UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

FERNANDO CRESPIM ZORRER DA SILVA

Os caminhos da paixão em *Hipólito* de Eurípides

SÃO PAULO

2007

FERNANDO CRESPIM ZORRER DA SILVA

Os caminhos da paixão em *Hipólito* de Eurípides

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

Área de concentração: Letras Clássicas
Orientador: Prof. Dr. José Antonio
Alves Torrano.

SÃO PAULO

2007

Dedico esse texto à Adri, que me apoiou nestes últimos vinte anos da minha existência e principalmente em todas as etapas da escrita desta tese. Foi ela quem me ensinou que nunca se deve desistir daquilo que nos é o mais sagrado: a vida.

Οὔτοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.
Antígona, v. 523, de Sófocles

Herói é aquele que erra.
Autor anônimo

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Jaa Torrano, por toda a sua paciência, por sua sabedoria, por sua experiência acadêmica, por sua orientação e por ter acreditado que eu podia dar certo. Muito obrigado, por ser um Tirésias na minha vida, um Zeus com uma mente refinada; por possuir também o sentido de justiça de Palas Atena, a clarividência de Apolo, o sorriso de Dioniso e a hospitalidade de um grego. Além disso, deixou que eu voasse como Ícaro, mas sem que as minhas asas intelectuais fossem queimadas pelo fogo do sol e pelas vicissitudes da alma. Um orientador como amigo é uma das melhores bênçãos para se ter pelo resto da vida. Um orientador que compreende os acasos da existência humana fornece-nos garantias para que a caminhada siga o seu rumo, sem grandes percalços e desventuras.

À FAPESP, pelo apoio decisivo na pesquisa, pelo amparo financeiro que permitiu a escrita deste texto e que possibilitou a realização de um sonho, pois pude criar um novo sentido profissional à minha vida.

Ao corpo docente e administrativo da USP, pela competência e pelo profissionalismo no exercício de suas funções.

À USP, por me conceder a oportunidade de ter acesso a uma biblioteca que sempre me deixou entusiasmado com o estudo do mundo clássico, por eu gostar tanto de lá estar, além de vagar pelas ruas, pela Praça do Relógio, e por ter conhecido novas pessoas e criado vínculos afetivos.

À Professora Mestra Adriana Selau Gonzaga, pela revisão do texto.

Aos amigos, que são muitos e quase inumeráveis, eu serei eternamente grato pelos conselhos, pela afetuosidade e por estarem comigo nesta travessia.

Aos meus pais, pela formação do meu caráter que sempre envolveu os valores humanísticos.

À cidade de São Paulo, por ter-me acolhido tão bem, por ter-me dado tantos amigos pelo resto de minha vida.

RESUMO

SILVA, Fernando Crespim Zorrer da. Os caminhos da paixão em *Hipólito* de Eurípides. 2007. 304 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

A tragédia *Hipólito* de Eurípides é lida e analisada, sob o aspecto da paixão e sob as diversas perspectivas em que essa paixão se reflete e refrange. Hipólito incorre em *hybris* ao tratar a deusa Afrodite como a uma mulher mortal, pois não compreendeu que essa divindade deve ser respeitada e exige honras. Fedra apresenta-se como uma mulher que, dominada pela paixão por seu enteado Hipólito, incessantemente busca evitá-la e livrar-se dela; contudo, a rainha oscila nesse desejo amoroso, pois suas falas delirantes revelam desejos eróticos ocultos. Dotada de capacidade reflexiva e especulativa sobre a ação humana, ela é, no entanto, enganada pelo sofisticado discurso de sua aia. Examina-se ainda o longo discurso de Hipólito, que o mostra a odiar as mulheres e a desejar ora que não existissem, ora que não empregassem a linguagem verbal. A carta, deixada por Fedra ao suicidar-se, encontrada junto a seu cadáver, ganha, com a morte, ressonância como ponto de apoio da acusação contra Hipólito. Teseu comporta-se como um mau leitor desse documento e de seu contexto, ao pronunciar um injusto julgamento. A tradução, que acompanha o presente estudo analítico-interpretativo, serve-lhe tanto de fundamentação quanto de complemento e de esclarecimento, por ser-lhe simultânea na sua gênese e solidária na sua intenção.

Palavras-chave: Eurípides - tragédia grega - paixão - Hipólito - Fedra

ABSTRACT

SILVA, Fernando Crespim Zorrer da. The paths of passion in Euripide's *Hippolytus*. 2007. 304 f. Thesis (Doctoral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

The tragedy *Hippolytus*, by Euripide, is read and analysed, under the aspect of passion, and the different perspectives in which this passion reflects and refracts. Hippolytus incurs a *hybris* when he treats the goddess Aphrodite as a mortal woman, because he was not able to understand that this divinity must be respected and that she requires honors. Phaedra presents herself as a woman who, dominated by passion for his stepson Hippolytus, incessantly tries to avoid this feeling and get rid of it; however, the queen oscillates in this desire, since her delirious speeches reveal hidden erotic desires. Being able both to reflect and to speculate about human action, she is, however, cheated by the sophisticated discourse of her nurse. Hippolytus's long speech is examined, what shows him hating women, and, at the same time, desiring now that they don't exist at all, now that they couldn't use verbal language. The letter left by Phaedra when she committed suicide and which was found beside her corpse, assumes, with her death, the meaning of point of support for the accusation of Hippolytus. Theseus acts as a misreader of this document and its context, pronouncing an unfair judgment. The translation that follows the present analytic-interpretative study, works both as its basis and its complementation and explanation, since it is simultaneous to the study in its genesis and solidary in its intention.

Keywords: Euripide - greek tragedy - passion - Hippolytus - Phaedra

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A força de Afrodite	26
1. 1 Nome, fama e Afrodite	26
1. 2 <i>Hybris</i> , Hipólito e Afrodite	32
1. 3 Ártemis e Hipólito: limites	38
1. 4 Obrigações e o divino	46
1. 5 Párodo: investigação e hipóteses	54
2 A revelação da paixão	65
2. 1 A nutriz e a paixão oculta	65
2. 2 Fedra, o corpo e os delírios	73
2. 3 Orestes e Fedra: aproximações e distanciamentos	81
2. 4 A aia e a revelação da paixão	89
2. 5 Paixão e razão: as ponderações de Fedra sobre as suas ações	95
2. 6 A nutriz e a paixão	108
3 O problema da paixão	119
3. 1 Paixão e violência	119
3. 2 Teoria e prática: a lógica da paixão	130
3. 3 A fuga, a morte e a paixão	157
4 A troca de poderes	163
4. 1 O corpo, a carta e a morte	163
4. 2 Hipólito e a paixão às avessas	176
4. 3 Indignação do coro e a saída de Hipólito da cidade	192
4. 4 O touro e a paixão	197
4. 5 Morte, paixão e reconciliação	204
CONCLUSÃO	219
TRADUÇÃO	227
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	289

INTRODUÇÃO

A obra do dramaturgo Eurípides (480-406 a. C.) apresenta um amplo quadro crítico da sociedade na Grécia Clássica e fornece novas orientações do pensamento humano. O poeta se ocupou com diversos temas em suas tragédias desde aspectos individuais dos seres humanos, como as paixões, e até os de cunho social e coletivo, como a própria Guerra do Peloponeso. O dramaturgo é considerado moderno em relação aos seus predecessores¹.

Entre as diversas peças criadas por Eurípides, há a tragédia *Hipólito* (428 a. C., alguns anos antes do início da Guerra do Peloponeso) que trata da paixão de Fedra por Hipólito mas também estende-se sobre diversos problemas que estão relacionados com esse tema. Dentre eles, pode-se destacar a crueldade da justiça de Teseu ao condenar o seu filho; a ira de Afrodite e a ação reparadora de Ártemis no fim da peça; a intolerância de Hipólito contra as mulheres; as reflexões de Fedra sobre a ação humana. Todos esses assuntos são apresentados e discutidos ao longo do drama.

Além disso, *Hipólito* é a segunda peça que Eurípides compôs sobre o mito de Hipólito e Fedra². Se a primeira tragédia não foi bem recebida pelo público, *Hipólito Escondido* (Ἰππόλυτος Καλυπτόμενος), sobre a segunda, talvez não lhe fosse conveniente criar uma nova não-aceitação, que é *Hipólito Porta-Coroa* (Ἰππόλυτος Στεφανίας³). Esse é um dos motivos que justifica um prólogo bem explicativo, para assegurar de antemão que o autor não terá maiores problemas com a má recepção, como teve com a primeira tragédia⁴.

¹ ROMILLY, Jacqueline de. *La modernité d'Euripide*. Paris: Press Universitaires de France, 1986. p. 5.

² GIBERT, John C. Euripides' *Hippolytus* plays: wich came first? *The Classical Quaterly*, Oxford, v. 47, fasc.i, p. 85-97, 1997. p. 85. Segundo o autor, trata-se de uma situação única, pois um poeta escreveu duas tragédias sobre a mesma parte de uma saga.

³ Segundo W. S. Barrett, o outro nome dado a esta peça é “Ἰππόλυτος Στεφανηφόρος”, conforme *Hippolytos*. Introd. e coment. de W. S. Barrett. Oxford: Claredon, 1964. p. 10.

⁴ Eurípides, em outras peças, como *Fenícias*, de 410, fornece um prólogo bastante ilustrativo. Tendo em vista que a referida tragédia revelava um mundo fechado, com situações estranhas ao mito, o seu prólogo exigia uma longa explicação. O teatro, de todas as artes, é o mais dependente dos hábitos do seu público. Esse mesmo

A obra de Eurípides é intensamente estudada pela crítica especializada, graças à riqueza de suas peças, e como um documento que fornece detalhes sobre o período histórico no qual está inserida. A partir de novas interpretações e hipóteses, a tragédia desse dramaturgo é, aqui, estudada, sem perder de vista as análises já realizadas. O tema proposto é considerar a paixão da personagem Fedra como pilar da investigação, pois esse assunto ainda não foi profundamente analisado pela crítica, que examinou preferencialmente outros tópicos, por exemplo, a relação entre os deuses e os homens, o discurso humano, a presença do pensamento sofisticado. Para que esse procedimento fosse eficaz, houve a revisão da bibliografia desse drama, procurando resgatar, no exame acurado, os textos críticos mais pertinentes para o que se está propondo nesse momento como um dos objetivos a serem alcançados. Uma das constatações é que nenhum dos especialistas se dedicou inteiramente a um extenso exame, detendo-se em cada tragédia, e seguindo o caminho da paixão amorosa de Fedra por Hipólito.

A primeira indagação a ser realizada é qual o motivo de se estudar a paixão na obra de Eurípides. O termo ‘paixão’ é empregado amplamente por muitos helenistas que simultaneamente empregam o termo ‘amor’ para definir o que a rainha está sentindo pelo enteado. Na verdade, a preocupação desta investigação consiste na paixão de Fedra por Hipólito. Trata-se de um sentimento afetivo que a madrasta sente pelo enteado. O próprio termo ‘paixão’ é mencionado, algumas vezes, pela crítica especializada⁵. Aristóteles escreveu sobre os diferentes tipos de paixão na sua obra *Retórica*, contudo não se propõe, nesta pesquisa, uma investigação que siga a orientação teórica do estagirita.

Desta forma, procura-se esclarecer, dentre os objetivos principais desta tese, qual é a importância que a paixão ocupa na vida das personagens. Ela é um elemento que deve ser

público (ateniense) não admitiu a mudança brusca das representações, de seus assuntos, de seu estilo, da própria estrutura trágica do espetáculo. Os dramas de Eurípides necessitavam oferecer semelhanças com os dramaturgos antecessores, conforme RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. 2. ed. Paris: Diffusion de Boccard, 1975.

⁵ Poucos autores mencionam o termo paixão, como HALLERAN, Michael R. Gamos and destruction in Euripides' *Hippolytus*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 121, p. 109-121, 1991.

abolido, porque produz sofrimento aos homens, e Hipólito seria o exemplo final deste processo? Qual é o verdadeiro papel que Teseu exerce na trama e a sua vinculação com a paixão? Qual é a definição que podemos dar à paixão?

A questão é de que forma esse sentimento nasce em Fedra que deseja Hipólito, como isso se desenvolve, quais as idéias correlatas que são discutidas, qual é a reação do filho de Teseu, de que modo se encerra o referido sentimento da rainha pelo jovem, qual é a reação de Teseu, e discute-se também de que maneira a tragédia é concluída. Sem dúvida, a paixão representa a instauração de uma desordem na vida dos mortais, principalmente, na de Fedra. Qual é o tipo de paixão que se encontra no texto de Eurípides? É a paixão amorosa, lancinante, que estremece o coração de uma mulher. Mais do que nunca, relaciona-se com a transformação da vida dos indivíduos. A paixão não nasce de imediato nem é algo que possa ser dominada facilmente pela rainha. Tudo gira em torno de Fedra — o coro se preocupa com a rainha e também a nutriz. Hipólito sabe da paixão, e Teseu conhecerá no final da peça que a paixão foi um dos fatores que contribuíram na destruição de sua família.

Do início ao fim do texto, tudo gira em torno daquele sentimento. Fedra foi escolhida como um instrumento de vingança por Afrodite. É ela que se apaixona e deseja um jovem que é proibido, inalcançável: Hipólito. A respeito da rainha, ela é a geradora da morte do seu objeto de desejo, mesmo que se possa acusar a nutriz de ter sido um segundo recurso da divindade.

A perspectiva adotada nas argumentações empreendidas nos próximos capítulos é dividida em tópicos que correspondem ao debate de cada uma das partes da tragédia que foram apresentadas por Aristóteles na *Poética*⁶, isto é, prólogo, párodo, estásimos (quatro ao todo), episódios (também são quatro) e o êxodo. A intenção é refletir sobre a tragédia *Hipólito*, tendo como único foco alguns assuntos que se relacionem diretamente com a paixão. Aliado a esse tema, há outras questões paralelas que mantêm estreita relação com a

⁶ ARISTÓTELES. *La poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

paixão, como o desejo, a sexualidade e a mulher que serão mencionados ao longo desta pesquisa. Outra característica deste estudo foi compreender a tragédia como um todo, e tal definição é verificada no modo como se abordará cada uma das partes em questão.

Dentro deste panorama de especulação, ao se analisarem os personagens e as suas relações com a paixão de Fedra, foram traçadas algumas aproximações com outros personagens de Eurípides, como Orestes, Medéia, Hermíone, Héracles e outros que foram julgados pertinentes. Além disso, pretende-se analisar documentos da Literatura e da Filosofia Grega que tratam, exclusivamente, do tema pelo qual se está investigando. Também poderá ser observado o processo de criação literária do dramaturgo, uma vez que esse está sempre em contínua reflexão acerca do fenômeno humano.

A seguir, são apresentadas algumas questões norteadoras que tratam do tema da paixão. As hipóteses envolvem essencialmente o texto de Eurípides, além de alguns comentários de críticos da literatura grega. Desta forma, obtém-se a clareza necessária para a apresentação desta pesquisa.

Há uma grande distância que marca o pensamento e as ações que cada uma das personagens realiza nos momentos de crise. Porventura Hipólito não é incapaz de defender-se corretamente, pois está sob juramento e não mede as conseqüências do segredo que guarda? A rainha, apesar das cenas de delírio, de uma série de conjecturas filosóficas que faz — debate, inclusive, uma questão filosófica de Sócrates (se alguém sabe o que é o bem, não pratica o mal) —, ela não possui o mesmo equilíbrio para se defender da paixão quando esse sentimento torna-se mais forte e a serve descobre o segredo? Nestas circunstâncias, as emoções não prevalecem sobre o comportamento das personagens e encaminham à perda do controle da situação na qual estão envolvidas e a vida perde a sua importância, como acontece com Fedra? É a ponderação um mecanismo articulado pela razão, como a rainha falará no seu discurso, incapaz de dominar a paixão? O orgulho de ser o melhor e o mais piedoso dos

homens conduziu Hipólito à morte e à perda do contato com o pai e com a sua cidade? O filho de Teseu, ao se declarar como o melhor em uma determinada esfera da vida humana, não significa que sairá das armadilhas da trama na qual foi involuntariamente inserido?

A filha de Pasifae, antes de morrer, decide compartilhar os seus sofrimentos, a fim de que o filho da amazona aprenda a ser prudente e que esse não seja orgulhoso. Neste sentido, o ato de dividir as adversidades da paixão pertence ao processo que envolve tanto a morte como a vida. Será que a morte do filho de Teseu não foi em vão, nem o amor que a rainha sentiu por ele? A aia dissera que o amante não precisa morrer para amar o ser amado, v. 440-442. Este ato já é previamente referendado por Afrodite, pois seria tolice não acatar os sentimentos da paixão quando esse desaba sobre o sujeito, não importando se o outro quer ou não participar deste desejo? Será que a morte de Hipólito poderia ser encarada não como punição, mas sim contendo um outro significado? É importante destacar que a morte constitui-se em uma das poucas circunstâncias em que a rainha e o enteado possam estar juntos. Já em um outro ângulo de análise, será que a vingança de Fedra não é totalmente destrutiva, visto que a carta simboliza igualmente a paixão e a oportunidade de se aprender com uma mulher mortal e não com uma divindade feminina? A esposa de Teseu passa uma lição a Hipólito ou não? Já por uma outra linha de reflexão, a carta não constituiria em um documento que registra não só a acusação mas também paixão e educação?

Eventos como a morte de Hipólito pelo touro e a carta endereçada por Fedra ao seu marido são símbolos do deslocamento das paixões humanas? A carta e o touro formam um conjunto de índices nos quais tanto Fedra como Teseu são incapazes de realizar a violência pelas próprias mãos? No mito, a mãe de Fedra tinha um louco desejo por um touro, ao passo que, para o pai de Fedra, isso servia como castigo e humilhação. O touro não seria a fusão da representação que a família da rainha teve do monstro? O animal torna-se, pois, um símbolo relacionado à agressão, ao medo e à paixão. Hipólito, ao ser morto pelo touro, recuperaria a

última significação do mito no qual o próprio Teseu derrotou um monstro que possui traços semelhantes ao que destruiu o seu filho?

O touro, que surge na praia para castigar Hipólito, por acaso, equivale à parte instintiva e natural que Fedra gostaria que o jovem tivesse demonstrado, similar àquela que a acometeu no momento em que o viu e ficou possuída pelo enteado? Se Hipólito é um caçador, segundo o relato de Afrodite, o jovem caça os animais com os cães velozes, matando a vida. Igualmente não destrói o que falta dentro de si mesmo, o que Fedra justamente procura, seria a parte instintiva em um homem? Deste modo, Hipólito não almeja algo que a rainha crê que ele possua? O verso 351 reflete esta carência em Hipólito, que, segundo o crítico George Devereux⁷, representa um indício da falta de virilidade. A morte de Hipólito funciona, talvez, como um castigo pela ausência do vigor, por não obtê-lo nas suas ações? A ausência de Teseu e a incapacidade da rainha em dar vazão aos sentimentos eróticos e afetivos contribuíram para que buscasse outro ente que preenchesse o vazio de sua vida, de seu lar?

Homens falam acerca das mulheres, e essas, sobre os homens. A discussão atinge a questão do gênero e atinge outros patamares ideológicos. No discurso promulgado por Hipólito contra as mulheres, encontram delicadas questões, como o desejo daquele personagem em colocar mulheres e animais em um único espaço, conforme os versos 645-648. O par animal-mulher e a conseqüente equiparação entre ambos são significativos por deixarem claro o lugar-comum para cada um dos seres na sociedade, bem como estipulam a postura que a mulher deve seguir, em silêncio e sem a articulação da fala? A rainha é convidada a partilhar com os animais, que não articulam conceitos. Ela define, articula conceitos e imagens, traça um rumo sofisticado à sua própria vida, mesmo sob o jugo da paixão? Fedra coloca-se como sujeito do discurso, pois não atuou de maneira passiva, porém manifestou a explosão de seu íntimo e, em boa parte da tragédia, tem-se ou não a coordenação

⁷ DEVEREUX, George. *The character of the euripidean Hippolytos: an ethno-psychoanalytical study*. California: Scholar Press, 1985. (Scholars Press studies in the humanities series, n. 8). p. 28 ss.

de seus pensamentos? Ela produz orientações e altera até a vida dos homens, provocando o deslocamento da hierarquia do poder? E. Barbara Goff⁸ destaca que Fedra, através da carta, conseguiu transformar o poder masculino, visto que produzira não só a morte de Hipólito mas também a sua palavra foi superior à de um homem. O comportamento de Fedra pode desorientar o universo masculino, pois, se Hipólito acusa que Afrodite lança sobre as mulheres o seu poder, por que o medo dele diante do pensamento das mulheres? A nutriz não fora ali propor o contato, provavelmente sexual, entre Hipólito e Fedra? Não são os homens que escolhem as mulheres e ditam os encaminhamentos; principalmente nos casamentos, o pai da noiva é quem escolhe o parceiro e dá o dote para se desfazer de um mal, segundo o próprio Hipólito?

Se Fedra conseguiu convencer o seu marido, através de um texto, a escrita possui valor positivo? A escrita sugere a idéia de farsa, mentira? Observe alguns exemplos encontrados ainda na tragédia: primeiramente, é o caso da própria carta de Fedra deixada para Teseu, que não passa de um embuste; em um segundo caso, Teseu, quando acusa o seu filho, diz que esse lida com a literatura mais próxima do fumo, quer dizer, com textos sem consistência; já na terceira situação, o mensageiro proclama que, se todos os pinheiros do monte Ida estivessem escritos, mesmo assim não acreditaria que Hipólito era injusto. No entanto, há outro caso distinto dos anteriores, quando a serva se refere aos escritos dos antigos poetas, isso não seria uma referência a um aspecto positivo ou não, pois o discurso da nutriz está totalmente voltado a persuadir Fedra a seguir o seu desejo? De qualquer forma, qual seria o motivo que conduzira Eurípides a desconsiderar a escrita?

Também há outro paralelo que pode ser desenvolvido e relaciona-se à sentença de Fedra ao declarar que existe uma palavra, porém com dois significados. Trata-se de “αἰδώς”, v. 385, que possui uma dupla conotação moral: negativa ou afirmativa. É pelo significado

⁸ GOFF, E. Barbara. *The noose of words: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 24.

desse vocábulo que tanto Fedra como Hipólito terão as suas vidas alteradas? Por acaso novamente há a desconfiança com a linguagem, visto que se trata de um vocábulo com duas acepções? A língua não definiu e permitiu essa complexidade de sentidos, e o drama parece indicar que aquilo que não é claro; mesmo que seja algo tão banal, pode levar ao erro, pois, se não for assim, qual é o motivo de a rainha ter destacado esse assunto? Tal reflexão une-se à de Teseu pela reclamação diante do uso que se faz da linguagem? Deveria ter-se somente uma palavra com um significado? Em suma, os mecanismos decisórios sobre o pensar e sentir, de um lado, e, de outro, o agir afetariam plenamente a linguagem, pois esses estão unidos?

Todas as hipóteses refletem problemas que ainda não foram relacionados diretamente à paixão de Fedra, pois não receberam abordagem pela crítica especializada — por isso é proposto, aqui, um novo enfoque. A tragédia *Hipólito* de Eurípides permitiu criar inúmeras questões sobre a paixão e associá-la com outros pontos convergentes (escrita, desejo, possessão). Desta forma, a pesquisa é construída com a preocupação de elucidar as indagações que foram propostas acima.

Para que a pesquisa alcançasse os seus objetivos, é necessário que se aponte de que modo isso será realizado e quais são as prerrogativas para essa investigação. Neste caso, entende-se a tragédia grega como um texto dramático que necessita ser analisado sob o ponto de vista literário, filológico e filosófico. O texto faz parte de uma estrutura maior que pertence a um contexto. Neste sentido Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet assinalam que “É em função deste contexto que se estabelece a comunicação entre o autor e seu público do século V e que a obra pode reencontrar, para o leitor de hoje, sua plena autenticidade e todo seu peso de significações”⁹.

A tragédia que será aqui examinada reflete uma realidade que não lhe é estranha. No seu exame, observam-se diversas idéias e peculiaridades as quais o dramaturgo buscou trazer

⁹ VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 8.

reflexões sobre a vida humana e sobre os problemas de sua sociedade. Os autores franceses também afirmam que se deve situar primeiramente “[...] a obra, alargando o campo da pesquisa ao conjunto das condições sociais e espirituais que provocaram a aparição da consciência trágica”¹⁰. Entretanto, os helenistas alertam que não é suficiente essa via como o método de análise e enfatizam o retorno ao texto dramático. Toda a referência a outra esfera do conhecimento em *Hipólito* é avaliada para se saber como ocorreu a operação textual. Neste caso, é totalmente oportuna a menção a outras tragédias de Eurípides, como uma tentativa de se tentar analisar de que maneira o dramaturgo aborda um determinado tema que se repete em outro drama.

Eurípides manteve contato com diversos segmentos culturais da sociedade bem como se posicionou diante dos grandes temas do seu tempo. Se ele introduziu alguma idéia de um filósofo ou de outro tragediógrafo, isso será investigado de que modo ocorreu esse deslocamento — se foi através da paráfrase, da crítica, da paródia, da mera citação ou de outro mecanismo. A guerra de Tróia, a presença da Sofística no pensamento, o problema de educação, a Guerra do Peloponeso, além de uma ampla gama de outros assuntos, são discutidos por Eurípides, revelando o quanto o poeta estava inserido na sua realidade e preocupado com os acontecimentos que sucediam em Atenas.

Desta forma, os elementos extratextuais serão integrados no nosso estudo, sempre que forem julgados oportunos. Igualmente a sociedade que é referida na tragédia será avaliada diretamente em alguns de seus aspectos, como o estatuto da mulher grega, os relacionamentos amorosos, a importância dos deuses nas relações humanas. Seguindo as linhas dessa metodologia, poderemos alcançar determinados objetivos e demonstrar a riqueza do texto de Eurípides.

Para efetivar esta proposta, foi dividida a tese em quatro capítulos, além da introdução, da conclusão e da tradução. O primeiro capítulo abarca o prólogo e o párodo; o segundo, trata

¹⁰ Ibid., p. 9.

do segundo episódio; o terceiro, examina o primeiro estásimo, o segundo episódio e o segundo estásimo; o quarto, analisa o terceiro episódio, o terceiro estásimo, o quarto episódio, o quarto estásimo e o êxodo. Através dessa estrutura, a meta proposta é investigar a paixão na tragédia *Hipólito* que é, efetivamente, construída dentro dos parâmetros críticos mais pertinentes que fornecem segurança ao empreendimento, aqui, proposto.

De acordo com a esquematização exposta acima, no primeiro capítulo, são analisados o prólogo e o párodo. Neste caso, os discursos da deusa Afrodite e do jovem Hipólito recebem mais destaque, enquanto que, no párodo, é apresentada a visão do coro a respeito do ‘mal’ da esposa de Teseu. Para a realização desta demanda, dividiu-se o texto trágico em quatro tópicos: Nome, fama e Afrodite; *Hybris*, Hipólito e Afrodite; Ártemis e Hipólito: limites; Obrigações e o divino; Párodo: investigação e hipóteses.

No tópico intitulado “Nome, fama e Afrodite”, é discutida a relação entre Cípris e Hipólito. São apresentados os primeiros traços que caracterizam Afrodite, conforme os dois primeiros versos da tragédia. O poder dessa divindade é ressaltado através do termo “ἄνώνυμος” que é também mencionado por Hipólito. A palavra-chave “εὐκλείας” que qualifica a rainha Fedra, no prólogo, é encontrada em outros momentos na peça bem como em outras tragédias de Eurípides. Neste momento, a paixão é considerada um recurso para que se realize a vingança da divindade.

A afronta praticada por Hipólito contra Afrodite é agora examinada. Neste sentido, esse é o tema do tópico “*Hybris*, Hipólito e Afrodite”. Examina-se o comportamento de Hipólito se esse personagem age a partir de uma escolha individual, se é um ato totalmente sem maiores implicações à afronta praticada contra Cípris. Há também um contraponto com o comportamento de Penteu, da tragédia *Bacas*, cujos atos na esfera religiosa nos remetem também ao filho de Teseu.

Na sequência, há o tópico denominado “Ártemis e Hipólito: limites” no qual é examinada a relação que o jovem mantém com Ártemis. Destaca-se que Hipólito enaltece os atributos da deusa, como a filiação divina da filha de Leto, contudo despreza a intervenção da vida para que a divindade fosse gerada, isto é, houve o sexo para o nascimento de uma deusa. Neste momento, é igualmente investigada a concepção de Hipólito e as implicações da criação de um prado (há diversos elementos que são mencionados, como o Pudor, a abelha, o rio que compõem esse espaço) com características diferentes das que tem sido concebidas na literatura grega, isto é, sem os traços sexuais que nesse espaço possivelmente podem ser encontrados.

Já o tópico “Obrigações e o divino” trata da terceira parte do prólogo, do diálogo que há entre Hipólito e o servo. O servidor questiona quais seriam os motivos pelos quais o jovem não deseja venerar Cípris. O tratamento do filho de Teseu é analisado, tendo em vista a arrogância com a qual estabelece uma discussão que está fadada ao fracasso. Examina-se, aqui, se já não há um prenúncio do comportamento do personagem em relação ao que sucederá posteriormente na peça. Na verdade, o filho de Teseu defende a idéia de que se podem fazer escolhas no plano dos assuntos sagrados da mesma forma que no dos profanos. A deusa Afrodite é uma escolha, e um ato desse tipo não representaria nada mais que tal definição?

Não apenas os homens expressam as suas opiniões sobre a paixão e sobre os seus assuntos correlatos. A fala das mulheres do coro é investigada no tópico “Párodo: investigação e hipóteses”. Trata-se da primeira opinião dos mortais, neste caso, das mulheres a respeito da paixão que toma conta da vida de Fedra. A linguagem empregada pelo coro é examinada e, em alguns momentos, é traçado um contraponto com outros termos que constam da tragédia como “φάτις”, v. 130. Outro propósito deste tópico é o exame das figuras

mitológicas que o grupo de mulheres sugere e qual é a possível relação que aquelas mantêm com a paixão de Fedra.

O segundo capítulo abarca o primeiro episódio, compreendendo a saída de Fedra de seus aposentos. O término dessa parte se estende até a saída da nutriz, após ter ludibriado a esposa de Teseu. De acordo com a orientação que se está a seguir, delimitou-se este capítulo em seis tópicos: A nutriz e a paixão oculta; Fedra, o corpo e os delírios; Orestes e Fedra: aproximações e distanciamentos; A aia e a revelação da paixão; Paixão e razão: as ponderações de Fedra sobre as suas ações; A nutriz e a paixão.

No tópico “A nutriz e a paixão oculta”, há o exame de algumas características da aia, a partir de suas reflexões sobre a sua senhora no início do primeiro episódio. Além disso, sempre que é oportuno, ela será comparada à serva da tragédia *Medéia*. A relação entre Fedra e a sua aia é investigada para que se avalie se há uma intimidade entre essas duas mulheres. Algumas idéias da nutriz a respeito da vida são apresentadas e relacionadas também com a paixão.

Quando a rainha começa a falar, apresentando as suas primeiras manifestações que englobam tanto o corpo como a linguagem falada — esse é o assunto do tópico “Fedra, o corpo e os delírios”. Uma das propostas para essa questão é tentar responder qual é a relação entre os delírios de Fedra e o seu corpo e se esses aspectos se relacionam ou não com a paixão. É igualmente objeto de análise o prado, elemento que foi mencionado por Hipólito no prólogo.

Entre o personagem Orestes e Fedra, há um contraponto que a crítica, pelo menos no âmbito dos estudos específicos sobre a tragédia *Hipólito*, ainda não se deteve completamente — esse é o tema do tópico “Orestes e Fedra: aproximações e distanciamentos”. Ambos os personagens estão em momentos decisivos de suas vidas e retornam à realidade após saírem do estado do sono, como é o caso do filho de Agamêmnon, ou como sucede com Fedra que

pronunciou desejos nos quais se identificam traços de delírios, além da própria serva que julga o discurso da rainha como originário da demência.

Na seqüência, há o tópico “A aia e a revelação da paixão” que trata como aia soube da paixão da rainha. A questão a ser examinada é discutir de que modo a nutriz reagiu diante da revelação do segredo de sua senhora: se foi de forma positiva, negativa ou se assumiu outro tipo de postura. Também se apura a presença de vocábulos que são mencionados por Fedra que, em seguida, repercutem na fala da serva.

De extrema importância, é o tópico “Paixão e razão: as ponderações de Fedra sobre as suas ações”, que perscruta a confissão de Fedra e os seus pensamentos a respeito da paixão e dos seus mecanismos para dominá-la. O termo “αἰδώς”¹¹ é o núcleo deste longo discurso realizado pela esposa de Teseu o qual já recebeu inúmeras interpretações dos helenistas. Além disso, é apreciada a imagem da jovem do espelho que ocupa a parte final deste tópico e qual é a relação que isso mantém com a rainha e com a paixão.

O papel da criada, que é decisivo em toda a peça, e que ocupa, de certa forma, o primeiro episódio, ainda é discutido no tópico “A nutriz e a paixão”. O discurso da aia é uma resposta à visão da rainha que foi examinada no tópico anterior. A posição da nutriz é pela aprovação da paixão e a personagem deseja, efetivamente, que a rainha siga essa orientação. É avaliada também a reação da filha de Pasifae a respeito do discurso de sua criada, ou seja, se a rainha aceita ou não o discurso da nutriz e qual é o próximo encaminhamento, uma vez que, aqui, há o término do primeiro episódio.

O terceiro capítulo analisa o primeiro estásimo, o segundo episódio e o segundo estásimo, e esta divisão ocorre por um motivo funcional. A justificativa desta segmentação fundamenta-se na temática em questão que se apresenta nestas três partes da tragédia. De

¹¹ Há muitos artigos unicamente sobre esse tema, conforme KOVACS, David. Shame, pleasure and honor in Phaedra's great speech (Euripides Hyppolytus 375-87). *The American Journal of Philology*, v. 101, p. 287-303, 1980.

acordo com a orientação que se está a seguir, delimitou-se este capítulo em três tópicos: Paixão e violência; Teoria e prática: a lógica da paixão; A fuga, a morte e a paixão.

O primeiro tópico é denominado “Paixão e violência” e compreende a análise do primeiro estásimo. Neste sentido, essa parte da tragédia apresenta algumas cenas de violência que se relacionam com a paixão de Fedra por Hipólito, como a imagem e o papel de Ecália. A figura do deus Eros é amplamente discutido para se detalhar a sua interferência na paixão da rainha pelo seu enteado. A situação de Ecália é igualmente contraposta com distintas personagens das tragédias de Eurípides, como Medéia e Ifigênia (*Ifigênia em Táurida*). Também se investiga se a fala do grupo de mulheres sugere ou não o que ocorrerá no início do segundo episódio.

Já o segundo episódio trata da descoberta por Hipólito da paixão de Fedra e a reação dessa personagem quanto a uma nova postura a ser adotada — esse é o tema do tópico “Teoria e prática: a lógica da paixão”. O extenso discurso de Hipólito contra as mulheres é analisado e também é encarado quanto às reais possibilidades de aproximação com a rainha. Com efeito, investigam-se os limites de uma fala de uma personagem a qual critica o emprego das mulheres para a procriação, da condenação da mulher sábia, e, acima de tudo, como sugere o v. 664, “Pereçam!”, “ὄλοισθε”, que enfatiza o ódio, sugerindo a aniquilação do gênero feminino. O término do segundo episódio é avaliado quanto à resposta de Fedra ao escolher a morte depois de ter, talvez, escutado o discurso do filho de Teseu.

Agora, o segundo estásimo trata de diversos sentimentos do coro que refletem o estado psicológico de Fedra. Também abarca o desejo de fuga da realidade e há o propósito de se examinar, no tópico “A fuga, a morte e a paixão”, se realmente procede esse tipo de estrutura. O coro busca a fuga da realidade através de imagens apazíveis no momento em que a realidade não é mais suportável e quando aquele antevê a morte da rainha. O exame desse

estásimo também inclui a análise do anúncio da violência que a rainha comete contra si mesma: o suicídio.

O quarto capítulo compreende o terceiro episódio, o terceiro estásimo, o quarto episódio, o quarto estásimo e o êxodo. De acordo com a condução crítica que foi adotada, determinou-se que este capítulo fosse dividido em cinco tópicos: O corpo, a carta e a morte; Hipólito e a paixão às avessas; Indignação e saída de Hipólito; O touro e a paixão; Morte, paixão e reconciliação.

O tópico “O corpo, a carta e a morte” engloba a metade do terceiro episódio, desde a descoberta do corpo de Fedra e a chegada de Teseu ao seu palácio. O alvo, aqui, reside na investigação da carta deixada pela rainha ao marido e qual é a reação de Teseu sobre isso. Por que Fedra foi tão convincente com o seu texto escrito? Também se procura delimitar a reação de Teseu frente ao corpo de Fedra e qual foi a compreensão do personagem diante de dois elementos: a carta e o cadáver de sua esposa.

Ainda, no terceiro episódio, ocorre uma cena inusitada, pois dois homens realizam um extenso debate sobre a paixão, sobre a culpa, sobre a dor da perda diante do corpo da rainha — essa é a tematica do tópico “Hipólito e a paixão às avessas” que se estende até o final do terceiro episódio, quando o filho da amazona é condenado e exilado pelo seu pai. Hipólito perfez ou não uma boa defesa diante de seu pai — este é um problema a ser examinado. Outro propósito é a especulação em relação às semelhanças entre pai e filho e se ambos compartilham as mesmas opiniões sobre os mortais.

Na seqüência, há o tópico “Indignação e saída de Hipólito” que aborda o terceiro episódio da peça, quando o coro examina a repercussão do exílio do filho de Teseu. O intuito, agora, é esclarecer se o coro apresenta uma opinião tão favorável a respeito do filho da amazona de tal maneira que se possa defendê-lo em todas as suas ações. Além disso, outra demanda é delimitar se o coro acusa alguém específico ou Hipólito por sua própria desgraça.

O filho de Teseu que foi exilado de Trezena, em seguida, é surpreendido por um fato extraordinário — esse é o tema do tópico “O touro e a paixão” que abrange o quarto episódio e o quarto estásimo. Se, agora, o jovem é atacado por um touro, será que esse é um fato que unicamente se refere ao pedido de morte proferido por Teseu? Qual é o simbolismo do touro — esse é um aspecto importante a ser questionado. Também há o objetivo de se investigar como o coro encara a desgraça que caiu sobre a família de Teseu, se aquele ainda mantém a posição de que Eros e Cípris estariam intervindo em todos esses acontecimentos.

