tragedy,* p. 70.

[23] Cf. ARISTÓFANES. *As Rãs* vv. 1043.

poeta. Ora, é aí que encontramos uma das passagens mais simbólicas sobre a fama euripideana:

> **Mica**: E não deve ser punida? Você que sozinha, ousou
> Falar em defesa do homem que nos atacou muitas vezes,
> Encontrando palavras adequadas onde estivesse
> Uma mulher sem caráter, compondo Melanipes e Fedras. Mas Penélope
> Jamais compôs nenhuma, porque ela era tida uma mulher de bom senso.
>
> **Parente**: Eu sei a causa. Entre as mulheres, você
> Não poderia citar uma única Penélope, são todas Fedras![24]

Barrett acredita que nos dois casos os personagens fazem referência à primeira versão do *Hipólito* de Eurípides, supondo aqui que o código moral de honra e virtude da primeira Fedra fosse bem diferente do explicitado pela segunda. No entanto, a comédia aristofânica lançou inúmeras invectivas contra o trágico e, talvez, seja mais proveitoso ver a acusação de Aristófanes contra Eurípides destituída de uma pretensa seriedade, mas conscientemente carregada da função cômica da invectiva, ou seja, fazer rir. Além disso, a acusação de que as peças euripideanas retratam apenas mulheres impudicas não deve ser compreendida no sentido da misoginia, ou seja, de que a interpretação do mito empreendida pelo trágico deturpasse-os de tal modo que mulheres tradicionalmente virtuosas, sob os olhares de Eurípides, tornavam-se prostitutas, mas que suas peças retratam somente mulheres que, tradicionalmente no mito, apresentam um comportamento duvidoso como, por exemplo, são os casos de Helena e Fedra.

[24] ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes*, vv. 544-50.

1.2. A desgraça enraizada na conduta obstinadamente marginal

Após essa breve introdução ao mito da tragédia euripidiana, passemos, então, à análise do comportamento do herói Hipólito. De fato, a ação da peça desenvolve-se em torno do filho bastardo de Teseu, Hipólito, bem como de sua madrasta, Fedra, mãe de Acamas e Demofonte, filhos legítimos do rei. Além de Hipólito, Fedra e Teseu, a trama conta com os personagens divinos Afrodite e Ártemis, com o servo de Hipólito, com a ama de Fedra e com o coro composto por mulheres trezenas.

Afrodite é a deusa que, no prólogo, narra aos espectadores a situação que, a seguir, será desdobrada:

> Grande entre os mortais e não sem nome,
> De deusa Cípris sou chamada no céu.
> Aqueles que do Ponto aos limites de Atlas
> Habitam e contemplam a luz do sol,
> Eu agracio, se honram meu poder
> Enquanto abato os que pensam em mim com soberba,
> Pois é também da geração dos deuses
> Agradar-se com honras prestadas por homens.
> Demonstrarei logo a verdade destas palavras.
> O filho de Teseu, rebento da Amazona,
> Hipólito, que o casto Piteu instruiu,
> É o único dentre os cidadãos (μόνος πολιτῶν) desta terra de Trezena,
> Que diz que, da raça das divindades, eu sou a pior (κακίστην);
> O leito ele recusa, evita o casamento.
> A irmã de Febo, Ártemis, filha de Zeus,
> Ele honra, considerando-a a maior (μεγίστην) das divindades.
> Na verde floresta, sempre unido à virgem,
> Com ágeis cães extermina os animais selvagens da terra,
> Em convivência elevada demais para um mortal.
> Disso, no momento, não tenho ciúme –por que deveria?
> Mas pela falta (ἡμάρτηκε) cometida contra mim, me vingarei

De Hipólito, antes que esse dia acabe[25].

Provavelmente, na primeira versão da peça, o prólogo era atribuído à própria Fedra, mas nessa segunda versão, a ambientação do drama deve ser exposta ao público por um deus, pois o único mortal a saber o que se passa, Fedra, não está em condições de falar. Assim, a exposição do prólogo por Afrodite funciona também como um expediente para marcar o caráter nobre[26] de Fedra: uma rainha constrangida pela deusa a apaixonar-se pelo enteado, e que embora saiba que não possa ser diretamente responsabilizada pelo desejo erótico que lhe atormenta, recusa-se a tornar público qualquer indício de uma paixão censurável e vergonhosa.

Portanto, de início, Afrodite expõe ao público a situação que desencadeou seu furor contra o filho de Teseu e, consequentemente, sua vingança: há apenas um cidadão em Trezena que lhe maldiz como a pior das deidades e recusa tudo o que esteja relacionado ao âmbito de atuação da deusa, como o sexo e o casamento. Hipólito é o único dentre os *politai* (*monos politōn*) a não cultuar Afrodite, cuja estátua se encontra ao lado daquela da deusa caçadora, revelando, desse modo, postura e comportamento bastante estranhos em relação aos demais cidadãos. De fato, o jovem cavaleiro é o único da região de Trezena a não cultuar uma deusa local, cuja devoção, veneração e rituais fazem parte de um costume compartilhado por todos. Ora, o culto à Afrodite não é estranho aos ritos comuns para que se possa, por exemplo, alegar que a esquiva à deusa seria justificada por sua própria natureza estrangeira/estranha. Nesse sentido, a recusa de Hipólito à Afrodite representa, em relação à deidade, uma *hamartia* no campo religioso e uma transgressão no âmbito cultual da *polis*.

Além disso, o cavaleiro exalta a todo momento sua *sōphrosynē* ligando-a a uma pretensa superioridade moral em relação aos outros homens. Desse modo, uma vez que Hipólito considera-se o superlativo de todas as qualidades humanas, conclui que pode cultuar a divindade que mais lhe agrade (e em seu caso, essa divindade é Ártemis), uma vez que é um homem, cuja posição privilegiada de contato com a deusa

[25] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 1-22.

[26] A nobreza do caráter de Fedra será discutida ao longo desse trabalho. Sugiro que, em um primeiro momento, aceitemos que a rainha é detentora de um absoluto *ēthos sōphron,* ou seja, de que ela apresenta um comportamento absolutamente nobre, independente dos infortúnios que lhe advêm, para posteriormente, durante o desdobramento das ações da peça, ponderarmos *em que sentido* a nobreza, a *sōphrosynē*, e a honra de Fedra devam ser compreendidas.

Amazona o isenta da comunidade de *nomoi* partilhada pelos demais cidadãos. Em outros termos, Hipólito se reconhece como alguém que está para além da humanidade, justamente porque suas aspirações, seus desejos e seu caráter não são compartilhados por outros homens, mas encontram satisfação na comunhão exclusiva com a divindade. Portanto, o jovem rompe com dois princípios comumente partilhados pela tradição grega, a saber: a reverência a todos os deuses merecedores de honra e a compreensão da essencial inferioridade humana frente à inalcançável potência divina. De um lado, sob o ponto de vista político, na medida em que Hipólito rejeita o culto a uma divindade local, bem como suas atribuições (o sexo e o casamento), recusa valores comuns cultivados por seus concidadãos, que permitem o reconhecimento do pertencimento à mesma comunidade, restando assim à margem da *polis.* De outro lado, sob o ponto de vista religioso, o desprezo e a difamação que o jovem atribui à Afrodite constituem uma falta grave contra uma divindade que deve ser venerada.

Com efeito, Afrodite "não é apenas, nessa tragédia um personagem do panteão mitológico, ela encarna também essa força da natureza que é o instinto sexual[27]", bem como a disposição vingativa em vista do rearranjo mundano. Não podemos nos esquecer de que a deusa pertence à linhagem dos deuses titânicos. Ela é filha de Urano e fruto da espuma que se fez em torno do pênis cortado de seu pai. Suas irmãs são as Erínias: as entidades vingadoras incumbidas do restabelecimento da ordem do cosmo. Portanto, quando Afrodite é ultrajada, mais do que nunca suas ações explicitam seus laços familiares que lembram a atuação das deidades de sua árvore genealógica[28]. Aliás, é como Cípris que a deusa é predominantemente nominada na peça. Sua designação padrão 'Afrodite' ocorre apenas três vezes, nos versos 532, 539 e 765. E, desse modo, a preferência do dramaturgo pela utilização de tal nome denota a estreita afinidade da deidade com forças naturais incontroláveis como o mar e o instinto sexual[29]. De fato, o termo *Kypris* sinaliza para a direta relação da deusa com a terra cipriota: o Chipre foi o primeiro local em que a deidade colocou seus pés, após sair do mar[30]. Assim, é como uma deusa da terra que Afrodite se mostra, em que seu

[27] SAÏD, S. *La faute tragique*, p. 415.
[28] Cf. HESÍODO. *Teogonia*, vv. 176-92.
[29] Cf. SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*, p. 271.
[30] Cf. HESÍODO. *Teogonia*, vv.193-95.

poder de ação está direcionado para o espaço terrestre da convivência e coesão da comunidade política dos homens. Porém, a forte ligação de Afrodite ao âmbito da *polis* está longe de significar que o mar desempenhe um papel secundário na tragédia. Pelo contrário: a imagética marinha percorre toda a ação dramática e Fedra, Teseu e Hipólito estão, de uma maneira ou de outra, ligados a ela[31].

Embora a desvinculação entre as esferas religiosa e política na tradição grega clássica não seja algo facilmente determinável e nem é coerente imaginar uma separação radical entre os campos, penso que a deusa delimita claramente em seu discurso o que pertence ao campo religioso e o que é da competência do âmbito público e acredito que a falta cometida por Hipólito é, antes de tudo, uma questão política porque não diz respeito exclusivamente ao campo privado, mas se refere sobremaneira à esfera pública da comunidade de valores da *polis*. Nessa direção, a faísca detonadora da ira da deusa não é o fato de Hipólito cultuar Ártemis, pois como ela mesma diz no verso 20: "Disso não tenho ciúme –por que deveria?", contudo, a exclusividade cultual que o jovem mantém com apenas uma deusa, em uma sociedade essencialmente politeísta, que em termos práticos significa para o rapaz a veneração à virgindade e ao isolamento e, portanto, a recusa em passar para um estágio natural do 'ser homem' (cujo sexo e a procriação se encontram embutidos) é o que desperta a revolta de Afrodite. Além disso, Hipólito refere-se a ela como a pior (*kakistēn*) das divindades sem, aparentemente, ter um consistente motivo para a difamação. Assim, a deusa é desprezada e difamada gratuitamente por um simples humano; por um *único* cidadão. De modo que, a vingança divina está provida de fortes e razoáveis motivações para que se exerça. Não se trata de mera inveja em relação à outra deusa, ou ainda de uma arbitrária antipatia por um mortal: o furor de Afrodite e sua consequente vingança são justos, na medida em que respondem ao ataque deliberado de um cidadão que, embora conheça os valores e procedimentos partilhados em sua terra por seus concidadãos, vangloria-se em deitá-los fora sem que para isso apresente justificação legítima.

De fato, legitimidade é um termo que nem mesmo pode ser atribuído ao próprio nascimento de Hipólito. Filho de Teseu com a Amazona, ao jovem não são conferidos os mesmos direitos que aos outros filhos do rei com Fedra que, desde o

[31] Ao longo desse trabalho ficará mais explícito de que modo a metáfora marinha desenvolve papel importante nos destinos dos três personagens.

início do drama é caracterizada como *eugenēs damar* (vv. 26), ou seja, esposa de boa linhagem, esposa bem-nascida e que, no século V ateniense, era a responsável pela garantia de uma prole herdeira do estatuto de cidadania[32]. Embora, o personagem-título da tragédia apresente uma conduta virtuosa e altamente pia no que se refere à Ártemis, diferentemente de sua madrasta, sua origem é uma zona turva de especulações sobre a expedição de Teseu à terra das amazonas[33].

Ora, nessa peça torna-se evidente a preocupação de Eurípides em marcar por todos os meios a simétrica oposição entre Fedra e o enteado que, embora sejam, sob uma perspectiva, bastante prudentes, sob outra, ao relutar em cederem aos aspectos naturais e convencionais do feminino e do masculino, os quais a deusa Cípria reivindica, demonstram pensamentos altivos e autoconfiança excessiva na possibilidade humana de conter os desígnios divinos, demonstrando, assim, um posicionamento de extrema soberba. Logo, embora, a própria deusa reforce a virtude de Fedra em sua fala: "Haverá glória –e no entanto ela morre –para Fedra[34]", devemos considerar que a rainha não fora escolhida como ferramenta da miséria da casa de Teseu de forma aleatória, mas porque também, em alguma medida, não acolhe plenamente o campo de Afrodite. Veremos, ao longo dessa análise, os estratagemas utilizados por Fedra a fim de não dar vazão ao aguilhão erótico, mantendo, por um lado, sua bela reputação, mas, por outro, disparando o gatilho da consumação da vingança da deusa.

A escolha humana e suas consequências estão no cerne do *Hipólito* euripideano. Talvez, de uma maneira mais explícita do que em Ésquilo e Sófocles, as sagas de Eurípides mostram de que modo os desejos individuais nem sempre se colocam em acordo com os costumes e com as práticas comuns. A antiga questão filosófica, formulada na seguinte pergunta "Como viver?" é trazida ao palco a partir do momento em que Afrodite começa a falar, e vemos que durante a ação dramática ela pode ser desmembrada em outra pergunta: "É permitido ao homem fazer o que ele quiser?" De fato, a conduta de Hipólito responde afirmativamente a tal questão: sim,

---

[32] Hipólito é filho bastardo de Teseu na medida em que não é fruto de um casamento legítimo. No entanto, este não é um motivo para que o rapaz possa, simplesmente, ausentar-se de todo e qualquer embate político. Lembremo-nos de que Teseu também é filho bastardo e que assume o poder deixado por seu pai, o rei Egeu.

[33] Segundo Plutarco (*Vida de Teseu*, 28.2), Hipólito é filho de Teseu com a amazona Antíope.

[34] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 47.

os homens são livres para fazer *o que quiserem,* mas o corolário dessa pretensa liberdade é arcar com a responsabilidade e com as consequências inerentes à escolha de determinado modo de vida. Ao mesmo tempo em que temos a potência de fazer o que queremos, precisamente porque vivemos com outros, não é lícito fazer o que queremos sem mais e, então, as delimitações das vivências pública e privada traduzidas por regras de conduta dos agentes funcionam como expediente organizador dos diversos desejos para a convivência harmônica entre os diferentes integrantes de uma mesma comunidade. Ora, porque as questões pertencentes ao âmbito público dizem respeito à estabilidade, à ordem e à boa vivência de uma *polis* inteira, a não concordância de um cidadão particular em se adequar aos valores de sua comunidade e, consequentemente, adotar para si um modo de vida que passa ao longe dos costumes de seus concidadãos, adquire a qualidade transgressora inerente às ações que, de algum modo, podem provocar o desequilíbrio que pode abater desde uma casa até uma cidade inteira.

Assim, já no início do prólogo de Afrodite, marca-se de que maneira um mortal escolheu transgredir a conveniência local por vontade própria, sem a coerção de uma força externa. E é em decorrência dessa livre escolha que Hipólito arcará com as consequências que a deidade lhe impôs. A ancestralidade até certo ponto, veremos, esclarece o comportamento do rapaz, mas como lembra Suzanne Saïd, a culpa ou a mácula de seus parentes sanguíneos não explicam o desastre que se abate sobre ele[35], ou seja, não esclarecem a vingança divina. Desse modo, o apelo à raça serve para compreendermos alguns traços que caracterizam Hipólito, tal como a ausência de desejo erótico, o amor pela equitação e a preferência cultual, mas, no entanto, não é a partir dela (da raça ancestral) que se evidenciam as razões pelas quais o cavaleiro é punido pela divindade.

Aliás, a escolha que Hipólito faz pela castidade não diz respeito apenas ao seu âmbito 'privado', mas concerne ao quadro político da vivência em comunidade. De fato, a situação natural do homem antigo helênico era o casamento, responsável pela legitimidade da descendência e também marca de virilidade. Assim, na medida em que

[35] "Mas é, sobretudo, o protesto de Hipólito, no verso 1383 – 'Por que sobre aquele que não é de modo algum responsável (*epaition*) desses males?' –que permite medir o que separa Ésquilo de Eurípides. Pois Eurípides emprega aqui a mesma palavra que Ésquilo utilizava para colocar em evidência a cooperação do indivíduo com o gênio da raça; mas ele o faz para rejeitar essa colaboração e para negar totalmente a culpabilidade de Hipólito." (SAÏD, S. *La faute tragique,* p. 225)

Hipólito rejeita o casamento, rejeita também a situação 'natural' do homem cidadão que é a de constituir uma família e, com isso, propiciar à *polis* a continuação de sua linhagem e, consequentemente, a manutenção da cidade. Ademais, ao tentar igualar-se à deusa Ártemis, o jovem transgride a conveniência de papéis estabelecidos, a saber, o de homem mortal inferior em tudo às divindades.

Na tradição grega, Ártemis é a irmã gêmea de Apolo que ajudou a mãe, Leto, durante o parto do irmão. Em decorrência dessa história, no ideário grego, Ártemis é considerada a patrona das mulheres grávidas, embora seja uma deusa virgem[36]. A maneira segundo a qual Hipólito presta reverência à Ártemis não era usual no meio masculino, uma vez que sendo protetora das mulheres virgens e grávidas, embora a caça seja um de seus atributos, tinha um campo de atuação bastante feminino. Assim, podemos entrever no culto de Hipólito à deusa mais um indício para a afirmação de que seu estatuto de homem-cidadão é amplamente rejeitado, já que o desejo do jovem não se contenta em reverenciar Ártemis, mas em se lhe tornar semelhante, o que significa, além de apresentar-se como grandemente superior aos outros homens, não ser mais um deles, porém pertencer a outro domínio, cujos elementos femininos são marca essencial e, "é precisamente uma confusão fatal nas distinções de gênero que comete Hipólito em duplo sentido quando, não contente em se comportar como uma moça completamente devotada à Ártemis, recusa Afrodite e o casamento[37]".

Mais um ponto que chama nossa atenção para a espécie de relação que o jovem desenvolve com a deidade encontra-se no próprio vocabulário utilizado por Afrodite para caracterizar tal relação. No verso 17, lemos: "*parthenōi xynōn*", ou seja, "unido à virgem". Acerca desse verso, Barrett nota que *συνειναι γυναικι* é correntemente utilizado no sentido sexual", e o dicionário Bailly confere à união sexual e ao casamento dois possíveis significados para o verbo συνειμι. Continua Barrett,

[36] Entretanto, é importante ter em mente que a polivalência é marca fundamental no domínio de atuação dos deuses e, embora, cada qual possa ser genericamente atrelado a uma área específica de patronagem, de fato, constitui-se em grave tropeço enfaixar as divindades gregas em uma especificidade de ação. Portanto, grosso modo, Ártemis detém um campo feminino, contudo, isso não significa que ela não tenha também sido cultuada dentro do âmbito masculino em um contexto de determinados rituais do calendário cultual.

[37] CALAME, C. *L'eros dans la Grèce Antique*, p. 18.

> Esse sentido não é ignorado aqui, mas *παρθένῳ* contradiz isso em um tipo de oximoro. O resultado não é 'insinuação' (Wilamowitz) mas um enfatizado desprezo do ascetismo não natural de Hipólito[38].

Assim, Hipólito é asceta de tal modo que em suas relações sexuais, o sexo não está presente. Com efeito, o personagem de Eurípides mostra-se ao público do teatro como um homem cuja excelência da qual se vangloria é a mesma que o leva à ruína: a virgindade. De fato, esta por si só não revela nenhum prejuízo, mas suas inelutáveis consequências são motivo para situar Hipólito tal como um *outlier*[39] de sua comunidade política: homem casto e não casado, portanto, sem filhos; confiante em sua posição divina, logo, superior aos demais, sendo visto, no palco, por espectadores viventes de uma democracia; aquém da participação dos ritos comuns de seus concidadãos, ou seja, Hipólito é um não cidadão, similar mesmo a uma mulher. Desse modo, fica claro a nós, como estava claro ao público do teatro ateniense, que o jovem cavaleiro transgride as normas da boa vivência em comunidade e sua ruína será consequência de suas próprias escolhas.

A transgressão de Hipólito começa na recusa em ultrapassar a fronteira efébica em direção à região viril da vida adulta masculina, e sua caracterização como jovem caçador é, certamente, a de um efebo. Aliás, a caça era uma atividade efébica que acontecia nas fronteiras da *polis*, marcando, assim, literalmente a posição limítrofe que os rapazes ocupavam na sociedade e, portanto, aos olhos da cidade, caçador e efebo eram categorias similares, e a caça, considerada uma atividade precedente à civilização e, desse modo, externa a ela, era exercida em suas áreas de divisa[40]. Logo, "as atividades de Hipólito em torno do limite selvagem da cidade refletem as patrulhas de fronteira engajando-se em um combate solitário, noturno, guerrilheiro e, geralmente, anti hoplita[41]".

Assim, ultrapassar o estágio da efebia significa adentrar a um outro domínio de vida em que a caça e o exterior da *polis* já não farão mais parte do cotidiano. A virilidade consiste na participação com outros, no interior, em que as novas relações

---

[38] BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 157, n. 17.
[39] Conceito de análise estatística que designa as observações que apresentam um grande afastamento das restantes ou são inconsistentes em relação a elas.
[40] MITCHELL-BOYASK, R. *Euripides' Hippolytus and the trials of manhood (the ephebia?),* p. 43.
[41] MITCHELL-BOYASK, R. *Euripides' Hippolytus and the trials of manhood (the ephebia?)*, p. 43.

como o casamento, a procriação, a participação na guerra e na assembleia marcam a tessitura da mudança da exterioridade inopinada e incivilizada para o intramuros da fala civilmente compartilhada.

Vários são os estudos sobre a institucionalização da efebia no período arcaico e clássico[42]. Enquanto alguns desses estudos situam sua existência após 336 a.C., como "uma criação inteiramente artificial da política de Licurgo (tese de Wilamowitz)[43]", outros buscam mostrar que bem antes disso, a efebia já era uma instituição consolidada em Atenas (Jeanmaire, Pélékidis). A representação de *Hipólito* no teatro se deu em 428 a.C., e se a questão aqui fosse saber se na época de sua encenação a efebia fazia parte do cotidiano Ateniense, realmente conhecer da maneira mais correta possível os dados sobre o tema seria indispensável. Contudo, a precisão historiográfica nesse caso não tem demasiada importância: a tragédia não é narrativa de um presente histórico, ela não pretende narrar fatos verdadeiros ou reais e nem mesmo se põe como espelho fiel de suas instituições. Assim, em meio aos desacordos dos comentadores sobre a existência ou não de tal instituição no período clássico, e a certas variações das fontes, acredito que o que podemos reter de mais ou menos seguro no que diz respeito ao personagem Hipólito é o fato deste ter sido reconhecido pela plateia como efebo e, consequentemente, detentor de uma condição marginal provisória.

Na *Constituição de Atenas*, Aristóteles relata que a efebia era um período de dois anos[44] de treinamento militar que ocorria durante a puberdade do rapaz, isto é, dos 18 aos 20 anos. Tais exercícios não eram praticados na *astus*, mas justamente nas regiões fronteiriças da *polis*[45] e a atividade própria a tais jovens era a caça com a utilização de armas leves. De fato, Hipólito se apresenta como um caçador de fronteiras e, assim, identifica-se à caracterização precedente. Além disso, outra marca do efebo é não ser considerado cidadão, mas alguém que está em estágio preparatório

---

[42] Dentre eles, cito Wilamowitz-Moellendorf, U. *Aristoteles I*; Jeanmaire, H. *Couroi;* Pélékidis, C. *Histoire de l'éphébie attique. Des origines à 31 avant Jésus Christ*; Dumont, A. *Essai sur l'éphébie attique;* Vidal Naquet, P. *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne* e *La tradition de l'hoplite athénien* in: Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec; Labarbe, J. *L'âge correspondant au sacrifice du koúreion et les données historiques du sixième discours d'Isée*.

[43] VIDAL-NAQUET, P. *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, p. 151.

[44] Cf. ARISTÓTELES, *Constituição de Atenas,* 42.

[45] Outro termo para nomear os jovens efebos é *peripolos*, e significa 'aquele que faz a volta em torno', podendo ser traduzido como patrulheiro, o que define bem a identificação efébica com os limites da cidade. O autor da *Constituição de Atenas* também usa essa terminologia para caracterizar a atividade efébica.

para aceder ao estatuto participativo da vida da cidade e, portanto, alguém que ocupa posição marginal em relação aos cidadãos. Contudo, essa marginalidade é "evidentemente provisória[46]" e findará com a agregação definitiva do jovem às instituições essenciais da *polis*: o casamento, a assembleia e a falange hoplítica[47]. Assim, podemos identificar Hipólito e seus jovens amigos caçadores como efebos e, por esse motivo, *necessariamente* levam uma vida à margem da *participação política*. Todavia, penso que o fato de Hipólito pertencer a essa categoria pré-cidadã ou pré hoplítica ainda não o tornam um personagem marginal, mas antes é seu comportamento em relação à efebia que o coloca à margem não apenas dos cidadãos, mas de seus companheiros de caça.

Determinar com precisão qual é a idade de Hipólito para daí deduzirmos se seu estágio efébico está esgotando-se ou se já se esgotou –tendo como base para o cálculo Aristóteles –a fim de concluirmos se o personagem estaria realmente vivendo uma falsa efebia, na peça, é totalmente impossível e destituído de sentido, pois não há indícios na tragédia sobre tais dados no âmbito dramático. Isso quer dizer que não temos nem como afirmar com qual idade dramática o rapaz começaria sua preparação militar, nem com que idade ele adentraria às funções que a cidadania prescreve. Porém, embora a peça não explicite qualquer idade máxima para a função efébica, acredito que o verso 12 nos oferece uma resposta para a incógnita da idade de Hipólito. Lá, Afrodite é explícita em dizer: *monos politōn tēsde gēs Trozēnias*. Ou seja, é precisamente porque Hipólito não é mais um efebo que ele deve assumir seus compromissos com a cidade e com Afrodite. As caçadas, as fronteiras dos prados, a virgindade e o culto à Ártemis podem ser vistos não apenas como a vontade de permanência de um jovem em sua juventude, mas como a maquiagem que oculta o verdadeiro rosto adulto de Hipólito. E aí cabe a pergunta 'quem é Hipólito: efebo inconformado com os momentos finais de seu estágio ou adulto disfarçado com uma capa efébica?'. Segundo Afrodite, em relação à sua comunidade, ele é um cidadão e, portanto, a juventude não é desculpa válida para a intransigência de seu comportamento[48].

---

[46] VIDAL-NAQUET, P. *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, p. 154.
[47] Cf. VIDAL-NAQUET, P. *Le chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, p. 152.
[48] Inúmeras são às referências a Hipólito que reportam a um vocabulário de juventude: *pais*, *tokos neanias* e *teknon*. Durante toda a peça o nome dele é associado insistentemente a um desses termos.

Daí, então, em minha interpretação da peça, levo em consideração que Hipólito não é verdadeiramente efebo. Ele já é homem maduro que se camufla atrás da indumentária e atividade efébicas a fim de não ceder aos compromissos inerentes à maturidade masculina. Aliás, acredito que é seguindo a hipótese de que o filho de Teseu falsifica sua juventude que tanto a vingança da Cípria quanto a morte do herói ganham efetivamente significação, na medida em que se ele ainda estivesse em idade efébica suas atividades e culto limítrofes seriam legítimos frente à comunidade dramática e, assim, o problema concernente à passagem para o lado da cidadania poderia ser resumido a uma questão de tempo. Em outros termos, se Hipólito ainda fosse *jovem* não haveria razão para o enredo da peça! Afrodite como a deusa do movimento[49], poderia esperar mais um pouco para manifestar sua ira contra o mortal. A verossimilhança da ação dramática é dependente do fato de que Hipólito comete *hamartia* contra a deusa, e ele assim o faz justamente porque sua flor já amadureceu e precisa ser colhida. Como o herói prefere deixá-la apodrecer a seguir o curso espontâneo da vida sexual e, consequentemente, integrar-se a uma comunidade política, ele é abatido pela potência ligada à sexualidade adulta e à coesão social. Para que o ódio da deusa contra o cavaleiro não seja gratuito, é preciso que ele não pertença mais, de fato, ao âmbito da efebia. Se Hipólito não fosse adulto, a vingança

---

Podemos observar que o emprego de tais palavras pelos demais personagens obedece a uma lógica de filiação ou de invocação. Vejamos alguns exemplos:
pais vv. 10 *Thēseus pais*, "filho de Teseu"; *tokos* vv. 10 *Amazonos tokos, "*rebento da Amazona"*; neanias* vv.43 (única aparição) *kai ton men hēmin polemion neanian,* "E esse moço que se põe em guerra contra mim"; *teknon,* vv. 611 *ō teknon, horkous mēdamōs atimasēis,* "ó criança, não desonres um juramento de modo algum". Assim, o uso do vocabulário que caracteriza Hipólito como jovem é utilizado nas relações que os personagens mantêm pessoalmente com ele, de forma individual, aparte qualquer inserção em um grupo específico. Contudo, quando no verso 12 Afrodite diz que ele é *monos politōn tēsde gēs Trozēnias*, "o único dos cidadãos desta terra de Trezena", o nome de Hipólito é proferido em relação à sua comunidade e não apenas na relação individual com a deusa. Ora, ele não é o único jovem ou o único homem a não prestar culto à Cípria, mas o único *cidadão* de Trezena a não o fazer. Desse modo, penso que o vocabulário juvenil que serve para caracterizar Hipólito reflete a maneira segundo a qual ele é visto pelos demais personagens em sua individualidade e, assim, ele é visto fora de sua comunidade política, como um efebo. Mas, quando seu nome é trazido sob a perspectiva classificatória, vemos que ele é um cidadão, ou melhor, que ele já deveria ter aceitado a mudança de estágio, pois o lugar que lhe cabe nos quadros da *polis* é o do casamento e o da participação pública. Para todas as aparições do vocabulário juvenil que fazem referência a Hipólito ver MITCHELL-BOYASK, *Euripides' Hippolytus and the trials of manhood (the ephebia?)*, p. 64, n. 39.

[49] E Artemidoro, *Onirocriticon,* II, 37, nos diz "A Afrodite *Pelagia* (*marinha*), como se observou, é boa para os armadores, capitães, todos os que estão em viagem marítima e para os que querem deixar o país, por causa do movimento continuo do mar; para os que dentre estes preferem sempre permanecer, ela os constrange a se mover, sem que eles queiram".

de Afrodite não seria legítima, justamente porque, assim como Dioniso, é a sexualidade adulta que está entre suas competências.

Aliás, acredito que, na peça, a bastardia de Hipólito não deve ser compreendida apenas no plano concreto, mas também como metáfora que sinaliza uma vida bastarda. Ou seja, não apenas sua origem é ilegítima, mas seu estranho modo de vida funciona como uma grande camada de neblina que oculta a verdade sobre as origens da devoção de Hipólito e de seu desprezo pela humanidade. Afinal, a peça não nos fornece uma resposta para a pergunta acerca do porquê Hipólito detesta ser um ser humano. O que está por trás dessa vontade de permanência? O que o impulsiona ou impulsionou a insistir na tentativa impossível de tornar-se misturado ao divino? Talvez essas questões estejam muito mais ligadas à minha reflexão sobre a peça do que tenham pertinência para a discussão da marginalidade do herói. Mas, consideremos que a tentativa de compreensão do aspecto marginal das ações de Hipólito passa, justamente, pela indagação sobre os motivos que o levaram a recusar o caráter essencial da vida humana. E precisamente porque a vida *divina* que Hipólito leva não é legitimamente permitida aos mortais, ele é bastardo em duplo sentido.

Para que a desgraça do jovem chegue a termo, sua madrasta, Fedra, servirá ao propósito de Afrodite. Sendo tomada por uma paixão avassaladora, a rainha perderá o rumo da vida, padecendo as dores e os infortúnios de Eros. Todavia, antes de avançarmos nesse sentido, voltemo-nos para Hipólito que é introduzido na peça antes de Fedra e separadamente dela.

Segundo Afrodite, no prólogo, o filho de Teseu e seus jovens companheiros surgem à cena em uma procissão (*kōmos* vv. 55) que celebra Ártemis através de um canto cultual (vv. 62-71) que preludia a oferenda apresentada pelo próprio Hipólito à deusa, no ambiente do prado intocado (*akēratou leimōnos*). Entre os versos 73-87, Hipólito invoca a deidade Amazona, oferecendo-lhe uma guirlanda de flores e, assim, ressaltando aspectos importantes de sua relação com a deusa, com o *leimōnos* e com os outros homens. Vejamos:

Ó Veneranda, para ti trago, de um prado intocado,

esta coroa entrelaçada que preparei;
lá, pastor não se digna a levar seu rebanho,
nem o ferro passou, mas na primavera,
só a abelha atravessa o intocado prado.
Pudor o cultiva com o orvalho dos rios
Para os que sem instrução, mas por natureza
Compartilham a virtude em direção a tudo,
Estes colhem flores; enquanto os maus os deuses não os permitem.
Mas, ó querida veneranda, de pias mãos,
recebe em teus áureos cabelos esta grinalda.
Dos mortais sou o único a ter essa prerrogativa:
contigo conviver (ξύνειμι) e conversar;
escuto tua voz, se não vejo teus olhos[50].

Com efeito, dispomos de vasta literatura de comentários interpretativos sobre esses versos, cujas diferentes abordagens revelam tanto os aspectos da performance ritual de Hipólito (Claude Calame), da oposição metafórica sugerida entre *leimōnos* e *potamos* (prado e águas marinhas) ligada às esferas de Ártemis e Afrodite (Charles Segal), e das inúmeras referências eróticas que percorrem as fontes gregas no que concerne ao âmbito do prado juntamente com a prática da colheita de flores (André Motte e J. Bremer)[51]. Dentre os inúmeros elementos interpretativos que podem ser extraídos desses versos, sem dúvida 1- o cunho erótico do *leimōnos*, bem como 2-a reivindicação de exclusividade de acesso a ele exploram desde o início a conduta marginal do jovem cavaleiro.

Sobre o primeiro ponto, as fontes antigas são bastante ricas em exemplos. O prado (*leimōnos*) é o palco de inúmeras narrativas sobre passeios frugais em meio à relva e às flores em que moças virgens ou foram sequestradas por amantes

[50] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 73-87.

[51] Entre os comentários da relação de Hipólito com o ambiente do *leimōnos akēraton*, destaco CALAME, C. (2006) *Jeux de genre et performance musicale dans le choeur de la tragédie classique: espace dramatique, espace cultuel, espace civique*, que enfatiza a performance ritual do personagem; SEGAL, C. (1965) *The tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*; BREMER, J.M. (1975) *The meadow of Love and two passages in Eurpipides' "Hippolytus"* e MOTTE, A. *Prairies et jardins de la Grèce Antique,* sobretudo o capítulo III, da Primeira parte, *De quelques fêtes et rituels archaiques*.

apaixonados ou foram defloradas[52] ali mesmo na inconveniência das sensações de coceira que a grama provoca quando entra em contato com a pele.

No *Hino Homérico à Deméter*[53], temos a célebre cena do rapto de Perséfone por Hades que estabelece o prado florido como o *topos* geográfico da referência à perda da virgindade. Nele, enquanto Perséfone desavisadamente brincava e colhia flores, vemos a aparição repentina de Hades que força a jovem deusa a tornar-se sua mulher. Outra famosa cena de erotismo citada e recitada pelos estudiosos dos textos antigos é aquela em que Hera retira Zeus[54] do campo de batalha por meio da sedução erótica para conduzi-lo ao quarto nupcial e o deus recusa a proposta, preferindo conduzir sua esposa ao cume do monte Ida[55]. Um lugar cuja terra faz brotar a relva que será coberta por uma nuvem de ouro e orvalho resplandecente e envolverá o casal em seu momento de enlace amoroso. Segundo a versão hesiódica[56], enquanto colhia flores no *leimōnos*, Europa foi seduzida pelo hálito de açafrão[57] que Zeus exalava metamorfoseado em Touro. Na tragédia *Íon,* do próprio Eurípides, Creusa, violentamente deflorada e fecundada por Apolo, é surpreendida pelo deus durante uma colheita de flores em um local similar. E inúmeros são os exemplos em que o *leimōnos* e também a colheita de flores são *topoi* referentes ao domínio de atuação de Eros e de Afrodite. Assim, notamos que em todas as histórias cujo cenário inicial é o *leimōnos*, as vítimas do defloramento ou de sequestro amoroso foram moças virgens e, aliás, como observa André Motte, a prática da colheita de flores é essencialmente feminina[58]. Mas além do risco erótico, o *leimōnos* é diversas vezes apresentado, pelos textos antigos, como um espaço de risco mortal. Lembremo-nos de que Perséfone é raptada por Hades e por ele levada ao reino dos mortos, e o jovem Arquemoro, em

---

[52] Utilizo aqui o termo 'deflorada' que, ao pé da letra, significa 'retirar a flor' a fim de guardar a ideia da colheita de flores ligada ao âmbito erótico.
[53] *Hino Homérico à Deméter,* vv.1-14.
[54] Cf. HOMERO, *Ilíada,* XIV, 312 e segs.
[55] Aliás, o cume Ida é um refúgio sobremaneira erótico que também deu lugar para a união entre Afrodite e Anquises (*Teogonia,* vv. 1008-10).
[56] Fr. 140-141 Merkelbach-West.
[57] O açafrão é conhecido como uma planta de propriedades eróticas, sendo recorrente nos relatos que envolvem Eros e o rapto amoroso. Quando é raptada, entre as flores que Perséfone colhia encontrava-se o açafrão, do mesmo modo como no caso de Creusa, que colhia as flores dessa planta para tecer uma guirlanda, e que fora, nesse contexto, violada por Apolo, (*Íon,* vv. 889). Além disso, o manto cor de açafrão feminino está atrelado à sedução, como vemos em Aristófanes, *As Tesmoforiantes*, (vv. 253) e *Lisístrata, (*vv. 219).
[58] Cf. MOTTE, *Prairies et jardins de la Grèce* Antique p. 40.

honra do qual foram instituídos os jogos nemeanos, foi sufocado por uma serpente quando ele arrancava flores em contexto espacial similar[59].

De fato, o *leimōnos* é o local em que a vida se manifesta em grande esplendor: com a renovação constante das folhas das árvores, das flores e de animais sem a necessidade de influência humana. Embora sem agricultura e sem a criação de bestas, o *leimōnos* de Hipólito reflete uma vida pulsante: há flores e abelha. Sem a intervenção do homem, a natureza por ela mesma se renova. Todavia, a perenidade verdejante é apenas aparência, pois a morte ali está presente configurando o caminho da revitalização de suas espécies. Nesse sentido, o cenário do *leimōnos* confere um efeito dramático exultantemente especial para a tragédia, pois "o espetáculo da vida torna mais trágico o espetáculo da morte[60]". No ambiente em que aparentemente não há outra coisa que vida pulsante e o quase irrecusável convite à potência instintiva sexual, quando a morte violenta acontece, expõe sua crueldade e miséria de maneira mais acentuada, em decorrência do contraste que se delineia entre o elixir vital da sempre mudança e a esterilidade do irreversível esgotamento[61].

Além de feminino, o ato de colher flores e preparar guirlandas não é inteiramente ingênuo ou banal. "Colher flores e trançar coroas são costumes rituais antigamente associados às cerimônias que comemoram os casamentos divinos ou heroicos[62]", o que torna qualquer que seja o manuseio de flores um gesto "eminentemente nupcial[63]", como nos versos 400-401 das *Tesmoforiantes,* de Aristófanes, em que temos:

> Assim, se uma mulher
> Trança uma coroa, julgam-na apaixonada.

---

[59] MOTTE, A. *Les prairies et jardins de la Grèce Antique*, p.44-5.

[60] MOTTE, A. *Les prairies et jardins de la Grèce Antique*, p. 234. André Motte nota a grande utilização que Eurípides fez do *leimōnos* como cenário da destruição trágica em *Bacantes*, *Ifigênia em Áulis, Electra* e *Fenícias*, p. 233-235.

[61] Logo, diferentemente de Barbara Goff (p. 58), penso que o *leimōnos* de Hipólito não é um lugar estéril. O fato de não haver nem agricultura, nem a criação de animais não é índice de esterilidade. Nesse prado há flores, abelha e também orvalho, elemento para o qual os gregos atribuíam propriedades de fecundidade.

[62] MOTTE, A. *Les prairies et jardins de la Grèce Antique*, p. 41.

[63] MOTTE, A. *Les prairies et jardins de la Grèce Antique*, p. 41.

Ainda segundo André Motte, as moças que colhiam flores durante os ritos matrimoniais,

> pressentiam que tanto deflorar a terra materna é correr uma aventura nupcial, quanto é aderir ao ritmo que impõem a todos os seres a natureza divina. Pois para a mulher como para a terra, *perder sua flor*, é entrar em um ciclo novo da maturidade fecunda[64].

Nesse sentido, as jovens que passeiam pelo prado *sabem* que correm o perigo de deixarem lá sua flor-hímen. E, portanto, quando olhamos para Hipólito em seu momento cultual no prado intocado, vemos de que modo ele contradiz inteiramente essa lógica. Em primeiro lugar, porque na maioria dos exemplos das narrativas antigas quem frequenta o *leimōnos* e lá colhe flores para trançar coroas são moças. E em segundo lugar, porque essas moças não passarão suas vidas intocadas. Embora elas realmente possam lamentar a ruptura da virgindade, sabem que irão adentrar ao campo da maternidade: o culto à Ártemis constitui uma importante etapa da vida da jovem, assim como o culto à Afrodite é de fundamental importância para a mulher. E mais, por definição, Ártemis é uma deusa da passagem: ela não estará presente em todos os momentos da vida feminina. Ela encontra-se presente na fase preparatória das moças que se tornarão *mulheres* com a literal introdução do sexo e de Afrodite, em sua intimidade. Posteriormente, como deusa protetora dos partos, Ártemis pode figurar na invocação e no gesto ritual da futura mãe. Se de um lado, geograficamente, a deusa está associada às fronteiras da cidade, à vida selvagem da caça e das montanhas, ou seja, à preparação dos jovens, excluídos dos quadros sociais da *polis*, para a futura inserção em tais quadros; de outro lado, Afrodite associa-se à integração social, à comunidade civilizada, uma vez que o campo sexual que está sob sua atuação é a via que permite a continuação reprodutiva dos homens e de outras espécies: ela é a potência asseguradora da permanência da vida.

Ora, Hipólito se coloca espacial e gestualmente em um contexto erótico e continua a ser casto, e é por meio do gesto de conotação matrimonial que ele coroa o triunfo da virgindade. Antes de ser um ato ingênuo, a colheita de flores do cavaleiro é carregada de violência. Hipólito invade o campo de Afrodite e se deleita em arrancar

[64] MOTTE, A. *Les prairies et jardins de la Grèce Antique*, p. 44.

as flores que não plantou para laurear a estátua da deusa virgem. É violentando o domínio da Cípria que o jovem obtém a oferenda para a deusa intocada Ártemis. Em uma atitude paradoxal, Hipólito deflora Afrodite para exaltar sua intocabilidade virginal.

Desse modo, Hipólito rompe com todas as regras do jogo. De início, no vv. 59, ele invoca Ártemis como *tan Dios ouranian*, deusa celeste. Ora, esse é exatamente o modo como Afrodite diz ser conhecida no vv. 2: lá ela é "chamada deusa Cípris, do céu", *thea keklēmai Kypris, ouranou t'essō.* Muito mais do que com Ártemis, é com Afrodite que o céu possui ligação e, aliás, uma ligação ancestral, pois Urano é seu pai. Além disso, Urânia é epiclese cultual da deusa e, em Atenas, Afrodite Urânia é venerada enquanto divindade do *gamos*[65]. Ainda, a abelha que atravessa o *leimōnos* de Hipólito não se refere à castidade; ao contrário, a abelha é uma manifestação de Afrodite[66] que o jovem insiste em interpretar como lhe convém a fim de caracterizar seu ambiente cultual e seu culto como autenticamente legítimos no que concerne à Ártemis.

Em seguida, sem ser uma donzela, o jovem se coloca no espaço tipicamente feminino do risco amoroso e, como se vislumbrasse um ritual de matrimônio, exerce a colheita de flores, prepara uma guirlanda e continua a ser casto. Efetivamente, o jovem desafia Afrodite na medida em que além de subverter os regulamentos de seu domínio, ele a maldiz. Querendo alcançar a divindade de Ártemis e acreditando ter um estatuto superior aos demais mortais, o cavaleiro se esquece de que a busca humana pela equivalência ao divino traz consequências desastrosas. Somente os homens podem sucumbir à ira divina, enquanto os deuses nunca perecerão pelo furor humano[67].

Todavia, o *leimōnos* de Hipólito não é somente um prado, mas um *akēratou leimōnos*, caracterização que há muito tempo chama a atenção dos estudiosos da peça com o intuito de desvendar a qual ou a que tipo de local Eurípides poderia estar se

---

[65] Cf. PIRONTI, G. *Entre ciel et guerre*, p. 132.

[66] Nos versos 563-64, o coro refere-se ao voo da abelha como signo de Afrodite. "*Deina gar ta pant'epipnei, melissa d'oi-/ a tis pepotatai*".

[67] De fato, Hipólito adota um paradigma divino de ação e, efetivamente, pensa que é nesse comportamento 'divinal' que reside a *sōphrosynē*. Entretanto, contrariamente a isso, os mitos antigos alertam para a barreira intransponível entre mortais e imortais, demonstrando que quando os primeiros resolvem se pautar pela conduta dos segundos, invariavelmente seus destinos são arruinados. Para mais detalhes, cf. GOFF, B. *The noose of words,* p. 91.

referindo. Barrett, por exemplo, acredita que se trate de um recanto ritual da deusa: um *temenos*, cujas atividades humanas como a agricultura e a criação de animais seriam terminantemente interditas[68]. Contudo, como ressalta Barbara Goff, "o acesso aos *temena* históricos não são necessariamente exclusivos, como o é nessa canção[69]". E ainda, para Goff, o prado intocado pode ser visto como metáfora da própria intocabilidade de Hipólito, tal que "representação externa de sua *sōphrosynē* interior[70]".

No entanto, em seu artigo *The meadow of Love and two passages in Euripides' "Hippolytus"*, Bemer tece uma importante análise lexical comparativa de Safo 2 (Ed. Lobel), Ibicus 5 (286 in Poet. Mel. Graeci. Ed. Page) e do verso 73 de *Hipólito.* O que podemos notar através de seu estudo é que tanto a sacralidade do prado do poema sáfico quanto a intocabilidade do jardim de Íbico, ao invés de excluírem o amor, constituem condição e circunstância para sua realização[71]. Assim, penso que o *leimōnos* no qual Hipólito colhe flores não deve ser compreendido como um local diferenciado em relação ao *topos* do prado, como se com ele Eurípides estivesse fazendo referência a um lugar cuja acessibilidade seria exclusividade de Hipólito. O fato de que o *leimōnos* que Hipólito frequenta seja intocado deve ser pensado na direção de um requisito imprescindível para a tocabilidade. Em outros termos, podemos dizer que a qualificação *akēratos* opera como a condição de possibilidade para a perda da virgindade, pois para perder alguma coisa, antes de tudo, é necessário ter essa coisa. Nesse sentido, o prado de Hipólito é sobremaneira erótico já que corre o risco de ser desvirginado a qualquer momento.

Em segundo lugar, na *rhēsis* do herói, observamos uma gradação do plural para o singular que enfatiza sua posição de privilégio no contato com a divindade. Como Bremer comenta "O plural de 78 (*hosois*) e 81 (*toutois*) é resolvido no singular do verso 84: *monoi*... *emoi*.[72]" Assim, embora existam outros homens virtuosos que colhem flores, somente a Hipólito é dada a exclusividade de conviver e trocar palavras com a deusa Ártemis. Do mesmo modo, como no prólogo de Afrodite ele é o único dos *politai* a rejeitar o campo da Cípria; em seu próprio discurso, Hipólito se coloca como o único

[68] BARRETT, W.S. *Commentary,* 73-6, p. 171.
[69] GOFF, B. *The noose of words,* p. 59.
[70] GOFF, B. *The noose of words,* p. 59.
[71] BEMER, J.M. *The meadow of love in two passages in Euripides' "Hippolytus"*, p. 272.
[72] BEMER, J.M. *The meadow of love in two passages in Euripides' "Hippolytus"*, p.277.

dentre os mortais (*broton*) a ter uma convivência assaz elevada com a deidade. Cenicamente, seu senso de superioridade se expressa na exclusividade que possui em adentrar ao *leimōnos* intocado. Mais uma vez, Hipólito é o *monos.* Assim ele fora descrito por Afrodite e assim ele descreve-se a si mesmo. De certa maneira, sua *rhēsis* espelha as palavras da Cípria, no prólogo: ele é o único que ao se aproximar da divindade, desvencilha-se da humanidade para habitar à margem do que é humano.

Segundo Bemer, por um lado, a *rhēsis* de Hipólito que desmembra ao mesmo tempo a devoção pela deusa Ártemis e a crença na superioridade frente aos outros e, por outro lado, o gesto cultual 'casto' em um ambiente erotizado, provavelmente provocaram um efeito de choque na plateia ateniense: a *praxis* e a *bios* do jovem são ao mesmo tempo extraordinárias e impossíveis[73]. Ou seja, a utilização de um espaço geográfico, cuja tradição mítica e poética caracteriza como 'sexualizada', para um culto que nega o desejo sexual e a reprodução é amplamente paradoxal e, assim, a apresentação, pelo poeta, de um *topos* como o *leimōnos,* sugere ao espectador que algo ligado ao campo de Eros e de Afrodite ali se desdobrará. Contudo, a reverência de Hipólito pela deusa virgem e o completo repúdio ao campo amoroso, quebram as expectativas do público: o rapaz age marginalmente em relação ao próprio mito e, *desde o início*, já podemos esperar que uma convivência com os outros, nesses termos, será impossível[74], pois *desde o início*, Hipólito quebra as regras da própria *convenção* dramática.

Mas além do *leimōnos*, os cavalos também são um *topos* do erotismo. Em seu relato sobre a epiclese *Erínia* de Deméter, Pausânias[75] nos conta que na época em que a deusa procurava Perséfone, certa vez, Posídon começou a segui-la com a intenção de lhe possuir. Então, Deméter resolve adquirir a forma de uma égua, mistura-se aos cavalos de Oncos e, com eles, decide pastar. Contudo, Posídon percebe o que houvera acontecido à sua amada e decide também se transformar em cavalo para poder colocar em prática seu plano de modo que ela não se desse conta. Logo, é enquanto cavalo que Posídon mantém relações sexuais com a égua Deméter. E, assim, a deusa

[73] Cf. BEMER, J.M. *The meadow of love in two passages in Euripides' "Hippolytus"*, p. 277.
[74] BEMER, J.M. *The meadow of love in two passages in Euripides' "Hippolytus"*, p. 277.
[75] PAUSÂNIAS, VIII, 25.5-8.

recebeu a epiclese *Erínia* por causa do rancor que esse fato lhe gerou, e quanto a Posídon, este foi chamado de *Hippion*[76], ou seja, o deus protetor dos cavalos.

E em Safo fr. 2 v. 9[77], temos a aparição do *leimōnos* e dos cavalos em um contexto extremamente erótico de invocação à Cípris:

> No *leimōn* floresceu abundante pasto aos cavalos.

Portanto, compreendendo a prática e a técnica de dominação que Hipólito exerce junto aos cavalos paralelamente a essas referências que atrelam à equitação e ao animal a simbologia sexual, seu gesto de bem amarrar e de alimentar os cavalos nos versos 108-112, demonstra o completo domínio que sobre eles o jovem exerce e, consequentemente, a autoridade e autocontrole em relação à sua própria sexualidade. Mas vale à pena notar que um verbo como, por exemplo, *damazō* (domar) que está intrinsecamente ligado ao campo selvagem da domesticação de animais, que é o campo no qual Hipólito atua, também é utilizado para designar a união sexual. Na *Ilíada*, há algumas ocorrências do termo com esse sentido, mas citarei apenas duas. Vejamos:

> Ó Zeus magniglorioso, imortal, ó demais
> Deuses, quantos, primeiro, à jura perjurarem,
> Que na terra, qual vinho, o encéfalo lhes vaze,
> Deles, dos filhos; que outros domem (*dameien*) suas esposas[78].
>
> Ó Hefesto, entre as deusas do Olimpo, há
> Alguma que de Zeus tanta dor e aflição
> Quanto eu tenha sofrido em pleno coração?
> Só a mim, a nenhuma outra deidade marinha,
> Sujeitou a um humano, a Peleu, filho de Éaco,

[76] Com efeito, os cavalos apresentam conotação erótica e, Posídon, uma divindade que aparece atrelada aos cavalos em diversas fontes antigas. Segundo Artemidoro, "nomeamos Posídon 'Hippios', e a relação que há entre cavalo e terra firme encontra-se identicamente entre navio e mar" (*Oneirokriticon* I, 56). Aliás, segundo Apolodoro (*Biblioteca*, 2.3) o cavalo alado Pégaso, é filho de Posídon e Medusa.
[77] LOBEL, E; PAGE, D. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta.*
[78] HOMERO, *Ilíada,* III, 298-301.

E fez-me, a contragosto, partilhar (*damassen*) sua cama[79].

Logo, ao tecer tais paralelismos com o herói de Eurípides, percebemos de que modo podem ser reforçados a ambiguidade e o paradoxo da virgindade e do repúdio ao sexo de Hipólito, pois embora seu comportamento negue o campo erótico, ao mesmo tempo, sua conduta é incrivelmente enraizada em uma tradição potencialmente sexual como, aliás, seu próprio nome evoca.

Assim, como veremos, ao final da peça, constatamos que a destruição do filho de Teseu ocorre em um contexto de impotência em manter presos aos carros aqueles mesmos cavalos que, no início do drama, ele domava, trazendo-os subjugados a uma inescapável rédea. Voltarei a isso posteriormente.

***

Percebendo a insensatez do jovem em relação ao desprezo nutrido por Afrodite, o servo chama-lhe a atenção em um diálogo que tenta situar Hipólito no plano humano.

Servo: Mestre, pois de senhor só convém chamar aos deuses, De mim aceitarias tu um bom conselho?

Hipólito: Certamente! Ou pareceríamos não sábios.

Servo: Conheces tu a lei (νόμος) estabelecida entre os mortais?

Hipólito: Não conheço! Por que me indagas sobre isso?

S.: Odiar a altivez e o que não é amável a todos.

H.: É correto! Em qual dos mortais não é desprezível a altivez[80]?

S.: E não há certa graça nos que são afáveis?

H.: E muita, com a vantagem de pouco sofrimento.

S.: E em relação aos deuses, não esperarias o mesmo?

---

[79] HOMERO, *Ilíada,* XVIII, 427-33.

[80]Optei traduzir *to semnon* como altivez, uma vez que, em português, o termo apresenta tanto conotação reverencial, p.ex. "A divindade é altiva", quanto conotação de vanglória "Hipólito é muito altivo: acredita ser superior aos demais". Ora, em grego, a palavra pertence ao campo deídico, significando 'reverendo, augusto, venerando', para os deuses. Assim, quando o servo aplica a mesma palavra de referência à divindade, para um mortal, no caso, para Hipólito, devemos entender que o cavaleiro confere a si próprio um tratamento que, de fato, diz respeito aos deuses. BARRETT, em seu comentário ao *Hipólito* nos é, sobremaneira, esclarecedor. [Cf. BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 177, n. 93].

H.: Se, contudo, os mortais utilizarem as leis dos deuses.

S.: Assim, por que tu não diriges a palavra a uma deusa altiva?

H.: Qual? Tome cuidado para que tua boca não te destrua.

S.: Esta que foi colocada às tuas portas: Cípris.

H.: De longe a saúdo, uma vez que sou casto.

S.: Mas é altiva, de renome entre os mortais.

H.: Cada qual tem sua preferência, acerca de deuses e homens.

S.: Seja feliz, tendo a sensatez de que é preciso.

H.: Não me agradam os deuses honrados à noite.

S.: Honras, ó filho, aos deuses são devidas[81].

Podemos compreender esse aviso do servo, expediente bastante comum no teatro de Eurípides, a Hipólito, do seguinte modo: o que é amável a todos é o culto a todos os deuses, Hipólito não cultua todos os deuses e, então, não tem uma atitude amável. Aquilo que não é amável a todos deve ser odiado. Logo, a atitude de Hipólito deve ser odiada. A partir da equivalência estabelecida entre os *nomoi* humano e divino, isto é, de que tanto para homens quanto para deuses, digno é "odiar a altivez e o que não é amável a todos", o servo aconselha seu amo a reverenciar todos os deuses, uma vez que essa é a lei (*nomos*) estabelecida entre mortais e imortais. Porque não leva em consideração tal conveniência, Hipólito literalmente é um fora da lei, pois se recusa a viver de acordo com os códigos de conduta amados por seus pares.

O diálogo entre Hipólito e o servo mostra a altivez do rapaz tanto quanto a intolerância que lhe doma. Nesse jogo cênico, percebemos a postura superior que Hipólito alimenta, traduzida na rejeição de tudo o que não seja considerado por ele mesmo como virtuoso e acrescida à intransigência em relação a ideias diferentes das suas. Em contraposição, seu servo demonstra uma postura disposta a aconselhar sem impor e, levando em conta a devoção de Hipólito por Ártemis, ele tenta mostrar outra possibilidade cultual, sem que com isso descaracterize o pensar do jovem. De fato, nessa troca de palavras entre os dois, apresenta-se, formalmente, o *topos* da sensatez do mais velho oposta à impulsividade juvenil, mas, principalmente, é preciso notar de

[81] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 91-107.

que maneira desde o início da trama evidencia-se a inaptidão de Hipólito para se engajar com indivíduos inferiores[82]: ele não consegue *dialogar* com o servo. Antes mesmo de o velho desenvolver o argumento que tem em mente, o cavaleiro o interrompe para lhe precaver a não dizer algo que seja contrário à sua convicção e, em seguida, continua seu trajeto, sem realmente ter *conversado* com o subalterno.

Hipólito não está aberto para um diálogo que problematize seu desejo e comportamento. Ele é enfático em dizer que não lhe agradam as divindades "honradas à noite" (vv. 106), sem apresentar um argumento que vá além do seu 'agrado'. Ora, o nascimento de Afrodite ocorre em um contexto noturno. Mas ela não é a única deusa a pertencer à linhagem que envolve a Noite ou a ter atrelada a si a cor negra.

> Noite pariu hediondo Lote, Sorte negra
> e Morte, pariu Sono e pariu a grei de Sonhos.
> A seguir Escárnio e Miséria cheia de dor.
> Com nenhum conúbio divina pariu-os Noite trevosa.
> (...)
> Éris hedionda pariu Fadiga cheia de dor,
> Olvido, Fome e Dores cheias de lágrimas,
> Batalhas, Combates, Massacres e Homicídios,
> Litígios, Mentiras, Discursos[83] e Disputas,
> Desordem e Derrota conviventes uma da outra,
> e Juramento, que aos sobreterrâneos homens
> muito arruína quando alguém adrede perjura[84].

E indo um pouco mais adiante, vemos que o negro também é a cor de um deus como Ares[85], por exemplo. Aliás, como nos lembra Gabriella Pironti, tendo como base o estudo de M. Jost, *Sanctuaires et cultes d'Arcadie*,

---

[82] GOFF, B. *The noose of words*, p. 90.
[83] Sigo a tradução de Jaa Torrano, salvo para o termo *logous,* que traduzi como *Discursos*, enquanto ele traduz *Falas*.
[84] HESÍODO, *Teogonia,* vv.211-32.
[85] "O negro (*melas*) Ares age violento/com novos congêneres fluxos/de sangue por onde prosseguindo/fará justiça ao coalho voraz dos jovens." [ÉSQUILO, *Agamêmnon,* vv. 1511].

> A Deméter arcadiana era chamada *Melaina* em Figalia e *Erinus* em Thelpousa, o que sugere uma possível ligação entre o lado obscuro colocado em questão pela primeira epiclese e o aspecto ao mesmo tempo ameaçador e vingador evocado pela segunda[86].

Logo, Hipólito mantém-se longe de forças transformadoras que destroem, renovam e, principalmente, conferem *movimento* à vida.

Vemos com certa frequência, nos textos antigos, a noite ser associada aos *aphrodisia.* Plutarco, em discussão sobre qual seria o momento oportuno para o intercurso sexual (*Peri kairou synousias*) diz o seguinte acerca da opinião de Menandro:

> Este (Menandro), conhecedor das coisas de Eros, afirma, entretanto, que mais que nenhuma outra divindade ela (a noite) lhe pertence (à Afrodite), dizendo, a meu ver, de modo belo que é preciso cobrir o prazer com o véu das trevas e não afastar de nossos olhos o pudor nos entregando às relações na luz do dia, nem excitar nossa paixão por imagens assaz vivazes, cuja lembrança logo inflamaria novos desejos[87].

E em um epigrama votivo, temos:

> Meleagre te consagrou, querida Cípris, a companhia de seus jogos, sua lâmpada, iniciada aos teus mistérios noturnos[88].

Assim, podemos subentender a rejeição de Hipólito em adorar os deuses noturnos em dois sentidos. O primeiro deles é claramente referente às relações sexuais. Cultuar Afrodite à noite pode significar manter atividade sexual. Ora, Cípris como uma deusa também noturna pode ser cultuada através dos *aphrodisia,* ou seja, dos prazeres sexuais que explodem quando a luz se esconde. Desse modo, como

---

[86] PIRONTI, G. *Entre ciel et guerre*, p. 83.
[87] PLUTARCO, *Propos de table III*, 654 c.
[88] *Antologia Palatina*, VI, 162.

Hipólito encontra-se arraigado à virgindade, a ideia do culto expresso em forma de enlace carnal não lhe apraz. O segundo sentido, como fora brevemente dito, é o referente à transformação. Cípris não é a única deusa 'noturna', mas *Thanatos*, *Eris*, Discurso e Fome também o são e estão enraizados na vida dos mortais. O catálogo genealógico de Hesíodo que Hipólito recusa, desmembra potências irredutíveis apenas aos homens, já que os deuses não conhecem nem destruição, nem morte, nem envelhecimento. De onde surge o beco paradoxalmente sem saída, criado e vivido pelo jovem, pois rejeitar a noite implica em apagar todas as características que constituem os seres humanos, sem que com isso um processo 'ao contrário', que tornasse ex-humanos em deuses seja engendrado. Em última instância, Hipólito recusa-se a ser o que inelutavelmente ele é: efêmero mortal. E ao que parece, realmente acredita que se distingue dos outros nesse quesito, como se sendo o único com acesso tão próximo da deusa Ártemis, por tabela, adquirisse algo desse elã vital, podendo, então, abdicar dos 'deuses honrados à noite'. Porque o cavaleiro crê ter ultrapassado a fronteira humana da existência, consequentemente, esforça-se em levar uma vida imortal. Portanto, a marginalidade de Hipólito constitui-se ao longo da peça, principalmente como negação da condição mais básica de sua particular existência: a mortalidade.

Ora, o esforço do herói em se afastar de sua natureza o leva, consequentemente, a desprezar os aspectos humanos que tornam possíveis a vivência e a convivência. Assim como o sexo e a morte, o discurso também participa da existência humana e, por isso, a Hipólito torna-se tão difícil engajar-se em um diálogo, já que todas as suas energias estão concentradas na direção da divindade e na tentativa de exclusão dos traços que constituem sua efemeridade[89].

Com efeito, a figura do servo mais velho é recorrente no teatro de Eurípides, muito mais que, por exemplo, em Sófocles. Ela demarca a fala sensata para a qual o herói deveria se voltar. Retomando o princípio do diálogo entre os dois, lemos: "Mestre (ἄναξ) –de senhor (δεσπότας) só convém chamar aos deuses-,/de mim, aceitarias tu um bom conselho?[90]" O jogo que se faz entre os termos *anax* e *despotas* é revelador da sabedoria e da humildade das quais o velho servo se utiliza para colocar

[89] Aliás, enquanto o sexo e a morte são compartilhados com outros animais, a fala é essencialmente humana.
[90] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 88-9.

ao jovem intolerante a possibilidade de culto de outra divindade: Afrodite. Seguindo Barrett:

> ἄναξ é um endereçamento de deferência (seja escravo ou homem livre) a um rei ou príncipe; δέσποτα (cujo feminino é δέσποινα é o endereçamento humilde de um escravo a seu senhor. Ambos são utilizados no endereçamento aos deuses; com δέσποτα o adorador proclama sua humildade tal qual o escravo em relação a seu senhor. Hipólito já tinha chamado duas vezes Ártemis δέσποινα (74,82); aqui o velho servo agarra sua oportunidade e abstém-se pontualmente de endereçar-se ao jovem com o costumeiro δέσποτα, e, então, pode insistir que essa maior humildade de tratamento é privilégio dos deuses. Tentando confirmar e generalizar a presente atitude de humildade de Hipólito, ele prepara o terreno para a sugestão de que o jovem poderia ser humilde em relação a outra deusa também[91].

Embora seja homem livre, quando se dirige à Ártemis, Hipólito coloca-se na posição de servo, utilizando o termo de tratamento *despoina* para com a divindade. Na medida em que Afrodite também é uma deusa é tanto desejável quanto prudente que o jovem se comporte da mesma maneira com ela. Assim, por meio da própria invocação de Hipólito à Ártemis, o servo procura mostrar que a atitude do cavaleiro em relação à virgem marca o conhecimento de que unicamente aos deuses cabe a sujeição completa dos mortais e que isso deveria, então, ser estendido à Afrodite, cuja estátua se encontra ao lado da de sua irmã caçadora. De fato, o recurso que se faz à generalização do particular em direção ao universal, que na peça significa que a reverência prestada a uma divindade deve ser universalizada a todas, adquire como efeito dramático a caracterização de um herói que sabe agir segundo os *nomoi*, mas que por causa de sua arrogância e consideração elevada acerca de si mesmo, transgride-os. Ora, o herói não apresenta uma falha moral: ele age de maneira justa em relação ao estabelecimento divino e humano, contudo, sua falta está no cumprimento de uma justiça particular, tornando-se assim um cidadão à margem da comunidade que partilha valores universais.

[91] BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 176, n. 88-9.

Munido de bom-senso, o servo encerra o prólogo reafirmando o *topos* de que a prudência e a paciência caracterizam os mais velhos e por isso mesmo esses devem ser levados em grande conta pelos mais jovens, pouco prudentes e impulsivos em suas decisões:

> Nós, não imitando os jovens
> nesse raciocínio, como convêm aos servos dizer
> proferimos invocações a tuas estátuas,
> Ó senhora (δέσποινα) Cípria. É preciso estar disposta a absolver.
> Se alguém, pela puberdade[92] portar violento coração,
> Dizendo insolências, pareça não as ter ouvido:
> É preciso ser os deuses mais sábios que os mortais[93].

Ora, o final dessa fala funde três elementos a partir dos quais uma perspectiva para a compreensão dos acontecimentos posteriores pode ser desdobrada: a insensatez juvenil, a justa reverência para com os deuses e a sabedoria divina. Em outros termos, podemos pensar na direção de que, de um lado, a imaturidade da juventude seria um motivo para Hipólito furtar-se à reverência para com todos os deuses e, de outro, que sendo sábias as divindades, estas agirão de modo justo em relação à falta cometida pelo rapaz.

Além disso, em sua prece, o servo deixa claro que a atitude de Hipólito não deve servir como modelo para nenhum dos seguidores de caça, uma vez que é conveniente prestar reverência à Cípria e, porque se trata de uma falta no campo divino, não diz respeito aos mortais o julgamento, mas apenas à deusa, a única portadora da potência necessária para absolver o jovem transgressor.

---

[92] Note-se que optei por traduzir o termo grego *hēbēs* por puberdade ao invés de juventude a fim de guardar a significação imbricada no vocábulo *ephēbos* (embora este tenha muito mais uma conotação técnica para designar os jovens em idade de serviço militar que em idade púbere). Além disso, acredito que *puberdade* ligada a seu complemento "portar violento coração" provoca uma amplitude significativamente dramática, em língua portuguesa, maior e mais imediata do que 'juventude' ou 'adolescência', já que a puberdade é o período em que as transformações fisiológicas e emocionais são evidentes. Contudo, *hēbēs* bem poderia ser traduzido como adolescência. Pélékidis (*Histoire de l'éphébie attique. Des origines à 31 avant Jésus-Christ*, p. 57-70) comenta a variação da significação de *hēbē* nos diferentes textos em que o termo aparece.

[93] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 114-20.

E na invocação do servo à Afrodite, não só é desejável que ela o desculpe, mas, antes, *é preciso* (*khrē*) que ela esteja inclinada a, dessa maneira, proceder, assim como *é preciso* (*khrē*) que os deuses sejam mais sábios que os humanos. Ora, de fato, o termo *khrē* é uma fórmula própria à performance da invocação aos deuses, situado no nível da eficácia do discurso. A repetição do termo *khrē* torna a súplica uma afirmação do que é imperativo acontecer para que a hierarquia do mundo continue eficazmente de pé. Assim, é preciso desculpar um jovem impulsivo como Hipólito, e fingir não ouvir as palavras depreciativas que ele pronuncia, pois "é preciso ser os deuses mais sábios que os mortais". Portanto, seguindo a coerência do argumento do servo, a benevolência da Cípria demonstrará a superioridade da sabedoria divina em relação aos seres-humanos. No entanto, Hipólito não será absolvido e os deuses não são mais sábios que os mortais (?).

Essa é a conclusão à que se chega tendo como ponto de partida para a compreensão da peça a afirmação do servo. Uma afirmação bastante importante no que se refere às atribuições dos deuses ou, mais precisamente, às ideias que os homens concebem acerca da divindade, já que tal súplica coloca em questão a vingança divina e, consequentemente, a antropomorfização dos deuses.

A vingança pertence ao campo privado da ação, mas na vida na *polis* cabe ao tribunal e não ao indivíduo julgar as faltas e os crimes cometidos contra seus membros. A decisão acerca da pena cabível ao faltoso/criminoso deve ser emitida por juízes que não estão diretamente envolvidos no caso, juízes esses que darão o veredito com base nas evidências apresentadas pelas testemunhas. Assim, a decisão sobre o destino do acusado adquire certo âmbito de objetividade, na medida em que é deslocada do campo da 'justiça feita pelas próprias mãos', para o campo da análise das *tekmēria*. De fato, para o servo de Hipólito, a puberdade funciona como atenuante para a falta do rapaz e, portanto, deve ser levada em conta por Afrodite em seu *julgamento*. Em outras palavras, Hipólito não seria *totalmente* responsável por desprezar a deusa. E, nesse sentido, poderíamos desenvolver um questionamento sobre a própria constituição da responsabilidade do agente: como ela pode ser delineada, o que significaria uma responsabilidade parcial e mesmo, quais são suas condições de possibilidade. Mas essa seria uma longa discussão que não explorarei aqui. Porém, é salutar notar que 'é preciso' que a juventude do cavaleiro seja levada

em consideração, pois é esse discernimento que caracteriza a sabedoria dos deuses: a compreensão global das condições em que o agente age. E se os deuses não levam em conta os inúmeros aspectos que constituem a deliberação da ação, então a hierarquia que se estabelece em relação à sabedoria humana e divina não faz sentido: somos tão sábios quanto os deuses, ou ainda, podemos ter decisões mais sábias que eles.

Assim, embora, o servo pense em delimitar certa diferenciação essencial entre a sabedoria divina e a humana, ele ainda concebe as ações de Afrodite calcadas em um paradigma antropomórfico, e o pedido da absolvição de Hipólito sinaliza para isso. Absolver o culpado –e sim, Hipólito é culpado – é sinônimo de esquecimento da falta cometida, e é somente no âmbito humano que há sentido em falar sobre apagamento de lembranças. O ato de esquecer é traço constitutivo da realidade mortal[94] e não da divina. Na medida em que, nessa peça, a presença e a força de Afrodite encontram-se muito mais ligadas à potência da natureza do que às deliberações e sentimentos humanos, também devemos diferenciar seu modo de atuação do modo humano. Ou como diz Knox, em alusão aos personagens de Eurípides: "Esquecimento é, de fato, impensável nesse contexto; ele só é possível para seres humanos. Esses deuses são nos sentidos metafórico e literal do termo, inumanos[95]". Assim, uma descrição puramente antropomórfica dos deuses cede lugar para a ênfase em características ligadas ao domínio do que é biológico e físico-natural. No caso de Afrodite, percebemos isso pela reiterada associação que Eurípides faz entre a deusa, a atividade sexual e o mar. Ou seja, na medida em que instinto sexual e águas marinhas são absolutamente incontornáveis, fogem à possibilidade da autoridade racional humana.

No entanto, a vingança é uma disposição que acomete os homens e, nessa direção, podemos ver no apelo serviçal à necessidade de sabedoria divina, o apelo à diferenciação entre deuses e humanos. De fato, trata-se de uma questão lógica: é preciso que se diferenciem, pois senão podemos ser deuses e os deuses podem ser humanos.

Entretanto, distinguir deuses e homens por meio do critério da maior ou menor 'sabedoria' é, sem dúvida, ainda referir-se a categorias humanas de definições, pois a sabedoria divina é pensada tendo como referência a sabedoria humana.

---

[94] Lembremos que *lēthēs* é filha de Éris e assim como sua mãe, faz parte do catálogo hesiódico das potências noturnas que se ligam de modo essencial à condição humana.
[95] KNOX, B. *The Hippolytus of Euripides,* p. 29.

De todo modo, penso que em *Hipólito*, a juventude-puberdade não pode ser um motivo atenuante para a falta, justamente porque embora o cavaleiro não seja mais *de fato* jovem, este é o estado com o qual o personagem não quer romper. Para ele, a mudança é uma ameaça que deve ser evitada a todo custo, do que se segue que Hipólito não irá amadurecer para poder refletir sobre os erros que cometera no auge da imaturidade. O desejo de permanência e de estagnação prendem o cavaleiro a um presente de efebia e, portanto, a um futuro imóvel em que nem o sexo, nem a guerra, nem Afrodite farão parte da existência. Embora tenha Teseu como pai, a ânsia de superar desafios e ser reconhecido pela bravura, coragem e bela fala pública não pertence a seu horizonte paradigmático de vida. Assim, Eurípides traz para a cena algo que se choca, justamente, com as expectativas dos cidadãos espectadores do teatro, dos quais provavelmente alguns passaram pelos ritos necessários à mudança de estatuto de efebo para o de homem, e também para os quais Teseu era um herói a ser imitado. Esses cidadãos veem representado no palco o paradoxo do dito popular 'em casa de ferreiro, o espeto é de pau', que em uma versão livre poderia ser traduzido pela sentença 'em casa de Teseu, Hipólito não tem pau'. A exposição da simetria antagônica do caráter de pai e filho demonstra que a virtude política pertence muito mais ao campo do *nomos* que ao da *physis,* e que não há garantia nenhuma de transferência, por meio do sangue, da excelência paterna para os filhos. Trazendo para a vista pública a antítese comportamental de pai e filho, ou seja, o comportamento publicamente desejado, contraposto ao que é explicitamente rejeitado, podemos pensar que o poeta coloca em questão a própria educação que os jovens recebem em casa e, nesse sentido, a permissividade com a qual os pais tratam as condutas indesejadas de suas crianças é tematizada.

Aliás, o próprio Hipólito deixa claro que sua adolescência não é um estado que se pretenda provisório. Durante a oferenda que faz à Ártemis no verso 87, ao final de sua adoração cultual à deusa, o cavaleiro diz: "Que finde como começou minha vida". Sem dúvida, essas palavras denotam a aspiração de Hipólito à permanência e à imutabilidade de um culto e atividade que são, por definição, passageiros. De um lado, a veneração à Ártemis está ligada a um estágio de vida transitório, que é justamente o

da fronteira da idade adulta; de outro lado, a caça e a equitação solitária são práticas efébicas que, por isso mesmo, não adentram aos limites da cidadania[96].

De fato, Hipólito não apenas rejeita o domínio sexual de Afrodite. Mas ele recusa absolutamente todas as competências atreladas à deusa, pois além de ser uma divindade ligada à *mixis* sexual, Afrodite apresenta também competências concernentes a todas as formas de *mixis,* entre as quais, podemos citar a coesão social. Nesse sentido, porque não pretende fixar-se como um cidadão, mas permanecer na incansável caça selvagem e adestramento de cavalos, à margem da cidade, ele não só nega o aspecto do *gamos* atribuído à divindade, mas também os aspectos cívico e militar. Ora, no que diz respeito a tais atribuições da deusa, Pausânias[97] nos conta que em agradecimento a uma vitória naval, Conon teria construído um santuário de Afrodite, no Pireu. Além disso, "a deusa se revela tanto concernente ao treinamento militar dos jovens e à patronagem de seus 'condutores' quanto ao destino vitorioso dos generais e ao sucesso das operações de guerra[98]". E embora na Ilíada, Zeus tenha lhe excluído dos assuntos belicosos[99], lá ela se mostra como grande companheira e cúmplice de Ares. No mais, Simônides caracteriza Eros como o filho nascido da união dos dois deuses, rebento da violência do desejo e do furor guerreiro[100], características essas que são essenciais nos quadros militares. Portanto, a recusa de Hipólito pela deusa deve ser pensada, sobretudo, em termos de recusa à integração militar e política. Afinal, não é simplesmente para fins de efeito poético que a deidade, na peça, se refira ao filho de Teseu como *monos politōn*. Segundo a perspectiva da Cípria, Hipólito é definido como o *politēs* à margem do corpo cívico. E, assim, Afrodite apresenta-se aos espectadores como a divindade que assegura a *mixis* coesiva na cidade: ela é a deusa que preserva a estabilidade política da *polis.* Logo, os comportamentos que podem perturbar ou ameaçar a unidade da cidade são punidos pela deusa enquanto protetora da harmonia entre cidadãos.

---

[96] Ora, o verbo *kampsaimi* que traduzi por 'finde' faz parte de uma etimologia intrínseca à equitação. *Kamptēr* que pertence à mesma família de *kampsaimi*, por exemplo, denota o limite do hipódromo em torno do qual os carros faziam o desvio. Assim, como nota BARRETT, "*kamptēr* pode facilmente vir a significar 'objetivo'" e, portanto, é "em consequência disto que *kampsai,* 'fazer a volta', veio, muito mais surpreendentemente, a significar 'alcançar (o fim)' ou 'acabar'" (BARRETT, W.S. *Commentary*, 87, p. 176). Nesse sentido, ironicamente, Hipólito deseja que sua vida termine como começou, ou seja, conduzindo cavalos.
[97] PAUSÂNIAS, I, 1.3.
[98] PIRONTI, G. *Entre ciel et guerre*, p. 248.
[99] Cf. HOMERO, *Ilíada,* V, 428-30.
[100] SIMÔNIDES, fr. 575.

Portanto, quando o párodo entra em cena, a situação já está explicitada ao público: este sabe qual doença acomete a rainha Fedra em seu leito, antes mesmo de que qualquer personagem da trama, a não ser Fedra e Afrodite, saiba o que se passa.

1.3 O instrumento da ruína de Hipólito: Fedra

> E assim ela continuou falando consigo mesma, ora perguntando, ora respondendo, como numa verdadeira conversa. Após alguns minutos, porém, ouviu uma voz do lado de fora e calou-se para escutar melhor. (L. Carroll, *Alice no país das maravilhas*, p.47)

Aqui, o coro é composto por quinze mulheres trezenas de bom nascimento que aguardam ouvir notícias acerca da doença de Fedra. Por sua vez, esta, cuja hipótese de uma gravidez é descartada, se encontra acamada, coberta e em jejum há três dias. Após a exposição de sua situação, pelo coro[101], entra em cena a velha ama da rainha, cuja caracterização se oporá à do servo de Hipólito. Esta também não sabe qual o motivo leva Fedra ao sofrimento, mas com sagacidade irá descobrir o que sua senhora tenta a todos os custos esconder.

A primeira fala de Fedra retoma, em cena, o epíteto erótico que permeia as fontes gregas antigas, fornecendo, assim, indícios acerca do mal que a faz padecer:

> **Fedra:** Erguei-me o corpo, endireitai minha face:
> Meus próprios membros se desatam (λέλυμαι), em suas articulações (μελέων).
> Segurai estes belos braços e mãos, ó servas!
> Essa tiara que tenho na cabeça me pesa;
> Retirai-a, soltai meus cachos sobre os ombros[102].

[101] Cf. EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 121-69.
[102] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 198-202.

Os membros do corpo desligados compõem uma das inúmeras sensações experimentadas por aqueles que provam a força de Eros. Em Hesíodo, a divindade é assim descrita:

> Eros: o mais belo entre deuses imortais,
> solta-membros (λυσιμελής), dos deuses todos e dos homens todos
> ele doma no peito o espírito e a prudente vontade[103].

Com efeito, o epíteto atribuído a Eros, em Hesíodo, tornou-se o símbolo da força erótica, sendo retomado ao longo da literatura grega. Em Arquíloco, o poeta arcaico de Paros, o primeiro poeta mélico do qual podemos delinear um *corpus* consistente de fragmentos, vemos no fragmento 196 W a reapropriação de λυσιμελής, agora aplicado a *pothos*, o desejo:

...mas, ó companheiro, o solta-membros (λυσιμελής) me doma –o desejo.

Segundo Giuliana Ragusa,

> o fragmento mostra que, além de se configurarem como forças externas que vêm domar sua vítima, *Eros* e/ou *pothos* ("desejo") provocam a sua desintegração física, como diz o epíteto *lusimelēs* ("solta-membros"), conferido a *pothos* por Arquíloco e, recorrentemente noutros poetas, a *eros.*[104]

De fato, o termo *lusimelēs* é revelador da força eroticamente devastadora. Considerado uma potência exterior inelutável, *Eros* toma de assalto mortais e imortais provocando a nebulosidade do pensar e a incapacidade física dos movimentos coordenados. Tal como uma doença, *Eros* mostra seus sintomas: mente e palavras obscurecidas, corpo desligado em suas articulações. No doente, a unidade física e de pensamento é transtornada pelas sensações de desconexão dos membros em relação ao corpo uno e pelas múltiplas visões que a insanidade provoca na prudência do juízo.

---

[103] HESÍODO, *Teogonia*, vv. 120-2.
[104] RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 268.

O fragmento 130 V de Safo, reitera e confirma essa noção: "[...] Eros de novo – o solta-membros (λυσιμελής)–me agita, /doce-amarga (*glykupikron*) inelutável criatura [...]". Ora, ninguém pode fugir aos desígnios de *Eros*: ele é inelutável (*amakhanon*) assim como a deusa que o rege, Afrodite. Portanto, porque contra Eros não há possibilidade de luta, será possível à Fedra apenas aceitar sua condição miserável e decidir o que fará com esse amor.

Cabe aqui voltarmo-nos para outro registro, além do da poesia mélica, que compartilha com os séculos anteriores, a ideia da irresistível potência de *Eros*. O *Elogio de Helena*, de Górgias, traz como quarto discurso da defesa de Helena, *Eros* como causa da partida da rainha para Troia.

> Pois, se Eros foi o que fez todas essas coisas, não dificilmente ela escapará à acusação do erro que é dito ter ocorrido. (...) Por um lado, se este sendo deus tem o poderio divino dos deuses, como o que é inferior seria capaz de expulsá-lo e defender-se? Por outro lado, se ele é uma enfermidade humana e uma ignorância da alma, não deve ser criticado como erro, mas considerado como infelicidade; pois veio, do modo que veio, devido às redes do acaso, não por deliberações do juízo, por necessidades de amor e não por preparações de artifícios[105].

Logo, se Eros for o motivo que arrastou Helena à Troia, nada se lhe pode recriminar, uma vez que, de um lado, sendo deus, por definição é superior aos mortais, não havendo saída para quem é dominado por ele e, de outro, sendo uma enfermidade, não pode ser evitado pelas "deliberações do juízo". Com efeito, nesse discurso, Górgias lida com a recorrente concepção, bastante difundida e conhecida de seu público, de que a força erótica está além da condição humana de escolha e de combate, e de que por isso mesmo, o mortal atingido por suas flechas está isento de responsabilidade. Podemos situar os discursos gorgianos como contemporâneos às tragédias de Eurípides, o que amplia nosso horizonte em direção à conclusão de que as referências nas quais, grosso modo, os autores antigos se apoiavam pertencem a um ideário compartilhado pela *polis*. Nessa perspectiva, a invenção está no uso e no

[105] GÓRGIAS, *Elogio de Helena*, 15-9.

sentido que determinado tema ou *topos* adquire segundo cada autor. Vemos, em Górgias que a noção estanque de que Eros ofusca o discernimento, pode justificar a fuga de Helena. Contudo, em Eurípides tal noção somente explica a doença de Fedra, mas não serve de justificativa para suas ações posteriores.

Com efeito, voltando-nos ao prólogo do *Hipólito*, Afrodite deixa claro de que maneira o domínio de Eros obedece a seu ordenamento, e como a quem ama não é possível fazer resistência:

> Uma vez, tendo vindo ele [Hipólito] da casa de Piteu,
> Para ver cultos de mistério e neles consagrar-se,
> Na terra de Pandíon; a bem-nascida esposa
> De seu pai, Fedra, ao vê-lo, violento amor
> Tomou-lhe coração, segundo meu desejo.
> (...)
> Desde então, a desgraçada agoniza gemendo e
> sendo abatida pelo aguilhão erótico,
> em silêncio. Em casa, nenhuma das servas sabe da doença[106].

Ressaltar a inelutabilidade contra Eros e sua identificação à doença (*noson*) fornecem elementos essenciais para compreendermos a ação de Fedra. De fato, o infortúnio sofrido pela rainha reforça seu caráter excelente, pois quando o público vê no teatro um personagem perecendo as misérias de Eros e Afrodite, sabe que não por desejo próprio, mas pela vontade deídica, uma doença corrompe o corpo e o pensamento desse personagem, que quanto a tal situação nada pode fazer, a não ser ficar doente. No entanto, a questão que se coloca ao personagem e aos espectadores é: 'dada a enfermidade erótica, o que fazer?'. Em outros termos, sendo açoitado por Eros, qual ação deve ser efetivada: ceder aos aguilhões e buscar a saciedade erótica ou sofrer as dores corporais e os transtornos do pensar sem dar vazão ao desejo que Eros imprime? A primeira alternativa parece ser a mais querida, já que, em hipótese, significaria o fim dos males e a experimentação do prazer. Todavia, porque Fedra age pautada pela segunda alternativa, demonstra a elevação de caráter que o público

[106] EURÍPIDES. *Hipólito* vv. 24-8 e 38-40.

espera de suas mulheres: que o sofrimento e a miséria signifiquem a rejeição à macula do leito do esposo e a preservação da legitimidade dos filhos.

As dores corporais simultâneas ao obscurecimento do juízo de Fedra desenvolvem o quadro sintomático pelo qual o doente erótico pode ser diagnosticado.

> **Fedra:** *Aiai*! Pudesse eu, no orvalho de uma fonte,
> Extrair uma porção de água pura,
> E, no prado de grama encorpada,
> Sob os álamos, deitada, repousar.
>
> **Ama:** Ó, filha, o que gritas?
> Não deverias cuidar para que muitos não te escutassem
> Lançar palavras seladas de loucura[107]?

Nesse momento, após Fedra já ter dado mostras físicas de que perece, profere palavras absolutamente insanas na medida em que "nenhuma senhora grega respeitável, muito menos uma rainha, poderia sonhar com tal comportamento"[108]. Ou seja, sair em busca de repouso no *leimōnos*, em meio a cães e cavalos, empunhando um dardo nas mãos[109]. Logo, nada mais natural que a reação da serva em buscar identificar na fala de sua senhora uma espécie de loucura proveniente de um deus[110].

Por um lado, os elementos com os quais Fedra deseja travar contato caracterizam o mundo efébico de Hipólito: o *leimōnos*, os cavalos, os cães e o dardo (*belos*)[111] e, seguindo uma leitura freudiana[112], poderemos ver no verso 221 *ekhous' en kheiri belos*, o desejo fálico da rainha de segurar o dardo (pênis) de seu enteado. Por outro lado, sua fala maníaca repercute aos ouvidos da serva a ideia da possessão, manifestando, assim, o *topos* grego de que a mulher é um "ser especialmente aberto

---

[107] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 208-214.
[108] BARRETT, W. S *Commentary*, p. 201, n. 212-14.
[109] Cf. EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 222.
[110] Cf. EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 237.
[111] Aliás, entre os versos 530-532, o coro canta os poderes de Eros e de Afrodite, "nem dos astros nem do fogo é o dardo (*belos*) mais potente/ que o de Afrodite, lançado pelas mãos/ de Eros, o filho de Zeus". Ora, assim como Hipólito, a deusa também tem como arma um dardo que, todavia, tem poder destrutivo muito superior a qualquer outro, e Fedra, fora atingida por ele.
[112] Cf. GOFF, B. *The noose of words*, p. 33.

às influências que atacam ou penetram[113]". Em outros termos, a mulher é permeável e por isso mesmo "particularmente suscetível a outras formas de possessão erótica, demoníaca ou profética[114]". Além disso, é notável a maneira como Fedra se refere ao *leimōnos*, pois ela o faz segundo o *topos* do erotismo ao qual a plateia estava habituada. Com Fedra, a ambientação do prado adquire a conotação usual de local de risco erótico e, com efeito, penso que é muito mais por essa razão do que pelo fato de Fedra ser uma rainha, que a ama atribui à possessão divina o desejo de sua ama, pois o que está implícito nas palavras de Fedra referentes ao *leimōnos* é sua vontade erótico-sexual.

Ainda sobre o estado de completo descontrole do doente erótico, emblemático é o modo como a poesia sáfica trata da questão. O fragmento 31 V descreve sintomas efetivamente patológicos que atingem a mente e o físico da voz que fala em primeira pessoa:

> [...]
> Isso, certo,
> no peito atordoa meu coração;
> pois quando te vejo por um instante, então fa-
> lar não posso mais,
> mas se quebra minha língua, e ligeiro
> fogo de pronto corre sob minha pele,
> e nada veem meus olhos, e zum-
> bem meus ouvidos,
> e água escorre de mim, e um tremor
> de todo me toma, e mais verde que a relva
> estou, e bem perto de estar morta
> pareço eu mesma[115].
> [...]

Ao contrapormos os textos, mais claro se torna o fato de que a consideração acerca do campo de atuação de Eros é indispensável no tratamento das ações dos

[113] GOFF, B. *The noose of words,* p. 5.
[114] GOFF, B. *The noose of words,* p. 5.
[115] Tradução de Giuliana Ragusa, in: *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 269.

personagens do *Hipólito* tanto quanto para a compreensão da construção do caráter desses personagens. A sintomática erótica trazida à cena, por Eurípides, é velha conhecida da poesia antiga e do espectador do teatro. Ela nada tem a ver com o que poderíamos chamar 'amor romântico' que traz como pano de fundo na idealização amorosa, uma vivência permeada por valores cristãos. Aqui se trata de Eros, da devastação amorosa, em que o sexo é o desejo e a manifestação natural do erotismo, algo que não tem nada a ver com 'uma benção divina', mas com punição, sendo o castigo imposto pela divindade.

Desse modo, justamente porque o sexo está no cerne do doente erótico, está presente na conduta de Fedra. Dizer que a rainha ama seu enteado significa dizer que a rainha o deseja sexualmente e que, portanto, a solução para o apaziguamento de seus infortúnios estaria em manter relações sexuais com Hipólito. Com efeito, esse desejo não a torna menos virtuosa, uma vez que o intenso desejo sexual compõe o quadro da doença. Assim, não basta ao homem picado por Eros manter com quem ama uma relação que se resumisse ao encontro de dois olhares apaixonados, que se contenta em sonhar com planos futuros que nunca se efetivarão. A força de Eros é do aqui e do agora, ela impele à satisfação sexual imediata, para a cura do doente. Citando Anne Carson, Giuliana Ragusa resume em que consiste a destruição provocada por Eros na mente e no corpo humanos:

> Consistentemente, por todo o *corpus* de lírica grega, assim como na poesia da tragédia e da comédia, *eros* é uma força externa que toma de assalto quem ama e assume o controle de seu corpo, de sua mente [...]. Os poetas representam *eros* como uma invasão, uma doença, uma insanidade, um animal selvagem, um desastre natural. Sua ação é derreter, provocar o colapso, consumir, queimar, devorar, exaurir, entontecer, picar [...] (1998, pg. 148)[116].

Controlar esse desejo impulsivo é o que faz Fedra. Mantendo-se calada, em jejum e acamada, tenta com os instrumentos humanos de que dispõe refrear a selvageria erótica. A fim de manifestar uma conduta virtuosa, ela permanece firme sufocando uma paixão vergonhosa que se levada à consumação arruinaria toda sua

[116] RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo*, p. 270.

posteridade, na qual podemos incluir, além de seus filhos, a própria memória que esta anseia em deixar através dos tempos. E, quando no verso 239, as nuvens da loucura dão trégua ao pensar de Fedra, cobrir a cabeça é o expediente ao qual ela recorre para tornar-se não visível, ou seja, para que seus atos sejam cobertos e não possam espalhar-se a nada e a ninguém mais. Aliás, como fora observado, a primeira versão do *Hipólito* é conhecida como *Hipólito Vendado* provavelmente por causa da cena em que Fedra teria se aproximado do enteado com intenções de sedução[117], e este horrorizado com a situação aparece com a cabeça coberta. Assim, o ato de cobrir-se denota vergonha por ações próprias ou alheias. Com o encobrimento da cabeça, o personagem pretende desvincular sua face da ação que engendra censura e, nesse sentido, quem cobre a cabeça é aquele para quem o olhar público tem importância.

Ora, a principal preocupação de Fedra consiste em cultivar uma gloriosa reputação, em deixar para além de si a *eukleia* que, de fato, é algo bastante incomum para uma mulher, precisamente porque esta fama pertence ao domínio público, sendo, portanto, uma glória essencialmente masculina. Por seu turno, Hipólito não demonstra tal interesse. Para ele sua *sōphrosynē* é tão autoevidente que a preocupação com a opinião pública nem mesmo pode legitimar-se. Assim, a inquietação de Fedra com sua reputação deriva, por um lado, do fato de que a mulher "é construída como o objeto do olhar e do discurso masculino e não pode ter existência autônoma sem referência ao homem[118]", mas, por outro lado, trata-se de uma apreensão não feminina, justamente porque a *eukleia* é a fama resultante do discurso de outros[119] sobre a participação pública, algo que, definitivamente, não cabe ao âmbito de atuação das mulheres. Desse modo, a construção dos papéis de Hipólito e Fedra, do masculino e do feminino, aparecem ao longo da trama simetricamente trocados. Uma troca que, aparentemente, não é percebida ou pensada por Hipólito, mas na qual conscientemente Fedra se engaja.

Outro personagem que também cobre a cabeça após ter proferido palavras que julga censuráveis e que, assim como Fedra, as dizia em estado de possessão divina é o Sócrates do *Fedro*. Nesse diálogo, o filósofo se envergonha por seu primeiro discurso e decide cobrir a cabeça. E compõe um novo discurso com a cabeça coberta. Ora, tal

---

[117] BARRETT, W.S. *Introduction*, p. 11.
[118] GOFF, B. *The noose of words,* p. 22.
[119] Cf. GOFF, B. *The noose of words*, p. 15.

atitude socrática sugere que o filósofo não quer assumir a autoria de sua composição e por isso a emite sem rosto. Assim como Fedra, Sócrates cobrindo a cabeça pretende não ser o autor responsável pelas palavras fruto da mania do deus. Desse modo, no caso da peça estudada, vemos que o dramaturgo reinventa tal motivo de sua tragédia anterior, rejeitada pelo público, para nesse caso reforçar a virtude do personagem, caracterizando sua paixão como desejo oriundo da divindade e, portanto, isentando-a da responsabilidade de nutrir um amor interdito pelo enteado.

> De fato, endireitar o saber causa dor, (τὸ γὰρ ὀρθοῦσθαι γνώμην ὀδυνᾷ),
> E a insanidade é algo mau (τὸ δὲ μαινόμενον κακόν). Mas melhor (ἀλλὰ κρατεῖ)
> É morrer não sabendo (μὴ γιγνώσκοντ᾽ ἀπολέσθαι)[120].

Seguindo a interpretação de Barrett para esses versos[121], Fedra traça um quadro em que a sanidade é intolerável caso se conheça, ou em um sentido talvez moderno e anacrônico, a sanidade é intolerável a quem tem consciência do problema no qual se encontra enredado. Porém, não conhecer a miséria por causa da loucura é absolutamente detestável. Assim, nessa justaposição de desgraças, morrer não tendo o conhecimento dos infortúnios é a melhor alternativa que se apresenta.

Quando Fedra recupera a clareza do pensamento, pode compará-la à insanidade que a acabara de possuir. Daí conclui que, efetivamente, porque conhece a doença que a atormenta, não há possibilidade de fuga, nem de não se envergonhar com o que só no pensamento já se trata de um mal. Ora, enquanto estava possuída pela *mania*, a personagem perdeu o controle do que podia e do que lhe estava interdito dizer e fazer. Assim, a perda de responsabilidade por suas ações, o fato de não estar 'em si' para responder por seus atos, constituem-se como situação má e indesejada por qualquer um. Já que ter o domínio de si é um bem desejável, mas atrelado ao conhecimento do que é odioso experimentar torna-se um mal, a saída querida por Fedra e, na verdade, a saída que qualquer indivíduo de bom-senso vislumbraria seria morrer, não conhecendo.

---

[120] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 247-49.
[121] BARRETT, W.S. *Commentary,* p. 208.

Daqui em diante, a tensão entre o silêncio de Fedra e a insistência da ama em saber o que se passa criam a gradação dramática em direção ao clímax. Inicialmente, vimos Fedra prostrada em consequência de um mal profundamente silenciado e, ao mesmo tempo, a construção de hipóteses sugeridas pelo coro, de imediato, desconsideradas como explicação razoável para as dores da rainha. No diálogo travado entre a ama e Fedra no momento em que a *mania* lhe tomara o juízo, ambas se utilizavam de, pelo menos, mais de dois versos para estabelecerem os discursos. Após a volta do juízo de Fedra, com sua fala pesarosa pelo ocorrido, e a posterior resposta da ama, a líder do coro, do verso 267 até o verso 270 marca o término, até o instante, de falas 'longas' e estabelece com a ama um diálogo em que às perguntas concisas de um verso da líder coral, a ama responde concisamente, também, com um verso. Todavia, antes de percorrer as implicações que tanto esse jogo de falas quanto a posterior que lhe mimetiza, a saber, entre a ama e Fedra, anunciam cenicamente como efeito dramático e, portanto, nos auxiliam na compreensão da composição formal do poema, é necessário atermo-nos ao caráter da ama que começa a ser delineado nos versos 176-190 e consolida-se em seu discurso dos versos 250 a 266.

Aliás, não só como mais 'uma' personagem, porém como necessária ao funcionamento da *polis* e, de alguma forma, retrato das tensões estabelecidas no corpus cívico, os papéis do servo de Hipólito e da ama de Fedra devem ser compreendidos no cenário do tratamento que o trágico lhes confere.

> A escravidão era uma instituição central na *polis* clássica de Atenas: somente o cidadão mais empobrecido não poderia se permitir ter um escravo em absoluto. Ela afetava a conceituação dos atenienses acerca do universo em todos os níveis, um processo refletido em suas metáforas, pois o cidadão percebia analogias entre suas relações com escravos e suas relações com mulheres e crianças. (...) E a escravidão, tanto literal quanto metafórica é um foco central do teatro trágico[122].

Desse modo, a personagem da velha ama está compreendida em uma categoria bastante importante de escravo trágico: aquela que cuidou e nutriu sua senhora desde a mais tenra infância e que por isso mesmo conhece profundamente

[122] HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy,* p. 110.

seus *pathéma.* Daí, então, esse tipo de personagem representar, na verdade, grande perigo para a casa em que está: ele tem livre acesso às dependências de seus donos, podendo ouvir e ver acontecimentos muito particulares da família. Para o público, esse escravo é identificado como alguém de fora que deseja partilhar os segredos de seus senhores, justificando a ideia de periculosidade de tal figura ou, em outras palavras, de periculosidade do conhecimento que tal personagem possui.

De fato, no teatro de Sófocles, mais precisamente no *Édipo Rei*, um escravo é o responsável pelo destino letal no qual Laio e sua família são enredados. Nascido no lar real em Tebas, o escravo sem nome, chamado ora de pastor, ora de camponês ou, simplesmente, escravo, é o único a saber, além de Tirésias, a verdade sobre Édipo. Incumbido de dar sumiço ao bebê de Jocasta, o escravo leva Édipo, mas não cumpre com a ordem que lhe fora imposta. O final trágico do filho que mata o pai e casa-se com a mãe, poderia, assim, ter sido outro, caso o escravo não tivesse agido por sua vontade, mas fizesse o que lhe estabelecera seu dono. Isso "exemplifica os resultados desastrosos da decisão independente tomada por escravos[123]". E poderíamos citar outros exemplos do mesmo *topos* nas tragédias, situados nas tramas de modo a caracterizar a tensão dentro do próprio *oikos* entre aristocratas e escravos. Contudo, o que interessa aqui é voltar a atenção para o papel desempenhado pela ama de Fedra, localizando-a como um tipo de escravo trágico fundamental e, dentro desse tipo, compreender as complicações que, sem sua presença, não se desenrolariam tragicamente no drama.

Segundo a análise de Edith Hall,

> uma importante categoria de escravo trágico é compreendida pelas velhas amas e suas contrapartes masculinas (*paidagogoi*), que foram designados para cuidar dos aristocratas em sua infância e permaneceram com eles na maturidade[124].

Com efeito, a ama do *Hipólito,* situa-se nessa categoria: ela sabe muito mais acerca da rainha que qualquer outra escrava e, nesse sentido, seu conhecimento pode ser explorado por Eurípides na direção dos desdobramentos catastróficos que se

[123] HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy*, p. 114.
[124] HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy*, p. 114.

seguirão. Ela também deve ser entendida como elemento essencial e fundamental para os episódios que encadearão a desgraça sobre a casa de Teseu.

Em uma passagem da *Política*, de Aristóteles, que trata acerca da educação das crianças, observamos uma importante recomendação aos pais, que pode ser remetida a uma visão mais geral acerca da questão da proximidade dos homens (atenienses) livres com seus escravos. Diz o Estagirita no Livro VII:

> Os encarregados de educação devem exercer um controle sobre a maneira como as crianças passam o tempo. Em particular, devem evitar que as crianças passem tempo com escravos. Como até aos sete anos têm que ser criadas em casa, é lógico que, sendo tão pequenas, aprenderão coisas indignas a partir do que veem ou ouvem[125].

A perspectiva aristotélica para com a educação das crianças livres tem no horizonte a formação de um caráter livre e, portanto, que em nada se assemelhe a um caráter escravo, isto é, deformado pelo nascimento e por maus costumes. Em presença constante do escravo, a criança tende a absorver comportamentos nefastos para sua posterior condição de livre que o status de cidadania reserva aos meninos, e para as meninas, a condição de mulher casada. Para a *polis*, a corrupção das crianças por escravos significa o desenvolvimento de cidadãos e de mulheres de cidadãos viciosos e, assim, de indivíduos que, provavelmente, serão fonte para disputas internas, na medida em que não apresentam uma conduta correspondente à sua boa origem.

Ora, esse arsenal do ideário helênico, sem dúvida, sempre é levado em consideração na escrita de uma peça de teatro que disputa um prêmio. Embora, a tragédia traga ao palco personagens da realeza de uma época gloriosa, as tensões 'sociais' da democracia ateniense estão presentes no enredo das tramas, uma vez que a tragédia funciona não simplesmente como reflexão do processo 'social' por meio da reinvenção de mitos conhecidos, mas como meio transformador de tal processo enquanto o assimila[126].

---

[125] ARISTÓTELES, *Política,* livro VII, 1336 a 39 -1336 b.
[126] HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy*, p. 94.

Após a observação desses pontos, o delineamento do caráter da ama de Fedra, que começa a ser traçado nos versos 176-190, poderá agora ser elaborado e, então, contraposto ao caráter do servo de Hipólito.

Assim, nos citados versos 176-190, vemos a impaciência e desespero da mulher diante do estado debilitado em que Fedra se encontra e, posteriormente, um breve discurso que denuncia os princípios que ela adotaria caso estivesse nas mesmas condições da rainha:

> Na vida, dizem, a ocupação com o que é exato
> Perturba muito mais que deleita
> E guerreia muito mais contra a saúde[127].

Em sua edição comentada da peça, Barrett indica a oposição entre o rumo tomado por Fedra e o que tomaria sua serva diante do caminho erótico. Diz ele:

> a presente perturbação de Fedra é o resultado do apego a seus princípios, da sua recusa em dar passagem ao amor, e as palavras da ama, aqui, sugerem ao público a atitude que ela tomaria quando soubesse a verdade –renunciaria a seus princípios, seguindo o caminho mais fácil[128].

Tal postura da ama revela a desconsideração para com aquilo que Fedra tenta a todo o custo preservar: a honra do nome e a legitimidade dos filhos. Com efeito, veremos que, para a serva, a satisfação erótica está à frente das implicações desastrosas que esta pode causar e que, no caso de Fedra, significaria perder o único bem que efetivamente tem, ou seja, a honra do nome, pela qual tem apreço excessivo, a ponto de caluniar Hipólito para limpar a posteridade de sua memória. Porque atribui à vida muito mais valor que à *eukleia*, segundo a ama, melhor seria para Fedra ceder ao desejo, vivendo, que o aplacar com a morte.

Logo, ao contrapormos à dualidade Fedra/ama a dualidade Hipólito/servo, é possível identificar os elementos de manutenção e de contravenção ao *nomos*

---

[127] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 260-62.
[128] BARRETT, W.S. *Commentary* p. 209, n. 261-63.

ordenador cívico em personagens com estatuto similar na esfera social, mas que tragicamente desempenham papéis simetricamente antagônicos. Enquanto no início do drama, o diálogo entre Hipólito e seu servo é pautado pela paciência do segundo diversa da impulsividade do primeiro, da humildade serviçal diferente da arrogância do cavaleiro e do respeito do servo aos *nomoi* cultuais partilhados comumente, contraposto à atitude particular do filho de Teseu em relação à Ártemis; vemos na relação entre Fedra e sua ama o que poderíamos chamar de posicionamentos inversos aos desmembrados pelo par Hipólito/servo acerca da doença da rainha. Diferentemente do servo, a ama apresenta-se impaciente e desesperada ao ver Fedra perecer e não medirá esforços em arrancar o segredo guardado a duras penas pela rainha. Além disso, distante da virtude que Fedra possui e assegura sua resistência no enfrentamento contra os males eróticos de Afrodite, sua ama a incentivará com palavras a ceder à paixão incestuosa que reflete uma contravenção aos *nomoi* que a comunidade partilha.

Após essas breves considerações acerca do papel fundamental que a ama de Fedra desempenha no Hipólito, vejamos de que modo sua atuação se torna decisiva no prosseguimento da peça a partir do diálogo desenvolvido entre ela e o corifeu.

Acerca da doença (*noson*) da rainha, nenhum mortal ainda consegue dizer do que se trata. Assim, sendo a ama a figura mais próxima e que melhor conhece Fedra, a líder do coro lhe indaga a fim de saber a resposta:

> Velha mulher, ama fiel da rainha,
> Vemos essa fortuna miserável de Fedra,
> Mas a nós a doença não é clara.
> Gostaríamos de perguntar e ouvir de ti[129].

Daí, então, seguem-se perguntas e respostas muito curtas que trazem aos espectadores, novamente, os sintomas da doença e evidenciam o fato de Teseu, esposo de Fedra, estar ausente. Notemos a passagem do diálogo em que a ausência de Teseu vira o centro da discussão entre o corifeu e a ama:

[129] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 267-70.

> **Corifeu***:* Dizes algo espantoso, se o marido está satisfeito.
>
> **Ama:** De fato, ela também esconde o sofrimento e não diz estar doente.
>
> **C:** Vendo seu rosto, ele não percebe os indícios?
>
> **A:** Acontece de, nesse momento, ele estar fora da cidade (ἔκδημος)[130].

Com efeito, Teseu, o marido de Fedra não acompanha as aflições pelas quais sua esposa passa. Em viagem, para consultar um oráculo, ele não possui a menor ideia do estado em que se encontra Fedra: as dores, o jejum e a *mania* que a ama e o coro veem de perto. Embora, já há algum tempo, segundo o relato de Afrodite no prólogo do texto, Fedra fora tomada por Eros ao ver Hipólito regresso da casa de Piteu[131], somente com a ausência física do marido, a manifestação erótica veio à tona. Ora, esse fato não deve passar desapercebido nem ser pensado como uma opção do dramaturgo entre tantas para sua composição trágica. Muito mais que uma escolha euripideana, a ausência de Teseu no momento em que Fedra sofre as misérias lançadas por Afrodite é uma convenção que pode ser formulada da seguinte maneira:

> mulheres na tragédia ateniense ficam perturbadas somente (isto é, quebram uma das 'leis não escritas', agem sob um inapropriado ímpeto erótico, ou zombam da autoridade masculina) na ausência física de um marido legítimo ou *kyrios.* Isso se aplica igualmente a virgens solteiras e mulheres casadas, que transgridem apenas na ausência de seus maridos[132].

Personagens como Clitemnestra, Helena e nossa Fedra exemplificam essa convenção: suas transgressões tornam-se possíveis somente quando se encontram desprovidas da supervisão marital. Ao voltarmo-nos para o *Agamêmnon* de Ésquilo, temos uma Clitemnestra adúltera, assassina do marido Agamêmnon e da amante dele Cassandra e, ainda por cima, apresenta pretensões de mando político. Contudo, o

---

[130] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 278-81.
[131] Cf. EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 24-6.
[132] HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy*, p. 106.

desenvolvimento de tal situação aconteceu durante a guerra de Troia, quando Agamêmnon estava fora de casa lutando junto a seu irmão Menelau, e Clitemnestra ficara por longos anos sozinha à espera do marido. Também na *Ifigênia em Aulis*, vemos a ocorrência da mesma convenção: "Paris raptou Helena de Esparta quando 'Menelau estava fora da cidade (*ekdēmon*, 76-7)'". Ou seja, a mesma palavra utilizada para explicitar a ausência de Teseu no *Hipólito* aparece também nessa peça. E inúmeras são as referências disso que podemos chamar convenção ou expediente trágico. Efetivamente, o motivo dramático da mulher sujeita a transgressões e desvios de conduta em decorrência da falta de supervisão masculina deve ser "iluminado pela referência à posição legal das mulheres atenienses[133]" que necessitavam de um *kyrios*, por toda a vida. No período clássico, o termo *kyrios* tem o sentido de mestre e senhor e é essencial para a compreensão da condição feminina em Atenas.