O último tópico da pesquisa denomina-se “Morte, paixão e reconciliação” que abarca o êxodo da tragédia de Eurípides. Um dos pontos fundamentais é a análise da fala de Ártemis, para que se possa verificar o quanto essa divindade retoma algumas idéias esboçadas por Cípris no prólogo. Também é o momento de se avaliar se a paixão de Fedra pelo enteado permite a restauração da *philia* entre pai e filho.

Como um suporte para esta proposta crítica, foi realizada a tradução da tragédia *Hipólito*. Este trabalho poético reflete a interpretação aqui apresentada da peça de Eurípides. Neste processo de tradução, tentou-se, dentro do possível, seguir algumas linhas-mestras do texto grego, como a preocupação pela síntese do verso, além de não se perder o aspecto semântico. As particularidades do vernáculo, bem como as dificuldades inerentes ao processo de tradução, foram obstáculos nessa árdua tarefa. Foram avaliadas diversas traduções de helenistas que enriqueceram a tradução, aqui, apresentada. Optou-se por traduzir em verso, para que se pudesse aproximar cada vez mais do texto grego e obedecer, assim, às suas idiossincrasias. A maioria das traduções consultadas¹² foi realizada em prosa e certamente os tradutores possuem as suas justificativas por terem escolhido esse tipo de forma do poema; no entanto, esse tipo de estrutura (a prosa) parece perder uma parte expressiva do trabalho poético empreendido pelo dramaturgo, por isso não foi, aqui, escolhido.

¹² Há uma lista de traduções nas referências bibliográficas as quais foram essenciais para a nossa pesquisa. Além disso, toda a tradução de outros textos da literatura grega, salvo menção ao contrário, são de responsabilidade do autor deste estudo.

É importante ressaltar que o caminho escolhido a ser percorrido na investigação da tragédia *Hipólito* de Eurípides é que cada personagem segue por uma conduta ao se deparar com a paixão de Fedra. A rainha estabelece um estratagema para dominar a paixão; a aia, primeiramente, lamenta a situação de sua senhora e depois tenta convencê-la de que nem tudo parece negativo e opta por defender a paixão; Hipólito irrita-se fortemente e demonstra que não lhe interessa a paixão de sua madrasta e, muito menos, as mulheres; Teseu, que não possui o conhecimento do desenrolar dos fatos dentro do palácio, age, de acordo com o intuito de sua esposa, ajudando a matar o seu filho Hipólito; o coro adota diversos posicionamentos na peça, principalmente, destaca-se por ser cúmplice nas relações que mantém com as outras personagens. A constatação é que as personagens seguem por caminhos diversos que salientam a falta de diálogo entre todos eles. A paixão une todos os personagens em um grave conflito, contudo não compreendem a importância daquele sentimento em suas vidas.

1 A força de Afrodite

1. 1 Nome, fama e Afrodite

Na tragédia *Hipólito*, Afrodite registra a importância de seu poder através da proclamação de seu nome, conforme o v. 2. Ela se identifica e depois nomeia cada uma das personagens. Esse poder permite a Cípris esclarecer como se desenvolverá a paixão de Fedra. Se uma divindade gerou a paixão, ela é responsável pelos males que produziu. Nesse caso, nada do que segue, seria imputável ao ser humano — essa é uma das questões suscitadas pela paixão de Fedra. No entanto, a paixão produz um conjunto de atos que se situam entre o sagrado e o profano. Afrodite comenta que os deuses “apreciam ser honrados pelos homens”, “τιμώμενοι χαίρουσιν ἀνθρώπων ὕπο”¹³, v. 8. Nas *Bacas*, Tirésias menciona que Dioniso teria prazer se fosse honrado, “também ele, suponho, tem prazer se o honram”, “κῶκεῖνος, οἶμαι, τέρπεται τιμώμενος”¹⁴, v. 321, ou ainda na tragédia *Alceste*, quando a personagem Morte responde à indagação de Apolo se não haveria um meio para que a esposa de Admeto alcance a velhice. A Morte nega a possibilidade e afirma que se deleita com as honras, conforme o v. 53, “Não existe, sabe que também as honras me agradam”, “οὐκ ἔστι· τιμῶς καὶ ὧ τέρπεσθαι δόκει”¹⁵. Hipólito não celebra Cípris, que anuncia que o punirá através de algo que pertence ao seu próprio domínio: uma paixão. Cabe, aqui, um questionamento: é pior amar e não ser correspondido (Fedra) ou ser objeto de paixão e não corresponder àquele a quem se ama (Hipólito)?

¹³ EURÍPIDES. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Trad. David Kovacs. London: Harvard University Press, 1995b. v. 2. p. 124.

¹⁴ Id., *Bacas*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1995a. (Grécia e Roma, 4). p. 64-65.

¹⁵ Id., *Alceste. Eraclidi*. Trad. Nicoletta Russello. Milano: Oscar Mondadori, 1995d. (Classici Greci e Latini, 91). p. 8.

É com a sugestão do nome que o crítico deve se deter inicialmente e refletir o quanto aquele se relaciona com a paixão e como é apresentado pela divindade. A fala de Afrodite¹⁶ revela sua identidade, e os dois primeiros versos carregam traços essenciais do desenrolar da trama: “Poderosa e renomada entre os mortais, / sou chamada de deusa Cípris no céu”, “Πολλὴ μὲν ἐν βροτοῖσι κοῦκ ἀνώνυμος / θεὰ κέκλημαι Κύπρις οὐρανοῦ τ’ ἔσω”¹⁷. O próprio termo “πολλή” funciona como um atributo para “θεὰ κέκλημαι Κύπρις”; esse tipo de estrutura com o deslocamento de “πολλή” para o início do primeiro verso concede maior ênfase¹⁸. Importante é que, no anúncio da chegada de Hipólito, Afrodite menciona que ele está acompanhado de “muitos” servidores, “πολὺς”, v. 54¹⁹. Não há casualidade na inserção do adjetivo igualmente posicionado no início de cada um dos versos. Hipólito é grande, porque está acompanhado de seus companheiros. Trata-se, aqui, de uma relação numérica que se contrapõe ao poder de uma divindade. Neste sentido, é um mecanismo sutil do dramaturgo expressar, em termos estilísticos, como ocorrem as ligações textuais ao longo do drama.

Hipólito é o objeto de discussão durante todo o prólogo. Há uma descrição dele nos versos 10-11, “O filho de Teseu, rebento da amazona, / Hipólito, instruído pelo casto Piteu”, “ὁ γὰρ με Θησέως παῖς, Ἀμαζόνος τόκος, / Ἰππόλυτος, ἄγνοῦ Πιτθέως παιδεύματα”²⁰. Sabe-se que Hipólito é, para Afrodite, filho de Teseu, educado por Piteu. Esse tipo de destaque significa que não são apresentadas outras características do personagem²¹, há a sua filiação e de quem recebeu educação. Tem-se, aqui, um jogo de forças que se instaura no início da tragédia, pois Hipólito ainda é humano e, mesmo que não admita o relacionamento

¹⁶ Afrodite é também Cípris, sendo que o primeiro nome, mais genérico, aparece só três vezes na peça, v. 532, 539 e 765, de acordo com SEGAL, Charles P. *The tragedy of the Hippolytus: the waters of ocean and the untouched*. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 70, p. 117-169, 1965. p. 118. Um detalhe importante não mencionado é que todas essas passagens citadas pertencem ao coro. Esse helenista também salienta que a divindade não proclama diretamente o seu nome, mas que é chamada como Cípris, v. 2.

¹⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 124.

¹⁸ Id., 1964, p. 155.

¹⁹ É um assunto que é examinado minuciosamente por LUSCHNIG, C. A. E. *Men and gods in Eurípides' Hippolytus*. *Ramus*, v. 9, p. 89-100, 1980.

²⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 124.

²¹ LUSCHNIG, op. cit., p. 90.

afetivo com uma mulher, nem por isso deixa de sofrer aquilo que poderia suceder no plano dos mortais; além disso, morrerá, como o resultado por ter desprezado a paixão de Fedra, acontecimento que será discutido no quarto capítulo.

Mesmo que não haja outra fala de Afrodite na tragédia, as palavras dos primeiros versos do drama ecoam, de uma forma ou de outra, ao longo do texto, enfatizando o poder que a deusa possui e, de certa forma, a força da paixão de Fedra. Se Cípris comanda os assuntos amorosos tanto no plano dos mortais como no dos imortais, tudo aquilo que provém dela não será fraco, banal e trêmulo, mas, pelo contrário, possuirá muita força e energia. A divindade é invocada durante toda a tragédia, seja como “Cípris” ou “Afrodite”. No final do drama, após as mortes de Hipólito e de Fedra, Teseu comenta que, v. 1461, “pois me lembrarei muito, Cípris, dos teus males!”, “ὥς πολλά, Κύπρι, σὼν κακῶν μεμνήσομαι”²². Esse verso estabelece um vínculo com o papel da divindade em toda a peça, sugerindo um domínio exterior, pois Afrodite praticou algo que Teseu não esquecerá — é a comprovação do poder de Afrodite, isto é, a deusa é poderosa e atinge a própria memória dos mortais. Essa presença divina é ainda reforçada com o ato de que Ártemis anuncia que seria criado um culto em nome de Hipólito²³, para que permaneça na memória a paixão que Fedra sente por ele, v. 1423-1430.

O helenista Ferguson²⁴ acentua que a expressão “οὐκ ἄνώνυμος”, que aparece no v. 1, significa “glorioso” e há semelhante registro em *Helena*, v. 16, quando se refere a “ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρὶς οὐκ ἄνώνυμος”²⁵, “a minha terra é uma pátria gloriosa” que corresponde ao nome de Esparta. Eurípides, contudo, através de Ártemis, como foi assinalado em diversos estudos²⁶ a respeito da presença da ironia em sua obra, atribuiu o termo “não no

²² EURÍPIDES, 1995b, p. 262.

²³ Barrett comenta que o culto a Hipólito, em Trezena, é ainda atestado em Pausânias, 2.32. 1-4, conforme id., 1964, p. 3, nota 3.

²⁴ Id., *Hippolytus*. Introd. e coment. de John Ferguson. Bristol: Bristol Classical Press, 1994a. p. 45.

²⁵ Id., *Elena. Ione*. Trad. Umberto Albini e Vico Faggi. 2. ed. Milano: Garzanti, 1988. p. 6.

²⁶ Charles Segal destaca inúmeras passagens do texto de Eurípides nas quais a ironia estaria presente, e não seria demasiado inoportuno sugerir, como fez Bernd Seidensticker, em seu artigo “Comic elements in Euripides’ *Baccha*” (*The American Journal of Philology*, v. 99, p. 303-320, 1978. p. 19), que, ao examinar os

esquecimento”, “κοὺκ ἀνώνυμος”²⁷, v. 1429, ao próprio Hipólito. Se Afrodite era “οὺκ ἀνώνυμος”, Hipólito foi reverenciado com algo similar depois da sua morte que foi gerada pela paixão de Fedra. Todavia o filho de Teseu proclama, na defesa que faz diante de seu pai (ao ser acusado de ter tocado em sua esposa), que “Que eu pereça sem glória, sem nome” “ἢ τᾶρ’ ὀλοίμην ἀκλεῆς ἀνώνυμος”²⁸, no v. 1028. Então, se, no início da tragédia, Afrodite realça o seu valor e a sua importância com a expressão “κοὺκ ἀνώνυμος”, por outro lado, Ártemis proclama que o filho de Teseu emprega o mesmo termo, porém com uma conotação diferente (negativa). Cabe assinalar que o v. 1028 acentua que o filho de Teseu deve morrer “sem glória”, “ἀκλεῆς”, sem reconhecimento. No êxodo, Ártemis explica a paixão de Fedra a Teseu e que Hipólito morra também com “εὐκλείας”, 1299. O termo “εὐκλείας” é um ponto chave na peça²⁹, pois tanto a rainha como o seu enteado morrerão, pelo menos, em um primeiro momento, de forma similar, ambos estão envolvidos pelos males provocados pela paixão que uniu duas personagens no mesmo lugar, sem que cada uma quisesse isso. Outra ironia ocorre quando o nome Hipólito será associado ao da própria deusa Cípris, conforme os versos 32-33, Fedra estaria “amando um amor ausente, e a Hipólito / no futuro dirão assentarem-se a deusa”, “ἔρωσ’ ἔρωτ’ ἔκδημον, Ἴππολύτῳ δ’ ἔπι / τὸ λοιπὸν ὀνομάσουσιν ἰδρῦσθαι θεάν”³⁰.

Se Afrodite anuncia que Fedra morrerá gloriosa, a personagem Evadne, nas *Suplicantes*, confessa que vê o seu final e a fortuna guiará os seus passos. Por sua “fama”, v. 1015, “εὐκλείας”, lançar-se-á da rocha para dentro da pira por causa da ausência do marido que morreu no cerco a Tebas. Evadne, conforme a declaração de seu pai, Ifis, estava sendo

aspectos cômicos da peça *Bacas*, o segundo afirma que se encontram traços semelhantes nas tragédias *Medéia*, *Hipólito* e *Troianas*. Sem dúvida, Eurípides realiza, em relação aos anteriores tragediógrafos, a fusão entre o cômico e o trágico, conforme ainda o entendimento do helenista ARROWSMITH, William. Euripides’ Theater of ideas. In: SEGAL, Charles. (org.). *Twentieth Century Interpretations of Euripides*. Nova Jérsei: Prentice-Hall, 1968.

²⁷ LUSCHNIG, 1980, p. 90.

²⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 222.

²⁹ BRAUND, D. C. Artemis Eukleia and Euripides’ *Hippolytus*. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 100, p. 184-185, 1980. p. 184.

³⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 126.

vigiada para que não cometesse o suicídio. São duas personagens que se matam pela fama: uma, no caso de Fedra, após uma opção racional; a outra, não se sabe o motivo se esse era de caráter racional, emocional ou ambos — como o pai a confinava em casa, talvez isso indique que estava fora de si. Contudo, antes de suicidar-se, Evadne apresenta diversas explicações para o seu ato. A filha de Ifis morre, pelo que parece, como Fedra. Não se trata de um ato impulsivo, visto que ambas igualmente estão sob a tutela de homem, que são, respectivamente, Teseu e Ifis. Outro caso é Macária que, v. 534, “ao deixar a vida gloriosamente”, “εὐκλεῶς λιπεῖν βίον”, nos *Heraclidas*³¹, comprova que, como não tem apego pela vida, prefere deixá-la com boa fama. Neste sentido, é um sacrifício, pois, se não houver um, Atenas perderá a guerra contra Argos, conforme as preterições dos adivinhos. Certamente esse exemplo é diferente do anterior; confirma-se, aqui, a preocupação das mulheres no ato da morte em carregarem a boa fama. Se a honra não consiste em um bom argumento para se permanecer vivo, a morte torna-se preferível, quando se perde a dignidade, como ocorre à Políxena, em *Hécuba*, v. 370 ss, ao julgar que, como escrava, não poderá ser feliz.

A morte de Fedra, que não praticou nenhuma ofensa contra Afrodite, demonstra o desprezo dos deuses pela vida dos mortais e até mesmo pela paixão propriamente dita, uma vez que amante e ente amado morrerão. Cípris defende, de certa forma, quem mata, visto que Fedra é um instrumento da trama, mesmo que a personagem não saiba exatamente o que Teseu fará com Hipólito, no retorno daquele ao palácio. No entanto, isso não quer dizer que Fedra seja inocente, isenta de culpa por suas ações. Afrodite até utiliza um termo que carrega uma conotação, porventura neutra, que é “ilustre”, “εὐκλεής”, v. 47. Na realidade, não concede a Fedra a isenção da responsabilidade sobre a sua morte e sobre a de Hipólito, resultando na destruição da família de Teseu. Não se trata do mesmo caso do personagem Hércules cujos atos insanos, por ele mesmo praticados, contra a sua família, são plenamente

³¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 58.

desculpáveis, devido à presença de deusas como Lyssa e de Íris; deste modo, são elementos externos introduzidos para demonstrar a sua inocência³².

Afrodite que situa primeiramente a ação dramática menciona a filiação de Hipólito. O pai confere a educação do filho a Piteu³³, v. 11, e insinua a distância emocional entre eles (pai e filho). A educação dada pelo avô também enfatiza o afastamento que o personagem possui com sua mãe. Fedra tem como objeto de desejo alguém que teve problemas na aproximação com os seus pais — possivelmente, dificuldades de afeto.

Fedra e Teseu não passam de instrumentos a serviço de Afrodite. Digno de nota é que a nutriz não é mencionada em nenhum momento no prólogo; talvez isso ocorra, indiretamente, quando a divindade afirma que Fedra não falava de seu mal, v. 40: “em silêncio, nenhum dos servidores sabia da doença”, “σιγῇ, ξύνοιδε δ’ οὐτις οἰκετῶν νόσον”³⁴. Tal situação é significativa para compreender a importância da nutriz no desenvolvimento da paixão de Fedra. A explicação sustenta-se no fato de a aia defender os desígnios de Afrodite, e, como respeita a divindade, v. 5, não será destruída.

1. 2 *Hybris*, Hipólito e Afrodite

³² HARTIGAN, Karelisa. Euripidean Madness: Herakles and Orestes. *Greece & Rome*, v. 34, n. 2, p. 126-135, 1987. p. 127.

³³ Há diversos heróis na literatura grega que são educados por uma outra pessoa, às vezes, alguém de fora como Quíron, que ensinara Aquiles, Jasão e Asclépio. Sobre essas circunstâncias, o fato de se entregar uma criança a uma pessoa exterior pode ser uma referência aos sofistas, conforme FÉREZ, Juan Antonio López. El tema de la educación en Eurípides. *Primeiras Jornadas Internacionais do Teatro Grego*, Valência, p. 208-233, 1995. p. 211.

³⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 126.

Afrodite reclama as honras que Hipólito não lhe fornece (como seria conveniente aos deuses) e refere-se ao relacionamento que o jovem mantém com a filha de Leto, v. 15-19. Nesse caso, Cípris também declara: “A tais fatos não os invejo; por que isso me importa?”, “τούτοισι μὲν νῦν οὐ φθονῶ τί γὰρ με δεῖ;”³⁵, v. 20. Como se deve entender as afirmações de Afrodite? A queixa da divindade é procedente? Qual é a relação da ofensa de Hipólito com a paixão de Fedra? Deuses como Apolo e Afrodite são tratados seriamente quando agem, apesar de serem satirizados sob o ponto de vista mitológico, como sugere Winnington-Ingram, no caso do filho de Leto, porque cometeu um ato condenável, ao ter arrastado Creúsa, em *Íon*, para o seu leito³⁶. Desta forma, a referida passagem de *Hipólito* pode ser abordada negativamente, porém o significado contextual implicaria a existência de traços humanos postos na divindade. Sabe-se que a *hybris* de Hipólito provoca o surgimento da paixão de Fedra. Paixão e violência estão, aqui, unidas. Entre Afrodite e Hipólito, há a presença de Fedra. Cabe destacar também que a paixão constitui-se em um veículo de vingança para a divindade.

A hipótese aludida acima encontra-se, por exemplo, na tragédia *Héracles*, quando o personagem homônimo salvou os seus familiares antes de serem assassinados por um inimigo: Licos. Em seguida, surgem Íris e Lissa que, sob as ordens de Hera, discorrem sobre o dever de enlouquecer o herói para que esse produza uma série de atos insanos. Héracles seria o rebento de uma relação extraconjugal praticada por Zeus; Hera, por sua vez, representa a esposa que deseja vingar-se. Vale lembrar que Zeus é acusado de omissão, por não ter socorrido o seu filho, e Hera, por ter-se vingado³⁷ da traição do marido. Há, desta forma, um diálogo intertextual que pode ser instaurado com *Hipólito*. Teseu também é aquele que ajuda

³⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 124.

³⁶ WINNINGTON-INGRAM, R. P. Eurípides ποιητής σοφός. *Arethusa*, v. 2, p. 127-142, 1969. p. 129.

³⁷ PEREZ, Juan Antonio López. Observaciones sobre los mitos del Heracles de Eurípides. In: *Máscaras, voces e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: M. F. Brasete, 2001. p. 71-114. p. 73.

na destruição do filho — por insinuação de Fedra —, causando-lhe, inclusive, a morte, como será examinado no quarto capítulo. Neste sentido, eros e vingança novamente estão relacionados e proporcionam a destruição nas relações humanas, quando os deuses se envolvem com os mortais. Hera é a esposa traída que deseja vingar-se através do rebento espúrio. O temor de Fedra é que Teseu saiba que ela o traiu através da nutriz e vingue-se dela.

A ira de Afrodite e a forma como conduziu a sua vingança não representam um momento isolado na manifestação das emoções e dos planos divinos na obra de Eurípides. Tal situação pode até ser estendida ao comportamento de Apolo em *Íon*, que não aparece em cena, porém Palas Atena o substitui para prestar esclarecimentos aos mortais, porque o deus temia censuras sobre o que fizera no passado. Trata-se, aqui, do seu comportamento sexual, digno de censura aos olhos dos humanos, conforme v. 1555-1558,

Sou Palas e venho da tua terra a que dei nome,
apressando o meu curso por Apolo,
o qual pensou em não vir à vossa vista,
não veio em público pela censura a fatos passados.
ἐπώνυμος δὲ σῆς ἀφικόμεν χθονὸς
Παλλάς, δρόμῳ σπεύσας' Ἀπόλλωνος πάρα,
ὃς ἐς μὲν ὄψιν σφῶν μολεῖν οὐκ ἤξιον,
μὴ τῶν πάροιθε μέμψις ἐς μέσον μόλῃ³⁸.

A teórica Jacqueline de Romilly³⁹ acredita que os deuses procuram defender os seus amigos e punir os inimigos — eis a concepção presente em *Hipólito* —, pois Cípris divide o mundo entre os que a veneram e os que não agem com respeito; esses últimos são destruídos, v. 5-6. Ainda sobre os deuses nas peças de Eurípides, Menelau e Helena são personagens que estão nas mãos de divindades com desejos contrários (ver *Helena*, v. 888 ss). Segundo Frederico Lourenço⁴⁰, Hipólito assemelha-se a Penteu, que rejeitou Dioniso e foi destruído pela divindade. Ambos não tiveram o mesmo comportamento de Creúsa em *Íon*, que, mesmo sendo violada por Apolo, não o recusou. De acordo com o helenista português, tudo poderá acabar da melhor maneira, pois isso é demonstrado por Atena nos versos 1595-1603. De fato,

³⁸ EURÍPIDES, 1988, p. 248.

³⁹ ROMILLY, Jacqueline de. *La modernité d'Euripide*. Paris: Press Universitaires de France, 1986. p. 25.

⁴⁰ EURÍPIDES. *Íon*. Trad. e introd. de Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 1994b. (Coleção Mare Nostrum; Série Clássicos, 3). p. 27.

Apolo conhece aquilo que é e o que há de ser (ver versos 6 ss). A divindade sabe que todas as adversidades na vida de Creúsa e de Íon serão solucionadas.

A *hybris* de Hipólito, todavia, não só se estabelece nessa rejeição a Afrodite (há divindades que são mais sensíveis às afrontas, da mesma forma que os mortais⁴¹). Como bem destaca o texto, Piteu, seu avô, era casto, v. 11, porém tal reclamação feita por Afrodite não atingiu o ancião, pois o problema não é ele, e sim, Hipólito. É importante ressaltar que Afrodite não está em busca de uma retaliação aos humanos que não fazem sexo.

Se Afrodite ataca Hipólito violentamente, está retribuindo o comportamento agressivo do jovem no passado. Afrodite, insatisfeita com as ações, reclama que o filho de Teseu “diz que sou o pior dos Numes”, λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι”, v. 13⁴². Por que Hipólito necessita acusar a divindade? Será que Hipólito foge da experiência do amor, da paixão, do sexo, do leve toque nos corpos?

A resposta mais plausível à questão é que Hipólito decide por si mesmo, julga que pode falar o que bem entende, como faz, por exemplo, contra as mulheres, proferindo-lhes impropérios, ao opinar sobre os assuntos que dizem respeito a Afrodite e até mesmo a Ártemis. O jovem esquece que essa última deusa está envolvida ainda com o surgimento da vida; cabe também recordar que, no párodo, o coro (formado por um grupo de mulheres) pediu ajuda àquela deusa na hora do parto, v. 165-169,

Através do meu ventre, o sopro agitou-se vivamente
outrora. Mas invoquei a protetora dos partos,
a celestial dos arcos,
Ártemis, sempre invejavelmente,
freqüenta-me com a anuência dos deuses.
δι' ἐμῶς ἦξέν ποτε νηδύος ἄδ'

⁴¹ A questão da *hybris* é amplamente discutida em CAIRNS, Douglas L. *Hybris, dishonour and thinking big. The Journal of Hellenic Studies*, v. 116, p. 1-32, 1996.

⁴² EURÍPIDES, 1995b, p. 124. O emprego da linguagem, pelo filho de Teseu, encaminha-o a se opor diretamente contra a divindade. A emissão da opinião negativa contra as divindades é observada e recebe o seu tributo. Uma zombaria realizada pode gerar um desastre, como ocorre na *Iliada*, XXIV, v. 602 ss, quando é contada a história de Niobe (relato que aparece ainda em *Antígona*, v. 823 ss, de Sófocles) que se vangloriou de ter gerado mais filhos do que Leto; como punição, Ártemis e Apolo mataram com flechas os rebentos da mortal, isto é, os seus doze filhos. Neste sentido, tudo o que é pronunciado de forma fortuita ou provocativa é o estopim para o início do ato punitivo da parte dos deuses. Hipólito realizou uma ofensa e esse será punido, como a divindade deixou evidente nos versos 49-50.

αὔρα· τὰν δ' εὐλοχον οὐρανίαν
 τόξων μεδέουσιν ἀντευν
 Ἄρτεμιν, καὶ μοι πολυζήλωτος αἰεὶ
 σὺν θεοῖσι φοιτᾷ⁴³.

A divindade que se destaca pela castidade está envolvida com a manutenção da vida. Desta maneira, Hipólito não só fere Cípris em sua individualidade como também interfere na ordem do Olimpo.

O filho de Teseu é aquele que não presta as honras às divindades, e Cípris reclama desse comportamento no prólogo. O servo comenta mais adiante que “As honras, filho, aos Numes é preciso prestar”, “τιμαῖσιν, ᾧ παῖ, δαιμόνων χρῆσθαι χρεών”⁴⁴, v. 107. Ao se examinar a relação entre as honras não fornecidas pelo filho da amazona, está-se diretamente tratando da paixão de Fedra. É importante frisar que não somente Hipólito, na obra de Eurípides, é advertido por não fornecer as honras aos deuses mas também Penteu, da peça *As bacas*, v. 882-887, realiza esse tipo de insolência. O próprio coro critica a posição do rei de Tebas:

Move-se a custo mas se move
 confiável o poder divino
 e retifica entre mortais
 quem honra a ignorância
 e não cultua os Deuses
 por louca opinião.
 Ὅρμαται μόλις, ἀλλ' ὅμως
 πιστόν <τι> τὸ θεῖον
 σθένος· ἀπευθύνει δ' βροτῶν
 τοὺς τ' Ἀγνωμοσύναν τιμῶν-
 τας καὶ μὴ τὰ θεῶν αὔξον-
 τας σὺν μαινομέναι δόξα⁴⁵.

Outro juízo apresenta, na mesma peça, o personagem Tirésias, v. 206-209, cujo passado glorioso, por sua sabedoria, não pode ser esquecido. O adivinho possui uma opinião mais forte que o humilde servo de Hipólito; no entanto, nem a importância do ancião permite

⁴³ EURÍPIDES, 1995b, p. 138.

⁴⁴ Ibid., p. 134.

⁴⁵ EURÍPIDES, 1995a, p. 97.

convencer Penteu a honrar o filho de Sêmele. O cego adivinho afirma que Dioniso deseja ter honras,

Pois não distingue o Deus quem o jovem
e quem o velho se é preciso dançar,
mas de todos deseja ter honras
comuns, nem quer distinguir louvores.
“οὐ γὰρ διήρηχ' ὁ θεὸς εἶτε τὸν νέον
εἰ χρὴ χορεύειν εἶτε τὸν γεραίτερον,
ἀλλ' ἐξ ἀπάντων βούλεται τιμὰς ἔχειν
κοινὰς, διαριθμῶν δ' οὐδὲν αὖξέσθαι θέλει⁴⁶.”

Penteu e Hipólito estão seguros de suas decisões e de suas opiniões. Esses personagens não escutam os mortais e assumem posições individualizadas sobre os seus atos. Tais homens são diferentes e as escolhas de cada um deles acarreta a ruína de suas vidas; além disso, esses heróis participam de relações complexas com os deuses. Mesmo que Hipólito seja querido à Ártemis, essa nada pode fazer pela vida dele, enquanto que Penteu acredita nas palavras de Dioniso, sem saber que a divindade o encaminha à morte. As situações deles revelam os limites nas relações entre mortais e imortais — mesmo que Hipólito seja amado, nada pode ser feito contra o poder de Afrodite.

Observam-se mais algumas particularidades que o prólogo informa sobre Hipólito: “Recusa o amor e não toca no casamento”, “ἀναίνεται δ' ἰλέκτρα κοῦ ψάυει γάμων”, conforme o v. 14⁴⁷; além disso, deseja subverter a ordem dos assuntos amorosos dos seres humanos⁴⁸. No segundo episódio, demonstra que as suas atitudes não são adequadas, conseguindo, graças a isso, irritar Afrodite. Há, aqui, um pressuposto para que realmente algo ocorra de errado quanto à paixão de Fedra, a saber, a luta da rainha por Hipólito será realmente difícil, tendo em vista o seu comportamento. Se há graves problemas na relação com o divino, igualmente há, em certa medida, no relacionamento com os mortais.

A questão é mais ampla e dimensiona a relação entre deuses e mortais e entre o universo de valores humanos. Outro fato que leva Afrodite a reclamar de Hipólito reside na

⁴⁶ EURÍPIDES, 1995a, p. 59.

⁴⁷ Id., 1995b, p. 124.

⁴⁸ LUSCHNIG, 1980, p. 91 ss.

constatação de que o jovem procura atingir limites perigosos que dividem as relações entre mortais e imortais, pois está “encontrando algo maior que um convívio mortal”, “μείζω βροτείας προσπесὼν ὁμιλίας”⁴⁹, v. 19. Se o personagem sabe como é o contato com uma divindade, tem o conhecimento de suas exigências, erra, pois, ao não venerar Afrodite. Quando o filho de Teseu, diante de seu pai, comenta que “Antes de tudo, eu sei venerar os deuses”, “ἐπίσταμαι γὰρ πρῶτα μὲν θεοὺς σέβειν”, v. 996⁵⁰, não está esquecendo que saúda, de forma distante, Afrodite? Assim, seria coerente para o personagem não incluir Cípris, porque o primeiro pode realizar escolhas em assuntos profanos, de forma semelhante ao que acontece no âmbito do sagrado⁵¹; nesse sentido, Afrodite é unicamente uma opção. O comportamento de Hipólito é referendado no v. 104, “Cada homem e cada deus possuem os seus gostos”, “ἄλλοισιν ἄλλος θεῶν τε κἀνθρώπων μέλει”⁵². Tal fala revela que o personagem sabe o que está fazendo, possuindo informações suficientes para tomar decisões sobre os assuntos relativos ao âmbito do sagrado.

Charles Segal⁵³ admite a necessidade da explicação de se saber qual é o motivo de o jovem ser injustiçado, quando se observam os versos 1361-1369.

Elevai-me como convém, arrastai-me atentamente,
o infortunado e infando
pelas faltas paternas. Zeus, Zeus, vês isto?
Aqui, eu, o misericordioso adorador dos deuses,
este que transcendeu a todos quanto à castidade.
Avanço ao visível Hades, no auge,

⁴⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 124. Nas *Suplicantes*, v. 612, o coro comenta que “vejo muitas diferenças dentre os deuses aos mortais”, “διάφορα πολλὰ θεῶν βροτοῖσιν εἰσορῶ”. Ver: id., *Supplici. Elettra*. Trad. Silvia Fabbri. Milano: Oscar Mondadori, 1995c. (Classici Greci e Latini, 74). p. 44. Existem distinções entre mortais e imortais que não podem ser escamoteadas. Entende-se que, nos assuntos humanos, como o próprio Hipólito refletirá sobre isso mais tarde, esse prefere escolher o segundo lugar no Estado, v. 1017; entretanto, tal posição representa uma opção no âmbito humano, não em relação às questões divinas. Wesley D. Smith entende que Afrodite exprimiu o que há de mais familiar entre os gregos: a necessidade de se saber os limites para se ter uma vida segura — é perigoso, neste sentido, que um mortal cresça tanto. Para maiores esclarecimentos, ver SMITH, Wesley D. Staging in the central scene of the *Hippolytus*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 91, p. 162-177, 1960. p. 175.

⁵⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 220.

⁵¹ Na verdade, como comenta David Kovacs, tal cena salienta que Hipólito escolheu de maneira consciente e correta a sua opção. A adoração à Afrodite é conveniente ao seu servo, porém a Hipólito significaria uma traição a tudo que é o mais importante em sua vida, conforme KOVACS, David. *The heroic muse*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987. p. 36.

⁵² EURÍPIDES, op. cit., p. 134.

⁵³ SEGAL, Charles P. Euripides' Hippolytos 108-112: tragic irony and tragic justice. *Hermes*, v. 97, p. 297-305, 1969. p. 304.

a minha vida foi destruída, e em vão, os trabalhos
de piedade
pratiquei para os homens.
πρόσφορά μ' αἵρετε, σύντονα δ' ἔλκετε
τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον
πατὴρ Ἀμπλακίαις. Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὀρᾷς;
ὄδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,
ὄδ' ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερσχών,
προὔπτον ἐς Ἄϊδην στείχω, κατ' ἄκρας
ὀλέσας βίοτον, μόχθους δ' ἄλλως
τῆς εὐσεβίας
εἰς ἀνθρώπους ἐπόνησα⁵⁴.

Segal indaga: como poderia um homem piedoso ser cruelmente morto? Será talvez por não cultuar Afrodite? Pode até haver um deus que esteja irado, conforme salienta o referido helenista. A questão, aqui, é outra: a paixão de Fedra consegue unir aquilo que não se uniria, isto é, alguém que ama loucamente outro que possui ojeriza ao sexo. Nesse sentido, o problema central é o comportamento de Hipólito em relação a Afrodite.

1. 3 Ártemis e Hipólito: limites

Após esse conjunto de reflexões, serão analisados outros aspectos presentes no prólogo. Afrodite queixa-se do comportamento de Hipólito por não venerá-la. Por que a divindade se manifesta antes da fala de Hipólito que justamente entoaria um hino a Ártemis? Será que tudo isso foi obra do acaso e a divindade não sabia que Hipólito estava chegando? Após a caça, o filho de Teseu reverenciaria Ártemis e, desta forma, comprovaria aquilo que a deusa dissera? Certamente a fala de Afrodite propositalmente antecede ao momento em que a personagem demonstra piedade à filha de Leto. Esse momento se opõe ao que Afrodite dissera que ela era considerada a pior das divindades por Hipólito, como assinala o v. 13, “diz que sou o pior dos Numes”, “λέγει κακίστην δαιμόνων πεφυκέναι”⁵⁵.

⁵⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 250.

⁵⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 124.

Hipólito está repleto de júbilo, quando entra em cena, cantando à sua deusa, junto aos homens que o acompanham. O personagem desconhece que não basta ser preferido por uma divindade, para que a sua vida esteja segura, nem mesmo se tiver o privilégio do relacionamento que mantém com a deusa, que se jacta de possuir, v. 84, “Só eu tenho, dentre os mortais, este privilégio”, “μόνῳ γάρ ἐστὶ τοῦτ’ ἐμοὶ γέρας βροτῶν”⁵⁶. Apesar de o filho de Teseu saber que está seguro, pela forma como estabeleceu a relação com Ártemis, julga que ela o protege de Afrodite⁵⁷; contudo, não compreende completamente o universo de valores dos seres imortais. Neste sentido, ele desconhece que uma divindade não pode interferir nos assuntos de outra, como assinala Ártemis, nos versos 1327-1330.

Há um conjunto de superlativos⁵⁸ e de epítetos que acentuam as qualidades de Ártemis e o apego que lhe possui Hipólito; essas expressões demonstram a aproximação entre a linguagem do amor e a da religião. A demonstração de uma relação afetiva, quiçá, esteja acima da que existe entre mortais e imortais. Tais superlativos são “mais augusta”, “σεμνοτάτα”, v. 61; “a mais bela”, “καλλίστα”, que se repetem nos versos 66 e 70. Entretanto a filha de Leto não só recebe elogios mas também o seu pai que é Zeus, mencionado nos versos 59, 62, 65, 68 (“pai ilustre”, “εὐπατέριον” refere-se a Zeus, pois significa filha de pai ilustre) e no v. 69. É digno de nota assinalar que esse é um recurso para realçar a ascendência de Ártemis e a relação que o filho de Teseu mantém com a divindade. A ironia é que não se trata de Palas Atena, que não teve mãe, mas só Zeus como pai; Ártemis, porém, teve Leto como mãe, v. 65. Hipólito demonstra saber que a sua deusa possui pai e mãe, e que, sem esses, não há a origem da vida. Dessa maneira, a postura negativa que ele assume em relação às mulheres e à sua abstinência sexual contrapõe-se à geração de sua deusa favorita, conforme é ressaltado em todo o hino cantado por ele. A paixão de Fedra teria, porventura, dois obstáculos: em primeiro lugar, a adoração de Ártemis por Hipólito; em

⁵⁶ Ibid., p. 130.

⁵⁷ LUSCHNIG, 1980, p. 90.

⁵⁸ KOVACS, 1987, p. 34.

segundo lugar, fazer com que o filho de Teseu aceite o sexo como algo natural na vida dos deuses e dos homens. O filho de Teseu entoa versos que, na verdade, não consegue interpretá-los plenamente; louva os atributos de um ser divino que, de certa forma, nega-os em sua conduta pessoal. Dessa forma, até mesmo uma divindade cujo simbolismo está relacionado à castidade possui um pai e uma mãe e houve, também, a necessidade do sexo para a origem da vida.