Com efeito, a mulher ateniense da antiguidade sempre permaneceu em estado de menoridade, o que significa dizer que para se enquadrar nos quadros sociais da comunidade era necessária a submissão a um *kyrios*, ou seja, a um agente legal que detinha o controle sobre as funções exercidas pela mulher em questão. Logo, não lhe era permitida a tomada de decisões sozinha, uma vez que não poderia ser responsabilizada por seus atos, embora possamos afirmar que havia 'autoridade feminina' no que concerne ao interior, isto é, ao *oikos*. Os textos da épica homérica e aqueles do século V enfatizam que o papel da mulher consistia na administração do lar, na distribuição das tarefas aos servos, na supervisão do trabalho doméstico, no cuidado das crianças e nos trabalhos de costura[134], contudo, esse tipo de autoridade feminina que é exercido no *oikos* não pode ser comparado ao tipo de autoridade que se dava entre homens livres. Ora, a mulher possuía o comando sobre escravos, enquanto o cidadão exercia a autoridade no exterior, na *polis*, entre iguais.

Assim, quando pensamos na concentração das atividades femininas, ou melhor, na própria condição da mulher, a função do *kyrios* mostra-se absolutamente indispensável, justamente porque para que seja reconhecida como mulher ateniense, a saber, filha e esposa de atenienses, é preciso reconhecer seu *kyrios*, ou seja, quem é o detentor do comando feminino.

---

[133] HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy*, p. 109.
[134] Cf. MOSSÉ, C. *La femme dans la Grèce antique*, p. 36.

Em termos modernos, não encontramos a tradução adequada para a palavra *kyrios*. Porém, devemos pensá-la tal como uma tutoria, isto é, uma posição que torna o tutor capaz de resolver e responder por aquele que se encontra sob sua guarda. O papel exercido pela mulher, filha de um cidadão, na composição ateniense do século V estava bem definido: com o casamento legítimo ela tornava-se membro de uma unidade político-religiosa formada pela família de seu esposo. Assim, imaginar a situação de uma mulher capaz de realizar transações de compra e venda de bens, por exemplo, não faz parte da realidade ateniense, a não ser para efeito cômico. Ao nascer, a menina tem como *kyrios* o pai, e na falta deste o irmão ou o avô detinham seu comando legal. Com o casamento legítimo, a qualidade de *kyrios* é transferida para o marido[135] e a submissão da mulher é a condição legítima do casamento: somente a esposa (*damar*) adquirida em um casamento (*engyē*) dava à luz a crianças legítimas (*gnēsioi*). De fato, com essa lei, Sólon[136] instaurou certo controle acerca da circulação das mulheres na cidade e aquelas que, então, se uniam a homens sem a legitimidade do casamento, estavam fora desse circuito.

Na medida em que não podemos ver no teatro antigo a representação da condição real feminina, mas o retrato de imagens traçadas que remetem a um imaginário, podemos ligar à Fedra, do *Hipólito*, a imagem da condição de *damar* – como o verso 26 declara –e, portanto, a imagem da conduta esperada de uma legítima esposa que é a garantidora da legitimidade da prole. Com efeito, a ausência física de Teseu é uma conveniência necessária do drama para que Fedra prossiga em uma ação cujo resultado é catastrófico. Em outras palavras, é porque Fedra, a mulher, encontra-se sem a retaguarda de seu *kyrios*, do fundamento masculino, e precisa tomar decisões por si mesma, que as consequências acabam sendo desastrosas, uma vez que ela própria não possui comando sobre si. Aliás, análoga ao estatuto legal da mulher é a

[135] É importante notar que o concubinato era bastante frequente em Atenas, contudo, em tal situação não havia legitimidade da esposa e dos filhos, uma vez que não havia a transferência da qualidade de *kyrios* ao marido. A mulher que travava relação de concubinato ainda estava sob o poder do homem responsável por sua casa de nascimento: ela não se desliga desta a não ser pela transferência de comando. O casamento legítimo é chamado de *engyē*, cuja esposa passa a ser *damar* (assim como Fedra, no *Hipólito*) e os filhos legítimos *gnēsioi*. Somente a formalidade da *engyē* em que o pai confia sua filha ao marido e, portanto, transfere a qualidade de *kyrios*, garante a legitimidade da prole.

[136] Sólon "consagrava em Atenas a formalidade designada pelo termo *engyē* como condição da validade de uma união legítima". (MODRZEJEWSKI, J. M. *La structure juridique du mariage grec,* p. 49-50). O texto dessa lei, tal como chegou a nós, encontra-se no discurso XLVI de Demóstenes.

concepção de Aristóteles sobre a *psikhē* feminina. Vemos, em sua *Política*, a seguinte referência sobre a constituição da *psikhē*:

> De fato, o homem livre manda no escravo, da mesma forma que o marido na mulher, e o adulto na criança. Nesses casos, as partes da alma estão presentes em todos esses seres, mas dispostas de modo diferente. O escravo não tem faculdade deliberativa; a mulher tem-na, mas não apresenta comando (*akyron*); a criança tem capacidade de decisão, mas ainda não desenvolvida[137].

Ora a *psikhē* feminina é chamada *akyron* que, literalmente, significa 'sem um *kyrios*', ou seja, sem essa autoridade legal que é transferida do pai ao marido e assegura a conformação das mulheres a um circuito determinado: o de mulheres atenienses casadas. Portanto, do mesmo modo como do ponto de vista legal a mulher era considerada menor, do ponto de vista 'psíquico' o era também. É evidente que o texto de Aristóteles é posterior ao teatro de Eurípides, contudo, para suas especulações acerca da *polis*, vale-se de um contexto em que a função do *kyrios* e a perspectiva da fragilidade e inferioridade femininas em relação ao cidadão eram dotadas de muita significância.

No *Hipólito*, vemos uma Fedra que padece os infortúnios de Eros de modo completamente doentio e poderíamos nos perguntar o que um médico teria dito caso visse o estado em que a rainha se encontrava. De fato, no já citado texto de Edith Hall, *The sociology of Athenian tragedy*, vemos a resposta para essa pergunta: "se Fedra tivesse consultado um médico, provavelmente ele teria lhe prescrito relações sexuais (com seu marido, claro)"[138]. Para tal afirmação, a autora se baseia nos tratados ginecológicos de Hipócrates em que o casamento, o sexo e a gravidez são essenciais para a saúde feminina quando chega à puberdade, cuja carência sexual provoca sintomas muito semelhantes aos que Fedra apresenta:

> As coisas estando assim, a mulher torna-se louca em consequência de aguda inflamação, por causa da putrefação, sente desejos de

[137] ARISTÓTELES. *Política*, livro I, 1260a 10-5. (Tradução modificada por mim: optei por traduzir literalmente o termo *akyron*).
[138] HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy*, p. 109.

> matar; em consequência da escuridão que se forma, sente terrores e medos; em consequência da pressão exercida sobre o coração, deseja estrangular e, em consequência da deterioração do sangue, seu espírito, agitado e angustiado, se perverte. Ademais, a enferma diz coisas terríveis. (As visões) mandam-na saltar e lançar-se a poços ou estrangular-se como se fosse melhor e tivesse algum tipo de utilidade[139].

Ora, grosso modo, esse é o quadro da esposa de Teseu, cuja ausência física implica, necessariamente, abstinência sexual. Dizer que Agamêmnon e Teseu não estão presentes significa dizer que Clitemnestra e Fedra terão que suportar um período que, efetivamente, é bastante extenso, sem atividades sexuais, cuja recíproca, para seus esposos não é verdadeira. Logo, essa lacuna de comando (da função de *kyrios*) aliada ao longo intervalo sexual (terminantemente não recomendado pelos médicos hipocráticos) funciona como um arsenal pronto para explodir as ações transgressoras de uma mulher, mesmo que esta seja uma rainha. O que o cidadão, espectador do teatro vê representado é, então, o que, em certa medida, é preciso fazer (ou não deixar de fazer) com sua esposa para assegurar a ordenação da *polis*. Uma vez que a categoria feminina naturalmente é selvagem, desmedida e noturna[140], cabe aos homens domar e adestrar, na medida do possível, suas mulheres.

Segundo a peça, Teseu partira para uma consulta oracular e "não temos razão para pensar que a lenda original requereu o rei estar ausente durante a tentativa de sedução[141]", mas, como vimos, porque segundo a conveniência dramática, o pai de Hipólito precisa estar fora de Trezena, um oráculo, invenção de Eurípides, aparece como tal justificativa. Contudo, não sabemos de qual oráculo se trata nem o porquê da visita: quanto a isso não há preocupação de esclarecimento pelo dramaturgo já que, segundo Barrett, constituiria um detalhe irrelevante[142] para a compreensão da ação. Porém, todavia, no verso 1321, Ártemis denuncia a precipitação do pai em acusar Hipólito. Teseu nem mesmo ouviu um adivinho (*manteon*) antes de condenar o filho ao exílio e enviar a praga dada por Posídon. Ele chega à Trezena vindo de uma visita

---

[139] HIPÓCRATES. *Nat. Puer.,* 30.II, 82. 6 -12.
[140] MOSSÉ, C. *La femme dans la Grèce antique*, p. 98.
[141] BARRETT, W.S. *Introduction,* p. 31.
[142] BARRETT, W.S. *Commentary,* p. 212, n. 281.

oracular, porém no que concerne aos problemas de seu próprio *oikos*, acredita poder decifrar a verdade por si mesmo, recorrendo apenas a testemunhas mudas[143].

Desse modo, após o diálogo entre a ama e o coro, a primeira tenta persuadir a rainha a expor o mal que lhe consome, em uma conversa que, de algum modo, mimetiza o diálogo estabelecido anteriormente de perguntas e respostas bastante curtas. Aliás, tal diálogo só se torna possível quando a ama expõe o mal que a morte de Fedra provocará para seus filhos:

> Se morreres, estarás traindo
> Teus filhos, que não terão parte nos bens paternos-
> Certamente a real cavaleira, a Amazona,
> Impôs a teus filhos como amo um bastardo
> Com pretensões a legítimo. Bem conheces
> Hipólito[144].

A menção ao nome de Hipólito provoca em Fedra perturbação tamanha que a faz soltar um grito. Algo que corrobora para a hipótese da ama de que a esposa de Teseu estivesse sofrendo em decorrência da ameaça representada pelo enteado a seus filhos.

De fato, em Atenas, a legitimidade dos filhos era a garantia da sucessão e o casamento legítimo possuía a finalidade determinada de preservar os *oikoi* e, consequentemente, a permanência da *polis*. Embora, o cenário da peça seja Trezena e por isso mesmo *nomoi* atenienses não devam ser pensados como intercambiáveis, os espectadores para os quais o dramaturgo encena são em sua maior parte, oriundos de Atenas e foi para agradar a esse público que Eurípides compôs o *Hipólito*. Como vimos, com o casamento, a mulher era transferida da guarda do homem responsável por seu *oikos* de origem (pai, irmão, tio) para a guarda do marido que, assim, se torna seu *kyrios*. Contudo, para pertencer a uma frátria, ser descendente de cidadãos não era condição suficiente. Em outras palavras, ser filho de pai cidadão e de mãe filha de cidadão não bastava para ser reconhecido como legítimo. Apenas o casamento legitimado segundo a *engyē* e a *ekdosis* garantiam a cidadania para os homens e a boa

[143] Esse ponto encontra-se melhor desenvolvido entre as páginas 138 e 139.
[144] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 305-9.

procedência das mulheres. A *engyē* era a transação entre dois *oikoi* em que o pai ou *kyrios* da jovem concedia-lhe sua mão ao futuro marido: perante testemunhas, estabelecia-se oralmente o compromisso do pai com o noivo de sua filha. Com a cerimônia de casamento, chamada *gamos* havia a entrega da *proiks*, ou seja, do dote da jovem[145]. Assim, o casamento era uma transação com uma finalidade bastante precisa, a saber, a concessão da mulher em vista da procriação de filhos legítimos, "acompanhada de uma prestação material destinada a regular o funcionamento da relação[146]", e tal prestação era conhecida como *ekdosis*, uma espécie de garantia do acordo. A legitimidade do nascimento proveniente da legitimidade do casamento assegura à prole a integração na comunidade: a menina poderá casar-se e o menino adquirir, quando homem, os direitos de sucessão familiar e de cidadania.

A fim de diferenciar os tipos de coabitação, o vocabulário grego antigo é preciso na denominação do estatuto que as mulheres adquirem nas relações. Assim, a esposa legítima, ou seja, aquela cujo casamento proporcionou a transferência de *kyrios*, em que houve a solenidade da *engyē* e a garantia do dote, é chamada *gynē* ou *damar* e somente ela é capaz de fornecer crianças legítimas para a *polis*. A união informal que se estabelece entre uma mulher livre e um cidadão é chamada *sinoikia* que pode ser traduzida, simplesmente, por coabitação. Aí, a mulher é conhecida como *pallakē* e os filhos advindos de tal relação não possuem os direitos que somente o casamento solene propicia. Há ainda outras duas categorias de mulheres: as *hetairas* e as *pornai*. As primeiras são as cortesãs da Antiguidade: recebendo em casa os mais notáveis homens do cenário ateniense que buscavam seus serviços sexuais, as *hetairas* eram mulheres livres, possuidoras de certa riqueza proveniente da arte que exerciam. As segundas eram as prostitutas: mulheres pobres, geralmente estrangeiras ex-escravas ou escravas que comercializavam o corpo a fim de garantir sua subsistência.

Porque os papeis desempenhados pelos agentes da *polis* –compreendendo aqui homens, mulheres e crianças –não podem ser desvinculados dos *oikoi* que a compõem, é preciso pensar que não há uma atuação individual dos cidadãos nem de suas mulheres, porém sempre agem como membros de uma unidade religiosa-política

---

[145] Para mais detalhes sobre os tramites legais do casamento no período Clássico de Atenas, ver WOLFF, J. *Marriage Law and Family organization in Ancient Athens;* MOSSÉ, C. *Dicionário da civilização grega*, verbete casamento; MODRZEJEWSKI, J. M. *La structure juridique du mariage grec*; THOMSON, W.E *Athenian Marriage Patterns: Remarriage*.

[146] MODRZEJEWSKI, J. M. *La structure juridique du mariage grec*, p. 67.

que é o *oikos*.[147] Assim, a despeito da fama que uma tradição de comentários nos legou de que as mulheres atenienses estavam à margem da sociedade, a visão para as instituições nos mostra a participação da mulher como fundamental na manutenção da *polis*, uma vez que depende dela a introdução de novos membros legítimos (*gnēsioi*). Ao ser incorporada ao *oikos* do marido como *damar*, a mulher ateniense adentra a um circuito de culto público que apenas as mulheres legitimamente casadas tinham acesso. Logo, se fazer parte de um *oikos* é a condição para exercer uma função na *polis* ateniense, o não pertencimento a ele equivale a permanecer fora das atividades públicas destinadas a seus membros. Disso segue-se que a *pallakē*, a *pornē*, a *hetaira* e os filhos destas, juntamente com escravos e metecos faziam parte do contingente populacional não inserido nos quadros participativos, sejam cultuais, sejam políticos da *polis* democrática. Nesse sentido, conseguimos vislumbrar o porquê questões sobre a introdução de bastardos como legítimos, ou ainda, a disputa pela sucessão entre filhos legítimos e não legítimos transformou-se em tema bastante profícuo para a produção textual antiga, tanto nas peças de teatro, quanto nos discursos dos oradores: somente a legitimidade é a garantia, para homens e para mulheres, no que concerne a ocupar uma posição ou no exterior da vida pública ou no interior da administração do lar e do cuidado da prole continuadora da cidade.

Assim, as interpretações acerca da posição feminina, na Antiguidade grega, com viés detrator ou crítico a partir de conceitos modernos sobre a igualdade de gêneros apresentam-se destituídas de efetiva significação. Inegavelmente, a mulher ateniense é a peça essencial que garante a cidadania dos filhos. Somente a mulher legítima fornece cidadãos para a *polis*. Em outras palavras, filhos de cidadãos não terão necessariamente o estatuto da cidadania ou o reconhecimento da legitimidade; entretanto, a prole das legítimas esposas atenienses será reconhecida na *polis*, cabendo às crianças de sexo masculino, ao advir da idade oportuna, a função que exercem os cidadãos.

À luz desses esclarecimentos, podemos compreender melhor o que a fala da ama ecoou aos ouvidos dos espectadores que acompanharam a peça, no teatro. Fedra é, com efeito, a garantidora da legitimidade dos filhos que tem com Teseu e sua morte prematura poderia permitir que Hipólito, o bastardo, usurpasse a sucessão que, de

[147] Cf. WOLFF, J. *Marriage Law and Family organization in Ancient Athens*, p. 83-4.

direito, pertencia a Acamas e Demofonte. Assim, a princípio, o grito de dor que Fedra solta ao ouvir o nome do enteado, pronunciado pelos lábios da ama, poderia ser entendido como a dor da mãe que teme pelo direito da sucessão filial. Contudo, sabemos que o terror que lhe invade decorre de outro aguilhão...

> **Fedra:** Mãe, tu me matas! Suplico a ti, pelos deuses
> Que mais uma vez se cale acerca desse homem.
> **Ama:** Vês? Pensas bem, sendo sensata e não queres
> Ser útil a teus filhos e salvar tua vida.
> **F:** Amo minhas crianças; é outra tempestade que me arrasta.
> **A:** Ó filha, puras de sangue trazes as mãos?
> **F:** As mãos estão puras; no pensamento está a mácula (μίασμά)[148].

Assim inicia-se o diálogo entre a rainha e sua serva que, de certo modo, mimetiza aquele travado anteriormente entre a serva e o coro, ou seja, um diálogo de perguntas curtas com respostas também curtas.

Com efeito, o desespero de Fedra ligado ao nome de Hipólito faz com que, naturalmente, a ama suponha que este é decorrente de uma preocupação em relação ao bastardo, uma vez que ele poderia representar alguma ameaça para os outros filhos de Teseu, como já fora exposto, e é nessa direção que o conselho dado para Fedra poupar sua vida deve ser compreendido, pois é estando viva, como legítima esposa, que suas crianças estarão amparadas. Aos poucos, no entanto, a verdadeira desgraça da rainha começa a ser desenhada: não é o temor pela prole que a atormenta, mas o *miasma* instaurado em seu pensamento.

No comentário de Barrett a essa passagem temos que "polução e pureza no século V eram ainda pensados em termos físicos; as mãos do assassino estão fisicamente sujas[149]". O termo grego *miasma*, traduzido aqui como mácula, nos textos antigos, era empregado para designar o sangue do morto encontrado nas mãos do homicida, enquanto o *miasmatos* caracterizava o indivíduo manchado por um assassinato. Assim, ao questionar a respeito da miséria de sua senhora, a ama levanta

[148] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 311-17.
[149] BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 218 vv. 317.

a hipótese do homicídio que, efetivamente, configura falta extremamente grave e engendraria a polução da linhagem de Fedra. Ora, a esposa de Teseu não nega estar impura, porém a mácula não diz respeito ao físico, mas ao pensar.

De fato, observamos o deslocamento não usual que Eurípides empreende do vocábulo, passando do plano estritamente físico e externo do corpo para o campo não físico e interno do pensamento, encarado pela personagem como uma real polução, situada no mesmo nível da ação e, portanto, merecedora, da pena de morte. Mas porque "a noção de uma impureza interior resultando não de quaisquer atos, mas de pensamentos ou intenções é ainda algo não familiar", resulta que "a ama falha totalmente em ver o que Fedra quer dizer[150]". Como fora explicitado, Fedra não faz distinção 'valorativa' entre os pensamentos que traz em si e a colocada em marcha de tais pensamentos, na ação. Em outras palavras, o termo *miasma* para designar a mácula do pensar, caracteriza a não diferenciação entre a cogitação e a prática do ato. Assim, o pensar que deseja possuir Hipólito é tão maculoso quanto o adultério efetivo: o adultério na mente é igual à prática do adultério.

Em consequência dos indícios que a rainha deixa entrever, a serva levanta a hipótese de que o sofrimento que lhe aflige esteja relacionado com alguma falta (*hamartia*) cometida por Teseu:

> **Fedra:** Um amigo (φίλος) me perdeu, não querendo nem ele nem eu.
>
> **Ama:** Teseu cometeu (ἡμάρτηκεν) contra ti alguma falta (ἁμαρτίαν)[151]?

Naturalmente, o pensamento da ama é levado a considerar Teseu o responsável pela miséria da esposa, uma vez que o termo *philos* utilizado por Fedra remete a alguém que lhe é bastante caro. Contudo, no prosseguimento do diálogo, tal hipótese é refutada e Fedra continua firme em seu propósito de não revelar qual doença tem afligindo-lhe o pensar. Porém, a ama não desiste do intuito de apreender a causa que faz com que a rainha considere fugir da vida pelas mãos da morte e em um embate de palavras que movimenta os versos 310 a 353, vemos uma Fedra que tenta

[150] BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 218 vv. 317.
[151] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 319-20.

escapar por todos os meios das insistentes tentativas que a ama empreende para conseguir arrancar o motivo de seu penar.

> **Fedra:** Ó desgraçada, que males, caso saibas, que males!
>
> **Ama:** Por quê? Que mal maior poderia haver para mim que não auxiliar a ti?
>
> **F:** Morrerias. Mas a mim é uma coisa que traz honra.
>
> **A:** E ocultas algo tão valoroso às minhas súplicas?
>
> **F:** De fato, tramo sair com nobreza de algo vil (αἰσχρῶν).
>
> **A:** Pois, falando serás mais honrada ainda[152].

De fato, à Fedra honrará que ninguém tenha notícia do *miasma* que polui sua mente e para isso a morte aparece como índice de glória, pois ocultará para sempre a desdita. Contudo, porque entende que o belo deve ser publicizado, a ama insiste ardentemente para sua rainha tornar público o que lhe dará glória. Na verdade, Fedra deseja ocultar de todos os modos sua paixão por Hipólito, porque se envergonha desse *pathos* que se identifica ao próprio adultério. Logo, o silêncio e a morte, para ela, são encarados como enobrecedores, pois a livram das desditas eróticas. Entretanto, a ama de Fedra não absorve esse raciocínio já que não sabe os motivos pelos quais a esposa de Teseu deseja morrer e muito menos por que isso a tornará célebre. Ora, se a intenção de Fedra é sair da vileza para desembarcar em uma bela reputação, qual o problema de relatar a causa que proporcionará o futuro nome glorioso que terá? Por que não dizer por qual motivo será reconhecida como uma mulher assaz virtuosa? Assim, as respostas de Fedra à serva engendram uma incompreensão maior do fato atormentador e, consequentemente, uma curiosidade e ânsia por saber crescentes que desembocam em uma atitude extremada: a ama atira-se aos pés de Fedra e agarra as mãos e os joelhos da rainha. "É a posição do suplicante, a expressão extrema da pressão física e emocional combinadas, e isso basta para romper a resolução enfraquecida de Fedra[153]". Então, cedendo aos apelos de sua ama, cedendo aos apelos daquela que fora sua nutriz e mostra-se companheira de dor, Fedra possibilita, um pouco tortuosamente, o acesso ao pensamento que lhe faz refém:

---

[152] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 327-32.
[153] KNOX, B. *The Hippolytus of Euripides*, p. 8.

Fedra: Entre os homens o que dizem ser Eros?

Ama: Ó criança, nada há mais aprazível e ao mesmo tempo mais doloroso.

F: Seria, então, do segundo que eu provara.

A: Que dizes? Ó filha, amas? Qual dos homens?

F: Quem quer que seja, é ele, o filho da Amazona.

A: Pronunciaste Hipólito?

F: De ti, não de mim, ouviste[154].

Antes de prosseguir no desdobramento dessa cena, acho conveniente incorporar na discussão o relato de Plutarco que, embora seja bastante posterior à encenação da peça, funciona como uma homologia em relação ao comportamento de Fedra e Hipólito e, penso, transpõe a repetição da *mesma* história, só que com outros personagens, sobre a vida de Teseu. Além disso, apesar de ser muito mais provável que Plutarco tenha sido inspirado também por Eurípides na composição de sua história de amor, que Eurípides a levar em conta os relatos dos historiadores citados por Plutarco[155] como fonte para a elaboração do *Hipólito,* acredito que a observação da semelhança de elementos presentes tanto no historiador quanto no dramaturgo contribuem para o enriquecimento da compreensão dos comportamentos dos personagens da tragédia.

A história homóloga à da peça de Eurípides é a que Plutarco narra na *Vida de Teseu*, ao longo do parágrafo 26. Nesse texto, temos o relato de que durante sua expedição à terra das amazonas, Teseu envolve-se amorosamente com uma delas, cujo nome é Antíope. Contudo, um dos três irmãos que acompanhava o filho de Egeu nessa viagem, Soloen, apaixona-se pela moça –como Fedra apaixona-se por Hipólito. Assim, ao invés de ficar em silêncio sobre o assunto, o amigo de Teseu decide confidenciar seu amor a um companheiro do barco que, tal qual a serva de Fedra, não consegue guardar o segredo e o revela à amazona –que, ironicamente, é a mãe de Hipólito. Por sua vez, Antíope rejeita qualquer possibilidade sexual com o jovenzinho (*neaniskos* 26,5 e 6) e sendo prudente (*sōphronōs* 26,4) não conta nada a Teseu. Desesperado com a situação, o jovem atira-se em um rio e morre afogado.

[154] EURÍPIDES. *Hipólito* vv. 347-53.

[155] Segundo Plutarco, as fontes verossimilhantes para essa história são Férecides, Helânico, Herodoro e Menecrate.

Compreendendo o motivo pelo qual seu amigo cometeu suicídio, Teseu, em conformidade ao oráculo de Delfos, funda uma *polis* chamada Pitópolis para fazer lembrar a todos do conselho da Pítia e nomeia Soloens o rio no qual o moço encontrara a morte.

Portanto, a homologia que se estabelece aqui é a seguinte. Assim como Fedra apaixona-se por Hipólito, Soloens apaixona-se pela mãe do cavaleiro, Antíope. Nesse sentido, ambos desejam agentes da mesma família que estão ligados a cavalos. Tanto Fedra quanto Soloens não conseguem ficar em silêncio quanto ao amor que sentem e resolvem compartilhá-lo com uma pessoa próxima do mesmo sexo: Fedra manifesta o segredo à serva e Soloens a um amigo. Os dois confidentes revelam às paixões interditas aos amados. Tanto Hipólito quanto Antíope, tanto mãe quanto filho, se veem na mesma situação: desejados por indivíduos muito próximos de Teseu. Hipólito e Antíope recusam o amor de, respectivamente, Fedra e Soloens, e decidem não revelar a paixão proibida ao pai e ao companheiro. (Seria Teseu sempre o último a saber?) Atormentados por Eros, Fedra e Soloens escolhem o suicídio como via para aplacar o sofrimento. No entanto, na tragédia, ao incriminar o enteado, Fedra desperta em Teseu a ira que levará o cavaleiro a encontrar a morte prematura, enquanto na história de Plutarco, o rei de Atenas, comovido com a situação do amigo, homenageia-lhe, conferindo ao rio seu nome e não questiona Antíope sobre a veracidade dos fatos.

Penso que a característica principal que deve ser ressaltada nessas duas histórias é o fato de que em ambas o comportamento tanto da amazona quanto do cavaleiro é o mesmo: nenhum dos dois revela a Teseu o amor de seus amantes. E embora não seja claro de que modo, na narrativa de Plutarco, o rei de Atenas apreende o motivo do suicídio de seu amigo, o fato é que assim como Hipólito, Antíope, ao tomar conhecimento da paixão maculosa, não a publiciza e o silêncio parece ser fruto hereditário da *physis* amazona.

Voltemos para a cena de Fedra e de sua ama.

Com efeito, a desgraça inimaginável de Fedra revela-se: o amor pelo enteado. De fato, nesse momento da peça, vemos com que rodeio a rainha se dispõe a indicar o motivo pelo qual sofre. Durante o diálogo travado com a ama, Fedra dá alguns indícios

de seu mal, mas sempre por meias palavras, relatando o 'valor' moral da doença com os termos *kakon, miasma* e *hamartia*, ao invés de sinalizar para 'o que é' a doença. Ou seja, na conversa que se dá entre a madrasta de Hipólito e sua serva, as questões desta acerca do 'que' agoniza Fedra são desviadas para respostas sobre o julgamento moral que a rainha confere para o que lhe aflige. Contudo, no verso 347, Fedra modifica a valoração para a pergunta: "Entre os homens o que dizem ser Eros?" que, na peça, funciona como uma pseudo questão, uma vez que serve como caminho para conduzir ao reconhecimento de algo que ela não pode, de imediato, fazer[156], a saber, falar sobre sua paixão por Hipólito. Seguindo a interpretação de Barrett, não se trata do fato de que Fedra não saiba que seu tormento seja erótico e, para confirmar uma suposição, precise do conhecimento da ama, porém, é uma manobra que leva a serva, ela própria, a desdobrar 'o que' é a doença da rainha. Ora, no verso 345, Fedra agoniza "*Phéu*! Por que tu não dizes a mim o que devo dizer?" e, de fato, é a serva quem, no desdobramento do diálogo, valendo-se de dois adjetivos antagônicos, *hēdiston* e *algeinon*, aprazível e doloroso qualifica Eros e desenrola ao público o nome do amado da rainha: Hipólito. Mais uma vez, temos a tradicional oposição erótica doce/amargo, trazida ao palco na forma de aprazível/doloroso: Eros é o que de melhor e de pior pode acometer aos humanos.

A reação da ama ao desvelamento do segredo confirma a devastação que Afrodite imprimiu ao lar de Teseu, e após seu lamento nos versos 353-361, o intervalo da ação se dá com o canto do corifeu, para que nos versos 373 a 430, Fedra exponha ao coro composto de mulheres o que a ira de Cípris provocou em sua existência. Trata-se de um longo discurso em que a mulher de Teseu elabora os três passos de uma resistência que finda na morte.

> Quando me atingiu Eros, procurei a maneira
> Mais bela (κάλλιστ') de suportá-lo. Portanto, comecei
> Por silenciar e esconder essa doença.
> Pois que nada dê crédito à língua: fora das portas
> Ela sabe aconselhar a mente dos homens
> Mas atrai para si os maiores males.
> Em segundo lugar, pensei em carregar bem o não senso

[156] Cf. BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 224, vv. 347.

De modo previdente, vencendo-o com prudência.
Em terceiro lugar, ao perceber que isso
Não vencia a Cípria, decidi (ἔδοξέ) morrer;
A mais excelente –ninguém conteste –das decisões[157].

Por meio dessa fala, compreendemos a postura de Fedra frente à Afrodite e a seu enviado Eros. Porque decidiu suportar Cípria e seu acompanhante do modo mais belo (*kallistē*), primeiramente, a rainha silenciou acerca do mal, e é a partir dessa reação que a peça nos mostra a esposa de Teseu padecer no leito, muda e em jejum. Em seguida, ela tentou domar o desalinho do desvario que tomara seu pensar, porém, percebendo que nenhuma dessas duas alternativas surtiu efeito, a saber, nem se calar, nem se dar a si própria freio, decidiu, então, morrer. Ora, essa passagem confere forte instrumental para a argumentação de que Fedra realiza uma escolha, e de que o suicídio não acontece em decorrência de necessidade ou coação divinas. Embora Fedra seja ferramenta da vingança da deusa e a paixão que lhe acomete fruto da vontade deídica, vemos que a rainha vislumbra maneiras de conviver com a picada erótica sem ceder ao desejo. De certo modo, a ação da personagem fundamenta-se em si mesma, em sua *phronēsis* e, por isso não podemos nos furtar ao fato de que Fedra é responsável pelo ato, na medida em que pensa alternativas, e dentre elas faz uma escolha. Com efeito, a caracterização euripideana dos personagens, tanto de Fedra, quanto de Hipólito, desenha a nossos olhos uma tensão entre o inelutável e a escolha. De um lado, Hipólito torna-se fonte da vingança divina porque transgride convenções por decisão própria; de outro lado, Fedra é escolhida pela deusa para servir ao propósito de destruir o cavaleiro pois, de modo simetricamente oposto a ele, assume uma conduta não feminina, violando, assim, livremente, certas convenções. Ademais, a possibilidade de escolher os desdobramentos aos quais a paixão que lhe arrasta conduzirá, estão em suas mãos. Embora possamos conceber que a luta travada entre Fedra contra Eros é vã, uma vez que no combate entre mortais e imortais, a vitória sempre será dos divinos e que, de antemão, a resistência ao jugo erótico é caso perdido, ainda assim, ela escolhe, já que opta por suicidar-se ao invés de ceder aos desejos do leito de seu enteado e,

[157] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv.392-402

> nesse sentido, a tragédia corresponde a um estado particular de elaboração das categorias da ação e do agente. Marca uma etapa e como que uma virada na história dos avanços do homem grego antigo na direção da vontade[158].

Embora, essa passagem seja um pouco problemática para minha abordagem sobre a questão da escolha e da responsabilidade no *Hipólito*, uma vez que apresenta algumas tintas alemãs românticas do século XIX, pois Vernant e Vidal-Naquet acreditam em 'virada histórica' e em um 'homem grego', bem como falam sobre 'vontade' de modo vago e impreciso, concordo com a ideia de que a tragédia grega traz ao palco uma nova elaboração sobre o agente e sua ação. De fato, a necessidade divina e a escolha humana coexistem de maneira muito ambígua na tragédia e, essa peça de Eurípides nos dá mostras de como isso opera nas ações dos personagens. A questão 'o que fazer?', trazida aos palcos pelo dramaturgo, abre aos espectadores a possibilidade do agir dentro da esfera do inelutável, com a concretização de uma escolha que confere responsabilidade ao agente, dentro dos limites traçados pela necessidade deídica. Inserida em um contexto democrático, cujos cidadãos detinham as decisões sobre a condução da *polis*, a tragédia ateniense coloca, a seu modo, diante dos olhos do público, personagens míticos de um passado longínquo que precisam lidar com situações que fogem ao controle, mas que, ao mesmo tempo, guardam um campo de atuação cuja responsabilidade é inerente ao agente enquanto escolhe agir de tal ou qual maneira.

A fim de explicitar essa característica trágica, ou seja, a inelutabilidade divina que se entrelaça à responsabilidade do agente, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet[159], retomam o caso de Agamêmnon, da tragédia esqueliana de mesmo nome, que decide sacrificar a filha, Ifigênia. Assim,

> o sacrifício de Ifigênia é necessário em virtude de uma situação que pesa sobre o rei como uma fatalidade, mas, ao mesmo tempo, essa

[158] VERNANT, J.P., NAQUET, P.V. *Mito e tragédia na Grécia Antiga,* p. 42.
[159] VERNANT, J.P., NAQUET, P.V. *Mito e tragédia na Grécia Antiga,* p. 43-4.

> morte não só é aceita, mas apaixonadamente desejada por Agamêmnon que assim é responsável por ela[160].

De fato, o oráculo de Ártemis não ordena ao rei sacrificar a menina, mas diz que se Agamêmnon deseja vencer a guerra contra Troia, então, é preciso derramar o sangue de Ifigênia. Sem contestar o oráculo, o rei decide render a filha em sacrifício, pois "a vida e o amor de sua filha deixam de contar para ele, uma vez que se tornaram obstáculo à expedição guerreira cujo comando assumiu[161]". Ou seja, para que os aqueus vençam os troianos, o preço necessário a ser pago é o derramamento do sangue virginal da filha do rei Agamêmnon. No entanto, Agamêmnon não é coagido ao assassínio de Ifigênia, por força divina, mas é coagido pelo próprio desejo de sair vitorioso da guerra.

É claro que o teatro de Eurípides apresenta diferenças importantes na caracterização dos personagens em relação ao teatro de Ésquilo e, por conta disso, comparações podem nem sempre auxiliar na compreensão das questões implicadas no drama; no entanto, penso ser bastante pertinente para o estudo do *Hipólito*, desenvolver a precedente relação com o personagem Agamêmnon da peça de Ésquilo, na medida em que essas tragédias trazem para o cerne dramático a escolha do agente e, consequentemente, a responsabilidade pelo ato, a despeito de uma imperiosa vontade divina ou maldição que pese sobre a linhagem dos personagens. Com efeito, a ambiguidade da ação do agente, responsável por um destino determinado pelos deuses, faz da tragédia, em algum sentido, uma imagem do momento ático, cuja democracia com seus instrumentos, como a assembleia e os tribunais, conferem aos cidadãos a direção dos rumos da *polis*. Pode-se dizer que, no caso de Agamêmnon, sua morte posterior era necessária, uma vez que sobre ele pesava o opróbrio dos Atridas. Entretanto, quando Clitemnestra executa o esposo, ela o faz segundo uma decisão pensada na direção da realização de seus propósitos. Ora, Clitemnestra mata Agamêmnon para vingar-se da morte da filha e possibilitar sua ascensão política, a que o rei representava um entrave. Assim, embora o destino deídico componha o enredo trágico, a responsabilidade dos agentes mortais não é solapada pela vontade divina.

---

[160] VERNANT, J.P., NAQUET, P.V. *Mito e tragédia na Grécia Antiga,* p. 43.
[161] VERNANT, J.P., NAQUET, P.V. *Mito e tragédia na Grécia Antiga,* p. 44.

De fato, indo para o teatro de Sófocles, em uma peça como *Antígona,* vemos a personagem título escolher enterrar o irmão Polinice, contrariando as ordens do rei Creonte. Embora, também nesse caso, sobre ela pese a polução da linhagem de Édipo, seu pai, o que significa dizer que seu destino arcará com as consequências de uma impureza, o fato é que Antígona decide, apesar dos avisos contrários, sepultar o irmão conforme o costume. Nos versos 821-823, lemos: "mas, única vivente dentre/os mortais, por própria decisão (*autonomos*), desce ao Hades.[162]" Talvez, seria lícito afirmar que a filha de Édipo é coagida a cumprir o *nomos* divino segundo seu próprio desejo e, justamente por isso, ela é responsável pela ação que é conforme a vontade deídica, mas transgressora em relação ao *nomos* da *polis* e, é porque transgride de maneira cônscia esse *nomos* que pode enfrentar a justiça dos mortais. Com efeito, Antígona "toma por si mesma as decisões" e "abandona Tebas por *sua própria* decisão[163]". Portanto, embora tenhamos em Eurípides enredos cuja temática da escolha e da responsabilidade dos personagens ligadas ao contexto democrático dos tribunais esteja, por muitas vezes, mais em foco que nos outros dois trágicos, ele não é o único dramaturgo a trazer ao palco a ambiguidade e a tensão que movem os agentes em suas ações dentro da esfera delimitada pela necessidade divina e, ao mesmo tempo, pela responsável escolha humana: a tragédia Ática representa um homem essencialmente submetido ao desígnio dos imortais, mas que age segundo escolhas em que é causa primordial da ação e é nesse sentido que podemos dizer que a tragédia é uma arte moral, na medida em que os agentes são capazes de responder por suas ações, sem se valerem do âmbito divino como pretexto de isenção da responsabilidade pela execução de seus atos.

Voltando, então, ao *Hipólito*, vemos Fedra sucumbir à picada erótica de Afrodite e decidir não acolher a mácula desse Eros. De fato, compreende-se o porquê Hipólito se torna alvo da vingança da Cípria, mas a escolha de Fedra para a efetivação da desgraça do cavaleiro, à primeira vista, parece arbitrária. Ora, Afrodite poderia ter escolhido qualquer mortal para servir ao propósito de destruir Hipólito, ou ainda ter feito com que o enteado se apaixonasse pela madrasta. Assim, por que arrastar também Fedra para o infortúnio? Uma via para pensar essa questão é conceber no

[162] SÓFOCLES. *Antígona*, vv. 821-23.
[163] ZINGANO, M. *Estudos de ética antiga*, p. 39.

próprio código de honra da rainha o motivo pelo qual ela também abre o precedente para que a deusa a torne objeto de vingança. De modo simetricamente inverso à valorização feminina de Hipólito à sua *sōphrosynē*-castidade; Fedra confere à *eukleia*-renome uma importância demasiadamente masculina e, assim como o enteado, ela, de certa forma, despreza uma das áreas de atuação da deusa Cípris, a saber, a da promoção da coesão (*mixis*) da *polis*.

Consequentemente, para Fedra só é possível recusar o Eros enviado por Afrodite em decorrência de sua obstinação pela fama do nome. Em outras palavras, é porque a nobre reputação captura sua estima acima de qualquer outro *bem,* que Fedra será capaz de passar por cima de todos os entraves para manter as aparências. Logo, se de um lado, Hipólito exemplifica uma conduta que não deve ser seguida pelos cidadãos, de outro lado, o apreço excessivo que a rainha tem por seu nome, não é uma virtude que deva ser cultivada por uma mulher. Nesse sentido, porque Fedra perturba a coesão da *polis* na medida em que não adere integralmente à feminilidade, é escolhida como ferramenta para a vingança da deusa. Aliás, tal como acontece com Hipólito, a ruína de Fedra é consequência daquilo que lhe é mais caro. E é precisamente porque "sua única preocupação, no fim das contas, é salvar as aparências, *eukleia* (cf. 687,717) [164]" que Afrodite tem, na esposa de Teseu, o auxílio ideal para levar a cabo seus planos.

> Haverá glória (εὐκλεὴς) -no entanto, ela morre-
> para Fedra[165].

Portanto, como escreve Charles Segal "se Fedra perdeu a pureza interior, ela a terá, pelo menos, na aparência exterior[166]" de um corpo inerte e de uma tabuinha muda que incriminam um inocente. Ora, é justamente porque a deusa Cípria sabe que Fedra não cederá a uma paixão incestuosa –que mancharia a reputação da rainha –que a deidade pode contar com ela para vingar-se de Hipólito.

Todavia, embora para Fedra a preocupação com a fama seja prioritária, a garantia da legitimidade dos filhos que têm com Teseu também é outro ponto a ser

[164] SEGAL, C. *Honte et pureté dans l'Hippolyte d'Euripide*, p.200.
[165] EURÍPIDES. *Hipólito* vv. 46-7.
[166] SEGAL, C. *Honte et pureté dans l'Hippolyte d'Euripide*, p.200.

levado em consideração no que diz respeito às atitudes posteriores que ela tomará em relação à preservação da aparência de mulher virtuosa.

Como é de se esperar, o adultério feminino era terminantemente reprovável e interdito na Grécia Clássica, assim como ainda é -ao nosso modo judaico-cristão- vetado nos dias contemporâneos. Uma vez que o exame de DNA não fazia parte do instrumental científico da época, a solução adotada nos casos da descoberta do adultério da mulher era condená-la e desconsiderar completamente os filhos. "O adultério da mulher é sem perdão, na medida em que se trata de preservar a legitimidade das crianças[167]", afinal, a mãe pode garantir que o filho lhe pertence, mas o pai não pode fazer o mesmo. Aliás, também nos casos do casamento em que tudo esteja ocorrendo dentro do previsto, nunca o pai poderá assegurar que o filho é seu: enquanto o parto garante a certeza da maternidade, a ausência de vestígios torna a paternidade incerta. Logo, devemos compreender que se Fedra tivesse violado o leito do esposo, arcaria com a punição cabível à mulher adúltera e a paternidade de Teseu com relação a seus filhos seria contestada. Isso significaria que suas crianças teriam um destino muito mais cruel que o de um bastardo e, nessa medida, mais sofrível que o de Hipólito, já que o que o torna não legítimo é a maternidade da Amazona, e a paternidade assumida por Teseu garante ao rapaz a introdução como bastardo no *oikos* paterno[168]. Embora o adultério da mulher fosse realmente o qual relevava importância, uma vez que as relações sexuais dos maridos com concubinas ou escravas passavam desapercebidas, o cidadão que tentasse seduzir a esposa, filha, irmã ou mãe de outro cidadão incorreria em falta gravíssima, pois o sedutor ofendia o guardião legal da mulher, incidindo em uma tentativa de violação de um bem alheio. Assim, caso o homem fosse pego em flagrante, poderia ser morto ou sujeito a duros maus tratos[169].

---

[167] MOSSÉ, C. *La femme dans la Grèce Antique*, p. 23.

[168] Como nota Claude Mossé: "E se o adultério da mulher é condenado, aquele do homem, ao contrário, não é nem mesmo considerado. Muito naturalmente, o homem tem concubinas, servas ou cativas que vivem em sua casa e, cujas crianças são integradas ao *oikos*, às vezes, a custo, distinguidas das crianças legítimas." [MOSSE, C. *La femme dans la Grèce Antique*, p. 23.]

[169] Segundo Dover, "seduzir uma mulher de status cidadão era mais culpável que a estuprar, não só porque o estupro era presumido ser não premeditado, mas porque sedução envolvia captura da afeição e da lealdade da mulher, era o grau de ofensa contra o homem ao qual ela pertencia, não contra os próprios sentimentos dela, que era o assunto". [DOVER, K.J. *Classical Greek attitudes to sexual behaviour*, p. 146]. E segundo Claude Mossé "da parte do marido, o único adultério repreensível era

Além disso, Fedra é "um terceiro caso na tradição de mulheres vítimas de amores infelizes na família[170]". Sua mãe apaixonou-se por um touro e a irmã, Ariadne, fora abandonada por Dioniso e, assim, Fedra possui em seu destino a herança das desgraças eróticas[171]. A junção entre a necessidade da raça que impõe à esposa de Teseu um destino inelutavelmente desgraçado e a escolha da ação, após a reflexão das consequências de atos possíveis, traz à cena a vida de uma personagem que, limitada por determinada *situação*, é obrigada a escolher. Aliás, penso que para compreendermos melhor de que modo a nossa tragédia lida sem contradição com um homem enredado na hereditariedade de sua linhagem e a necessidade deídica e, ao mesmo tempo, exigido para a escolha de suas ações e, portanto, para a responsabilidade delas, a noção sartreana de *situação* pode ser assaz bem-vinda como uma chave de leitura. Ora, lemos no *Existencialismo é um humanismo*:

> Vocês podem escolher o que bem entenderem: tal afirmação não é verdadeira. A escolha é possível, em certo sentido, porém o que não é possível é não escolher. Eu posso sempre escolher mas devo estar ciente de que, se não escolher, assim mesmo estarei escolhendo. (...) Se, de fato, perante determinada situação –como, por exemplo, a situação que me define como um ser sexuado, podendo ter relações com um ser de outro sexo, podendo ter filhos –sou obrigado a escolher uma atitude e, de qualquer modo, sou responsável por uma escolha que, engajando a mim mesmo, engaja também toda a humanidade, mesmo se nenhum valor *a priori* determinar a minha escolha, esta nada terá a ver com o capricho. (...) o homem encontra-se numa situação organizada, com a qual está engajado; pela sua escolha, ele engaja toda a humanidade e não pode evitar essa escolha: ou permanece casto, ou se casa e não tem filhos, ou se casa e tem filhos; de qualquer modo e seja o que for que ele faça, é impossível que ele não tenha uma total responsabilidade em relação a esse problema. (...) O homem faz-se; ele não está pronto logo de

---

aquele que ele cometesse com a esposa legítima de outro ateniense, pois fazendo isso, lesava outro cidadão." [MOSSÉ, C. *La femme dans la Grèce Antique*, p. 57].

[170] SOUSA e SILVA, M. *Ensaios sobre Eurípides,* p. 182.

[171] Nos versos 337, 339 e 341 Fedra alude aos amores da mãe e da irmã, bem como ao seu infortúnio como fruto hereditário da linhagem a qual pertence.

> início; ele se constrói escolhendo a sua moral; e a pressão das circunstâncias é tal que ele não pode deixar de escolher uma moral[172].

De modo algum pretendo aqui desmembrar a conceituação da teoria sartreana acerca do agir humano que apresenta especificidade própria e deve ser compreendida dentro dos ditames de uma concepção da existência humana que só é possível com o advento do *cogito* cartesiano. Entretanto, penso que o ponto preciso de sua filosofia, cujo homem sempre se encontra situado e, por isso, limitado a determinadas possibilidades de ação que exigem sua escolha, cabe aqui como uma **chave** de leitura profícua que nos faz, analogamente, pensar a necessidade trágica[173] (divina e da raça) tal qual a situação limitadora do campo de opção dos personagens, mas que, ao mesmo tempo, pressiona o agente a agir segundo uma escolha possível dentro de seu contexto. Assim, conseguimos encaixar a inelutabilidade do destino à escolha da ação e, portanto, a responsabilidade do agente, sem nenhuma contradição. E, no mais, com a abertura para ser bastante anacrônica, o limite da situação é o que nos propulsiona a existir como existimos. Nós mesmos só decidimos circunscritos em condições *a priori*: o fato de eu ter nascido mulher, por exemplo, já descarta a possível escolha de uma carreira de combatente no exército brasileiro, ou ainda, a circunstância da enfermidade de minha mãe, impossibilita a opção de tê-la saudável. Contudo, essas situações exigem de mim ações, de cuja responsabilidade não posso isentar-me: nasci mulher e devo escolher uma carreira, caso não escolha nenhuma, escolhi, mesmo assim, não seguir uma carreira; a enfermidade de minha mãe exige de mim uma escolha: ou interná-la ou eu mesma cuidar dela. Não posso ser responsabilizada pela doença, mas pelo quê, dada a situação inelutável, fazer a respeito. Ora, o enredo trágico não está *tão* longe disso quanto parece, ou quanto nos faz parecer certo rol de comentários. Assim como os personagens trágicos, também nós estamos cercados por circunstâncias que nos pressionam à ação e, em ambos os casos, a escolha aparece como condição para a construção da responsabilidade

[172] SARTRE, J.P. *O existencialismo é um humanismo*, p. 17-8.

[173] Entendo aqui a necessidade trágica tanto como a determinação divina, a saber, a paixão que Afrodite enviou à Fedra quanto a hereditariedade da raça, ou seja, as misérias amorosas sofridas por Pasífae e por Ariadne.

humana[174]. E, de fato, vemos Fedra bastante ciente da responsabilidade inerente à escolha que tomará em relação à necessidade que a limita:

> Via a desonra do ato e da doença
> E, além disso, era mulher, eu sabia bem:
> Objeto de ódio de todos. Morra desgraçada
> Aquela que primeiro ousou envergonhar seu leito
> Com estrangeiros. Foi na casa de nobres raças
> Que surgiu, entre as mulheres, este mal:
> Pois, quando os nobres aprovam o vergonhoso,
> Seguramente, parecerá ser belo, aos toscos[175].

Certamente, esse discurso de Fedra é emblemático de uma tradição para a qual a incontinência sexual feminina é a causa das inúmeras transgressões provocadas pelo sexo e, consequentemente, do constante alerta em que os maridos precisam estar, uma vez que

> dentro de seu sexo, a mulher detém uma espécie de hereditariedade própria, que provém do gênero a que pertence; essa característica é uma combinação infeliz da natureza com uma prática ancestral, a do adultério, por que sobretudo mulheres de sangue nobre foram responsáveis[176].

Com efeito, a tradição grega delineia a *psikhē* masculina como resistente a prazeres que a *psikhē* feminina não consegue escapar. Na verdade, a mulher é retratada como um ser naturalmente em *hybris*, dirigida para a satisfação imoderada de seus desejos.

---

[174] É óbvio que comparar a nossa ação à ação trágica incorre em muitos riscos, principalmente no de arcar com a acusação de não saber fazer as devidas distinções contextuais. Todavia, acredito ser válido pensarmos que para que ao nosso agir seja atribuído responsabilidade plena, necessário é dispormos de faculdades mentais saudáveis, sem coação física ou psicológica. Ora, nesse sentido, torna-se possível tecer uma analogia, que é sim anacrônica, entre a nossa responsabilidade pela ação e a responsável escolha do agente trágico.
[175] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 405-412.
[176] SOUSA e SILVA, M. *Ensaios sobre Eurípides,* p. 183.

Enquanto a formação do cidadão levava em consideração os atributos formadores do soldado, tais como: resistência a situações adversas, sacrifício de si a favor da *polis*, aceitação da dor e da morte como o preço a ser pago pela vitória, perseverança contra as paixões que tentam se apossar do controle da *psikhē* e domínio do impulso sexual; a mulher era pensada como suscetível a todas as paixões. Inversamente ao que ocorre ao homem livre, a saber, conseguir controlar seus impulsos ao invés de deixar-se dominar por eles, a mulher é escrava dos desejos e tenta satisfazer a todos. Assim, se de um lado havia o pensamento de que era próprio ao masculino resistir às pressões externas, de outro lado, havia o pensamento de que era próprio ao feminino ceder ao medo, ao desejo e ao impulso e, assim, indispensável a supervisão de um homem. Lemos em Dover,

> Mulheres na comédia são, notoriamente, incapazes de se manter longe de bebidas, e na tragédia as mulheres são vistas como naturalmente mais propensas que os homens ao pânico, dor incontrolável, inveja e rancor. Parece que se acreditou não só que as mulheres desempenhavam a relação sexual mais intensamente que os homens, mas também que a experiência da relação coloca mais a mulher sob o poder do homem que o coloca sob o delas, e se não forem segregadas e guardadas, mulheres seriam insaciavelmente promíscuas[177].

Portanto, vemos na *rhēsis* de Fedra a 'consciência' da fama que pesa sobre seu sexo, ou seja, de que a mulher, devido à natural incontinência sexual, a qualquer momento, pode praticar o adultério. E, vemos que ela mesma não descarta a hipótese de que *poderia* perpetrar o ato:

> Pois, a mim, isto é o que leva à morte, amigas,
> Que me flagrassem envergonhando o esposo.
> E os filhos que gerei: livres (ἐλεύθεροι),
> Com liberdade de fala (παρρησίᾳ), habitem florescentes,
> A gloriosa *polis de* Atenas, por sua mãe, gloriosos![178]

[177] DOVER, K.J. *Classical Greek attitudes to sexual behaviour*, p. 149.
[178] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 419-423.

Ora, Fedra não nega a possibilidade de macular o leito de Teseu com Hipólito: manter relações sexuais com o enteado é o desejo obsessivo da rainha. Portanto, a fim de evitar a mácula, Fedra encontra na morte a solução apaziguadora do desejo e a garantia da honra do nome para sua geração. Em sua fala, temos a exaltação de Atenas e a importância que Fedra dá ao fato de que seus filhos possam viver de modo honrado na *polis*. Embora o *locus* da peça seja Trezena, a rainha remete ao solo ateniense a importância da *parrhēsia*, ou seja, da liberdade de fala, e da *eluetheria*, da liberdade do cidadão, apanágios da democracia de Atenas. De fato, o espectador que assistia à peça poderia identificar na *rhēsis* de Fedra o bom nascimento, isto é, a irrepreensibilidade dos progenitores, como condição necessária para o próprio exercício da cidadania na *polis* democrática. Com efeito, é dela que depende o status de seus filhos, uma vez que na hipótese de ser flagrada com o enteado, Acamas e Demofonte arcariam com a culpa da mãe, e não seriam mais legítimos herdeiros, porém, inferiores a qualquer bastardo.

Com efeito, embora desde o início da tragédia, Fedra insista em dizer que os desenvolvimentos da ação se desdobram em Trezena que, geograficamente, se localiza nos confins do Peloponeso, a certa altura da peça, veremos que as cenas serão remetidas à Atenas, provocando, assim, o reconhecimento espacial do espectador com sua *polis*.

> Dessa maneira, do espaço periférico ocupado no Peloponeso pela pequena cidade de Trezena, passamos ao espaço central que representa a gloriosa Atenas e, assim fazendo, do espaço cênico construído para a ação dramática, passamos ao espaço territorial que é aquele dos espectadores reunidos no teatro de Dioniso para conferir uma homenagem ritual ao deus da fronteira de Eleutere, o Livre, o Liberador[179].

E é precisamente valendo-se do termo *eleutheroi* que a rainha expressa seu desejo para os filhos: de que estes sejam livres na *polis* que celebra a Dioniso Eleutereu

[179] CALAME, C. *Jeux de genre et performance musicale dans le choeur de la tragédie classique: espace dramatique, espace cultuel, espace civique*, p. 79.

com um concurso de tragédias nas Grandes Dionísias, de que sejam livres na *polis* cuja *eleutheria* é marca indissociável da democracia de Atenas.

Ora, com o fim da *rhēsis* de Fedra e a palavra da líder do coro, a ama da rainha revê seu posicionamento inicial que, outrora, vira na paixão por Hipólito objeto de desgraça. Agora, ao contrário, ela incentiva Fedra a aceitar Eros.

> De fato, nada de extraordinário (περισσὸν) nem de inexplicável
> Aconteceu contigo: sobre ti caiu a ira da deusa.
> Amas –o que é espantoso nisso? –muitos mortais também.
> É por causa do amor que perderás a psique?
> Que desvantagem para os que amam alguém próximo,
> Ou vão amar, se devem morrer.
> De fato, é intolerável, Cípris, quando rui, toda inteira:
> Persegue com tranquilidade aquele que se entrega,
> Mas se for extraordinário e com pensamento soberbo
> Que te parece? Ao pegá-lo, ela o maltrata[180].

Seguindo o comentário de Barrett[181], para os versos 437-438, a ama tenta deslocar o problema de Fedra do campo moral para o campo psicológico, isto é, ela não leva em consideração a "natureza do amor"[182] que, de fato, é *perisson*, (embora afirme o contrário) ou seja, está para além do que é ordinário, contudo, fala como se fosse o caso de uma paixão comum com seus catastróficos resultados advindos da tentativa de supressão dessa paixão. A fala da ama marca, por um lado, o desinteresse acerca de 'quem' é o objeto erótico da rainha, enquanto, de outro, é, precisamente, 'quem' Fedra ama que a coloca dentro de uma questão moral e que faz com que sua paixão não seja algo trivial. Portanto, a oposição que se faz entre o discurso de Fedra e aquele de sua ama traz à cena a oposição entre os campos psicológico e moral. Em outras palavras, enquanto a ama compreende Eros como uma potência da deusa que doma a *psikhē* e não pode ser recusada por nenhum mortal, manifestando-se em todos do mesmo modo; Fedra compreende que o Eros que lhe detém deve ser

[180] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 437-46.
[181] Cf. BARRETT, W.S. *Commentary,* p. 239, n. 437-8.
[182] BARRETT, W.S. *Commentary,* p. 239, n. 437-8.

refreado, a despeito de ser designação divina, porque a faz desejar o filho do esposo, algo inteiramente interdito segundo seu código moral de *eukleia* e *sōphrosynē*. Com efeito, para a ama, tentar suprimir o desejo enviado pela deusa é índice de *hybris*; para Fedra, ceder ao desígnio divino é incorrer em *hamartia* e provocar um *miasma*.

Assim, com o incentivo da ama para que Fedra aceite Eros, estabelece-se um paralelismo entre seus versos e os do prólogo de Afrodite. Vejamos:

> **Afrodite:** Aqueles que do Ponto aos limites de Atlas
> Habitam e contemplam a luz do sol,
> Eu favoreço, se veneram meu poder
> Enquanto abato quem pensa em mim com soberba,
> Pois é inerente também à raça dos deuses
> Agradar-se com honras prestadas por homens.
>
> **Ama:** De fato, é intolerável, Cípris, quando rui, toda inteira:
> Persegue com tranquilidade aquele que se entrega,
> Mas se for extraordinário e com pensamento soberbo
> Que te parece? Ao pegá-lo, ela o maltrata.

A ama retoma em seu argumento o que, no início do drama, a própria deusa já houvera dito, a saber, que aqueles que reconhecem sua inferioridade mortal perante os deuses, recebem o favor divino, mas os que acreditam poder resistir à divindade, arcam com a ira do deus e, de certa forma, como vimos, o servo de Hipólito já houvera alertado o jovem para isso e, agora, podemos também perceber, com mais clareza, o paralelismo entre o comportamento da rainha e o de Hipólito: ambos recusam Afrodite e sofrem as punições, embora a recusem por motivações diferentes.

Com efeito, o motivo pelo qual Fedra abdica da paixão enviada por Afrodite é bastante plausível, mas a rejeição de Hipólito ao âmbito de atuação da deusa, aparentemente parece capricho juvenil. No entanto, quando nos voltamos para a herança e o meio dos personagens, conseguimos encontrar razões muito fortes que explicam os comportamentos de Fedra e de seu enteado.

Em um artigo sobre a causalidade no *Hipólito,* Winnington-Ingram escreve

> Seres humanos são o produto da hereditariedade e do meio. (...) Para os gregos havia a *physis*, o dote hereditário; e havia *trophē* e *paideia*, uma noção que se estende desde a educação das crianças até a completa tendência do meio cultural. Um aspecto no qual essa distinção ocupou amplamente os pensamentos dos contemporâneos de Eurípides foi na antítese sofística entre *physis, '*natureza', e *nomos*, 'costume' (um tema ao qual devemos recorrer). Eurípides, que estava consciente de que nenhum ser humano pode ser completamente explicado sem referência à sua hereditariedade e meio, deu a Fedra ambos[183].

E, podemos completar, a Hipólito também deu ambos e, encontramos os motivos que explicam sua conduta na origem e na educação recebida. Contudo, essa origem e educação não isentam o jovem da responsabilidade na prática de suas ações: elas auxiliam a explicar o porquê Hipólito tem uma 'vocação' para a castidade, mas não dão conta de legitimar o porquê Hipólito decide não cultuar Afrodite.

No início da peça, Hipólito é apresentado junto com seus companheiros de caça, celebrando Ártemis pelos prados e campinas e liderando um círculo fechado de jovens, cuja atividade consiste no cuidado de cavalos, na caça, no contato com a natureza 'intocada' e, consequentemente, delimitando um âmbito cultual à irmã de Apolo. Todavia, a exclusividade de culto à Ártemis não é atributo de todo o grupo, mas apenas do filho de Teseu[184]. Com efeito, porque sua vida se delimita pela tríade natureza, companheiros e Ártemis, ou seja, porque essa tríade suprime as necessidades do jovem, o ascetismo é vivido com naturalidade, sem que ele precise refrear seus instintos. Em outras palavras, porque Hipólito é 'naturalmente' casto, sem qualquer intenção sexual que deva ser domada, nele não se trava o que poderíamos chamar de uma 'luta consigo' a fim de não dar vazão a seus desejos e perseverar na exclusividade de culto da deusa Amazona. Ora, para não fugir a regra, voltemo-nos ao prólogo de Afrodite:

---

[183] WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Hippolytus: A study in causation*, p. 204.

[184] Lembremo-nos que no início do prólogo Afrodite é enfática em dizer de Hipólito "μόνος πολιτῶν τῆσδε γῆς Τροζηνίας/ λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι."

O filho de Teseu, nascido da Amazona,

Hipólito, que o casto (ἁγνοῦ) Piteu instruiu[185]

De fato, não basta à Afrodite apresentar Hipólito somente como filho de Teseu, mas também como fruto de sua relação com a Amazona. Assim, a origem materna do rapaz, desde o prólogo e durante o desdobramento da peça, sempre é trazida à cena pelos personagens, e tanto o espectador quanto nós podemos compreender o papel imprescindível que a hereditariedade desempenha no comportamento de Hipólito. Mais adiante, nos versos 307-309, no embate entre Fedra e sua ama acerca do mal que acomete a primeira, antes de pronunciar o nome do cavaleiro, a ama volta-se para sua maternidade:

Certamente a real cavaleira, a Amazona,
Impôs a teus filhos como senhor um bastardo
Que pensa ser legítimo. Bem conheces
Hipólito.

E, posteriormente, na revelação de Fedra acerca do endereço de sua paixão, novamente, a mãe aparece em primeiro plano na referência ao cavaleiro:

A: Que dizes? Amas, ó filha? Quem dentre os homens?
F: Quem quer que seja, é ele, o filho da Amazona[186].

E o próprio Hipólito vê em suas origens a fonte da desgraça que lhe consumará:

Ó desgraçada mãe! Ó amargo nascimento[187].

A insistência acerca da origem de Hipólito marca não só o fato importante de que, diferentemente dos filhos de Fedra, ele é um bastardo, mas também qual é sua herança, em que consiste sua hereditariedade, isto é, o que Winnington-Ingram chama

[185] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 10-11.
[186] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 351-52.
[187] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 1082.

physis. Ora, tal como a ambientação de sua mãe, o meio social de Hipólito é bastante restrito, resumindo-se a seus companheiros de caça que, como ele, desfrutam da simplicidade do campo, do contato direto com as montanhas, pradarias e animais selvagens, sempre entoando hinos, justamente à protetora da vida campestre, a deusa Ártemis. Até na escolha preferencial de culto, Hipólito opta pela deidade Amazona. Portanto, por meio das referências à *physis* de Hipólito, podemos compreender muito do seu comportamento: semelhantemente a uma amazona é estabelecida a convivência do jovem com o restante da *polis*. Contudo, estabelecer a relação da *physis* com o comportamento não significa identificá-la a uma hipotética 'culpa' herdada, porém, no caso de Hipólito, a uma segregação herdada. E com a constante referência à origem de Hipólito, "o poeta pretende, (...), indicar que é de sua mãe que ele herdou o temperamento peculiar[188]". Todavia, não somente a *physis* dá conta de explicar a conduta do rapaz. Voltando novamente para o prólogo de Afrodite, temos

> O filho de Teseu, nascido da Amazona,
> Hipólito, que o casto (ἀγνοῦ) Piteu instruiu (παιδεύματα).

Com efeito, Hipólito nos é introduzido não apenas como o filho da amazona, mas também como produto da educação do casto Piteu. E embora Piteu esteja completamente fora de cena, vemos sua *paideia* concretizada no meio social em que Hipólito nos é apresentado, isto é, um ambiente composto por jovens da mesma idade com hábitos campestres. De sorte que a *physis* aliada à *paideia* recebida do bisavô servem como um índice explicativo para o comportamento e o caráter de Hipólito.

Como havia ressaltado anteriormente, embora a hereditariedade e a educação recebida por Hipólito expliquem sua conduta, elas não legitimam nem a exclusividade cultual nem a permanente efebia do rapaz. De fato, o círculo fechado de Hipólito e a completa isenção de partilha com os valores da maioria masculina o colocam à margem, tanto política quanto espacialmente, da *polis*, similar mesmo à marginalidade na qual se colocavam as Amazonas. No entanto, é preciso lembrar que Hipólito não é uma mulher, mas decide viver no mesmo âmbito de atuação das cavaleiras, resistindo à partilha dos *nomoi* essenciais para a boa vivência entre cidadãos e, embora tenha

[188] WINNINGTON-INGRAM, R. P. *Hippolytus: A study in causation*, p. 205.

uma ancestralidade Amazona, diferentemente de sua mãe, Hipólito mantém-se intocado. Assim, levar em consideração a hereditariedade e a educação de Hipólito é indispensável para a compreensão da conduta do personagem, porém elas não podem ser tratadas como determinantes das ações empreendidas pelo jovem. Elas nos ajudam a compreender a escolha pela particularidade de um grupo em detrimento da comunidade, pela escolha de uma única deusa, em detrimento do culto de outras divindades e, enfim, pela escolha do não exercício da condição de homem, o que significa dizer, a escolha pela rejeição à vida pública e ao estabelecimento de uma descendência. Entretanto, *physis* e *nomos* não são fatores de coação, mas traçam a complexidade de uma rede na qual as decisões do agente moral devem ser tomadas e, apesar da particularidade de sua herança e educação, esse agente deve considerar os *nomoi* aceitos e compartilhados pela *polis* como unidade política coesa para a boa convivência com o outro. Então, uma vez que Hipólito não se reconhece como cidadão comum, mas, ao contrário, exalta sua superioridade, pode escapar à igualdade democrática[189] e, consequentemente à comunidade de valores, fundando, assim, uma aristocracia de cavaleiros que, contudo, não irá conseguir esquivar-se da justa punição.

Em relação à Fedra, já fora levantado, anteriormente aqui, a questão acerca de sua desgraçada herança amorosa. De fato, sua mãe, Pasífae apaixonara-se por um touro, enquanto a irmã, Ariadne, segundo algumas variantes do mito, fora abandonada ou delatada por Dioniso. Segundo Higino[190], a estranha paixão de Pasífae tem como causa a deusa Vênus que, insatisfeita com a omissão da mortal no que diz respeito à oferenda de sacrifícios, "inspirou em seu coração um indizível desejo[191]" que envolve uma atração sexual anatomicamente bizarra. Para acobertar o caso extraconjugal de Pasífae, o engenhoso arquiteto Dédalo[192] construiu uma vaca de

---

[189] O que sugiro aqui é que o modo de vida de Hipólito pode ser lido como um tipo de vida que contraria os princípios democráticos de convivência da *polis* do século V. a.C., podendo ser caracterizado como aristocrático e que, hipoteticamente, pode ter sido visto segundo essa perspectiva pelos espectadores que acompanharam a peça durante sua representação nas Grandes Dionísias.

[190] Cf. HIGINO, *Fábula 40*.

[191] HIGINO, *Fábula 40*.

[192] Dédalo desempenha um papel bastante interessante na família de Minos, uma vez que se encontra envolvido tanto na peripécia amorosa de Pasífae quanto na de Ariadne. Na versão do mito em que Teseu encontra a saída do labirinto graças ao fio dado pela irmã de Fedra, não podemos nos esquecer de que foi a moça que procurou o arquiteto para saber de que modo seu amado conseguiria sair de lá. Assim como Dédalo sabia do desejo erótico de Pasífae pelo touro, ele também sabia do interesse de Ariadne por Teseu. E nesse sentido, sua participação nos encontros amorosos está associada à promoção de enlaces escusos e interditos. E então, não é sem mais que surge a tentação de imaginar o que teria acontecido à Fedra se ao invés de uma serva, ela tivesse a companhia de Dédalo. Para algumas

madeira, coberta com a pele do real animal para que a rainha pudesse dentro do construto manter relações sexuais com o touro, sem levantar as suspeitas de Minos, seu marido. Entretanto, como o sexo entre humanos e bestas não era por si só um método contraceptivo, tal qual o é hoje em todas as fazendas do mundo, Pasífae deu à luz ao Minotauro –que mais tarde seria vencido por Teseu –um animal com a cabeça de touro e um corpo humano.

Em outra versão da mesma história, Apolodoro e Eurípides nos contam que a não convencional paixão de Pasífae pelo touro foi um castigo de Posídon pela falta de Minos[193]. Ora, desejando o reinado de Creta, Minos fez um sacrifício a Posídon e pediu o surgimento de um touro, firmando, assim, com o deus o acordo de que também lhe sacrificaria esse touro como reconhecimento da benevolência divina. De fato, Posídon enviou um touro, Minos conquistou o trono de Creta e ao invés de cumprir com o prometido, apropriou-se do animal enviado pelo deus e imolou outro. Assim, para castigar Minos pela quebra de acordo, Posídon incutiu na esposa do rei de Creta, Pasífae, uma violenta paixão pelo touro. Na história de Apolodoro, Pasífae também pede a ajuda de Dédalo para camuflar sua escapadela infiel. Por seu turno, este constrói uma vaca de madeira e rodinhas, coberta com o couro do animal, e coloca essa engenhoca no prado, local onde o touro tem o costume de pastar. Pensando que se trata de uma vaca real, o animal acasala com a engenhoca, como se se tratasse de uma vaca de verdade, mas que tem, em seu interior, Pasífae. Consequentemente, na ausência de métodos contraceptivos, a rainha engravida e dá origem ao minotauro.

Vale à pena notar que nessas duas versões do mito, a paixão de Pasífae pelo touro é decorrente de uma falta contra a divindade. No primeiro caso é a própria rainha que negligencia os sacrifícios a Vênus, enquanto no segundo é seu marido que tenta enganar Posídon. Acho particularmente interessante a contraposição dessas duas versões aqui, pois, são justamente os deuses Afrodite e Posídon que protagonizam o envio dos flagelos à casa de Teseu, no *Hipólito*. E, aliás, assim como ambas as deidades têm papel marcante na história da família de Fedra, também o têm na vida de Teseu, uma vez que se, de um lado, ele pode ser considerado filho do deus,

---

reflexões sobre a função de Dédalo como 'paladino do amor' e do fio de Ariadne, ver FRONTISI-DUCROUX, F. *Ariane*, in: Ouvrages de Dames. Ariane, Hélène, Pénélope...

[193] APOLODORO, *Biblioteca,*3. 1.8-12. Eurípides trata desse mito na peça perdida *Os Cretenses.* Para este texto, ver D.L. Page 1950 e C. Austin 1968. E na *Ode 26*, de Baquílides, a paixão de Pasífae pelo touro aparece como obra de Cípris.

de outro, seguindo o oráculo de Apolo, o rei tomou Afrodite como guia da sua importante viagem marítima à Creta[194], cujo resultado para Atenas foi o fim do envio dos jovens a Minos, que morriam dentro do labirinto de Dédalo, bem como a destruição do temido minotauro.

Quanto ao infortúnio amoroso de Ariadne, não temos como saber o que Fedra quer exatamente dizer quando faz alusão em 339 à sua irmã como *Dionysou damar,* já que inúmeras são as versões acerca do destino amoroso de Ariadne[195]. Porém, as principais variantes do mito contam que a moça auxiliou Teseu a escapar do labirinto e teve um envolvimento sexual com Dioniso. Para Barrett, a versão à qual Fedra se refere é a de Epimênides[196]: Ariadne recebe, ainda em Creta, como presente, de Dioniso, uma coroa de ouro cravejada de pedras preciosas, confeccionada por Hefesto. Para ajudar Teseu a conquistar a saída do labirinto, ela lhe dá tal joia que, despendendo intensa luminosidade, guiou o herói pelos sinuosos caminhos da obra de Dédalo. Como punição por ter abandonado Dioniso para favorecer Teseu, o deus promove sua morte na ilha de Naxos.

Fazendo a contraposição dessa variante à situação de Fedra, penso que a hipótese de Barrett é bastante significativa, pois "o amor de Ariadne não deve ser meramente infeliz, mas falta grave[197]", na mesma medida em que é o de Fedra, com o detalhe de uma inversão. Se no caso de Ariadne, esta traiu Dioniso por causa de Teseu; agora é Teseu quem poderia ser traído por Fedra, cabendo a ela punição semelhante à que sua irmã sofreu.

Embora a *Teogonia*[198], de Hesíodo, ofereça uma versão em que Dioniso e Ariadne tenham se casado, acredito que o fato dessa união ser descrita como bem-sucedida realmente não evoca a desgraça da qual a fala de Fedra está impregnada. E, nesse sentido, é óbvio que o efeito dramático maior acontece no caso em que Ariadne perece, ao invés daquele em que ela obtém a felicidade amorosa. Contudo, talvez seja

---

[194] PLUTARCO, *Vida de Teseu*, 18,3.
[195] Claude Calame faz um levantamento de nove versões do destino de Ariadne na ilha de Naxos em *Thésée et l'imaginaire athénien*, p. 106-16.
[196] JACOBY, F. *F. Gr. Hist*. 457 F.
[197] BARRETT, W.S. *Commentary,* p. 223, n.339.
[198] HESÍODO. *Teogonia,* vv. 947-49.

mais provável que Eurípides e seu público tivessem em mente a versão ateniense do mito[199] (de Ferécides de Atenas) e não a cretense.

Nos escólios à passagem da *Odisseia* que relata o abandono de Ariadne por Teseu na ilha de Naxos[200], e o posterior aparecimento de Dioniso que torna a jovem sua esposa, temos uma variante atribuída a Ferécides de Atenas que é deveras significativa[201]. Nela, Ariadne (após o evento do minotauro) teria deixado Creta juntamente com Teseu e, então, sido abandonada pelo herói em Naxos. Mas muito não tardaria para Afrodite intervir na situação miserável da moça, fazendo-lhe a promessa de que brevemente o deus Dioniso viria como grande consolo. A irmã de Fedra une-se ao deus que, assim, lhe confere como garantia de amor uma coroa de ouro. Porém, muito também não tardaria para a desgraça abater, agora de maneira definitiva, a moça. Após seu enlace com Dioniso e perda da virgindade, Ariadne é levada e destruída por Ártemis.

Essa variante mítica é particularmente atraente para o paralelo com a tragédia de Eurípides, pois ela pode ser considerada como uma homologia ao comportamento de Hipólito no que diz respeito à devoção cultual. No caso de Ariadne, esta acolhe Afrodite e perde a virgindade, provocando a ira de Ártemis. Aliás, efetivamente, a cretense *xuneisin* a uma divindade que é Dioniso: o deus que tem sobremaneira atrelado a si a sexualidade e o desejo sexual. Se de um lado, Hipólito *xuneisin* à irmã de Apolo em uma relação fadada ao prolongamento da virgindade, esterilidade e perenidade, de outro lado, o envolvimento de Ariadne com o deus é pleno da mudança. Enquanto a desgraça de Hipólito pode ser interpretada como o resultado de sua afeição a uma castidade com prazo vencido; o infortúnio de Ariadne[202] pode ser a consequência de uma colheita de flor ainda em botão. Desse modo, enquanto Ártemis se vinga de Ariadne porque esta sem ser adulta, abre-se para o sexo antes do tempo de maturação; Afrodite instaura a ruína na vida de Hipólito, pois este é maduro demais

---

[199] A peça foi encenada nas Grandes Dionísias, o que significa que não só atenienses assistiram à tragédia, mas os gregos vindos de diferentes regiões. Porém, como o solo da encenação do drama foi Atenas e como essa peça apresenta referências à glória dessa *polis,* e Trezena encontra-se ligada politicamente à Atenas, penso que termos como hipótese, sobretudo, que o poeta considerou a variante ateniense do mito é mais coerente que a adoção de outras conjecturas.

[200] HOMERO, *Odisseia* XI, 321 e segs.

[201] Para o desenvolvimento mais aprofundado dessa versão, ver CALAME, C. *Thésée et l'imaginaire athénien*, p. 107-8.

[202] É importante ressaltar, como faz Calame (*Thésée et l'imaginaire athénien*, p. 200), que Dioniso e Afrodite são deuses também ligados "à paixão amorosa adulta".

para continuar intocado. Além disso, a presença de Afrodite no contexto da catástrofe de Ariadne reforça a herança sexual que perpassa a história das mulheres dessa família, em que todas foram desgraçadas por causa do desejo erótico[203].

Desse modo, se por um lado, Hipólito herda a castidade, de outro, é a sexualidade para Fedra que é hereditária. Se para Hipólito a ausência de relações sexuais é percebida com completa naturalidade, por sua vez, Fedra refreia o desejo sexual por Hipólito que, em seu caso, não deixa de constituir-se com, também, naturalidade[204]. Ou seja, enquanto o cavaleiro convive castamente com seu grupo, segundo sua *physis*, Fedra luta contra a sua que, diferentemente da do enteado, é sexual[205]. Assim, manter-se longe de Hipólito significa para a rainha, travar combate contra si mesma.

Mas a herança paterna de Fedra não deve ser deixada de fora: Minos também teve certa irregularidade em seu percurso sexual[206] e a obstinação da rainha pode ser o legado da obstinação de seu pai e de sua mãe, já que ambos eram decididos e implacáveis. E, nesse sentido, a determinação de Fedra em proteger seu nome e o de seus filhos, assim como a de ser vingada, pode ser vista como herança da

---

[203]Embora não tenhamos como saber sobre o que Eurípides pensou durante a redação de *Hipólito*, acredito que essa versão do mito pode ter sido levada em conta pelo trágico para a caracterização e falta do herói, tornando-o assim um personagem homólogo à Ariadne da versão de Ferécides de Atenas.

[204]Dizer que a ausência de relações sexuais é percebida por Hipólito com naturalidade, de fato, é algo que pode ser contestado, na medida em que o sexo é parte constituinte da humanidade. Contudo, acredito que, em decorrência de sua ancestralidade, o cavaleiro realmente não sinta a abstinência sexual como um tormento, como o é para a maioria dos humanos.

[205]Com efeito, cabe trazer aqui um fragmento arcaico que alguns editores como Lobel e Page atribuem a Alceu, e outros como Campbell e Treu remontam à Safo. Diz um trecho do fragmento:

“mas Ártemis, entre os deuses,] fez um sublime voto:
‘Por tua cabe]ça, eu serei eternamente virgem,
Indomável; no alto]cimo das montanhas solitárias,
Caçadora: vem, coloca-me] a salvo, dá-me esta graça!’
Assim ela disse.] E o pai dos santos deuses concedeu.
Donzela-que-abate]-cervos, virgem selvagem, os deuses
E os homens a chamam desde então:] é um nome glorioso.
Eros que põe quebrantos nos corpos,] não se aproxima
[de Ártemis]. [Tradução de Joaquim Brasil Fontes, 2003].

Ora, do mesmo modo como Ártemis é insensível a Eros, Hipólito que se assemelha em tudo à deusa, também não pode ser flechado pelo deus alado. Além disso, no *Hino Homérico à Afrodite* vv.16-20 nos é narrado que apenas Atena, Ártemis e Héstia não foram subjugadas pela Cípria:

“Afrodite, de amoroso sorriso, não pode com paixão domar Ártemis,
não a de cães ladrantes e roca dourada.
Ártemis se delicia com arcos, na caça de animais nas montanhas
nas liras, danças e agudas canções das mulheres
no bosque sombreado e nas cidades dos justos homens.”
[Tradução de Cauê Cardoso Polla]

[206] Cf. SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*, p. 145.

ancestralidade[207]. A utilização do touro, como o elemento que provocará a impotência e a destruição de Hipólito, condensa a história de Teseu, bem como a de Fedra. De um lado, Teseu lutou e destruiu o minotauro e, de outro lado, a mãe de Fedra apaixonou-se pelo Touro.

A mãe de Minos, Europa, foi, segundo Apolodoro, seduzida por Zeus-touro e conduzida por este da Fenícia para Creta "através do mar[208]". "Assim a aparição também do touro serve para conectar a casa de Hipólito com as mais profundas raízes da paixão de Fedra e, através dela, com o furor de Afrodite[209]". Mas além da história ancestral de Fedra, o touro relembra o desafio de Teseu diante do minotauro e, em certa medida, demonstra que Creta não é uma terra fácil de abandonar ou de se esquecer[210] como Teseu houvera imaginado. Fedra consegue, mas para isso será preciso morrer. E, se no mito, Teseu também conseguira, na tragédia de Eurípides as coisas se mostram mais complicadas e o passado se faz inesquecível.

Mas vejamos como é o âmbito social no qual Fedra vive.

Originária de Creta e vivendo em Trezena como uma rainha, Fedra habita um palácio, é cercada por escravos e, por isso mesmo, não precisa fazer nada que um servo possa fazer. Seus dias são de inteira ociosidade, indolência e agradáveis conversas. Como fica evidente, na peça, devido ao tempo disponível que possui, Fedra pode dedicar-se durante longo período a intermináveis reflexões sobre a condição humana. Inserida em um meio aristocrata, cujo código moral de *sōphrosynē* e *eukleia* guiam o comportamento, a rainha considera-se virtuosa porque é detentora de uma *sōphrosynē* que garante sua *eukleia*. Assim, quando a esposa de Teseu é arrebatada por Eros, sofre muito profundamente as dores da paixão: por um lado, vimos, sua *physis* é sexual, mas por outro, seu meio reforça os valores de moderação, pudor e boa reputação e, cercada pela força que lhe é externa e indomável e pelo dever para com seu código moral é que Fedra deve fazer sua escolha. Ao contrário de Hipólito que se abstém de compartilhar os *nomoi* de seus concidadãos, para alimentar sua casta *physis* e sustentar seu meio aristocrático, Fedra prefere ser reconhecida por uma gloriosa

[207] SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*, p. 145.
[208] APOLODORO. *Biblioteca,* III, 3.1.
[209] SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*, p. 145.
[210] Cf. RECKFORD, K. J. *Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward*, p. 328.

reputação mesmo que deva, assim, aniquilar sua *physis*. Portanto, é no embate consigo mesma, na rejeição ao que lhe é natural e próprio, que a rainha decide acerca do que deve fazer com relação à paixão por Hipólito. Assim, a fim de garantir a honra frente à sua comunidade, ou seja, espelhar aquilo que os *nomoi* da coletividade consideram veneráveis, Fedra sufoca a inclinação da *physis* com a escolha pela morte. Embora a ama elabore um discurso que identifique como *hybris*[211] a recusa de sua rainha à Afrodite, o coro se diz favorável às palavras antecedentes da esposa de Teseu que decide rejeitar a paixão pelo enteado, cometendo o suicídio.

Com efeito, no diálogo entre Fedra e sua ama, encontra-se delineada a oposição entre a esfera dos interesses comuns e aquela dos interesses particulares. A serva da rainha desenvolve uma argumentação que coloca em primeiro plano a satisfação dos desejos que, a despeito de serem punição divina e, por isso mesmo, irresistíveis, provocarão o colapso do futuro de uma geração. Ela representa a ideia de que o prazeroso para o indivíduo deve ser preferido ao glorioso em relação à cidade, e atribui à vida satisfeita, valor superior à vida honrada. No entanto, a fala da rainha expressa o que poderíamos chamar de 'preocupação com o bem e a ordem públicos', na medida em que atribui à sua satisfação erótica pessoal valor inferior à legitimidade dos filhos, futuros cidadãos da *polis* ateniense. Nesse sentido, o contexto em que estavam inseridas as tragédias de Atenas, a saber, o festival das Grandes Dionísias, "planejado para glorificar o estado[212]", serve também como uma possível chave de compreensão para a atitude de Fedra, uma vez que do ponto de vista do espectador do teatro, a rainha exibe uma conduta que corrobora para a manutenção da democracia de Atenas. Em uma das respostas à sua serva, ela chega a dizer:

> É isso que entre os mortais corrompe as boas cidades habitadas e os lares: os belíssimos discursos (οἱ καλοὶ λίαν λόγοι)
> Pois é preciso dizer não o que é agradável (τερπνὰ),
> Mas o que engendrará a glória[213] (εὐκλεὴς γενήσεται).

---

[211] "Mas, ó filha querida, chega de maus pensamentos,/chega de excessos, pois é excesso/alguém desejar ser mais forte que os deuses,/ousa amar! A divindade assim quis". [EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 472-75].
[212] GOLDHILL, S. *Amor, Sexo & Tragédia*, p. 205.
[213] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 486-89.

Assim, para Fedra, sua paixão não pertence ao que poderíamos chamar 'esfera privada', mas é um problema que diz respeito à cidade e, por isso mesmo, é tratado no campo dos assuntos públicos. No verso 413, já se apresentara o ódio da rainha pelas prudentes em palavras, mas que secretamente cometem o adultério. Ora, o que é nobre deve ser publicizado, colocado às vistas de todos, do mesmo modo como os discursos: estes não devem simplesmente provocar deleite, mas proporcionar a glória das cidades[214]. E aí está a falha de Fedra: ela só pode ser virtuosa em silêncio, pois a paixão que nutre por Hipólito não provoca deleite, nem tão menos exprime glória. E, embora o discurso que proclama seja, de certa maneira, belo, é ele que destruirá a sua casa.

Com efeito, embora seja proveniente dos lábios de uma mulher uma reflexão desse calibre, o fato é que a esposa de Teseu expõe à plateia do teatro a necessidade do prevalecimento do bem público, em detrimento da satisfação particular. Conquanto que o espectador presencie o louvor da honrosa palavra pública, justamente por quem não pode compartilhar sua fala, é resplandecente que a ruína da *polis* se origina no seio familiar, e a mulher possui, no contexto da democracia ateniense, o papel fundamental de reprodutora da cidadania necessária à manutenção democrática. Assim, muito mais que Hipólito, é Fedra quem pode reforçar, para o espectador, os valores de *parrhēsia* e de *isēgoria*, que fundamentam a política democrática. É ela quem refreia sua *physis* e sexualidade maculosa a fim de garantir o exercício da cidadania para os filhos. Em outras palavras, a rainha abre mão de sua vida atual, para assegurar a glória memorial para si e, para a prole, a liberdade de fala. E, ainda que geográfica e cronologicamente, a trama se localize nos confins do Peloponeso, em um passado repleto da presença real e heroica de Teseu, não pode ser isolada da chave democrática ateniense.

De fato, ao longo da peça, o deslocamento do espaço cênico dramático para o espaço territorial dos espectadores, Atenas, restabelece o contexto democrático do festival das Grandes Dionísias, no qual o enredo deve ser compreendido e, assim, o

[214] Algo em que, no final das contas, a própria Fedra tropeça: ela revela uma paixão ilícita que segundo seu código moral, não poderia ser revelada. Aqui vemos que a personagem fere seus próprios pressupostos de conduta louvável que exigem a manifestação do glorioso e a ocultação do que é motivo de vergonha.

imaginário e a realidade entrelaçam-se no espetáculo trágico que participa do ritual festivo, celebrado a Dioniso e, ao mesmo tempo, estatal, de exaltação ao poderio militar ateniense, em que se encontra inserido.

Nessa direção, aquilo que Simon Goldhill escreve sobre *As Bacantes*, *Édipo Rei* e *Medeia* deve ser compreendido com bastante cuidado. Diz o helenista:

> Quase todas as tragédias que sobreviveram têm como cenário cidades que não Atenas [...] e, quase todas elas se passam em uma época que não é o presente, em geral sendo mesmo na era heroica anterior da Guerra de Troia [..] e quase todas dizem respeito a personagens que não são os cidadãos na plateia: estrangeiros, reis, monstros, mulheres. A tragédia é encenada no território do outro – outros lugares, outros tempos, outros povos[215].

Certamente o passado heroico, bem como os personagens míticos e femininos, no centro das ações, caracterizam a tragédia antiga, e trazem para o palco o mito revestido da invenção do dramaturgo. Todavia, o mito trágico é elaborado para agradar o cidadão ateniense e dialoga com os valores em voga que, grosso modo, eram os valores sustentados pela democracia direta. Mito e 'realidade' confundem-se no drama de modo a, mesmo nas realezas, observarmos a constância de termos como *politēs*, *parrhēsia* e *eleutheria*, ou seja, concepções indissociáveis do modelo democrático ateniense. Ora, com o *Hipólito*, o terreno democrático não poderia ser mais visível: a localização espacial da peça passando de Trezena para Atenas é emblemática disso. E, embora Fedra esteja no centro do drama, representando ideais de honra, ao invés de vislumbrarmos nessa tragédia euripideana algum paradoxo decorrente da visibilidade feminina, não condizente com a realidade política do século V ateniense, penso que é mais elucidativo ver na dimensão que a personagem adquire no enredo, a efetiva e indiscutível importância da mulher no âmbito interno do *oikos*, que é o sustentáculo do campo externo da *polis*. Assim, a rejeição à efemeridade erótica, em troca da política dos filhos é, certamente, o que o público presente no teatro espera de suas mulheres e, de qualquer modo, o que as próprias mulheres têm a esperar de si mesmas: serem reconhecidas pela glória de seus esposos e de seus

[215] GOLDHILL, S. *Amor, sexo & tragédia*, p. 206.

filhos. Diferentemente dos cidadãos que são cidadãos pela visibilidade que adquirem servindo a *polis* seja na assembleia, seja na guerra; as mulheres são as filhas, esposas e mães de cidadãos que devem ser conhecidas pela participação de seus homens na política. Ou seja, enquanto o cidadão ateniense é reconhecido pelo cumprimento das leis e de seus deveres políticos e militares junto à *polis*, as mulheres são reconhecidas pela excelência de seus maridos e filhos na cidade. Resumindo: a recompensa para a mulher de Atenas é ver seu nome ou presença atrelados na linhagem de homens com belas contribuições para a cidade.

Assim, após o primeiro estásimo, sabemos que a ama não cumpre com o juramento feito à rainha e revela a Hipólito a paixão secreta de sua madrasta. A confissão da serva ao jovem acontece longe das vistas do público. Temos acesso ao acontecimento pelos gritos de horror do cavaleiro que ressoam por todo o teatro. E em seu diálogo com a ama, podemos traçar um paralelo entre o público e o particular, que víamos antes em Fedra, na medida em que ambos reforçam a necessidade da publicização dos discursos que sejam belos de fato, discursos esses que exigem a publicidade.

> H: Que tens, se pensas que não foi mau o que falaste?
> A: Palavras (μῦθος), ó filho, que de modo algum podem ser compartilhadas.
> H: O que é belo, melhor é dizer a muitos (πολλοῖσι)[216].

Tanto Hipólito quanto Fedra ressaltam a imprescindibilidade da publicização de belos discursos. Aquilo que promove o bem deve ser compartilhado com todos. Porque sabe que seu posicionamento em relação à paixão da rainha seria censurado por qualquer cidadão que lhe ouvisse falar, o encontro da ama com o filho de Teseu acontece ocultamente, no interior da cena, e o que ela lhe diz não pode ser ouvido pelo espectador. Sabemos que ela revela o segredo de Fedra pelos gritos vindos de dentro da casa e, posteriormente, pelo diálogo travado entre o jovem e a ama.

[216] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 608-10.

A insistência no ponto de que o que é belo e honroso precisa de publicidade já houvera aparecido na peça por intermédio da própria ama de Fedra. Entre os versos 329 e 332, no diálogo entre as duas, víamos:

> **F:** De fato, tramo sair com nobreza de algo vil (αἰσχρῶν).
>
> **A:** Pois, falando serás mais honrada ainda.

Ora, a insistência acerca da necessidade de comunidade da bela fala perpassa os ideais da democracia ateniense. E ainda que o discurso da ama de Fedra nos guie para essa direção, é preciso lembrar que a 'bela fala pública' cabe exclusivamente aos cidadãos. Com efeito, o comportamento da rainha no que diz respeito ao discurso público marca a inconveniência desse a uma mulher. Certamente, Fedra elabora grandes concepções acerca das ações humanas e é uma personagem detentora de uma psicologia bastante complexa. Todavia, suas reflexões não são discutidas, não são colocadas *es meson*, ou seja, sob o domínio público a fim de serem contestadas[217].

Como diz Barbara Goff,

> A política coloca-se inteiramente em público, na esfera masculina, e fisicamente nos espaços abertos de Atenas tal como o Areópago e a Pnyx. A frase *es meson* (no meio), que é o termo definidor para a fundação da democracia em Heródoto 3.80 e 3.142 tem um significado tanto cultural quanto político. Na esfera pública masculina era importante que um homem pudesse ser avaliado pela inspeção de seus concidadãos[218].

Isso é, precisamente, o que Hipólito não faz. Se, de um lado, Fedra é a personagem eloquente da peça, de outro, seu enteado, que é o personagem de quem se esperam 'belos discursos', não deixa seu *logos* ir longe. Além disso, no verso 565, Fedra tenta silenciar o coro no espaço público, o que constitui uma falta grave, já que o espaço aberto é o local em que falar é possível. Assim, vemos que a linguagem de Fedra e de Hipólito, bem como a concepção que ambos têm do uso do discurso

[217] Cf. GOLDHILL, S. *Amor, sexo &tragédia,* p. 208.
[218] GOFF, B. *The noose of words,* p. 13.

exprimem a completa inversão dos papéis masculino e feminino, e é nessa inversão que a tragédia de ambos também é construída. De um lado, o silêncio feminino expressa a *sōphrosynē* da mulher e, de outro, a *parrhēsia* garante a *eukleia* do homem. Fedra almeja a *eukleia*, enquanto Hipólito anuncia sua *sōphrosynē*. Fedra não se cala e instaura a ruína em seu *oikos*. Hipólito, como uma mulher, mantém o silêncio fazendo jus, precisamente, à *sōphrosynē* que se arroga, isto é, a uma *sōphrosynē* essencialmente feminina.

Os pensamentos de Fedra ocorrem no interior e quem tem acesso a eles é o coro, composto por mulheres que estão enquadradas na mesma categoria social da rainha: esposas de ilustres cidadãos, reconhecidas por seus maridos. Assim, embora por um lado, a explosão furiosa de Hipólito contra a ama de sua madrasta comece pela indignação com a existência de todo gênero feminino, gerando mesmo um protesto contra Zeus, por outro, é emblemático que seu discurso raivoso afunile da generalidade feminina para a particularidade em torno da relação entre senhora e serva.

> Odeio a perspicaz: em minha casa
> Não haverá mulher pensando mais do que lhe convém.
> De fato, a vileza, Cípris coloca muito mais
> Nas perspicazes. A mulher limitada,
> Os parcos conhecimentos subtraem-na de desejos impudicos.
> Não era preciso haver servas junto às mulheres,
> Mas a convivência das feras mudas e que mordem,
> a fim de que não emitam voz alguma, nem recebam de volta
> som articulado.
> É no interior que as vis decidem agir
> De modo vil, vindo para o exterior por meio das servas[219].

Com efeito, Hipólito descreve a situação de Fedra: assaz perspicaz para uma mulher, dominada pela Cípria, sem possibilidade de resistência, convivendo com uma serva alcoviteira. Todavia, a altivez do rapaz concebe na própria fineza de espírito da madrasta o motivo pelo qual o poder de Afrodite doma ferozmente sua mente, ao

[219] EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 640-50.

invés de ligar ao seu comportamento de desprezo para com a deusa, a razão pela qual ela arquiteta uma vingança que tem como meio, Fedra, inoculando-lhe o veneno erótico. Desse modo, por temer morrer sem glória e que seus filhos percam a sucessão filial, decorrentes da entrega por Hipólito a Teseu da paixão maculosa, a rainha deixa uma carta que incrimina o enteado por ter cometido o estupro. A fim de vingar-se do rapaz pelas duras palavras levantadas contra si e pelo orgulho que o coloca acima de todos os outros mortais, Fedra trama uma maneira de morrer gloriosamente e, de quebra, levar o infortúnio ao homem que lhe maldiz, arruinando sua reputação.

O discurso de Hipólito contra todo o gênero feminino é muito conhecido e discutido pelos helenistas e comentadores da obra de Eurípides. Ele demonstra o ódio do cavaleiro em relação às mulheres, bem como constitui uma maneira de autoexaltação das virtudes do jovem devoto de Ártemis. Todavia, não irei aqui desmembrar em detalhe a fala de Hipólito, mas ressaltar um ponto que me parece bastante importante no que concerne ao paralelismo que se estabelece entre o jovem e Fedra.

Ao final de seu discurso detrator do gênero feminino, Hipólito lança o seguinte ultimato às mulheres:

> Ou alguém (τις) lhes ensine a ser prudentes (σωφρονεῖν διδαξάτω)
> Ou me permitam insultá-las para sempre[220].

Ora, após a longa fala que endereça ao feminino como um todo e, em especial, à Fedra e sua serva, duras acusações impregnadas de ódio, repulsa e imenso orgulho em nunca ter dividido o leito com mulher alguma, o cavaleiro termina o discurso se isentando de qualquer responsabilidade em relação à má índole feminina. Em outros termos, se ninguém ensinar a prudência ou a moderação às mulheres, sempre ele terá motivos para escancarar sua indignação contra elas. É necessário que qualquer um (e não ele mesmo, Hipólito) ensine as mulheres a se comportarem decentemente, caso contrário, haverá, por toda a eternidade, motivos para maldizer-lhes.

A ausência de partilha de valores e de intenções de Hipólito em relação ao restante da *polis* indica muito sobre o juízo que o jovem tem de si e dos outros agentes

[220] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 667-68.

da cidade. Sabemos que a arrogância do cavaleiro é, na verdade, o motivo que o levará à ruína. Porque acredita ser superior aos outros mortais, Hipólito furta-se ao dever de cultuar todas as divindades e compartilhar com os outros cidadãos uma condição efetivamente viril, em que o casamento e a procriação são elementos básicos e fundamentais na experiência masculina da Grécia Clássica. Tendo como ideal supremo e exclusivo de vivência, Ártemis, a deusa Amazona, Hipólito é intolerante com outra forma cultual e, sobretudo, com a divindade vista de maneira antagônica a seu modo de vida: a deusa do sexo e do casamento, Afrodite. Assim, as palavras misóginas de Hipólito devem ser compreendidas para além do simples e puro ódio do rapaz, porém como marca da recusa de partilha de quaisquer valores públicos, valores esses que, se por um lado reiteram a incontinência e o excesso como atributos femininos, por outro, também exigem a necessidade da submissão feminina ao comando de um homem. E é exatamente esse papel que Hipólito deliberadamente se nega a acolher.

Portanto, nos versos seguintes, a resposta de Fedra à líder do coro, imediatamente antes do segundo estásimo, deve ser entendida como uma resposta também a Hipólito, resposta essa que marca o paralelismo do discurso de ambos:

> Participando, em comunidade comigo, dessa doença,
> Aprenderá a ser prudente (σωφρονεῖν μαθήσεται)[221].

De fato, a *sōphrosynē* é aquilo sobre o que Hipólito mais se orgulha de abundar em relação a todos os outros homens, e também é o ponto sobre o qual insiste em dizer que Fedra carece. Disso, notório é o verso 995, em que o cavaleiro, frente a Teseu, afirma ser o homem mais prudente (*sōphronesteros*). Contudo, por seu turno, Fedra inverte o jogo: Hipólito aprenderá a ser prudente quando compartilhar o mal que aniquilou sua vida, cuja parcela de responsabilidade cabe ao jovem. Ora, é evidente que a compreensão de Hipólito sobre a *sōphrosynē* é totalmente diferente daquela de Fedra: para Hipólito, a *sōphrosynē* está ancorada na castidade, enquanto para Fedra, ela significa bom-senso[222].

---

[221] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 730-31.
[222] Cf. SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*, p. 138-39.

Aliás, a *rhēsis* de Hipólito, endereçada contra a raça das mulheres, desenvolve-se dentro de uma chave mítica bastante conhecida pela plateia ateniense, que condensa vários elementos hesiódicos. Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo narra a idade de ouro em que os homens viviam em comunhão com os deuses, até o momento em que, ao assumir o posto de deus supremo do Olimpo, Zeus estabeleceu uma nova hierarquia no cosmo e cortou a relação de proximidade entre divindades e humanos que havia até então. Enquanto na época de Cronos os homens viviam misturados aos deuses, com o reinado de Zeus, mortais e imortais foram separados e, duras penas, como o trabalho e a presença da mulher, foram infligidas aos humanos. Assim, a confecção de Pandora foi uma ideia de Zeus para introduzir em meio à raça humana-masculina o desequilíbrio: a mulher é definida por um apetite estomacal e sexual incontroláveis e será a responsável pelo dispêndio da fortuna e pela extenuação corporal do marido. Mas Pandora não veio sozinha à casa de Epimeteu: com ela uma caixa de males foi introduzida entre os humanos, ou melhor, um caixa contendo males, mas também *elpis*[223], um sentimento essencial na distinção dos homens em relação aos outros animais. Desse modo, a mulher é um artifício, um produto artesanal pensado por Zeus e confeccionado por Hefesto com o auxílio de outras deidades, ela é um artefato que se distingue *por natureza* dos homens-humanos.

Logo, a *rhēsis* misógina de Hipólito deve ser compreendida sob a perspectiva de uma nostalgia em relação à antiga condição humana, na qual deuses e homens partilhavam a mesma mesa sem a presença da raça feminina e, portanto, sem a existência da reprodução sexuada. Em sua *homilia* com Ártemis, o filho de Teseu deseja restituir uma época ausente e inverter as regras de um presente cuja *homilia* agora acontece entre homens e mulheres e tem como resultado os nascimentos das futuras gerações. Ora, na idade de ouro em que humanos conviviam ao lado dos deuses, os primeiros nada tinham a esperar, uma vez que possuíam tudo. A estabilidade era a norma de uma vida sem cotidianas preocupações. Assim, na medida em que Hipólito insiste em desenvolver um comportamento calcado no ideal de imutabilidade, cuja vida não sofrerá alteração ou, em outras palavras, uma vida sem

[223] Como diz Jean-Pierre Vernant em *Pandora, la première femme*, p.77: "Elpis é essa atitude de espera em face de um acontecimento que se prevê, mas de que não se tem certeza. Se esse acontecimento é bom e por ele se espera, isso é a esperança. Se, ao contrário, tal acontecimento é mau, perigoso, então, é o medo".

medo nem esperança, o cavaleiro pretende incorporar uma antiga condição mítica que, contudo, não é mais válida, pois a mulher, o sexo e a participação na comunidade de homens é uma realidade intransponível.

Mas além de Hesíodo, outro poeta que pode ser vislumbrado na tirada de Hipólito é Semônides de Amorgos. Em seu famoso Fr. VII, temos a enumeração de dez tipos diferentes de mulheres, cujo caráter de oito delas encontra suas origens em animais, a saber, na cadela, no porco, no jumento, no asno, na doninha, no macaco, na raposa e na abelha, enquanto as outras duas são derivadas da terra e do mar. Dessas dez mulheres, apenas uma pode ser considerada de boa índole e, ainda assim, com alguma ressalva, pois a 'mulher-abelha', embora pareça ser a melhor e mais sensata (93), na verdade, não faz nada além de *parecer* valer alguma coisa quando, de fato, também é identificada ao pior mal maquinado por Zeus contra os homens. Assim, penso que além do contexto mítico hesiódico, a poesia de Semônides perpassa o enredo do texto euripideano e encontra eco tanto na tirada misógina de Hipólito quanto no discurso de Fedra entre os versos 413-418 e que a referência do cavaleiro à mulher "sábia" (*sophēn*, vv. 640) e da rainha às "virtuosas em palavras" (*tas sōphronas men en logois,* vv. 413) podem ser ligadas à imagem da mulher-abelha que, embora tenha bom senso, na verdade, bem utiliza a sagacidade da qual é dotada para, mais eficazmente, deitar a perder a fortuna e a honra do marido.

Enquanto, de um lado, Hipólito abstém-se de qualquer encargo sobre a falta de moderação feminina, resignando-se à difamação constante; de outro, Fedra, tal qual *uma mãe*, dispõe-se, tornando comum seu mal a, efetivamente, fazer com que o jovem aprenda o que é a prudência. Enquanto Hipólito promove sua particularidade, Fedra explicita a promoção do que é comum. De fato, não pretendo afirmar que o posicionamento da rainha em relação ao enteado seja de benevolência, porém de vingança. No entanto, penso que é conveniente e não foge nem à letra do texto, nem ao contexto da tragédia grega, vislumbrar a exaltação dos valores que os espectadores desejam ver em cena, valores esses reforçados e sustentados pela democracia local ateniense no comportamento de Fedra que, embora seja mulher, desempenha de maneira exemplar o papel feminino, especialmente na medida em que reforça a importância da legitimidade e da liberdade de fala para os filhos que tem com Teseu.

Se por um lado, Hipólito recusa qualquer obrigação para com o gênero que detrata, por outro, Fedra reitera que como *homem,* Hipólito possui sim responsabilidade para com as mulheres.

Na verdade, a misoginia do cavaleiro é extremamente paradoxal: vimos que sua conduta é bastante 'feminina', sendo devoto da divindade conhecida como a 'protetora dos partos', ou seja, devoto da deusa cuja fama se liga a um âmbito exclusivamente feminino. Além disso, o *agon* que se estabelece entre Hipólito e Teseu explicita um comportamento cuja compreensão de sua própria fala não pode ser associada à publicidade discursiva viril comum que a cidadania exigia, mas às conversas não públicas das mulheres. Assim, a superioridade arrogada pelo jovem não só em relação aos outros homens, mas, sobretudo em relação às mulheres –estas responsáveis pela continuidade e manutenção da cidadania –pode justificar-se pela via da completa dispensabilidade feminina em uma comunidade de cavaleiros virgens e não cidadãos. Ora, segundo a lente de Hipólito, não é necessário que o sexo feminino exista. Uma vez que as mulheres são indispensáveis *apenas* para a reprodução, Zeus poderia ter pensado em outra alternativa para a perpetuação da espécie. Contudo, o fato de que homens *naturalmente* desejam não apenas ter filhos, mas também penetrar mulheres fica fora do campo de visão do rapaz: seu imenso orgulho está justamente em nunca ter *maculado* o corpo no coito ou, em outras palavras, orgulha-se precisamente por não ser homem. E, assim, ao rejeitar o instinto sexual, Hipólito rejeita a natureza humana.

Entretanto, parece que ele se esquece de que os nascimentos também constituem um aspecto do campo de ação de Ártemis. E, segundo Segal, sua rejeição ou ignorância sobre esse ponto é deliberada[224]. Ou seja, Hipólito absorve apenas os domínios da deusa que lhe são convenientes, fazendo da vida a pura expressão de sua vontade: ele age como quer sem ceder às necessidades dos outros, sem ceder a convenções sociais. E mesmo no que diz respeito ao âmbito da devoção cultual, Hipólito incorpora somente as atribuições da divindade que corroboram para a escolha pela castidade, aquelas que fundamentam a permanência imutável. Desse modo, a virgindade, a caça, a equitação e a vivência nos limites selvagens da cidade são atribuições de Ártemis que o jovem experiencia em sua vida diária na medida em que

[224] SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*, p. 160.

elas não interferirão na vontade de perenidade. No entanto, o lado 'parteiro' da deusa é usurpado por Hipólito. Ele ignora um aspecto fundamental de Ártemis, que toda a tradição e todos os seus concidadãos conhecem, a fim de assegurar a coerência entre seu comportamento e a veneração pela Amazona. Com o propósito de fundamentar a conduta intocada, Hipólito solapa o nascimento de Apolo e, nesse sentido, torna-se difícil não o ver como um personagem 'malandro' na medida em que a utilização que faz do deus deve adequar-se a seu próprio desejo de agir da maneira mais livre possível, sem qualquer cerceamento externo. Portanto, Hipólito não cultua todas as dimensões da deusa, porém, somente aquelas que lhe interessam, ou seja, aquelas que não contradizem seu modo de vida ascético. E, nesse sentido, a meu ver, a relação que o jovem estabelece com a divindade apresenta um aspecto instrumental, na medida em que ela serve de instrumento legitimador para um comportamento à margem. Todavia, a peça fornece muitos elementos que sustentam a sinceridade cultual de Hipólito. Ou seja, o jovem realmente adora Ártemis e a própria deusa atesta, durante sua epifania, a virtude do querido devoto[225].