Afrodite possui preceitos que pertencem aos imortais; além disso, aprecia ter honras, com espaços delimitados para o culto, como é o caso de Fedra que, v. 31, “ela edificou um templo à Cípris”, “ναὸν Κύπριδος ἐγκαθείσατο”⁵⁹. O filho de Teseu, contudo, possui um espaço próprio, com restrições que lhe permitem manter-se afastado de todos os mortais: trata-se do prado, espaço típico na literatura grega. Hipólito não está aberto a novas experiências, pois parte do pressuposto de que somente pela sua nobreza entra no prado, como evidencia o verso 79, “e os que não pelo aprendizado, mas sim pela natureza”, “ᾧσσις διδασκτὸν μηδὲν ἄλλ’ ἐν τῇ φύσει”⁶⁰. Sobre essa concepção, Hipólito não necessitou fazer escolhas (conforme o v. 104), ou seja, não precisou da razão para estabelecer quem entra nesse lugar especial. Ele está previamente inserido nessa ordem, nesse prado, do qual profere ser o único a ter esse privilégio. A nobre origem do personagem garante-lhe o acesso a esse universo; de fato, Hipólito rejeita uma divindade que possui um grau de parentesco consigo que é Afrodite. Se os deuses antecedem aos homens, se, no sangue de Teseu, há o sangue das divindades (como o próprio texto sugere a filiação com Posídon), de que modo poderia Hipólito negar o acesso de Cípris ao prado? Esse espaço, agora, resguardado a uma divindade e a um homem, revela algo estranho ao leito do qual participam, geralmente, um ser feminino e um ser masculino. A ironia desse conjunto de relações é que, na literatura grega, o prado

⁵⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 126.

⁶⁰ Ibid., p. 130. Nos versos 592 ss de *Hécuba*, a rainha troiana procura encontrar um meio-termo para o processo de aprendizado. Igualmente há alusões à possibilidade do aprendizado nos versos 913 ss das *Suplicantes*. Certamente, o dramaturgo busca uma solução quanto à questão do aprendizado e isso justificaria algumas opiniões de suas personagens que parecem, muitas vezes, contradizer-se.

(“λειμῶνος”, v. 74; “λειμῶνα”, v. 77), em alguns casos, possui uma conotação erótica⁶¹. Trata-se de um *locus* no qual Afrodite intercederia — no entanto, Hipólito não permite tal atitude.

Charles Segal também concorda com o comentário de W. S. Barrett, que atesta que a pureza moral de Hipólito é estranha para o padrão do seu século. Cabe frisar, aqui, que a pureza sexual não é usual no pensamento grego⁶². Neste sentido, é contra essa pureza do personagem que a paixão de Fedra entrará em conflito. Eurípides enfatiza que o personagem é obsessivo com a castidade e com a pureza, quando considera as mulheres e o sexo como algo repugnante⁶³.

No primeiro episódio da peça, Fedra revela que gostaria de que, no “prado reclinasse a repousar”, “λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσαίμαν”, v. 211⁶⁴. É importante destacar que há um contraponto entre a maneira como Hipólito e Fedra concebem esse *locus*⁶⁵ (o prado), pois cada um o representa de modo diverso. O filho de Teseu sacraliza um local, ao restringi-lo, baseado em questões religiosas, diferentemente do que se realizou, no imaginário grego, até aquele momento.

Os elementos que compõem a cena do prado de Hipólito são mencionados em outras passagens da peça⁶⁶, porém com outras conotações. A abelha que transita ali, quando o jovem comenta que nem o pastor ali estivera, de acordo com os versos 76-77, “nem ainda veio com a

⁶¹ BREMER, J. M. The meadow of love and two passages in Euripides' *Hippolytus*. *Mnemosyne*, Países Baixos, v. 28, fasc. 3, p. 268-280, 1975. p. 268 ss. Esse autor esclarece que o prado é destacado pelo emprego da linguagem, pois é qualificado por Hipólito através de negações e de sentenças nos versos 73-84. A única qualificação positiva é que o Pudor cuida do prado. Para o público, seria um paradoxo, porque as descrições do prado normalmente acompanham aspectos mitológicos ou assuntos amorosos dos mortais. Causa estranheza um jovem que entra em um prado e afirma que é casto. Bremer cita um relato de Pausânias, livro II, 17, 2, no qual as pessoas entravam nesse espaço a fim de colher flores e fazer uma coroa para a divindade do casamento. O helenista refere-se ao helenista Motte que sublinha que os gregos não conseguiam representar idealmente o amor sem o acompanhamento de um espaço verdejante. Essa referência é adequada com o desejo de Fedra em deitar sobre o prado, v. 211.

⁶² SEGAL, Charles. Shame and purity in Euripides' *Hippolytus*. *Hermes*, v. 98, 1970, p. 278-99. p. 279.

⁶³ FITZGERALD, G. J. Misconception, hypocrisy and the structure of Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 2, p. 20-40, 1973. p. 27

⁶⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 142.

⁶⁵ SEGAL, 1965, p. 124.

⁶⁶ SEGAL, 1965, p. 121-122.

foice, porém a abelha / primavera! percorre o prado imaculado”, “οὐτ' ἦλθέ πω σίδηρος, ἀλλ' ἀκήρατον / μέλισσα λειμῶν' ἥρινν' διέρχεται”⁶⁷, retorna como símbolo da presença de Afrodite nos versos 563-564, “Tudo está sob o seu sopro, pois é terrível, / e ela voa como uma abelha”, “δεινὰ γὰρ τὰ πάντ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα δ' οἷ- / α τις πεπόταται”⁶⁸. Já o “Αἰδῶς” que molha o prado intocado, v. 78, “e o Pudor o refresca com a água dos rios”, “Αἰδῶς δὲ ποταμίαισι κηπεύει δρόσοις”⁶⁹ reaparece no v. 385 como força na mente de Fedra ao tratar da oscilação do referido termo. O vocábulo “puro”, “ἀκήρατος”⁷⁰, v. 73 e 76 surge na acusação de Teseu contra Hipólito, v. 949, “Tu és virtuoso e puro dos males?”, “σὺ σῶφρων καὶ κακῶν ἀκήρατος;”⁷¹. Todos esses aspectos assinalados por Charles Segal demonstram o trabalho poético de Eurípides com as palavras. Esse é o quadro dos objetos que estão ali no prado do jovem Hipólito, com um significado específico; contudo, a paixão de Fedra faz com que os vocábulos assumam novas conotações na interação que as personagens realizam entre si. As palavras que o filho de Teseu empregou para descrever o prado perdem, no decorrer da tragédia, a conotação religiosa pela qual o personagem se guia e confia para interpretar o mundo e a sua relação com Ártemis.

Segundo J. Pigeaud⁷², Aristóteles⁷³ entende que a abelha⁷⁴ não fabrica o mel, apenas o colhe. Esse detalhe indica a ausência de uma transformação da natureza; deste modo, no espaço de Hipólito, não há progresso. É importante ressaltar que se pode fazer um

⁶⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 130.

⁶⁸ Ibid., p. 176.

⁶⁹ Ibid., p. 130.

⁷⁰ Esse exemplo é valioso, pois, tanto no v. 73 como no v. 76, o referido adjetivo é empregado para se referir ao prado que justamente representa o espaço restrito de Hipólito. Assim, através desse vocábulo, no v. 949, o personagem estaria experimentando o contrário daquilo que ele é, pois Teseu indaga se ele realmente é casto e se não é um perverso.

⁷¹ Ibid., p. 216.

⁷² PIGEAUD, J. Euripide et la connaissance de soi. Quelques réflexions sur Hippolyte 73 à 82 et 373 à 430. *Les Études Classiques*, v. 44, n. 1, p. 3-24, 1976. p. 5.

⁷³ J. Pigeaud cita o texto *História dos animais*, V. 21. 553a, linha 17 ss. Também se refere à importância de um trabalho de Dêtiene, que discorre sobre a castidade das abelhas, intitulado *Le mythe (Orphée au miel)*.

⁷⁴ Curiosamente a abelha é o único animal do qual as mulheres nasceriam; tal circunstância é aceitável na ótica de Simônides, fragmento 7.83-93. Uma das características desse tipo de mulher é não apreciar as conversas com as outras mulheres a respeito dos assuntos amorosos. No longo discurso que Hipólito perfaz contra as mulheres, propõe que elas não conversem, visto que o assunto que preocupa o filho de Teseu é justamente a troca de experiências e confissões a respeito do tema da paixão.

contraponto com outros textos dramáticos que mencionam a importância do progresso como *Antígona*, de Sófocles, *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, as *Suplicantes*, do próprio Eurípides — essa última situada historicamente próxima a *Hipólito*. A idéia é que não haja alterações nos espaços por onde Hipólito prefere transitar; tal circunstância evidencia que o jovem está aquém do desenvolvimento da sociedade. Neste sentido, o progresso seria totalmente contrário ao ideal que o filho de Teseu quer para o seu prado e igualmente para a sua relação com Ártemis. De fato, ele não deseja ir além do que é estabelecido. Quando proclama que não enxerga a filha de Leto, v. 86, age conformado com o seu relacionamento; não há, aqui, qualquer traço de indignação, revolta, inquietude. Para o personagem, é suficiente estar ao lado da deusa, só conversando, sem manter um contato físico.

Como foi observado anteriormente, o prado também não é o espaço para se aprender a virtude, pois o indivíduo já a possui. No segundo episódio, Hipólito comenta que alguém deve ensinar as mulheres a serem sábias, v. 667-668: “Ou alguém as ensine a ser ponderadas, / ou permitam a mim injuriá-las sempre”, “ἢ νύν τις αὐτὰς σωφρονεῖν διδάξάτω / ἢ κάμ' ἐάτω τοῖσδ' ἐπεμβάινειν αἰεί”⁷⁵. É necessário ressaltar que há uma restrição à entrada no prado, que se aplica a dois grupos distintos que mantêm contato entre si: um é Afrodite e todos os assuntos nos quais a divindade estaria envolvida; o outro, é a entrada daqueles que aprenderam alguma coisa. Apaixonar-se é um momento na vida no qual se pode aprender algo que não se sabe. Nesse caso, essa experiência, previamente, não é aceita por Hipólito. Cabe frisar também que, no prólogo, paulatinamente é enfatizada a impossibilidade da paixão de Fedra.

No v. 87, Hipólito pede para que “Que eu dobrasse o fim da vida como eu a iniciei!”, “τέλος δ' ὧ κάμψαιμι' ὥσπερ ἠρξάμην βίου”⁷⁶, isto é, que não ocorram alterações em sua vida, que o universo de relações no qual confia não se modifique e que se mantenha um

⁷⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 188.

⁷⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 130.

estado praticamente imutável. Neste sentido, a paixão de Fedra representa o dismantelamento da segurança do filho de Teseu. Nem com Afrodite, nem com Ártemis, e menos ainda com Fedra, Hipólito obtém aquilo que deseja, isto é, a não-alteração do seu corpo e, conseqüentemente, a ausência de sofrimento. O pedido do personagem é contrário ao modo como a vida humana se desenrola⁷⁷, dentro das categorias que envolvem o nascimento, o crescimento e a morte. Desta forma, a paixão provoca transformações naquele que ama e naquele que é amado. Aquilo que sempre é, que não se altera, é uma condição inerente aos deuses. Hipólito realmente quer algo de Ártemis, além do permitido: almeja uma igualdade, não respeitando os limites entre os deuses e os mortais. Só os deuses não conhecem a velhice e a morte. O imortal não possui idade; está sempre jovem. O fato é que Hipólito está preocupado com a perenidade de sua vida.

O herói é um caçador e tem as feras como companheiras. O filho de Teseu possui uma visão insuficiente tanto de si mesmo como dos homens⁷⁸. Não convive em contato com os humanos, pois os jovens que lhe acompanham são “seguidores”⁷⁹, como assinala o vocábulo “ὄπαδοί” do v. 108. Quando o servo questiona Hipólito, esse demonstra que pouco se preocupa com as conseqüências públicas graças às suas práticas individuais. Tal atitude é distinta do isolamento praticado pelos heróis de Sófocles. Desta maneira, essa postura de Hipólito é uma forma de mascarar o seu narcisismo⁸⁰ e o seu elitismo, mesmo que o prado tenha ainda traços religiosos.

Robin N. Mitchell destaca que tanto Édipo como Filoctetes podem conceder algo ao mundo, pois buscam valores bem mais elevados, no isolamento em que estão, ao passo que Hipólito nada pode oferecer aos outros seres humanos. Há outras passagens, como os versos 75-78, nas quais o personagem reconhece, no prado, algumas qualidades que atribui a si

⁷⁷ LUSCHNIG, 1980, p. 94.

⁷⁸ BERNIS, Gisela. ‘Nomos and physis: an interpretation of Euripides’ *Hippolytus*’. *Hermes*, v. 101, p. 165-187, 1973. p. 174.

⁷⁹ LUSCHNIG, op. cit., p. 95.

⁸⁰ MITCHELL, Robin N. Miasma, mimesis and scapegoating in Euripides’ *Hippolytus*. *Classical Antiquity* v. 10, p. 97-122, 1991. p. 105.

mesmo, visto que Hipólito termina por devolver o reflexo de sua própria imagem, uma vez que a contempla⁸¹. Desta maneira, o narcisismo de Hipólito veta a possibilidade de que ele interaja com o mundo; além disso, interferirá, certamente, na sua incapacidade para entender a paixão de Fedra bem como contribuirá na dificuldade de interação entre pai e filho.

Retomando o que já se disse, Hipólito possui um pequeno espaço, o prado, para a compreensão da natureza do homem⁸². Fedra está em casa e Hipólito possui um prado especial que é avesso a novas experiências — são, pois, dois seres isolados em universos restritos. Deste modo, a união entre eles ocorre através da paixão.

Se, na relação com os mortais, Hipólito parece ter problemas, no âmbito da caça, no seu trato com os animais, o herói demonstra estar seguro com os seus atos e com o seu poder — em termos objetivos, a relação é de dominação. Talvez se possa questionar quais são as semelhanças entre animais e mulheres (Fedra e a nutriz), pois, posteriormente, no segundo episódio, o filho de Teseu os colocará em um mesmo espaço. Na verdade, os animais representam um objeto de caça, na opinião de Afrodite; W. S. Barrett⁸³ comenta que o filho de Teseu, no v. 18, “com os seus cães ágeis, extermina as bestas da terra”, “*κυσὶν ταχείαις θήρας ἐξαίρει χθονός*”⁸⁴, expressa a ênfase dada por Afrodite à devoção de Hipólito à caçada. A forma “*θήρες*” engloba todos os animais. Sobre a caça, no v. 52, Afrodite comenta a chegada do filho de Teseu: “avançando ao abandonar a labuta da caça”, “*στείχοντα, θήρας μόχθον ἐκλελοιπότα*”⁸⁵; encontra-se, aqui, a presença do vocábulo “*θήρας*” (novamente há repetições de palavras que enfatizam a imagem de Hipólito como caçador). Após a conversa do filho de Teseu com o servo, ao dar ordens a seus seguidores, Hipólito menciona a mesa repleta depois da caçada e orienta sobre o que devem fazer com os cavalos, v. 109-112,

preparai a comida. Depois da caça é agradável

⁸¹ ORBAN, Marcel. *Hippolyte: 'Souffrir pour comprendre'*, (Esch., Ag., v. 177, trad. Mazon). *Les Études Classiques*, v. 49, n. 3, p. 194-212, 1981b. p. 196.

⁸² BERNIS, 1973, p. 184.

⁸³ EURÍPIDES, 1964, p. 158.

⁸⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 124.

⁸⁵ Ibid., p. 128.

uma mesa repleta. É preciso cuidar dos cavalos,
para que, atrelados ao carro, tendo-me saciado
do alimento, eu os exercitarei de modo apropriado.
σίτων μέλεσθε· τερπνὸν ἐκ κυναγίας
τράπεζα πλήρης· καὶ καταψήχειν χρεὼν
ἵππους, ὅπως ἂν ἄρμασι ζεύξας ὕπο
βορᾶς κορεσθεῖς γυμνάσω τὰ πρόσφορα⁸⁶.

O próprio ato de dar ordens aos servos, a fim de que treinem os cavalos, é mais um traço que reforça a sua imagem de caçador e de domador de animais. É necessário observar que essa postura representa algo que não é absoluto, que está sob a esfera da mudança. Entretanto, a cena da morte de Hipólito, no quarto episódio, quando é perseguido por um touro, demonstra a fabilidade humana e as suas limitações.

1. 4 Obrigações e o divino

Depois da fala de Afrodite, Hipólito canta (integrado ao coro dos caçadores) à estátua da deusa Ártemis e, em seguida, oferece-lhe uma coroa de flores. No debate entre mortais, Hipólito e um dos seus servos tratam dos limites do humano, de suas obrigações em relação aos deuses. Cabe, aqui, uma indagação: por que Hipólito não venera Afrodite e lhe explica o porquê de não se preocupar com os assuntos amorosos? Será que Cípris proclamou a verdade no prólogo e Hipólito realmente seria condenável por seus atos e por suas palavras?

O verso 88 marca o início do debate: “Senhor, já que os deuses devem-se chamar soberanos”, “ἄναξ — θεοὺς γὰρ δεσπότας καλεῖν χρεὼν”⁸⁷. Para David Kovacs⁸⁸, a forma “ἄναξ” foi empregada como um mecanismo para induzir (pela humildade) o filho da amazona. Representa-se, assim, a dificuldade de Hipólito em agir conforme as regras de veneração das divindades, como Afrodite pronuncia no prólogo. Nessa lógica, os deuses são

⁸⁶ Ibid., p. 134.

⁸⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 130.

⁸⁸ KOVACS, 1980, p. 136-137.

senhores aos quais se devem prestar honras, como ainda será sugerido pelo servo. Desta maneira, a aceitação dessa divindade implica a possibilidade de o filho de Teseu participar de seus assuntos ou, pelo menos, prestar-lhe reverência; além disso, a paixão de Fedra terá alguma chance de realização. Todavia, é inaceitável para Hipólito que esse possua a obrigação de participar de algo que diga respeito a Afrodite. Deste modo, uma paixão que exerce poder sobre um sólido edifício de pureza, que é Hipólito, seria o equivalente à própria morte.

A pergunta do servo, no v. 88, citada acima, é irônica. A resposta esperada é uma confirmação pronunciada por Hipólito: “Certamente. Do contrário, nós não pareceríamos sábios”, “καὶ κάρτα γ’ ἡ γὰρ οὐ σοφοὶ⁸⁹ φαινοίμεθ’ ἄν’⁹⁰”, v. 90. O servo demonstra que não pode iniciar a conversação com o seu senhor, sem que consiga certificar-se de que ambos estão de acordo com a relação entre mortais e imortais. A semelhança entre os vocábulos “ἄναξ” e “δεσπότης”, como seres detentores do poder, faz parte do sofisticado emprego da linguagem do escravo que deseja aconselhar o seu amo; também se pode observar essa habilidade com as palavras no diálogo entre a nutriz e Fedra. A fala do servo é uma prévia demonstração do que a aia tentará posteriormente em relação à sua senhora, a saber, convencê-la de que se deve tratar seriamente a paixão que está em seu íntimo. É necessário observar que o servo é o primeiro personagem a propor que Hipólito aceite Afrodite e tudo aquilo a que se refere o seu poder. Certamente, é uma continuação, no plano humano, do discurso de Afrodite.

Nesse contexto, a expressão “é preciso chamar”, “καλεῖν χρεών” remete ao início da tragédia, à apresentação de Cípris, v. 2. O verso 88 mantém estreita relação com a fala de Afrodite, quando ela apresenta o seu poder, confirma que é uma divindade e que os deuses apreciam as honras fornecidas pelos mortais, conforme os versos 7-8. O servo inicia o diálogo

⁸⁹ O termo *sophos* é empregado freqüentemente na poesia de Eurípides. A crítica especializada tem analisado a relação entre Eurípides e os sofistas. Muitas vezes o dramaturgo foi chamado de o ‘filósofo sobre o palco’, e isso talvez tenha sido um exagero, conforme a opinião de WINNINGTON-INGRAM, 1969, p. 127. Tal idéia igualmente é mencionada por RIVIER, 1975, p. 9.

⁹⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 130.

com Hipólito, chamando-o de deus ou de senhor; no entanto, fundamentalmente, instaura a ordem defendida por Cípris no plano dos mortais.

O servo demonstra respeito e veneração ao seu mestre, contudo a recíproca não é verdadeira. A ignorância de Hipólito, talvez falsa ignorância, como depois se verá em seu comentário sobre sexo (v. 1003-1005⁹¹), é agora ressaltada, porque, quando o servo lhe indaga se o jovem conhecia as leis dos imortais, o filho de Teseu confessa que não sabe do que se trata, respondendo em tom de censura ao servo. O filho de Teseu demonstra saber que os deuses apreciam receber honras — isso está implícito no comportamento de Hipólito. Neste sentido, tem-se, aqui, um desprezo pelo outro, pois apresenta-se uma dissimulação. Não deveria Hipólito ter o conhecimento de uma lei, uma vez que proclama que é o único a conviver⁹² com uma divindade, conforme os versos 84-85, “Só eu tenho, dentre os mortais, este privilégio: / convivo os dias contigo e converso”, “μόνῳ γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν / σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι”⁹³. Na lógica dos raciocínios, se anteriormente Hipólito comentou que sabia que os deuses eram senhores, pois, caso contrário, os mortais não seriam “sábios”, “σοφοὶ”, v. 90; agora, o personagem não age de acordo com o esperado. As escolhas de Hipólito, como ele mesmo confessa no verso “Cada homem e cada deus possuem os seus gostos”, “ἄλλοισιν ἄλλος θεῶν τε κἀνθρώπων μέλει”⁹⁴, v. 104, também dispõem sobre aquilo que ele conhece e pode ocultar. Por que Hipólito trata com falsidade o servo e se autoproclama como casto, se dá provas de que não é plenamente perfeito como se fosse um deus? Por que apresentar imagens daquilo que ele não é? Se não é

⁹¹ A divindade não deseja libações ou sacrifícios, contudo quer a participação no assunto, ou seja, no sexo e no casamento. Hipólito, ao não contrair matrimônio, coloca-se fora do principal sistema de criação e de educação que fortifica a pólis, conforme HALLERAN, 1991, p. 119.

⁹² Observa-se a ironia proclamada por Afrodite: a comunhão que mantém com a sua deusa favorita é mencionada através do verbo “ξύνειμι” que normalmente é aplicado às relações sexuais, v. 17, conforme ORBAN, 1981b, p. 205 e EURÍPIDES, 1964, p. 157. Por essa ironia, observa-se o quanto Afrodite questiona a castidade que há entre Ártemis e Hipólito, mesmo que se reconheça a inexistência de registros de contato sexual entre ambos. Cípris questiona esse tipo de proximidade na qual não ocorre a presença de sexo.

⁹³ EURÍPIDES, 1995b, p. 130.

⁹⁴ Ibid., p. 134.

um ser perfeito como um deus, ele pode experimentar a paixão de Fedra, apesar dos seus específicos papéis sociais, isto é, Fedra, a sua madrasta; Hipólito, o seu enteado.

A sequência das perguntas do servo possui um alvo específico: as escolhas de Hipólito⁹⁵. O v. 99 assinala o problema “Como tu não diriges a palavra a um Nume augusto?”, “πῶς οὖν σὺ σεμνὴν δαίμον’ οὐ προσεννέπεις;”⁹⁶. Nesse verso, está subjacente o questionamento da sexualidade de Hipólito. Por que ele não se relaciona com uma mulher? Neste sentido, a relação com a fala de Cípris é estabelecida diretamente. Afrodite somente relata o desprezo que Hipólito demonstra em relação à deusa. O filho de Teseu, no entanto, novamente manifesta ignorância sobre o que ele estaria realizando erradamente contra uma divindade. Desta forma, a defesa que possui é a possibilidade de realizar livres escolhas; assim, o personagem demonstra estar fortemente convicto de sua postura.

Cabe frisar, aqui, que a pergunta do servo feita a Hipólito suscita interessantes relações: é a única oportunidade, nesse diálogo tenso, no qual o servo demonstrou ousadia em duvidar das ações de seu senhor. Afrodite anteriormente proclamou que “porém derrubo os que me menosprezam”, “σφάλλω δ’ ὅσοι φρονοῦσιν εἰς ἡμᾶς μέγα”⁹⁷, v. 6. O verbo decisivo no verso é “σφάλλω”, em primeira pessoa, que realça o poder da divindade. O filho de Teseu responde: “Qual? Cuida para que a tua boca não cometa um erro”, “τίν’; εὐλαβοῦ δ’ ὃ μή τί σου σφαλῇ στόμα”⁹⁸, v. 100⁹⁹. A forma que Afrodite trata os mortais (como

⁹⁵ Há uma semelhança entre as cenas nas quais o servo de Hipólito adverte o seu mestre de que não provoque Afrodite (v. 88 ss) e a da ama de Fedra que também ressalta que a rainha não deve recusar o querer de Cípris (v. 473 ss). Existe, em Hipólito, uma repressão sexual que se desenvolve no decorrer da tragédia, bem como o seu orgulho, enquanto Fedra intenta suprimir a sua sexualidade, conforme DEVEREUX, 1985, p. 1.

⁹⁶ EURÍPIDES, op. cit., p. 132.

⁹⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 124.

⁹⁸ Ibid., p. 132.

⁹⁹ Kovacs resume a problemática interpretativa desse verso. O verso 100 é analisado basicamente de três maneiras. Dimock julga que esse verso expressa o espanto piedoso do comportamento de Hipólito, porém essa explicação não se ajusta aos atos e às palavras do personagem em questão. O termo “augusto”, “σεμνός”, é mencionado nos versos 93 e 94 com uma conotação negativa. O teórico Musgrave sugere que Hipólito deve estar se referindo às Erínias, pois o nome desses seres não pode ser falado. Helenistas, como Paley e Mahaff-Burphy, também seguem essa mesma interpretação. W. S. Barrett considera que a referência é absurda e irrelevante. Para esse autor, Hipólito entende que o velho homem está-se referindo à Afrodite e isso representa um recurso para não mencioná-la. O mesmo autor, sobre o verso 100, demonstra que Hipólito está com raiva pelo servo ter mencionado Afrodite. A maioria dos intérpretes aceita essa última explicação, conforme KOVACS, 1980, p. 130-131.

assinala o emprego do verbo “σφάλλω”, conforme v. 6) representa a coerção de um ser sobre o outro (em que medida uma paixão representa isso sobre alguém). Essa prática está presente da mesma maneira na relação entre Hipólito e o seu servo; contudo, a ironia permanece, pois a divindade exercerá o poder que proclamou sobre o filho de Teseu, enquanto que o jovem não faz mais do que uma advertência a um servidor — na sua relação social entre servo e senhor, isso é aceitável. Através do emprego do vocábulo “σφάλλω”, pode-se entender as diferenças entre mortais e imortais. É importante observar que Hipólito vive uma relação inconveniente como mortal, não possuindo o mesmo poder que Afrodite. Como todas as outras divindades, Cípris escolhe o indivíduo que deve perecer por tê-la afrontado. O mesmo verbo citado acima reaparecerá quando a nutriz comenta a atitude de Fedra, v. 183, “Rapidamente te abates, e nada aprecias”, “ταχὺ γὰρ σφάλλῃ κοῦδεὶν χαίρεις”¹⁰⁰; delimita-se, aqui, a instabilidade que a rainha experimenta, que alterna os estados entre quietude e agitação. É fundamental ressaltar que Eurípides empregou um verbo que estabelece a comunicação com o párodo, ressaltando o quanto os atos e as palavras de Fedra podem remeter ao discurso de Afrodite.

O verso 100, com efeito, caracteriza-se por revelar a impaciência de Hipólito, tanto que a resposta dada pelo filho de Teseu procura finalizar o diálogo, isto é, não lhe interessa possuir qualquer tipo de relação com Afrodite. A partir de então, a discussão encaminha-se para o questionamento da ausência de Afrodite na vida de Hipólito — esse era o principal objetivo do servo —, ao traçar uma discussão em torno de questões genéricas, como a explicação sobre a relação entre os homens e os imortais. Neste sentido, anuncia-se, aqui, que o personagem explicará o motivo de não estimar Afrodite e suas circunstâncias; além disso, reconhece-se a visão do personagem sobre os assuntos relacionados a Cípris.

No v. 101, Cípris está próxima dos mortais — somente o auditório compreendia a dimensão dessa distância. Como a divindade disse, ao avistar Hipólito, “eu sairei destes

¹⁰⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 140.

lugares”, “ἔξω τῶνδε βήσομαι τόπων”¹⁰¹, v. 53, ela estará presente nesse espaço até que o filho de Teseu chegue. É necessário destacar que Cípris não está distante no momento em que ocorre a fala do servo. Esse tem por objetivo recordar a Hipólito os seus deveres; além disso, o servo a imagina bem próxima, v. 101, “Esta, que se coloca perto da tua porta”, “τήνδ’ ἦ πύλαισι σαῖς ἐφέστηκεν πέλας”¹⁰². Sobre isso, Hipólito menospreza a presença divina de Afrodite no mundo dos mortais.

Tal presença somente é realçada, após Hipólito ter saído de cena. O servo dirige-se a uma estátua de Afrodite, e proclama, v. 116-117: “imploramos às tuas estátuas, / senhora Cípris”, “προσευξόμεσθα τοῖσι σοῖς ἀγάλμασιν, / δέσποινα Κύπρι”¹⁰³. É importante que se comente agora que as referências às estátuas são constantes na obra de Eurípides e adquirem significados distintos. O servo procura defender o seu senhor; entretanto, a estátua denuncia a ausência de Cípris (como ocorre em *Agamêmnon*, de Ésquilo, em relação à postura que Menelau tem diante da imagem de Helena). É preciso salientar que a estátua substitui a esposa como recurso para que se possa manter a presença de Alceste, conforme sugere Admeto¹⁰⁴. Neste sentido, o servo consolida o poder de Cípris, v. 114-120. Tal aspecto é corroborado com o fato de que se acentua a capacidade da reflexão da divindade, “É preciso que os deuses sejam mais sábios que os mortais”, “σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεοῦς”¹⁰⁵, v. 120. Por ser o último verso do prólogo, o servo conclui, referendando o que fora

¹⁰¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 128.

¹⁰² Ibid., p. 132.

¹⁰³ Ibid., p. 134.

¹⁰⁴ PUCCI, Pietro. Eurípides: the monument and the sacrifice. *Arethusa*, v. 10, p. 165-195, 1977. p. 181.

¹⁰⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 136. A tragédia *Suplicantes*, de 424 ou 421, é uma das primeiras obras de Eurípides após *Hipólito*. O dramaturgo ainda poderia estar refletindo sobre a questão da sabedoria dos homens e a dos deuses. O personagem Teseu acusa os homens de serem caprichosos, julga que eles querem se tornar mais poderosos que os outros, pois crêem-se mais sábios que os imortais, v. 216-218. Essa passagem ajuda a entender que os versos do servo, de *Hipólito*, salientam que o filho de Teseu comete um grave erro no tratamento que concede à Afrodite. Na peça *Alceste*, a mais antiga de Eurípides (sobre a qual há ainda dúvida se não seria um drama satírico), v. 790-791, Hércules aconselha o servo a honrar Cípris, a mais agradável deusa em relação aos mortais; todavia, Hipólito não pensa dessa maneira. Nesse caso, aqui, há uma inversão, pois é o herói que sugere ao servo uma aproximação com a divindade, enquanto que, em *Hipólito*, é o servo quem aconselha ao herói. Essa passagem permite acentuar o quanto o filho de Teseu estaria enganado em sua postura em relação a Afrodite. Contudo as obras possuem um contexto específico, visto que, em *Hércules*, v. 655-656, é afirmado que tanto a inteligência como a sabedoria os deuses as possuem da mesma forma que os homens. Consulte ainda FÉREZ, Juan Antonio López. Observaciones sobre los mitos en el *Heracles* de Eurípides. In: BRASETE, Maria Fernanda (coord.). *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro,

pronunciado por Afrodite desde o início de sua fala. No terceiro capítulo, será examinado outro aspecto da relação entre Hipólito e a estátua.

As aproximações com personagens de outras tragédias de Eurípides corroboram na compreensão do erro de Hipólito contra Cípris. Anteriormente, identificou-se um personagem que também possui as mesmas características: a atuação de Penteu, nas *Bacas*, que também critica Afrodite em duas oportunidades: “a Afrodite vão antes que a Báquio”, “τὴν δ' Ἀφροδίτην πρόσθ' ἄγειν τοῦ Βακχίου”¹⁰⁶, v. 225, ao censurar o comportamento das mulheres de Tebas, e o v. 236, “vinhoso, com graças de Afrodite nos olhos”, “οἰνωπός, ὅσσοις χάριτας Ἀφροδίτης ἔχων”¹⁰⁷ que remete ao tipo de fisionomia, mais precisamente, de que modo as bacas olham os homens. Por esses comentários, observa-se a proximidade entre Dioniso e Afrodite. Cípris é cultuada à noite, o que Hipólito não aprecia, “Nenhum dos deuses que é admirado à noite me agrada”, “οὐδεῖς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστὸς θεῶν”¹⁰⁸, v. 106. Dioniso responde a Penteu, a respeito da realização dos cultos, que esses se realizam “Muitos à noite; augusta é a escuridão”, “Νύκτωρ τὰ πολλὰ σεμνότητ' ἔχει σκότος”¹⁰⁹, v. 486. Em termos textuais, o dramaturgo destaca que esses homens são semelhantes em um aspecto: não cultuam as divindades e as atacam através das palavras e das ações. Penteu age, sobretudo, contra o próprio Dioniso.

Ártemis não está sob o jugo de Afrodite; seu fiel Hipólito, porém, não consegue escapar dessa última divindade. Ele até pode escolher algum motivo para justificar o seu ato de repúdio a Cípris e fazer o que lhe apraz. O filho de Teseu acredita no seguinte princípio: cada pessoa escolhe entre deuses e homens — eis a construção do verso 104 que inicia com “ἄλλοισιν ἄλλος”; a ênfase sobre a escolha de Hipólito é marcada pela repetição de

2001. p. 71-114. Em contraponto com a epopéia, *Iliada*, canto IX, v. 498, Fênix julga que os deuses são flexíveis, no entanto não parece ser esse o caso, porque a vingança de Cípris será, em breve, realizada. A divindade não sugeriu alguma compensação pelos atos de Hipólito.

¹⁰⁶ Id., 1995a, p. 60-61.

¹⁰⁷ EURÍPIDES, loc. cit.

¹⁰⁸ Id., 1995b, p. 134.

¹⁰⁹ EURÍPIDES, 1995a, p. 74-75.

“ἄλλος”. Na verdade, o filho da amazona propôs um critério único para dois grupos que são distintos por sua natureza. A estrutura desse verso relembra uma máxima de caráter genérico, entretanto falha por confundir os dois grupos (homens e deuses) e por misturar as hierarquias¹¹⁰. Mais do que nunca, as leis¹¹¹ vigentes entre homens e deuses são diferentes entre si¹¹². Essa disposição é o que o servo tenta sugerir a Hipólito; contudo, conforme proferiu, o filho de Teseu somente concede o desprezo e a ironia à deusa do amor, como o v. 113, “À tua Cípris, eu lhe digo um bom-dia!”, “τὴν σὴν δὲ Κύπριν πόλλ’ ἐγὼ χαίρειν λέγω”¹¹³. Para George Dimock Jr., as palavras de Hipólito evidenciam que esse não está preocupado com o sexo¹¹⁴; o referido helenista também acredita que, na visão do dramaturgo, não se pode servir a Afrodite e a Ártemis ao mesmo tempo. Essas idéias não são oportunas, porque o sexo é um elemento da vida humana que também ocorre entre os deuses. A postura desrespeitosa de Hipólito em relação à divindade sugere o quanto as palavras de Afrodite poderiam estar corretas, a respeito da acusação que mantém contra Hipólito. Da mesma forma, indicam a dificuldade, para a efetiva concretização, da paixão entre Fedra e Hipólito.

1. 5 Párodo: investigação e hipóteses

¹¹⁰ No v. 864 ss de *Hécuba*, a esposa de Príamo lamenta que dentre os mortais não há alguém livre na esfera humana e na do “destino”, “τύχη”; no entanto, parece que Hipólito não aceita essa possibilidade.

¹¹¹ A rainha troiana, no v. 798, de *Hécuba*, em uma situação de desespero, afirma que as troianas são escravas e débeis e mais poderosos são os deuses e a lei (trata-se da lei humana, que, segundo os sofistas, fazia a oposição à natureza, enquanto que o culto aos deuses é somente convencional e humano). Para Hipólito, essa preocupação ou, talvez, essa resignação parece que pouco importam.

¹¹² A lealdade a um companheiro é obrigatoriamente exclusiva, quer sejam homens, quer sejam mortais — não se pode ser amigo de todos. Do mesmo modo que não se pode ocupar-se com cada homem, não se pode fazê-lo com cada divindade, conforme KOVACS, 1980, p. 136.

¹¹³ EURÍPIDES, 1995b, p. 134. Teseu também ironiza, da mesma forma que Hipólito, quando afirma que “Esta tabuleta que não recebe oráculo / acusa-te com garantia. Sobre as nossas cabeças, / as aves esvoaçam, eu as saúdo!”, v. 1057-1059, a parte final dos versos é “... πόλλ’ ἐγὼ χαίρειν λέγω”, *ibid.*, p. 224. Ambos os personagens, em momentos cruciais, empregam as mesmas palavras, cheias de orgulho, e desprezam os deuses — são, pois, traços de impiedade, se entendermos as aves como sinais das divindades. Pai e filho cometem erros, quando não respeitam o divino e contribuem para o desencadeamento das desgraças que afetarão um e outro.

¹¹⁴ DIMOCK JR., George E. Euripides' Hippolytus, or virtue rewarded. *Yale Classical Studies*, v. 25, p. 239-258, 1977. p. 247.

A primeira intervenção do coro revela a descrição, no plano dos mortais, da paixão, antes que se possa sabê-la através da nutriz ou da própria Fedra. A paixão primeiramente foi relatada em um discurso explicativo e estratégico proferido por Afrodite. Com o canto do párodo, há outros índices a respeito da paixão de Fedra. Neste sentido, é o olhar humano que agora se aproxima e se distancia das considerações de Cípris; além disso, ele oferece uma nova visão sobre tudo o que está se desenvolvendo no palácio de Teseu.

O raciocínio no qual se desenvolve o discurso do coro possui uma articulação lógica recorrente¹¹⁵. Primeiramente o coro¹¹⁶ inicia o relato a partir de uma indeterminação, “diz-se”, “τις... λέγεται”, v. 122, que é uma marca impessoal; no final do párodo, o coro destaca a percepção de que o objeto de suas reflexões, ou seja, a rainha propriamente dita, chegou acompanhada da nutriz. Em seguida, há a indicação do local do coro de onde era a retirada de água, “na fonte corrente”, “πα-/γὰν ῥυτὰν”¹¹⁷. A indeterminação da informação “Lá havia uma amiga”, “τις ἦν φίλα”, v. 125, revela o estado emocional e físico da rainha que ainda continua sem uma solução, pois é desse local que se ouviu o primeiro “rumor”, “φάτις”, sobre a sua senhora, que é destacado por algo impreciso. Deste modo, o mal do qual padece a rainha é objeto de investigação durante todo o párodo; contrapõe-se, pois, com o discurso preciso, sem hesitações, que é a marca da fala de Afrodite. A divindade manifesta o que ocorre com a rainha e quais serão os próximos passos para a realização de sua vingança contra Hipólito. É necessário ressaltar que não paira qualquer dúvida no discurso de Cípris; por outro

¹¹⁵ O dramaturgo consegue justapor o mundo mítico ao mundo real através da cena da lavagem da roupa. Para maiores dados, ver EISNER, Robert. Euripides’ Use of Myth. *Arethusa*, v. 12, p. 153-174, 1979. p. 162. Também se observa que o mundo das tarefas domésticas contrasta com o grupo de caçadores de Hipólito. Ver SEGAL, 1965, p. 122.

¹¹⁶ O grupo formado pelas mulheres simpatiza com Fedra, como ocorre em outras tragédias nas quais as mulheres se aproximam de outra personagem, como em *Andrômaca*, *Medéia*, *Traquínias*, *Coéforas*, conforme KARYDAS, Helen Pournara. *Eurykleia and her successors*. Female figures of authority in greek poetics. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998. p. 120, nota 21.

¹¹⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 136. O termo “corrente”, “ῥυτός”, v. 124, reaparecerá quando Hipólito o menciona com a intenção de purificação, “ῥυτοῖς”, v. 653, enquanto que, no universo feminino, relaciona-se, indiretamente, aos trabalhos domésticos. Nessa contraposição, verifica-se o exagero do ato de Hipólito.

lado, a fala dos mortais é essencialmente marcada pelas dúvidas, pelas hipóteses e pelos questionamentos.

O local próximo da água sugere paz e refere-se a algo trivial como secar as roupas sobre as pedras, conforme a expressão, que consta no v. 128, “sobre o cume de uma rocha”, “ἐπὶ νῶτα πέτρας”; as pedras contrapõem-se às rochas sobre as quais Hipólito será lançado ao tentar fugir do touro. Além disso, o filho de Teseu comenta que no seu prado percorre um rio, v. 78, “e o Pudor o refresca com a água dos rios”, “Αἰδὼς δ’ ὑποταμίαισι κηπέυει δρόσοις”¹¹⁸; essa situação é recente na narrativa da peça e é retomada pelo coro — porém de uma forma bastante sugestiva —, com a expressão “com o orvalho fluvial”, “ποταμὶα δρόσῳ”, v. 126. Essa repetição é marcada pelo emprego praticamente da mesma expressão, salientando a disposição de cada espaço, ou seja, um, ocupado pelas mulheres, e o outro, por Hipólito, além de os objetos possuírem outra conotação.

Observa-se, aqui, a diferença que há na compreensão do mundo e sobre o seu respectivo valor. No prado de Hipólito, há o espaço restrito para si mesmo e para a sua deusa — é um lugar estéril quanto às possibilidades de troca afetiva; além disso, não se comentam as cores dos objetos. Por outro lado, o coro descreve com precisão essas cores, como a amiga que umedecia “o manto purpúreo”, “πορφύρεα φόρεα”, v. 126 e Fedra que tinha “a cabeça dourada”, “ξανθὸν κεφαλάν”, v. 134; esse é um ambiente que pertence ao cotidiano das mulheres, das inter-relações pessoais femininas, é um espaço destinado sobretudo aos mortais — inclusive, para falar sobre o amor, sobre a vida, sobre as pequenas coisas. É o lugar onde se escuta o próximo, em que se lhe concede credibilidade pela informação, em que se reflete sobre os problemas da vida, sem se demonstrar arrogância ou insolência, como o fez Hipólito diante do servo (que não parece estar escutando as palavras desse homem), em contraponto com o coro em que uma mera “φάτις” sobre a rainha é motivo para a perplexidade. Nesse lugar, é possível o aprendizado, fato que não é aceito por Hipólito. Surge, deste modo, a

¹¹⁸ Ibid., p. 130.

aflição das mulheres em tentar apreender a adversidade, realizar diversas indagações que se estendem até o mundo dos imortais. Há, pelo menos, cinco referências a seres divinos os quais o coro menciona; existe, aqui, uma tentativa desesperada de se encontrarem as causas que produziram o mal da rainha. É importante considerar que tal circunstância, isto é, de o coro já saber sobre a paixão de Fedra, diferentemente de Hipólito, evidencia o isolamento que ocorre entre homens e mulheres. Hipólito nada sabe do mal de Fedra (o prólogo ressalta essa falta de comunicação entre as duas personagens); de modo contrário, o coro, agora, em um lugar isolado junto à natureza, apreende essa informação. Cabe destacar que a paixão só é possível nesse lugar, pois as mulheres podem entrar e sair, situação que não é aceita por Hipólito que se mantém intimamente relacionado a Ártemis no seu prado.

A paz descrita desse local, referenciado no párodo em que os objetos não falam¹¹⁹ — porém adquirem vida diante das relações estabelecidas entre as mulheres —, sugere a ordem (embora momentânea) existente nesse universo. É importante frisar que os objetos, aqui, não substituem as emoções; além disso, nem projetam os desejos das personagens. O ambiente cheio de paz experimenta algo inquietante que é a doença de Fedra. A paixão torna-se, de imediato, a preocupação do coro.

O termo “φάτις”, v. 130, repercute também em “φήμαν”, v. 158, acentuando a dificuldade de se determinar o que está ocorrendo na vida de Fedra. Um acontecimento similar reaparece com a expressão “voz da casa”, “φάτις δωμάτων”, v. 579. Nessa última passagem, observa-se a repetição de uma cena em que o coro estaria envolvido, sem possuir a clareza do que acontece. É o momento em que Fedra estaria escutando a conversa de sua nutriz com Hipólito e clama pela permanência do coro, como ocorre no segundo episódio. Nesse lugar, verifica-se que se realiza aquilo que Hipólito não deseja que ocorresse: a troca de palavras entre mulheres.

¹¹⁹ No v. 980, Teseu atribui vida às “rochas”, “πέτραι”, que poderão ter a capacidade de proferir sentenças negativas.

O próximo passo do coro é relatar o que sucede com Fedra, sem conhecer-lhe os padecimentos. Pelo fato de o coro não saber qual é a doença que afeta a rainha, faz com que se acentue a tensão dramática e se realce a força da paixão de Fedra. Se Hipólito prefere permanecer no prado com a sua divindade, a rainha encontra-se no seu leito¹²⁰, justamente por causa da paixão. Se o filho de Teseu transita no seu espaço por uma escolha, Fedra o faz por não ter alternativa, visto que está sufocada pela paixão. Ela é como um barco ancorado que está preso a uma âncora¹²¹; neste sentido, é possível pensar o verso 160, “no leito, está amarrada a sua alma?”, “ἐὐνοία δέδεταί ψυχά”¹²², e estabelecer uma associação entre o leito e o instrumento que permite ao barco que esse esteja imóvel. Charles Segal¹²³ entende, inclusive, que a morte pela fome é descrita através da metáfora do navio que estaria naufragando. É necessário comentar que, aqui, a paixão é tratada como um peso do qual a rainha não consegue se desvencilhar.

O termo “κοίτα”, “leito”, localizado no v. 131, reaparece nos versos 151-154,

Ou o teu esposo, o chefe Erectida,
o bem-nascido,
alguém se diverte com ele, no palácio,
em um leito oculto da tua cama?
ἢ πόσιν, τὸν Ἐρεχθιδᾶν
ἀρχαγόν, τὸν εὐπατρίδαν,
ποιμαίνει τις ἐν οἴκοις
κρυπτῷ κοίτῃ λεχέων σῶν;¹²⁴

ao se referir a um suposto ato de adultério que estaria sendo cometido por Teseu. Essa repetição do termo é recente na narrativa e demonstra o quanto se relaciona diretamente com Fedra e com a paixão. Agora a ironia é que o desejo sexual procede da rainha e não de seu esposo. Esse vocábulo é ainda empregado no v. 749 na forma de dativo “κοίταις”, ao tratar

¹²⁰ Nos epitáfios, principalmente, aqueles encontrados em Atenas, há registro de homens e mulheres. Os primeiros morrem na guerra e levam todas as honras cívicas, ao passo que os seres femininos morrem no leito, conforme LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985. (Textes du XX^e Siecle). p. 25-26. Dentro dessa interpretação, Fedra estava no leito, isto é, próximo do local no qual se suicidou.

¹²¹ JORDAN, Borimir. Εὐνοία at Euripides' *Hippolytus* 160. *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 19, p. 75-81, 1978. p. 78. O autor enfatiza a ambigüidade do verso, até mesmo comenta que encontrou exemplos em Homero que apresentam possivelmente a conotação de âncora, como se registra na *Iliada*, I, v. 436, e na *Odisséia*, XV, v. 498; de fato, são versos idênticos nessas duas obras.

¹²² EURÍPIDES, 1995b, p. 138.

¹²³ SEGAL, 1965, p. 122.

¹²⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 138.

sobre o leito de Zeus. Nesse contexto, em termos metonímicos, surge a questão referente ao tálamo¹²⁵. Cabe ressaltar que o coro busca a segurança em algum leito que não esteja vinculado a algum problema, no qual não haja conflitos — esse não pode ser o de Fedra nem o de Teseu. Posteriormente, na peça, há algo paradoxal na relação entre Zeus e Hera, pois é um deus que nem sempre é fiel à sua esposa, verificando-se inúmeros relatos de infidelidade na literatura grega¹²⁶.

Fedra está, no leito, em jejum. Como entender essa circunstância, essa face da paixão? Segundo Charles Segal¹²⁷, os versos 108-112 contrastam com os versos 135-138. A expressão “corpo casto”, “δέμας ἄγνόν”, v. 138, não só remete à pureza ritual mas também enfoca a questão sexual em Hipólito, conforme o v. 102, “De longe a saúdo, porque sou puro”, “πρόσωθεν αὐτὴν ἄγνός ὢν ἀσπάζομαι”¹²⁸, quando dirige essa ironia a Cípris. Ainda para o helenista, os versos (sobre o jejum¹²⁹ de Fedra) contrastam com o apetite do filho de Teseu, descrito nos versos 108-112. Segal também comenta que um bom apetite representa um índice de saúde; dessa maneira, a abstinência da rainha resulta em sintoma de doença. Observa-se que, justamente, no que se refere às personagens descritas quanto à sua relação com o alimento, a morte estará lhes aguardando, quer seja por designios de Afrodite, quer seja por

¹²⁵ Essa mesma linha de reflexão, da parte de Eurípides, registra-se em *Medéia*, v. 263-266, pois o tálamo provoca rebelião nas mulheres e consiste em uma palavra-chave na qual o poeta e o público entendiam como a mulher concebia os relacionamentos amorosos. Há um outro exemplo ainda na peça *Andrômaca* na qual ocorre o debate entre duas mulheres, Hermíone e Andrômaca, porém a disputa não envolve o amor de Neoptólemo ou o seu afeto, mas sim o leito do herói. Sabe-se que Andrômaca não ama Neoptólemo, pois sempre considerará Heitor como o eterno esposo. Hermíone planejou dois homicídios por ciúme e não se espanta ou lamenta quando sabe que Orestes planejou assassinar o seu esposo Neoptólemo. A palavra ‘tálamo’ é repetida, pelo menos, vinte vezes na peça, e a disputa entre as duas mulheres é sobre esse lugar. O leito significa uma segurança social para a esposa e representa uma segurança econômica à concubina. Outro detalhe é que o leito assinala a eterna relação entre natureza e animalidade. Esse problema estimula as piores ações, como Medéia que mata os filhos com a intenção de defender os seus direitos, conforme CANTARELLA, Eva. *Pandora's daughters: the role and status of women in Greek and Roman Antiquity*. Trad. Maureen B. Fant. Londres: The Johns Hopkins University, 1993. p. 69.

¹²⁶ É o caso da tragédia *Héracles* do próprio Eurípides que revela o desastre provocado pelo ciúme de Hera, como foi comentado anteriormente.

¹²⁷ SEGAL, 1969, p. 300-301.

¹²⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 134.

¹²⁹ Há diversos exemplos na literatura grega que se referem ao jejum de personagens em momentos críticos, como se observa em Penélope, na *Odisséia*, IV, v. 789; Aquiles, *Iliada*, XIX, v. 346; veja também *Ajax*, v. 324-325, conforme KARYDAS, 1998, p. 96, nota 106.

suas próprias ações. O importante é que os extremos são reveladores e que um signo como a comida seja um indicativo da paixão, da violência, do orgulho ferido.

Agora se Hipólito possui a fome do alimento, Fedra tem, em excesso, a fome do amor. A paixão revela os limites do par Hipólito e Fedra: tanta fome de comida diante da ausência de Hipólito junto de Fedra. O jejum de Fedra não é justificado pela personagem em nenhuma parte da tragédia — nem na longa fala que realiza comentou o seu plano para fugir da situação em que se encontra. No párodo, o coro, que possui a tarefa de buscar soluções, suspeita que a rainha deseja alcançar a morte, v. 139-140, “por uma dor secreta, desejando / chegar ao termo infortunado da morte”, “κρυπτῶ πένθει θανάτου θέλου- / -σαν κέλσαι ποτὶ τέρμα δύστανον”¹³⁰. Entretanto a referência à morte foi mencionada claramente por Afrodite, v. 47-48, “E Fedra, apesar de honrada, morrerá, / pois não me preocuparei com o seu mal”, “ἢ δ' εὐκλεῆς μ' ὃν ἄλλ' ὅμως ἀπόλλυται / Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν”¹³¹. A diferença é que a divindade possui a certeza sobre a realização do ato de Fedra, enquanto que o coro só desconfia do intento da rainha. A personagem Hermíone, em *Andrômaca*, também imagina os métodos mais estranhos para se suicidar, ou seja, atar fogo ao seu corpo, arremessar-se das rochas em direção ao mar ou ir às florestas das montanhas, v. 846-850,

Oh, destino!
Onde está a chama amiga do fogo?
Onde está a pedra da qual pularei
no mar ou na floresta das montanhas
para que morra e seja cuidada pelos mortos!
οἶμοι πότμου.
ποῦ μοι πυρὸς φίλα φλόξ;
ποῦ δ' ἐκ πέτρας ἀερθῶ,
<ἢ> κατὰ πόντον ἢ καθ' ὕλαν ὀρέων,
ἵνα θανοῦσα νερέροισιν μέλω;¹³²

De fato, Hermíone e Fedra querem fugir da realidade¹³³. Cada uma das personagens possui motivos para desejarem a morte. As mulheres reconhecem que cometeram erros e a morte é a única solução; além disso, estão envolvidas com as suas insatisfações amorosas.

¹³⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 136.

¹³¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 128.

¹³² Ibid., p. 348.

¹³³ KARYDAS, 1998, p. 89, nota 89.

Hermíone não suporta a rival do seu leito, a concubina Andrômaca; por outro lado, Fedra deseja um homem proibido: Hipólito.

A seguir, o coro de *Hipólito* levanta inúmeras hipóteses para saber qual é o motivo de a filha de Pasifae estar padecendo de um mal que não conhece a causa. O coro indaga se Fedra havia sido possuída pelas mênades, ou por Pã¹³⁴, ou por Hécate, ou pelos coribantes, ou pela Mãe das Montanhas, ou por Dictina. O coro acerta nas conjecturas sobre o mecanismo que alterou a vida da rainha — a possessão; contudo, engana-se por quem e qual é o motivo que provoca o sofrimento de Fedra. No v. 142, “Tu, ó jovem, estás possuída”, “ἡ γὰρ ἔνθεος, ὦ κοῦρα”¹³⁵, o termo “ἔνθεος”¹³⁶, “inspirado pelos deuses”, estabelece uma estreita relação com o v. 27, quando possivelmente a rainha teve o primeiro contato visual com Hipólito: “Fedra, viu-o e ficou possuída em seu coração”, “ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο”¹³⁷, mais especificamente com “κατέσχετο”¹³⁸, “ser possuído”, “inspirado pela divindade”. Desta forma, os dois vocábulos salientam os aspectos sagrado e profano que estão subjacentes à questão, como igualmente sugere a relação entre estar apaixonado e estar possuído. O detalhe é que, se Afrodite lançou a paixão sobre Fedra, para que estivesse nesse estado, o coro entenderá que isso é somente uma questão de possessão.

Após o exame dessa última questão, que se apresenta como um traço provável da paixão, de acordo com todas as possibilidades sugeridas pelo coro, Fedra estaria agindo como

¹³⁴ Em *Medéia*, v. 1172, a nova esposa de Jasão, ao estar sofrendo terrivelmente graças a um estratagema de Medéia, indaga-se se não é vítima de Pã.

¹³⁵ EURÍPIDES, op. cit., p. 136.

¹³⁶ Essa palavra aparece, ainda, nas *Troianas*, v. 367, quando Cassandra avisa que está possuída por uma divindade, fato que corrobora com a interpretação de nossa passagem. Há o v. 255, “o amor flechou-o pela jovem possuída”, “ἔρως ἐτόξευσ’ αὐτὸν ἐνθέου κόρης”, com uma forma similar; nesse caso, possessão e amor parecem estar, aqui, envolvidos. Ver: EURÍPIDES. *Troiane. Eracle*. Trad. Laura Pepe. Oscar Mondadori, 1994c. (Classici Greci e Latini, 80). Em *Electra*, v. 1032, “mas ele veio com uma jovem possuída e delirante”, “ἀλλ’ ἦλθ’ ἔχων μοι μαινάδ’ ἐνθεον κόρην”. Ver: id., *Supplici. Elettra*. Trad. Silvia Fabbri. Milano: Oscar Mondadori, 1995c. (Classici Greci e Latini, 74). p. 152, novamente se refere a Cassandra que fora trazida por Agamêmnon.

¹³⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 126.

¹³⁸ O vocábulo “κατέσχετο” é empregado no diálogo *Íon* de Platão. O significado sugere, dentre outros aspectos, a perda de si mesmo. Íon, poeta que pertence ao grupo dos poetas homéricos, confessa que os bons poetas, não pela arte, mas sim por estarem inspirados (ἐνθεοί) e possuídos (κατεχόμενοι) proclamam belos poemas, conforme as passagens 533e e 536b.

outra pessoa, como se possuísse outra personalidade, praticando atos incomuns, desconhecidos das mulheres de seu convívio diário — há algo de errado com a heroína. Apesar de o coro fazer indagações a respeito de entidades mitológicas, ele julga que esses seres possuem relações indiretas com a situação psicológica e afetiva da rainha, com a sua paixão que fora anunciada por Afrodite. Há a presença de Hécate que é associada à magia, ao submundo e ao terror que surge à noite. A deusa é estrangeira; de certa forma, Fedra também o é, pois veio de Creta, v. 759, local próximo dos limites da civilização¹³⁹. A partir do século V, inclusive, será identificada com Ártemis¹⁴⁰; novamente ocorre, aqui, uma relação indireta com Hipólito.

Outra divindade mencionada pelo coro é Pã que se caracteriza por ser metade animal, metade homem. Entre Pã e o Minotauro, há uma correspondência entre as suas constituições físicas, pois o corpo deles possui atributos de homem e animal. O primeiro deus possui uma formidável atividade sexual, pois apaixona-se pelas ninfas e pelos mancebos. Talvez o comportamento sexual desse ser seja uma evocação à sexualidade de Fedra que está em crise. O coro, sem o saber, estaria justamente tratando de um dos aspectos que se relacionam com a paixão da rainha, visto que essa se encontra sozinha no palácio, e, como será destacado mais adiante no próximo capítulo, o marido está ausente.

Igualmente se pode estabelecer uma relação entre a Mãe das Montanhas¹⁴¹ e a mãe de Fedra. Para a rainha, a imagem da mãe vem à tona, como algo que representa dor, sofrimento e humilhação, conforme ela expressa na conversa que mantém com a nutriz no v. 337, “Ó miserável mãe, por quem foste te apaixonar!”, “ὦ τλήμων, οἶον, μήτερ, ἠράσθης ἔρον”¹⁴².

Ironicamente, o coro indaga se Fedra não realizou sacrifícios a Dictina¹⁴³, v. 146, que é

¹³⁹ SEGAL, Charles. Pentheus and Hippolytus on the couch and on the grid: psychoanalytic and structuralist readings of greek tragedy. *Classical World*, v. 27, p. 129-148, 1978. p. 137.

¹⁴⁰ BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993. p. 335.

¹⁴¹ A Mãe das Montanhas é identificada com Cibele, uma divindade que era originariamente dignificada na Frígia, porém possuía diversos santuários na Grécia; é também considerada a mestra dos animais.

¹⁴² EURÍPIDES, 1995b, p. 156.

¹⁴³ SEGAL, 1965, p. 123. É sobre Dictina que o coro mais conhece, pois pertence ao passado de Creta. O

identificada com Ártemis; além disso, o coro remete a Hécate, como foi mencionado acima. Neste sentido, Ártemis representa uma oposição em relação a Afrodite, além de passar os dias com Hipólito.

O coro reflete sobre a paixão da rainha, sem conhecer justamente o que ela está experimentando. Cumpre assinalar que essa postura do coro constitui-se em outra perspectiva da paixão, observada por outro viés; neste sentido, torna-se um contraponto com aquilo que os espectadores conheciam através do mito ou do que vieram a conhecer a partir do prólogo de Afrodite. Também são apresentadas algumas questões que se relacionam à situação de Fedra. A paixão é apresentada pouco a pouco na tragédia e apenas no final se atinge a sua visão mais completa.

Como se pode observar, Afrodite acusa Hipólito, e a deusa trata da paixão. Posteriormente o foco sobre o divino é deslocado ao universo dos homens. No párodo, informou-se, através dos sintomas, o definhamiento e o jejum, anunciados por Afrodite, conforme o v. 38, “Então Fedra geme por ter sido abatida”, “ἐνταῦθα δὲ στένουσα κακπεπληγμένη”¹⁴⁴, que relata o mal-estar de Fedra. Outro aspecto importante é que o coro não sabe qual é o problema de Fedra, conforme Afrodite, v. 40, “em silêncio, nenhum dos servidores sabia da doença”, “σιγῇ, ξύνοιδε δ’ οὔτις οἰκετῶν νόσον”¹⁴⁵. Em sequência ao discurso de Cípris, Hipólito manifesta-se, pronunciando entre os mortais a sua oração que reverencia Ártemis. O final do párodo igualmente ressalta a segunda divindade, v. 168, de forma irônica, pois, se essa deusa ajudou às mulheres do coro no parto, o mesmo não ocorrerá em relação a Hipólito, o seu mortal favorito. Merece também destaque o fato de o servo questionar Hipólito por não venerar uma divindade augusta, v. 99, enquanto que, no párodo, o coro indaga se Fedra não se esqueceu de realizar sacrifícios, ou seja, se ela realizou alguma

helenista comenta que, durante nove noites, o pai de Fedra perseguiu-a (segundo o mito), antes de a divindade ter mergulhado no mar, de acordo com a versão de Calímaco, Hinos, 3. 189-203.

¹⁴⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 126.

¹⁴⁵ EURÍPIDES, loc. cit.

afronta contra uma divindade. Nesse caso, surge mais um paralelo na tragédia: há o entendimento de que, se Hipólito não venerar Afrodite, que é uma deusa, na concepção do coro, terá problemas, como a nutriz sugere posteriormente a Fedra.

Por fim, o coro sai das divagações e procede ao exame do problema, pessoalmente, com a rainha — há, aqui, um percurso que necessita ser elucidado. O discurso do coro percorre algo incerto que é um relato de uma outra pessoa, partindo para as especulações. Defronta-se, desse modo, com o alvo de suas reflexões que é a entrada de Fedra em cena. Afrodite inicia o seu discurso, apresentando-se, argüindo sobre Hipólito, comentando os fatos que envolvem a sua vingança contra o filho da amazona. É importante reconhecer que o coro, que está diante da rainha, deseja ansiosamente saber qual é o mal de que padece Fedra. Como será a reação da rainha diante da paixão? De que modo Hipólito reagirá diante da nutriz quando essa apresentar uma proposta amorosa?

2. A revelação da paixão

2. 1 A nutriz e a paixão oculta

No primeiro capítulo, dentre inúmeros aspectos, mencionou-se que o coro não possuía respostas a respeito da doença da rainha. A partir do primeiro episódio, as dúvidas em relação ao mal de Fedra podem ser esclarecidas. Agora o grupo de mulheres está justamente frente ao objeto de sua preocupação: Fedra. Foi ressaltada a figura de Hipólito, como objeto da paixão de Fedra. Resta, portanto, particularizar a rainha, isto é, ela é a personagem que se apaixonou por Hipólito. Para falar disso, aparece um novo sujeito, um novo interlocutor que é a nutriz¹⁴⁶. Essa possui habilidade e experiência superior à do coro; tem-se, aqui, uma relação mais intensa e problemática. Em termos textuais, essa proximidade é tão visível que a própria rainha lhe chama de “mãe”, “μῆτηρ”, v. 243 e 311. A primeira passagem engloba o momento em que Fedra terminou de proferir alguns delírios e teve consciência do que havia realizado. O segundo momento envolve a descoberta e o pedido de que não mais pronuncie o nome “Hipólito”, v. 310, e que a serva a destrua. Estas duas cenas, aparentemente sem relação, possuem um elo em comum: em ambas, a rainha pede proteção, invocando a sua nutriz, quer seja para cobrir a cabeça de Fedra, quer seja para não revelar o nome do filho de Teseu. O traço marcante dessas passagens é o ocultamento de algo; além disso, estão relacionadas diretamente à paixão da rainha por Hipólito.

A busca pela verdade ganha novo reforço, pois, a aia, que questiona, possui alguns aspectos que a diferenciam do coro. Ela é a única personagem que consegue obter o segredo

¹⁴⁶ *Hipólito* é a peça que apresenta o maior destaque à serva. A autoridade da aia continua a tradição de Euricléia (ama de Ulisses e de Telêmaco na *Odisséia*); além disso, dirige a ação do primeiro episódio, segundo KARYDAS, 1998, p. 115.

de Fedra, empregando diferentes tipos de recurso, como quando a criada lhe suplica¹⁴⁷ para que revele o que havia de errado em sua vida, v. 325-326, “O que fazes? Constrange-me agarrando a minha mão?”, “τί δρῶς; βιάζῃ, χειρὸς ἐξαρτωμένη;”, indaga Fedra, e a nutriz proclama “E também os teus joelhos, nunca te soltarei”, “καὶ σῶν γε γονάτων, κοῦ μὲθήσομαι ποτε”¹⁴⁸. Outro traço que destaca essa relação tão próxima entre elas é que a nutriz chama a rainha de “filha”, “τέκνον”¹⁴⁹, em diversas oportunidades, como revelam os versos 203, 223, 297, 338, 340, 350, 353, 517, 705. É necessário comentar que é a aia que fornecerá à Fedra a porta de entrada aos sentimentos, às suas especulações a respeito da paixão. Analisá-la é, de certa forma, um mecanismo pelo qual se pode entender indiretamente a filha de Pasifae e a sua própria paixão, pois a serva a guiará nesse sentimento tão violento que proporcionará graves perdas na família de Teseu.

A aia é uma personagem de que não se sabe o nome¹⁵⁰, entretanto elabora profundas reflexões sobre os relacionamentos afetivos, como acontece da mesma maneira em *Medéia*. No prólogo, Afrodite salienta a importância de se ter um nome. Significativo é o fato de Afrodite não ter mencionado o papel da nutriz no desenvolvimento da paixão da rainha. Esse é, pois, um recurso do dramaturgo para que não se preste atenção a essa personagem. Deste modo, Afrodite é destacada como a que gera e propaga a paixão e não a aia de Fedra.

Fedra encontra, na nutriz, uma segurança, uma aliada, ao passo que a percepção de Medéia em relação à sua serva é distinta, pois, inicialmente, a observa como, v. 187-189, “todavia, com olhar de parida leoa / qual touro olha o servo / que se aproxime a proferir

¹⁴⁷ A atitude de suplicante remete a outra tragédia de Eurípides, *Suplicantes*, de 424 ou 421, e as *Suplicantes* do próprio Ésquilo, de 464. A ama conhece a força do ato suplicante, visto que conseguirá persuadir Hipólito, conforme o v. 607, a não matá-la. Ver ainda o trabalho de KNOX, Bernard. *The Hippolytus of Euripides*. In: _____. *World and action: essays on the Ancient Theater*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

¹⁴⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 154.

¹⁴⁹ Tal vocábulo é mencionado ainda nos versos 611 e 615 pela aia de Fedra diante de Hipólito. Esse é um expediente para se conseguir aproximação entre um adulto e um jovem; nesse caso, o emprego do vocábulo serviria para salvar a vida da serva. Depois que Teseu soube que ele mesmo ajudou a matar Hipólito, considera-o novamente como filho; encontram-se diversas passagens com essa conotação, conforme os versos 1408, 1410, 1446 e 1456. No v. 1431, também há a forma “τέκνον” que é pronunciada por Ártemis no momento em que se revela a injustiça cometida pelo pai contra Hipólito.

¹⁵⁰ KARYDAS, 1998, p. 64. A única aia das tragédias que se identifica o nome é Kilissa nas *Coéforas*, v. 732.

palavras”, “καίτοι τοκάδος δέργμα λεαίνης / ἀποταυροῦται δμωσίν, ὅταν τις / μῦθον προφέρων πέλας ὀρμηθῇ”¹⁵¹.

O discurso da nutriz, ao falar da vida dos mortais, descreve o estado emocional da rainha. Se a segunda permanece em silêncio, escondendo o seu mal, que é a paixão, os que estão ao seu redor revelam perplexidade e esgotamento sobre essa postura, algo que Fedra, de certo modo, igualmente está sentindo. Dentro do silêncio esperado e exigido para uma mulher, a paixão é um sentimento que sufoca. Desta forma, o dramaturgo demonstra que há elementos na natureza do homem e particularmente na da mulher que não podem ser calados — a revelação da paixão é, pois, uma questão de tempo.

Nicole Loraux comenta que, em termos sociais, não há motivos para os cidadãos expressarem alguma opinião a respeito de uma mulher. Essa não possui outra atribuição a não ser permanecer em silêncio, de forma exemplar, como mãe, ao lado de um homem que vive a sua vida como um cidadão¹⁵². Cumpre salientar, aqui, que a paixão da rainha provocará um grave problema na relação entre dois homens que, por contraste, um é pai e o outro é filho. Desse modo, um está diretamente inserido na cidade que é Teseu, senhor de Trezena; o outro, Hipólito, está praticamente à margem da sociedade, o qual criou um espaço único para si e para Ártemis.

A nutriz de Fedra está diretamente dedicada à sua senhora, e o desespero da serva pode ser observado diante da falta de alternativas para a resolução do problema da paixão: “O que eu farei por ti? E o que não farei?”, “τί σ’ ἐγὼ δράσω, τί δὲ μὴ δράσω;”¹⁵³, v. 177, questiona a serva¹⁵⁴. De alguma forma, é como se a aia insinuasse que não há ações a serem

¹⁵¹ EURÍPIDES, *Medéia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1991. (Grécia e Roma, 2). p. 40-41.

¹⁵² LORAUX, 1985, p. 26.

¹⁵³ EURÍPIDES, 1995b, p. 140. Uma expressão similar, “O que faremos?”, “τί δρῶμεν;”, reaparece no v. 782, é pronunciada pelo coro. Exprime, pois, deliberação, contudo ao mesmo tempo revela o espanto diante do que ocorre; cabe destacar também que o coro busca uma reação. Nessa tragédia, ambas as formas verbais dos v. 177 e 782 aparecem em situações de profundo desgaste emocional, pois a ama e o coro não sabem o que fazer com Fedra. A ironia pela pergunta é que, quando ocorre a dúvida, por parte da ama, a rainha ainda está viva, ao passo que posteriormente Fedra está morta, no momento em que o coro indaga a respeito do que deve ser feito em relação ao corpo da personagem que está pendurado por uma corda em seu quarto.

¹⁵⁴ A ama é uma defensora da fala que nos leva à ação, conforme KARYDAS, 1998, p. 131 ss.

tomadas, pois nesse momento o melhor é esperar. É importante frisar que a serva não sabe da paixão da rainha; porém existe uma simbiose entre as duas personagens.

A inquietação que se verifica no duplo emprego do verbo “δράσω” indiretamente se refere à questão central de Fedra para encerrar a sua paixão; posteriormente, em longa fala, a rainha refletirá sobre as três maneiras que encontrou para afastar a paixão de seu corpo. Se a nutriz não sabe o que fazer com Fedra — não se pode esquecer de que a primeira personagem anuncia indiretamente o agir da rainha —, a segunda não cessa de fornecer indícios sobre a sua doença. Certamente a atitude de não desejar a presença dos amigos e do consolo, como é observada em Medéia¹⁵⁵, não ocorre com a filha de Pasifae, que, a não ser no momento do suicídio, estava sempre acompanhada de alguém.

A reflexão da nutriz infere que há momentos em que não existem ações cabíveis para as circunstâncias, principalmente quando se está diante de algo que não se sabe o que é, nem os signos são perfeitamente identificáveis pela aparência ou pelo contexto. Neste sentido, a paixão consegue encobrir os sinais, não permitindo que se identifique facilmente o que estaria acontecendo com a rainha — a doença de Fedra é a paixão¹⁵⁶. Reconhecer esse sentimento é algo de extrema dificuldade, pois esse pode apresentar-se como um mal físico, psicológico ou até mesmo como uma resposta de uma divindade irada em relação aos atos do indivíduo. A indagação da aia encaixa-se dentro de uma série de ponderações, como o seu ceticismo¹⁵⁷ em relação à figura do Hades, v. 193-197¹⁵⁸,

Miseravelmente apaixonados parecemos,
por aquilo que brilha na terra,
por causa da inexperiência de outra vida
e sem a revelação do que está debaixo da terra.
Somos conduzidos, em vão, por mitos.
δυσέρωτες δὴ φαινόμεθ' ὄντες
τοῦδ' ὅ τι τοῦτο στίλβει κατὰ γῆν

¹⁵⁵ Sobre a questão do sofrimento de Medéia, ver PUCCI, 1977.

¹⁵⁶ BREMER, 1975, p. 278.

¹⁵⁷ KNOX, 1986, p. 219.

¹⁵⁸ Nos *Heraclidas*, Macária questiona “se há algo debaixo da terra”, “εἴ τι δὴ κατὰ χθονός”, v. 592, EURÍPIDES, 1995d, p. 124. Nessa tragédia, a personagem citada expressa essa dúvida, como um reflexo da própria escolha que realizou, visto que perde a vida, enquanto que a ama de Fedra é somente uma expectadora de um transtorno que é a paixão de sua senhora.

δι' ἀπειροσύνην ἄλλου βιότου
 κοῦκ ἀπόδειξιν τῶν ὑπὸ γαίας,
 μύθοις δ' ἄλλως φερόμεσθα¹⁵⁹.

No entanto, essa personagem pratica atitudes que alcançam o caráter paradoxal, como se revelará mais tarde, ao aceitar — de forma tão convicta — a intervenção da deusa Cípris, situação em que se defenderá o desejo de Fedra. A aia não acredita na existência do Hades, porém confia em Cípris e solicitará a sua ajuda posteriormente para unir o enteado e a madrasta, v. 522-524, “Somente tu estejas comigo, soberana do mar, Cípris, / que sejas a minha ajuda. Sobre o resto, eu penso que convém / falar aos amigos de dentro da casa”, “μόνον σύ μοι, δέσποινα ποντία Κύπρι, / συνεργὸς εἷης· τᾶλλα δ' οἱ ἐγὼ φρονῶ / τοῖς ἔνδον ἡμῖν ἀρκέσει λέξαι φίλοις”¹⁶⁰. Hipólito e a nutriz assemelham-se quanto à forma arbitrária como compreendem e tratam os deuses, porém o primeiro faz uma afronta a Afrodite e essa divindade é defendida pela serva. Se a nutriz estaria cometendo uma falta grave ao acreditar que não existe o Hades, não é isso que a trama de *Hipólito* revela. Há um indicativo de que, se o Hades não existe para a serva, a divindade poderia, certamente, puni-la; existe, aqui, uma sutil diferença entre não acreditar e maldizer, de acordo com a postura do filho de Teseu¹⁶¹.

Também é importante observar que as reações do corpo de Fedra alteram a expressão da nutriz que procura apreender a paixão oculta da rainha. Em termos estruturais, merece destaque o fato de que o assunto foi primeiramente mencionado pelo coro, quando não se conhecia completamente aquele sentimento. A nutriz é a quinta personagem a falar sobre a paixão, direta ou indiretamente, porque anteriormente Afrodite teve conhecimento do assunto, visto que foi a responsável direta pelo sofrimento de Fedra; além disso, Hipólito rechaça

¹⁵⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 140, 142.

¹⁶⁰ Ibid., p. 174.

¹⁶¹ Há outra personagem de Eurípides que apresenta uma posição controversa. Em *Hécuba*, v. 488-491, a rainha dos troianos invoca Zeus; contudo, em seguida, duvida da existência dos outros deuses. Para maiores esclarecimentos, veja FÉREZ, Juan Antonio López. En torno a los dioses griegos y sus mitos en Eurípides. I. Zeus. In: GARZYA, A. (ed.). *Idee e forme nel teatro greco*. Atti del Convegno Italo-Spagnolo, Napoli 14-16 ottobre 1999. Nápoles, 2000. p. 301-320.

Cípris. Esse último ato é indicativo de que qualquer proposta de caráter amoroso não será aceita pelo personagem. É importante mencionar que o servo defende Cípris e questiona Hipólito por sua conduta agressiva contra Afrodite; ainda, o coro demonstra que entende dos problemas da paixão, do amor e do sexo, uma vez que sugeriu a possibilidade de Teseu ter traído a esposa. De fato, todos esses personagens tecem comentários distintos sobre a paixão.