No entanto, há um desdobramento ambíguo no comportamento adorador do cavaleiro, pois mesmo sabendo que é inferior à deidade, ele pretende se desvencilhar dos outros homens, considerando-se o único a ter privilégio de contato próximo com a deusa. Ora, ao mesmo tempo em que Hipólito se ausenta da comunidade humana porque se vê a si mesmo como superior, ele se põe como subalterno à deusa virgem. E, nesse sentido, torna-se difícil definir o estatuto que Hipólito confere a si próprio, já que nem homem, nem deus ele alega ser.

Entretanto, a posição subalterna do caçador se dá apenas em relação à Ártemis: quando temos a presença de um *outro* que não a deusa, o significado mesmo de *relação* é aniquilado.

Aliás, a oposição entre Ártemis e Afrodite é uma pseudo-oposição arquitetada por Hipólito, pois

> a Ártemis que as mulheres conhecem e invocam é o complemento, não o inimigo de Afrodite. (...) Assim, é o aspecto de sua deusa: suave, piedoso e que brota vida, como ela mesma se manifesta às

[225] Cf. EURÍPIDES, *Hipólito,* vv. 1419.

> mulheres, que Hipólito ignora e, consequentemente, ele é destruído por seu complemento, também uma deusa da vida, em sua mais cruel e inumana forma[226].

No mais, vale à pena ressaltar que o discurso misógino, na peça, é elaborado por um homem virgem. Se ao invés de Hipólito, fosse Teseu o personagem a proferir tais ideias, certamente deveríamos conferir outra dimensão e outro sentido a essa *rhēsis*, pois teria como fonte um dos homens míticos mais sexualizados de Atenas, cujo *logos* tem por si só força e autoridade bastante importantes no cenário da democracia legendária ateniense. De fato, para Hipólito, o adágio 'não comeu e não gostou' é levado ao pé da letra. E assim, ele faz apologia à procriação assexuada justamente porque nunca provou o intercurso íntimo. Ora, Hipólito fala *do lado de fora* da experiência sexual. E por isso, para ele torna-se relativamente fácil conceber um mundo ausente de mulheres.

Assim, o cavaleiro pode dispensar todo o gênero feminino: ele não fará sexo, nem terá filhos. A garantia da cidadania para ele é destituída de significado: não há motivo para compartilhar *nomoi* e, muito menos, compartilhar palavras. Como uma Amazona às avessas é que Hipólito passa seus dias, seguindo a inclinação da *physis* ancestral, sem a menor intenção do refreio exigido para a convivência em uma comunidade política. E então, compreender qual é o peso que a *rhēsis* misógina de Hipólito tem dentro do enredo trágico passa a ser uma questão de bastante importância.

Ora, como já fora ressaltado, o discurso do cavaleiro está impregnado de algo deveras conhecido do público do teatro: a mulher como uma invenção de Zeus que ilude os homens. Contudo, o que nos chama atenção é que quem faz tal discurso é um homem intocado. Deixando aqui de lado sua motivação (a revelação da serva acerca da paixão de Fedra), o fato é que Hipólito fala a partir de uma posição bastante privilegiada, na medida em que, sem ser efebo, mas enquanto adulto virgem é que ele maldiz as mulheres. E nesse sentido, podemos tecer uma homologia entre seu ódio pelo sexo feminino e aquele das amazonas pelo masculino, pois em ambos os casos a recusa e a maledicência contra o sexo oposto são originários de agentes sem

[226] SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*, p. 160.

conhecimento de causa. O filho de Teseu não é o porta-voz da *polis* ou de uma vida civilizada: ele fala sob uma perspectiva selvagem e marginal. E então, como conferir seriedade à sua misoginia? Como discuti-la com seus concidadãos?

Com efeito, acredito que a *rhēsis* de Hipólito deva ser pensada no contexto de uma crítica ao próprio mito hesiódico e mesmo à poesia de Semônides de Amorgos. Ou seja, o mito de que as mulheres são uma raça à parte dos seres humanos e de que sua função não é outra que a reprodução e que, por isso mesmo, a humanidade de homens viveria melhor e mais serenamente sem elas soa muito bem nos lábios de quem nunca provou uma mulher. Compreender a importância feminina como indispensável à procriação de cidadãos é, sem dúvida, uma chave importante para a leitura da peça e, principalmente no que diz respeito ao esforço de Fedra pela *parrhēsia* de seus filhos legítimos. Entretanto, penso que o efeito dramático de tal discurso proferido por Hipólito adquire sentido inverso ao que ele pretende.

A princípio, a intenção do rapaz é a de difamar as mulheres e se ausentar de toda e qualquer responsabilidade que ele mesmo possa ter para com elas. Seus argumentos tentam demonstrar que a criação do gênero feminino trouxe mais males do que bens para a raça humana e que, por isso mesmo, porque as mulheres não fazem nada além do que procriar, são absolutamente dispensáveis. Em resumo, Zeus cometeu um erro ao confeccionar Pandora. E, na realidade, a fabricação da primeira mulher é, no mito, uma punição dos deuses aos homens. Lá, as divindades enviam Pandora para a desgraça masculina-humana. No entanto, na tragédia, o mito dos infortúnios advindos com a raça das mulheres é repensado na medida em que quem reproduz a concepção de que o feminino serve apenas como receptáculo reprodutivo e que, a partir daí, vários são os motivos para uma argumentação de que as mulheres não deveriam ter vindo à luz, é precisamente um homem que jamais foi tocado por uma mulher. Ou seja, a poesia de Hesíodo encontra eco em um homem que não é homem, em um humano que aspira à divindade. Assim, se de um lado, os atenienses foram educados por uma história que retrata a mulher como um *kibdēlon kakon*, por outro lado, no teatro, eles veem que quem pensa a mulher segundo o mito não faz parte da comunidade política de homens[227].

[227] Para uma discussão mais aprofundada sobre o mito da raça de mulheres ver LORAUX, N. *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes*. Embora, acredite que o capítulo 2 desse livro (*Sur la race des femmes et quelques-unes de ses tribus*) traga importantes elucidações sobre

Após o segundo estásimo, temos a notícia de que Fedra se enforcara e, logo em seguida, Teseu que estava ausente, aparece em cena, regressando da visita ao oráculo. De fato, a partir daí, podemos dizer que se elabora uma segunda parte da peça em que a trama da rainha consumará a ruína de Hipólito e a vingança de Afrodite para que, posteriormente, a epifania de Ártemis elucide a verdade a Teseu. Contudo, nessa etapa final da análise da peça, irei concentrar-me no agon que se dá entre Teseu e Hipólito, que traz à tona certos valores da política democrática ateniense, traçando uma perspectiva bastante ampla para a compreensão do comportamento marginal do jovem ao longo de todo o enredo da peça, em relação aos valores da *polis* dramática.

1.4 O embate entre Teseu e Hipólito

> **Helmer:** Então é verdade?! Esta carta diz a verdade?! Que horror! Não, não, é impossível, não pode ser!
> **Nora:** É verdade. O meu amor foi superior a tudo! (H. Ibsen, *Casa de bonecas*, p. 88)

Tendo lido a acusação deixada por Fedra contra Hipólito, Teseu, antes mesmo de ver o filho, decide puni-lo com o pedido que o pai, Posídon, lhe concedera. Com efeito, sem ainda ter confrontado o jovem, Teseu decide que irá pedir ao pai divino a morte do bastardo.

O agon entre pai e filho ocorre entre os versos 902-1101, quando então o coro entra para o terceiro estásimo.

Hipólito entra em cena e mostra disposição para auxiliar o pai na aflição pela qual passa, uma vez que os gritos de Teseu foram ouvidos no exterior, pelo rapaz. Com a chegada do cavaleiro e após sua primeira fala, Teseu inicia seus discursos (*à la* Fedra?) por meio de inquirições sobre a condição humana:

---

o mito de Pandora, bem como sobre o fragmento 7 de Semônides de Amorgos, penso que a escolha da autora em utilizar a *rhēsis* misógina de Hipólito com a tentativa de demonstrar que se trata de "uma questão bem grega, incansavelmente repetida sobre a cena trágica e cômica", falha precisamente no ponto de não diferenciar o mito da reinvenção trágica e, no caso particular de *Hipólito*, penso que levar em consideração *quem* fala, muda completamente o sentido e o peso da narrativa hesiódica dentro do contexto dramático.

Ó, homens que cometem muitas faltas em vão,
Por que ensinais tantas artes,
E muitas maquinações e descobertas,
Se não sabeis nem farejastes
Como ensinar a pensar aqueles que não têm noção[228]?

E segue-se a resposta de Hipólito:

Falas de um ardiloso sábio, o qual é capaz
De forçar os que não pensam a bem pensar.
Mas, não venhas com sutilezas, pai, em má hora,
Temo que, com os males, tua língua se exceda[229].

Compreendendo como divagação a fala do pai, a princípio, Hipólito desconsidera tal reflexão, tratando-a com ironia e reivindica de Teseu clareza na exposição. Ao que o rei escancara a situação ao jovem, acusando-o da violação de sua falecida esposa[230].

A superioridade que Hipólito arroga para si em relação aos outros homens é precisamente o ponto que Teseu levanta contra o filho. De fato, vemos que o cavaleiro é reconhecido e caracterizado pela posição orgulhosa, manifestada em discursos que exaltam suas virtudes e colocam-no em patamar acima do dos mortais. Com efeito, antes de ser lembrado por ações virtuosas, Hipólito é pensado como o "homem extraordinário/ o que convive com deuses[231]", como presunçoso por uma condição isenta de mácula[232]. Aliás, a argumentação de Teseu gira em torno da oposição entre a palavra e a ação do filho. Ora, Hipólito discursa exaustivamente acerca de sua condição privilegiada e excelente em relação a todos os outros homens e, claro, em relação às mulheres. No entanto, segundo a perspectiva de Teseu, suas ações não se coadunam com a vanglória de uma pretensa *sōphrosynē* que seu filho insiste em reafirmar sobre si mesmo. Quanto a isso, os versos 952-957, nos quais temos a famosa acusação contra Hipólito de que este seria órfico, devem ser lidos na direção da constatação

[228] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 916-20.
[229] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 921-23.
[230] Cf. EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 936-80.
[231] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 948-49.
[232] Cf. EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 950-52.

pública de um comportamento marginal e hipócrita, muito mais do que se se tratasse de um ataque a real religiosidade do rapaz. Vejamos:

> E então, agora, vanglorias-te e ostenta que te alimentas
> de comida sem alma, e tendo Orfeu como senhor entras
> em êxtase, enquanto honras a fumaça de seus muitos escritos!
> Foste pego! Eu recomendo a todos que fujam
> de homens como tais. Pois, eles saem a caçar com palavras altivas,
> enquanto maquinam coisas vergonhosas[233].

Ora, como houvera dito, não acredito que esse ataque de Teseu contra o filho deva ser tomado literalmente, no sentido de que Hipólito seja, de fato, seguidor da doutrina órfica, mas, antes, tal discurso deve ser compreendido tendo como ponto de partida a fúria de Teseu advinda da certeza de que sua esposa fora estuprada pelo enteado, o qual sempre se comportou de maneira muito marginal em relação a todos os outros homens. Aliás, é precisamente na direção da marginalidade que aqui o orfismo deve ser compreendido, pois se trata de um culto e modo de vida afastados dos ritos oficiais da *polis*, mesmo que tenha conquistado certo número de adeptos.

A virgindade, exclusividade cultual e superioridade em relação aos outros homens são fatores que Hipólito insiste em enumerar diante de Teseu como características que demonstram uma pureza moral e física[234], que ao invés de o auxiliarem durante a defesa, acabam ressaltando a posição marginal que o rapaz ocupa na *polis*. Ora, para completar a estranha caracterização virtuosa que Hipólito faz de si mesmo, Teseu denuncia-lhe como órfico e vegetariano. Assim, penso que a tirada de Teseu contra Hipólito condensa duas vias complementares: 1- o cavaleiro se abstém

---

[233] EURÍPIDES. Hipólito, vv. 952-57.

[234] Para Hipólito, virgindade conota pureza moral, algo estranho à concepção grega acerca da pureza. "Segundo as normas gregas ordinárias, trata-se aqui de uma pretensão completamente surpreendente: a prática normal do século V exigia, certamente, que o homem que penetrasse um lugar sagrado ou que participasse de um ritual sagrado fosse *hagnos*, mas essa *hagneia* era uma questão puramente formal de observação dos tabus (evitar ou purgar a polução causada por coisas tais como impureza física ou contato com algum aspecto do nascimento, do sexo ou da morte...). A pretensão de Hipólito à pureza *moral* é estranha ao culto grego ordinário até a época helenística...; e sua insistência de que a pureza deve ser inata devia ser extraordinária." (BARRETT, W.S. *Commentary,* p.172, n. 79-81).

dos banquetes comuns, em que animais eram ritualmente sacrificados; 2- a pureza e a castidade às quais o jovem se atribui ocultam sua verdadeira índole hipócrita, que esbanja perversidade e violência.

1-Ora, os cultos e banquetes públicos nos quais animais eram sacrificados constituíam costumes rituais e cívicos entre os gregos. Aliás, "a alimentação carnívora coincide absolutamente com a prática sacrificial, toda carne consumida é uma vítima animal degolada ritualmente[235]". E, nesse sentido, toda a ingestão de carne está atrelada a um momento ritual e, ao mesmo tempo, cívico da *polis.* Em outros termos, a carne não fazia parte do cardápio diário dos *oikoi* gregos, mas estava inserida dentro de um contexto *comunitário* bem preciso. Portanto, todo consumo de carne era público e essa alimentação estava diretamente ligada aos deuses[236].

De fato, o animal sacrificial era imolado e retalhado e, então, suas partes separadas. Enquanto os ossos eram colocados no altar para serem queimados com aromas, liberando uma fumaça perfumada aos deuses, outros pedaços internos do animal também eram cozidos e oferecidos às divindades. O restante da carne era cozido, cortado na mesma proporção e, enfim, distribuído aos participantes do rito para consumi-lo. Deuses e homens serviam-se da mesma vítima imolada, mas a cada qual caberia uma parte específica: enquanto os deuses se regozijam com a fumaça dos ossos, os homens devem alimentar-se para sobreviver. Portanto, durante os banquetes rituais a diferença entre a geração imortal e a natureza mortal humana é explicitada na medida em que a vida dos deuses não necessita de nada exterior a ela mesma para persistir, mas quanto aos homens, estes são completamente dependentes da natureza que os cercam[237].

---

[235] DETIENNE, M. *Pratiques culinaires et esprit du sacrifice,* p. 10.

[236] Como salienta DURAND, J.L, "Toda carne comestível é, portanto, de início, tratada no interior do rito, espaço religiosamente qualificado, e nada do que se reporta à carne é indiferente em relação a esse espaço" [*Bêtes grecques*, p. 133].

[237] Segundo Benveniste, o verbo grego *thuō* (sacrificar) "repousa sobre um presente **dhu-yo* cujo radical significa propriamente 'produzir fumaça' (...) O 'sacrifício' em grego é, portanto, oriundo da noção de 'fumegação', gordura que se queima, exalação das carnes que grelham, fumaça que se eleva e sobe em oferenda aos deuses: concepção cujos textos védicos e homéricos oferecem muitos exemplos" [*Le vocabulaire des institutions indo-européennes, vol. 2*, p. 229 (le sacrifice)]. E nesse sentido, o significado do sacrifício grego, *thusia,* sempre passa pelo processo de morte animal, separação das carnes e ossos e queima que produz a fumaça oferecida aos deuses. Para uma análise mais detalhada acerca do sacrifício ritual (*thusia)* e da alimentação carnívora entre os gregos ver VERNANT, J.P. *Mito e religião na Grécia*

Desse modo, levando em consideração o papel cívico-ritual da alimentação carnívora, parece-me que podemos deduzir que o discurso de Teseu contra o filho aponta para a direção de que o rapaz se recusava a participar dos cultos públicos nos quais o sacrifício cruento e a ingestão de carne ritual estavam envolvidos[238]. Logo, confiro a tal acusação, dos versos 952-957, um sentido que ratifica a posição de Hipólito como um personagem marginal em relação à comunidade de *nomoi* de seus concidadãos. Teseu reforça que há uma grande distância entre seu filho e os costumes e valores mais essenciais da *polis*. Sem dúvida, o comportamento do jovem pode ser considerado não humano, uma vez que naquilo que, de um lado, relembra os laços de mortalidade dos viventes e, de outro, a essencial superioridade dos deuses, isto é, a partilha da carne sacrificial, Hipólito não participa. Ele se atribui o direito de nada compartilhar com os cidadãos e porque se recusa a comer nos banquetes públicos, expressa publicamente um singular e exclusivo modo de vida. Ora,

> recusar comer carne não é somente conduzir-se de modo diverso dos outros; é decidir não realizar o ato mais importante da religião política. O chamado vegetarianismo é uma maneira singularmente eficaz de 'renunciar ao mundo'[239].

Assim, quando Teseu denuncia o orfismo de Hipólito, consequentemente, em duplo sentido, denuncia a marginalidade do filho: o bastardo é marginal tanto em relação às práticas cultuais oficiais quanto em relação à vivência política.

Daí, então, na medida em que Hipólito rejeita a participação nos banquetes comunitários, apresenta um ponto em comum com os órficos, os quais eram conhecidos pelo vegetarianismo. No entanto, o orfismo do cavaleiro para aí, pois os órficos também têm como preceito a proibição de qualquer derramamento de sangue. Logo, a caça (da qual o rapaz era fervoroso adepto) como uma prática que envolve dispersão sanguinolenta era interdita a seus seguidores.

Antiga e os textos reunidos em *La cuisine du sacrifice en pays grec*, por Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant.

[238] De fato, penso que Hipólito se recusava a participar mesmo dos cultos públicos cuja divindade a ser celebrada fosse Ártemis. Sua concepção de privilégio e exclusividade no contato com a deusa impediam-no de 'dividi-la' com outros, nos banquetes, que, por sua vez, podiam ser concebidos, pelo rapaz, como 'impuros' e não capacitados 'por natureza' a desfrutar do convívio da irmã de Apolo.

[239] DETIENNE, M. *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, p. 14.

Aliás, a discussão acerca do vegetarianismo de Hipólito pode ser bastante controversa, pois, uma vez que toda a ingestão de carne estava indissociavelmente ligada à *thusia*, logo, caso o caçador respeitasse tal premissa alimentar, então, há uma enorme probabilidade (quase do tamanho de uma certeza) de que ele fosse vegetariano. Pois, como escreve Marcel Detienne

> Em regra geral, nunca se oferece aos deuses animais selvagens. (...) Com os animais selvagens a cidade faz a guerra, mas ela só sacrifica e só consome animais domésticos. Os gregos repartem o mundo animal em dois: os animais caçados para os prejuízos que teme e os animais preservados para os serviços que estamos acostumados a esperar[240].

Entretanto, pode-se levantar a hipótese de que Hipólito comia a carne de animais domésticos, fora do contexto da *thusia*, ocultamente ou ainda, em um caso extremo, de que ele se alimentava de suas presas. O problema dessas conjecturas é que além de não serem fundamentadas por nenhuma passagem da peça de Eurípides (no prólogo, Afrodite diz apenas que Hipólito mata os animais selvagens), caracterizariam o personagem como impiedoso, atributo que está totalmente fora de questão das palavras da deusa Ártemis, durante as cenas finais da tragédia. Nessa direção, penso que, efetivamente, Hipólito era vegetariano e, por causa disso, a acusação de orfismo elaborada por Teseu contra o filho baseia-se em uma evidência incontestável. Contudo, da escolha vegetariana de Hipólito não se pode deduzir que ele seja um seguidor de Orfeu, pois é evidente que ele é um caçador.

2-Hipólito insiste em anunciar a todos o fato de ser puro (*hagnon*) e virtuoso (*sōphron*), adjetivos que para o jovem implicam nas seguintes atribuições: castidade, intocabilidade, piedade, excelência e elevação de caráter em seu mais alto grau. O orfismo, enquanto uma doutrina cuja matança animal estava proibida, traz aos adeptos uma concepção de pureza atrelada à ausência de sacrifícios e de mortandade em que, do ponto de vista físico, as mãos não se manchariam com sangue e, do ponto de vista moral, a conduta seria irrepreensível. Além disso, "a abstenção sexual formava

[240]DETIENNE, M. *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, p. 17. Ainda, podemos acrescentar que "todos os gestos prescritos pelo ritual que a cidade coloca em prática visam manter bem delimitada a distância entre os animais domésticos e os outros, do mesmo modo como a distinção entre o açougueiro-cozinheiro e o caçador." [DETIENNE, M. *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, p. 18].

parte dos preceitos órficos com muita probabilidade[241]". Mas como já vimos, Hipólito enquanto caçador não apresenta a pureza física requerida pela seita órfica.

Assim, penso que a acusação de Teseu não deve ser compreendida ao pé da letra, e acredito que nem o próprio Teseu realmente pense que seu filho seja órfico. Na medida em que no século V a.C., os adeptos do orfismo eram conhecidos em função de práticas e de crenças particulares, como o notório ascetismo, aos olhos do homem comum, eles eram inveterados impostores. Logo, com essa acusação, Teseu equivale a conduta de Hipólito às práticas dos órficos, deixando a entender que a pureza e o ascetismo dos seguidores de Orfeu são apenas máscaras de seu charlatanismo, assim como, sob a capa efébica, o cavaleiro disfarça maldade e hipocrisia. Com efeito, penso que a acusação de Teseu é bastante importante, não pelo fato de se adequar ao verdadeiro culto de Hipólito, mas porque as práticas órficas não figuravam enquanto rituais cívicos da *polis*, em que a abstenção da carne e a busca individual pela salvação eram estranhas e marginais aos valores e regras da comunidade. E, nesse sentido, o 'orfismo' de Hipólito deve ser compreendido como grave ofensa na medida em que sugere que como os órficos, o cavaleiro leva uma vida à margem das práticas comuns da cidade e, como eles, é puro e virtuoso apenas em aparência, mas na realidade foi capaz de estuprar Fedra. Assim, Teseu insulta o filho comparando-o ao que para ele representam os seguidores de Orfeu: charlatães que louvam uma vida pura, mas que de fato, só dão valor a interesses pessoais e que, ainda por cima, ganham dinheiro logrando pessoas incautas e desinformadas com ensinamentos e purificações sem conteúdo algum[242].

Sobre esse ponto, em sua tese de doutorado, Sara Otero[243] nos mostra de que maneira o vocabulário empregado por Teseu para qualificar Hipólito faz a ponte entre o modo de vida do jovem, o orfismo e o charlatanismo. Assim, aqui retomarei alguns pontos de sua análise sobre as palavras *aukhei*, *kapēleue* e *thēreuousin*, que mostram de que modo a acusação de Teseu deve ser compreendida.

Quanto a *aukhei*, que traduzi como 'vanglorias-te', o termo conota segurança de si mesmo, o qual resvala em orgulho e superioridade. Logo, assim caracterizando o

[241] OTERO, S. M. *Orfeo y el orfismo en Eurípides,* p. 241.
[242] Cf. OTERO, S.M. *Orfeo y el orfismo en Eurípides,* p. 242.
[243] OTERO, S.M. *Orfeo y el orfismo en Eurípides,* p. 242-45.

comportamento do filho e dos órficos, Teseu sinaliza para o fato de que ambos ao se orgulharem de uma pretensa pureza conseguem angariar a confiança dos outros que, se sentindo inferiores diante de indivíduos assaz próximos do divino, não percebem as ações vergonhosas que esse tipo de gente comete. Ou seja, Hipólito é a justaposição de duas famosas expressões populares 'o lobo em pele de cordeiro' e 'o santo do pau oco'.

Já o verbo *kapēleuō* refere-se a uma atividade comercial ligada a meios escusos de se obter vantagem.

> O verbo está formado sobre o substantivo *kapēlos*, 'comerciante', que em determinados contextos poderia ter um matiz pejorativo, pois implica a charlatanice e as artimanhas com as quais alguns mercadores envolveriam seus clientes[244].

Ora, com esse termo, Teseu sugere que os órficos cobravam por seus ensinamentos cultuais, em uma versão antiga das atuais igrejas que pregam a prosperidade soteriológica, transformando um modo de vida baseado na pureza e virtude negócio rentável. Ou seja, não é porque acreditam que o vegetarianismo e a interdição de sacrifícios cruentos sejam escolhas verdadeiramente pias e mais justas que as práticas correntes do politeísmo grego que os órficos as adotaram, mas porque tais práticas garantem a aparência de virtude necessária para a realização de um comércio doutrinário bem sucedido. Portanto, como eles, Hipólito fez de sua virtude um ofício para poder aproximar-se mais facilmente de Fedra e dela tirar proveito.

E, finalmente, o termo *thēreuousin* que deve ser tomado, nesse contexto da acusação, em um sentido metafórico, já que

> Como um ato de caça, os clientes desses charlatães passariam a ser as presas de sua ganância. Trata-se de uma imagem muito sugestiva, porque o que Hipólito mais ama é caçar e, neste caso, seu pai o acusa de comportar-se como um caçador de olho naqueles que acreditam

[244] OTERO, S.M. *Orfeo y el orfismo en Eurípides,* p. 242.

> em suas palavras. Desta mal intencionada loquacidade todos teriam sido presas, em especial Fedra e o próprio Teseu[245].

Além disso, também penso que a referência ao vocabulário da caça pode ser compreendida no sentido erótico, uma vez que é metáfora para a conquista amorosa. Assim, valendo-se do ar virginal que lhe é próprio e mesmo da semelhança ao feminino, Hipólito vai à caça de mulheres e consegue aproximar-se facilmente já que, ao menos em aparência, não oferece perigo algum. Suas armas de caça são palavras (*logoisin*). Com o discurso, então, o cavaleiro seria capaz de persuadir suas vítimas de que é inofensivo para, no momento oportuno, disparar seu dardo. Ora, vale à pena notar que, com tal acusação, Teseu confere uma dimensão loquaz ao filho. Entretanto, a loquacidade é precisamente aquilo de que Hipólito não dispõe: ele não consegue engajar uma discussão com nenhum personagem da trama. No início, não alcança dialogar com o servo; com a ama de Fedra, ele apenas grita, declama sua *rhēsis* contra a raça de mulheres, mas ainda não conversa e, com o pai não desenvolve uma argumentação persuasiva. O vocabulário de Hipólito não atinge o outro porque seu engajamento discursivo destina-se a exclusivamente demonstrar suas virtudes. Todas as vezes que Hipólito fala, os argumentos dos quais ele se vale acabarão por redundar na explicitação de sua superioridade em relação aos demais.

Não há dúvida de que Eurípides sabia muito bem onde queria chegar e o que gostaria de que seu público pensasse equiparando o comportamento de Hipólito ao orfismo. Os espectadores que estavam presentes no teatro, provavelmente, não filosofaram sobre uma doutrina cuja atração fosse a imortalidade da alma e o cuidado individual. Elaborar uma ligação de Hipólito às práticas órficas significa atrelá-lo a um culto estranho aos olhos da maioria dos cidadãos que não sabia com exatidão como ele era configurado, quais eram seus ritos e objetivos. Porém, o que esses cidadãos sabiam bem sobre os adeptos de Orfeu é que estes se entretinham em práticas marginais ao culto comum: o orfismo é concebido como uma seita em que um texto escrito serve de paradigma à sua doutrina, -algo extremamente bizarro ao politeísmo grego –no qual os integrantes não comiam carne e, portanto, não participavam da

[245] OTERO, S.M. *Orfeo y el orfismo en Eurípides,* p. 245.

comunicação entre deuses e homens nos banquetes. Finalmente, para o grande público, os órficos eram charlatães que, como Hipólito, pareciam não fazer parte desse mundo.

***

Hipólito age de maneira desviada daquilo que se espera de um verdadeiro homem, pois, iguala-se em atos a uma mulher. Dessa forma, o próprio estupro de Fedra, que Teseu acredita ter ocorrido, pode ser configurado como um ato esperado do cavaleiro que, contrariando sua natureza viril, foi dominado pela Cípria nas mesmas proporções que seria uma mulher.

> **Teseu:** Mas o homem não tem desejos incontinentes
> Como é natural brotar nas mulheres? Bem sei que os jovens
> Nada estão mais seguros que as mulheres
> Quando Cípris lhes toca o pensar na flor da idade,
> Embora amparados por sua virilidade[246].

Em comentário a essa passagem, Barrett escreve:

> Evidentemente, o ponto é que certa licença sexual é vista como normal para um homem, enquanto de uma mulher, espera-se que seja casta. Portanto, homens meramente por serem homens, são colocados fora da mesma conduta que traz para as mulheres má-reputação[247].

Assim, homens desfrutam de possibilidades sexuais que para as mulheres significariam depravação. Entretanto, apesar dessa licença para uma sexualidade mais frouxa, Hipólito sustenta a castidade e vangloria-se por ela, como se, efetivamente, pertencesse à raça de mulheres, e por essa associação Teseu pode acreditar que o rapaz possuído pela Cípria agiria, também, tal qual uma mulher, ou seja, de maneira descontrolada. Ademais, a carta de Fedra e seu cadáver funcionam como prova

[246] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 966-70.
[247] BARRETT, W.S. *Commentary*, p.346.

suficiente para a culpa de Hipólito, cujos discursos de defesa passam a ser destituídos de crédito, antes mesmo de serem proferidos. Uma vez que as ações do jovem, anteriores aos fatos, demonstram a incoerência entre a superioridade arrogada por si e os valores de excelência compartilhados pela *polis* ou, em outras palavras, uma vez que aquilo que Hipólito não se cansa de anunciar que o faz superior aos demais é, precisamente, um comportamento que vai de encontro à excelência viril e à justiça da igualdade cultual, como acreditar na verdade de suas palavras de defesa? Logo, a condenação dada por Teseu ao filho, anterior às explicações deste, justifica-se na perspectiva da consideração de todo o comportamento do cavaleiro que sempre se vangloriou por aquilo que não é motivo de glória para nenhum homem[248]. E a condenação lançada é o exílio tanto de Trezena quanto de Atenas. Aliás, banir Hipólito também de Atenas, para os espectadores presentes no teatro, é bastante significativo, uma vez que, na cidade democrática, a superioridade do um poderia fazer pensar na grave ameaça à manutenção do regime, que estaria sujeita à punição, como o ostracismo comprova.

Desse modo, após ser condenado ao exílio, Hipólito elabora um discurso de defesa que lembra, em alguns aspectos, o comportamento de outro personagem também à margem dos costumes: o Sócrates, de Platão.

> **Hipólito:** Eu não sou elegante para proferir discurso à multidão (ἐγὼ δ᾽ ἄκομψος εἰς ὄχλον δοῦναι λόγον),
> Sou mais sábio para com poucos, de minha mesma idade[249].

De fato, no *Górgias*, a certa altura, Sócrates diz:

> De minha parte, só sei aduzir a favor do que afirmo uma única testemunha, justamente a pessoa com que estiver argumentando, sem dar maior importância à opinião da maioria (πολλοὺς); só

[248] Vale aqui recordar que garantir a liberdade de fala para os filhos é também o que Fedra anseia com a morte e, embora Hipólito tenha tal liberdade para falar diante do pai, de antemão isso é irrelevante como instrumento de sua defesa. Com efeito, quando pensamos em *parrhēsia*, não só devemos associá-la ao âmbito das decisões da assembleia, mas também ao campo jurídico dos tribunais, em que a fala é o elemento principal dos processos.
[249] EURÍPIDES. *Hipólito*, vv. 986-87.

> conheço o modo de obter esse único voto; com as demais pessoas não dialogo (τοῖς δὲ πολλοῖς οὐδὲ διαλέγομαι)[250].

E no *Symposium,* acerca de Agatão, o filósofo diz:

> Ontem eu o evitei, nas cerimônias da vitória, por medo da multidão (φοβηθεὶς τὸν ὄχλον)[251].

Podemos dizer que Hipólito e o Sócrates platônico são tipos similares no que diz respeito ao exercício da cidadania na *polis*: ambos colocam-se à margem dos valores públicos e viris sustentados pelo modelo ateniense democrático, em que a publicidade de fala é imprescindível. Embora, no caso de Hipólito a coisa seja muito mais problemática, uma vez que este, diferentemente do personagem de Platão, se recusa terminantemente a participar do espaço público. Mas voltemos ao discurso do cavaleiro.

Com efeito, no início de sua defesa, Hipólito alerta para o fato de que não sabe falar para a multidão, um lugar-comum dos tribunais de Atenas a fim de assegurar a simpatia dos jurados[252], mas que nos lábios do cavaleiro, adquire efeito contrário, na medida em que ressalta seus ares de superioridade e soberba e, com sua característica ostentação de virtudes, o rapaz elabora a argumentação que o mostra como *sōphrōn* (vv. 1007) e delineia a ambição de ser, nos jogos helênicos, o primeiro; porém, na cidade, o segundo (*deuteros*) (vv. 1016-1017). Destarte, utilizando os argumentos de que não possui nem desejo lúbrico, nem pretensão política, Hipólito defende-se da acusação de violação da madrasta; embora o cadáver insista em demonstrar o contrário.

Ainda que, o governo cênico seja a monarquia de Teseu e, daí, então, a recusa política de Hipólito possa ser compreendida como recusa à possibilidade de ele mesmo tornar-se rei, na sucessão filial, o contentamento do jovem com o segundo lugar na cidade deve ser interpretado como o desejo por uma vida que privilegia o constante exercício da superioridade em questões particulares, ao invés de compartilhar com os

---

[250] PLATÃO, *Górgias,* 474 a-b. (Tradução modificada por mim. Optei por traduzir *dialegomai* por 'diálogo' e, assim, não perder a literalidade textual).
[251] PLATÃO, *Symposium,* 174 a.
[252] Cf. BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 348, and n. 986-7.

outros cidadãos discursos medidos segundo o mesmo cânone. Além disso, ele não conta com a hipótese de que envelhecerá e que, portanto, não poderá competir nos jogos atléticos eternamente, mas que deve abrir-se para outro tipo de competição, cujo discurso é aquilo que será colocado em combate.

Posteriormente à defesa do jovem, segue-se o diálogo entre pai e filho que reitera o posicionamento de Teseu em banir Hipólito, ainda que sem julgamento. Ora, de fato, a ausência de julgamento do rapaz traz ao público a ambientação dramática da tragédia e mostra como se delineia a decisão do tirano que não requer ninguém além de si mesmo para dizer tanto o que é justo quanto o que não é, para determinar à população regida por suas leis o que deve ser feito, sem a possibilidade da contra-argumentação. A pena imposta a Hipólito por Teseu, de antemão, retira qualquer força jurídica que seu *logos* teria em um tribunal: utilizar palavras de defesa e não as utilizar passa a ser a mesma coisa quando o juiz, previamente, já decidiu pela acusação. No entanto, Hipólito segue lamentando a mudez da casa (vv.1075), sua única testemunha que poderia afirmar que está isento de culpa[253] para, em seguida, receber mais uma acusação: a de que, sobretudo, venerava (*sebein*) a si próprio, deixando de lado a justiça devida ao pai (vv. 1080-1081). O termo utilizado por Teseu, *sebein* provém do âmbito religioso e denota a sacralidade com que Hipólito pensa a si mesmo, como mortal venerado, da mesma estirpe dos deuses. Por fim, a última fala do jovem, antes do início do terceiro estásimo, exalta Atenas com a lástima pela expulsão da gloriosa cidade. Portanto, ainda que Hipólito aja segundo ideias incompatíveis com aquelas da comunidade, sua admiração pelos valores da *polis* é evidente. O banimento da cidade gloriosa configura-se na última ruína do jovem: exilado não só da casa do pai, em Trezena, mas também da glória de Atenas. Como salienta Barrett, Hipólito "é um *politēs* de Trezena (12), mas é, primariamente, ateniense: sua morte diz respeito a Atenas e Trezena igualmente (...) ele é banido não apenas de Trezena (893), mas de Atenas[254]". Ora, na tragédia Ática, como filho do rei ateniense, ele deve reconhecer-se

[253] Aqui, vemos a situação inversa que anteriormente fora invocada por Fedra, a saber, a de que as mulheres adulteram sem o medo de que um dia tetos e paredes possam falar e testemunhar tal falta aos maridos (vv. 417-18). No caso de Hipólito, este conclama a casa como a testemunha que poderia provar que o adultério não fora consumado.
[254] BARRETT, W. S *Introduction*, p. 34, n. 1.

a si mesmo, em primeiro plano, como um ateniense[255] que ficará privado dos bens e do acolhimento de sua terra.

Mas não apenas Hipólito, também Fedra e Teseu recorrem a testemunhas sem voz (*tous aphōnous marturas* vv. 1076). De um lado, as evidências que a rainha arquiteta para incriminar o enteado pelo 'pseudoestupro' que sofrera são palavras fixadas em uma tabuinha e o suicídio do qual resulta a prova irrefutável de que fora violada: um corpo sem vida. De outro lado, Teseu avalia a culpa de Hipólito através do testemunho dos *grammata* que sua esposa deixou e que afonicamente "gritam" (*boai*) a maldade do rapaz, enquanto Hipólito gostaria que a casa testemunhasse que ele não é um homem mau (*marturēsait' ei kakos pephuk'anēr* vv. 1075). Ora, Teseu antes houvera acusado o filho de "prestar honras a muitos escritos de fumaça" (*pollōn grammatōn timōn kapnous* vv. 954) e, de maneira paradoxal, prefere acreditar nos *grammata* sem conteúdo de Fedra à verdade das vivas palavras de Hipólito. Assim, "a morte do autor é necessária para o sucesso da produção literária e a morte de Fedra é necessária para constituí-la como autora[256]" uma vez que da mesma forma como ela não resistiu à inspeção de sua ama, provavelmente não conseguiria olhar a face de seu companheiro (*blepousin eis prosōpa tōn xuneunetōn* vv. 416) e acabaria traindo mais uma vez seu ideal de *eukleia* discursiva em uma confrontação vivamente presente. Logo, a eficácia da palavra de Fedra depende da ausência. Ela só consegue persuadir Teseu sobre sua virtude e inocência porque não está presente, porque a ela se tornou impossível proferir *logoi.* E apesar de toda a eloquência da rainha, seu cadáver e a tabuinha que deixara estão fora do âmbito da confrontação agonística, fora da possibilidade de exame discursivo.

Nesse sentido, podemos dizer que embora Fedra desempenhe um papel muito mais loquaz do que o de Hipólito, e que suas considerações sobre a vida e sobre as relações humanas sejam refinadamente elaboradas, quando seu *logos* é compartilhado diretamente com o outro, o ideal de *eukleia* construído por ela mesma não resiste à prova, uma vez que este se fundamenta sobre a publicização do que é belo e a ocultação do que é vergonhoso. Ora, Fedra falha porque diante da interlocução não consegue dizer o que engendra a glória, mas ao contrário, expõe precisamente aquilo que lhe desonra. Diferentemente da madrasta, Hipólito, frente ao

[255] Cf. BARRETT, W.S. *Commentary*, p. 365, versos 1093-4.
[256] GOFF, B. *The noose of words,* p. 101.

interlocutor, consegue manter o silêncio sobre o que Fedra já deixara escapar à ama e que, por constituir a falta da esposa de Teseu, poderia, talvez, tê-lo salvo do exílio e da trágica morte[257] impostos pelo pai.

Aliás, a certeza de Teseu sobre a culpa do filho a partir da inércia das provas que Fedra deixara é um ponto digno de nota, e Hipólito chama a atenção para a precipitação da decisão do pai que não esperou o tempo revelar (*mēnytēn khronon* vv. 1051) os verdadeiros acontecimentos, nem requereu juramento (*horkon* vv. 1055), prova (*pistin* vv.1055) ou oráculo divino (*manteōn phēmas* vv. 1056) antes de lhe exilar e invocar a praga de Posídon. Ademais, é ironicamente trágico pensar que, momentos antes, Teseu estava em contato com oráculos[258]: ele chega à Trezena após ter feito uma consulta oracular; mas no que concerne aos acontecimentos ocorridos dentro de sua casa, ele não precisa de nada além da indiscutível capacidade de elucidação dos fatos. Assim, Teseu não consulta oráculos porque superestima sua competência e clarificação para a interpretação de eventos. E embora entre os versos 1320-1324, Ártemis lhe recrimine como *kakos* justamente por não exigir prova (*pistin*), adivinho (*manteōn*) ou ter esperado bastante tempo (*khronoi makroi*), quando nos voltamos para os desafios que fizeram de Teseu um herói, nos apercebemos de que ele não houvera consultado oráculos e nem mesmo seguira os conselhos das pessoas de sua família que o orientaram a fazer o caminho em direção à Atenas via mar ao invés de percorrer os perigos do trajeto terrestre[259]. Em Eurípides, o personagem Teseu segue o padrão (que os atenienses já conhecem) de confiança em sua própria perspicácia na consideração dos fatos, comportamento esse que, no final das contas, fez dele um herói. Enquanto no mito, é acreditando no seu poder de julgamento que Teseu vence todos os malfeitores, é reconhecido por Egeu e mata o minotauro; na tragédia é essa mesma crença no próprio poder de decifração, a qual dispensa algo além de si mesmo na tomada de decisões, que arruína a vida do fundador mítico da democracia ateniense. Desse modo, se por um lado, no mito sobre as aventuras de Teseu, aprendemos que o herói obteve sucesso em suas empreitadas exclusivamente graças à capacidade de bem analisar e julgar os fatos, por outro lado, na tragédia, observamos

---

[257] Embora eu mesma acredite que Teseu não acreditaria nas palavras de Hipólito se este tivesse lhe contado o que houvera acontecido momentos antes entre ele e a ama.

[258] Cf. KARSAI, G. *Parole et silence des divins dans le théâtre antique: la divination et la faute dans l'Hippolyte d'Euripide*, p. 165.

[259] Cf. PLUTARCO. *Vida de Teseu*.

que mesmo Teseu está sujeito ao engano, quando seguro da sua irrefutabilidade analítica, não dá ouvidos a outra voz diferente daquela que foi emudecida pela fixação em uma tabuinha.

Logo, em respeito à vontade do pai, Hipólito deixa a casa em que vivera e segue com seus camaradas e os cavalos à procura de um solo em que possa ficar. Todavia, no meio do caminho não havia uma pedra mas, em contrapartida, das águas marítimas surge, a pedido de Teseu, um touro monstruoso enviado por Posídon (vv. 1210-1214) que assusta a parelha do jovem cavaleiro. Como Afrodite, o touro é oriundo das águas do mar e da espuma, trazendo à tona o "reservatório simbólico das forças elementares[260]" presentes na peça e evocando, assim, a deusa que deu origem a vingança que lhe abate.

Frente ao terrível touro marinho, os cavalos do jovem tornam-se indomados. Hipólito já não consegue mais tê-los sob a rédea: cai no chão e é arrastado pelos animais que, minutos antes, obedeciam-lhe. Os momentos finais do rapaz em vv. 1235-37 remetem ao vv. 112, em que o cavaleiro, após ter amarrado seus cavalos, irá prepará-los com exercícios físicos. Portanto, se no início da peça, o jovem era grande adestrador, tendo sob a rédea o controle da natureza selvagem, no final, ele já não mais consegue exercer o domínio sobre os potros: os mesmos animais que lhe eram fiéis são os que se libertam das amarras e deitam-no ao chão; as cordas com que antes atava os cavalos são as mesmas que imobilizam seu corpo estendido no solo. Nem a habilidade com os cavalos, nem a reputação que Hipólito se vangloria em sustentar bastam para deter a selvageria indomada equina. É precisamente dentro de seu reduto de conhecimento que o cavaleiro perece por não saber o que fazer. Sua técnica é insignificante diante da força de uma natureza que o jovem acreditava poder controlar. Embora, enfatize o orgulho de percorrer campos virginais[261], "a caça de Hipólito não contém uma harmonia ideal, mas severa oposição entre homem e natureza. Como caçador, o homem invade e destrói a tranquilidade da natureza[262]".

---

[260] SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*, p. 146.
[261] Cf. EURÍPIDES. *Hipólito,* vv. 73-7
[262] SEGAL, C. *Euripides, Hippolytus 108-112: Tragic irony and Tragic justice*, p. 305. Com efeito, não devemos pensar que a caça e a colheita de flores, necessariamente, opõem homem e natureza mas, pelo contrário, as atividades agrárias e a caça promovem a integração do homem ao âmbito natural, do qual ele próprio faz parte. No entanto, no caso de Hipólito, algo diverso acontece: sua inserção no campo se dá como oposição à *polis* e seus problemas. Além disso, Hipólito não pratica a colheita de suas próprias plantações, nem mata seus próprios animais: arbitrariamente ele apossa-se de bens naturais e

Com efeito, a morte trágica do personagem também pode ser lida como uma metáfora da vingança da natureza intocada contra aquele que, por acreditar assemelhar-se a deuses, arrogava-se o direito de caçar desmedidamente e colher flores, introduzindo a corrupção no estado puro de prados, outrora, castos de vestígios humanos.

A maneira como acontece a morte de Hipólito certamente evoca diversos elementos presentes tanto ao longo da peça, quanto na história lendária de Teseu e da família de Fedra. O touro, o mar, Afrodite e Posídon são itens indispensáveis do mito que, na tragédia, elaboram um tecido detalhadamente significativo sobre o passado, o presente e o futuro dos personagens. E com relação a Hipólito, presenciamos que há algo nessa designação que anuncia a tragédia: ele é destruído pelos cavalos que compõem a etimologia de seu nome e faziam parte de sua vivência cotidiana; cavalos esses que o cavaleiro controlava até momentos antes da aparição do touro marinho[263]. Assim, quando confrontado com o monstro que emerge do mar, Hipólito se vê inábil naquilo em que era mais habilidoso: domar cavalos. Sua destruição contém algo que está dentro de seu próprio mundo (cavalos) e algo que foi excluído dele (a sexualidade); algo que é aparentado a ele mesmo, e algo que é antitético a ele, rejeitado como estrangeiro à sua própria natureza[264]. Ora, vimos que os cavalos e o vocabulário que lhe é pertinente como domar (*damazō*) são metáforas sexuais. Desse modo, a revolta dos equinos contra aquele que detinha magistralmente o controle sobre a sexualidade não acontece por acaso: Hipólito é literalmente vencido pela força natural que promove a mudança e a renovação da vida. Aliás, como nota Silvia M. S. de Carvalho,

---

julga ser o único homem a usufruir tal direito. Portanto, suas atividades não funcionam como contribuição para o bem de seus concidadãos, mas como mostra da superioridade que possui em relação aos demais homens. Nesse sentido, a caça e a colheita de flores separam Hipólito da convivência humana.

[263] O vocábulo Hipólito é a junção dos termos gregos *hippo* + *lutos* que derivam, respectivamente, de *hippos*=cavalo e *luō*=soltar, desamarrar. Assim, literalmente, Hipólito significa "aquele que solta cavalos" ou "aquele que desamarra cavalos". Nesse sentido, os versos 111 e 112 nos quais Hipólito afirma que exercitará os cavalos "presos à carruagem" (*harmasi zeuxas hypo*) é paradoxal em relação ao que seu nome denota. Se pensarmos tal expressão também no sentido metafórico da sexualidade, ou seja, "desatar os instintos sexuais", temos que Hipólito inverte o significado de seu nome em duplo sentido: do mesmo modo como ele ata os cavalos, não dá vazão ao instinto sexual. Ora, o final do cavaleiro, com os cavalos que se desatam da carruagem, tragicamente confirma o *nome* de Hipólito: ele é aquele que solta os potros e, por tabela, a pulsão sexual. Todavia, isso acontece tarde demais e porque o próprio Hipólito não desata as amarras 'conscientemente', elas são desatadas 'indomadamente' pela *natureza.*

[264] Cf. SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*, p. 147.

> Num mundo de caçadores-coletores, a morte violenta e inesperada do ser humano é frequentemente representada como a contrapartida da morte violenta e inesperada que o caçador dá à caça. Morta, a caça é esquartejada e repartida. É, pois, compreensível que o tema mítico do corpo dilacerado esteja ligado à ideologia da caça[265].

Inversamente ao que Hipólito infligia a suas vítimas, agora ele é quem sofre os infortúnios do esquartejamento. Como caça, o caçador morre. A reviravolta trágica na vida de Hipólito subjuga toda sua técnica e orgulho à espontaneidade de uma natureza simples, indomada e cambiante; uma natureza que lembra ao espectador (e a Hipólito) que a perenidade natural é apenas aparência, pois a vida está imersa da mudança. Ora, a crença em um poder supremo de dominação através de uma técnica advém tanto da ideia de fixidez das coisas quanto da certeza de superioridade humana frente aos eventos naturais. Assim, Hipólito acreditava poder sempre ter sob suas rédeas os cavalos, sempre colher flores no prado e permanecer casto, pois a observação ingênua que fazia dos fatos lhe ensinava que suas ações se repetiam do mesmo modo, sem qualquer alteração. Contudo, a vida é, por definição, mutável, e a crença humana no total controle dos fatos mundanos fracassa na medida em que estes –plenos de vida – são também repletos da incerteza própria que caracteriza o movimento da existência.

Ainda, é emblemático vermos que Hipólito, o intocado, ao final da peça pede para ser tocado. E como nos lembra Segal, seu estado final, pedindo para que Teseu lhe segure e endireite o corpo (*labou pater mou kai katorthōson demas* vv.1445), relembra o estado de Fedra, no início da peça em que é erguida pelas servas (vv. 198)[266]. Com a desgraça que se abate, o jovem deixa de lado a capa efébica que lhe ocultava o rosto para dar vazão à sua verdadeira natureza adulta-humana: "Quem poderia salvar o melhor dos homens (*andr'ariston*)?" (vv. 1242). No curso do esgotamento final, Hipólito se reconhece como um homem e como ser humano descobrirá a morte e sua intransponível limitação frente à potência divina.

---

[265] CARVALHO, S. M.S. *Fedra e Hipólito - o touro de Creta e o cavalo de Troia,* p. 114. Aliás, como nota a autora, a cena do esquartejamento se dá com o personagem Penteu de *As Bacantes*, de Eurípides, e com Orfeu que, segundo uma versão do mito, fora retalhado pelas mulheres.

[266] Cf. SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*, p. 152.

Embora, eu tenha insistido acerca da *physis* herdada de Hipólito em relação à mãe Amazona e na *paideia* adquirida junto a Piteu para a formação de seu caráter casto e devotado à deusa Ártemis, entrevemos na recusa em escutar outra voz que não seja a sua e no exercício de uma vida confiante exclusivamente em seu próprio poder de decisão, a contribuição também da *physis* de Teseu no que concerne a esse comportamento. Ora, tal qual o pai, Hipólito é também inflexível: ele não dá ouvidos a opiniões que se chocam ao que ele mesmo, previamente, houvera decidido. Nesse sentido, se por um lado, Teseu é o personagem menos indicado para compreender o apego à castidade e ao excesso de efebia do filho, por outro, assim como o pai, Hipólito superestima sua capacidade de julgamento, descartando importantes conselhos vindos do exterior.

Todavia, o cavaleiro não morre falsamente culpado por um crime que não cometeu. Ártemis aparece e esclarece a Teseu a verdade dos acontecimentos, isentando tanto Hipólito quanto Fedra da responsabilidade pela paixão que atingiu a rainha (vv. 1283-1312). A deusa que rege as fronteiras entre o selvagem e o civilizado, que tem por companhia feras e habita as montanhas, de modo incomum, aparece no interior do *oikos* e denuncia a responsabilidade do filho de Egeu na morte de seu querido devoto. Assim como Afrodite não pode absolver a falta de Hipólito, Ártemis também não o pode fazer com Teseu. Quem o absolve é Hipólito. A absolvição faz parte do reduto humano da ação e não do reduto divino.

> A cólera (*orgai*, 1418) de Afrodite, no entanto, é imperdoável, e Hipólito deseja amaldiçoá-la como seu pai lhe amaldiçoou (1415). Homens podem perdoar uns aos outros, mas eles não podem perdoar os deuses, não mais do que os deuses podem perdoá-los[267].

Perdoar é esquecer: é apagar da memória o crime cometido. Não mais conferir peso para algo cuja importância é nula. Contudo, Ártemis não irá esquecer o que aconteceu com Hipólito e por isso lançará a vingança (*timōrēsomai*) sobre o mortal mais querido da deusa Cípria (vv. 1420-1422). E se Hipólito pode esquecer a precipitação do julgamento de Teseu e perdoá-lo pela praga que engendrou a funesta

[267] SEGAL, C. *The tragedy of the Hippolytus: The Waters of Ocean and the Untouched Meadow*, p. 153.

morte, é só porque mais do que nunca ele é aquilo que rejeitou ser ao longo de toda a peça: um humano[268].

De fato, Hipólito morre conversando com Ártemis, sem vê-la face a face. Do mesmo modo, como a primeira aparição do filho de Teseu, na peça, se dá com a entrega de uma oferenda à deusa e o sentimento de sua presença, ele morre sentindo a deusa, sem vê-la, e sua vida termina como houvera começado.

Após a reconciliação entre pai e filho, Hipólito morre com a promessa da deusa de um culto em que antes do matrimônio as noivas cortarão os cabelos em oferenda ao cavaleiro. Desse modo, a peça termina explicando aos expectadores a origem da oferenda de mechas de cabelos, cujas noivas de Mégara e Delos faziam antes do casamento, sinalizando assim para seu cunho etiológico.

[268] O esquecimento (*Lēthēs*) é filha da noite e, como tal, pertence ao reduto humano.

Segundo Ato

2

Tréguas? Para que te quero?

Dê-me mulheres, vinho e rapé
Até que grite "Chega!"
Pode fazê-lo sem objeção
Até que o dia da ressurreição
Abençoe minha barba pois esta é
Minha adorada Trindade.
(J.Keats, Mulheres, vinho e rapé)

Para ser feliz. Essa é a resposta que facilmente depreendemos das angústias e da ânsia do personagem Diceópolis em *Acarnenses* por ver o fim da Guerra do Peloponeso que, de fato, assolou durante vinte e sete anos não só Esparta e Atenas, como todas as *poleis* gregas.

Mas, antes de começar a falar sobre Diceópolis e seu mirabolante plano, é preciso colocar um pouco de ordem ao texto: os leitores-filósofos clamam por um sistema blindado com a suma coerência ordenadora do caos e da supressão da contradição. Os não filósofos talvez estejam mais interessados em compreender o porquê emprestei um paraquedas a Aristófanes para que, repentinamente, ele aterrissasse após o vislumbre das desgraças vividas por Teseu e sua família.

Assim, partamos de um princípio. O princípio de que após a análise da conduta marginal de Hipólito, abordarmos a conduta marginal de Diceópolis, personagem da comédia aristofânica *Acarnenses*, será extremamente fecundo e elucidativo para o propósito de ampliar a compreensão acerca das discussões *morais* que o teatro trouxe ao palco. Ademais, analisar comportamentos marginais representados por uma tragédia e uma comédia de autores contemporâneos do século V a.C. visa aprofundar o debate acerca de ideias compartilhadas pela *polis* democrática, bem como promover o enriquecimento da discussão filosófica acerca da responsabilidade do agente moral.