Há aquele que nada sabe, isto é, Teseu, que representa um caso específico; talvez esse personagem pudesse ter dado outro rumo às conseqüências às quais a tragédia se encaminha, cuja marca no texto é a ausência¹⁶², conforme é aqui destacado: “Ele se encontra ausente deste país”, “ἔκδημος ὃν γὰρ τῆσδε τυγχάνει χθονός”¹⁶³, v. 281, como proclama a nutriz; contudo o pai de Hipólito continuará não sabendo da paixão até a entrada de Ártemis. Segundo Helen Karydas¹⁶⁴, essa ausência é crucial para a trama. Graças à ausência do marido, a mulher permanece vulnerável ao homem intruso, como Páris em relação à Helena, nas *Troianas*, v. 937-944. É importante lembrar, aqui, outro casal tão importante para a tragédia, formado por Egisto e Clitemnestra, cuja traição da mulher é repetidamente mencionada na *Odisséia*, que permite ressaltar e opor-se, ao mesmo tempo, à fidelidade de Penélope.

Os deuses trazem e levam as notícias sobre a paixão: Afrodite informa ao público e mais tarde Ártemis comunicará aos homens que Hipólito era inocente. É significativa a repetição do vocábulo “ausente”, “ἔκδημος” (acima mencionado) que remete ao prólogo, v. 37, ou seja, cujo primeiro ato se relaciona a um crime familiar, uma vez que Teseu matou os seus primos. Em termos textuais, não há indicativos de onde estaria Teseu quando esse entra no palácio; porém, pela coroa entrelaçada e por outras fontes da mitologia¹⁶⁵, sabe-se que

¹⁶² Será que a rainha não sabia qual era o paradeiro do seu esposo? Só se Teseu estaria seguindo as idéias formuladas por Agamêmnon, na *Odisséia*, que recomenda a Ulisses a não revelar todos os segredos a uma mulher, canto XI, v. 441 ss. Deste modo, homem e mulher não revelam os seus pensamentos e atos, ou seja, um não sabe o que o outro está fazendo de sua vida; neste sentido, Fedra oculta a sua paixão e não há informações sobre o destino do marido nem quando esse retorna à sua casa.

¹⁶³ EURÍPIDES, 1995b, p. 150.

¹⁶⁴ KARYDAS, 1998, p. 130, nota 54.

¹⁶⁵ Teseu é criticado por Fedra, na tragédia *Fedra* de Sêneca, por ter ido ao Hades para auxiliar Perítoos a raptar a esposa do Hades, Perséfone.

provavelmente estava no Hades. Entretanto, é muito debatido se Teseu estava realizando a primeira ou a última imprecisão¹⁶⁶ que foi concedida por Posídon. Desta forma, o fato de a nutriz não acreditar no Hades, indiretamente, põe em descrença a figura de Teseu. De acordo com o teórico Halleran¹⁶⁷, Hipólito estará ausente enquanto o pai estiver também, depois de o primeiro personagem ter ouvido sobre a paixão de Fedra através da aia, v. 653-656; neste sentido, não importa o tempo que o seu pai está fora, v. 659-660, “Agora da casa afasto-me, enquanto ausente do país / estiver Teseu, e estarei com a boca calada”, “νὼν δ' ἐκ δόμων μὲν, ἔστ' ἂν ἐκδημῇ χθονὸς / Θησεύς, ἄπειμι, σίγα δ' ἔξομεν στόμα”¹⁶⁸. Cabe ressaltar que a ausência dos homens na casa contribui para a crise na família de Teseu. Além disso, reconhece-se o quanto esse personagem faltou ao lado de Fedra — como conselheiro e como esposo — que a ajudaria nas situações difíceis da vida.

É graças a essa ausência que a paixão de Fedra preocupa as mulheres do palácio. A inquietação da filha de Pasifae é descrita pela nutriz, como aquela que possui o desejo de estar fora do seu quarto, apressando-se, “τάχα”, em seguida retorna ao leito e cai rapidamente, “ταχὺ”. Cabe, aqui, uma indagação: qual seria o motivo de o poeta repetir esses dois vocábulos no início dos versos 182 e 183? O dramaturgo emprega termos que demarcam a saída e a entrada do leito, o ímpeto e a resignação da rainha, e aquilo que a paixão proporciona, a saber, a duplicidade de estados, pois Fedra não conseguiu ainda o êxito da conquista e da sua satisfação. O verbo “σφάλλω” é central para toda a peça, como foi comentado no primeiro capítulo¹⁶⁹ e reaparece novamente nesse momento de tensão. Há ironia no verso 183, quando a nutriz comenta a respeito de Fedra que “Rapidamente te abates, e nada aprecias”, “ταχὺ γὰρ σφάλλῃ κοῦδενὶ χαίρεις”¹⁷⁰, uma vez que ela aparentemente não

¹⁶⁶ SEGAL, Charles P. Curse and oath in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 1, p. 165-180, 1972. p. 173. Nesse texto, o autor entende que Teseu ainda não empregou uma das imprecisões de Posídon. Se o helenista estiver certo, onde estava Teseu quando a sua família estava a desabar moralmente?

¹⁶⁷ HALLERAN, 1991, p. 118.

¹⁶⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 188.

¹⁶⁹ Para outros comentários, consulte KNOX, 1986, p. 224 ss.

¹⁷⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 140.

está em crise com Cípris; no entanto, essa divindade avisou que abate (“σφάλλω”, v. 6) todo aquele que é arrogante nos seus assuntos. O alvo de vingança de Afrodite é Hipólito e Fedra é inocente, na ótica da divindade, de acordo com o prólogo¹⁷¹, no entanto essa posição será questionada, no plano dos mortais, quando a aia, posteriormente, censurará a atitude da rainha.

Os versos 184-185, “nem te agrada o que é presente, e o que é ausente / julgas mais agradável”, “οὐδέ σ' ἀρέσκει τὸ παρόν, τὸ δ' ἄπὸν / φίλτερον ἤγη”¹⁷², abarcam o ausente e o não-ausente; sem que a nutriz saiba, trata-se do objeto de desejo de sua senhora. Além disso, esses versos relacionam-se com o v. 177, pois há pares de opostos, ou seja, têm-se a afirmação e a negação das indecisões dos atos de Fedra bem como das especulações da nutriz a respeito de como agir em relação à sua senhora. Cabe destacar que há, aqui, uma equação que está subentendida no discurso da nutriz, revelando os desígnios de Fedra. Se tomados ação e não-ação, de acordo com o v. 177, e, do outro lado, o que é presente e o que não é, além de serem identificadas as oposições, reconhece-se que a ação se relaciona com o que não é presente, enquanto que a não-ação estabelece uma relação com o que é presente. Essa fórmula é explicada pelo fato de que a ação busca o objeto amoroso e a outra, não. Estar deitada no leito é sinônimo de não agir e daquilo que permanece, ao passo que sair do leito é um indicativo de ação, daquele ser que deseja o movimento. Esse agir está relacionado à paixão, à alteração, à inquietação e não à calma, à acomodação que se relaciona com o papel da mulher como um ser que permanece boa parte do tempo dentro de casa; não lhe é permitida, como ao homem, a liberdade para transitar nesses espaços que pertençam à esfera do seu desejo.

¹⁷¹ LUSCHNIG, C. A. E. *Time holds the mirror: a study of knowledge in Euripides' Hippolytus*. New York: E. J. Brill, 1988. p. 98.

¹⁷² EURÍPIDES, 1995b, loc. cit.

De acordo com o raciocínio de David Kovacs¹⁷³, a nutriz suspeita do que está longe, daquilo que está encoberto na escuridão, e que não poderia ser percebido pelos sentidos. Ela difere da aia de Medéia, que julga que a sua senhora trama alguma ação, “temo que ela trame algo de novo”, “δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλεύσῃ νέον”¹⁷⁴, v. 37. O referido helenista também assinala que a serva desconhece que, para Fedra, a honra é algo intocável, mais importante que a própria vida; visto que o próprio objeto de desejo encobre-se no invisível, tem-se, aqui, a razão da dificuldade para a aia compreender certas ações de sua senhora. A honra não se constitui em algo absoluto, pois, se a nutriz tivesse êxito na proposta amorosa (em nome de sua senhora) que fizera a Hipólito, estaria, como ela própria comenta, entre os sábios, v. 266. Neste sentido, ao se considerar a honra como o único elemento decisivo para Fedra, simplifica-se a complexidade das relações nas quais ela está envolvida. O que está em jogo são as emoções, a culpa pelo desejo, um rígido código moral, e a honra parece estar, em alguns momentos, no mesmo grau de importância que a paixão. A honra é o freio da paixão? É algo que ainda será discutido neste texto.

2. 2 Fedra, o corpo e os delírios

Tomando como ponto de partida, como pressuposto, que a satisfação do amante é estar com o objeto do seu desejo, a filha de Pasifae sofre por não ter Hipólito junto de si. É interessante registrar que, somente no v. 198, Fedra começa a se expressar verbalmente. Até esse momento, ela se constituiu naquilo que os outros personagens definiam sobre ela e sobre o seu estado emocional e físico. Mais do que nunca, o corpo transforma-se em reduto

¹⁷³ KOVACS, 1987, p. 39.

¹⁷⁴ EURÍPIDES, 1991, p. 32-33.

patológico do qual surgem índices que revelam os sofrimentos da personagem — desse modo, a paixão comanda o corpo. Barbara Goff comenta que a presença do delírio destaca novamente a duplicidade entre silêncio e fala, revelação e ocultamento¹⁷⁵. Segundo Glenn¹⁷⁶, o delírio revela que a personagem desvia-se do mundo da realidade, espaço em que a sua paixão é frustrada, deslocando-se ao universo da fantasia onde o desejo pode ser assegurado.

A cabeça, as mãos e os cabelos são mencionados pela rainha que pede auxílio às servas para que a sustente, pois o seu corpo desmorona¹⁷⁷. Fedra, ao referir o seu mal, cita o corpo, de forma genérica, ao empregar o vocábulo “δέμας”, v. 198; em seguida, indica quais os membros que estão mais abatidos. É importante considerar que cada uma dessas partes do corpo pode estar relacionada aos delírios dessa personagem. As mãos (v. 200, χεῖρας; v. 222, χειρὶ) remetem à lança que será atirada contra um animal, conforme os versos 220-222, “e junto ao cabelo dourado atirar / a lança tessálica, tendo na mão / um dardo agudo”, “καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν ῥίψαι / Θεσσαλὸν ὄρπακ’, ἐπίλογχον ἔχουσ’ / ἐν χειρὶ βέλος”¹⁷⁸. E a filha de Pasifae confessa o prazer que possui em praticar esse ato. A declaração contrapõe-se ao sofrimento de que padecia, pois nem as mãos ela mais suportava. É curioso observar que aquela que está sofrendo é capaz de realizar o lançamento de um dardo. Essa capacidade de manusear esse instrumento tanto de caça como de batalha pode ser relacionada ao comentário de Orestes, quando se refere à sua irmã, Electra, que possui espírito de homem, com a forma de mulher, conforme os versos 1204-1205, de *Orestes*, “ὁ tens adquirido a mente varonil, / e o corpo semelhante ao de uma mulher”, “ὦ τὰς φρένας μὲν ἄρσενας κεκτημένη, / τὸ σῶμα δ’ ἐν γυναιξὶ θηλείαις πρέπον”¹⁷⁹. Desta maneira, Fedra, em algumas passagens, apresenta o

¹⁷⁵ GOFF, 1996, p. 14.

¹⁷⁶ GLENN, Justin. The fantasies of Phaedra: a psychoanalytic reading. *The classical world*, v. 69, p. 435-442, 1976. p. 436.

¹⁷⁷ As diversas ordens que Fedra dá as suas servas remetem àquelas que Hécuba igualmente profere no início do drama, após Tróia ter sido conquistada, ver *Hécuba*, v. 62 ss.

¹⁷⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 144.

¹⁷⁹ EURÍPIDES. *Oreste*. Trad. Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1973. v. 6. p. 80.

desejo de um homem, de tomar a lança guerreira¹⁸⁰ com uma bela (“εὐπήχεις”, v. 200) mão feminina.

Não é adequado considerar esses delírios sem deixar de compreendê-los como respostas reprimidas de um sujeito que oculta uma violenta paixão, como Afrodite mencionou no prólogo. Mas o que isso significa? Em algumas falas da rainha, principalmente nos delírios, identificam-se conotações sexuais¹⁸¹. Quando ocorre o primeiro delírio, v. 208-211,

Ai! Ai!
 Como seria se do orvalho da fonte
 bebesse uma bebida d'água pura,
 e, sob os choupos, no espesso
 prado reclinasse a repousar!
 αἰαῖ·
 πῶς ἂν δροσερῶς ἀπὸ κρηνίδος
 καθαρῶν ὑδάτων πῶμ' ἀρυσάιμαν,
 ὑπὸ τ' αἰγείροις ἔν τε κομήτη
 λειμῶνι κλιθεῖσ' ἀναπαυσάιμαν;¹⁸²

o desejo pueril de beber água revela que diversos elementos estão em jogo¹⁸³. Cabe, aqui, um questionamento: de que modo esse ato tão simples relaciona-se com o desejo da rainha por Hipólito? No v. 198, Fedra solicita “Levantai o meu corpo, endireitai a minha cabeça”, “αἵρετέ μου δέμας, ὀρθοῦτε κάρα”¹⁸⁴. Neste sentido, o corpo deve ser sustentado, porque parece estar-se desintegrando. É importante salientar que aquilo que Fedra pediu às suas servas não parece ter produzido algum efeito, pois, no primeiro delírio, a solução encontrada é justamente pôr o corpo em posição horizontal. Se, anteriormente, a ordem era “αἵρετέ” e

¹⁸⁰ Medéia prefere lutar três vezes com a lança a dar a luz a uma criança, v. 250-251. Esse desejo da heroína devia horrorizar os atenienses, conforme ELORZA, Edith Arlinet. *Razón y pasión en Medea de Eurípides*. 3. ed. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 1996. p. 12. Na história de Atenas, há referências às amazonas que conheciam o manejo das armas; não é menos verdade que Fedra sabe da importância de uma delas, Hipólita, mãe de Hipólito.

¹⁸¹ Até o ano de 1976, poucos helenistas sugeriram que, nos delírios, havia conotações sexuais, unicamente KNOX, 1986 e SEGAL, 1965. Ver maiores informações em GLENN, 1976.

¹⁸² EURÍPIDES, 1995b, p. 142.

¹⁸³ Fedra deseja beber a água pura e deitar no prado — essas ações referem-se ao rio e ao puro prado, pronunciado por Hipólito nos versos 73-81.

¹⁸⁴ EURÍPIDES, 1995b, loc. cit.

“ὀρθοῦτε”, dois imperativos, ela possui o desejo de no “prado”¹⁸⁵ reclinasse a repousar!”, “λειμῶνι κλιθεῖς ἀναπαυσάμεν”¹⁸⁶, v. 211. Assim, Fedra, como sujeito, consegue expressar uma situação que lhe traria tranquilidade. Se a intenção era manter a personagem na verticalidade, com a sua postura de rainha, como senhora do palácio, no delírio, a opção é pela horizontalidade. Desta forma, a ordem é endireitar a cabeça, recompor a postura; em seguida, a preferência por esticar o corpo, colocando-o em posição de repouso, cria situações de forte conotação sexual¹⁸⁷. Observa-se, assim, a dinâmica que a paixão gera na linguagem. Graças a esse sentimento, ocorre uma série de transgressões nas quais a rainha está cheia de energia, o corpo recupera as forças e a vida parece ter um novo sentido — momento único na peça.

É oportuno trazer neste momento um exemplo da tragédia *Andrômaca*, de Eurípides. Nesse drama, Hermíone, filha de Menelau, surge, de maneira frenética, com o desejo de arrancar os cabelos e lacerar a face, v. 825-827, “Αἰ de mim, oh! / arrancarei o meu cabelo e / arranharei a minha face com as unhas”, “ὦ μοί μοι / σπάραγμα κόμας ὀνύχων τε / δάι' ἀμύγματα θήσομαι”¹⁸⁸. A filha de Menelau deseja remover o véu, contudo a nutriz a aconselha a não fazer isso. Hermíone não entende o motivo de não realizar tal ato, se todos os seus planos foram revelados e descobertos, v. 833-835¹⁸⁹. Se alguma circunstância ou alguém

¹⁸⁵ No capítulo primeiro, foi mencionado como Hipólito entende o prado — essa postura difere da maneira que esse lugar é tratado na literatura grega; o personagem criou um espaço com uma significação diversa, introduzindo uma inovação no imaginário grego, pois o prado seria despojado de sua conotação erótica; aqui, Fedra segue a linha tradicional da compreensão desse espaço. Mais considerações sobre o assunto, ver BREMER, 1975; para uma análise psicológica, consulte DEVEREUX, 1985.

¹⁸⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 142. O termo “ἀναπαυσάμεν”, pronunciado por Fedra, pode ser relacionado com o que a ama comentou, “nem existe descanso para os sofrimentos”, “κοῦκ ἔστι πόνων ἀνάπαυσις”, v. 190, *ibid.*, p. 140; a rainha apanhou essa sugestão e alterou o referido vocábulo. A resposta às reclamações da serva, que busca uma solução a fim de diminuir os males de sua senhora, representa o repouso sugerido por Fedra junto à natureza, v. 210-211. Cabe destacar que a rainha estaria bem longe do temor que possui de sua própria casa, como falará mais adiante: “nem se arrepiam que a escuridão cúmplice / e as vigas da casa liberem uma voz?”, “οὐδ' ὅ σκότον φρίσσουσι τὸν ξυνεργάτην / τέραμνά τ' οἴκων μή ποτε φθογγὴν ἀφῇ”, v. 417-418, *ibid.*, p. 164. Ressalta-se, aqui, o quanto os termos oscilam nos significados. Ainda sobre o vocábulo “ἀναπαυσάμεν”, Hugh Parry comenta que esse é utilizado em contextos nos quais se trata do repouso da morte, conforme Teócrito, 1.17. Conferir em PARRY, Hugh. *The second stasimon of Euripides' Hippolytus (732-775). Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 97, p. 317-326, 1966. p. 324 (nota 16).

¹⁸⁷ O prado poderia ter, em termos simbólicos, a conotação do púbis da mulher, ver DEVEREUX, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸⁸ EURÍPIDES, *op. cit.*, p. 346.

¹⁸⁹ KARYDAS, 1998, p. 88.

perturba Hermíone, o corpo pagará por isso — é ele que será aniquilado; no caso de Fedra, o corpo sofre pela paixão reprimida.

Sem sombra de dúvida, a expressão dos desejos corresponde à solução momentânea para o sofrimento provocado pela paixão; neste sentido, a dor engloba uma parte desse processo sintomático. Cabe também ressaltar que todos esses desejos estão sob o interdito daquilo que é razoável socialmente, isto é, o que uma rainha deve realizar; além disso, a nutriz ordena que Fedra se cale, pois ela, v. 214, “lançando uma fala inspirada pela loucura!”, “μανίας ἔποχον ῥίπτουσα λόγον;”¹⁹⁰, e mais tarde comenta, v. 232, “Por que de novo lançaste esta fala insensata?”, “τί τόδ' αὖ παράφρων ἔρριψας ἔπος;”¹⁹¹. Essas duas repreensões, principalmente pelo emprego de vocábulos como “μανίας” e “παράφρων”, remetem ao que fora dito pelo coro, no párodo, quando esse menciona o medo das mulheres em relação à loucura, “ἄφροσύνας”, v. 164. Em princípio, o discurso gerado pela força da paixão estende-se além do desejo individual da rainha, refletindo os temores femininos universais. É importante salientar que a nutriz não considera a duplicidade de sentido das palavras que foram pronunciadas. Desta maneira, no processo que envolve o sujeito com a paixão, não é só o corpo que sinaliza algo errado mas também a linguagem experimenta transformações construídas na mente do amante.

O v. 199, “Está desfeita a união dos meus amados membros”, “λέλυμαι μελέων σύνδεσμα φίλων”¹⁹², apresenta a descrição contrária aos comentários que a rainha emitiu nos seus delírios. Quando a rainha propõe diversas ações, tais como caçar, deitar-se no prado, buscar a água no regato, domar cavalos, observam-se nessas atitudes o movimento, a vitalidade, o desejo pela vida — esses são pontos fortes da paixão. O interessante é que todos os pedidos de Fedra às servas, inclusive, à sua nutriz, são justamente para que o corpo esteja

¹⁹⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 142.

¹⁹¹ Ibid., p. 144.

¹⁹² Ibid., p. 142.

livre em seus movimentos, sem os seus adereços, sem a tensão que é marcada pela indumentária que cobre a sua cabeça.

Fedra igualmente comentou que, v. 201-202, “O adorno está pesado sobre a minha cabeça, / tirai-o, espalha o cabelo pelos ombros”, “βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπὶ κρانون ἔχειν / ἄφελ', ἀμπέτασον βόστρυχον ὥμοις”¹⁹³. Esses versos igualmente correspondem ao v. 220, “e com os cabelos dourados”, “καὶ παρὰ χαίταν ξανθὰν”¹⁹⁴ que pertence ao segundo delírio. Assim, se, anteriormente, Fedra pediu pela liberação do adorno que lhe provoca desconforto em sua cabeça, no delírio, há uma descrição dos cabelos sem que esses estejam relacionados aos sofrimentos; agora, eles estão livres e aumentam a sua sensação de bem-estar. Esse verso faz parte de outro momento imaginado por Fedra, que almeja estar “a perseguir as corças malhadas”, “βαλῖαις ἐλάφοις ἐγχιμπτόμεναι”¹⁹⁵, v. 218, com os cães; trata-se, pois, de uma caçada — é uma cena movimentada e cheia de entusiasmo. A rainha menciona cavalos e caçadas, situação que pode ser relacionada com “κυναγίας” do v. 109, proclamada por Hipólito. Depois de Fedra pronunciar o desejo de caçar, a nutriz teme que a rainha esteja procurando a morte, v. 322, uma vez que indaga: “Qual é a causa terrível pela qual te incitas a morrer?”, “τί γὰρ τὸ δεινὸν τοῦθ' ὃ σ' ἐξαίρει θανεῖν;”¹⁹⁶. Neste sentido, a caçada é associada ao desejo de fuga do desejo sexual. Fedra almeja, deste modo, a realização de diversas ações — isso significa que estava à vontade com o seu corpo. O movimento sugerido pelos delírios contrasta com a situação dramática da rainha que está presa ao seu leito, mesmo que se saiba que gostaria de trocar de lugar. Desta maneira, o problema envolve quem e o que fazer para a sua satisfação pessoal.

¹⁹³ EURÍPIDES, 1995b, p. 142.

¹⁹⁴ Ibid., p. 144. A expressão “o longo cabelo dourado”, “χαίταν ξανθὰν”, v. 220, é similar à do verso 134, “cabeça dourada”, “ξανθὰν κεφαλὰν”. Esse último refere-se ao sofrimento da personagem que padece em uma cama; além disso, aproxima-se mais da passagem na qual a rainha pede ajuda às servas para que retirem o adereço que lhe pesa à cabeça, v. 201-202.

¹⁹⁵ EURÍPIDES, loc. cit.

¹⁹⁶ Ibid., p. 154.

As evidências que Fedra deseja permanecer em espaços freqüentados por Hipólito foram sugeridas por muitos críticos¹⁹⁷. Existe, até mesmo, uma menção direta a Ártemis, no terceiro delírio, v. 228, “Ártemis, senhora da Lagoa salgada”, “δέσποιν' ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας”¹⁹⁸, que ressalta que a rainha talvez saiba da relação entre o jovem e a deusa; quando Fedra faz tal menção, isso, talvez, seja um mecanismo indireto para se referir a Hipólito. A novidade é que, nos versos 230-231, quando proclama “que eu estivesse em tua planície, / domando potros enéticos!”, “εἴθε γενοίμαν ἐν σοῖς δαπέδοις / πόλους Ἐνετὰς δαμαλιζομένα”¹⁹⁹, trata-se de um desejo que remete às ordens dadas por Hipólito, v. 110-112, aos servos para que cuidassem dos cavalos. É importante ressaltar que Fedra não havia assistido a essa cena que ocorre no prólogo. Contudo, se ela possui a intenção de domar os cavalos em termos metafóricos, Hipólito será incapaz de fazê-lo, posteriormente, quando deveria demonstrar a sua habilidade na arte da cavalaria, ao ser perseguido pelo touro, pois os cavalos do seu carro não lhe obedecerão. O filho de Teseu não doma os animais que julga estarem sob a sua guarda, conforme o prólogo sugere; esse o revela como um caçador, como aquele que se apraz com uma mesa repleta de carne, pois acaba de chegar de uma caçada; neste sentido, nem Fedra consegue, por assim dizer, ‘domar’ Hipólito, pois o seu desejo está vinculado ao universo da imaginação e nem poderá aproximar-se do enteado. De fato, Fedra domina os animais plenamente no seu imaginário; entretanto, na relação com os homens, possui diversas dificuldades — uma delas é que o seu marido está ausente nos momentos de grande conflito.

De acordo com a visão teórica de Justin Glenn²⁰⁰, todos esses delírios compreendem um grande estrato de objetos com conotações sexuais. Alguns termos possuem determinados significados específicos, como a sede que não é por água, porém possui como alvo Hipólito; a

¹⁹⁷ SEGAL, 1969; PARRY, 1966.

¹⁹⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 144.

¹⁹⁹ EURÍPIDES, loc. cit.

²⁰⁰ GLENN, 1976, p. 436-437.

fonte da qual emana a água pode ser entendida como símbolo fálico; o ato de tirar a água da fonte é uma simbólica expressão do desejo de receber o homem para a realização do sexo. O referido autor ainda comenta que esse simbolismo é conhecido através do *hieros gamos* na qual a água da chuva, representando a semente do céu, fertiliza a terra (elemento feminino), como consta do fragmento 44 de Ésquilo. Menciona, também, uma passagem do *Velho Testamento*, Livro dos Provérbios, 5: 17-18, na qual se aconselha a evitar o adultério — emprega-se, mais uma vez, o termo “fonte”. Outro momento na literatura, para apoiar essa hipótese, encontra-se em textos de poetas latinos, que utilizam a imagem da água como sêmen, como Priapio, 30.4, Martial, II, 50.2.

Quando Fedra expressa o desejo de deitar-se sobre o prado, essa imagem sugere alguns símbolos sexuais que poderiam ser compreendidos a partir de modernas teorias psicológicas. É digno de nota reconhecer que o papel do crítico é de optar por aceitar ou não tais interpretações e, dado o caso, encontrar uma terceira via de análise. Dentro da própria história da compreensão da obra de Eurípides, feita por helenistas como Bernard Knox e Charles Segal, além de trabalhos mais recentes do próprio Glenn, aliados à crítica psicanalítica de Georges Devereux²⁰¹, que, por inteiro, analisou a tragédia *Hipólito*, não é inadequado entender os delírios carregados de simbolismo sexual; também não se deve de forma alguma concordar que Fedra estaria buscando a beleza²⁰² e o ideal de vida de Hipólito²⁰³ — são simbolismos, que, para muitos estudiosos, é inevitável a sua compreensão como tal. Dentro da lógica da paixão, espera-se que Fedra não se refira a termos sexuais, pois sabe-se que essa personagem possui uma forte repressão internalizada. A rainha refere-se somente às

²⁰¹ DEVEREUX, 1985.

²⁰² O filho de Teseu consegue a antipatia de seu pai, pois indaga se Fedra era a mais bela dentre as mulheres, v. 1009-1010. Tal questionamento significa um indicativo da falta de sensibilidade frente a um momento crítico, pois Hipólito diz para o seu pai, diante de sua esposa morta, que ela não é a mais bonita das mulheres. A questão não é se Fedra era ou não bela, porém é importante frisar que o jovem é desprovido de tato para uma situação de tamanho sofrimento.

²⁰³ DIMOCK JR., 1977, p. 244. Esse helenista apresenta uma interpretação otimista em relação a Hipólito. O jovem possui essas características, enquanto que Fedra almejaria tê-las. Para esse autor, não lhe causa estranhamento se ela ama o filho de Teseu.

imagens dos espaços e às atividades do filho de Teseu e ainda efetua uma transformação metafórica de alguns elementos de seu cotidiano em imagens com traços sexuais. As palavras de Fedra parecem indicar traços de lascívia, visto que a nutriz a censura fortemente. Se fossem somente tolas palavras, a repreensão não seria tão violenta, como se pode observar na fala da criada.

2. 3 Orestes e Fedra: aproximações e distanciamentos

É oportuno, aqui, que se realizem algumas aproximações entre Fedra e Orestes, visto que existem semelhanças nas suas ações que nos permitem compreender o estado emocional da esposa de Teseu. Após os delírios, Fedra sabe, inclusive, o que disse, uma vez que proclama “Desgraçada de mim, o que eu fiz?”, “δύστηνος ἐγώ, τί ποτ' εἰργασάμην;”²⁰⁴, v. 239, que a permite julgar que ela ainda relembra as suas ações. Também é possível assinalar, aqui, que Orestes reconhece que estava em outro estado emocional, v. 276 ss, depois de acordar de um surto, porém esse não reconhece o conteúdo de suas intervenções. Fedra reage no v. 240, “Para onde desviei o bom senso?”, “ποῖ παρεπλάγχθην γνώμης ἀγαθῆς;”²⁰⁵. Orestes também padece da insanidade e recobra a consciência no v. 277, “Oh, O que é isso? Agitado, resfolegando o ar dos pulmões?”, “Ἐὰ τί χρεῖμ'; ἀλύω, πνεῦμ' ἀνεῖς ἐκ πλευμόνων”²⁰⁶. Ambos os personagens, depois do mal-estar inicial, recobram a razão e não mais retornam a esse estágio psíquico. Neste sentido, os personagens procuram retomar o controle dos seus pensamentos; empregam, pois, o pronome “ποῖ”, como se encontra no v. 278, de *Orestes*, “Para onde, para onde pulei do leito?”, “ποῖ ποῖ ποθ' ἠλάμεσθα δεμνίων

²⁰⁴ EURÍPIDES, 1995b, 146.

²⁰⁵ EURÍPIDES, loc. cit.

²⁰⁶ Id., 1973, p. 43.

ἄπο;”²⁰⁷. Verifica-se também a repetição do pronome interrogativo “ποῦ” que reforça a perda do conhecimento da realidade pelo personagem, além da combinação com “ποτέ”, que realça o significado da primeira palavra do verso através da aliteração. Se contrapostos os discursos de Fedra e de Orestes, enquanto esses estavam sob o domínio da loucura, a fala do filho de Agamêmnon possui traços mais significativos de irrealidade — por isso ele não reconhece bem o que proclamou. O personagem julga até ver as Erínias, ao passo que Fedra, se menciona uma divindade, conforme se comentou anteriormente, isso ocorre graças a uma invocação a Ártemis no v. 228.

O jovem Orestes confessa que sente vergonha de Tíndaro, o seu avô. O neto repete diversas vezes que não gostaria de encarar o rosto desse ancião. Fedra comentará que não consegue olhar no rosto do esposo, “nem chegarei diante do rosto de Teseu”, “οὐδ' ἐς πρόσωπον Θησέως ἀφίξομαι”²⁰⁸, v. 720. Cometer uma ação inadequada, desejar praticá-la (esse é o caso de Fedra), e ser acusado de ter realizado um grave ato (como posteriormente Tíndaro fará com Orestes), são atitudes que possuem estreita relação entre o corpo e a mente do indivíduo²⁰⁹. Outro indicativo dessa hipótese é que o mal de Fedra é tratado como algo que pode ser buscado através do rosto, pois o coro havia indagado à nutriz, v. 280, “Olhando para o seu rosto, ele não a reconhece?”, “ὁ δ' ἐς πρόσωπον οὐ τεκμαίρεται βλέπων;”²¹⁰. Neste sentido, as reações pelos atos praticados pelas duas personagens, dentro de cada contexto no qual se inserem, possuem diferenças, porém existem pontos em comum entre elas. Foi importante traçar essas contraposições, para que se pudesse compreender melhor a figura de Fedra e de que maneira o dramaturgo construiu as suas personagens, sem perder de vista a paixão que sempre está subjacente à investigação.

²⁰⁷ EURÍPIDES, 1973, p. 43.

²⁰⁸ Id., 1995b, p. 194.

²⁰⁹ Hécuba afirma que não pode olhar de frente a Polimestor, v. 968 ss, e explica-lhe que isso é um costume das mulheres em não fazê-lo. Nesse contexto, é um recurso através do qual a rainha pode vingar-se daquele que matou o seu filho Polidoro. A esposa de Príamo sabe que, se olhasse o inimigo, esse poderia identificar a intenção da rainha. Deste modo, o rosto é uma das vias de acesso ao conhecimento do que outro sente e pensa.

²¹⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 150.

Outro elemento que caracteriza o sofrimento de Fedra constitui-se nas lágrimas que lhe caem ao rosto, v. 245; depois de dar uma ordem à serva, a personagem comenta: “Cobre-me: lágrimas vertem sob meus olhos”, “κρύπτε· κατ' ὅσσων δάκρυ μοι βαίνει”²¹¹. Esse é um índice completamente distinto do que lhe proporcionaram os delírios, ou seja, do prazer agora surge a dor. Em *Orestes*, há um deslocamento, pois o filho de Agamêmnon não está padecendo desse sofrimento — quem sofre, porém é Electra; inclusive, ele indaga o motivo de ela estar agindo de tal maneira. As alterações são significativas nos dois casos e na troca que há, na escolha das personagens, uma vez que Orestes não estava proclamando sentenças que lhe proporcionassem prazer, como Fedra que anteriormente comentou: “Pelos deuses, amo incitar os cães”, “πρὸς θεῶν· ἔραμαι κυσὶ θωύξαι”²¹², v. 219. O verbo “ἔραμαι”²¹³ é digno de ser apreciado, pois remete ao entusiasmo presente nessa ação; além disso, Fedra invocou juntamente os deuses, “πρὸς θεῶν”, como uma forma de intensificar o seu desejo. É importante ressaltar que esse verbo é empregado diversas vezes nas cenas dos delírios. Tanto Fedra como a nutriz empregam-no nos versos 219, 225 e 235. Charles Segal também assinala que há uma ambigüidade que pertence a essa situação, visto que a rainha não pode revelar o desejo oculto, mesmo que esteja procurando a liberação e a expressão dos seus sentimentos mais íntimos.

De acordo com Barbara Goff²¹⁴, o desejo surge na linguagem empregada, em figuras indiretas, através de metonímias e de metáforas, a fim de que se possa conservar o caráter anônimo do sujeito do discurso. Dessa forma, somente o público pode entender que essa linguagem sofisticada refere-se a Hipólito; aqui, é mais um momento no qual o conhecimento do público é superior ao das personagens. Os delírios dos quais a rainha sofre são, antes de tudo, uma expressão do desejo de liberdade tanto de sua paixão como de sua culpa que a

²¹¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 146.

²¹² Ibid., p. 144.

²¹³ Consulte ainda SEGAL, 1965, p. 124.

²¹⁴ GOFF, 1996, p. 33.

oprimem; posteriormente, ecoam no desejo do coro de fugir, de acordo com o segundo estásimo, que será analisado posteriormente²¹⁵.

Nos versos 26-28, de *Medéia*, a aia descreve que a esposa de Jasão está com os olhos voltados para o chão: “sem erguer os olhos nem afastar da terra / o rosto, como rochedo ou marítima / onda ouve se aconselhada por amigos”, “οὐτ' ὅμμ' ἐπαίρουσ' οὐτ' ἀπαλλάσσοις γῆς / πρόσωπον· ὥς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος / κλύδων ἀκούει νοουθετουμένη φίλων”²¹⁶. Se, em Fedra, existe o pudor por ter pronunciado palavras inadequadas e os olhos devem ser encobertos, para Medéia, traída no amor, o abatimento é total, e a direção dos olhos para a terra é um sinal, por determinado tempo, de derrota, diferentemente de Fedra que fica tomada pelo constrangimento. Outro aspecto que merece ser considerado é que a nutriz de Medéia, no v. 92-94, proclama “Eu já a vi a olhá-los qual touro / como querendo fazer algo, nem porá fim / à cólera, bem sei, antes de golpear alguém”, “ἤδη γὰρ εἴδον ὅμματα νιν ταυρουμένην / τοῖσδ', ὥς τι δρασεῖουσιν· οὐδ' ἔπαύσεται / χόλου, σάφ' οἷα δα, πρὶν κατασκήψαι τι”²¹⁷. Esse comentário sinaliza o ódio que Medéia nutre pelos filhos e pelo ex-marido. Fedra solicita à sua nutriz: “Mãe, novamente cobre a minha cabeça”, “μαῖα, πάλιν μου κρύψον κεφαλὴν”²¹⁸, v. 243; posteriormente, como uma forma de insistência, ela repete, v. 245, “Cobre-me: lágrimas vertem sob meus olhos”, “κρύπτε· κατ' ὄσσω δάκρυ μοι βαίνει”²¹⁹. Além da súplica, os seus próprios olhos são nomeados e constituem o meio pelo qual a rainha mantém contato com a realidade. A filha de Pasífae demonstra que retornou a um estado físico lastimável, pois não consegue nem cobrir a si mesma. Desta forma, as mãos parecem, mais uma vez, estar sem forças para tanto, situação que está diretamente relacionada à reclamação feita pela rainha anteriormente; Fedra, assim,

²¹⁵ LAWALL, Gilbert W. The green cabinet and the pastoral design. Theocritus, Euripides, and Tibullus. *Ramus*, v. 4, p. 87-100, 1975. p. 93.

²¹⁶ EURÍPIDES, 1991, p. 32-33.

²¹⁷ Ibid., p. 34-35.

²¹⁸ Id., 1995b, p. 146.

²¹⁹ EURIPIDES, loc. cit.

não possui mais a capacidade, pelo menos, no delírio, de manipular uma lança. Cabe, aqui, uma indagação: onde está aquela força que o delírio havia lhe provocado?

Na tragédia *Hécuba*, v. 432 ss, Políxena pede a Ulisses que a leve e cubra a sua cabeça com o peplo — isso é um gesto para esconder o pranto. Neste sentido, a realidade é insuportável e não deve ser encarada de frente — a morte realmente assusta o indivíduo. Há mais exemplos sobre essa questão na obra de Eurípides, como Hércules que tem o pudor (“αἰδόμενος”) em olhar o amigo (Teseu) e esconde a cabeça no peplo, v. 1199-1201. Fedra reconhece o que falou, ao passo que Hércules precisa de explicações de seu pai, de Anfitrião, a respeito das atrocidades que havia cometido contra a sua família. Entretanto, o pudor que Fedra invoca relaciona-se essencialmente às sentenças lascivas que foram pronunciadas diante da nutriz e do coro. Em *Hércules*, v. 1226 ss, Teseu pede que o filho de Anfitrião mostre a face; esse movimento, esse pedido não é realizado pela nutriz de Fedra em nenhum momento da tragédia. Em *Electra*, v. 1221 ss, Orestes, antes de matar a sua própria mãe, cobre o rosto dela; há, aqui, o “pudor” (“αἰδώς”) que o impede de olhar a face de Clitemnestra, quando o personagem realiza o crime hediondo. No drama *Íon*, v. 967, Creúsa indaga ao velho qual é o motivo de ter coberto o rosto. A explicação é “A ti e ao teu pai, vejo como infelizes”, “σὺ καὶ πατέρα σὸν δυστυχοῦντας εἰσορῶν”²²⁰, v. 968. Mais do que nunca, é melhor evitar o acesso à realidade pelos olhos, pois aquela é muito dolorosa. É importante referir que, graças à visão, é que existe o acesso imediato ao mundo — esse sentido é o primeiro a receber a censura, pelo que se pode constatar, nos exemplos extraídos da obra de Eurípides.

Além disso, há um fato decisivo que ocorre, quando a rainha menciona que “e o meu olhar vê a vergonha”, “καὶ ἐπ' αἰσχύνῃν ὄμμα τέτραπται”²²¹, v. 246, bem como o verso 244, “pois envergonho-me das minhas palavras”, “αἰδούμεθα γὰρ τὰ λελεγμένα μοι”²²².

²²⁰ EURÍPIDES, 1988, p. 206.

²²¹ Id., 1995b, p. 146. O conhecimento do mundo acontece através dos olhos que é o principal sentido mencionado em toda a tragédia. No diálogo *Fedro*, 250b, de Platão, a “visão”, “ὄψις”, representa a percepção mais aguda que há no corpo.

²²² EURÍPIDES, 1995b, p. 146. Ver ainda o v. 336, de *Íon*, “Escute essa história, contudo temos vergonha”, “ἄκουε δὴ τὸν μῦθον. — ἀλλ' αἰδούμεθα”, conforme id., *Elena. Ione*. Trad. Umberto Albini; Vico Faggi. 2.

Esses versos enfatizam que tudo o que Fedra está a fazer, gera dor em sua vida; o sofrimento, deste modo, domina as percepções da rainha. Levando-se em consideração os comentários de Fedra, em relação à sua insistência sobre as proibições, pode-se dizer que a sua vida encaminha-se para o colapso. Em contrapartida, Orestes declara: “Distante das ondas, pois, novamente, vejo a calmaria”, “ἐκ κυμάτων γὰρ αὖθις αὖ γαλήν' ὀρώ”²²³, v. 279. Os versos acima acentuam a relação entre o olhar e a consciência da realidade, bem como o retorno do discernimento à vida. Desta maneira, há duas compreensões após o momento no qual as personagens estavam distantes da realidade. No caso de Fedra, ela tem consciência do que pronunciou — talvez até das imagens carregadas de sugestões eróticas —, ao passo que Orestes observa que algo melhor está acontecendo nesse momento, isto é, o herói está novamente ciente do que ocorre na realidade que o circunda. Como a rainha proclamará mais adiante, “e a loucura é um mal. Contudo é melhor / perecer na inconsciência”, “τὸ δ' ὕμαινόμενον κακόν· ἀλλὰ κρατεῖ / μὴ γιγνώσκοντ' ἀπολέσθαι”²²⁴, v. 248-249. Essa escolha pela morte não se encontra no personagem Orestes, de forma tão clara, visto que ele está envolvido com um outro tipo de problema. É importante frisar que Orestes não segue o mesmo desejo que a rainha, por isso a idéia da “calmaria”, “γαλήν'” (a imagem marítima aparece, aqui, com o aspecto positivo); tanto é que, em termos de ação e de escolha dramática, esse personagem lutará até o fim da tragédia por sua vida²²⁵, sendo decisivas as interferências de seu amigo Pílates; por outro lado, Fedra já havia decidido quais eram os seus planos, como pronunciará mais tarde.

Além disso, é importante ainda referir que, se Orestes não estava com a cabeça coberta, a sua irmã, Electra, faz um movimento similar ao que Fedra havia solicitado à sua nutriz. Neste sentido, a aproximação entre o binômio Fedra e Orestes recebe um

ed. Milão: Garzanti, 1988. p. 160, pois Creúsa tem vergonha de contar a história de sua vida, mesmo que afirme que seja o relato de outra pessoa.

²²³ Id., 1973, p. 43.

²²⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 146.

²²⁵ Orestes decide morrer devido ao resultado da assembléia na qual julgou a morte de sua mãe, Clitemnestra, isto é, se ele não se matar e assassinar a sua irmã, outros o farão.

complemento, graças à presença da personagem Electra que cobriu a cabeça e que o faz possivelmente por estar afetada pelo sofrimento de seu irmão e pelas circunstâncias periclitantes nas quais ambos estão a viver nesse momento crítico de suas vidas. Orestes indaga à sua irmã, v. 280, “Por que choras, tendo colocado a cabeça dentro do peplo?”, “Σύγγονε, τί κλαίεις κρᾶτα θεῖσ’ εἴσω πέπλων;”²²⁶. O filho de Agamêmnon não está chorando, porém é a sua irmã que sofre como Fedra quando descobre os problemas que deverá enfrentar; Orestes não sabe bem o que estava acontecendo consigo mesmo. O personagem, em seu estado insano, praticou um ato violento, o qual ele mesmo questiona²²⁷, e ordena que “E agora te descobre, irmã, a cabeça”, “Καὶ νῦν ἀνακάλυπτ’, ὦ κασιγνήτη, κάρα”²²⁸, v. 294, acentuando o que fora dito; revela-se, deste modo, o quanto o personagem está distante da realidade. Da mesma forma que em *Hipólito*, se, ali, há o movimento de cobrir, aqui, tem-se o descobrir, perfazendo um sentido inverso ao do contraponto Orestes-Fedra — certamente com um sujeito também diferente: Electra. De fato, Orestes sabe que matara a sua mãe e comenta que o seu ato é digno de censura. No entanto, o personagem não menciona diretamente as imagens que acabara de pronunciar, enquanto que Fedra reconhece o que estava dizendo; apesar de não realizar comentários diretos sobre o conteúdo, ela apenas disserta sobre o que era condenável.

Há um aspecto pouco comentado na análise das cenas do delírio e que merecer ser, aqui, destacado: Fedra não come e não bebe faz três dias. Desta maneira, os delírios, além de proporcionarem uma especulação em relação à identificação e ao desejo por Hipólito, revelam ainda que o corpo da rainha precisa de nutrição. Assim, a filha de Pasifae deseja caçar, buscar comida, deseja beber água, está com sede e necessita justamente de comida para sobreviver — é como se o delírio fosse a expressão da união entre o desejo orgânico e o desejo amoroso.

²²⁶ EURÍPIDES, 1973, p. 43.

²²⁷ Na concepção de Froma Zeitlin, agora que Orestes fora privado do papel de defensor de seu pai e de sua sociedade parte para a vingança pessoal em nome de Agamêmnon que foi traído; para salvar o mundo, novamente pelo patriarcado, empreende um conjunto de novas ações. Ver ZEITLIN, Froma I. The closet of masks: role playing and mythmaking in the Orestes of Euripides. *Ramus*, v. 9, p. 51-77, 1980. p. 63.

²²⁸ EURÍPIDES, op. cit., p. 44.

Quando Fedra sugere descansar ao chão, além do aspecto erótico que esse ato sugere, é o corpo que, aqui, igualmente necessita de um relaxamento superior ao ato de se estender em uma cama.

No párodo, o coro informou que a morte está decisivamente relacionada ao jejum da rainha, e esse aspecto novamente pode ser aproximado a um novo contraponto com *Orestes*. Nessa tragédia, o coro indaga qual seria o fim dos males de Orestes. Electra e a nutriz de Fedra respondem que tanto o filho de Agamêmnon como a filha de Pasifae almejam a morte, pois não comem nenhum alimento, conforme é mencionado no diálogo apresentado nos versos 187-189, Coro: “Qual é o fim dos males que o espera?”; Electra: “Morrer, qual seria outro? Nem, pois, / tem o desejo pela comida”, “θρόει τίς κακῶν τελευτὰ μένει. / θανεῖν <θανεῖν>, τί δ' ἄλλο γ'; οὐδ' γὰρ / πόθον ἔχει βορᾶς”²²⁹.

Nos versos 276-277, de *Hipólito*, há um diálogo sobre a morte, previsto nas considerações do párodo. O coro indaga a respeito de Fedra se “Por acaso está louca ou deseja morrer?”, “πότερον ὑπ' ἄτης ἢ θανεῖν πειρωμένη;”, e a nutriz responde “Não sei, mas jejua para se afastar da vida”, “οὐκ οἶδ', ἀσιτεῖ γ' εἰς ἀπόστασιν βίου”²³⁰. Neste sentido, graças à ausência do alimento, a insinuação do desejo pela morte é observada tanto em Fedra como em Orestes; além disso, constitui-se em um tema reiterativo. As semelhanças entre as passagens são observadas por diversos meios. Primeiramente, pelas intenções dos personagens, como, por exemplo, o verbo “θανεῖν”, que inicia o verso 188, de *Orestes*, ressaltando a importância da gravidade da situação — aqui, a morte representa a solução de todos os problemas. No caso de Fedra, tais versos mantêm um vínculo com os propósitos que a personagem afirmará a seu respeito, posteriormente, quando declara, v. 401, “morrer me pareceu”, “κατθανεῖν ἔδοξε μοι”²³¹, esse é, pois, o último limite para conseguir libertar-se do sofrimento. No párodo de *Hipólito*, a morte e o jejum já haviam sido comentados, ao passo que, em *Orestes*, unicamente

²²⁹ EURÍPIDES, 1973, p. 40.

²³⁰ Id., 1995b, p. 148.

²³¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 164.

no v. 41, na primeira fala de Electra do prólogo. É importante também recordar que, no ano de 431, Eurípides escreveu *Medéia*, drama que também trata de uma mulher sofrida pelo amor não mais correspondido. Nessa tragédia, destaca-se que Medéia também sofre, v. 24, “Jaz sem alimento, corpo dado às dores”, “κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσι”²³². É necessário destacar que, quando se experimenta uma paixão muito forte, no caso de Fedra, o corpo do indivíduo estabelece uma relação complexa com o alimento. Nessas circunstâncias, há uma troca de equivalências, pois o ser amado equivale ao alimento, e a perda ou a ausência desse ser produz, em termos simbólicos, o jejum. Igualmente é relevante que o jejum acompanhe a falta de interação com o mundo exterior, como Medéia, que não deseja ver os filhos, v. 36, que são o fruto de seu amor por Jasão — não é o caso de Fedra que pensa de modo distinto ao demonstrar preocupação pelos seus rebentos.

2. 4 A aia e a revelação da paixão

Se Fedra sofre, a nutriz também padece disso. O vocabulário da aia indica o quanto são sugestivos os males de uma mulher sobre a outra. Neste sentido, a rainha sofre com a perturbação provocada pela paixão; a serva, com os dissabores adquiridos através da vida e pela situação de sua senhora. Mais do que nunca, entre sintomas e palavras, há uma simbiose que deve ser analisada. A rainha pediu, anteriormente, por duas vezes, para cobrir a cabeça, v. 243, “κρύψον” e 245, “κρύπτε”; agora, a nutriz responde, v. 250-1, “Cubro-te. Quando a morte encobrirá / o meu corpo?”, “κρύπτω· τὸ δ' ἐμὸν πότε δὴ θάνατος / σῶμα καλύψει;”²³³. A repetição da queda ocorre justamente a partir do mesmo verbo que consta na

²³² Id., 1991, p. 30-31.

²³³ EURÍPIDES, 1995b, p. 146.

fala de Fedra, “κρύπτω”, cujo significado se aproxima de “καλύπτει”. Nesses versos, está em jogo o não querer ver a realidade que é sofrida e não querer participar dela; desta maneira, o ato de ‘cobrir’ permite a evasão do mundo.

A idéia central do discurso da aia é a moderação empregada nas ações, inclusive nos afetos e na profundidade dos relacionamentos, como demonstram os versos 253-257:

é preciso ser moderado na amizade
que os mortais contraem uns com os outros
e não ir até o âmago da alma,
que seja fácil a afeição dos espíritos
para rompê-la ou estreitá-la.
χρῆν γὰρ μετρίως εἰς ἀλλήλους
φιλίας θνητοὺς ἀνακίρνασθαι
καὶ μὴ πρὸς ἄκρον μυελὸν ψυχῆς,
εὖλυτα δ' ἐλναι στέργηθρα φρενῶν
ἀπὸ τ' ὥσασθαι καὶ ξυντεῖναι.²³⁴

A nutriz reconhece que não se devem estabelecer ligações profundas entre os indivíduos, por isso ela insiste na idéia de ‘não ir até o fundo da alma’ — convém que se estabeleça a superficialidade nas relações entre os homens na sociedade. É importante ressaltar que tal perspectiva é coerente com a intenção defendida pela aia de que a rainha deve buscar a realização do seu desejo amoroso, procurando interagir com o filho de Teseu, isto é, a serva quer a união entre um homem e uma mulher. Essa circunstância explica o afastamento que há entre as visões da nutriz e de sua senhora; a segunda, se permitisse o encontro com o enteado, gostaria de ter uma relação afetiva duradoura a um contato casual, rápido, sem maiores implicações afetivas. Desta maneira, Fedra quer mais do que isso: a paixão e a sua concretização seriam um alívio à sua vida monótona dentro da casa.

A serva ainda ressalta a moderação, ao proclamar nos versos 264-266: “Assim, aprovo menos o que é extremo / que nada em excesso. / E os sábios concordam comigo”, “οὕτω τὸ λίαν ἦσσον ἐπαινῶ / τοῦ μηδὲν ἄγαν· / καὶ ξυμφήσουσι σοφοί μοι”²³⁵. Ao empregar o recurso da persuasão na sua fala, a aia confirma os seus raciocínios através da concordância dos sábios, v. 266. Neste sentido, o discurso desse grupo respaldado pela sociedade enfatiza a

²³⁴ EURÍPIDES, loc. cit.

²³⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 148.

intenção da nutriz que é persuadir a rainha. Dentro da obra de Eurípides, também há indícios, em *Medéia*, v. 1225-1227, “Sem temor diria que entre os mortais / os que se crêem sábios e filósofos / estão condenados à máxima loucura”, “οὐδ’ ἄν τρέσας εἵπομι τοὺς σοφοὺς βροτῶν / δοκοῦντας εἶναι καὶ μεριμνητὰς λόγων / τούτους μεγίστην μωρίαν ὀφλισκάνειν”²³⁶, que comprovam o quanto a fala da serva de Fedra está proclamando algo questionável; o mensageiro, em *Medéia*, salienta que a loucura estaria naqueles que se julgam²³⁷ sábios e filósofos. Em *Hipólito*, a nutriz de Fedra, cautelosamente, não se julga sábia; porém, através dos versos 264-266, sugere-se uma equivalência entre o seu pensamento e as idéias dos sábios — isso lhe fornece força à sua argumentação.

A confissão da nutriz revela que essa personagem é experiente na moderação²³⁸, como afirma Wesley Smith. Ao analisar esse relato, o crítico observa que os relacionamentos deveriam ser facilmente desfeitos²³⁹; ainda, na lógica da aia, Fedra comete um grave erro por não desejar outro homem além do marido — provoca, pois, a *hybris*. Depois que a rainha decide falar do seu desejo, a nutriz complementa a questão da paixão como, no v. 348, “Muito agradável, filha, e, ao mesmo tempo, é doloroso”, “ἥδιστον, ὦ παῖ, τὰ τὸν ἀλγεινόν θ’ ἅμα”²⁴⁰. A postura da nutriz, ao defender o equilíbrio das ações, falha ao julgar que, nos relacionamentos afetivos, pode-se guiar plenamente os atos e os pensamentos — a nutriz consegue, desta forma, simplificar assuntos tão complexos como a paixão.

²³⁶ Id., 1991, p. 98-99.

²³⁷ O verbo presente no verso da tragédia *Medéia* é ‘δοκέω’ e estabelece a distinção entre os que possuem o conhecimento e aqueles que unicamente parecem ter um pouco disso. É interessante frisar que se trata do mesmo verbo que Sócrates aponta àqueles que parecem saber, contudo nada sabem, conforme a *Apologia de Sócrates*, 21c-22c. Outro aspecto que merece ser destacado é que a ama de Fedra é a personagem que mais emprega esse vocábulo na peça, conforme os v. 446, 462, 463, 470, 507. Essas quatro primeiras referências pertencem justamente ao longo discurso da ama para persuadir a rainha a aceitar a paixão por Hipólito. Certamente essas repetições desse verbo são mecanismos persuasivos para que Fedra aceite os conselhos e lute pela paixão por Hipólito. Através desse verbo, a ama manipula as possibilidades, realiza perguntas nas quais demonstra que é possível Fedra amar Hipólito sem enfrentar obstáculos.

²³⁸ Essa idéia é igualmente exposta em *Medéia*, v. 119-130, segundo KARYDAS, 1998, p. 108.

²³⁹ SMITH, 1960, p. 175.

²⁴⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 158. Segundo as observações de KARYDAS, 1998, p. 137, nota 76, a caracterização de amor realizada pela ama como algo doce e azedo é um lugar-comum na poesia, e se aproxima de Safo, conforme o fragmento 130.

A nutriz de Medéia possui uma posição similar à aia de Fedra, quando a primeira afirma, v. 125-128:

O nome da moderação primeiro prevalece
e o seu uso para os mortais
é o maior lucro; os excessos
não servem de nada para os mortais.
τῶν γὰρ μετρίων πρῶτα μὲν εἰπεῖν
τοῦνομα νικᾷ, χρῆσθαι τε μακρῶ
λῶστα βροτοῖσιν· τὰ δ' ὑπερβάλλοντ'
οὐδέναι καὶρὸν δύνανται θνητοῖς²⁴¹.

Ela deseja, pois, que a esposa de Jasão busque o equilíbrio em seus atos; a criada de Fedra, pode até mencionar a ponderação no início de seu discurso, contudo não é o que demonstrará, ao tentar interceder junto a Hipólito. Nessas circunstâncias, atos e fala não são compatíveis. Pode-se ser sábio nas palavras, porém a falta de sabedoria nos atos indica o seguinte aspecto: o que se proclama não é o que se executa. É necessário destacar, aqui, que o discurso da nutriz contribuirá decisivamente para a ruína moral e física de Fedra, além de transformar o sentimento da rainha, isto é, a paixão torna-se ódio.

Na tragédia, ter uma paixão significa sofrer. Fedra está tão enamorada pelo filho de Teseu que, ao mero pronunciamento do nome “Hipólito”, “Ἰππόλυτον”²⁴², v. 309, solta um suspiro que evoca dor e prazer. Fedra fica transtornada; o nome do protagonista é proibido, não deve ser pronunciado, pois sinaliza a paixão oculta da rainha e permite o desencadeamento das próximas ações do drama. Deste modo, uma única palavra funciona como o elo entre a parte inicial da peça com o restante. Graças a isso, pode-se dividir a tragédia em duas partes: uma, antes da pronúncia do nome do herói, pela nutriz; a outra, estende-se até o final da peça. Assim, a partir desse recurso empregado, consagra-se a importância do nome do herói, Hipólito, que é dado à tragédia de Eurípides. Quando a rainha tenta dizer esse nome à aia, emprega uma construção indireta, pois não declara o nome

²⁴¹ Id., 1991, p. 36-37.

²⁴² Id., 1995b, p. 152.

‘Hipólito’; afirma, porém, “Quem quer que este seja, o filho da amazona ...”, “ὅστις ποθ' οὐτός ἐσθ', ὁ τῆς Ἀμαζόνος ...”²⁴³, v. 351.

Já foi reconhecido, no primeiro capítulo, que o nome é algo importante para Afrodite e também para os mortais. Para Fedra, representa o momento do terror, da visão da morte, visto que, após ouvir o nome Hipólito, ela pede à serva que tire a sua vida, v. 311-312, “Destrua-me, mãe, pelos deuses e / suplico-te para silenciar doravante sobre esse homem”, “ἀλώεσάς με, μαῖα, καί σε πρὸς θεῶν / τοῦδ' ἀνδρὸς αὔθις λίσσομαι σιγᾶν πέρι”²⁴⁴. É necessário observar que, se o nome de Hipólito amedronta a rainha, para Afrodite, ele representa alguém sobre o qual ela lançará o seu poder com toda a sua fúria.

A nutriz, ao desconhecer a paixão de Fedra, indaga se um dos “inimigos”, “ἐχθρῶν”, estaria a lhe fazer mal, v. 318. De forma sutil, a rainha responde que, v. 319, “Um amigo me destrói, sem o meu querer e sem o querer dele”, “φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἐκοῦσαν οὐχ ἐκῶν”²⁴⁵. Nesse verso, observa-se uma ironia, pois Hipólito é considerado tanto amigo como inimigo — tem-se, aqui, o paradoxo da paixão. Pode-se, inclusive, relacionar essa perspectiva com o que se tratou sobre a dualidade das emoções de Fedra, ou seja, Hipólito é objeto de desejo e de repulsa. Tal postura é distinta da consideração que a nutriz de Medéia faz sobre Jasão, v. 77, “e aquele não é amigo desta casa”, “κοῦκ ἔστ' ἐκεῖνος τοῖσδε δώμασιν φίλος”²⁴⁶. Medéia não aceita a postura do ex-marido, nem o modo como esse estaria a encará-la, conforme o v. 470, “fazer mal a amigos e olhar de frente”, “φίλους κακῶς δράσαντ' ἐναντίον βλέπειν”²⁴⁷. Neste sentido, o herói olha diretamente a esposa e julga que pode fazê-lo, sem a menor culpa de seus atos; Medéia, porém, entende que o olhar de Jasão é altivo, arrogante e desafiador.

²⁴³ EURÍPIDES, 1995b, p. 160.

²⁴⁴ Ibid., p. 152.

²⁴⁵ Ibid., p. 154.

²⁴⁶ EURÍPIDES, 1991, p. 34-35.

²⁴⁷ EURÍPIDES, 1991, p. 56-57.

Depois que a nutriz soube do segredo de Fedra, a serva fica desesperada e pensa em matar-se, v. 353-357,

Oh, o que dizes, filha? Tu me destróis!
 Mulheres, isto não é tolerável, não suporto
 viver! Odioso é o dia, contemplo uma luz odiosa.
 [Eu me lançarei e abandonarei o meu corpo; sairei
 da vida ao morrer. Adeus, eu não existo mais].
 “οἷμοι, τί λέξεις, τέκνον; ὥς μ' ἀπώλεσας.
 γυναῖκες, οὐκ ἀνασχέτ', οὐκ ἀνέψομαι
 ζῶσ'. ἐχθρόν ἦμαρ, ἐχθρόν εἰσορῶ φάος.
 [ρίψω μεθήσω σῶμ', ἀπαλλαχθήσομαι
 βίου θανοῦσα· χαίρετ', οὐκέτ' εἴμ' ἐγώ]²⁴⁸.

A nutriz, involutariamente, não fornece bom exemplo à sua senhora, pois não deseja mais viver. Não ajudou a rainha a vencer a paixão, pois aumentou o desespero da esposa de Teseu. Se, em seguida, Fedra perfaz um longo discurso, a atitude da aia não respeita as principais preocupações de sua senhora. Essa última manifestação da serva carece completamente de ponderação. Parece, pois, que não possuía maturidade, levando-se em consideração a sua posição afetiva em relação à rainha, uma vez que a aia representa uma segunda mãe para Fedra; além disso, não fez jus ao que proclamou no v. 252, quando destacou que a vida lhe tinha fornecido muitos ensinamentos. Essa reação contribui para que Fedra perca, em parte, o domínio da paixão e acentua o que sucederá na tragédia.

2. 5 Paixão e razão: as ponderações de Fedra sobre as suas ações

²⁴⁸ Id., 1995b, p. 160.

O segredo de Fedra foi revelado; a heroína fala, agora, racionalmente, fazendo um longo discurso sobre as ações humanas e sobre a paixão. A rainha comenta que “tenho pensado sobre o que destrói a vida dos mortais”, “θνητῶν ἐφρόντισ' ἥ διέφθαρται βίος”²⁴⁹, v. 376, — certamente a paixão está incluída como um desses acontecimentos. Helen Karydas comenta que esse discurso está organizado em termos retóricos²⁵⁰, visto que possui a seguinte estrutura: proêmio, v. 373-390; narração, v. 393-402; argumento, v. 403-425; epílogo, v. 426-430. Também assinala que a construção da fala da personagem é simétrica, pois inicia com princípios genéricos, parte para questões específicas e, em seguida, alcança novamente princípios genéricos²⁵¹.

A rainha emprega a forma “ἄλλως”, no v. 375, quando trata do início das especulações sobre o agir humano — já faz algum tempo que ela tem refletido sobre a conduta dos homens. O advérbio mencionado confirma que Fedra está a pensar sobre algo genérico, criado antes do início da paixão, porém nesse momento é necessário que apresente a todos as suas conclusões. As circunstâncias são oportunas²⁵² para que a rainha assinale quais são as conclusões a respeito das ações dos mortais. O que ela disser tem como objetivo a busca pela simpatia²⁵³ do coro pelo seu drama, a fim de que possa se salvar da destruição; por isso, o começo do seu discurso faz uma saudação, ao empregar a forma “Mulheres de Trezena”, “Τροζήνιαι γυναῖκες”, conforme o v. 373. Medéia igualmente utiliza a mesma estrutura retórica, quando no v. 213, evoca as “Mulheres de Corinto”, “Κορίνθιαι γυναῖκες”, ao iniciar a sua longa fala, explicando os motivos do seu sofrimento. É importante frisar que Fedra e Medéia tratam o coro com respeito. Esse, em *Hipólito*, está ainda preocupado com as dores da rainha, como se demonstrou na análise do párodo.

²⁴⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 162.

²⁵⁰ Mais adiante no discurso, a rainha citará números ordinais, “segundo”, “δεύτερον”, no v. 398, e “terceiro”, “τρίτον”, no v. 400, que comprovam que a fala da personagem é organizada e estruturada.

²⁵¹ KARYDAS, 1998, p. 143.

²⁵² EURÍPIDES, 1964, p. 227.

²⁵³ WILLINK, C. W. Some problems of text and interpretation in the *Hippolytus*. *The Classical Quarterly*, Oxford, v. 18, p. 11-43, 1968. Ver a passagem que analisa os v. 373-387. p. 11.

Posteriormente, quando a personagem escolhe a morte, utiliza um juramento para selar o pacto entre si e as mulheres do coro. É necessário comentar que a confiança entre Fedra e o coro aumenta paulatinamente no decorrer da tragédia; além disso, as mulheres serão fiéis à rainha até o fim de sua vida.

Existe, aqui, a seguinte polêmica: se o discurso de Eurípides está ou não refutando a teoria de Sócrates sobre a possibilidade do conhecimento da correta ação e de sua respectiva prática²⁵⁴. A rainha está insatisfeita com as suas ações, pois desejou um homem que não fosse o marido. De acordo com os raciocínios da rainha, agir e pensar estão muito próximos ou quase se equivalem. Quando a rainha menciona, ao se referir à vida dos mortais (θνητῶν ... βίος, v. 376), que, v. 377-378, “Não me parecem, segundo a natureza do juízo, / que agem mal”, “καί μοι δοκοῦσιν οὐ κατὰ γνώμης φύσιν / πράσσειν κάκιον”²⁵⁵, observa-se o enfoque intelectual que o vocábulo “γνώμης” denota nesse verso; a personagem reconhece a mente humana como o lugar para a disposição moral²⁵⁶. É o pensamento que guia as decisões de Fedra — pelo menos, por enquanto, a heroína confia nessa explicação.

Lester Crocker²⁵⁷ destaca que Fedra demonstra padecer de forças perigosas que fazem parte da sua natureza; ao mesmo tempo, luta contra isso, empregando a razão, a disciplina e a ordem. Para esse helenista, Fedra possui um ideal moral, contudo não consegue efetivá-lo, pois em si mesma apresenta conflitos. Cabe ressaltar que existem circunstâncias que fazem parte do cotidiano da personagem e do seu temperamento que certamente carregam traços de sua mãe, Pasifae. O teórico J. Moline comenta que Pasifae caíra na paixão; esse sentimento seria hereditário — Fedra entraria em conflito com a vergonha, com o *aidos*²⁵⁸. No entanto, essa posição possui opiniões contrárias. Moline menciona o caso de Winnington-Ingram que

²⁵⁴ A crítica especializada não é unânime sobre o assunto, e isso não será discutido aqui nesse fórum. Para maiores informações, consulte DODDS, E.R. Euripides the irrationalist. *Classical Review*, v. 43, p. 97-104, 1929. p. 103; MOLINE, J. Euripides, Socrates and virtue. *Hermes*, v. 103, p. 45-67, 1975; CLAUS, David. Phaedra and the socratic paradox. *Yale Classical Studies*, v. 22, p. 223-238, 1972.

²⁵⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 162.

²⁵⁶ Id., 1964, p. 228.

²⁵⁷ CROCKER, Lester G. On interpreting Hippolytus. *Philologus*, Berlin, v. 101, p. 238-246, 1957. p. 243 ss.

²⁵⁸ MOLINE, 1975, p. 59.

não aceita a explicação de que, a respeito da importância dos prazeres, esses seriam responsáveis pela fraqueza da rainha; nessa mesma linha de raciocínio, não se pode mencionar também o papel da hereditariedade como um item decisivo²⁵⁹.

Como foi apontado no início desse capítulo, a ausência de Teseu está subjacente a todo o relato de Fedra — situação essa que a rainha não menciona. Ela o protege, quando anteriormente comentou que, no v. 321, “Que eu não seja vista fazendo-lhe o mal!”, “μὴ δρῶσ' ἔγωγ' ἐκεῖνον ὀφθείην κακῶς”²⁶⁰. Esse verso carrega uma duplicidade de significado, pois pode indicar que ela poderia fazer algo contra Teseu, desde que alguém não observe o fato. Neste sentido, Fedra sabe a diferença que há entre praticar atos e ter testemunhas como também não ter alguém para presenciá-las.

É necessário observar que a rainha não reconhece o conflito que se desenvolve em si mesma; além disso, ela não comenta sobre a extensão de sua paixão, nem fala de seus sentimentos mais íntimos, como os sexuais. Não consegue entender que essa paixão, mesmo que não fosse aceita em termos sociais e somente permanecesse no seu imaginário, poderia ser algo valioso para o seu relacionamento com Teseu — porventura seria um escape da vida que levava, fechada no palácio, sem uma plena realização amorosa. É importante ressaltar que a força que esse sentimento suscita faz com que ela se perca e não consiga guardar segredo — aqui, a paixão é encarada como dor e sofrimento. Tudo o que se conhece a respeito do seu íntimo é trazido à tona nas cenas de delírio. Esse é o material essencial para se apreender o que ela está experimentando naquele exato momento e não consegue reprimir; isso não é mediado, pois, pelo julgamento que detém o poder da palavra, que procura silenciá-lo. Através da racionalização que ocorre em seu discurso, Fedra esquivar-se de si mesma e distancia-se de todos os outros que estão ao seu redor, como o coro e a nutriz. Desta maneira, a paixão situa-se no plano moral, e a personagem considera que esse sentimento deve ser

²⁵⁹ MOLINE, loc. cit.

²⁶⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 154.

banido; não há alternativa a ser seguida, pelo menos, quando ela está consciente de sua situação amorosa. A paixão, nesse momento, é uma experiência que passou pela reflexão, já foi avaliada pela razão — para que se sobreviva, é importante que se descarte a paixão.

Quando Medéia explica como agiu em favor de Jasão, no passado, de acordo com os versos 483-485, a personagem avalia-se como “Traidora de meu pai e de meu palácio / cheguei à Iolco do monte Pélion / contigo, mais por paixão que por saber”, “αὐτὴ δ’ ὧ πατέρα καὶ δόμους προδοῦσ’ ἑμοῦς / τὴν Πηλιῶτιν εἰς Ἴωλκὸν ἰκόμην / σὺν σοί, πρόθυμος μᾶλλον ἢ σοφωτέρα”²⁶¹. Nesses versos, Medéia sabe que a paixão é o mecanismo que a conduz até Jasão. Posteriormente, observa-se que ela, mais uma vez, em um novo contexto, repete a postura anterior, ou seja, permite que a emoção domine a razão; é importante destacar que essa atitude não a impede de agir, realizar as ações, v. 1079-1080, “O furor é superior à minha decisão, ele causa os maiores males aos mortais”, “θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων, / ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς”²⁶². Medéia reconhece que o seu crime será horrendo²⁶³. Não se trata, como observa Edith Arlinet Elorza, da impotência da razão diante da ação, visto que há a presença da primeira na ordenação da vida humana e no governo do mundo. Mas qual é a situação de Fedra? Jaqueline de Romilly²⁶⁴ aponta que, mesmo que Medéia reconheça que o seu ato representa uma audácia, a paixão comanda as resoluções, o sofrimento, a vingança — as hesitações transformam-na em outra pessoa. Para a helenista, a situação de Fedra expõe a causa dos erros humanos que a honestidade não consegue impedir; além disso, a personagem esforça para se calar e teme a desonra. Para Romilly, a preocupação de Fedra (de acordo com uma visão didática) é unir a teoria à prática. Desta maneira, é o drama suscitado pela presença da paixão que coloca a personagem no

²⁶¹ EURÍPIDES, 1991, p. 56-57.

²⁶² Ibid., p. 90-91.

²⁶³ ELORZA, 1996, p. 9.

²⁶⁴ ROMILLY, 1986, p. 150.

limite de suas ações. A personagem tem dificuldade para manter a paixão afastada de sua vida, e isso causa problemas no seu agir, comprometendo a sua honra.

Medéia, assim como Fedra, pensa o particular e o universal ao mesmo tempo. Ambas tentam lidar com a paixão em suas vidas e de que forma esse sentimento modificou as suas ações. Fedra preocupa-se com a opinião dos outros e com os comentários a seu respeito, sobre o seu intento amoroso — sabe que seu ato pode ser encarado da pior maneira possível. Também reconhece que não pode dissociar a sua personalidade da representação que os homens fazem da mulher²⁶⁵ na sociedade, conforme os versos 405-407: “Mas sabia que o ato e a doença eram uma infâmia, / e, como era mulher, conhecia bem ser / um objeto odioso a todos”, “τὸ δ' ἔργον ἤδη τὴν νόσον τε δυσκλεῖα, / γυνή τε πρὸς τοῖσδ' οὖς' ἐγίγνωσκον καλῶς, / μίσσημα πασιν”²⁶⁶. Medéia justifica as suas ações: sacrificou tudo por Jasão e cometeu atos terríveis, como abandonar a família e matar o irmão. As heroínas assemelham-se nas suas reações; no entanto, Medéia sobrepõe Fedra por articular tudo sozinha — somente precisa da nutriz para enviar mensagens a Jasão. O plano de Medéia dá certo, mesmo com a censura dos que estão à sua volta, ao passo que Fedra é surpreendida pelos atos da aia. Neste sentido, pode-se considerar que Medéia alcançou o sucesso nas suas ações; Fedra, em contrapartida, necessitou de “novos planos”, “καὶνῶν λόγων”, v. 688, quando acreditou que Hipólito a denunciaria a seu pai.

Em *Orestes*, v. 491 ss, Tíndaro indaga a validade de uma discussão sobre a “sensatez”, “σοφίας” da alma humana. Segundo esse personagem, se, para todos os homens, as boas ações são evidentes, Orestes foi néscio ao não distinguir o que era justo e o que era lei entre os helenos. Caso sejam aplicados esses raciocínios a Fedra — que conhecia a proibição moral de não desejar outro homem —, ela também foi tola como Orestes, mesmo sem ter-se aproximado de Hipólito. Cabe, neste momento, evidenciar que essa simplificação dos atos

²⁶⁵ PIGEAUD, 1976, p. 22.

²⁶⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 164.

humanos não corresponde à realidade complexa na qual cada personagem está inserido. Orestes age, porque Apolo exigiu; Fedra, porém, não sabe que Afrodite planejou tudo, inclusive, a morte da rainha. Mais do que nunca, é importante que se indague: o que fazer com a paixão? Jacqueline de Romilly afirma que, se a paixão causa problemas, a melhor saída é reprimi-la —, solução que será comentada por Fedra nos versos 394 ss. Neste sentido, há circunstâncias que surgem para tornar o agir como algo altamente problemático, sem que se possa ter respostas fáceis aos problemas da vida humana.

Como avalia C. W. Willink²⁶⁷, Fedra investiga um problema muito complexo: qual é o motivo de as pessoas caírem em desgraça pelos seus atos, de falharem em suas ações? Fedra, levando-se em consideração a seqüência dos elementos que contribuem para que se pratiquem ações inadequadas, não elege a divindade como um desses fatores. É certo que ela menciona Cípris, no v. 401, porém não considera que a deusa estivesse tão próxima do mundo dos mortais e que fosse indiretamente responsável pelos seus próprios atos. E. R. Dodds sustenta que Fedra é uma vítima, que tentou reprimir a alteração das emoções, conforme v. 392-394²⁶⁸, “Após o amor me abalar, apreciei / qual é a melhor maneira de suportá-lo. Comecei / a calar e a esconder esta doença”, “ἐπεὶ μ' ἔρωσ ἔτρωσεν, ἐσκόπουν ὅπως / κάλλιστ' ἐνέγκαιμ' αὐτόν. ἡρξάμην μὲν οὖν / ἐκ τοῦδε, σιγᾶν τήνδε καὶ κρύπτειν νόσον”²⁶⁹.

Com a preocupação de relacionar “αἰδώς”, “pudor” com paixão, procurou-se, entre inúmeras teorias sobre o vocábulo, uma alternativa possível para tanto. C. W. Willink²⁷⁰ defende a idéia de que Fedra, em termos retóricos, argumenta que falhou para realizar o bem e pode ser inocente por causa do emprego do “αἰδώς”, a partir do significado proposto para o v. 318 da obra *Os trabalhos e os dias* de Hesíodo. De acordo com Friedrich Solmsen²⁷¹, há um

²⁶⁷ WILLINK, 1968, p. 12.

²⁶⁸ DODDS, E. R. The AIDWS of Phaedra and the meaning of the *Hippolytus*. *Classical Review*, v. 39, p. 102-104, 1925. p. 102.

²⁶⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 162.

²⁷⁰ WILLINK, op. cit., p. 16.