Para esse propósito, escolhi a comédia aristofânica *Acarnenses,* que foi levada ao palco no festival das Leneias de 425 a.C., cujo enredo trata diretamente da política bélica ateniense em curso durante a Guerra do Peloponeso. O enredo da peça

conquistou o público daquele ano e conseguiu o primeiro lugar da disputa cômica, com a história de um velho camponês, radicado na cidade que, cansado das mazelas da guerra e do desinteresse da assembleia em discutir meios de obtenção para a paz, decide comprar privadamente para si e para sua família tréguas com Esparta. Nessa comédia, o coro é composto por velhos acarnenses, carvoeiros da região de Acarnânia, homens que lutaram em Maratona e que também sofrem com a devastação de suas terras pelo inimigo.

"Em cada cultura –e especificamente na cultura grega antiga –o uso do nome próprio é investido de cuidado, controle, restrições e implica um posicionamento particular com as trocas de linguagem[269]", escreve Simon Goldhill acerca da importância da composição dos nomes próprios na poesia helênica antiga. Igualmente, os personagens das comédias aristofânicas não são nomeados ao acaso e, embora, haja algumas ocorrências nominais sobre as quais não podemos determinar um sentido preciso, o fato é que no que concerne ao herói cômico, este apresenta um 'nome falante', ou seja, um nome explorado por causa de seu significado[270]. Segundo Nikoletta Kanavou, "os nomes dos heróis contribuem para a realização de um plano estrutural das peças em dois sentidos[271]". No primeiro deles, vemos a oposição "entre duas ideias ou tendências" e, no segundo, observamos que os nomes dos protagonistas

> frequentemente não são ouvidos desde o começo, mas somente quando a ação começou a se desdobrar (...). A ideia subjacente de nomeação tardia é a de que o personagem *adquire* o nome em relação à função dele ou dela na peça e, por essa razão, ele ou ela são referidos pelo nome somente após essa função ter sido completada[272].

Assim, no início de *Acarnenses*, entra em cena o herói cômico da peça, sem que, a princípio, saibamos seu nome. No entanto, por meio do monólogo que ele

[269] GOLDHILL, S. *The poet's voice*, p. 27.
[270]Cf. KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names*, p. 2. Para um detalhamento acerca das categorias de 'nomes falantes', ver páginas 2-4.
[271] KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names*, p.11.
[272] KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names*, p. 12.

profere, começa a se desenhar alguns aspectos de seu caráter como a tristeza em relação à conduta que seus concidadãos adotaram sobre as discussões políticas e, mais à frente, o antibelicismo.

> Pela manhã, a Pnyx aqui está vazia,
> Enquanto eles ficam para cima e para baixo jogando conversa fiada (λαλοῦσι) na ágora,
> fugindo da corda vermelha[273].

Esse herói, cujo nome é Diceópolis é um velho agricultor que teve de deixar o campo para morar na zona urbana da *polis*, na *astus,* em decorrência da estratégia adotada por Péricles durante a Guerra do Peloponeso. Com a eclosão do conflito que separou a Grécia em dois blocos de disputa, comandados pelas duas maiores forças gregas da época, ou seja, Atenas e Esparta, Péricles optou por uma estratégia defensiva que resultou na devastação da zona rural ateniense e no deslocamento da população camponesa para o centro da cidade. A ideia do estratego, a princípio, era evitar que o confronto com o inimigo se desse em terra, uma vez que o preparo do exército espartano para combates terrestres era superior ao ateniense, bem como, numericamente os soldados peloponésios levavam vantagem[274]. Desse modo, os atenienses foram, por um lado, instruídos a abandonar o campo, deixando as plantações para trás como reféns da destruição espartana e, por outro, tiveram seu gado transportado para a Eubeia, uma ilha aliada a Atenas. Sem suas terras e sem seus rebanhos, os camponeses refugiavam-se aos montes atrás dos grandes muros, outrora construídos por Péricles durante as obras de embelezamento da *polis,* vivendo de maneira miserável a escassez de recursos de que antes dispunham. Assim, enquanto os atenienses abandonavam seus territórios rurais, os peloponésios tomavam os arredores da Ática, primeiramente, arrasando Elêusis na época da colheita de grãos e as regiões próximas em 431 a.C., contudo, sem investir em uma invasão à *astus*, nem às planícies férteis áticas, a fim de pressionar a rendição ateniense. No entanto, seguindo a estratégia pericleana, Atenas evitou o confronto direto com o inimigo que

[273] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 20-1.

[274] Segundo o historiador militar Donald Kagan, "qualquer ideia baseada no confronto terrestre seria insensata, dada a superioridade numérica dos peloponésios", superioridade essa que o historiador especula ser na proporção de três ou dois soldados espartanos para um soldado ateniense. [KAGAN, D. *A guerra do Peloponeso. Novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga*, p. 90].

batia à porta, preferindo enviar soldados para sitiar territórios pertencentes à Liga Peloponésia, desdobrando-se, então, a situação descrita por Kagan:

> os produtos de exportação que garantiam o equilíbrio comercial de Atenas –azeite de oliva e vinho –escassearam e a queda na importação de gêneros alimentícios reduziu os recursos dos Estados integrantes da aliança ateniense e sua capacidade de resistência[275].

Por meio da estratégia de destruição das áreas que cercavam Atenas, o rei espartano Arquidamo esperava que os atenienses se rendessem mais facilmente às exigências peloponésias –entre elas, a famosa reivindicação de Esparta 'liberdade para os gregos' que, na prática, significaria libertar as colônias atenienses da metrópole, dos tributos e da violenta imposição em constituírem governos democráticos. Todavia, para permanecerem cercando à Ática, os peloponésios também necessitavam de recursos e, com a resistência ateniense à pressão espartana, de um lado e, por outro, o cansaço e o fim do estoque de comida dos lacedemônios, estes foram obrigados a desocupar o terreno inimigo sem a vitória imediata, e ambas as frentes rumarem em direção a inúmeras e sangrentas investidas, em uma guerra que teve seu desfecho em 404 a.C., 27 anos depois de seu início, com o triunfo de Esparta e de seus aliados.

A peça de Aristófanes, encenada em 425 a. C., vem ao palco no ano posterior à primeira atuação de Demóstenes como estratego. Em seu primeiro ano de mandato, ele comandou trinta naus enviadas para rondar o Peloponeso e garantir apoio, caso necessário, a outra esquadra ateniense no mar jônico, liderada por Nícias que retornava para casa com a bem sucedida devastação da Lócrida, mas ao mesmo tempo regressava também com o fracasso do plano original de campanha que fora a investida contra a ilha de Melos.

De acordo com o que lhe havia sido ordenado, Demóstenes e seus homens deveriam prestar auxílio aos aliados, ao invés de investirem contra os bárbaros do continente. Contudo, com o objetivo de colocar em marcha uma estratégia de ataque à Beócia, o mais forte aliado de Esparta, o estratego, sem o aval da assembleia democrática, atendeu aos apelos do povo messênio de Náupactos (base estratégica de

[275] KAGAN, D. *A guerra do Peloponeso. Novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga*, p. 106.

Atenas, no golfo de Corinto) que clamavam por um ataque a Etólia, cujo povo, embora combativo, era conhecido pela vivência em aldeias desprovidas de defesas. Os acarnenses, da região carvoeira da Acarnânia (a oeste da Etólia) que, até o momento, combatiam ao lado de Demóstenes, recusaram enviar auxílio ao estratego ateniense na invasão à Etólia. Embora Demóstenes tenha estado ao lado dos acarnenses durante o ataque à Lêucade, ilha hostil vizinha à Acarnânia, ele não cooperou com os anseios acarnenses de construção de uma muralha para sitiar Lêucade e, ao invés disso, planejou por conta própria uma invasão do território etólio que, segundo Tucídides, aconteceu "para agradar aos messênios e, sobretudo, por acreditar que, com os aliados continentais, ele poderia dispensar as forças atenienses e marchar por terra contra os beócios[276]". Ora, em termos práticos de guerra, a tomada de mais um território significaria a instalação de mais uma base para Atenas e, portanto, de mais recursos humanos. Ao que parece, os messênios de Náupactos, por se situarem em uma posição estratégica no golfo de Corinto, eram aliados mais importantes que os acarnenses e, nesse caso, era preferível atender ao pedido messênio ao vindo da Acarnânia. Entretanto, os planos de Demóstenes naufragaram: centenas de soldados foram dizimadas e os sobreviventes voltaram para Atenas derrotados, com a exceção de Demóstenes que, temendo a reação de seus concidadãos, voltou para Náupactos.

Assim que a notícia da derrota de Demóstenes chegou aos ouvidos dos espartanos, estes logo se aliaram aos etólios com a finalidade de dominar Náupactos. "Perto de Náupactos, as tropas espartanas se juntaram aos etólios e saquearam as zonas rurais e ocuparam os subúrbios[277]". Diante da situação iminente de presenciar a perda de um importante aliado de Atenas, Demóstenes recorreu ao auxílio dos acarnenses para o combate que, para a surpresa de muitos, decidiram atender ao pedido do estratego, enviando mil homens em navios que ficaram sob seu comando, decisivos para o esfacelamento das pretensões de Esparta que, embora dispusesse de uma tropa numericamente superior, não foi capaz de vencer a tática do estratego ateniense. De fato, após essa vitória dos atenienses, Demóstenes já podia retornar para casa livre da vergonha da tentativa frustrada de capturar a Etólia.

---

[276] TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*, III, 95.
[277] KAGAN, D. *A guerra do Peloponeso. Novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga*, p. 168.

Nesse sentido, o cotidiano funde-se com a sátira e Diceópolis representa um dos muitos agricultores atenienses que deixaram a contragosto suas propriedades campestres, fonte da subsistência de suas famílias, para não padecerem nas mãos do inimigo peloponésio e que, no entanto, são esmagados pela fome e pelo desconforto dentro de seu próprio território, cuja ânsia belicista dos concidadãos que ocupam os altos postos na política insiste em levar adiante a guerra. Por sua vez, o coro composto de acarnenses remete aos espectadores a bravura e o auxílio conferido a Demóstenes pelos carvoeiros de Acarnânia no ano anterior à representação da peça.

Ora, com o intuito de, na assembleia, ajudar a *polis* a, democraticamente, decidir pelo fim dos males da guerra, para retornar à sua antiga vida campônia de rústicos prazeres culinários, etílicos e sexuais, Diceópolis chega cedo à Pnyx, antes até dos prítanes:

> Agora, sem papas na língua, chego, já preparado para
> Gritar, interromper, insultar os oradores,
> Caso alguém fale qualquer outra coisa que não seja a paz[278].

O cerco está armado: um velho agricultor cansado de sofrer na cidade decide fazer o que for possível pelo retorno da antiga vida abundante que seu trabalho rural lhe proporcionava. Para isso, se valerá da única possibilidade que a cidade oferece para a resolução das questões públicas, ou seja, participar das discussões democráticas da assembleia ateniense, para que belos dias nasçam tanto para si quanto para todos os outros velhos camponeses iguais a ele.

Contudo, a solução democrática para o apaziguamento do mal que assola o velho e os outros agricultores deslocados de suas terras, desde o início da peça, é desmerecida pelos próprios cidadãos. A Pnyx, isto é, o local que abrigava as reuniões que colocavam em discussão os acontecimentos da *polis* e as propostas apresentadas por cidadãos para o bom funcionamento da cidade e que, para isso contava com a participação popular, pouco antes do começo da sessão ainda está vazia (*eremos* vv.20), sem mesmo a presença daqueles que presidem os trabalhos e, desse modo, deveriam ser os primeiros a chegar, dando exemplo aos outros. Portanto, uma vez que

[278] ARISTÓFANES, *Acarnenses,* vv. 37-9.

nem o pessoal responsável pela organização da assembleia, que são os prítanes, chega com antecedência ao recinto do evento, o que esperar, então, dos outros? O que Diceópolis presencia é a falta de seriedade e de comprometimento com a instituição da decisão democrática tanto de quem comparece somente para falar e votar, quanto de quem tem a tarefa de colocar ordem às sessões. Com efeito, além de se alimentarem as expensas da cidade no Pritaneu, lugar mais importante da *polis*, que hospedava ilustres visitas como embaixadores estrangeiros, bem como aqueles cuja população desejava homenagear, os prítanes ainda recebiam o *misthos* de uma dracma por dia[279] oriundo dos cofres públicos. Aliás, já é meio-dia, horário do início da assembleia, e os cidadãos correm para não serem marcados pela corda vermelha[280].

Após o prólogo, o arauto convida os presentes a se aproximarem, com um tom solene que se assemelha àquele usado nos cultos sacrificiais[281]:

> Venham para a frente
> Venham para o recinto purificado (τοῦ καθάρματος)[282].

> Entrada em campanha, compromisso com o inimigo, conclusão de um tratado, trabalhos de uma comissão temporal, abertura da assembleia e entrada de magistrados encarregados são as atividades que começam por um sacrifício seguido de uma refeição[283].

E, desse modo, como manda o protocolo político e cultual grego, a assembleia da qual Diceópolis irá participar atualiza o ritual que prepara o terreno para as discussões democráticas.

Com a purificação do terreno, todos podem entrar, mas nem todos estão dispostos a discutir a paz como Diceópolis, ou melhor, apenas mais um dos presentes na assembleia deseja negociar tréguas com os espartanos, e ele se chama Anfíteo:

---

[279] Cf. MOSSÉ, C. *Dicionário da civilização grega,* p. 243; verbete: prítanes.
[280] Cf. ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv.40.
[281] Em nota a esse verso, Olson chama a atenção para o fato de que literalmente *entos... tou katharmatos* significa "dentro da purificação" e é usado para "o local cujos limites foram definidos pelo movimento do leitão sacrificial". (OLSON. D. *Commentary*, p. 82, n. 43-4.) Com efeito, antes do início das sessões da assembleia havia uma cerimônia em reverência a Zeus Agoreu, em que porcos eram sacrificados e com seu sangue traçava-se um círculo sagrado. (Cf. SILVA, S. M. F. Notas à sua edição *Os Acarnenses*, p. 109, n. 13).
[282] ARISTÓFANES, *Acarnenses,* vv. 43-4.
[283] DETIENNE, M. *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice*, p.10.

aquele que é divino de ambas as partes da família. Logo, ao que parece, no caso da guerra contra Esparta, os deuses estão dispostos a ajudar os humanos, mas o sacrifício suíno já não basta. Anfíteo precisará de outra espécie de reverência. Uma reverência por demais humana.

> **Anfíteo:** Sou imortal. De fato, Anfíteo era filho de Deméter
> E de Triptólemo. Este gerou Celeu.
> Celeu casou com Fenarete, minha avó,
> Que gerou Licino, de quem sou filho,
> Logo, sou imortal. Os deuses encarregaram a mim,
> apenas a mim, fazer tréguas com os Lacedemônios.
> Mas apesar de ser imortal, ó homens, não tenho provisões:
> Os prítanes não me dão[284].

Seguindo o costume dos cidadãos da *polis* que se apresentam indicando a origem da qual são provenientes e também funcionando como paródia à típica genealogia das peças de Eurípides, Anfíteo traz à cena a ascendência divina garantidora de sua imortalidade e também de seu caráter interessado na paz com os espartanos. O bisavô de Anfíteo, o qual é homônimo de nosso personagem, era filho de Deméter e Triptólemo, retomando a lendária história da deusa da agricultura. De fato, segundo o mito, a filha de Deméter, Perséfone, fora raptada por Hades e enclausurada no mundo subterrâneo. Desesperada pelo sumiço inesperado da filha, Deméter se põe a, incansavelmente, investigar-lhe o paradeiro, percorrendo toda a Terra até chegar a Elêusis.

De acordo com uma versão do mito, Triptólemo é um nobre residente em Elêusis que, por ter fornecido informações sobre o rapto de Perséfone à Deméter, recebe como demonstração de agradecimento da deusa o segredo da agricultura, segredo esse logo compartilhado com o restante do mundo[285]. Segundo outra versão tardia do mito, Deméter, de passagem por Elêusis, disfarçada em velha, consegue abrigo no palácio do rei Celeu, onde passa a trabalhar como ama de leite, sendo incumbida de criar um dos filhos dele: Triptólemo. Embora tenha tentado dar ao

[284] ARISTÓFANES, *Acarnenses,* vv. 47-54.
[285] Cf. OLSON, D. *Commentary*, p. 85, n. 47-8.

menino a imortalidade, Deméter não conseguiu por interferência da mulher de Celeu, Metanira. Mesmo assim, a deusa revelou sua identidade a Triptólemo e instruiu-lhe a ensinar os povos a cultivarem o trigo. Embora tenha sido adorada pelo povo de Elêusis que lhe dedicou a construção de um templo, ao descobrir que sua filha estava nas mãos de Hades, Deméter recusa-se a fazer o trigo crescer e, consequentemente, os homens ficam privados de alimentação e os deuses de oferendas. Diante da situação famélica para mortais e de desonra para imortais, Zeus envia o deus-mensageiro Hermes para convencer Hades a libertar Perséfone durante um terço do ano para os braços da mãe e, posteriormente, voltar ao mundo subterrâneo[286]. Assim, a primavera como período de florescimento marca a felicidade de Deméter em receber em seus braços Perséfone vinda do Hades, bem como o outono indica o afastamento da filha do seio materno, de volta à escuridão submundana, época em que começavam as colheitas para, posteriormente, no inverno, a terra nada produzir, indicando o sofrimento silencioso da deusa mãe.

Na reinvenção aristofânica do mito, o bisavô de Anfíteo é filho de Deméter e de Triptólemo e ao invés deste ser filho de Celeu (como nos conta uma versão mítica tradicional), é Celeu que é gerado por Triptólemo. A esposa mítica de Celeu, Metanira, é substituída por Fenarete, um nome ateniense relativamente comum, e ambos deram origem ao pai de Anfíteo, Licino, nome também comum que não evoca nenhum tipo de divindade ou origem real. Assim, Anfíteo que, na verdade, não é mencionado em nenhum lugar da mitologia eleusiana, apresenta uma ascendência divina e real completamente estranha à assembleia, a não ser pelo fato de Deméter estar inserida em sua linhagem. Aliás, é ela a única deidade que nessa ridícula árvore genealógica, efetivamente, merece o culto dos homens: é Deméter a deusa cujo âmbito de atuação é a terra e, mais especificamente, o plantio e a colheita dos grãos. Ela é a deusa cultuada como protetora da fertilidade do solo e portadora do conhecimento indispensável da agricultura. Assim, ter Deméter em sua ascendência aparece como dispositivo que legitima Anfíteo como o verdadeiro interessado na proteção da terra e na preservação das colheitas.

Ora, vimos que uma das estratégias espartanas durante a Guerra do Peloponeso foi justamente invadir as zonas rurais da Ática, e em resposta a isso, ao

[286] De acordo com o mito, Perséfone não pôde regressar definitivamente para os braços de Deméter, pois comeu alguns grãos de romã, ficando, desse modo, presa ao Hades.

invés de contra-atacar os espartanos, Péricles optou por deslocar os camponeses de suas terras para o centro urbano de Atenas. De acordo com uma interpretação mítica, podemos compreender a devastação das plantações e a destruição do solo como uma *hamartia* contra a própria Deméter que é a divindade que tem sob sua égide a fertilidade da terra e o conhecimento da agricultura. Desse modo, como paladino campônio, Anfíteo surge como a única esperança de salvação dos campos áticos: ele é da mesma raça da deusa agrária e está comprometido com a defesa da sua própria *physis*. Contudo, o arauto exige que o imortal seja retirado do recinto.

Assim, penso que podemos interpretar que a intervenção de Anfíteo é desconsiderada pela assembleia em função de três pontos. O primeiro deles diz respeito à própria ridicularidade que marca o discurso do imortal. Sua bizarra ascendência, estranha aos ouvidos dos presentes, ridiculariza a séria ambientação das discussões sobre os problemas da *polis* e, desse modo, merece o descrédito da audiência e sua consequente expulsão do ajuntamento popular. Em segundo lugar, a reivindicação de Anfíteo por suprimentos para uma viagem com o objetivo de realizar tréguas com o maior inimigo de Atenas, soa como grave ofensa aos cidadãos que, efetivamente, não decidiram selar acordo com o adversário. E, por fim, o aparecimento de um imortal no campo da decisão democraticamente humanizada é rejeitado por aqueles que presenciam a intervenção de um fulano ridículo, que se pretende pertencer à linhagem de divindades, em local cujo domínio é, essencialmente, humano.

Além desses três pontos que nos auxiliam a compreender o banimento de Anfíteo pelo arauto, é preciso que não deixemos escapar o tom não democrático da fala do personagem. Ao arauto, ele diz: "Os deuses encarregaram a mim,/apenas a mim (*monoi*), fazer tréguas com os Lacedemônios". Ora, inegável é que essa fala demonstra certa arrogância em uma reunião de cidadãos cujo pressuposto da igualdade para a realização de encargos está presente. Anfíteo apresenta-se como o escolhido dos deuses, como o único (*monos*) que poderá fazer as tréguas com os espartanos. Ou seja, em plena assembleia democrática, surge um 'imortal', desconhecido de todos, pedindo provisões dos cofres públicos para uma viagem pacifista, e apresenta como justificativa da tresloucada ideia o fato de os deuses terem decidido que somente ele poderá fazer acordo com o inimigo. Justamente em uma

constituição democrática em que todos estão em pé de igualdade para as decisões, aparece uma individualidade que toma particularmente a iniciativa de recobrar a paz, sem passar pelo crivo da decisão da maioria presente na assembleia para julgar se, de fato, ele é quem deve realizar tal empreitada. Portanto, a busca de Anfíteo pela assembleia tem um cunho precisamente instrumental: ela é o meio para que o imortal consiga os proventos para colocar em prática um plano que já está traçado e não precisa de qualquer aprovação pública.

A composição de personagens divinos[287] do naipe de Anfíteo denota uma característica particular do gênero cômico de Aristófanes no delineamento das deidades. Enquanto as tragédias trazem ao palco mitos e divindades olímpicas[288], ou seja, deuses do culto cívico, a comédia "traz à cena a revanche dos homens sobre Zeus e o retorno dos Titãs[289]". Na comédia, a suprema vontade dos deuses olimpianos não encontra espaço no âmbito em que são colocadas em prática ideias oriundas de indivíduos que, a despeito de pertencerem a categorias inferiores da *polis*, alçam o posto de salvadores da pátria. Se no plano da 'vida real' a simples ideia de que mulheres, aves, salsicheiros, velhos camponeses ou Anfíteos sejam capazes de promover a paz e a bonança mostra-se completamente devaneadora, no plano do cômico é, precisamente, a concretização dessa ideia que instaura a situação teatral perfeitamente ridícula.

Ora, entre os versos 37 e 39, vemos o herói da peça, Diceópolis, disposto a fazer qualquer coisa para que a assembleia coloque em discussão a paz. O camponês tem em mira valer-se do dispositivo democrático que a *polis* oferece para a discussão dos problemas com a intenção de colocar em pauta a necessidade do fim da guerra com os lacedemônios. Na reunião popular, ele se depara com Anfíteo: o único ser capaz de realizar uma embaixada cujos resultados sejam, sem dúvida alguma, tréguas. (Ele é enviado dos deuses!). A realização do desejo de Diceópolis está mais do que

---

[287] Embora Anfíteo conclua da apresentação de sua árvore genealógica que é imortal, é absolutamente óbvio que não há nenhuma implicação lógica de sua ascendência em relação à sua imortalidade. É preciso também ressaltar que a personagem não afirma ser uma divindade. Contudo, a imortalidade como atributo exclusivo dos deuses, bem como seu nome "deus de ambos os lados" parecem denotar que o personagem deve ser compreendido como um deus, ou semideus.

[288] Claro que encontramos algumas exceções, como em *Bacantes* de Eurípides com a representação de Dioniso. Contudo, tanto ele quanto a própria Deméter (considerada por muitos como uma deusa subterrânea) estão inseridos no culto oficial da *polis*.

[289] AGOSTINI, C. *Aristófanes e Platão: deformadores da democracia antiga,* p. 44.

nunca ao alcance de suas mãos. Contudo, sua possibilidade salvadora é rejeitada pela assembleia: Anfíteo é expulso do recinto da discussão.

Diceópolis é, efetivamente, o único cidadão que quer votar pelo término da guerra. Após, o evento com Anfíteo, presenciamos nas discussões da assembleia muitas alusões à guerra, mas nenhuma diz respeito ao delineamento de um acordo com Esparta. E por que isso acontece? Por que, apesar das inúmeras baixas, da fome e da miséria que invadiram Atenas desde o começo da guerra, ao que tudo indica, somente Diceópolis deseja a paz? E os outros camponeses que também perderam suas plantações e gados e foram obrigados a refugiarem-se atrás dos muros da *polis*? Nessa comédia aristofânica, a problemática do desejo do um contraposto ao desejo da maioria recebe tratamento especial e, penso ser essa oposição entre desejos o ponto-chave para a compreensão da especificidade diferencial do desejo do herói cômico em relação ao desejo do herói trágico.

***

De fato, Diceópolis deseja, com o fim da guerra, a paz para todos os seus concidadãos. Ele não pretende violar nenhum tipo de *nomos* estabelecido, não deseja viver na contracorrente dos costumes da *polis*: Diceópolis percebe que apenas com a restauração da paz será possível aos agricultores voltarem para seus campos, deixarem para trás a situação de penúria na qual se encontram e desfrutarem de uma vida cujo próprio trabalho ofereça as condições necessárias para a conquista da prosperidade, do sexo e da boa vida. No entanto, embora todos sofram com os males bélicos, Diceópolis é o único cidadão que está disposto na assembleia a fazer tréguas com o inimigo. Assim, apesar de seu desejo ser um desejo que, se realizado, trará gozo para todos os outros cidadãos, sem colocar em xeque nem contradizer nenhum *nomos* divino ou humano, a maioria continua a apoiar o prosseguimento da guerra. Desse modo, antes de desdobrar de que maneira a situação cômica do desejo do um *versus* o desejo da maioria se desenvolve ao longo da peça, pensemos, brevemente, como se apresenta semelhante situação nas tragédias que, entretanto, oferecem na conduta do herói uma diferença essencial.

Tomando como exemplo o desejo do personagem euripideano Hipólito, da peça homônima que fizemos o estudo no capítulo anterior, tornar-se-á nítido o

paralelo que pretendo tecer. No começo da tragédia, Hipólito é anunciado por Afrodite como o único cidadão (*monos politōn*) de Trezena que se nega a cultuar a divindade, sendo, antes, devoto da irmã caçadora de Apolo, Ártemis. O desejo de Hipólito, contrariamente ao dos outros cidadãos, é manter-se longe das mulheres, do sexo e do casamento e, por tabela, distante da possibilidade de engendrar uma nova família. Diferentemente de Diceópolis que, no início da peça, quer estender a paz para todos, Hipólito adota um modo de vida em acordo com seu desejo pela castidade, sem propagar que outros devam segui-lo. O cavaleiro, pondo seu desejante ardor virginal em prática, contraria todos os *nomoi* estabelecidos e vivenciados por seus concidadãos. Além de isentar-se do exercício viril de sua sexualidade, Hipólito recusa o culto público instituído da deusa Afrodite, contrariando, assim, as condições políticas e divinas costumeiras que regem a vida em comunidade na *polis*. Ele é o um que deseja não compartilhar os *nomoi* públicos, o que, dramaticamente, é marcado pela adoção de um campo geográfico diferente daquele que é partilhado pelos outros cidadãos; uma geografia em que realiza tanto suas atividades de adestramento e de caça, quanto seu deleite cultual. Daí, então, porque o desejo que o herói trágico sacia implica em cometer uma *hamartia*, a morte surge como o único dispositivo capaz de restaurar a ordem do cosmo que fora desajustada pela ação faltosa.

Com efeito, tanto no enredo trágico quanto no enredo cômico, observamos que os desejos dos personagens e a maneira pela qual eles pretendem satisfazê-los sempre adquirem impacto público, ou seja, as ações privadas não se restringem às portas do *oikos*, mas suas consequências disseminam-se pela *polis*.

Na comédia de Aristófanes, com algumas exceções[290], o herói cômico, a princípio, visa colocar em prática uma ideia que contraria o desejo imediato da maioria dos cidadãos, mas que, entretanto, se mostrará apaziguadora dos sofrimentos da *polis*. Assim, a recompensa destinada ao herói cômico é, precisamente, o avesso daquela destinada ao herói trágico: enquanto o final da tragédia é desenhado com a morte de seu principal personagem, na comédia, o desfecho é festejado com as delícias que ao deus Dioniso são atribuídas, a saber, o sexo, o vinho e a dança. Nesse sentido, a maneira segundo a qual o desejo individual é representado no enredo cômico e no

[290] Exceções como, por exemplo, *Nuvens*, em que Estrepsíades pretende passar a perna em seus concidadãos, e *Cavaleiros*, cujo coro de cavaleiros apoia desde o princípio o salsicheiro na condução popular.

enredo trágico é central para entendermos o porquê tal desejo sempre causa impacto em toda a comunidade política. De fato, sua satisfação, do lado trágico, não diz respeito apenas ao indivíduo desejoso, mas desvela-se como um vírus que provoca o colapso da comunidade; enquanto do lado cômico, os dias de paz e de fertilidade serão restaurados somente com o sucesso obtido pelo plano particular estendido ao público[291].

Ora, alguém pode objetar que o desejo de nosso Hipólito em viver plenamente a castidade, em exercer a técnica equestre com seus companheiros de caçadas e em cultuar apenas a deusa Ártemis é estritamente particular, na medida em que, diretamente, não afetaria os interesses de sua comunidade. Contudo, é somente aparentemente que a escolha do cavaleiro pela virgindade e pelo culto monoteísta não diz respeito aos outros cidadãos. De fato, a religião antiga é também religião cívica. Participar dos sacrifícios aos deuses não é apenas central no culto, mas indispensável "em todos os níveis da vida coletiva, na família e no Estado[292]". Ser devoto de uma deidade em especial não representa problema algum, desde que não interfira na reverência para com os outros deuses do cenário grego. A religiosidade não se dá na interioridade individual privada dos cidadãos, muito menos na escolha exclusiva de um deus. Ela se desdobra nos banquetes públicos, –cuja carne imolada ao deus é partilhada pelos mortais[293] – nas festividades, nas colheitas, nas caçadas, nos mistérios e nas representações dramáticas: seu caráter é político na medida em que "reforça os vínculos que devem unir os cidadãos e torná-los iguais entre si[294]". Do mesmo modo que a comunidade mortal deve partilhar a carne ritual e, com isso sinalizar seu lugar na hierarquia do cosmo, que é inferior ao dos deuses e superior ao dos demais animais,

---

[291] Algo que, como veremos, não acontece em *Acarnenses*, uma vez que tendo alcançado a paz privada, Diceópolis nega-se a dividi-la com quem quer que seja.

[292] VERNANT, J.P. *Mito e religião na Grécia Antiga,* p. 58.

[293] O animal sacrificado nos ritos era retalhado e suas partes separadas. Os ossos eram colocados no altar para serem queimados com aromatizantes e resultarem em uma fumaça perfumada, oferecida aos deuses. Alguns pedaços internos do animal também eram queimados e oferecidos à divindade. O restante da carne era cozido, cortado em porções iguais e distribuído aos participantes do culto para que fizessem ali mesmo seu consumo ou então levassem-na para casa. Muitas vezes a carne sacrificial era compartilhada com a comunidade local, fora do ambiente cultual. Assim, deuses e homens serviam-se da mesma vítima imolada, contudo, não comiam as mesmas partes dela: ao se contentar com a fumaça dos ossos, os deuses assinalam a diferença de geração imortal em relação à natureza mortal humana, cuja ingestão de comida é necessária para a sobrevivência. No entanto, esse tipo de sacrifício é válido apenas para os deuses olimpianos. A oferenda destinada às divindades ctônicas como, por exemplo, Dioniso, era inteiramente queimada, sem que os homens a consumissem.

[294] VERNANT, J.P. *Mito e religião na Grécia Antiga,* p. 58.

ela também deve garantir o equilíbrio das futuras gerações por meio da descendência: o cidadão precisa casar e gerar filhos. A constituição de famílias é essencial na vida religiosamente cívica tanto de cidadãos quanto de mulheres filhas de cidadãos, cabendo a ambos a participação regular em celebrações ritualísticas específicas que sempre envolviam sacrifícios referentes a um intercâmbio de confiança recíproca entre deuses e homens.

Logo, a castidade e a exclusividade cultual de Hipólito configuram um desajuste de cunho público. Na comunidade cuja participação nos cultos religiosos atesta a idoneidade e a irrepreensibilidade dos cidadãos, bem como de suas esposas, a negação à partilha dos valores públicos equivale à negação da própria cidadania. Ao colocar-se do lado de fora dos *nomoi* de sua comunidade, ou melhor, ao identificar-se à divindade, Hipólito nega a humanidade que lhe é própria, pondo-se em confronto com a essencial superioridade deídica. Sua recusa em pertencer ao mundo igualitário dos homens, ou melhor, sua recusa em ser um homem apressa a consequência demonstrativa da vulnerabilidade puramente humana. Hipólito morre. A morte de Hipólito apenas confirma que enquanto humano, ela era a única e indissolúvel certeza que inelutavelmente afirmava sua vida na comunidade política dos homens.

Nesse sentido, podemos afirmar que os desejos dos personagens da tragédia e da comédia estão, respectivamente, a favor de si mesmo e a favor da *polis*. Enquanto, de um lado, Hipólito não precisa de outros homens, nem deseja partilhar seus valores; de outro lado, Diceópolis tenta, primeiramente, resolver a questão da guerra participando da reunião que se dá com os outros cidadãos para, em seguida, de maneira privada, colocar em marcha o plano que satisfará um desejo benfeitor para si próprio.

***

De volta à assembleia democrática em que Diceópolis se encontra presente e após a expulsão de Anfíteo, o arauto convida os embaixadores do Rei[295] para falarem

[295] O Rei (*basileus*) ou Grande Rei (*megas basileus*) ao qual a peça faz referência é Artaxerxes I, rei da Pérsia durante o período de 465-424 a.C. Segundo o relato de Tucídides, no início da Guerra do Peloponeso, em 430 a.C., espartanos e atenienses "se apressaram em mandar delegações tanto à Pérsia quanto a outras nações bárbaras, das quais esperavam conseguir ajuda; em resumo, puseram tudo em ação para atrair às respectivas alianças as cidades ainda alheias à sua hegemonia." [TUCÍDIDES, II, 7.] Nesse mesmo ano, uma missão diplomática espartana foi interceptada por atenienses e em 425 a.C., ano de apresentação da peça, os atenienses capturaram outro enviado que portava uma mensagem do rei persa para Esparta. Assim, a piada sobre a embaixada em terras bárbaras é um evento que remete o público aos anos anteriores, quando Atenas recorreu aos persas atrás de recursos.

ao público. É de se notar que a reação de Diceópolis para com tais homens é de descrédito e maledicência:

> Que rei? Estou de saco cheio desses embaixadores
> E suas pavonadas e charlatanices (ἀλαζονεύμασιν)[296].

Com efeito, o termo *alazon* é recorrente na literatura aristofânica e, de modo geral, está associado aos intérpretes que escrevem seus oráculos após os acontecimentos a fim de ajustá-los aos fatos. Assim, o *alazon* é o charlatão ou impostor. Embora esse verso não seja destinado a atacar nenhum adivinho, o termo se aplica bem a homens aos quais não se deve dar crédito e são conhecidos pela habilidade persuasiva de uma lábia trapaceira. Em peças como *Nuvens*, *Aves* e *A Paz,* por exemplo, o *alazon* é empregado para assinalar figuras cuja característica principal é a malandragem do discurso, tais como, Sócrates e seus discípulos, e os intérpretes de oráculos[297].

Portanto, Diceópolis, desde o princípio, vê os discursos dos embaixadores similares a oráculos que foram inventados para tirar proveito das votações da assembleia. E, de fato, tais embaixadores narram de que maneira a viagem diplomática foi desgastante e penosa: para que conseguissem falar com o rei foi-lhes necessário desfrutar de confortabilíssimos aposentos, deliciosos banquetes e uma recepção na qual foram constrangidos com o uso da força (*bian)* a beber vinho puro em taças de ouro (vv. 72-74). No entanto, apesar das dificuldades que passaram, os homens se mostraram firmes e suportaram tais ocasiões, seguindo os costumes persas, já que

> Os únicos homens que agradam aos bárbaros
> São os que são bons de garfo e bons de copo[298].

Para conquistar os persas foi preciso comer e beber excessivamente, algo que os embaixadores souberam fazer muito bem. Mas, e agora, o que devem fazer para conseguir o apoio dos atenienses? O que é preciso para conquistar a simpatia da

---

[296] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 62-3.
[297] Em *Nuvens*, Sócrates e seus alunos são chamados *alazonas* por Fidípides (vv. 102); em *Aves,* Pisístero refere-se ao intérprete de oráculos como *alazon* (vv. 983) e n'*A Paz,* o escravo, em resposta a Trigueu associa a figura do *alazon* ao do *mantis* (vv. 1045) e nos versos 1069, 1120 e 1121 o mesmo termo faz referência ao personagem adivinho.
[298] ARISTÓFANES. *Acarneneses,* vv. 77-8.

assembleia e terem suas despesas aprovadas? Quanto a isso, Diceópolis lança a invectiva que é praxe na comédia aristofânica, a saber, a de que para que os políticos agradem os atenienses é necessário que sejam devassos e fodidos:

> Nós gostamos dos boqueteiros (λαικαστάς) e dos que dão o cu (καταπύγονας)[299].

Acusar de devassidão ou referir-se a homens políticos como devassos é uma constante da comédia de Aristófanes e, muito além de uma invectiva pessoal, ela constituiu um motivo cômico. Portanto, seu uso não deve ser visto como ofensa pessoal ou alerta de uma verdade que precisa ser desvelada aos espectadores, mas trata-se de uma

> característica típica da comédia: a pressuposição de que todos os que ocupam cargos públicos apropriam-se indebitamente dos bens públicos e, consequentemente, a ausência de qualquer referência a um espírito cívico, integridade e devoção ao trabalho por parte dos funcionários existentes[300].

Assim, a comédia associa aos que brigam por cargos públicos duas práticas perniciosas: a criação de políticas belicosas que tem em vista lesar os cofres públicos, e a submissão anal, que reflete a conduta mercenária daqueles que se deixam penetrar. Em *Acarnenses*, a Guerra do Peloponeso é tratada mais como uma nuvem que tem por finalidade encobrir a má administração do dinheiro público do que um combate pela liberdade e prosperidade atenienses. E, por toda a comédia aristofânica é recorrente a ideia de que a conduta vil no cenário público indica o comportamento prostituído da corrupção anal no âmbito privado. Logo, os inimigos não estão em Esparta, mas são os próprios políticos atenienses que, prolongando as ocasiões de combate, criam maneiras de usurparem o dinheiro público sem serem notados, afinal, a guerra é o pano de fundo maior que justifica os altos gastos.

---

[299] ARISTÓFANES. *Acarneneses,* vv. 79.
[300] DOVER, K. *A homossexualidade na Grécia Antiga,* p. 205.

Mas para serem mais convincentes, os embaixadores não se valeram apenas de palavras, trouxeram consigo Pseudartabas-Olho do Rei e dois acompanhantes eunucos. Assim como em nossos dias alguns cargos de confiança são equiparados aos olhos ou aos braços do patrão, da corte persa faziam parte inúmeros oficiais que eram referidos como filhos, irmãos, ouvidos ou olhos do rei[301], e Pseudartabas é, justamente, um deles, um servidor do grande rei que, segundo os embaixadores, tem a missão de anunciar à assembleia que o rei irá enviar ouro aos atenienses.

O nome Pseudartabas é construído com a junção de duas palavras *pseud-* e *artabas* que, unidas, literalmente significam falsa-medida[302]. Mas Douglas Olson acredita que seja provável que, com essa designação, Aristófanes queira evocar reais nomes persas em que o primeiro elemento é *arta*, como Artaxerxes e Artabazos[303]. Desse modo, Pseudartabas é o Verdade-falsificada ou Falsificador, já que o membro *arta*, em persa, significa 'verdade', 'ordem cósmica' que unido ao prefixo *pseud* resulta na ideia de que se trata de alguém que falsifica o que é verdadeiro, ou seja, trata-se de um estelionatário, trapaceiro. Além disso, cenicamente, o personagem Olho do Rei aparece caracterizado como um imenso olho no meio do rosto, trazendo ao palco o efeito bastante comum na comédia que é a literalização da metáfora. Assim, o Olho do Rei é mais que um homem de confiança, ele é, literalmente, o próprio olho do rei: a personificação da visão do persa-bárbaro sobre os atenienses. E o que esse olho vê? Ele vê, precisamente, a justiça das palavras anteriores de Diceópolis que afirmaram que para se conquistar a simpatia dos atenienses nada além da devassidão e da sem-vergonhice é requerido.

E, de fato, Pseudartabas diz algumas palavras completamente incompreensíveis para o vocabulário grego que, traduzidas pelos embaixadores, significam que os persas enviarão ouro a Atenas. Porém, o que é bastante inteligível é a explicação carregada de sotaque do persa sobre o ouro, mas que só Diceópolis parece compreender:

> Você não receber oura, cu frouxo de Ione[304].

---

[301] Cf. OLSON, D. *Commentary*, p. 101, vv. 91-2.
[302] Sobre esse ponto, Olson em sua edição *Acharnians* salienta que de acordo com Heródoto (I,192,3) "o *artabe* era uma medida persa para sólidos". [OLSON, D. *Commentary*, p. 101, vv. 91-2].
[303] OLSON, D. *Commentary*, p. 101, vv. 91-2.
[304] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 103.

Está claro a Diceópolis e aos espectadores do teatro que os bárbaros não são aliados de Atenas, mas, apesar da clara demonstração de que os embaixadores estão enganando a assembleia com falsas promessas, Pseudartabas é convidado pelo arauto a sentar-se no pritaneu[305]. Aliás, o camponês não só desmascara o Olho do Rei, mas os eunucos que lhe acompanham: estes não são bárbaros, mas atenienses (vv.115). Contudo, ainda assim, isso não basta para que a assembleia seja convencida acerca da charlatanice de seus políticos.

Assim, o agricultor percebe que caso queira restabelecer a paz, esta não será nem por meio da persuasão de suas palavras, nem com a demonstração de que os embaixadores se valem das expensas do povo para realizar viagens com objetivos, exclusivamente, turístico e de entretenimento, cuja discussão sobre a guerra serve de desculpa apenas para convencer a assembleia a aprovar provisões para as embaixadas. A solução para Diceópolis e para sua família, definitivamente, não está no ajuntamento democrático, mas em uma atitude particular que trará benefícios também particulares. Se os cidadãos de Atenas não decidem fazer tréguas com os espartanos, o jeito é fazê-las sozinho.

Logo, nosso herói tem uma engenhosa, mas também, perigosa ideia: incumbir Anfíteo de conseguir tréguas privadas com os lacedemônios.

> **D:** Pegue essas oito dracmas e
> Faça tréguas com os Lacedemônios apenas
> Para mim, meus filhos e minha mulher.
> E vocês, continuem mandando embaixadas e esperem sentados[306].

Anfíteo era o único dos presentes que estava disposto a negociar as tréguas com os espartanos e, para isso, recorreu à assembleia a fim de conseguir as provisões

[305] De fato, Diceópolis mostra à assembleia que os embaixadores agem de má-fé e que Pseudartabas não é, de modo algum, aliado dos atenienses. Contudo, ninguém além do próprio Diceópolis é capaz de ver que as atitudes dos embaixadores têm como objetivo exclusivo tirar proveito dos cofres públicos da cidade. Quanto a isso Leo Strauss nos diz, "[m]as o amor pela guerra é tão grande entre os atenienses que mesmo quando Diceópolis claramente desmascarou os embaixadores persas, a Assembleia não presta atenção." [STRAUSS, L. *Socrate et Aristophane*, p. 74]. O desmascaramento dos embaixadores para os presentes é nítido, não resta sombra de dúvida sobre o caráter deles. Contudo, o ânimo ateniense no que diz respeito às discussões sobre a guerra sobrepuja pequenas questões como o mau-caratismo de seus representantes.

[306] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 130-33.

necessárias para a viagem. Como vimos, sua atitude não agradou a ninguém a não ser Diceópolis que, de fato, está interessado na paz. Assim, o velho percebe que a única maneira capaz de livrá-lo dos males da guerra e da cidade não está na discussão sobre a ajuda persa, mas em Anfíteo e, portanto, o agricultor concede de seu próprio bolso o dinheiro necessário para que o semideus faça um acordo de paz com os espartanos que será de exclusividade do camponês e de sua família.

O próximo a apresentar-se à assembleia é Teoro, nome também mencionado em outras comédias aristofânicas[307]. Alguns estudiosos como Bradeen e Maria de Fátima de Sousa e Silva identificam-no a um personagem histórico que estaria envolvido em funções militares e teria apoiado Cléon[308], contudo não há elementos totalmente fiáveis para identificar o Teoro aristofânico a um Teoro que teria ocupado um cargo de comandante naval, como sugere Bradeen.

Sobre o nome Teoro, Kanavou escreve

> Uma etimologia para theo-ros sugere o significado "consultor oficial de um oráculo=alguém que respeita a vontade do deus". Isso poderia incluir o sentido de visitante e representante, que é parte da função de embaixador e talvez o nome tenha sido usado ironicamente, à luz do comportamento irresponsável do fulano[309].

Além disso, o nome pode ser pensado como invocador da raiz *thea*=espetáculo, que sinalizaria para a função de um embaixador que observa o estado dos negócios da cidade em que atua diretamente[310]. Assim, penso que o nome Teoro possa sim evocar um personagem histórico, mas, não necessariamente esse personagem apoiava a prática belicosa de Atenas, como o Teoro aristofânico faz. Todavia, na comédia, o nome Teoro adéqua-se ao caráter do personagem na medida em que ele, como espectador, desfrutou de uma vida farta na Trácia e nada fez de efetivo para colocar

---

[307] "Teoro aparece com diferentes faces: como um bajulador de Cléon em *Vespas* (*kolax*; 42, 418-9, 1236-42), como alguém que comete perjuro em *Nuvens* (*epiorkos*; 400) e, novamente, como *kolax*, *moikhos* e *ponēros* em comédias perdidas (Sch. Eq. 608 a-b)". [KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*, p. 34].

[308] BRAADEN, D.W. *Athenian casuality lists*, p. 48 e SOUSA E SILVA, M.F. *Os cavaleiros*, n. 133.

[309] KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*, p. 34.

[310] Cf. KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*, p.34.

fim à guerra, voltando à Atenas somente para requerer dinheiro ao exército de Odomantos circuncidados.

Segundo Diceópolis, Teoro é "outro charlatão (*alazon*)" (vv. 135). O embaixador vem de uma longa estadia na Trácia junto ao rei Sitalces e traz consigo o exército dos Odomantos. O rei de inúmeras tribos da Trácia, Sitalces, é conhecido da plateia ateniense. De fato, a Trácia era um dos aliados de Atenas. Tucídides[311] relata que em 429 a.C., os espartanos enviaram uma missão à Pérsia com o objetivo de conseguir auxílio de Artaxerxes I, mas antes de chegarem a seu destino, os espartanos pararam no caminho, na corte de Sitalces, para tentar convencê-lo a abandonar a aliança ateniense e juntar-se aos peloponésios. No entanto, dois embaixadores de Atenas estavam no palácio de Sitalces no momento da chegada dos espartanos e convenceram o filho do rei

> a prender os peloponésios e entregá-los aos atenienses. Quando chegaram a Atenas, os prisioneiros foram imediatamente executados sem julgamento. Seus corpos foram jogados em um poço sem direito a um enterro digno[312].

O filho de Sitalces era Sádocus, a quem, em acordo anterior, fora concedida a cidadania ateniense[313]. Desse modo, Sitalces e seu filho eram fortíssimos aliados de Atenas e desempenharam papel bastante importante no envio de peltastas e homens a cavalo para o combate contra os peloponésios.

Após passar um período em companhia de Sitalces, usufruindo regalias similares aos dos embaixadores junto aos Persas, Teoro volta a Atenas para pedir a assembleia o *misthos* de duas dracmas aos soldados trácios Odomantos, para que eles possam auxiliá-los no combate. A reação de Diceópolis não poderia ser outra:

> **D:** Quais Odomantos? Me diga, o que é aquilo ali?
> Quem descascou a rola dos Odomantos? [314]

---

[311] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* (II, 67).
[312] KAGAN, D. *A guerra do Peloponeso. Novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga,* pg. 117-18.
[313] TUCÍDIDES, *História da Guerra do Peloponeso* (II, 29).
[314] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 157-58.

Segundo Douglas Olson,

> as pontas dos pênis dos Odomantos estão certamente visíveis (aparentemente um tropo cômico), mas se eles foram supostamente circuncidados ou se estão, meramente, em um estado de excitação sexual (...) não está claro[315].

De qualquer modo, é preciso notar que a circuncisão não fazia parte do costume grego e, aliás, era bastante mal vista, considerada uma forma de automutilação, um hábito bárbaro. E apesar de Diceópolis ter assinalado claramente para a assembleia o caráter depreciável dos Odomantos, ninguém parece se importar com eles: foram capazes até de roubar os alhos do agricultor e ainda terem a proteção de Teoro.

Mas eis que a chuva começa a cair e a assembleia é encerrada antes da votação sobre o salário a ser concedido aos trácios[316].

***

De volta da Lacedemônia, Anfíteo surge fugindo dos acarnenses que estão em sua cola. Ele traz três tréguas para que Diceópolis escolha a que mais lhe apetece. Dentre as alternativas de cinco, dez e trinta anos, a que mais agrada ao paladar do velho é a terceira. Diceópolis pode degustar literalmente as tréguas, uma vez que, em grego, existe um jogo semântico entre o termo 'trégua' e o termo 'libação'. O vocábulo *spondē* é utilizado para significar libação, ou seja, o ato de oferecer vinho puro ou outros líquidos aos deuses, aspergindo-o sobre a terra ou sobre oferendas[317]. Com efeito, libações também acompanhavam a conclusão de acordos e, daí vem o sentido de 'tréguas' para *spondai*. Assim, utilizada no singular, *spondē* significa 'libação' e, usada no plural, *spondai* denota 'fazer tréguas, realizar acordos', 'estabelecer alianças'. Na peça, o duplo sentido da palavra é literalizado pela maneira como a trégua se apresenta: ela possui odor igual ao do vinho e somente com a de cheiro mais

[315] OLSON, D. *Commentary*, p. 120, vv.157-61.
[316] Os gregos consideravam as gotas de chuva sinal divino que indicava que a assembleia deveria ser encerrada.
[317] Cf. BAILLY, A. *Le grand Bailly. Dictionnaire grec-français.* (Verbete *spondē*).

apetecível e, portanto, de qualidade superior é possível a Diceópolis fazer libações (*spendomai*).

> **D:** Ó Dionísias!
> Estas cheiram ambrosia e néctar
> E não tenho que arranjar "comida para três dias".
> Parece que estão em minha boca e dizem "vá para onde quiséreis".
> Estas mesmas aceito e faço libações (σπένδομαι) e bebo-as
> Desejando muita saúde aos Acarnenses.
> Eu apartado da guerra e dos seus males
> Indo para o campo, conduzirei as Dionísias[318].

Assim, o plano de Diceópolis está consumado: agora ele e sua família estão em paz com os espartanos e podem celebrar as Dionísias rurais.

Mas as coisas não são tão simples assim. Os acarnenses sentiram o cheiro das tréguas e estão atrás de Anfíteo. Encheram os capacetes de pedras para massacrar o traidor. Porém, o imortal, bem mais rápido que os velhos carvoeiros, some de cena.

Nesse momento da peça, já podemos entrever uma mudança na postura de Diceópolis. Assim que encontrou o agricultor, Anfíteo lhe comunicou a ameaça que sofria: os acarnenses estavam atrás dele dispostos a massacrá-lo. Porém, Diceópolis não dá a mínima para a perseguição que o imortal sofre. Com relação ao relato de Anfíteo sobre os carvoeiros, Diceópolis é bastante incisivo:

> Que eles fiquem gritando. Trazes as tréguas?[319]

Ou seja, pouco importa que Anfíteo corra perigo, pois, importante mesmo são as tréguas que ele carrega consigo. Assim, livre da guerra, o velho pode celebrar suas Dionísias, enquanto Anfíteo, após a entrega do acordo a Diceópolis, deve fugir dos acarnenses. "Ele desaparece e não mais se ouvirá dele falar na sequência. (...) Ele não se beneficiará da trégua de Diceópolis. O único benefício que retira de sua ação

[318] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 195-202.
[319] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 186.

filantrópica é a possessão da alocação de viagem[320]". No entanto, como semideus, talvez nem seja de seu interesse ou necessidade desfrutar das tréguas do camponês. Ele consegue desaparecer das vistas da fúria acarnense na velocidade possível só ao que é divino.

Nessa direção, podemos depreender que o papel do semideus é estritamente instrumental no que se refere à realização dos planos do herói. Anfíteo, enquanto um semideus disposto a auxiliar Diceópolis no estabelecimento das tréguas só tem valor como prestador de serviços que, após o término do encargo que lhe é conferido, é descartado da consideração do requerente campônio. Aliás, é preciso lembrar que Anfíteo *se dispõe* a realizar o acordo com os espartanos. Ou seja, longe de ser um motoboy profissional, cuja ocupação consiste em entregas e recebimentos de encomendas mediante pagamento, a única exigência de Anfíteo para viajar a Esparta era que lhe arcassem com as despesas intrínsecas a uma viagem, despesas essas que se não fossem atendidas, impossibilitariam o deslocamento de uma cidade a outra. Com efeito, Anfíteo não requereu nenhum tipo de pagamento extra às provisões da embaixada. Logo, não obteve lucro ou recompensa alguns, mas, ao contrário, correu os perigos inerentes a uma longa viagem que, ainda por cima, terminou com seu quase linchamento pelos homens da Acarnânia, sem sequer obter os agradecimentos ou o reconhecimento de Diceópolis pela arriscada empreitada.

Com efeito, penso que é correto afirmar que a volta de Anfíteo para Atenas com as tréguas em mãos estabelece uma mudança no caráter desejante do herói cômico em relação ao que presenciamos no início da peça. Se, a princípio, vemos um Diceópolis preocupado em recobrar a paz por meio das discussões na assembleia democrática ao lado de seus concidadãos, mostrando-lhes que a empreitada bélica ateniense contra os espartanos, na verdade, serve de fachada para que estrategos e embaixadores usufruam os montantes do erário público; quando recebe Anfíteo portando as tréguas, nada além da satisfação de seu desejo particular apresenta importância: Diceópolis não quer mais compartilhar a paz com os outros cidadãos. A trégua torna-se, para ele, uma conquista privada, um bem exclusivo que deve permanecer dentro das portas de seu *oikos*. Assim, a trégua adquirida por Diceópolis passa a funcionar como um dispositivo de vingança do agricultor, alicerçada sobre os

[320] STRAUSS, L. *Socrate et Aristophane,* p. 75.

pilares de um ensinamento moral: 'como os atenienses não se dispuseram a fazer a paz com os espartanos, agora que fiz acordo com eles, esse acordo é só meu. Vocês que agora o querem, vão ficar querendo, pois, deveriam ter me ouvido antes'.