²⁷¹ SOLMSEN, Friedrich. ‘Bad shame’ and related problems in Phaedra's speech (Eur. *Hipp.* 380-388). *Hermes*, v. 101, p. 420-425, 1973. p. 422.

erro na tentativa de encontrar um “αἰδώς” ruim, mesmo que se sugerisse o v. 335, passagem favorita dos helenistas para aduzir esse conceito (“αἰδώς”). W. S. Barrett²⁷² julga que “αἰδώς” não está relacionado ao prazer. Para Friedrich Solmsen²⁷³, é difícil avaliar se “αἰδώς” era praticado, em situações inadequadas, com ou sem prazer. É importante destacar que há muitas avaliações dos críticos, porém não há consenso entre elas; contudo, reconhece-se que “αἰδώς” é decisivo para Fedra, e a personagem age, preocupando-se com as implicações suscitadas por esse termo.

Quando Fedra comenta que, v. 413-414, “Odeio também as virtuosas nos seus discursos, / que procuram, em oculto, ignóbeis audácias”, “μισῶ δὲ καὶ τὰς σόφρονας μὲν ἐν λόγοις, / λάθρα δὲ τόλμας οὐ καλὰς κεκτημένας”²⁷⁴, essa censura aproxima-se do mito de Ares e Afrodite reportado na *Odisséia*, canto VIII, v. 267 ss²⁷⁵. Trata-se, aqui, justamente da revelação ou não do desejo que está oculto. Fedra, circunstancialmente, critica o indivíduo que desfruta do desejo sem qualquer repressão; neste sentido, ela reconhece que está no processo entre liberar a paixão ou controlá-la racionalmente.

A paixão permitiu ainda revelar que a preocupação exaustiva com a honra gera a violência. A rainha, como esposa de Teseu, necessitou defender-se, e a base da sua defesa constitui-se na preservação da sua honra. É através da honra que se revela a falta de comunicação entre homem e mulher: não dialogam e não conseguem tratar dos seus assuntos íntimos. É o momento de se questionar se as relações entre um homem e uma mulher não se constituíam unicamente naquilo que é mencionado por Hipólito em seu longo discurso pronunciado no segundo episódio. De acordo com E. Dodds²⁷⁶, Fedra produz a violência ao empregar o seu “αἰδώς”, e Hipólito também pratica isso, em nome da sua “σωφροσύνη”.

²⁷² EURÍPIDES, 1964, p. 230.

²⁷³ SOLMSEN, op. cit., p. 424.

²⁷⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 164.

²⁷⁵ ORBAN, Marcel. *Hippolyte: palinodie ou revanche?* *Les Études Classiques*, v. 49, n. 1, p. 3-17, 1981a. p. 14.

²⁷⁶ DODDS, 1925, p. 103-104.

Nesse caso, para o helenista, ambos são vítimas de seus desejos, mascarados pela moralidade. Richmond Y. Hathorn²⁷⁷ julga interessantes as questões sustentadas por Dodds; no entanto, elas levam a um certo irracionalismo. Neste capítulo, não se considera que haja propriamente tal postura na posição de Dodds — o que está em jogo é que a razão é importante para Fedra. Valer-se unicamente da razão como um mecanismo graças a qual tudo será decidido é conceder um grande poder a um único elemento que comanda os atos do indivíduo. Desta maneira, se a razão tivesse todo esse poder, Fedra não necessitaria experimentar diferentes mecanismos para dominar a paixão.

No entanto, a rainha reconhece alguns problemas quando reflete sobre o desenvolvimento de seus pensamentos. Em *Hécuba*, a esposa de Príamo afirma que a língua nunca deveria receber mais atenção do que as obras, v. 1187-1188. Quando dialogava com Agamêmnon, proclamou “Agamêmnon, não deve aos homens / a língua ser mais forte que as obras”, “Αγάμεμνον, ἀνθρώποισιν οὐκ ἐχρῆν ποτε / τῶν πραγμάτων τὴν γλῶσσαν ἰσχύειν πλέον”²⁷⁸; a língua merece, pois, o descrédito. Fedra comenta também que a língua em nada é confiável, conforme os versos 395-397, “Não se pode confiar na língua, que, aos estranhos / pensamentos dos homens, sabe aconselhar, / porém ela adquire para si grandes problemas”, “γλῶσση γὰρ οὐδὲν πιστόν, ἥ θυραῖα μὲν / φρονήματ' ἀνδρῶν νουθετεῖν ἐπίσταται, / αὐτὴ δ' ὕφ' αὐτῆς πλεῖστα κέκτῃται κακά”²⁷⁹. Até mesmo uma interjeição pode ser decisiva nas ações de um indivíduo. Exemplo disso é Fedra que exprimiu uma e, deste modo, permitiu que todo o seu plano de ocultar a sua paixão por Hipólito, conforme o v. 309, fosse descoberto pela nutriz, sagaz examinadora do discurso. Além disso, a rainha proclamou que a linguagem não funciona claramente e que não fornece critérios eficientes nas distinções das palavras, como é o caso de “αἰδώς” que possui dupla conotação, v. 385-387,

²⁷⁷ HATHORN, Richmond Y. Rationalism and irrationalism in Euripides' *Hippolytus*. *Classical Journal*, v. 52, p. 211-8, 1956-7. p. 214 (nota 14).

²⁷⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 506.

²⁷⁹ Ibid., p. 162, 164.

“Mas há dois tipos, um não é mau, / o outro é o fardo das casas. Se o critério fosse claro, / não haveria dois objetos com as mesmas letras”, “δισσαὶ δ' εἰσὶν, ἢ μὲν οὐ κακὴ, / ἢ δ' ἄχθος οἴκων· εἰ δ' ὁ καιρὸς ᾗν σαφής, / οὐκ ἂν δύο' ἦσθην ταῦτ' ἔχοντε γράμματα”²⁸⁰. Desta maneira, as dificuldades com a linguagem e com a lógica revelam a indignação da heroína em relação à constatação de que a paixão não deveria existir em sua vida.

Fedra temia ser acusada pelas palavras de outro personagem (Hipólito), mas não por suas ações. Ela não propõe à nutriz que revele o segredo da paixão ao enteado; contudo, deixa em suspenso que a aia poderia ter agido desse modo, desde que a satisfizesse. Há, pois, uma dicotomia, um impasse o qual Fedra não compreende: pensar e falar não são a mesma coisa que agir. Neste sentido, há, aqui, um abismo que a rainha acreditava não existir, quando julgou saber, por antecipação, os futuros atos de Hipólito, isto é, ela tentou ser o próprio enteado, ao entender os seus motivos; Fedra, porém não compreendia aquilo que só o público e Ártemis sabiam: o filho de Teseu era um homem piedoso e jamais descumpriria o juramento. Nesse caso, o termo “αἰδώς” possui duas significações. Para Barbara Goff²⁸¹, tem-se, aqui, um indicativo de que a linguagem é insuficiente para se reproduzir o mundo e representá-lo. Conclui-se, desta maneira, que são dois conceitos, que se referem ao vocábulo “αἰδώς”. A helenista também julga que o conhecimento de Fedra permite que essa se defenda de ser destruída por qualquer *pharmakon*, v. 388-390, “Quando eu compreendi essas circunstâncias, / não havia uma droga para destruir / o que pensava, de modo que caísse no sentido oposto”, “ταῦτ' οἶν ἐπειδὴ τυγχάνω φρονοῦσ' ἐγώ, / οὐκ ἔσθ' ὅποιω φαρμάκῳ διαφθερεῖν / ἔμελλον, ὥστε τοῦμπάλιν πεσεῖν φρενῶν”²⁸².

A rainha não pensa só em si mesma; como Medéia, também se preocupa com os filhos. As frustrações com a paixão, no caso de ambas as heroínas, produzem a destruição de determinados objetos com os quais elas mantêm algum vínculo emocional. O primeiro objeto

²⁸⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 162.

²⁸¹ GOFF, 1996, p. 97.

²⁸² EURÍPIDES, 1995b, loc. cit.

de destruição é Fedra, quando confessa que o último recurso é a morte para se libertar da paixão. No caso de Medéia, no início da tragédia, a heroína intenciona primeiramente que os filhos e o marido morram, conforme os versos 113-114, “filhos de hedionda mãe, pereçam / com o pai e desapareça toda a casa!”, “παῖδες ὅλοιςθε στυγερῶς ματρὸς / σὺν πατρί, καὶ πᾶς δόμος ἔρροι”²⁸³. Medéia é, pois, mais decidida quando trata de sua morte. Pretende que lhe seja lançado um raio, v. 144-145²⁸⁴, “Sobre minha cabeça raio do céu / caia! Que lucro ainda tenho viva?”, “διὰ μου κεφαλᾶς φλόξ οὐρανία / βαίη· τί δέ μοι ζῆν ἔτι κέρδος;”²⁸⁵. Fedra almeja a morte, contudo não explica de que modo isso ocorrerá; padece de um longo sentimento de dor, sua vida sofre de uma prolongada indefinição — parece que obtém prazer dessa situação conflitante.

O ato de retardar a morte não significa unicamente que a rainha estivesse tratando a sua paixão com sobriedade diante de um mal incurável; neste sentido, há um desejo, mesmo que velado, para que a paixão seja realmente efetivada. Pode-se considerar que a personagem dividiu as suas ações em três etapas: na primeira, envolveu o silêncio sobre a sua fala e sobre os seus atos; na segunda, empregou a força da moderação (“τῷ σωφρονεῖν”, v. 399); na terceira, só lhe restou morrer. Por que não recorreu ao suicídio como fez no segundo episódio? Apesar de a personagem ter mencionado os expedientes que empregou nas três etapas, as suas ações revelam que ela ainda está envolvida com a paixão. A personagem anuncia que a suposta divisão não se confirma plenamente. Qual seria, pois, a explicação para a descrição em três etapas? A personagem não proclama que teria deixado de utilizar cada um desses mecanismos; entretanto acrescenta um outro para sufocar a paixão. Se mencionou que optou pelo silêncio, surge a reclamação da nutriz que não consegue fazer a sua senhora falar, conforme o v. 271, “Não sei. Ela não deseja falar”, “οὐκ οἶδ', ἐλέγχουσ'· οὐ γὰρ ἐννέπειν

²⁸³ EURÍPIDES, 1991, p. 36-37.

²⁸⁴ Em *Hipólito*, Fedra gostaria que Zeus destruísse a aia: “aniquile-te totalmente, ferindo-a com o raio!”, “πρόρριζον ἐκτρίψειεν οὐτάσας πυρί”, v. 684, id., 1995b, p. 190, tendo em vista que os expedientes dessa não foram bem sucedidos e agora a rainha não mais poderá morrer com honra.

²⁸⁵ EURÍPIDES, op. cit., p. 38-39.

θέλει”²⁸⁶. J. Pigeaud comenta que, quando a personagem reagiu ao amor, ocultando-o e silenciando-o, o fez seguindo o seu “αἰδώς”²⁸⁷. O helenista considera, ainda, que é uma reação que segue o padrão sociológico feminino. Nesse caso, julga-se que a rainha nada mais fez do que reagir como outras mulheres teriam feito; essas mulheres não poderiam, em hipótese alguma, ostentar uma relação amorosa entre uma madrasta e um enteado. A alternativa adotada na seqüência, segundo Pigeaud, é o emprego do pensamento, da “σωφροσύνη”, que abrange valores sociais e éticos, justamente a virtude que deveria triunfar sobre o sentimento; desta forma, a escolha da morte é uma solução genérica e é a única que não fará mal aos outros. A heroína engana-se, visto que Teseu, mesmo sendo aquele que está ausente, quando retorna, revela o quanto estima a rainha. A filha de Minos enganou-se três vezes, na peça, em relação às personagens: o comportamento da nutriz não suscita dúvida; Hipólito a denunciaria a seu pai e Teseu não sofreria com a morte da esposa e a mesma não menciona, em nenhum momento da tragédia, que ele fosse sofrer com isso. Cabe destacar que a destruição de si mesma é o que ela julgou como o recurso viável a fim de impedir o avanço da paixão. A solução é o jejum que não se sabe ao certo se é algo não-deliberado pela personagem ou é a sua saída para o fim da vida (a nutriz acredita que seja esse segundo aspecto, de acordo com os versos 275-276). A partir dos exemplos que foram apresentados e discutidos, observa-se que o jejum é um sintoma concreto que reflete a situação angustiante de Fedra. O envolvimento emocional de não ser atendida por Hipólito e de não desejar envolver-se com a paixão levam a rainha ao desgaste no qual o jejum é um índice da crise que aquela experimenta em sua vida. Mesmo que tenha desejado a morte, basta que Hipólito lhe dê uma oportunidade e a trama da tragédia teria tido, quiçá, o seu rumo alterado e Afrodite seria desmentida. O comportamento da rainha poderia ser mudado, caso a nutriz tivesse êxito em seu plano.

²⁸⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 148.

²⁸⁷ PIGEAUD, 1976, p. 22.

Há também o momento no qual a personagem não mais analisa o mundo, nem os atos dos homens, nem os das mulheres, porém unicamente o que ela teme é olhar-se no espelho. É importante atestar que essa é uma circunstância na qual ela pode constituir-se como indivíduo. Encontra-se, nos versos 428-430, a menção ao espelho: “Aos perversos dentre os mortais, o tempo revela, na sua ocasião, / exibindo um espelho como a uma jovem virgem. / Que eu jamais seja vista entre eles!”, “κακούς δὲ θνητῶν ἐξέφην' ὅταν τύχη, / προθεὶς κάτοπτρον ὥστε παρθένωι νέα, / χρόνος· παρ' οἷσι μήποτ' ὀφθείην ἐγώ”²⁸⁸ — que apresenta a jovem que não é a mesma como era no passado. Se Fedra está em jejum, talvez esteja próxima da morte. Essa condição da filha de Pasífae atinge o colapso em sua imagem refletida como nova rainha. Não se tem, aqui, uma simples cena de narcisismo. A idéia é que o exterior refletido no espelho revela o interior do indivíduo. Para C. W. Willink²⁸⁹, a cena refere-se ao autoconhecimento. Nesse sentido, o espelho contribui para a analogia entre o exterior e o interior, ou seja, a ação revela o interior da personagem a partir do modelo exterior. Além disso, esse helenista ressalta que, na contemplação, permite-se que se retorne a si mesmo. Uma vez que se determina qual é o estado de Fedra, o corpo torna-se o signo que acentua o mal-estar através do espelho. Qual é o motivo de concluir o discurso, questionando a sua imagem através do espelho? Qual é a relação entre o espelho e a paixão? Há o indicativo de que Fedra, para assumir a paixão, necessita alterar a sua imagem. A rainha olha e repensa se aquilo que vê é ela mesma. A paixão provoca um distúrbio na imagem de Fedra refletida no espelho, e a personagem necessita olhar a si mesma novamente para conferir se tudo continua igual como era antes em sua vida no palácio. A imagem da personagem, nesse momento, apresenta-se lânguida, pálida, fraca, em prantos e em delírios. As reflexões que ela proferiu tornaram-na uma nova mulher, mais inquieta e perturbada. Pode-se concluir, deste modo, que

²⁸⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 166.

²⁸⁹ WILLINK, 1968, p. 26.

o ato de olhar-se no espelho carrega traços de autoconhecimento, de se saber se é possível olhar o outro e a si mesmo sem que se efetue alguma destruição.

Tanto Fedra como o enteado pensam as suas vidas diante de um espelho. A imagem que os personagens possuem de si mesmos é sempre a mesma, o mundo não se altera. Hipólito possui o desejo de ser igual, “Que eu dobrasse o fim da vida como eu a iniciei!”, “τέλος δ' ὃ κάμψαμι' ὥσπερ ἠρξάμην βίου”, v. 87²⁹⁰. Também essas personagens tentam se conter, reprimir aquilo que lhes é natural; falham, todavia, nesse projeto. Na imagem dada no espelho, há mais uma evidência do isolamento de Fedra que não quer admitir a sua transformação, não quer compreender que as reflexões noturnas são fascinantes — essas a permitem permanecer perdida muito tempo nesse autoconhecimento, conforme demonstram os versos 375-376, “por um longo tempo à noite, já outrora, / tenho pensado sobre o que destrói a vida dos mortais”, “ἤδη ποτ' ἄλλως νυκτὸς ἐν μακρῷ χρόνῳ / θνητῶν ἐφρόντισ' ἢ διέφθαρται βίος”²⁹¹. É necessário considerar que esses debates podem fracassar em outros aspectos na esfera da vida humana. A imagem constitui-se em configuração preliminar daquilo que será, porventura, o seu destino, ou seja, não querer que os outros a vejam como uma malvada; neste sentido, a paixão ‘quebra’ o espelho e com ele a própria pessoa que nele se olha. Somente Ártemis fará com que a rainha seja honrada, mesmo que posteriormente a primeira auxilie a incriminar o seu objeto de desejo: Hipólito. A deusa permite que os pedaços do espelho sejam colados novamente. A personagem reconhece aquilo que ela poderia ter sido e que não foi. Também se observa que o sentido interior e exterior de decência estariam refletidos nessa imagem²⁹², pois se ela vê a si mesma no espelho, o tempo revela a sua maldade ao mundo. No espelho, Fedra pode identificar que a honra representa o fim de seus atos e que a paixão pode significar a sua destruição ou a sua salvação.

2. 6 A nutriz e a paixão

²⁹⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 130.

²⁹¹ Ibid., p. 162.

²⁹² LUSCHNIG, 1980, p. 96.

Se o discurso de Fedra se encerra nas reflexões acerca do ato de contemplar-se no espelho, avaliando-se a si mesma, declarando que não aceita a paixão, a fala da nutriz segue uma outra linha de compreensão do mundo na qual se destacam as relações entre os mortais e os imortais. O discurso da aia defende a paixão da rainha, uma vez que uma divindade decidiu que Fedra está apaixonada por Hipólito — a esposa de Teseu deve aceitar esse sentimento — conforme o v. 476: “Ousa amar: isso foi desejado por um deus”, “τόλμα δ' ἐρώσα· θεὸς ἐβουλήθη τόδε”²⁹³. Não importam os motivos éticos, sociais, se Teseu está prestes a chegar ou não, enfim, nada impede aquilo que constitui uma ordem proferida por uma divindade. De acordo com a visão da aia, o querer humano não possui autoridade diante de uma deusa como Afrodite ou diante de qualquer outro deus. De fato, a serva é a arauta dos assuntos de Cípris. Em termos formais, acontece a réplica de um debate no qual o assunto discutido é a paixão. Observam-se, aqui, novamente, traços retóricos na fala da nutriz.

Segundo Helen Pournara Karydas²⁹⁴, a aia, para sustentar a sua opinião, emprega exemplos míticos que revelam a sua arte de persuadir. Após mencionar que até Zeus e Aurora (nesse exemplo, há um ser masculino e um feminino que revelam as possibilidades e a amplitude da paixão sobre todos os seres) foram vencidos por Afrodite, a nutriz indaga — empregando uma questão retórica — se Fedra não estaria cometendo *hybris* em querer ser mais forte que os deuses. Nesse sentido, observa-se o quanto ela é pretensiosa a respeito dos desígnios dos imortais²⁹⁵. O termo *hybris* exerce uma importância fundamental nesta tragédia quando se analisou o comportamento de Hipólito no primeiro capítulo desta pesquisa. A serva afirma que Fedra, segundo os versos 473-475, comete *hybris* por não aceitar os desígnios de

²⁹³ EURÍPIDES, 1995b, p. 170.

²⁹⁴ KARYDAS, 1998, p. 149.

²⁹⁵ No diálogo *Éutifron* de Platão, a personagem homônima, quando manifesta as suas opiniões sobre a piedade, não consegue ultrapassar o sensível; do mesmo modo, semelhante à ama de Fedra, erra ao julgar que Zeus está no mesmo plano que os mortais. Zeus não pode ser imitado — essa é a idéia central.

Afrodite: “Mas, cara filha, cessa os males da mente, / cessa a tua insolência; pois isto não é mais do que uma / insolência ao querer ser mais forte do que os Numes”, “ἀλλ', ὦ φίλη παῖ, λῆγε μὲν κακῶν φρενῶν, / λῆξον δ' ὑβρίζουσ', οὐ γὰρ ἄλλο πλὴν ὕβρις / τάδ' ἐστί, κρείσσω δαιμόνων εἶναι θέλειν”²⁹⁶. A nutriz acredita que a solução do problema seria conceder o que Afrodite quer, isto é, o encontro amoroso entre Fedra e Hipólito. A rainha, contudo, não aceita essa alternativa, conforme se manifestou claramente no seu longo discurso, principalmente, nos versos 391-402. As palavras da aia respaldam indiretamente a fala de Afrodite expressa no prólogo e sugerem que a resistência de Fedra seria o motivo de a deusa tê-la atacado de modo violento²⁹⁷. A nutriz, porém, não sabe que Fedra e Hipólito estão condenados à morte. É importante ressaltar, aqui, que a paixão é um expediente de Cípris que pode destruir o filho de Teseu.

A nutriz é pretensiosa, pois demonstra que conhece o poder dos deuses. Acredita que Cípris não poderia estar tramando algo terrível contra Fedra que foi possuída pela paixão — a aia nem sequer menciona essa possibilidade. É nesse ponto que se verificam dificuldades no que diz respeito à compreensão do mundo quando se avalia a fala da serva de Fedra. Os primeiros versos da fala da nutriz a respeito da paixão da rainha revelam que há um modo de pensar racional: não se deve considerar aquilo que surge de imediato, conforme os versos 433-436:

Senhora, a tua desgraça há pouco
concedeu-me, subitamente, um terrível medo;
mas agora julgo que fui tola, entre os mortais
os segundos pensamentos, de certo modo, são os mais sábios.
δέσποιν', ἐμοί τοι συμφορὰ μὲν ἄρτίως
ἢ σὴ παρέσχε δεινὸν ἐξαίφνης φόβον·
νῦν δ' ἐννοοῦμαι φαῦλος οὖσα, κἂν βροτοῖς
αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφώτεραι²⁹⁸.

Isso quer dizer que o melhor juízo não procede da primeira impressão sobre um assunto, não servindo, pois, o que é revelado de imediato. C. Luschnig²⁹⁹ comenta que os homens falam em

²⁹⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 168.

²⁹⁷ KOVACS, 1987, p. 50.

²⁹⁸ EURÍPIDES, op. cit., p. 166.

²⁹⁹ LUSCHNIG, 1980, p. 93.

vão e precisam dos segundos pensamentos para expressar o que foi dito. A teórica enfatiza que os homens pensam as suas relações com outros, e podem repensá-las novamente. Entende-se, aqui, que é dessa forma que a nutriz age em relação à Fedra. A referida teórica afirma que a questão é que os segundos pensamentos da nutriz são piores do que os primeiros, visto que julgou horrorosa uma situação sem esperança, quando se defrontou com a revelação de Fedra. Para a serva, o desvelamento do segredo da rainha é tão terrível que, inclusive, também deseja morrer, conforme os versos 353-357. Luschnig comenta que, no momento em que surgem os segundos pensamentos na nutriz, essa personagem encaminha Fedra a realizar más ações.

A aia reconhece o poder da divindade. A ironia do diálogo entre a serva e Fedra consiste em que a primeira, na última fala do segundo episódio, solicita o auxílio de Afrodite. Segundo Helen Karydas, os versos 521-524 remetem ao fragmento 1, 27-8, de Safo, quando essa pede ajuda a Afrodite a fim de que a primeira conquiste uma jovem — já é costume que a divindade receba os pedidos de Safo³⁰⁰. Nos fragmentos dessa poetisa, Afrodite é favorável aos mortais que lhe solicitam ajuda nos assuntos amorosos (e esse comportamento se aproxima do v. 5); a deusa também afirma que respeita aqueles que veneram o seu poder. Na tragédia de Eurípides, Cípris está tramando em duas vias e permite o erro da aia. Primeiramente a divindade lançou a paixão sobre Fedra independentemente se essa quer ou não a efetivação do desejo amoroso — esse aspecto é reconhecido pela nutriz. Em um segundo momento, a paixão representa um expediente para que a rainha possa vingar-se de Hipólito, entretanto esse ato a aia não sabe, por isso é limitada para compreender os deuses. Mais do que nunca, aqui, Afrodite se sobrepõe a todas as outras personagens. No prólogo, o servo menciona que “É preciso que os deuses sejam mais sábios que os mortais”, “σοφωτέρους γὰρ χρὴ βροτῶν εἶναι θεούς”, v. 120³⁰¹. Se as divindades são mais poderosas

³⁰⁰ PAGE, Denys. *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient lesbian poetry*. Oxford: Clarendon, 1987. p. 14.

³⁰¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 136.

e mais sábias, nem o poder nem o conhecimento que elas possuem podem ajudar os mortais³⁰². Não somente esses últimos possuem um tipo de limitação mas também os deuses, o que será tratado no quarto capítulo.

A serva apresenta a função de expor a paixão de sua senhora. Para aquela personagem, o que está no íntimo deve ser revelado e não ocultado, uma vez que há o vínculo entre paixão e divindade. O verso 252 explicaria as máximas proferidas durante a tragédia, pois a nutriz possui experiência na vida e já formulou algumas conclusões sobre diversos assuntos com os quais os mortais se preocupam. C. Luschnig³⁰³ comenta que a criada, antes do verso 350, valoriza apenas a vida e a experiência; posteriormente, passa a adotar uma outra perspectiva diante da calamidade que surgiu sobre a sua senhora. No entendimento da estudiosa, a serva não possui um plano para resolver o problema de Fedra, porém continua falando até obter as palavras corretas, como demonstra o v. 517, quando pronuncia “Não sei. Deseja usá-lo, mas não aprendê-lo, filha”, “οὐκ ο ἂν δ’ ὄνασθαι, μὴ μαθεῖν, βούλου, τέκνον”³⁰⁴, v. 517, após ter sido questionada pela rainha a respeito de que tipo de remédio possui para apaziguar a paixão. C. Luschnig³⁰⁵ também afirma que esse verso revela que a criada não sabe que artifício empregará para solucionar o problema de Fedra. Entende-se que o ato de proferir respostas obscuras faz parte do jogo da nutriz.

O apoio da nutriz em relação ao ato amoroso de Fedra sugere outras implicações. A lição dada pela serva funciona como um paradoxo da peça: a prática de um adultério moderado³⁰⁶. Em primeiro lugar, responde à decisão de Fedra de morrer após ter lutado por seu amor e por ser incapaz de conquistá-lo, v. 391-402³⁰⁷. A aia explica à sua senhora que, conforme os versos 437-438, “Nada de extraordinário nem inexplicável / tens sofrido, mas

³⁰² LUSCHNIG, 1980, p. 93.

³⁰³ Id. The value of ignorance in the Hippolytus. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 104, n. 2, p. 115-23, 1983. p. 118-119.

³⁰⁴ EURÍPIDES, op. cit., p. 174.

³⁰⁵ LUSCHNIG, op. cit., p. 118 ss.

³⁰⁶ SMITH, 1960, p. 175.

³⁰⁷ KARYDAS, 1998, p. 148.

sobre ti recaiu a cólera de uma deusa”, “οὐ γὰρ περισσὸν οὐδὲν οὐδ' ἔξω λόγου / πέπονθας, ὀργαὶ δ' ἐς σ' ἀπέσκηψαν θεᾶς”³⁰⁸. Fedra não deve pensar nada além dessa premissa; no caso, para a aia, o longo discurso da rainha foi em vão, uma vez que não deixou espaço para se tratar da importância dos deuses na vida dos homens. Se a rainha apresentou, no seu longo discurso, como suportou a paixão, a criada, habilmente, segue a mesma linha de exposição do raciocínio, a saber, em tudo há explicações e orientações que devem ser seguidas para que se possam lidar com os problemas. Neste sentido, para a nutriz, Fedra não possui algo impossível de ser controlado e sem solução.

Através da discussão entre a serva e Fedra, verifica-se, aqui, uma ironia: a criada deseja que Afrodite interceda em nome da paixão da rainha; isso ocorre, porém não se realiza o que a serva esperava de Afrodite, isto é, Hipólito aceitaria ser plenamente o objeto da paixão de Fedra — o filho de Teseu não se oporia aos desígnios da deusa. Outro fato importante e que revela a ironia trágica é que a aia reconhece que Afrodite pode empregar a violência com os orgulhosos e com os que não se deixam dobrar diante do amor, conforme os versos 443-446:

Cípris é irresistível quando jorra em abundância,
àquele que ela cede, segue-o com brandura,
e o que encontra altivo e orgulhoso,
dominando-o, insulta-o de qualquer forma.
Κύπρις γὰρ οὐ φορητὸν ἦν πολλὴ ρυτῇ,
ἢ τὸν μὲν εἶκονθ' ἡσυχῇ μετέρχεται,
ὃν δ' ἄν περισσὸν καὶ φρονοῦνθ' εὖρη μέγα,
τοῦτον λαβοῦσα πῶς δοκεῖς καθύβρισεν³⁰⁹.

Neste sentido, a violência da divindade pode incluir a própria morte dos amantes, atitude que a aia não cogita que possa suceder a Fedra. Assim, se é sabido que a rainha não deseja a efetivação do seu desejo amoroso, sua morte estaria vinculada ao fato de também não ter cedido a Afrodite e a Hipólito? A divindade conhecia aquilo que as personagens realizariam em relação à paixão e fatalmente estariam pré-condenadas por aquilo que não se realizaria?

³⁰⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 166.

³⁰⁹ EURÍPIDES, loc. cit.

Deste modo, a divindade afirma, no prólogo, os versos 21-23: “Entretanto, como cometeu um erro contra mim, punirei / Hipólito neste dia; a maior parte do plano / já preparei, nem preciso de muito esforço”, “ἄ δ' εἰς ἔμ' ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι / Ἴππόλυτον ἐν τῇδ' ἡμέραι· τὰ πολλὰ δὲ / πάλαι προκόψασ', οὐ πόνου πολλοῦ με δεῖ”³¹⁰.

Como foi constatado, o comportamento da nutriz indica que o seu conhecimento é limitado a respeito do divino; é, de fato, similar ao que Hipólito sustentou diante do servo ao acreditar que pode tratar os deuses como se tratam os homens. Observa-se que o filho de Teseu não está perdido na ignorância e não fala sem ter o conhecimento da repercussão de suas palavras. Deste modo, o personagem está convicto do rumo correto de suas ações. A rainha não só nega a escolha pela paixão como condena o discurso da nutriz, conforme os versos 486-490:

Isto é o que destruiu as cidades bem administradas
e as casas dos mortais: os discursos muito belos.
Não se devem falar palavras prazerosas aos ouvidos,
mas algum conselho para alguém que se tornará ilustre.
τοῦτ' ἔσθ' ὃ θνητῶν εὖ πόλεις οἰκουμένας
δόμους τ' ἀπόλλυσ', οἱ καλοὶ λίαν λόγοι·
οὐ γάρ τι τοῖσιν ὥσ' ἱερπνὰ χρὴ λέγειν
ἀλλ' ἐξ ὅτου τις εὐκλεὴς γενήσεται³¹¹.

A palavra possui o poder de, segundo a ótica de Fedra, destruir uma sociedade. O seu bom emprego pode produzir uma sociedade bem organizada. Nessa passagem, observa-se o retorno de um termo analisado no primeiro capítulo, “εὐκλεὴς”, no v. 47. Apesar de Afrodite afirmar que a rainha morreria, mesmo sendo honrada, a filha de Pasifae expressa o desejo de obter a honra. Essa importância dada à palavra possibilita, desta maneira, viabilizar o desmantelamento da paixão. A respeito do segundo episódio, descobriu-se que a nutriz tentou obter a satisfação da sua senhora, através da revelação da paixão a Hipólito, contudo provocou a destruição de Fedra. É também pela forma como empregou as palavras, que o filho de Teseu gera a sua própria morte.

³¹⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 126.

³¹¹ Ibid., p. 170.

Já na passagem que segue, que está em relação direta com a anterior (por se tratar ainda da proeminência da palavra como uma forma para destruir ou elevar uma sociedade), observa-se que Fedra está no limite para a aceitação da paixão, apesar da rigidez de seus pensamentos; mostra-se tentada pelo êxito amoroso sugerido pela nutriz, quando proclama, v. 503-506:

As palavras que tu, pelos deuses, falas bem, são vergonhosas.
 Não prossigas além delas! A minha alma está, pois, bem submissa
 à paixão; e o que é vergonhoso falas belamente,
 serei consumida por aquilo que agora fujo.
 ἄ μή σε πρὸς θεῶν — εὖ λέγεις γὰρ αἰσχρὰ δέ —
 πέρα προβῆς τῶνδ'· ὥς ὑπείργασμαι μὲν εὖ
 ψυχὴν ἔρωτι, τισχρὰ δ' ἦν λέγῃς καλῶς
 ἐς τοῦθ' ὃ φεύγω νῦν ἀναλωθήσομαι³¹².

Enfatizam-se, nos versos citados, as expressões “οἱ καλοὶ λίαν λόγοι”, v. 487, e ainda os advérbios “εὖ”, v. 503, e “καλῶς”, v. 505, que se referem ao modo como a aia argumenta em relação à paixão. As formas verbais “λέγεις” e “λέγῃς” do verbo “λέγω”, por estarem em diferentes tempos, acentuam o caráter dramático da paixão que novamente está interferindo nas ações da rainha através das palavras da aia. O advérbio “εὖ” reaparece no v. 504, modificando o verbo “ὑπείργασμαι”. A repetição do vocábulo é recorrente e significativa, visto que, se a rainha comenta que a nutriz “fala bem”, “εὖ”, esse mesmo advérbio descreve o seu estado emocional diante da paixão, revelando uma equação do tipo: como falas “bem”, referindo-se à nutriz; Fedra, em compensação, volta a ser indecisa em relação à paixão, visto que a sua alma está “bem” submissa ao amor. A esposa de Teseu observa o quanto o discurso da aia é persuasivo, e a sua própria fala começa não só a reconhecer a intenção da serva mas também os seus raciocínios assumem esses mesmos traços. Ambas as mulheres, acostumadas a conviverem diariamente, possuem a mesma sofisticação no discurso, isto é, sabem como apresentá-lo. Aqui, o manejo da palavra não é tratado de uma forma banal, porém necessita de um cuidado especial. Pensando-se novamente no poema de Safo, I, Afrodite proclama-se como “a Persuasiva”, “Πειθώ”, v. 18, fato que demonstra a sua relação com a persuasão; além

³¹² EURÍPIDES, 1995b, p. 172.

disso, é um mecanismo empregado pela divindade a fim de que possa satisfazer o desejo daquele que suplica ajuda. No texto de Eurípides, observa-se o papel da persuasão como um expediente a fim de que a paixão seja realizada. É curioso registrar que faz parte do discurso amoroso a presença da persuasão como se fosse a própria divindade que estivesse ali intervindo em favor da paixão da rainha.

Na tragédia *Medéia*, o coro julga que Jasão ornou bem as palavras ao tentar persuadir a heroína, porque procurara outra mulher: “Ó Jasão, bem adornaste estas palavras”, “Ἰᾶσον, εὖ μὲν τοῦσδ' ἐκόσμησας λόγους”³¹³, v. 576. Mesmo assim, o coro condena o ato de o herói trair o leito de Medéia; além disso, o grupo de mulheres consegue distinguir o traço retórico das palavras do herói em relação às suas reais intenções. Através desse tipo de conduta, Jasão perfaz um aviltamento à sua senhora por tudo aquilo que até esse momento viveram juntos em suas vidas. Constata-se que tanto a nutriz de Fedra como Jasão empregam o ornamento nas palavras como um expediente para persuadir os seus interlocutores. Ambos defendem as escolhas amorosas que estão em jogo, apesar das disparidades que são encontradas em cada uma das situações: Jasão justifica a troca de Medéia por outra mulher, e a aia de Fedra aconselha a rainha a empreender o contato com outro homem que não seja Teseu. Outra diferença significativa é que a nutriz de Fedra invoca os deuses, ao passo que Jasão emprega motivos humanos para justificar a sua conduta amorosa em relação à filha de Creonte.

O medo de Fedra de que a nutriz seja mais esperta, conforme o v. 518, “Temo que tu me pareças muito hábil”, “δέδοιχ' ὅπως μοι μὴ λίαν φανῆς σοφή”³¹⁴, é algo que reaparece em *Medéia*, v. 282-285³¹⁵, não na figura da heroína, mas sim na de Creonte que teme os atos da mulher. Contudo, se Fedra não investiga o que a nutriz fará, é porque ela acredita na

³¹³ EURÍPIDES, 1991, p. 62-63.

³¹⁴ Id., 1995b, p. 174.

³¹⁵ KARYDAS, 1998, p. 159, conforme a nota 130.

promessa de cura proposta pela aia³¹⁶. Como poderia Fedra duvidar da nutriz, após tudo o que essa realizou a favor da primeira, atuando como uma segunda mãe? Quem é que cuida da rainha, possivelmente, desde o seu nascimento? A nutriz. Quem se ocupou com a mal de Fedra? A nutriz. A rainha até pode questionar as opiniões da aia, no entanto, possivelmente, nem lhe passa pelo espírito que aquela intervenha de forma desfavorável em um assunto tão sério como a paixão. Em termos de hierarquia, apesar da forte relação emocional e de respeito entre ambas, a serva deve obediência a Fedra. É tão grande a confiança que Fedra nutre pela nutriz que, mesmo depois que a paixão é revelada a Hipólito, a rainha unicamente a repreende, nada mais do que isso.

A aia é hábil no manejo das palavras, como demonstra o emprego sutil do termo “χάρις”. D. Conacher comenta que essa palavra evoca o amor nas *Bacas*, v. 236 e *Helena*, v. 1397³¹⁷. Fedra demonstra que não compreende essa sutileza. Esse termo reaparece no primeiro estásimo do coro e confirma aquilo que a própria serva insinua, no final do primeiro episódio, ao solicitar ajuda a Cípris, v. 522-523. O coro trata “χάρις” como um “prazer” e não como um “favor”. Fedra, uma personagem consciente dos problemas que a linguagem apresenta (quando avaliou as duas formas da palavra “αἰδώς”), não suspeita de que a nutriz, de fato, falaria diretamente a Hipólito sobre a paixão da rainha. Fedra desconfia do discurso da nutriz, tanto é que teme que essa seja mais “sábia”, “σοφή”, como revela o v. 518, mencionado acima, termo que está na posição final do verso, ressaltando a sua importância em toda cena. Esse vocábulo carrega inúmeras significações e permite relacioná-lo com o que sucede em *Medéia*, uma vez que aparece em seis oportunidades³¹⁸; entretanto, o que nos interessa, é precisamente, o v. 285, “és hábil e em muitos malefícios experta”, “σοφὴ πέφυκας καὶ

³¹⁶ EURÍPIDES, 1964, p. 253 ss.