Após a transação pacifista entre Diceópolis e Anfíteo inicia-se o párodo. O coro composto por acarnenses fora descrito pelo semideus como combatentes de Maratona, homens feitos de pau de bordo (*sphendamninoi* vv. 181). Como nos diz Olson,

> a identificação do coro com, especificamente, os veteranos de maratona, portanto, ajusta-se a grande estrutura ideológica da peça, apresentando-os, apesar de suas fraquezas e cegueira momentânea, como um símbolo de merecimento e sugerindo implicitamente que a verdadeira ameaça para Atenas não vem de Esparta, mas do oriente bárbaro[321].

Ora, os acarnenses lutaram contra os persas em Maratona e, de fato, conhecem o verdadeiro inimigo. É claro que não devemos compreender a alusão à Maratona como dado real, uma vez que na data da representação da peça, os poucos ex-combatentes vivos deveriam ter por volta de oitenta anos. Mas a referência à batalha contra os persas gera identidade com o público, cujos ancestrais, provavelmente, participaram dos combates em Maratona. Além disso, a referência serve para marcar o fato de que o ódio dos atenienses não deve destinar-se a outros gregos, mas aos persas. A batalha em Maratona deve ter seus soldados louvados, pois, verdadeiramente, estes lutaram pela cidade para livrá-la da barbárie. Assim, os acarnenses são homens dignos de louvor e merecem o respeito de Diceópolis. Justamente por isso, é preciso persuadir o coro de que o camponês não é um traidor, é preciso persuadir os acarnenses a apoiar Diceópolis, pois assim como ele, aqueles também tiveram suas terras devastadas e são obrigados a comprar o que antes produziam em seus campos.

Logo, porque os acarnenses, de fato, procuram o bem da *polis*, ao perceberem que alguém fez tréguas particulares com Esparta, decidem ir ao encontro do fulano

[321] OLSON, D. *Commentary*, p. 128, 180-1.

para vingar-se dele "em honra da cidade[322]". Os acarnenses são os cidadãos aptos para o debate com Diceópolis, pois, realmente querem defender os interesses da *polis*. Diferentemente de Lâmaco, que tem em vista somente a exaltação de seu nome e não padece da fome e de outras misérias decorrentes da guerra, os acarnenses desejam o efetivo bem e a prosperidade da cidade, uma vez que sofrem diretamente com os males oriundos do belicismo. Por esse motivo é importante que Diceópolis ganhe a aprovação deles no curso de suas ações, pois tais homens representam e são como a maioria dos cidadãos: vítimas do desgaste de uma situação criada pelos condutores de Atenas para a qual dispõem todas as suas forças de luta pelo bem comum da *polis* e em troca recebem escassez de comida bem como falsas promessas políticas. Assim, Diceópolis utilizará todos os artifícios possíveis para convencer tais homens de suas boas intenções, mesmo que essas não digam mais respeito aos seus concidadãos.

No entanto, convencer os acarnenses não será tarefa fácil. Consumidos pelo furor, eles pretendem acabar com a raça do infeliz que ousou fazer acordo com os espartanos e não sossegarão enquanto não o apedrejarem até a morte:

> O Zeus pai e os deuses, esse fulano fez tréguas
> Com os inimigos,
> Contra quem dentro de mim cresce o ódio da guerra por causa
> Das minhas terras.
> Não relaxarei antes de arregaçá-lo dolorosamente
> com um pau penetrante, enterrado até o fundo,
> e assim, de modo algum pisará novamente em minhas vinhas[323].

Após o párodo, vemos Diceópolis e sua família realizando um sacrifício em homenagem a Dioniso, o que leva os acarnenses a identificarem-no a Anfíteo, pois é o único cidadão na *polis* que celebra as Dionísias e, portanto, está em paz. O camponês festeja as Dionísias Rurais após seis anos morando na cidade[324]. De volta ao campo,

---

[322] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 205.
[323] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 223-33.
[324] De acordo com PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic festivals of Athens,* p. 41, essa cena de celebração *d'Os Acarnenses* é a "única informação precisa acerca da procissão da Dionísia rural".

festeja ao deus a simplicidade de uma vida cujas questões relacionadas a batalhas e a Lâmacos[325] não farão mais parte de sua existência, mas apenas aquelas relacionadas aos campos, a casamentos e a boa comida.

Ora, o nome de Lâmaco, que é o personagem opositor ao herói, é evocado pela primeira vez em vv.270 no contexto das Dionísas Rurais festejadas por Diceópolis. O momento no qual ele é mencionado sugere que a escolha de Aristófanes por tal alcunha tem como objetivo caracterizar desde o começo a espécie de homem que o herói cômico terá de sobrepujar. Lâmaco é composto por *makhē* 'batalha, luta, disputa' e o prefixo intensificador *la* 'muito'. Portanto, Lâmaco é aquele que é 'belicoso demais'[326]. Aliás, mesmo que o Lâmaco da comédia possa evocar o Lâmaco histórico, tal evocação deve ser pensada na coincidência do nome e da função pública, uma vez que o Lâmaco real "não foi um implacável belicista, e favoreceu o tratado de paz com Esparta em 421[327]". Assim, a escolha de Aristófanes por Lâmaco reflete a preferência por um nome falante, cujo ganho de efeito dramático é incontestável.

Vendo a celebração de Diceópolis, os acarnenses que estavam escondidos têm a certeza de que precisavam para identificar o camponês ao traidor e, então, já podem atirar nele as pedras que traziam para esfolar o amigo dos espartanos.

A reação de Diceópolis com a enxurrada de pedras é de espanto, mas também de bastante reverência para com os homens que lhe apedrejam. Pergunta ele:

> Mas por causa de qual acusação, ó veneráveis Acarnenses?[328]

Com efeito, Diceópolis está retoricamente interessado em compreender a revolta dos carvoeiros e demonstra por eles grande apreço, pois estes são homens dignos que, como já dito, lutaram em Maratona. Aliás, sua intenção posterior será obter a aprovação do coro e não simplesmente revidar o ataque pedregoso. Para Diceópolis, assim como para, geralmente, qualquer herói cômico aristofânico, obter o apoio dos integrantes do canto coral é fundamental, uma vez que eles são os únicos

---

[325] Lâmaco foi um importante general que atuou na guerra do Peloponeso. Sua morte ocorreu em combate, durante o cerco de Atenas à Siracusa (Tucídides, VI-101).
[326] Cf. KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names,* p. 28.
[327] KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names,* p. 29.
[328] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 286.

que podem colocar a perder os planos do herói. Independente do fato de representarem ou não os espectadores do teatro, no plano dramático, eles são numerosos e detêm força para liquidar aquele que se opõe à opinião predominante da maioria. Nesse sentido, o herói precisa conquistar o suporte dos acarnenses, a fim de que a ação que ele empreende consiga chegar a termo e, posteriormente, demonstre-se como a via que a cidade deve adotar para o alcance de uma boa vida. Em outras palavras, é por meio do convencimento do coro que as ações subsequentes do herói poderão ser perfeitamente desdobradas –já que ele detém a aprovação da maioria –e a peça terá o feliz desfecho. Assim, ao perceber que não iria conseguir fazer com que os acarnenses ouvissem espontaneamente os motivos pelos quais fez tréguas particulares com Esparta, Diceópolis pega um saco de carvão (o mascote dos carvoeiros da Acarnânia) como refém e consegue que os homens cessem o apedrejamento e lhe concedam a palavra, com a cabeça no cepo. Porém, antes de falar, é preciso incorporar uma personagem que inspire a piedade dos velhos: é preciso procurar Eurípides que em meio a tantos personagens desgraçados, terá um que melhor se adequará aos planos de Diceópolis.

Mas antes de discutirmos o papel que a paratragédia ocupa em *Acarnenses*, desmembrarei alguns pontos do *agon* que se estabelece entre Diceópolis e o coro, antes da transformação do velho em Télefo.

Com o término do ritual da celebração das Dionísias rurais, os acarnenses se põem a arremessar pedras contra Diceópolis, sob a alegação de que este é um traidor da pátria (*prodota tēs patridos*), pois é o único (*monos*) a ter feito tréguas (vv. 290-91). Com a investida agressiva dos carvoeiros, o camponês os chama para o campo do *logos* na medida em que quer explicar o motivo que o levou a realizar as benditas tréguas, ao invés de também partir para o revide da pancadaria.

No entanto, os acarnenses não estão dispostos a ouvir. Os fatos falam por si mesmos: Diceópolis fez tréguas com o inimigo. Enquanto Atenas e seus aliados sofrem as duras consequências de uma guerra devastadora, somente um homem foi capaz de contrariar as decisões da *polis* para usufruir privadamente as benesses da paz. Ora, é justamente falando em favor dos lacedemônios que Diceópolis pretende justificar sua necessidade de ter feito acordo com os inimigos.

D: Sei que os Lacônios, os quais perseguimos,
Não são responsáveis por todos os nossos problemas[329].

É claro que a defesa aberta aos espartanos atiça ainda mais o ódio dos carvoeiros que se negam completamente a ouvir os argumentos de Diceópolis, uma vez que incontestável é a infração que o camponês cometeu contra as leis comuns da *polis*. No entanto, vale a pena notarmos que semelhantemente ao que ocorre na comédia *Vespas*, cujo coro reluta em ouvir os argumentos de defesa de Bdelicléon referentes à proibição que o jovem impôs ao pai de julgar; o coro de *Acarnenses* também se nega a ouvir o discurso de defesa do herói. Vejamos:

em *Vespas:*

Bdelicléon: Não há um caminho em que possamos introduzir
Uma discussão
E entrarmos uns com os outros em acordo, sem briga e sem este grito estridente?

Coro: Discutir com você, inimigo do povo,
Amante da monarquia
E de Brásidas comparsa e, ainda por cima, usa franjas
De lã e a barba cresce sem aparar[330]?

Em *Acarnenses*:

Diceópolis: E não sabem por que fiz essas tréguas? Então ouçam.
Coro: Ouvirmos a ti? Morrerás. Vamos te esmagar com essas pedras[331].

Tanto Bdelicléon quanto Diceópolis deslocam para o âmbito privado questões que são públicas. De um lado, Bdelicléon impede que seu pai Filocléon julgue nos tribunais da Heliéia, ou seja, impede a participação do pai no dispositivo público essencial para a manutenção da justiça na *polis;* de outro lado, Diceópolis não acata a

[329] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 309-10.
[330] ARISTÓFANES. *Vespas*, vv. 471-76.
[331] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 293.

decisão suprema da assembleia democrática e resolve comprar para si e sua família tréguas com Esparta. Desse modo, podemos dizer que os dois heróis cômicos, a princípio, contrariam instrumentos públicos para mostrar à cidade o caminho mais justo e sensato que deveria ser adotado por todos[332]. Contudo, no caso de Bdelicléon, *d'As vespas*, a atitude de aprisionar o pai, Filocléon, se dá como resposta ao vício do velho que, na verdade, não julga de maneira justa, porém é viciado em condenar todos os acusados. Uma ação que, no final das contas, não auxilia em nada a promoção da justiça na *polis,* que requer que seus juízes absolvam ou condenem de acordo com as evidências demonstradas e não em função do sádico prazer condenatório. E, no mais, torna-se evidente que todos os velhos jurados são explorados de maneira leviana pela prestação de serviços que oferecem à *polis*. Nesse sentido, a ação de Bdélicleon visa o interesse de seus concidadãos, uma vez que o vício do pai não auxilia em nada na manutenção do bem-estar político, mas ao contrário, prejudica toda a comunidade. Assim, minar as ações de Filocléon na Heliéia repercute positivamente na vida da *polis*, que deixa de arcar com as consequências das atitudes de um cidadão que sacrifica a racionalidade jurídica a fim de beneficiar-se da satisfação de seu desejo particular de condenação, custe o que custar.

Quanto a Diceópolis, embora este tenha desmascarado os impostores em público, sua ação não foi suficiente para a assembleia perceber a manipulação elaborada pelos políticos no que diz respeito às questões bélicas. E, além do mais, com o início da chuva, as deliberações tiveram de ser interrompidas sem nenhuma possibilidade de se colocar em discussão a paz entre Atenas e os espartanos. Assim, contrariando a decisão democrática de continuidade das hostilidades, ele decide comprar privadamente tréguas com o inimigo lacônio. Logo, a ação do camponês visa apenas seu interesse particular de escapar da guerra, mas que em termos práticos não se mostra como benéfica ao conjunto da *polis*, precisamente porque é uma decisão que implica tanto na marginalidade espacial quanto comportamental do herói. Em outros termos, diferentemente de Bdelicleón, aparentemente a ação de Diceópolis

[332] Em comentário à peça *Acarnenses*, Leo Strauss afirma que é porque Diceópolis mostra a via à cidade que seu plano é bem-sucedido. Apesar de o agricultor privilegiar o âmbito privado da família, seu final é feliz, pois, se exprime em uma manifestação pública e, assim, mostra um caminho para a *polis*. Cf. STRAUSS, L. *Socrate et Aristophane*, p. 78. Todavia, penso que o posicionamento de Leo Strauss sobre o sucesso de Diceópolis não explica, de fato, de que maneira essa via se constituiria na peça. De minha parte, acredito que ela se elabora por meio da educação que se dá pelo viés do arrependimento.

não *auxilia* em nada o bem-estar da *polis,* pois não corrige uma *falha* administrativa, nem serve para libertar os demais cidadãos dos conflitos sanguinolentos travados com os adversários, precisamente porque a paz comprada pelo herói é de sua exclusividade. No entanto, penso que é apenas aparentemente que a ação de Diceópolis possa ser considerada egoísta e não benéfica para a *polis*, pois, a princípio, o personagem tenta alcançar a paz para todos os seus concidadãos, só optando a fazer tréguas particulares porque seu plano fora abortado pela assembleia da Pnyx. E, na medida em que a ação dramática se desenrola, os atenienses se aperceberão de que o herói estava com a razão e, então, a postura inicial da *polis*, de ser favorável à guerra, mudará para o caminho que leva à paz.

Assim, com efeito, podemos dizer que ambos os heróis, Bdelicléon e Diceópolis realizam ações que, sob um primeiro olhar, parecem ferir o consenso público, ao lado do qual o coro se coloca e, em contrapartida, a ambos não é dada a chance da defesa argumentativa que a democracia assegura. Ora, se, de um lado, as ações dos heróis contrariaram os *nomoi* públicos em favor da vida privada, de outro lado, negando aos personagens o direito de defesa, os coros agem de maneira antidemocrática similar. O que, de algum modo, reforça a própria isonomia da democracia que, quiçá, pode ser entendida sob a seguinte máxima: 'assim como você agiu por conta própria sem consultar ninguém, também nos negamos a ouvir suas razões'. Portanto, se aparentemente as ações dos coros não são democráticas, em essência elas manifestam a reação do *dēmos* frente os atos que se contrapõem a seus princípios, reações essas que frequentemente deixam o âmbito do *logos* em direção ao ringue da *makhē*.

Com efeito, o enredo de *Acarnenses* vale-se do chavão democrático da lisonja para mostrar de que maneira os embaixadores conseguiram a aprovação de suas despesas a despeito de serem charlatões: basta mencionar que os persas enviarão ouro aos atenienses e o apoio popular faz eco. E, aliás, a lisonja do público não é um expediente absolutamente inventado pelo dramaturgo, ela fazia parte do dia a dia da *polis*, nos discursos dos líderes democráticos nas assembleias da Pnyx. O elogio era (e talvez ainda seja) necessário no regime que necessita ganhar a aprovação popular, cujas decisões políticas dizem respeito a todos os cidadãos e que, portanto, precisam

ser cativados. Logo, aqueles que, como Bdelicléon e Diceópolis, se dispõem a dizer algo que se oponha à fala bajuladora são vistos como inimigos do povo.

É, precisamente, na parábase, que Diceópolis se refere ao gosto demasiado dos atenienses por elogios, que acabam tornando-lhes cegos para outras vias de discurso:

> Bem sei sobre
> a maneira de ser dos nossos campônios, o prazer que sentem,
> Quando um impostor (*alazon*) qualquer os elogia a si próprios
> E à cidade com justiça ou injustamente.
> Essas bajulações impedem que vejam que são levados[333].

Desse modo, para que, então, Diceópolis consiga ser ouvido, antes de ser morto por apedrejamento tal qual uma judia adúltera do Antigo Testamento, astuciosamente, ele vira o jogo sequestrando os filhos dos acarnenses.

O sequestro dos carvões é o expediente que sinaliza aos espectadores qual é o personagem que, posteriormente, Diceópolis emprestará de Eurípides a fim de persuadir os acarnenses de suas justas intenções. E é somente com o apelo do sequestro que o coro cessa de arremessar as pedras e dá ouvidos ao agricultor.

Assim, Diceópolis deixa os carvoeiros à sua espera e se dirige à casa do poeta trágico Eurípides, em busca de um personagem cuja desgraça e justiça das ações seja capaz de suscitar a piedade, a benevolência e o convencimento dos acarnenses, obtendo, desse modo, o apoio dos carvoeiros na empreitada das tréguas privadas com os lacedemônios. Ora, Diceópolis sabe que sem máscaras não será capaz de persuadir os velhos combatentes de Maratona.

> **Diceópolis:** Eurípides está aí dentro?
> **Escravo:** Não está dentro e está aqui dentro, se consegues compreender.
> **D:** Como assim, dentro e não dentro?
> **E:** É isso, velho. O pensar está fora recolhendo versinhos,
> Por isso não está dentro. Mas ele está dentro, de pés para cima,

[333] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv.370-73.

Compondo uma tragédia[334].

Em comentário ao encontro de Diceópolis com o escravo de Eurípides, Leo Strauss compara-o ao encontro entre Estrepsíades e o discípulo de Sócrates, na comédia *Nuvens.* Segundo Leo Strauss:

> Diceópolis batendo à porta de Eurípides assemelha-se a Estrepsíades batendo à porta de Sócrates. Como Estrepsíades encontra, de início, um aluno de Sócrates do qual obtém uma primeira luz da sabedoria de Sócrates, Diceópolis encontra, de início, um servo de Eurípides do qual recebe uma luz da sabedoria de Eurípides[335].

De fato, o jogo gramatical que se estabelece no diálogo entre o escravo e Diceópolis desmembra a caracterização corrente, nas peças de Aristófanes, de um Eurípides muito habilidoso na composição de uma linguagem rebuscada, cujas falas das personagens encontram-se impregnadas de mecanismos sofísticos, mas que, contudo, não possuem a clareza necessária para se fazer compreenderem.

Embora o poeta esteja fisicamente em casa, sua cabeça (*nous*) está em outro lugar: reunindo versos alhures. Eurípides encarna a separação entre corpo e pensamento, entre materialidade e imaterialidade, entre o visível e o invisível. De maneira literal, ele demonstra que a arte da composição versificada pertence ao âmbito da invisibilidade noética e que, portanto, pouco importa onde seu invólucro corpóreo esteja, pois é independente dele para exercer sua atividade. Quem faz o trabalho de Eurípides é seu *nous* que ironicamente realiza a composição quando não está *incorporado* ao trágico. No entanto, suas pernas voltadas para o ar a fim de adaptar o estilo de vida às características dos personagens que compõe demonstram a dicotomia euripideana: de um lado, seu *nous* sai à procura de versos e, de outro, seu corpo é necessário para a composição do caráter do personagem. Portanto, compor os versos de uma tragédia não é a mesma coisa que compor os personagens. Enquanto os primeiros podem ser compilados, reunidos, recolhidos (*xyllegōn* vv.398) em qualquer lugar, os segundos devem ser vividos pelo poeta. Nesse sentido, Aristófanes coloca em

[334] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 395-99.
[335] STRAUSS, L. *Socrate et Aristophane,* p. 80.

cena um Eurípides que não *faz* os próprios versos, mas que realiza um compêndio do que encontra, para então adequá-lo aos mendigos e coxos que experiencia em sua própria pele e, desse modo, poderíamos nos perguntar se, como resultado da arte euripideana, não teríamos personagens cujos discursos proferidos nem sempre se adéquam às suas características de personalidade, pois falas e personagens são compostos independentemente um do outro.

Aliás, mostrar Eurípides exercendo a atividade de poeta dramático em posição deitada, literaliza um comportamento inteiramente intelectualizado e antissocial. O trágico é alguém que não precisa de nenhum contato físico com o exterior para produzir suas tragédias, nem demonstra preocupações que ultrapassem as portas de sua residência. E da parte de seu servo, a resistência em sinalizar ao patrão o chamado de Diceópolis (*all'adunaton* vv. 402) só corrobora para a caracterização de um Eurípides alheio à vida cotidiana e que não deseja ser incomodado em seu mundo particular povoado de desgraçados.

Desse modo, diante da recusa do servo em chamar o patrão, o agricultor volta a bater na porta do trágico e pela primeira vez ouvimos o nome do herói:

> Eurípides, Euripidezinho!
> Ouça, caso alguma vez deste ouvidos a algum mortal.
> Chamo-me Diceópolis, do demo de Colides[336].

Assim como Lâmaco, Diceópolis é um nome falante: é a junção de *dikaios* 'justo' e *polis* 'cidade'. Logo, seu significado gira em torno de algo como Cidade Justa (Edmunds), a justiça na (ou para) a cidade ou, como escreve Kanavou, "ter um comportamento correto em assuntos públicos[337]". Acerca da adequabilidade do nome ao caráter do campônio, os estudiosos da peça se dividem. Enquanto alguns como Edmunds e Kanavou sustentam que o herói Diceópolis apresenta nome compatível com a promoção da justiça[338], outros como Whitman, Foley e Bowie insistem em ver

[336] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 404-6.
[337] KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names,* p. 25. Note-se que a palavra *dikaiopolis* aparece em Píndaro (VIII *Pítica*, 22). Para Whitman (p. 59) o emprego de tal nome por Aristófanes espelha o reflexo de uma inspiração pindárica.
[338] EDMUNDS, L. *Aristophanes' Acharnians*, (p. 1, 9 e 1), KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names*, p. 25. Contudo, não concordo com a via pela qual Edmunds sustenta a adequação entre o nome e o

na paz privada do herói a manifestação de seus egoísmo e *ponēria*[339]. De minha parte, acho mais plausível pensar que a ação do herói corrobora para o argumento de que seu nome grita adequadamente sobre a justiça de sua conduta. Acerca desse ponto, voltarei mais adiante.

Diante de Eurípides, então, o agricultor compreende melhor porque os personagens do trágico são como são:

> **Diceópolis:** É de pés para cima que compões,
> Quando poderias compor de pernas para baixo;
> Não surpreende que componhas personagens coxos[340].

A ideia segundo a qual os hábitos pessoais do poeta deveriam influenciar diretamente o que ele escrevia pode também ser vista em uma passagem das *Tesmoforiantes.* No encontro entre Eurípides e Agatão, este relata de que modo o poeta deve comportar-se durante suas composições:

> Um poeta deve estar de acordo com as peças
> Que compõe e comportar-se de acordo com elas.
> Por exemplo, sempre que se compõe peças sobre mulheres,
> Deve-se fazer o corpo participar de sua natureza[341].

Assim, semelhante a Agatão, o Eurípides de *Acarnenses* participa com seus personagens da deficiência nas pernas e, como resultado, cria os papéis de

---

caráter de Diceópolis, uma vez que o autor a estabelece por meio da identificação do herói cômico a Aristófanes.

[339] Por exemplo: WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p.76 "sobre as cenas finais, pouco precisa ser dito, exceto enfatizar a *ponēria* de Diceópolis e a exclusividade de posição na qual ele desemboca"; BOWIE, E.L. *Who is Dicaeopolis?,* p. 184 "Nunca foi plausível que Diceópolis sugira 'cidade justa'. O personagem principal pode começar contendendo com a corrupção dos políticos atenienses, mas nesse momento, não sabemos que seu nome é Diceópolis e, uma vez que ele embarcou em seu projeto de paz privada, seu interesse em fazer Atenas uma justa (ou mais justa) *polis,* evapora". FOLEY, H. "*Tragedy and politics in Aristophanes' Acharnians*, p. 46 "O nome de Diceópolis (caso ele signifique 'aquele da cidade justa' ou 'cidade justa') dificilmente parece se encaixar a um herói que não afirma um autêntico comportamento justo."

[340] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 410-11.

[341] ARISTÓFANES. *Tesmoforiantes,* vv. 149-52.

Belerofonte e Télefo, este que logo mais servirá de disfarce para Diceópolis[342]. Aliás, é como um personagem de teatro que Eurípides rola para fora da casa para atender ao agricultor[343] e tal como seus personagens mendigos, o trágico também veste farrapos imundos. Contudo, a despeito da piada feita com Eurípides, é preciso notar que em *Acarnenses* não encontramos referências a heroínas euripideanas impudicas ou a novos deuses, como ocorre nas *Tesmoforiantes* e n'*As rãs.* Com efeito, "Aristófanes não deseja colocar em risco o caso de Diceópolis, enfatizando desde o princípio as ambiguidades morais de seu modelo trágico[344]", uma vez que Eurípides será fundamental para que Diceópolis consiga imprimir piedade com seu vestuário mendicante e, desse modo, obter o apoio do coro na empreitada da paz privada. Porém, como veremos, o agricultor não se interessa pelos versos de Eurípides. Ele não vai à casa do trágico atrás da fala persuasiva de Télefo, mas exclusivamente atrás da vestimenta que caracteriza o rei mísio como mendigo.

Desse modo, frente a frente com Eurípides, o camponês pede-lhe emprestado os trapos de uma tragédia bastante antiga, ao que o trágico tenta descobrir de qual peça se trata, enumerando alguns de seus personagens mais desgraçados (vv.418-429). Em primeiro lugar, ele pensa que Diceópolis possa estar referindo-se a Eneu, depois a Fênix, a Filoctetes, a Belerofonte e, finalmente, chegam ao acordo de que quem o campônio procura é Télefo. Tanto Eneu, o velho, quanto Fênix, o cego, foram exilados injustamente, mas restaurados ao convívio social, ao final das peças. Filoctetes e Belerofonte eram coxos e sofreram isolamento social. Já, Télefo, o personagem que Diceópolis procura, é um estrangeiro entre gregos, coxo e eloquente. Diferentemente dos outros heróis elencados, Télefo adota o disfarce de mendigo para defender a justiça de suas ações passadas em meio aos gregos. Ora, para Diceópolis é precisamente a eloquência de Télefo que o diferencia dos outros papéis miseráveis de Eurípides. Vejamos:

> **Eurípides:** Bem, talvez queiras as roupas imundas
> que Belerofonte usava, o coxo que aí está?
> **Diceópolis:** Não são as de Belerofonte. Mas de outro

[342] Em *Rãs,* vv. 841-42, como ataque a Eurípides, Ésquilo afirma: "És tu então quem me diz isso, ó respingador de palavras vãs, criador de coxos e cerzidor de farrapos?".
[343]Cf. ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 408-9
[344] FOLEY, H. *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, p. 36.

> Que era coxo, pedinte, canastrão (*stōmylos*), de habilidosa (*deinos*) lábia[345].

E esse é justamente Téfefo, rei da Mísia. Seus farrapos estão sobre os andrajos de Tiestes, misturados aos de Ino, cujos destinos trágicos consistiram no exílio.

Segundo uma versão do mito[346], Télefo é fruto do estupro que Auge sofrera por Héracles, tendo, durante um período, sido escondido pela mãe no templo de Atena, no qual ela era sacerdotisa. Contudo, seu disfarce não pode durar muito tempo, pois em decorrência do ato impiedoso da moça, os deuses tornaram a terra estéril e em consulta oracular, a atitude de Auge fora revelada. Logo, a sacerdotisa foi expulsa de casa pelo pai e dada a Náuplio para morrer. Contudo, Náuplio enviou a moça a Teutras, o rei da Mísia, que decidiu casar-se com Auge. Quanto ao bebê que ela tivera com Héracles, este foi deixado no Monte Partênio e alimentado por uma corça, vindo daí o nome Télefo, composto por *elaphos*- corça ou veado e *thelēs*-seio, ou seja, Télefo é aquele que mamou na teta da corça[347]. Quando crescido, o rapaz sai a procurar pelos pais e por meio do oráculo de Delfos, descobre suas origens e chega até a Mísia. Teutras adota o rapaz como se fosse seu próprio filho e após a morte do pai adotivo, Télefo assume o poder mísio.

Dando continuidade à história do filho de Héracles, Higino[348] conta que em uma batalha, Télefo fora ferido pela lança de Quíron em um combate contra Aquiles. A partir desse episódio, a vida do rei da Mísia não foi mais a mesma, pois o ferimento contraído no combate não cicatrizava, provocando terríveis e insuportáveis dores na perna de Télefo. Assim, ele decide procurar o oráculo de Apolo a fim de saber quem ou o que poderia curá-lo. A resposta do deus foi a de que a cura só poderia vir através da mesma lança que provocara a lesão. Logo, Télefo sai em busca de Agamêmnon e,

---

[345] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 427-28.
[346] APOLODORO. *Biblioteca*, III, 103.
[347] Todavia, a etimologia mais corrente para explicar o nome Télefo é a contração de *Tele* 'longe' e *phainein* 'aparecer' que resulta no nome Telephanes, ou seja, aquele que aparece de longe. Mas há ainda outra possibilidade, a de que Télefo represente o deus hitita Telipinus. Assim, o nome Telipinus como composto por *teli-* 'poderoso' e *pinu* 'criança, filho', seria uma "forma de patronímico que significaria 'o filho poderoso', ou (...) 'o filho do forte, do poderoso'". (PELLIZER, E. *Le petit-fils de Zeus: la légende de Télèphe entre mythe et histoire,* p. 48). Algo que se aproxima da concepção de Pausânias sobre o rei da Mísia: Télefo "foi de todos os filhos de Héracles, aquele que se assemelharia mais a seu pai" (PAUSÂNIAS, X, 28,8). Para mais detalhes sobre a lenda de Télefo em diferentes momentos e entre diferentes povos, ver PELLIZER, E. *Le petit-fils de Zeus: la légende de Télèphe entre mythe et histoire*.
[348] HIGINO, *Fábula* 101.

então, seguindo o conselho de Clitemnestra, sequestra Orestes, o bebê do casal real, e ameaça matá-lo caso os aqueus não se disponham a curar sua ferida. Contudo, os próprios aqueus já haviam recebido um oráculo prevendo que Troia não poderia ser capturada se não fizessem de Télefo o guia da expedição. Portanto, com a mesma lança que feriu Télefo, Aquiles cura a perna do homem. Desse modo, o rei da Mísia auxilia os aqueus a chegarem à Troia, mas volta para casa após ter realizado a condução e não participa do saque à cidade empreendido pelos gregos.

Há ainda outras versões do mito que atrelam a ferida de Télefo na perna ao deus Dioniso. O filho de Héracles teria sido machucado em uma videira como o resultado da vingança da divindade por causa da rejeição que sofrera pelo rapaz[349]. Porém, de acordo com a variante euripideana da história, que fora colocada em cena no ano de 438 a.C., e se assemelha à versão de Higino, Télefo chegou à Grécia em busca da cura que Aquiles poderia oferecer para seu mal e, para o embate com os gregos, o rei disfarçou-se de mendigo e fez um discurso defendendo a legitimidade do ataque dos mísios contra os aqueus assegurando que estes "também teriam respondido a um ataque não provocado em seu território[350]". Ora, durante a empreitada em direção ao reino de Príamo, os gregos toparam, no meio do caminho, com os Mísios e estes reagiram ao ataque iniciado pelos gregos. Durante o combate, Télefo procurou apoio em um ramo de videira, o que provocou o ressentimento de Dioniso e, consequentemente a queda do rei para, em seguida, Aquiles aproveitar-se da situação e desferir um golpe de espada em sua perna[351]. Na defesa que Télefo faz dos troianos, ele colocou em questão as motivações dos gregos para terem engendrado a Guerra de Troia, "talvez difamando Helena e representando os eventos sob uma perspectiva troiana[352]". Com efeito, após seu disfarce ter sido descoberto, Télefo fugiu para um templo com o bebê Orestes como refém. Ao final da peça, o rei da Mísia é reconhecido como grego e a cura para o ferimento na perna é, então, prometida por Aquiles.

Ora, em outros termos o que o Télefo da peça euripideana faz é construir um discurso a fim persuadir os aqueus acerca da legitimidade do ataque dos mísios que,

[349] FOLEY, H. *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, p.34.
[350] FOLEY, H. *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, p.34.
[351] JOUAN, F. *La paratragédie dans Les acharniens*, p.21.
[352] FOLEY, H. *Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians*, p.35.

apenas, responderam a uma inventiva gratuita dos gregos. Para realizar seu discurso de defesa, Télefo utiliza o disfarce de mendigo e, quando é descoberto, sequestra Orestes, como expediente para que não seja morto. Diceópolis, também sequestra os filhos dos acarnenses, os carvões, quando se vê em apuros com o apedrejamento dos carvoeiros. Esse recurso, bem como a expressão que emprega, no verso 284, "Por Héracles!" já indicam ao público os trajes de qual personagem servirão de disfarce ao agricultor para o convencimento do coro. Do mesmo modo como Télefo fez com os troianos, Diceópolis irá fazer com os espartanos, ou seja, defender o adversário em território inimigo.

Entretanto, apenas o uso das roupas de Télefo não é suficiente para satisfazer o desejo de Diceópolis. É preciso conseguir de Eurípides todos os demais acessórios que seu personagem mendigo possui. Diceópolis pretende fazer uma representação tão realística perante o coro, que seja capaz de persuadir os carvoeiros de que diante de si veem o mendicante mísio.

> De fato, me é preciso parecer mendigo, hoje,
> Ser aquilo que sou, não somente parecer.
> Os espectadores sabem o que eu sou,
> Mas o coro ficará estupefato,
> Pela maneira como os enrolarei com as palavras[353].

Assim, antes de sair da presença de Eurípides, o agricultor importuna o trágico até conseguir todos os penduricalhos de Télefo: os trapos (*ta spargana*; *rakōmata* vv. 431-432), o chapeuzinho mísio (*to pilidion to Mýsion* vv.439), o cajado de mendigo (*ptōkhikou baktēriou* vv.448), o cesto (*spyridion* vv.453), uma escudela com a borda avariada (*kotyliskion to kheilos apokekroumenon* vv.459), uma panela com uma esponja (*khutridion spoggioi* vv.463) e ainda folhas secas (*iskhna phylleia* vv.469). Porém, não contente em levar toda a tragédia de Eurípides, Diceópolis deseja algo do próprio trágico: o cerefólio (*skandika* vv.478), que marcará, desse modo, que o Télefo que os espectadores e o coro têm diante dos olhos não é outro que o personagem da tragédia euripideana. Ora, o cerefólio constitui uma referência às origens de Eurípides, pois fora herdado da mãe do poeta (vv.478). Assim, Diceópolis termina sua visita à

[353] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv.440-44.

casa do tragediógrafo desferindo o insulto final, constante na comédia aristofânica, de que a mãe de Eurípides era uma verdureira[354]. E vemos que desde há muito tempo, insultar a mãe é a cartada final para tirar a paciência de qualquer santo[355].

Quanto ao caráter coxo do personagem mendigo, Diceópolis apresenta quase que um direito natural a ele: pertencente ao *dēmos* de *Kholēides* (vv. 406) que, de fato, é derivado do termo grego *khōlos* (coxo), ele está, desde suas origens, preparado para ir mal das pernas. Ou seja, diferentemente de Eurípides, que perdeu a função dos membros inferiores porque não os utilizava, já que se restringiu a praticar suas atividades intelectuais de composição de tragédias deitado[356], Diceópolis apresenta uma deficiência herdada que, todavia, não o impossibilita de colocar os pés no chão, nem de se fazer ver publicamente. Logo, é paramentado do vestuário euripideano, mas com seu caráter coxo próprio, que Diceópolis falará perante o público.

Aliás, é bom lembrar que Télefo não é, de fato, mendigo. Enquanto mendigo, ele também faz uma representação. Diceópolis, caracterizando-se como Télefo, não tem como esconder aos espectadores que não é verdadeiramente mendigo, pois o personagem do qual se vale, ele próprio se disfarça. Contudo, utilizando apenas as roupas pertencentes à peça de Eurípides, mas não os discursos do tragediógrafo, ele delimita o campo de atuação da tragédia, sinalizando para o fato de que fala por si mesmo, e de que sua *rhēsis* apesar de justa, pertence ao âmbito cômico.

> Ó espectadores, não me queiram mal,
> Se sendo mendigo pretendo falar aos atenienses
> Acerca da cidade, fazendo uma comédia.
> Pois, o justo é também do conhecimento da comédia.
> E eu direi coisas arriscadas, mas justas[357].

De início, gostaria de explorar um pouco a ocorrência do termo *trygōidian* que, nessa precedente passagem, aparece duas vezes com o significado de comédia e que,

---

[354] Encontramos referências às origens verdureiras de Eurípides em Aristófanes, sobretudo em *Tesmoforiantes* vv. 387 e 456, *Cavaleiros* vv. 19 e em *Rãs* vv. 840.
[355] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv.479.
[356] Cf. JOUAN, F. *La paratragédie dans les Acharniens*, p.22.
[357] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv.497-500.

penso, é bastante relevante para legitimar a esse gênero a possibilidade de colocar em cena discussões referentes à justiça na *polis*.

Numerosos são os estudos sobre a origem dessa palavra[358] que teria em sua raiz a referência ao vinho novo, ainda não fermentado (*tryx*, *trygos*)[359]. Contudo, aqui o que me interessa é sua utilização no contexto preciso da paratragédia de *Acarnenses,* que ocorre ao invés de *kōmōidia*, termo muito mais comum para significar comédia[360]. Ora, o que as fontes indicam é que antes de Aristófanes não há exemplo dos termos *trygōidos* e *trygōidia*, cabendo ao dramaturgo a invenção deles[361] e, o emprego de tal vocabulário pelo poeta sempre se reporta à comédia e aos comediógrafos[362]. A explicação para o significado de *trygōidia* como comédia residiria no fato de que enquanto a *tragōidia*, ou seja, a tragédia seria "o canto cujo prêmio é um bode (*tragos*)", o poeta cômico vencedor receberia como prêmio um cesto de figos e uma quantidade de *trygos*, isto é, de vinho novo, de baixa qualidade e, como escreve Ghiron-Bistagne,

> concebendo que o prêmio dos cômicos era o vinho novo, concebemos melhor ainda que Aristófanes não perdeu uma ocasião de criar uma boa palavra às expensas dos arcontes que presidiam as apresentações cênicas e premiavam as recompensas[363].

Assim, o significado de *trygōidia* como comédia era evidente para o público, do mesmo modo como o trocadilho com a tragédia.

Em seu estudo *Tragedy and Trugedy*[364], Taplin elenca nas comédias aristofânicas diversas ocorrências de *trygōidia* e derivados da mesma raiz como *trygodaímōnes* e *trygōidon*, por exemplo e, sobre a *rhēsis* de Diceópolis-Télefo, diz ele:

---

[358] Entre tais estudos, convém citar GHIRON-BISTAGNE, P. *Un calembour méconnu d'Aristophane: Acharniens 400, Oiseaux 787* e TAPLIN, O. *Tragedy and trugedy*.
[359] GHIRON-BISTAGNE, P. *Un calembour méconnu d'Aristophane: Acharniens 400, Oiseaux 787*, p. 285.
[360] Não entrarei aqui nos pormenores da formação dos termos *kōmōidia* e *trygōidia*. Mas quero chamar a atenção para o fato de que *trygōidia* assemelha-se ao termo *tragōidia* (tragédia) e que o uso empreendido por Aristófanes, através do discurso de Diceópolis-Télefo está intrinsecamente ligado ao aproveitamento que a comédia faz da tragédia, na paratragédia, para a fundamentação do papel educacional do cômico.
[361] GHIRON-BISTAGNE, P. *Un calembour méconnu d'Aristophane: Acharniens 400, Oiseaux 787*, p. 286.
[362] Cf. GHIRON-BISTAGNE, P. *Un calembour méconnu d'Aristophane: Acharniens 400, Oiseaux 787*, p. 286.
[363] GHIRON-BISTAGNE, P. *Un calembour méconnu d'Aristophane: Acharniens 400, Oiseaux 787*, p. 287.
[364] TAPLIN, O. *Tragedy and trugedy*, p. 331-33.

"No contexto da paródia do *Télefo*, o trocadilho seria óbvio e o público terá captado a 'etimologia' cômica (...)[365]". De fato, Diceópolis emite tal *rhēsis* travestido de um personagem trágico e, assim, cabe ao herói de uma tragédia euripideana legitimar a autoridade da comédia para o tratamento do que é justo. Nesse sentido, como Taplin salienta[366], penso que o uso do termo *trygōidia* é utilizado como alusão à tragédia, a fim de enfatizar que o debate moral não é, como todos pensam, exclusividade da tragédia, mas também pertence ao âmbito da gozação.

Ora, Diceópolis dirige-se aos espectadores do teatro e reivindica ao gênero cômico autoridade para tratar dos assuntos da *polis*. Logo, não é pelo fato de os assuntos da cidade serem abordados de maneira ridícula pela comédia que esta não tenha algo a ensinar, muito ao contrário, em seu âmbito de competência reside o conhecimento do que é justo e do que é injusto. E embora o riso seja constitutivo do gênero cômico, isso não o impede de, assim como a tragédia, ter uma função paidêutica. E, aliás, a utilização de Aristófanes do gênero trágico dentro de suas peças pode ser vista, como salienta Jay-Robert, sob a perspectiva de uma vontade

> de se servir da tragédia como de um tipo de referência e de colocar a comédia no mesmo nível que ela, reivindicando, assim, para seu teatro, um papel idêntico na educação cívica e moral do povo. Essa vontade não passa nem por uma oposição radical, nem por uma assimilação da tragédia, mas por uma afirmação de diferenças sensíveis, na escolha do método utilizado para aceder ao objetivo buscado[367].

Assim como a tragédia, a comédia também discute os fundamentos da ação dos personagens e por isso apresenta um cunho moral, e Aristófanes deve ser considerado tanto quanto Ésquilo o é, educador. Contudo, isso não significa que o dramaturgo cômico ou trágico tenha uma função essencialmente educativa e moralizante e que as peças que ele compõe se prestem exclusivamente a 'tornar melhor os cidadãos'. Não. O dramaturgo apresenta suas peças durante um concurso teatral que irá definir quais dramas são os melhores e, portanto, qual poeta ganhará

[365] TAPLIN, O. *Tragedy and trugedy*, p. 333.
[366] Cf. TAPLIN, O. *Tragedy and trugedy*, p. 333.
[367] JAY-ROBERT, G. *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane*, p. 11.

um prêmio. Ou seja, ele tem preocupações 'estéticas' concernentes ao efeito dramático do espetáculo que deve, aliás, conquistar os espectadores. Em última instância, pensar o teatro Ático como exclusivamente paidêutico e difusor de lições de moral e, ainda, pensar Aristófanes como um 'crítico moralista de poesia' tal qual, por exemplo, Albin Lesky e Bruno Snell fazem[368], não auxilia em nada as pesquisas acerca do teatro antigo a não ser na direção de um empobrecimento da significação dos festivais nos quais as peças eram encenadas, de uma esterilidade na compreensão do trabalho do dramaturgo e de uma eliminação do sentido de *performance* e de *espetáculo* teatral.

Como o intuito de Diceópolis é persuadir o coro de acarnenses a não lhe apedrejar e deixá-lo tranquilo com as tréguas que comprara, sua *rhēsis* apresenta inúmeros elementos retóricos. O começo dela, em que se desculpa pela ousadia de, enquanto mendigo, falar aos atenienses é uma variante do discurso dos tribunais em que os réus também se desculpavam por não saberem falar para determinado público (como acontece com o Sócrates da *Apologia* e mesmo com Hipólito, do *Hipólito*) a fim de angariarem a benevolência dos juízes. E, como acabara de explicitar, o herói também sustenta a legitimidade de a comédia tratar das mesmas questões representadas pela tragédia. Em seguida, Diceópolis situa seu discurso no concurso das Leneias, demarcando que o público para o qual fala é composto apenas pelos residentes de Atenas, entre cidadãos e metecos e, nesse sentido, ele poderá tratar de modo pragmático os problemas concernentes aos atenienses, pois todos que estão ali, enquanto moradores daquela *polis*, compreenderão de maneira prática as implicações que a guerra tem trazido para o cotidiano dos presentes.

Assim, desmembrarei cinco elementos da *rhēsis* do herói que retoricamente demonstram sua inocência, bem como explicitam porque não são os lacedemônios os responsáveis pelas mazelas que afligem Atenas, mas, ao contrário, os próprios atenienses. Ora, Diceópolis mostrará que a responsabilidade pelos acontecimentos bélicos que imprimem a fome e a miséria em Atenas é da própria cidade e que hoje ela nada mais faz do que arcar com as consequências de uma escolha infeliz. Logo, Esparta

[368] Aqui refiro-me respectivamente ao capítulo 'O que é a tragédia?', de *A tragédia grega,* de Albin Lesky e ao capítulo 'Aristófanes e a estética' de *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*, de Bruno Snell.

não é a culpada –como os oradores têm o hábito de alardear nos ajuntamentos populares– pela desgraça ateniense e, nesse sentido, entrevemos de que modo o agricultor delimita a responsabilidade de seus concidadãos pelos males que agora todos sofrem. A guerra não é de um único homem, mas de todos aqueles que cooperando com os estrategos, apoiam em assembleia a continuidade de ação dos escudos.

1-Com o intuito de acalmar os ânimos e obter, logo de início, a receptividade de sua plateia-coro, Diceópolis fala as palavras que agradam aos ouvidos dos atenienses:

> Odeio os lacedemônios enormemente,
> Que o deus do Ténaro, com um tremor de terra
> Lhes derrubasse as casas, a todos eles[369].

Para captar a benevolência auditiva de seu público, o herói, travestido do mísio Télefo, se vale da rivalidade já existente entre atenienses e espartanos, para assegurar que está ao lado de Atenas e que detesta os lacedemônios. Em outras palavras, a atitude de Diceópolis é análoga a de um estrangeiro que estando no Brasil e quisesse obter a simpatia de ouvintes brasileiros dissesse que não gosta dos argentinos e que no âmbito do futebol Pelé é muito superior a Maradona.

2- Não só bastasse nutrir imenso ódio pelos lacedemônios, Télefo-Diceópolis fala entre amigos (*philoi*) e, portanto, entre iguais. Logo, seu discurso é dotado da liberdade inerente à palavra expressa na atmosfera cuja confiança é o combustível da boa vivência. Assim, após preparar o ânimo dos carvoeiros para que, sem suspeitas, recebam sua defesa, o herói pode questionar os motivos que levaram à guerra.

3- "Por que dizemos que a causa de tudo isso são os lacônios?[370]". Ora, é preciso indagar quais são as razões que levaram os atenienses a creditar a origem da guerra à Esparta, a fim de verificar se a ideia é ou não correta: é preciso investigar o ponto inicial das hostilidades.

Com efeito, Diceópolis demonstra ao público que alguns dos homens de Atenas, sujeitinhos de péssima índole, começaram a fazer denúncias sobre produtos que, segundo eles, eram oriundos de Mégara e, portanto, violavam o embargo

[369] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 509-11.
[370] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 514.

econômico imposto por Péricles contra tal cidade, em tempos de paz. De fato, por volta de 433-432 a.C., os atenienses aprovaram um decreto que impedia o acesso dos megáricos aos portos dos domínios de Atenas e à ágora. Segundo o historiador Kagan, a partir do estudo de Tucídides,

> a explicação oficial para o decreto é a de que ele foi imposto pelo fato de os cidadãos de Mégara terem tornado sagrado um território reivindicado por Atenas. Os megáricos também teriam avançado ilegalmente sobre a linha da fronteira e dado abrigo a escravos fugitivos[371].

Com efeito, antes de sofrer o embargo, Mégara, que na época era uma cidade aliada à Atenas, enviou auxílio militar a Corinto durante a batalha de Sibota. O problema é que os coríntios entraram em confronto contra a Córcira, cidade que houvera conseguido o apoio dos atenienses durante esse embate. Nesse sentido, o Decreto de Mégara pode ser visto como uma punição de Atenas pelo mal comportamento dos megáricos, bem como um aviso para os "outros Estados comerciais de que eles não estavam imunes a uma retaliação por parte de Atenas mesmo em período formalmente de paz[372]".

Assim tanto os megáricos quanto os coríntios recorreram à Esparta para que uma atitude fosse tomada em relação à Atenas. Nas deliberações dos espartanos, acordou-se que os atenienses romperam o tratado de paz e que, portanto, deveriam sofrer as consequências de suas ações, ou seja, iriam ser convocados à guerra. Contudo, antes de colocarem os escudos em ação, os lacedemônios

> pediram aos atenienses que se retirassem de Potideia, e dessem independência a Egina, e, sobretudo, declararam em termos precisos que somente poderiam evitar a guerra se revogassem o decreto referente aos megáricos, pelo qual estes haviam sido proibidos de entrar em qualquer porto do império ateniense e até no mercado

[371] KAGAN, D. *A guerra do Peloponeso. Novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga*, p. 68.
[372] KAGAN, D. *A guerra do Peloponeso. Novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga*, p. 69.

ático. Os atenienses, todavia, não deram ouvidos às primeiras pretensões e se recusaram a revogar o decreto[373].

E, assim, Atenas e Esparta iniciaram o mais longo confronto da Antiguidade.

Na versão cômica, Diceópolis desmembra um paralelo entre a guerra do Peloponeso e a guerra de Troia, - analogia que, aliás, ganha em efeito dramático na medida em que Télefo se torna coxo em decorrência do confronto entre gregos e troianos, precisamente por causa do rapto (ou fuga?) de Helena. Segundo nosso herói, alguns atenienses viajaram para Mégara e roubaram uma prostituta chamada Simeta[374](vv.524). Em resposta, os megáricos roubaram duas prostitutas de Atenas, Aspásia e sua serva[375].

Eis aí o princípio que fez romper a guerra
Em toda a Grécia: três boqueteiras[376].

4- Em resposta ao rapto de Aspásia, Péricles estabeleceu o Decreto de Mégara que lançava o embargo a essa *polis*.

5-Os megáricos pediram auxílio aos espartanos para que conseguissem a revogação do decreto que teve como causa as boqueteiras. Contudo, Atenas negou rever seu posicionamento e, assim, a guerra iniciou.

---

[373] TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso* I, 139.

[374] Em nota a esse verso, Olson escreve: "SRET relata que Alcibíades estava apaixonado por Simeta e, com base nisso, oferece a sugestão absurda de que ele organizou seu sequestro". Contudo, tal afirmação não deve ser tomada ao pé da letra, uma vez que anedotas sobre a conduta sexual de Alcibíades com prostitutas constitui um topos na literatura grega. [OLSON, D. *Commentary*, p. 209 vv. 524-25]. Em Heródoto I, 89, *Síme* é utilizado como um nome de prostituta. Segundo Kanavou "o nome pode ter tido o valor de uma alcunha para alguém cujo nariz era arrebitado e brilhante ao mesmo tempo, possivelmente por meio do uso de maquiagem" [p. 46], uma vez que *simos* significa nariz arrebitado e o sufixo *aitha* denota a ideia de brilho.

[375] De fato, a frase de Diceópolis entre os versos 526 e 529 é ambígua:
"Os Megáricos excitados com o descontentamento
Roubaram a Aspásia diante de todos: duas putas.
Eis aí o princípio que fez romper a guerra
Em toda a Grécia: três boqueteiras".
Olson acredita que para haver sentido no raciocínio do herói, com o rapto de Aspásia, o de sua serva está pressuposto. [Cf. OLSON, D. *Commentary*, p. 211 n.528-29].

[376] ARISTÓFANES. *Acarnenses* vv. 528-29.

Ora, atrelar uma guerra ao rapto amoroso de uma prostituta não é novidade para o imaginário grego e demonstra para os espectadores como a origem, princípio e fundamento da guerra (*arkhē tou polemou* vv. 528) é algo absolutamente mesquinho. Na verdade, Diceópolis insiste em demonstrar que os atenienses possuem um caráter belicoso: sempre dispostos a entrar em confronto por pequenas coisas. E se, por exemplo, os espartanos tentassem vender um cachorrinho pertencente aos serífios, muito provavelmente, isso já seria um bom motivo para os atenienses colocarem no mar trezentos navios (vv. 539-543) e declararem guerra. Sérifos é uma pequenina ilha rochosa das Cíclades, constantemente ameaçada e sem nenhuma importância militar ou econômica. E mesmo sabendo da insignificância desse território, os homens de Atenas sendo inclinados a verem pelo em ovo, confeririam demasiada gravidade a um fato absolutamente irrelevante.

Nesse sentido, Diceópolis conclui que, embora os lacedemônios não sejam flor que se cheire, eles não devem ser responsabilizados pela desgraça bélica na qual Atenas foi submergida. De fato, tal como Troia, eles apenas responderam ao ataque vindo do exterior.

Face à argumentação de Diceópolis, o coro divide-se: metade apoia o agricultor, enquanto a outra metade ainda deseja apedrejá-lo. Porém, em seguida, o estratego Lâmaco aparece como apoio à parte do coro que não fora convencida da justiça das ações de Diceópolis e então, o agon entre o general e o herói cômico é instaurado entre os versos 577-625. Nesse combate, de um lado, Lâmaco apresenta o argumento geral de que lutará sem cessar contra os peloponésios, uma vez que fora eleito (*ekheirotonēsan,* vv.598) para isso e, de outro, Diceópolis elabora o contraste que se apresenta entre os velhos soldados que lutam nas primeiras fileiras e os jovens, como o próprio Lâmaco, que se evadem do conflito e ainda recebem três dracmas para fazer embaixadas na Trácia (vv.599-606). Assim, a argumentação de Diceópolis sai vitoriosa e persuade todos os integrantes do coro, pois mostra aos acarnenses que eles fazem parte desse grupo de velhos que colocam diretamente suas vidas em risco no campo de batalha, sem nunca terem tido ocasião de serem embaixadores, enquanto, ao contrário, os homens da laia de Lâmaco sempre estarão em missões de embaixadas sem jamais terem visto de perto a desolação do pranto, do sangue e da morte consequentes da guerra.

Após o agon, segue-se a parábase (vv. 626-718) na qual o coro de acarnenses elogia o poeta, bem como retoma o tema agônico do conflito de gerações, que houvera derrotado Lâmaco. Assim, após convencer e obter o apoio do coro, Diceópolis funda o mercado no qual travará comércio com peloponésios, megáricos e beócios, ou seja, com a Liga de Esparta (vv. 719-728).

De fato, penso que a fundação do mercado por Diceópolis é o momento no qual sua marginalidade torna-se completa. Além de ser o único cidadão detentor da paz, ele volta a morar no campo e, portanto, está espacialmente fora do centro de Atenas, ou seja, longe da *astus*, deixando para trás a política estratégica de Péricles, durante a guerra, que foi a de colocar para dentro dos muros da *polis* os camponeses atenienses. Junte-se a isso o fato de também ser o único cidadão a estabelecer relações comerciais com os inimigos de Atenas. Logo, Diceópolis pode ser caracterizado como um personagem marginal em triplo sentido: habitando um território espacialmente à margem, sendo o *monos* que fez tréguas com os lacedemônios e como o *monos* apto a fazer comércio com os integrantes da Liga de Esparta.

Ora, com a instauração do mercado, surgem em cena um megárico e, em seguida, um beócio para trocarem com Diceópolis os produtos de que dispõem. De um lado, o megárico disfarça as filhas em porquinhas para trocá-las por alho e sal – paradoxalmente, nos tempos de paz, o sal era um dos principais produtos de exportação de Mégara –enquanto, de outro lado, o beócio apresenta ao agricultor uma enorme variedade de artigos, entre os quais, patos, lebres, gansos e perdizes e, em troca, espera obter um produto que seja genuinamente ateniense, uma vez que as anchovas e a louça que Diceópolis oferecera não estão em falta na Beócia (vv. 898-900). Durante as duas transações comerciais, entra em cena uma típica figura de Atenas: o sicofanta, que ameaça delatar os dois estrangeiros.

Na primeira entrada do delator, este é expulso a chicotadas por Diceópolis, mas no segundo caso, o herói embrulha o sicofanta Nicarco, que é, com efeito, a mercadoria buscada pelo beócio: um artigo que só pode ser encontrado nas terras de Atenas (vv. 903-904).

Na cena seguinte, de maneira simetricamente oposta, Diceópolis é procurado por outros dois personagens: um servo de Lâmaco e Dercetes. O primeiro oferece ao

herói algumas dracmas em troca de uns tordos para a festa dos Côngios, mais três dracmas por uma enguia do lago Copaís, enquanto o segundo deseja apenas uma gota da paz que o velho comprou (vv. 957-1036).

Caracterizo essa cena como simetricamente oposta àquela dos estrangeiros que procuram Diceópolis a fim de trocarem produtos, pois aqui os homens que buscam o herói, além de serem atenienses[377], apresentam outras motivações para irem a seu mercado e, consequentemente, são expulsos. O servo de Lâmaco incorpora precisamente aquilo que Diceópolis odeia: Lâmaco e o desejo bélico, enquanto Dercetes é um cidadão que sustentou a continuação das hostilidades. De fato, quando estabeleceu os limites de seu mercado, o velho houvera dito:

> Aqui dentro podem comercializar todos os que são
> Peloponésios, megáricos e beócios,
> Com a condição de vender para mim, e a Lâmaco não.
> (...)
> Aqui dentro não podem entrar sicofantas
> Nem qualquer outro homem delator[378].

De fato, megárico e beócio apareceram no mercado do agricultor para trocarem os produtos de que dispunham e Diceópolis cumpriu o que houvera afirmado, ou seja, que os homens oriundos de tais 'nacionalidades' encontrariam ali a oportunidade para fazer bons negócios, assim como, opostamente, os dois sicofantas que surgiram levaram a pior. A reação que o agricultor tem para com o servo de Lâmaco é esperada, pois, do mesmo modo como demonstrara simpatia com a presença dos estrangeiros da Liga espartana, houvera emitido em seu discurso ressalva à presença de Lâmaco. Na comédia, Lâmaco é a figura que incorpora a intransigência da posição belicosa de Atenas: é o jovem militar que se beneficia da guerra, enquanto os mais velhos ocupam as primeiras fileiras do combate. Ele é representado como o homem que não sofre de perto os terrores da prática bélica e, por isso mesmo, vê um enxame de motivos para prosseguir as batalhas.

---

[377] Embora seja praticamente improvável que o servo de Lâmaco que procura Diceópolis seja ateniense, o fato é que ele está a serviço de Lâmaco e, portanto, é como se o próprio estratego batesse à porta de Diceópolis pedindo mercadorias.
[378] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 720-26.

Com a saída de cena do servo de Lâmaco, aparece Dercetes, lamentando sua própria desgraça[379]. De fato, a entrada desse personagem e a posterior reação de Diceópolis frente à demanda que ele lhe faz constituem o motivo pelo qual vários estudiosos argumentam em favor do egoísmo do herói e, consequentemente, da inadequação entre seu nome e caráter. Dercetes surge no palco em 1018, mas somente em 1028, após relatar a desgraça que lhe acometeu e enfatizar sua disposição lacrimosa é que ele é nomeado.

> **Dercetes**
> Perdi os olhos de tanto chorar por meus bois.
> Mas se tem peninha de Dercetes de File
> Rápido, passe nos meus olhos um unguento de paz.
> **Diceópolis**
> Ô coitado! Por acaso não dou assistência social[380].

> O contexto que alude aos olhos e à visão (*tōphthalmō* 1027,1029) implica que o poeta explorou a derivação do nome proveniente de *derkomai* 'ver', tanto mais que o nome é aparentemente atrasado (cerca de 10 linhas) e, então, dado em local mais apropriado, entre duas linhas que se referem aos danos que o choro provocou nos olhos do homem[381].

Seguindo por essa trilha, podemos ver no personagem Dercetes a literalização do ditado moderno "chorar pelo leite derramado" que, no seu caso, originalmente seria "chorar pelos bois que foram apanhados". Segundo ele, os beócios passaram a mão em seu rebanho e, por conta disso, sem saber o que fazer, além de choramingar, vê-se miseravelmente acometido por uma profunda desgraça.

Portanto, em busca de um alento de felicidade, Dercetes insiste para que Diceópolis lhe dê a paz suficiente para passar nos olhos. Contudo, o velho nega-se terminantemente a partilhar suas tréguas. Ora, a princípio, realmente pode-se pensar

---

[379] Ai de mim, miserável.
Por Héracles! Quem é esse aí?
Um homem desgraçado. (vv. 1018-19).
[380] ARISTÓFANES. *Acarnenses* vv.1028-30.
[381] KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names*, p. 43.

que a recusa do herói em repartir a paz demonstre um caráter egoísta e, portanto, exclusivista, que tem em mira apenas a satisfação de seus desejos, não levando em consideração o bem-estar de seus concidadãos. Entretanto, não partilho dessa opinião, mas antes penso que o egoísmo é, por excelência, característica de homens do naipe de Lâmaco, ou seja, daqueles que veem a guerra como expediente explicativo para usurparem o erário público. De fato, Diceópolis não atende ao pedido de Dercetes porque este é um dos atenienses que continua a responsabilizar a Lacedemônia pelos males advindos da guerra e, desse modo, é um daqueles atenienses que confere suporte às ações belicosas dos estrategos. Assim, Diceópolis não é egoísta, mas justo. Por um lado, ele havia dito que negociaria –e não que repartiria suas tréguas – com os integrantes da Liga de Esparta, coisa que realmente fez e, por outro, ao recusar Lâmaco de qualquer transação, deixa de fora todos aqueles que, de um modo ou de outro, apoiam as investidas contra os lacedemônios. Aliás, embora Diceópolis tenha persuadido o coro da justiça das tréguas particulares, ele continua marginalizado e a ser o *monos* que optou pela paz. A cidade não decide, por exemplo, pressionar os estrategos a entrar em acordo com os espartanos e, portanto, de uma forma ou de outra, continua a sustentar a guerra.

Com efeito, observamos, como eu mesma já houvera afirmado em páginas anteriores[382] que o caráter desejante de Diceópolis sofre uma alteração quando ele tem as tréguas em mãos: deixando de lado a preocupação com a *polis*, ele passa a pensar nas benesses que a paz trará apenas para os limites de sua casa e, quanto ao restante de seus concidadãos, estes que se danem. Ora, penso que tal atitude não é doravante egoísta, mas funciona como uma lição para os atenienses e, portanto, a paz privada de Diceópolis, na representação da comédia, deve ser considerada altamente paidêutica, na medida em que lida com a chave do aprendizado pelo viés do arrependimento.

Em outras palavras, penso que a performance teatral de um homem velho que falhou na tentativa de colocar em votação a paz entre os gregos e que então compra uma paz particular e, assim, demonstra espetacularmente para a cidade que estava com a razão, ou seja, de que a paz é preferível à guerra e com isso adquire a inveja de muitos e, principalmente de um concidadão que se torna esmoleiro de paz, surte um

[382] P.169 e sgs.

efeito dramático especialmente educativo. De fato, a comédia mostra que quem não levou em conta o conselho de Diceópolis teve um final trágico. A temática 'eu deveria ter dado ouvidos aos sábios mais velhos' que, na versão cômica é 'eu deveria ter dado ouvidos a Diceópolis' é lição de moral no sentido em que demonstra aos espectadores o justo caminho a ser seguido, bem como a triste vida daqueles que não deram ouvidos ao homem que sabia o que seria o melhor para a *polis*. Logo, a oposição entre a boa vida de Diceópolis e a penúria de seus compatriotas espelha ao público as consequências advindas de dois tipos de escolhas opostas. Se Diceópolis sem mais nem menos compartilhasse com o restante da *polis* a paz que comprara para sua casa, as coisas seriam muito simples para os atenienses: à mercê de um salvador da Pátria e, então, não aprenderiam com o erro. E, no mais, o efeito dramático que a representação do arrependimento provoca não teria lugar. Aliás, no contexto da peça, se o agricultor dividisse suas tréguas com os outros cidadãos, agiria injustamente, pois coagiria os atenienses a viverem em paz, quando a vontade deles, exposta em assembleia, era viver em guerra.

Ademais, sustento que Diceópolis não age de modo injusto ao ter violado a decisão da maioria democrática, estabelecendo a paz privada porque, no final das contas, ele demonstra *ter razão*: a paz é uma escolha mais inteligente que a guerra. Após ter feito as tréguas, ele se retira do convívio das leis de seus concidadãos para viver à margem, adotando com isso, regras particulares de sobrevivência que não interferem na vida da *polis*. Ou seja, o herói não coage os demais a viverem como ele, porém seu modo de vida permeado pela comida, pela bebida e pelo sexo atrai o interesse dos outros cidadãos. De marginalizado, Diceópolis passa ao papel de modelo de ação do que a *polis* deveria ter outrora adotado. Assim, em sua função educativa, a performance teatral pode ser compreendida como um instrumento para persuadir o púbico de que, embora aparentemente a guerra traga benefícios para Atenas, como por exemplo, a conquista de novos territórios e, consequentemente, o aumento na arrecadação dos tributos, de fato, ela é a responsável pelo estado de miséria que tem assolado, principalmente, os camponeses atenienses, e que a melhor solução a ser adotada é o estabelecimento da paz com os espartanos.

Ora, após a expulsão de Dercetes, o servo de um casal de noivos surge à porta de Diceópolis, oferecendo-lhe carnes da cerimônia de casamento em troca de uma

taça de paz para o noivo, a fim de que este não vá para a guerra, mas possa permanecer fodendo (*alla binoiē menōn* vv. 1051-1053). De fato, a esse pedido, o herói recusa-se terminantemente a atender, mandando que se leve de volta o suculento agrado. Segundo Henderson, "na voz ativa, sem objeto direto, *binein*, como dormir, se revirar e peidar, muitas vezes, representa o hedonismo fácil e livre de responsabilidade, que é a meta de muitos heróis aristofânicos[383]". Desse modo, penso que a interpretação de Henderson possa se estender aqui para o caso do noivo, ou seja, este espera poder saciar apenas seus desejos sexuais, desconsiderando, por exemplo, o prazer de sua noiva, e apresenta, portanto, motivo absolutamente insuficiente para conseguir a paz junto a Diceópolis. Com efeito, se o noivo quisesse realmente foder, deveria ter pensado nisso antes de apoiar as hostilidades contra Esparta. Agora, deve arcar com as consequências da abstinência sexual belicosa.

Contudo, logo em seguida, em busca do herói surge uma *nympheutria* (vv.1056), ou seja, a mulher que acompanhava a noiva até a casa do noivo e estava encarregada da preparação da moça para a noite de núpcias. Não é possível saber exatamente quais são as palavras dessa personagem, pois ela fala em particular com Diceópolis, mas descobrimos, por meio do camponês, que ela lhe procura em nome da noiva que lhe pede que

> Conserve em casa a rola do noivo[384].

Pedido que Diceópolis atende:

> Traga aqui as tréguas, darei unicamente a ela,
> Pois é mulher e não é responsável pela guerra[385].

Logo, Diceópolis compartilha a paz com uma mulher que, efetivamente, não pode participar das decisões tomadas em assembleia e, portanto, a ela está totalmente excluída sequer a possibilidade de argumentar tanto em favor da paz, quanto da guerra. Com efeito, creio que tal atitude do herói confere mais um motivo

---

[383] HENDERSON, J. *The maculate muse,* p. 152.
[384] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 1060.
[385] ARISTÓFANES. *Acarnenses,* vv. 1061-62.

para sustentar que sua conduta não é egoísta, mas justa, uma vez que ele partilha as tréguas com alguém que, estando inserido nos quadros sociais e rituais da *polis*, sendo indispensável para a reprodução dos cidadãos atenienses, não pode exprimir suas opiniões sobre nenhum assunto político e, assim, verdadeiramente, a mulher ateniense está isenta de qualquer sombra de responsabilidade em relação à escolha pela continuidade da guerra que fizeram os cidadãos.

Além do mais, não há nada que permita sustentar *a priori* a igualdade semântica entre os termos 'compartilhar a paz' e 'justiça'. Na maioria dos casos, os autores que argumentam pelo egoísmo do herói de *Acarnenses*, têm como pressuposto que a distribuição das tréguas aos outros cidadãos consistiria em uma ação justa, sem questionar acerca do significado que o poeta imprime ao termo justiça (ou coisas justas; *dikē*, *ta dikaia*), na peça. Não é porque a paz se mostrou uma opção melhor que a guerra que, logicamente, o ato de compartilhá-la, necessariamente é justo.

Aliás, após a *rhēsis* de Diceópolis-Télefo o semicoro α discorda da ideia de que palavras justas *necessariamente* precisam ser ditas:

> **Semicoro β:** Por Posídon, todas as coisas que ele diz
> São justas. Nada diz com falsidade.
>
> **Semicoro α:** Mas por serem justas, era preciso que dissesse[386]?

De início, os dois lados do coro concordam que o discurso de Diceópolis é justo. E, podemos depreender que justiça para eles equivale à verdade. A *rhēsis* do herói é justa porque não conta mentiras, porque fala sobre a realidade dos fatos que desencadearam a guerra e, portanto, desvela a falcatrua dos estrategos e embaixadores que incitam à população a sustentar a situação belicosa promovida por Atenas.

Desse modo, não há elementos na peça para fundamentar a posição de que justiça equivaleria à paz e que, portanto, para que Diceópolis fizesse jus a seu nome deveria compartilhar com o restante dos cidadãos as tréguas que comprou. Com

[386] ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv. 560-62.

efeito, a guerra por si só não é um mal, nem é portadora de uma inerente injustiça. Em sua *rhēsis* a crítica do herói não se faz sobre o termo abstrato *polemos*, mas sobre os motivos que desencadearam as hostilidades. E esses motivos são injustos, pois foram criados pelos políticos atenienses para poderem usurpar, sem serem notados, o erário público. Logo, a injustiça da guerra está em *falsificar* razões para sua eclosão, sendo Diceópolis justo na medida em que expõe que o produto comprado até agora pela população, cuja etiqueta trazia *Made in Lacedemônia*, fora produzido no quintal dos fundos de Atenas.

Outro ponto com relação à tese de um Diceópolis egoísta-injusto que não é colocado em questão pelos comentadores que a sustentam diz respeito ao interesse daqueles que procuram o campônio para obter a paz. A argumentação de Foley, Whitman e Bowie gira em torno da não benevolência do herói em dividir as tréguas, principalmente com o chorão Dercetes. Mas nenhum deles questiona os motivos que movem os atenienses a procurar a paz que o agricultor tem em mãos. Tanto o servo de Lâmaco, Dercetes e o padrinho do noivo, buscam uma paz que, por seu turno, não será partilhada. O resultado prático é que quem procura Diceópolis para conseguir a paz, vem em busca da satisfação de interesses pessoais e, no limite, todo mundo almeja uma paz privada! Ninguém o procura a fim de fazer redistribuição de terras, ou melhor, de tréguas. Portanto, não se trata de Diceópolis ser egoísta, mas antes egoístas são aqueles que o procuram.

Com efeito, embora, de um lado, se possa afirmar que Diceópolis tenha obtido a aprovação do coro para sua empreitada e tenha feito com que seus concidadãos mudassem de ideia sobre as tréguas – uma vez que estes o procuram a fim de conseguir migalhas de paz[387]- de outro lado, a persuasão acerca da paz não implica que para ser justo é *também* preciso partilhá-la. Diceópolis é justo porque *desmascara* a mentira dos atenienses que botam a lenha na fogueira belicosa. Ele conquista seu nome após a compra de tréguas particulares, uma vez que sua tentativa de paz pública fora colocada por água abaixo. Ele firma-se como um personagem justo não porque cede à choradeira alheia, mas porque exemplifica que é preciso agir, é preciso que os atenienses chamem para si a responsabilidade da manutenção da paz, ao invés de se fazerem de coitados e esperarem sentados que a paz caia do céu como gotas de chuva.

[387] Além disso, o coro afirma "esse homem venceu com seus discursos e persuadiu o *dēmos/*sobre as tréguas" [ARISTÓFANES. *Acarnenses*, vv.626-27].

Diceópolis é o exemplo de que o homem detém as rédeas de seu destino e de que o futuro da cidade de Atenas está nas mãos dos atenienses. A justiça de Diceópolis está em dar a ver a *polis* o poder que lhe é próprio; em lhe ensinar que se um homem sozinho foi capaz de vencer os impostores e alcançar gozo na vida, quando toda uma cidade decide colocar às claras os assuntos públicos e lutar pela prosperidade da comunidade, ninguém fica na mão: todos gozam juntos.

Nas cenas finais da peça, Lâmaco é convocado para combater contra os beócios, enquanto Diceópolis é convidado pelo servo do sacerdote de Dioniso para participar de um banquete. Com efeito, nessas últimas cenas (vv. 1071-1234), a contraposição das consequências das escolhas feitas pelo estratego e por Diceópolis são colocadas lado a lado. A Lâmaco cabe preparar-se para o combate, separando as rançosas provisões alimentares de que necessita, bem como ajustando seu vestuário guerreiro (o elmo, o escudo, a lança, a couraça) ao corpo. A Diceópolis cabe preparar-se para a festa, separando as comidas mais apetitosas que existem em sua dispensa.

Nos versos 1190-95, Lâmaco entra em cena ferido e atribui sua desgraça às lanças inimigas que o teriam atingido em combate. Contudo, momentos antes (vv. 1174-89), um mensageiro relatou detalhadamente ao público a desgraça da qual o estratego fora vítima. De fato, na tentativa de saltar um fosso, Lâmaco fora perfurado por um ramo de videira (*kharaki*), machucando gravemente o tornozelo. Além disso, caiu e deu de encontro com a cabeça em uma pedra. Não bastasse estar com o tornozelo estropiado e a cabeça arrebentada, após dizer algumas palavras trágicas, ainda foi capaz de cair em um riacho. Mas apesar de tudo, fica de pé e, milagrosamente, consegue correr atrás de uns fugitivos, para depois, empunhar sua lança e encontrar uns saqueadores. Ora, a maneira como Lâmaco se fere é absurdamente ridícula, não remetendo em nada à bravura de um combatente que tivesse sido acertado por golpes vindos do inimigo. Nessa história, não podemos afirmar com certeza que a escora que perfurou o estratego seja mesmo de uma videira, contudo, seguindo Whitman e Olson, penso que a sugestão de traduzir *kharaki* por videira é bastante pertinente e, no contexto da peça, adquire total sentido e efeito dramático. Assim, a alegação de Lâmaco de ter sido ferido por uma lança inimiga ganha em força e significado se pensarmos a videira enquanto lança de Dioniso que

sobrepuja a cólera guerreira, bem como a vingança que o campo danificado e ignorado pelo estratego empreendeu contra ele[388].

Assim, de um lado Lâmaco é profundamente penetrado pelo aguilhão dionisíaco e, de outro, Diceópolis colhe os beijos de prostitutas. Enquanto Lâmaco tem de ser amparado pelos amigos por causa da perfuração que ridiculamente sofrera ao saltar o fosso; Diceópolis tem sua rola amparada por duas putas. Se Lâmaco sente vertigens de dores de cabeça; as vertigens de Diceópolis são de tesão, que não vê o momento de se deitar com suas colegas. Enquanto Lâmaco deseja ver um médico, Diceópolis quer apresentar-se aos juízes de uma disputa dramática. Lâmaco insiste sobre a seriedade de sua trágica condição; e Diceópolis festeja a vitória.

Desse modo, a comédia atinge seu desfecho contrapondo as consequências das escolhas do agente que optou por uma guerra injusta àquele que optou pela paz. Em A*carnenses*, preferir a guerra à paz significa preferir a morte à vida, ou ainda, preferir um final trágico a um final cômico.

[388] Cf. OLSON, D. *Commentary,* p.353, n. 1178. Logo, "A imagem tornou-se ativa e a vinha oprimida tomou em suas próprias mãos a vingança contra o belicista" [WHITMAN, C. *Aristophanes and the comic hero*, p. 73].

Terceiro Ato

3

Castidade ou tréguas particulares? A comparação entre as marginalidades caçadora e campônia.

Após o trajeto que procurou explicitar em que sentido Hipólito e Diceópolis se comportam à margem dos costumes compartilhados por seus concidadãos nas peças de Eurípides e de Aristófanes, nesse capítulo, tenho o intuito de colocar lado a lado os principais aspectos da marginalidade dos personagens, trazendo à superfície tanto os elementos que aproximam o comportamento dos heróis, quanto aqueles que estabelecem a diferença decisiva no que diz respeito às consequências advindas de suas ações. Como nos dois capítulos anteriores explorei a configuração do comportamento marginal dos heróis de forma individualizada, concebo essa etapa sob um aspecto mais árcade e menos rococó, ou seja, sem enfoque em detalhes que já foram desmembrados nos capítulos precedentes e, assim, me detenho a indicar os elementos fundamentais da conduta marginal dos personagens que, a meu ver, à luz dos fios tricotados até agora, podem ser comparados.

Comecemos, então, do ponto de partida: vejamos em qual momento dramático a marginalidade de Hipólito e de Diceópolis se constituiu.

Sabemos desde o prólogo da peça de Eurípides que Hipólito apresenta um comportamento diferenciado em relação a seus concidadãos, na medida em que Afrodite o caracteriza como *monos politōn*. Assim, antes mesmo da entrada em cena do personagem, o público já dispõem da informação de que o filho de Teseu desempenha uma conduta *diferente* em relação à conduta ordinária dos outros homens. Ora, quando aparece no palco, o cavaleiro lidera o hino cultual à Ártemis e, então, entrega a coroa de flores como oferenda à deusa no âmbito do *leimōnos akēraton*: atitude que chama a atenção precisamente por ser incomum. Em seguida, por meio do diálogo que estabelece com o servo, aprendemos que Hipólito recusa 'os deuses honrados à noite' e que deseja permanecer sempre do mesmo jeito, ou seja,

que repugna a mudança. Portanto, é válido dizer que *desde o início* da peça, Hipólito tem uma postura marginal em relação aos *nomoi* correntes da *polis* dramática.

Diferentemente de Hipólito, o herói da peça de Aristófanes não é, de cara, reconhecido por um comportamento que corra à margem dos costumes da *polis* dramática ateniense. Embora, no início da peça ele apareça solitário na assembleia, sendo o único cidadão que almeja a paz, Diceópolis aparece em cena com o objetivo de participar das decisões democráticas da Pnyx, lugar no qual seus concidadãos também participam para deliberar sobre o futuro da cidade. Contudo, a assembleia aprova a continuidade das hostilidades contra Esparta e, então, ele decide deixar de lado a decisão democrática e compra para si e para sua família a paz. Nesse sentido, Diceópolis conquista um comportamento marginal, na medida em que passa à margem da determinação da assembleia, e é com tal conquista que pela primeira vez seu nome é pronunciado. Por meio da compra das tréguas, Diceópolis torna-se marginal e, por tabela, nomeia-se como aquele que em alguma medida conhece o âmbito do que é justo para a cidade.

Assim, enquanto os espectadores sabem desde o princípio da peça que Hipólito não age conforme os valores e as práticas correntes disseminadas, Diceópolis adota, ao longo da trama, uma conduta particular, pois não acatando a decisão da assembleia, decide negociar sozinho a paz com os lacedemônios, tornando-se, então, inadequado para viver em um contexto que partilha regras de conduta belicosas.

No plano do cenário espacial das peças, os dois heróis vivem marginalmente. Se de um lado, o espaço de Hipólito são as montanhas, a floresta e as fronteiras; de outro lado, Diceópolis, após a compra das tréguas, delimita seu mercado para fora da *astus*. Tanto o cavaleiro quanto o agricultor, na medida em que se comportam à margem dos costumes dos demais, também aderem ao espaço limítrofe de suas *poleis* dramáticas, literalizando, desse modo, a conduta marginal. Para ambos os personagens a convivência com outros torna-se impossível, pois os sistemas de operação que regem suas ações não são os mesmos que fundamentam o modo de vida dos outros.

Aliás, é fundamentalmente por isso que os heróis são *monoi*, uma vez que suas vidas são pautadas por uma lógica estranha aos demais, fato que, consequentemente, os leva a se afastarem do convívio social. Todavia, ainda é preciso diferenciá-los em

suas exclusividades, pois para Hipólito ser *monos* significa algo totalmente diverso do que é para Diceópolis.

Definido por Afrodite como *monos politōn*, Hipólito assim o é por ser o único cidadão de Trezena a não prestar culto e a difamar a deusa. Uma vez que o rapaz recusa Afrodite, rejeita também seu âmbito de atuação que, como vimos, diz respeito aos casamentos, ao sexo e à coesão da cidade proporcionada pelo serviço militar. Mas não só Afrodite identifica Hipólito como único. O próprio cavaleiro se vê como *monos*, em um sentido diferente do de Afrodite, pois pensa a si como único mortal a ter acesso privilegiado a Ártemis e detentor de *sōphrosynē* inigualável, que o impossibilitam de compartilhar os mesmos *nomoi* de humanos cuja virtude não lhe é semelhante. Logo, ultrapassar o estágio da efebia, fazer parte do corpo hoplítico, casar-se, procriar, participar dos banquetes comunitários e cultuar Afrodite são os *nomoi* repudiados pelo cavaleiro e, desse modo, Hipólito é marginal porque adota um comportamento que o retira da comunidade de valores *humanos*.

No caso de Diceópolis, podemos dizer que os *nomoi* que o camponês deixa de compartilhar são *nomoi* belicosos. Em outras palavras, enquanto toda a Ática quebra o pau, Diceópolis é o único a não participar da guerra do Peloponeso, portanto, o único para quem, por exemplo, o embargo econômico estabelecido por Atenas em relação à Mégara não tem validade. Assim, enquanto seus concidadãos passam pelas dificuldades inerentes ao belicismo como a fome e a morte, Diceópolis arca com as consequências sexuais, etílicas e gastronômicas que a paz proporciona. Ao contrário de Hipólito, Diceópolis não se faz marginal porque acredite ser mais virtuoso que os outros cidadãos, mas simplesmente porque quer restaurar sua antiga vida de fartura campônia.

Desse modo, estabelece-se uma diferença essencial na construção da marginalidade dos personagens que é fundamental para explicar as consequências arcadas por cada um deles. Na tragédia, Hipólito não deseja pertencer à comunidade de homens e por isso adota uma postura marginal marcada pela recusa à partilha de costumes que caracterizam a condição humana e, sobretudo, viril de seus concidadãos. Porque acredita que possui caráter exclusivo que o coloca em degrau acima do dos outros mortais, o caçador, através de seu modo de vida particular, contesta um assunto público sem, contudo, fazer apologia da castidade e da efebia.

Hipólito não pretende fazer seguidores, uma vez que sua posição é inatingível a outros mortais (e ele pretende que assim continue). Ora, sua satisfação consiste no fato de ser o homem mais virtuoso dentre todos e único a desfrutar do contato íntimo da deusa virgem. Portanto, o jovem não pretende popularizar o acesso dos homens à Ártemis, porém, afastando-se do contato humano, rejeitando Afrodite e a *polis*, ele sinaliza para os demais que é o detentor de um caráter exclusivo que não está ao alcance de ninguém. Aliás, mesmo que outros desejem se lhe tornar semelhantes, isso não é possível, pois a *sōphrosynē* de Hipólito constitui barreira intransponível, insuperável e inigualável a qualquer mortal.

Na comédia, Diceópolis tenta estender seu plano de paz para toda a *polis* por meio da participação na assembleia democrática. O camponês contesta publicamente um assunto público e espera que a cidade adote sua perspectiva pacificadora, ou seja, ele pretende conquistar adeptos. No entanto, sabemos que isso não acontece e, então, Diceópolis decide passar por cima da decisão da maioria e compra tréguas privadas, isentando-se da participação na guerra. Com isso, o agricultor torna-se marginal porque é o único em toda a Ática a levar uma vida à margem das disputas entre atenienses e espartanos. Contrariamente a Hipólito, Diceópolis não recusa os *nomoi* de sua *polis* em qualquer situação, mas rejeita a guerra e suas consequências. Se de um lado, podemos afirmar que Hipólito recusa os *nomoi* compartilhados por seus concidadãos, por outro, a recusa de Diceópolis refere-se aos *nomoi* belicosos de sua *polis*.

Com efeito, se Atenas não estivesse em guerra, o camponês continuaria a desfrutar da vida campônia e da partilha de costumes com os outros cidadãos e *Acarnenses* não teria um fio condutor. Contudo, o fato é que o motivo pelo qual Diceópolis adota uma vida exclusiva é a decisão dos atenienses de continuar as disputas contra Esparta. E mesmo que se argumente que o herói tenha agido injustamente, pois com tal ação ele passa por cima do que havia sido firmado democraticamente e, de quebra, mereceria punição; vemos que a compra de tréguas *mostrou* para os outros cidadãos que Diceópolis estava certo: a paz é preferível à guerra e nem sempre as decisões da maioria são justas.

Aliás, é imprescindível considerar o ponto de vista dos concidadãos de Hipólito e de Diceópolis no que tange a suas condutas marginais. De um lado, não temos

notícia de ninguém que aprovando a vontade de perenidade do filho de Teseu, deseje levar a mesma vida que ele: ninguém quer ser como Hipólito. Porém, de outro lado, compatriotas de Diceópolis procuram-no para, como ele, viverem em paz e, nesse sentido, podemos dizer que a marginalidade do herói cômico conquista a simpatia de outros e passa a ser um modo de vida almejado por muitos: todos querem ser Diceópolis.

Outro ponto que diferencia as duas marginalidades dos personagens diz respeito às consequências advindas desses comportamentos caso eles fossem tornados universais. Assim, imaginemos a hipótese de que a conduta de Hipólito angariasse a simpatia de todos os outros cidadãos e fosse, subitamente, adotada por todos. Quais seriam os resultados dessa adoção comportamental? Além do fim do politeísmo que marca a vivência cultual helênica, a castidade e, consequentemente, a esterilidade alastrar-se-iam pelos confins de Trezena. No limite, a incorporação comum dos valores particulares de Hipólito levaria à morte da raça humana sem nenhuma possibilidade de reposição. Viver tal qual Hipólito significa morrer para sempre. Se todos seguirem seu exemplo, a *polis* deixa de existir e não restará nem mesmo a memória do que ela outrora fora, já que não haverá humano para dela lembrar-se.

Mas e quanto a Diceópolis? Quais seriam as consequências da universalização de seu comportamento? Ora, se todos os cidadãos de Atenas comprassem tréguas particulares, a paz deixaria de ser privilégio apenas do herói cômico e, portanto, o sexo, a bebida e a comida também estariam em poder da cidade. Caso a paz seja estendida universalmente, as mortes em combate cessam, a devastação dos campos extingue-se e a penúria das cidades perde sua razão de ser. E se a consequência universal da marginalidade de Hipólito é a morte da raça humana, a consequência universal da marginalidade de Diceópolis é a vida e o fortalecimento da *polis* através do sexo que dará origem a todas as incalculáveis futuras gerações.

Desse modo, penso que podemos compreender melhor porque, de um lado, como resultado de seu comportamento marginal, Hipólito arca com uma morte desgraçada enquanto, de outro lado, Diceópolis, graças à marginalidade de seu comportamento, angaria as benesses e delícias da fartura sexual, culinária e etílica. Na medida em que deslocamos as ações dos heróis para uma macro perspectiva, por

conseguinte, enxergamos de maneira ampliada qual será o saldo final para a cidade que embarca na empreitada dos personagens de Eurípides e de Aristófanes.

Aliás, quase como em um processo dedutivo, a despeito dos gêneros dramáticos aos quais pertencem as peças, Hipólito *necessita* morrer e Diceópolis *necessita* viver. A atividade sexual é a própria condição de possibilidade da vida que, insistentemente, Hipólito rejeita. Logo, como resultado da castidade, deduzimos sem grande dificuldade que a morte é a conclusão lógica da existência estéril. Hipólito morre porque sua vida engendra a morte. Por seu turno, ao celebrar a sexualidade, Diceópolis nada faz além de promover as circunstâncias necessárias para a continuidade da vida. O herói cômico vive porque, ao fertilizar mulheres com seu esperma, abre caminhos para a sobrevivência da espécie humana.

Contudo, se, por um lado, Hipólito começa sua participação, na peça, marginalizado, por outro lado, ele termina integrado à *polis*. Com a morte do filho de Teseu, um culto é instituído em sua memória e, desse modo, sua morte colabora para a coesão política. De outro modo, Diceópolis, cuja ação inicial de participação na Pnyx está inserida na comunidade de valores da *polis*, tem um desfecho às margens da cidade, com sua paz privada.

Quarto Ato

4

Ou conclusão em espiral

> Nos estudos filosóficos, o espírito humano, imitando o trajeto dos astros, deve seguir uma curva que o leva a seu ponto de partida. Concluir é fechar um círculo. (C. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, p. 67).

Embora esse trabalho tenha sido concebido e articulado em uma tessitura cujo resultado não apresenta cor uniforme, porém diversas tonalidades e diferentes pontos para a confecção de um único tecido, creio que até para o leitor que aqui se engate em uma leitura turística, o fio condutor que tornou possível a afluência de diferentes questões em diversos caminhos será bem apreendido pelo matiz dourado que lhe imprimi. Em palavra, esse fio que me conferiu auxílio na entrada e na saída do labirinto construído pela Angústia humana, é conhecido como *responsabilidade*.

Esse texto é o resultado de uma pesquisa que rebatizou o novelo de Ariadne com a terminologia *responsabilidade humana* e, agarrando-se a ele como guia da expedição, foi em busca de algumas respostas na estrutura labiríntica resultante das *ações dos homens*. O minotauro, esse animal cuja espécie é fruto de duas outras diferentes, foi o instrumento com o qual me deparei ao longo desse percurso e, ao contrário do que era já esperado, não poderia dizer a quem Eros dardejou primeiro, se a mim ou a ele, a única coisa que sei e vos relato é que ambos nos apaixonamos instantaneamente à primeira vista. Com o minotauro, percorri, sobretudo, a periferia do labirinto, pois esse era o espaço mais enigmático da arquitetura das *ações humanas*. E como sempre fui uma aficionada por encontrar a resposta de problemas aparentemente insolúveis, lá me deixava estar de maneira confortável. Contudo, assim como meu novelo não se chama novelo, nem fio, nem lã, mas *responsabilidade humana* e o labirinto são as *ações da humanidade,* meu amado híbrido e bastardo não atende por minotauro, mas por *comparação*, cujo sobrenome é *tragédia e comédia.* Algo assim meio estranho, mas isso se explica porque um dos sobrenomes é materno enquanto o outro é paterno e a minha comparação tem como pais Eurípides e Aristófanes.

Diferentemente de Teseu, eu não matei o minotauro; trouxe-o para fora do labirinto. Após quatro anos saímos de lá, guiados pela *responsabilidade humana* que sempre esteve à frente dos meus passeios à margem das *ações dos mortais*. Quanto à *comparação tragédia* e *comédia*, ela foi meu instrumento erótico durante o processo de aprendizado no labirinto. Foi erótico na medida em que me apaixonei por ela e por isso mesmo, decidi mudar o final da história e mostrar a vocês que a bastardia muitas vezes pode se demonstrar como ferramenta mais adequada que a legitimidade dos textos de um filósofo para *qualquer* investigação que se proponha minimamente filosófica.

Tudo o que eu teria para *escrever* como conclusão foi escrito. Daqui por diante considerem como se eu estivesse *falando*.

A partir da análise da constituição da marginalidade do comportamento de dois personagens do teatro ático antigo, procurei desvencilhar algumas questões acerca da responsabilidade do agente.

Arcar com as consequências das ações, ser responsável pelos atos ou responder pelos desdobramentos das escolhas que fazemos são as variações de um mesmo tema, a saber, *a responsabilidade do agente* que impulsionou minha ideia de conceber uma tese na qual a comparação entre a conduta marginalmente similar de dois heróis dramáticos estivesse no horizonte. Assim, a partir da leitura da tragédia euripideana *Hipólito* e da comédia de Aristófanes, *Acarnenses*, vi o material que poderia auxiliar-me a reconfigurar minhas questões atuais acerca das consequências advindas das ações humanas. Não obstante, o fato de toda escolha vincular-se a um ou a vários efeitos colaterais que, habitualmente, nomeamos *consequência*, vivemos uma onda do debate cujo nível das discussões acerca da *tomada de decisão do agente* ao invés de enfatizar a possibilidade da escolha dos homens inerente à capacidade humana de raciocínio –destituído de qualquer juízo valorativo como bom ou mau –exerce enfoque muito maior no papel *coercitivo* dos dispositivos midiáticos ou legais.

De modo mais claro e exemplificado, o que quero dizer é que a discussão de certos *problemas* contemporâneos é deslocada do campo da possibilidade de escolha para o campo da sujeição do agente. Nesse sentido, nossas decisões passam a ser

vistas muito mais como o resultado da ingenuidade habilmente aproveitada por algumas indústrias cujos departamentos de marketing são experts no convencimento popular, independentemente da capacidade que temos *de escolha* e, portanto, de responsabilidade sobre a decisão tomada.

É óbvio que a propaganda pode manipular informações e causar a persuasão em seus clientes por meio da falsificação de dados. Contudo, não é essa a questão aqui. O ponto moral que suscita meu interesse no que concerne à contemporaneidade é o da discussão que incide sobre a seguinte temática: dada determinada escolha livre, ou seja, sem coerção física ou mental, o agente *deve* arcar com as consequências inerentes a essa escolha. Enquanto *agente,* ele não pode ser pensado como a vítima de um 'sistema' de vida, mas como o *responsável* pelos frutos colhidos das decisões tomadas. Conseguir responsabilizar-se a si mesmo pelo destino significa reconstruir nos dias de hoje a clássica definição grega do homem como 'ser racional'.

Desse modo, por meio da comparação das ações marginais de Hipólito e de Diceópolis, procurei delimitar de que modo tais ações desembocaram nas consequências angariadas por cada personagem, bem como de que modo, a despeito de certa similaridade nos comportamentos, seus atos são construídos de modo essencialmente diverso na medida em que se fundamentam em objetivos diferentes quando adotam o modo de vida à margem.

Aliás, embora no caso da tragédia de Eurípides, o fato de as palavras do prólogo da deusa Cípria terem sido cumpridas integralmente e por isso tenham, compreensivelmente, suscitado estudos como o de Knox, que diz:

> No Hipólito a significante relação entre os personagens é a situação na qual estão colocados. (...) E nos é mostrado que suas escolhas não são livres. (...) Mas a liberdade da vontade humana e a importância da escolha humana são ambas, no prólogo do Hipólito, expressamente negadas[389].

Penso ainda que as consequências com as quais Hipólito deve lidar decorrem, antes de tudo, das decisões anteriormente tomadas pelo rapaz, traduzidas pela escolha da castidade e da esterilidade, em detrimento do âmbito de atuação de

[389] KNOX, B. *The Hippolytus of Euripides*, p. 4.

Afrodite e da continuidade da *polis*. Ora, é precisamente aí, no momento da escolha que ele faz, que se torna responsável por todos os desdobramentos que essa *escolha* irá causar na sua e na vida de sua família. E se Afrodite, enquanto deusa, é capaz de prever tudo o que acontecerá ao cavaleiro e acrescentar que o que lhe sobrevirá advém de sua vontade divinamente vingativa, ela não é a *causa* das escolhas de Hipólito e, por isso, não pode ser responsabilizada pela desgraça *consequente* da livre opção que o cavaleiro faz pela vivência à beira dos costumes de seus concidadãos.

E assim, poderemos estender isso para todos os personagens da tragédia. Todos eles têm sua parcela de responsabilidade nos encadeamentos que se delineiam, pois, a despeito de Afrodite, todos são dotados da mesma característica na tomada de decisões que envolva o outro: a impulsividade. Assim, Hipólito reage impulsivamente quando sabe da paixão de sua madrasta, desferindo a tirada misógina. De sua parte, Fedra age de modo impulsivo quando ouve o discurso do enteado e decide vingar-se dele. E Teseu, ao ver o corpo de sua falecida esposa e a tabuinha que ela deixara, também sem refletir, envia a praga mortal ao filho bastardo. A vingativa Cípris joga com a impulsividade dos personagens e, se em certo sentido, estes são manipulados por ela, ainda assim são responsáveis pela ausência de reflexão sobre as proporções que suas decisões em relação ao outro poderão tomar na escala da sociedade.

Do mesmo modo, Diceópolis é o responsável pela conquista da bonança e, diferentemente de Hipólito, o herói agrário, admirador de Ésquilo, reflete que a solução para os males da guerra está na assembleia democrática, para só então adotar o plano B da paz privada. Vivendo à margem dos *nomoi* belicosos, ele atrai os olhares desejosos dos outros cidadãos que, outrora, apoiavam as hostilidades contra a Lacedemônia na Pnyx. Contudo, é preciso arcar com a responsabilidade das decisões tomadas. Diceópolis escolheu a paz e como consequência colhe os prazeres da comida e da bebida. Os outros atenienses optaram pela continuação da guerra e, por isso, consequentemente, choram a perda de seus bois, pela qual são responsáveis. E mesmo que se alegue que a responsabilidade pelo prolongamento da guerra do Peloponeso é dos políticos corruptos que persuadem o povo com uma lábia embusteira, não seria isso o mesmo que atribuir às nossas propagandas e à imprensa 'golpista' a responsabilidade por nossas 'más' escolhas? Não se estaria menosprezando a capacidade de *discernimento* dos cidadãos?

De fato, Diceópolis alerta para o *caráter* belicoso dos atenienses que por um mínimo motivo colocam uma frota inteira de navios militares no mar para tirar satisfação com quem quer que seja. Com o que poderíamos tecer um paralelo entre a impulsividade de Hipólito, Fedra, Teseu e o humor bélico dos atenienses. Todos eles acabam sendo facilmente manipulados, de um lado, por Afrodite e, de outro, pelos políticos corrompidos. Com efeito, tais personagens são os próprios responsáveis pela manipulação que sofrem, pois não fazem o que de mais humano está em seu campo de atuação: *pensar ponderadamente em relação às escolhas que toquem diretamente o outro*. Nenhum deles pensa na possibilidade de seguir uma *outra via*, o único que faz isso é Diceópolis e por isso ele é feliz.

4.1.Espiralando um adendo

Com efeito, o acesso a informações e à pluralidade de pontos de vista é uma boa maneira de proporcionar à comunidade dos homens, dispositivos que incitem a reflexão no momento da tomada de decisões. Certamente, a educação como processo formativo pode ser compreendida como um dos pressupostos para que as escolhas do agente sejam feitas da maneira *mais racional possível* e, portanto, mais *livre*. Disso pode seguir-se que homens bem educados, ou seja, que tiveram mais oportunidades de acesso à *escola* e à *universidade* são mais *responsáveis* pelas escolhas que fazem, que os outros que não tiveram a mesma possibilidade de acesso a um bom letramento. E daí, então, seguir-se-á que as consequências advindas das escolhas do *não educado* devem ser atribuídas a este como produto de uma responsabilidade *mitigada*; enquanto o fulano, cuja formação escolar tenha a excelência como atributo primário, seria *completamente* responsável pelas escolhas feitas, uma vez que a ele foram disponibilizados inúmeros *recursos* capazes de fazê-lo *sempre* bem pensar.

Todavia, seguindo esse tipo de raciocínio fertilizado pelo preconceito, o que irá diferenciar o homem dos outros animais será a *educação* e não a própria *definição* de homem. Ora, independentemente de seu letramento, participar da humanidade significa estar imerso no campo moral e este, definitivamente, não diz respeito nem mesmo aos mais *inteligentes* dos símios.

Bibliografia:

Edições de *Hipólito*

EURIPIDES, *Hippolytos.* Edited with Introduction and Commentary by W.S. Barrett. Clarendon Press, Oxford, 2001.

EURÍPIDES, *Hipólito e Fedra. Três tragédias.* Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. Iluminuras, São Paulo, 2007.

Edições de *Acarnenses*

ARISTÓFANES, *Os Acarnenses.* Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. Instituto Nacional de Investigação Científica, Coimbra, 1988.

ARISTOPHANES, *Acharnians.* Edited with Introduction and Commentary by S. Douglas Olson. Oxford University Press, Oxford, 2007.

Outros textos

AGOSTINI, C. *Aristófanes e Platão: deformadores da democracia antiga.* Dissertação de mestrado, departamento de filosofia, FFLCH-USP (2008).

APOLLODORUS and HIGINO. *Library and Fabulae. Two handbooks of Greek mythology*. Translated, with introductions, by R. Scott Smith and Stephen M. Trzaskoma. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2007.

ANTHOLOGIE PALATINE, *livre VI*. Texte établi et traduit par Pierre Waltz. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

ARISTÓFANES. *As Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *As Rãs.* Tradução, introdução e notas de Américo da Costa Ramalho. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTOPHANES. *Knigths*. Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Wiltshire: Aris &Phillips, 1981.

_____. *Wasps.* Edited with translation and notes by Alan H. Sommerstein. Wiltshire: Aris & Philips, 1983.

ARISTÓTELES. *Política.* Tradução: Antonio Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

ARTÉMIDORE. *La clef des songes. Onirocriticon.* Tradução: A.J. Festugière. Paris: Vrin, 1975.

BAILLY, A. *Le Grand Bailly*. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hachette, 2000.

BAUDELAIRE, C. *Les paradis artificiels*. Éditions Mille et une nuits, 1998.

BAQUÍLIDES. *Odas y fragmentos*. Introducciones, traducción y notas de Fernando García Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

BEMER, J.M. *The meadow of love in two passages in Euripides' "Hippolytus".* In: Mnemosyne, vol. 28, fasc. 3 (1975), pp. 268-280.

BENVENISTE, E. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion.* Les éditions de minuit, 1969.

CALAME, C. *L'eros dans la Grèce Antique*. Éditions Belin, 1996.

_____. *Jeux de genre et performance musicale dans le choeur de la tragédie classique: espace dramatique, espace cultuel, espace civique* in: Musique & Antiquité. Actes du colloque d'Amiens 25-26 octobre 2004, Les Belles Lettres, 2006.

_____. *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique.* Lausanne: Éditions Payot, 1996. (segunda edição).

CARROLL, L. *Alice no país das maravilhas*. Tradução: Nicolau Sevcenko. São Paulo: CosacNaify, 2012.

CARTER, D.M. *The politics of Greek tragedy.* Bristol Phoenix Press, 2007.

CARVALHO, S.M.S. *Fedra e Hipólito- o touro de Creta e o cavalo de Troia.* In: Fedra-Hipólito. A permanência de um mito clássico. UNESP-Campus de Araraquara. Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1987.

DETIENNE, M. *Pratiques culinaires et esprit de sacrifice,* in: La cuisine du sacrifice en pays grec. Par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant. Éditions Gallimard, 1979.

DOVER, K.J. *Classical Greek attitudes to sexual behaviour,* in: Women in the Ancient world: the arethusa papers. Edited by Jonh Peradotto and J.P Sullivan. Albany: State University of New York, 1984.

_____. *A homossexualidade na Grécia Antiga.* Tradução: Luís S. Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

DUPONT, F. *L'insignifiance tragique*. Éditions Gallimard, 2001.

DURAND, J.L. *Bêtes grecques*, in: La cuisine du sacrifice en pays grec. Par Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant. Éditions Gallimard, 1979.

EDMUNDS, L. *Aristophanes' Acharnians*. In: YCS, volume XXVI. Cambridge University Press, 1979.

ÉSQUILO. *Agamêmnon.* Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FRONTISI-DUCROUX, F. *Ariane.* In: Ouvrages de dames. Ariane, Hélène et Pénélope... Éditions du Seuil, 2009.

FOLEY, H. *Female acts in Greek tragedy.* Princeton University Press, 2003.

_____. *Ritual irony. Poetry and sacrifice in Euripides*. New York, Cornell University Press, 1985.

_____.*Tragedy and Politics in Aristophanes' Acharnians,* in: The Journal of Hellenic Studies, vol. 108, (1988), pp. 33-47.

GOFF, B. *The noose of words. Readings of desire, violence & language in Euripides'Hippolytos*. Cambridge University Press, 2006.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena.* Tradução e apresentação de Maria Cecília de Miranda N. Coelho, in: Cadernos de tradução. São Paulo: 4: 15-19, 1999 (Departamento de Filosofia da USP).

GOLDHILL, S. *Amor, Sexo & Tragédia. Como gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje.* Tradução: Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. *The poet's voice. Essays on poetics and Greek literature.* Cambridge University Press, 1991.

HALL, E. *The sociology of Athenian tragedy*, in: The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Edited by P.E. Easterling. Cambridge University Press, 1997.

HENDERSON, J. *The maculate muse. Obscene language in attic comedy.* Oxford University Press, 1991.

HESÍODO. *Teogonia.* Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

HIPÓCRATES. *Tratados hipocráticos IV*. Biblioteca clássica Gredos. Tradução e notas por Lourdes Sanz Mingote. Madrid, 1988.

IBSEN, H. *Casa de bonecas*. Tradução: Maria Cristina Guimarães Cupertino. Mairiporã: Veredas, 2001.

JAY-ROBERT, G. *L'invention comique. Enquête sur la poétique d'Aristophane.* Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

JOUAN, F. *La paratragédie dans les Acharniens.* Cahiers du GITA 5, 17-31, Montpellier: Université Paul Valéry.

KAGAN, D. *A Guerra do Peloponeso. Novas perspectivas sobre o mais trágico confronto da Grécia Antiga*. Tradução: Gabriela Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KANAVOU, N. *Aristophanes' comedy of names. A study of speaking names in Aristophanes*. *Sozomena: Studies in the Recovery of Ancient Texts 8.* Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011.

KARSAI, G. *Parole et silence des devins dans le théâtre antique: la divination et la faute dans l'Hippolyte d'Euripide*. In: Cahiers du GITA 6 (1990-1991) 161-171, Montpellier: Université Paul Valéry.

KNOX, B. *The Hippolytus of Euripides.* Yale Classical Studies, vol. XIII, 1952.

KURY, M. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

LESKY, A. *A tragédia grega*. Tradução: J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

LOBEL, E. e PAGE, D. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford: Clarendon Press, 1955.

LORAUX, N. *Les enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la division des sexes.* Éditions du Seuil, 1990.

MITCHELL-BOYASK, R. *Euripides' Hippolytus and the trials of manhood (the ephebia?)*, in: Rites of passage in ancient Greece. Literature, religion, society, vol XLII, number 1, Associated University Presses, Bucknell Review, 1999.

MODRZEJEWSKI, J.M. *La structure juridique du mariage grec,* in: Statut personnel et liens de famille dans les droits de l'Antiquité. Actes du VIe Colloque international de droit grec et hellénistique (Égine, 3-7 septembre, 1979).

MOSSÉ, C. *La femme dans la Grèce Antique.* Éditions Complexe, 1991.

_____. *Dicionário da civilização grega.* Tradução: Carlos Ramalhete. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2004.

MOTTE, A. *Prairies et jardins de la Grèce antique: de la religion à la philosophie*. Bruxelles: Académie Royale, 1973.

NAUCK, A. e SNELL, B. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Georg Olms Verlagsbuchhandlung Hildesheim, 1964.

PAUSANIAS. *Description de la Grèce.* Livre I, II, VIII e X. Traduit et commenté par Madeleine Jost. Paris: Les Belles Lettres, 1998.

PÉLÉKIDIS, C. *Histoire de l'éphébie attique. Des origines à 31 avant Jésus-Christ.* Paris, Éditions E. de Boccard, 1962.

PELLIZER, E. *Le petit-fils de Zeus: la légende de Télèphe entre mythe et histoire,* in: Études de Lettres.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The dramatic festivals of Athens.* Oxford University Press, 1953.

PINDARE. *Pythiques.* Texte établi par Aimé Puech. Paris: Les Belles Lettres, 1922.

PIRONTI, G. *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*. Kernos, supplément 18. Centre International d'Étude de la Religion Grecque Antique, Liège, 2007.

PLUTARQUE. *Vies*. Tome I. Texte établi et traduit par R. Flacelière, E. Chambry et M.Juneaux. Paris: Les Belles Lettres, 1957.

_____. *Oeuvres morales*. Tome IX, 1re partie. Traité 46. Propos de table (Livres I-III). Texte établi et traduit par Fr. Fuhrmann. Paris: Les Belles Lettres, 1978.

QUINTANA, M. *Caderno H.* Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2013.

RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa. A representação de Afrodite na lírica de Safo*. Campinas: Editora UNICAMP, 2005.

RAYOR, D. J. *The Homeric Hymns*. *A translation, with introduction and notes*. Berkeley: University of California Press, 2004.

RECKFORD, K. J. *Phaedra and Pasiphae: The Pull Backward*. Transactions of the American Philological Association (1974), vol. 104 (1974), pp. 307-328.

SAÏD, S. *La faute tragique.* Paris: Maspero, 1978.

SEGAL, C. *Euripides, Hippolytus 108-112: Tragic irony and Tragic justice* in: Hermes, vol. 97, n. 3, 1969, pg. 297-305.

_____. *La musique du sphinx. Poésie et structure dans la tragédie grecque.* Traduit par Catherine Malamoud et Max-Peter Gruenais. Paris: Éditions la Découverte, 1987.

_____. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched meadow*. HSCP, vol 70: (1965), pp. 117-169.

SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

SÓFOCLES. *Antígona.* Tradução: Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010.

STEINRÜCK, M. *Regards sur la femme. Analyse rythmique et interprétation de Sémonide FR. 7 Pellizer-Tedeschi.* Roma: Gruppo editoriale Internazionale, 1994.

STRAUSS, L. *Socrate et Aristophane.* Traduction: Olivier Sedeyn. Combas: Ed.de l'Éclat, 1993.

TAPLIN, O. *Tragedy and trugedy.* In: The Classical Quarterly, vol. 33, n. 2 (1983), pg. 331-333.

VERNANT, J. P. *Mito e política na Grécia Antiga.* Tradução: Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Pandora, la première femme.* Paris: BNF-Bayard, 2006.

VIDAL-NAQUET, P. *Le chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris: La découverte, 2005.

_____.*Le miroir brisé. Tragédie athénienne et politique.* Les belles lettres, 2002.

WHITMAN, C.H. *Aristophanes and the comic hero*. Harvard University Press, 1964.

WINNINGTOM-INGRAM, R. P. *Hippolytus: a study in causation,* in: Oxford Readings in Classical Studies Euripides. Edited by Judith Mossmam. Oxford University Press, 2003.

WOLFF, H. J. *Marriage law and family organization in Ancient Athens*, in: Traditio. Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion. New York, Volume II, 1944.

ZINGANO, M. A. *Estudos de ética antiga.* São Paulo: Editora Paulus, 2009.