³¹⁷ CONACHER, D. J. A Problem in Euripides' *Hippolytus*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 92, p. 37-44, 1961. p. 41.

³¹⁸ O emprego do termo “σοφή” consta ainda no v. 285, que se refere à Medéia; no v. 320, que remete à figura do sábio — ambas as passagens são proclamadas por Creonte; nos versos 303 e 305, é também pronunciado por Medéia e diz respeito à própria heroína; no v. 539, é proclamado por Jasão e alude à sua ex-exposa; no v. 677, é mencionado por Egeu, ao se referir à Medéia. Em cada um desses versos, há um motivo particular para o seu emprego.

κακῶν πολλῶν ἔδρις”³¹⁹. Trata-se justamente de um momento em que Medéia persuade Creonte a fim de que a deixe permanecer em Corinto por mais um dia. Em *Hipólito*, ocorre algo similar, pois Fedra tem receio de que a aia esteja jogando com as palavras, forjando um engano; por outro lado, resolve confiar nas palavras da nutriz. Perecerá por causa disso, como Creonte, que acreditara que Medéia não estava tramando algum golpe e ele também falece, conforme os versos 1136 ss. De fato, Fedra desconfia do que a aia fará com o segredo, pois até comenta, no segundo episódio, que, v. 685, “Não te disse, pressentindo o teu pensamento”, “οὐκ εἶπον, οὐ σῆς προουνοσάμην φρενός”³²⁰. Por todo o posicionamento da aia durante a peça, frente à paixão de Fedra, a droga que a serva lhe havia prometido, antes de revelar a Hipólito, podia ter sido antecipada e dada à Fedra, a fim de que pudesse curá-la da paixão³²¹. Na verdade, a aia não quis mencionar a droga, pois não apresentava tantos dados quanto necessitava para empreender algumas ações.

Tendo em vista essas conclusões, entende-se que Fedra vive a seguinte dicotomia: ao mesmo tempo não quer, não deseja a paixão; entretanto, se Hipólito a aceitar, quer dizer, se a nutriz for exitosa nos seus expedientes, a rainha poderia encarar a paixão. Se a rainha sabia ou desconfiava do intento da nutriz, na realidade, se tinha a menor suspeita, deveria ter tomado cuidado; nesse caso, a procura pela honra que aparece como um índice dos intentos de Fedra e pela qual julga que morreria, termina por ser um elemento que não é absoluto.

Além disso, a cena final do primeiro episódio torna-se mais complexa, visto que não é Fedra que intercederá pelo seu desejo, como ocorrera na primeira versão do mito de Hipólito e Fedra, *Hipólito Escondido* (Ἰππόλυτος Καλυπτόμενος), quando Fedra declarou o seu desejo diretamente ao enteado³²². Há uma troca que, talvez, justifique a inovação do dramaturgo, uma vez que pôs o desejo para que fosse proferido pela nutriz, e essa personagem

³¹⁹ EURÍPIDES, 1991, p. 46-47.

³²⁰ Id., 1995b, p. 190.

³²¹ FITZGERALD, 1973, p. 25.

³²² EURÍPIDES, 1964, p. 11.

não é mencionada por Afrodite no prólogo. É importante destacar que a aia é fundamentalmente a articuladora da paixão e da vingança de Afrodite contra Hipólito.

3 O problema da paixão

3. 1 Paixão e violência

O primeiro estásimo da tragédia *Hipólito* possui particularidades que diferem dos outros segmentos da peça. Uma das questões já comentadas é o modo como se iniciou a paixão da rainha. O coro, sem ter conhecimento da fala de Afrodite, aborda a questão do desejo que atinge o homem através da visão. Prefere que, “pelos olhos”, “ὀμμάτων”, adentre o ímpeto amoroso, v. 525. Além disso, o coro reconhece ou intui que a entrada pelo olhar daquele sentimento é problemática, por isso também pede que “não me surjas como algo funesto, / nem venhas desmedido”, “μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανεί / -ης μηδ’ ἄρρυθμος ἔλθοις”³²³, v. 528-529. O que Fedra apreende é o contrário disso: o desejo causa-lhe o infortúnio e vem sem medida, derruba o seu corpo, deixando-a transtornada e a encaminha à morte. Segundo o discurso do coro, a paixão de Fedra é excessiva por sua força e por seu furor. Anteriormente, a nutriz proclamara o ideal da ponderação, v. 264-266, não sendo coerente em suas ações; tenta, de modo desastroso, unir seres com índoles diversas como Fedra e Hipólito³²⁴. Neste sentido, a posição do coro não se orienta unicamente pela condenação da disposição amorosa da rainha; não demonstra, pois, explicitamente esse tipo de compreensão. Além do mais, sabe que o desejo pode ocorrer além do que se pretende; procura, portanto, controlá-lo mesmo que seja através de um pedido, de uma súplica — ele confia na força da palavra. Observa-se que, em nenhum momento da peça, o coro aconselha

³²³ EURÍPIDES, 1995b, p. 174. Veja ainda os v. 627-632, da tragédia *Medéia*, em que o coro afirma que, se Cípris surge na medida certa, é porque essa é a deusa mais delicada.

³²⁴ No entendimento de Lattimore, a tragédia apresenta Fedra e Hipólito, como amantes quase perfeitos, pois compreendem o mundo de modo semelhante, porém ficam separados pelas circunstâncias. Ver LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. *Arion*, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962. p. 17.

de que forma reagir contra a paixão, de que maneira subjugar-la, de que modo dominá-la. Possivelmente reconhece que não há meios para evitá-la ou simplesmente não quer dar conselhos sobre esse assunto.

O coro possui vocabulário próprio, não empregando expressões anteriormente proferidas pela nutriz nem por Fedra. Nesse caso, não haveria um tipo de ‘eco’ no discurso entre as personagens e o coro; contudo, ao contrário do segundo estásimo, no qual, de acordo com Hugh Parry³²⁵, há vocábulos que foram pronunciados pelo coro que remetem ao discurso de Fedra. Outro fato relevante é que o coro não defende o que a nutriz realizará no segundo ato da peça.

O início do primeiro estásimo destaca a atenção que o leitor deve demonstrar a respeito de Eros, uma vez que essa divindade é mencionada duas vezes³²⁶, sob a forma de invocação, conforme o v. 525. Existe outra ocorrência de estrutura semelhante quando Cípris se refere ao amor, com uma aliteração no v. 32, “amando um amor ausente” “ἐρῶς' ἔρωτ' ἔκδημον”³²⁷, no qual sobressai a repetição da vogal “ε” em cada um dos vocábulos. A relação que se instaura é saber se anteriormente o amor envolvia uma carência, conforme “ἔκδημον”, quando o coro admite, agora, a presença daquele sentimento na vida de Fedra. É necessário destacar que esse verso expressa a tensão tanto pela proximidade como pela distância de Eros³²⁸. Indiretamente essa situação havia sido prevista por Afrodite, no entanto não fora mencionado que a nutriz conseguiria descobrir o segredo da rainha. Certamente, sem os atos da serva, Fedra possivelmente não teria revelado a sua paixão. O eficiente discurso da nutriz é verificado pelo fato de essa ser habilidosa na argumentação, na contestação e na dissimulação — características que, porventura, não são encontradas em outra serva na obra de Eurípides.

A deusa unicamente dissera que “nenhum dos servos sabia da doença”, “σιγῇ, ξύνοιδε δ’

³²⁵ PARRY, 1966, p. 320 ss.

³²⁶ HALLERAN, 1991, p. 110 ss. O helenista igualmente comenta que a enfática repetição do nome de Eros também está presente em *Antígona*, de Sófocles, v. 781 ss.

³²⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 126.

³²⁸ SEGAL, Charles. Theatre, ritual and commemoration in Euripides’ *Hippolytus*. *Ramus*, v. 17, p. 52-74, 1988. p. 58.

οὔτις οἰκετῶν νόσον”³²⁹, v. 40, e esse verso desloca a atenção para outros aspectos da trama, e não para a serva. No entendimento de Richard Hamilton³³⁰, Eurípides, diferentemente de Ésquilo, prediz a ação no prólogo, como nas tragédias *Alceste*, *Hipólito*, *Hécuba*, *Íon*, *Troianas*, *Ifigênia em Táurida*, *Helena* e *Bacas*, porém essa análise não parece, de todo, pertinente³³¹. A nutriz e a paixão são dois elementos que estão necessariamente envolvidos, e aquela personagem é decisiva para o desenrolar da trama, como o elemento propulsor da revelação daquele sentimento. É importante frisar também que o prólogo de *Hipólito* não divulga todos os atos referentes à paixão, mas apenas uma parte deles.

No discurso do coro, observa-se que o grupo de mulheres solicita que Eros venha cheio de prazer; entretanto, cria-se também o temor de que surja algo inesperado, ou seja, que o amor provoque danos, desprazer, como se encontra na situação de Fedra. Na seqüência, são sugeridas, a respeito de Eros, imagens de violência e de temor. É necessário ressaltar que essa evolução no estásimo é significativa e anuncia indiretamente o restante da trama, ou seja, haverá signos de violência, como a fala agressiva de Hipólito contra as mulheres, a reação negativa de Fedra, a falsa acusação contra o enteado e o julgamento precipitado de Teseu sobre seu filho.

Eros recebe uma filiação importante ao ser apontado como filho de Zeus, v. 534, além de se constituir em uma nova versão mitológica³³². Através do termo “ἐπιστρατεύση”, o coro reflete o desejo da rainha que pedira à nutriz para que a livrasse da paixão contra a qual está lutando. Observa-se que o filho de Teseu não deseja o contato amoroso; na verdade, ele ‘luta’

³²⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 126.

³³⁰ HAMILTON, Richard. Prologue, prophecy and plot in four plays of Euripides. *American Journal Philology*, v. 99, p. 277-302, 1978. p. 277.

³³¹ De acordo com uma outra interpretação, no prólogo, sabe-se que se trata de uma peça sobre o conhecimento através de Afrodite, pois a deusa afirma que ninguém sabe, v. 40, o que está acontecendo com Fedra, porém isso virá à luz, v. 42, isto é, Teseu saberá o que aconteceu com a sua esposa. LUSCHNIG, 1983, p. 122.

³³² Essa análise encontra-se em FÉREZ, 2000, além do artigo de HALLERAN, 1991, p. 111. Esse último helenista comenta que o dramaturgo pode realizar uma alteração na filiação de Eros, pois esse deus não possui uma ascendência fixa. O pai dele pode ser Urano, Ares, Zéfiro; no *Banquete*, de Platão, 178b, Fedro cita diversas autoridades, como Hesíodo, *Teogonia*, v. 116 ss. Eros é normalmente relacionado a um deus que cumpre as ordens, como em *Agamêmnon*, v. 1485 ss, nas *Traquínias*, v. 1274, peças nas quais a paixão gera a destruição, além de, no final das estrofes, surgir como uma divindade proeminente.

contra a paixão de Fedra. Neste sentido, cada um dos personagens se debate à sua maneira contra aquele sentimento. Também se considera que a asserção do coro, por ventura, seja uma percepção do comportamento de Hipólito, que menospreza Afrodite, conforme o v. 102. Através desse tipo de conduta no âmbito do sagrado, o personagem afasta-se da convivência com os mortais, além de a própria Fedra questionar a identidade sexual³³³ desse jovem, quando afirma “Quem quer que este seja, o filho da amazona ...”, “ὅστις ποθ' οὐτός ἐσθ', ὁ τῆς Ἀμαζόνοϋς ...”³³⁴, v. 351. Na verdade, há um problema até para enquadrá-lo, se ele faz parte ou não da comunidade dos homens.

Ainda no primeiro estásimo, a imagem de Eros sofre uma transformação. Ao ser reconhecido como filho de Zeus — e essa situação lhe confere, de imediato, poder, sabedoria e ponderação —, na peça, somente é mencionado o poder de Eros (os outros atributos não são confirmados na tragédia). Os versos 540-542 apresentam Eros como aquele que devasta e lança todas as infelicidades aos mortais. É importante também destacar que o coro demonstra que alterou o seu juízo sobre Eros, quando, no início do estásimo, solicitou que lhe trouxesse prazer; contudo, agora, o coro teme o poder de destruição dessa divindade.

Cabe, aqui, uma indagação: qual é o poder de Eros em possuir as chaves do tálamo de Afrodite?³³⁵ W. S. Barrett³³⁶ considera que o primeiro deus guarda as chaves, pois controla a entrada desse espaço. Eros, ao simbolizar o desejo sexual, demonstra ter um forte vínculo com os atos de Afrodite. Desse modo, não só Afrodite estaria contra Hipólito mas também Eros que participa como poderoso coadjuvante. O coro proclamou que Eros não deveria aparecer

³³³ DEVEREUX, 1985, p. 28 ss. Esse autor explica a complexidade desse verso, pois o nome de Hipólito é mencionado de forma matronímica, isto é, o personagem é mencionado como filho da amazona e não de Teseu, como seria previsto. Outro fato é a recorrência que se registra, na literatura grega, desde o pensamento mais arcaico, em relação ao que, muitas vezes, são obscuros os limites entre homens, deuses e animais e também até entre homem e mulher.

³³⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 160.

³³⁵ A imagem de se possuir as chaves de um lugar especial igualmente surge nos versos 824-828 das *Eumênides* de Ésquilo. Nesse contexto, Palas Atena alerta as Erínies a demoverem a tentativa de destruírem os homens, visto que a deusa possui “as chaves”, “κλῆιδας” do local onde estão guardados os raios de Zeus. Esse privilégio da divindade foi utilizado para persuadir as Erínies — funciona, aqui, como uma ameaça. Trata-se de uma situação talvez similar à que se está analisando, pois possuir as chaves significa ter mais recursos para a persuasão.

³³⁶ EURÍPIDES, 1964, 261 ss.

intensamente e agora assume uma outra postura, visto que solicita que não se venere a esse deus, v. 541-542, “o que devasta e o que lança todas as desgraças / quando ele vem aos mortais”, “πέρθοντα καὶ διὰ πάσας ἰέντα συμφορᾶς / θνατοῦς ὅταν ἔλθῃ”³³⁷. É necessário observar que a alteração na compreensão de Eros reflete, por parte do coro, a capacidade de a divindade transitar entre o prazer e a dor, como também qualifica à Afrodite.

Quando se trata de Eros, de suas atitudes, as mulheres do coro insinuam o que ocorrerá, pois a destruição está próxima. Essa referência também significa a morte de Hipólito, se for lembrado que Afrodite afirmara que, nesse mesmo dia, ele seria morto, v. 22, sem que a divindade se preocupe com o problema de Fedra, v. 47, e com a sua respectiva morte. É bem verdade que não existe indicativo da presença de Eros na peça, porém ele está presente, de forma implícita, quando há a destruição. Mesmo que o coro não tivesse a intenção de indicar o futuro, o fato de Eros possuir as chaves do tálamo, de ser o seu guardião, impressiona por sua imponência — esse fato demonstra que a luta de Fedra ou de Hipólito contra a paixão não será fácil, pois, como poderiam lutar contra uma divindade, o filho de Zeus?

Se a imagem de Eros é complexa, não menos é a de Ecália que é subjugada ao matrimônio. O emprego da violência nessa união permite que se faça uma relação com Hipólito, o qual não demonstra qualquer vontade de ter uma relação amorosa. No prólogo, Afrodite não aprecia os atos do filho de Teseu — o jovem não aceita os interesses da divindade, além de afrontá-la como nos versos 12-14; o coro recupera, de certa forma, a imagem do desejo como algo violento.

O erro trágico de Hipólito não reside na proposta da aia de Fedra, mas sim está na postura do jovem, na sua total falta de sensibilidade e de compreensão em relação à paixão da rainha por ele. Se anteriormente rejeitara Afrodite como algo alheio à sua experiência, faz o mesmo com Fedra e não compreende a situação de ambas, v. 106 e 640, mantendo-se

³³⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 176.

desinteressado daquilo que, para ele, é impuro, v. 102 e 604 — ele ignora, pois, uma situação humana. Hipólito, além disso, reflete a partir das aparências, nem espera pela verdade ou a procura, da mesma maneira que seu pai o faz³³⁸, quando julga a acusação que lhe é feita por Fedra. Ecália não tinha essa possibilidade de resposta, de reação. Se o filho de Teseu possuiu essa chance, desperdiçou-a — isso reforça, dessa maneira, os motivos que contribuirão à sua morte.

Carregado de conseqüências negativas é o relato sobre Ecália e a forma como essa foi encaminhada ao himeneu. O discurso do coro concentra-se na idéia de dominação, como sugere a forma verbal “ζεύξασα”, pois Íole é retirada da casa de seu pai, Eurito, v. 549. O coro inicialmente aprova essa situação, visto que enfatiza os atributos da jovem, “sem o jugo do leito”, “ἄζυγα λέκτρων”, “sem marido”, “ἄνανδρον”, “solteira”, “τὸ πρὶν καὶ ἄνυμφον”. Para o coro, Íole, ainda nessa situação, possivelmente apta para o casamento, não seria bem aceita em termos morais. A jovem é considerada, pelo coro, como uma mulher que precisa desesperadamente de um homem; além disso, são enfatizados outros dois conceitos: o seu perfil virginal e o fato de que o seu futuro marido é um herói grandioso, como Héracles. A impressão do coro a respeito de Íole transforma-se em algo negativo, pois, em seguida, exclama “em sangrentos nupciais”, “φονίοισι νυμφείοις”³³⁹, v. 552. Se, isolado o futuro de Íole com esse verso, o matrimônio parece negativo; no entanto, se computados os aspectos mencionados acima, o coro demonstra ter uma opinião confusa a respeito do destino da filha de Eurito. É importante frisar que, através desse relato sobre Ecália, sugere-se o futuro de Hipólito, visto que a paixão, sem que o personagem opte por participar desse vínculo, arrasta-o até à morte.

A passagem, a seguir, talvez contribua para que se compreenda melhor o discurso proferido pelo coro, pois esse ressalta a situação dramática de uma mulher, sem casamento e

³³⁸ LUSCHNIG, 1980, p. 91.

³³⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 176.

sem filhos. Na obra de Eurípides, encontra-se a personagem Electra, de *Ifigênia em Táurida*, peça que tem a sua data de apresentação entre os anos 415 a 412, ou seja, mais de dez anos após a apresentação de *Hipólito*. Electra comenta a sua situação atual, v. 220, “sem-casar, sem-filhos, sem-cidade, sem-amigos”, “ἄγαμος ἄτεκνος ἄπολις ἄφιλος”³⁴⁰. A negação é repetida através da vogal “ἄ” no início de cada uma das palavras, que perfaz uma aliteração e enfatiza o *status* social e afetivo da personagem. Se, para Electra, é terrível permanecer nessa situação, esse sentimento pode também ser estendido à filha de Eurito. Esse contexto igualmente é adequado à realidade social de Hipólito que igualmente deveria constituir família, ter filhos, contudo não demonstra possuir qualquer tipo de projeto que abarque essas questões.

Assim como Electra, a esposa de Jasão vive uma situação-limite, pois essa não pode retornar ao seu pai e à sua terra, conforme *Medéia*, v. 255 ss. Essas duas personagens estão sem família, sem cidade, e são órfãs. A propósito, o dramaturgo preocupa-se com o emprego das negações dos vocábulos, buscando explorar novas formas. É necessário destacar que as escolhas lexicais são múltiplas tanto em *Medéia* como em *Ifigênia em Táurida*, pois Eurípides não emprega unicamente a negação através de um prefixo, como a vogal alfa, “α” — existem estruturas mais complexas, como na descrição de Íole. O v. 257, de *Medéia*, “sem mãe, nem irmão, nem congêneres”, “οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῇ”³⁴¹ demonstra que, ao se referir a um ser feminino, encontra-se a repetição do advérbio “οὐ”; ainda se sobressai o fato de o dramaturgo inserir no mesmo verso outras duas formas: “οὐκ” que é colocada diante de vogal e “οὐχὶ” que proporciona um caráter mais enfático. Essa diferença caracteriza uma situação mais austera para Medéia, que não pode mais retornar, ao contrário de Electra que será salva pelo irmão (Orestes), terá um marido (Pílades), e retornará à sua terra. No caso de Medéia, a sua paixão por Jasão levou-a a uma condição de perda dos laços com a sua família

³⁴⁰ EURÍPIDES. *Les troyennes. Iphigénie en Tauride. Électre*. Trad. Léon Parmentier e Henri Gregoire. Paris: Les Belles Letres, 1942. v. 4. p. 122.

³⁴¹ Id., 1991, p. 44-45.

e com a sua pátria. Neste sentido, a paixão está, em alguns casos, envolvida com a destruição do ser amado, como se demonstra na análise da fala do coro de *Hipólito*.

Também é importante a ligação que se pode estabelecer entre todas personagens citadas acima e a sua relação com a paixão. Fedra sofre de paixão, e Medéia padece da traição de Jasão. Electra e Hipólito aproximam-se, pois ainda não contraíram matrimônio: cada um possui os seus motivos para tanto. O mais curioso é que a filha de Agamêmnon (que agora é uma sacerdotisa graças a um ritual imposto pela deusa Ártemis) deseja ardentemente casar. Já Hipólito está em sua cidade, é homem, possui a liberdade para transitar pelos espaços que desejar; todavia, esse não possui intenção de se unir a alguém, nem revela o desejo sexual por uma mulher, nem demonstra interesse nesse assunto, conforme os versos 1005-1006. Nesse sentido, Hipólito e Electra são dois personagens que, em termos de desejo e do lugar em que habitam, revelam as suas contradições: ela quer e não pode contrair matrimônio, visto que está isolada em um local onde não conseguirá sair sem a interferência de algum membro de sua família; Hipólito poderia fazer isso, porém não usufrui de sua liberdade para qualquer atividade amorosa — quem deseja não pode; quem não quer, pode. É relevante também destacar que o coro comentará, no terceiro estásimo, que as jovens cessaram as disputas por Hipólito, após a sua saída de Trezena por ordens de seu pai, v. 1140-1141 — realmente, ele não aproveita as suas possibilidades amorosas.

Cabe, agora, um questionamento: por que há essa ênfase do dramaturgo nas negações e qual é a possível relação desse emprego retórico no que diz respeito à Fedra e à sua paixão? A rainha encontra-se em um estado limiar de decisão. Não está em sua pátria, como comentará o coro no segundo estásimo, v. 758-761, ao se referir à sua viagem de Creta a Atenas — a personagem provém dos limites do mundo. É importante ressaltar que Ariadne surge como uma lembrança negativa, justamente no que se refere à questão amorosa, v. 339, “Tu, ó desditosa irmã, esposa de Dioniso!”, “σύ τ', ὦ τάλαιν' ὄμαιμε, Διονύσου δάμαρ”³⁴²,

³⁴² EURÍPIDES, 1995b, p. 156.

e ainda fora abandonada por Teseu³⁴³. É oportuno comentar que Fedra está agora sem esposo, não há informações precisas na tragédia sobre onde ele está — essa ausência é significativa, conforme o que foi discutido no segundo capítulo desta pesquisa. A rainha igualmente não vive no palácio com a sua mãe biológica — essa é substituída pela nutriz. Além disso, a imagem da mãe não é agradável quando surge à mente de Fedra, pois proclamara, v. 337-338, “Ó miserável mãe, por quem foste te apaixonar!”, “ὦ τλήμων, οἶον, μήτερ, ἡρώσθης ἔρον”, e a nutriz: “O que foi por um touro, filha, ou por que dizes isso?”, “ὄν ἔσχε τάουρον, τέκνον; ἢ τί φῆς τόδε;”³⁴⁴.

Mais do que nunca, a questão central é a violência e a sua relação com a paixão. Fedra, ao ser sofrer a repulsa do ser que ela ama (Hipólito) no terceiro episódio, ou ao perder o controle da situação amorosa, tenta a morte ou procura infligir dor ao pretendido parceiro. Neste sentido, a rainha é uma mulher desamparada que buscará auxílio, na violência do seu discurso (a carta), para suportar a paixão, conforme será examinado no quarto capítulo.

Há inúmeras pesquisas que comentam o ritual do casamento e a violência na qual a jovem é retirada da casa dos pais³⁴⁵, como Ecália, da mesma forma, teria sido levada de sua família. Certamente Fedra encaixa-se também nessa perspectiva, pois Teseu age da mesma maneira — é curioso registrar que é o mesmo homem que abandonou a irmã da rainha, ou seja, ele não é um herói plenamente confiável. Posteriormente, Hipólito é também retirado à força de sua terra, sem um julgamento imparcial, pois o veredicto fora dado por alguém que está indiretamente envolvido na morte de Fedra — ironicamente, seu pai, Teseu.

³⁴³ Há diversas fontes sobre a relação entre Ariadne, Teseu e Dioniso, como em Hesíodo: *Teogonia*, v. 947 ss; Plutarco: *Teseu*, 29; Hyginus: *Fábula* 43; Pausânias: *Descrição da Grécia*, livro X, 29.3-4, conforme GRAVES, Robert. *The greek myths*. New York: George Braziller, 1959. v. 1 e 2. p. 341 ss.

³⁴⁴ EURÍPIDES, 1995b, loc. cit.

³⁴⁵ A bibliografia é bastante ampla, porém sugere-se, aqui, a pesquisa de três autores que tratam a questão do casamento, como GOULD, John. Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, Londres, v. 100, p. 38-59, 1980; MOSSE, Claude. *La mujer en la Grecia clásica*. Trad. Celia María Sánchez. 3. ed. Madrid: Nerea, 1990 e SOURVINOU-INWOOD, Christiane. A series of erotic pursuits: images and meanings. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 131-153, 1987, esse último trata da perseguição amorosa.

Nesse mesmo estásimo, o coro refere que a mãe de Baco foi morta pelo próprio amante, em um momento em que esse revelava plenamente toda a sua força à mulher. W. S. Barrett³⁴⁶ comenta a versão da morte de Sêmele³⁴⁷, quando Zeus apareceu diante de sua amada com toda a sua força, conforme *Bacas*, v. 6 ss. O helenista assinala que esse aspecto não é considerado, porque o dramaturgo queria enfatizar que a destruição da mãe de Baco fora uma consequência do amor de Zeus por Sêmele. Nessas circunstâncias, o amor, independentemente de sua forma de manifestação, pode acarretar a destruição do ser amado — isso é uma insinuação que o coro estaria apresentando a respeito do desenrolar da trama. Também é um indicativo de que a revelação pode conduzir a paixão a um outro caminho, não à satisfação e à união dos amantes, mas sim à destruição. Neste sentido, a divina criança, Dioniso, filho de um deus com uma mortal, reflete a ambigüidade do poder de Cípris, porque ela é uma divindade que engloba tanto a geração como a destruição³⁴⁸ em seu atos.

Além disso, alguns vocábulos como “βέλος”, v. 530; “ἐπιστρατεύση”, v. 527 e “πέρθοντα”, v. 543, remetem ao deus Eros, como um indivíduo guerreiro ou lutador³⁴⁹. Essa associação pode ser relacionada ao estado emocional de Fedra (ao seu desgaste, à sua inquietação); parece que ela está a lutar contra algo imaginário, que, de fato, é o próprio Eros, é a paixão. Há registros desse conflito (como foi mencionado no segundo capítulo), quando se têm as alterações no estado de ânimo de Fedra que, ora deseja algo, ora possui um outro interesse. As cenas de delírio fazem parte dessa contenda, pois carregam inúmeros elementos sexuais que estão simbolizados na fala da rainha.

Ainda sobre Eros, é importante comentar, aqui, a visão de Charles Segal sobre as referências à fonte Dirce e a Tebas, feitas nos versos 555-556. Essas não foram realizadas de

³⁴⁶ EURÍPIDES, 1964, p. 265 ss.

³⁴⁷ Ao lado de Sêmele, encontram-se Io ou Europa, que são mulheres destruídas por homens, conforme GOULD, 1980, p. 56.

³⁴⁸ SEGAL, 1965, p. 130.

³⁴⁹ Essa imagem também aparece em Anacreonte, 396, 2; *Antígona*, 781; fragmento 430.3 (Nauck), ver HALLERAN, 1991, p. 110.

forma gratuita, porque Eros também é aquele que destrói civilizações, conforme os verbos sugeridos (“ἐπιστρατεύση”, v. 527 e “πέρθοντα”, v. 543). Desta forma, a ode apresenta o poder dessa divindade que recai tanto no plano individual como no plano coletivo, nesse caso específico, sobre uma determinada civilização³⁵⁰, enfatizando ainda mais a amplitude de sua força no mundo.

A idéia, anteriormente referida, de combate de Fedra em relação à paixão, reaparece, indiretamente, no v. 815. Teseu proclama que a esposa estaria “lutando com as tuas mãos desventuradas”, “σᾶς πάλαισμα μελέας χερός”³⁵¹. Desse modo, o pai de Hipólito, de forma semelhante ao coro, reconhece de que forma se dá a relação entre Fedra e a paixão, ou seja, ocorre uma disputa, uma batalha na qual ela estava participando para tentar manter-se viva e honrada. Nessa luta, o termo “πάλαισμα” sugere que Fedra possui dois oponentes, isto é, a rainha combate não somente contra Hipólito mas também contra Eros que simboliza a paixão.

Robert Eisner³⁵² observa que as imagens de Íole e Sêmele revelam os perigos do amor. Também menciona os comentários da nutriz a respeito de Céfalos e da própria Sêmele que foram subjugados — pelo menos, na ótica da serva — e encerraram a vida de forma infeliz, por resistirem ao amor, v. 451-458,

Todos os que possuem os escritos dos antigos
e, estando sempre entre as musas,
sabem que Zeus desejava uma união
com Sêmele, e sabem como Céfalos foi outrora arrebatado
pela radiosa Aurora, para junto dos deuses,
por causa do amor. Contudo no céu
habitam e não fogem para longe dos deuses,
e, julgo eu, amam, vencidos pela desgraça.
ὅσοι μὲν οὖν γραφάς τε τῶν παλαιτέρων
ἔχουσιν αὐτοὶ τ' εἰσὶν ἐν μούσαις ἀεὶ
ἴσασι μὲν Ζεὺς ὥς ποτ' ἠράσθη γάμων
Σεμέλης, ἴσασι δ' ὥς ἀνήρπασέν ποτε
ἢ καλλιφεγγῆς Κέφαλον ἐς θεοὺς Ἴως
ἔρωτος οὐνεκ'· ἀλλ' ὅμως ἐν οὐρανῷ
ναίουσι κοῦ φεύγουσιν ἐκποδὼν θεοῦς,
στέργουσι δ', οἶμαι, ξυμφορᾷ νικώμενοι³⁵³.

³⁵⁰ SEGAL, 1965, p. 131.

³⁵¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 204.

³⁵² EISNER, 1979, p. 159.

³⁵³ EURÍPIDES, 1995b, p. 168.

De acordo com o raciocínio da aia, o referido helenista comenta que, graças ao raciocínio exposto acima, Fedra terá um final infeliz, se continuar submetendo-se a esse tipo de situação. Desta maneira, não existem chances a fim de que Fedra pare de sofrer se não forem alteradas as suas opiniões e o seu comportamento em relação à paixão. Além disso, a nutriz, na sua articulação dos argumentos, ressalta as idéias do seu próprio discurso, valendo-se da imagem dos poetas que proclamaram essas mesmas verdades e que foram assistidos pelas Musas. Essa situação intensifica ainda mais as suas afirmações e lhe confere poder sobre a rainha ao relacionar esse conteúdo às filhas de Zeus.

3. 2 Teoria e prática: a lógica da paixão

As indeterminações fazem parte da vida do indivíduo que é acometido pela paixão. Quando Fedra estava procurando dominar esse sentimento, para que não gerasse a catástrofe em sua vida, ocorreu algo inesperado, fora dos seus planos. A própria personagem mencionou, anteriormente, a desconfiança do emprego da linguagem, v. 395. Ela não esperava que pudesse perder o controle sobre os rumos de sua paixão. A questão é que, ao lidar com as palavras, mesmo que se tenha conhecimento da arte retórica, isso não garante que a situação, em termos práticos, esteja sob controle. Fedra ocupa-se com algo mais profundo do que os trabalhos manuais, do que da boa ordem do palácio; contudo, há o limite do outro, pois ela julga que conhece os seres humanos e que pode ter confiança neles, mesmo que esteja lidando com alguém como a nutriz, que possui, em sua vida, um papel similar ao de sua mãe. Surge, aqui, uma indagação pertinente ao tema proposto: por que Fedra não consegue prever adequadamente os atos da nutriz? A melhor hipótese sustenta-se no entendimento de que as

duas personagens estão muito próximas emocionalmente, e esse fato impede a rainha de antecipar a intenção da aia, visto que a confiança que ela possui na nutriz é decisiva para o desenrolar dos acontecimentos. Há momentos em que as palavras pronunciadas por uma são usadas pela outra, como foi anteriormente demonstrado no segundo capítulo desta pesquisa. É necessário destacar, aqui, que, dentro da própria estrutura da casa (uma das mais opulentas), as restrições à mulher, em não poder se instruir, em não poder ter amigas, em não poder sair da morada — com exceção da ida aos cultos — possivelmente resultaram em uma íntima confiança entre a rainha e a serva. Esse isolamento, no mundo clássico, ocorre, segundo R. Seaford, com a cerimônia do casamento, já que a esposa não terá mais contato com os amigos e com a família³⁵⁴. Desta forma, a presença da nutriz no cotidiano de Fedra preenche as ausências desses indivíduos; além disso, a aia e Fedra passam a ser cúmplices, porque convivem unidas durante várias horas do dia.

Na passagem do primeiro episódio para o segundo, reconhece-se a instabilidade dos próximos acontecimentos: será que os planos da nutriz terão ou não êxito? A resposta que poderia ser dada a partir do desenrolar do segundo episódio foi antecipada no primeiro estásimo. É nesse segmento que há índices que podem prever o futuro da paixão de Fedra e se essa se guiará pelos ditames da nutriz ou por uma nova orientação.

Aqui reside o erro principal de Fedra: acreditar que pode tanto dominar as suas emoções como prever o que a nutriz realizará. Os seres humanos são objetos de especulação para a rainha, porém essa não percebeu que a nutriz lhe estava enganando: a aia deixou sinais de que intercederia na questão amorosa entre a rainha e Hipólito. A menção de “*φάρμακον*” por Fedra, no v. 389, como algo que não poderia destruí-la, demonstra o quanto a ironia está presente na peça. A serva faz outro emprego desse termo no final do primeiro episódio, conforme o v. 479, “alguma droga surgirá para a doença”, “*φανήσεται τι τῆσδε φάρμακον*”

³⁵⁴ SEAFORD, R. A. S. The tragic wedding. *Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 106-130, 1987.

νόσου”³⁵⁵, e também o v. 516, quando Fedra acredita que ambas estão tratando do mesmo significado para “φάρμακον”: “Mas a droga é ungüento ou poção?”, “πότερα δ’ ἤ χριστὸν ἢ ποτὸν τὸ φάρμακον;”³⁵⁶. Nesta circunstância, essa palavra (φάρμακον) se refere a um elemento que persuade o outro para a paixão, isto é, a aia tentará unir enteado e madrasta. Cabe recordar o que já foi mencionado anteriormente que Fedra perde o controle da situação, mesmo tendo o conhecimento da possibilidade da dualidade de sentido de uma palavra, como sucede com o termo “αἰδώς”.

Seguindo a estrutura da tragédia, é importante que se destaque que a incerteza faz parte do início do segundo episódio. É o momento da descoberta e do reconhecimento de Hipólito a respeito da paixão da rainha por ele. É também a terceira ocasião da revelação desse sentimento, pois, anteriormente, Afrodite proclamou isso ao público; em seguida, Fedra anunciou ao coro e à nutriz, o que estava sentindo. Ainda no segundo episódio, o coro³⁵⁷ novamente demonstra, como ocorreu no párodo, que está sempre procurando as explicações sobre os acontecimentos. Ele deseja saber o que ocorre em relação à paixão de Fedra pelo enteado.

Também é adequado afirmar que a revelação da paixão da rainha está diretamente relacionada à destruição. Anteriormente, o coro se soube como era o mal-estar da filha de Pasífae (as suas manifestações corpóreas), chamando a atenção de todos que estavam ao seu redor; posteriormente, a rainha informou o que estava acontecendo consigo — agora, está-se diante do pavor do qual essa participa. Neste sentido, tem-se a revelação de um segredo feito não por Fedra, mas sim por outra mulher, situação que deixa a rainha mais frágil ainda. Deste modo, a tensão desse momento, aliada aos diálogos, vincula-se ao seguinte fato: se o coro sabe ou não o que Hipólito está a dizer. De acordo com tal raciocínio, pode-se considerar que

³⁵⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 170.

³⁵⁶ Ibid., p. 172.

³⁵⁷ É o momento no qual o corifeu assume o papel da ama ao aconselhar e ao encorajar Fedra para agir, conforme KARYDAS, 1998, p. 163.

o início do segundo episódio aproxima-se do primeiro. É importante frisar que, no terceiro episódio, o coro saberá mais dos acontecimentos (que dizem respeito à paixão da rainha) do que Teseu. É necessário comentar que, no segundo episódio, há uma inversão: pois, se, anteriormente, havia a nutriz e o coro que discutiam sobre Fedra, agora a própria rainha debate com o coro, desejando saber o que a aia estaria a conversar com Hipólito — tem-se, aqui, uma troca de conhecimentos entre os personagens a respeito da paixão.

A questão se Fedra estava ou não presente na cena possui defensores teóricos de ambos os lados. É importante registrar que postura se deve adotar em relação ao resto da trama, pois os estudiosos que não concordam com a presença de Fedra, quando o filho de Teseu dialoga com a aia, relacionam esse fato à saída da rainha, v. 599-600, e ao seu retorno, no v. 680, para anunciar a sua própria morte³⁵⁸. Wesley D. Smith julga que Fedra retirou-se da cena no momento no qual a ama começa a falar, e essa pede silêncio a Hipólito, v. 603, 609-612, para que ninguém os escute; deste modo, as palavras ainda poderiam ser ditas se o coro estivesse ali, não se Fedra estivesse presente. Outro aspecto importante, para esse helenista, é que Hipólito dirige-se totalmente à ama e trata Fedra como se essa estivesse ausente. Smith também esclarece que o filho de Teseu dialoga com uma escrava, ameaçando-a e insultando-a. Uma indagação que se apresenta, aqui, é se Hipólito não se comportaria da mesma forma, caso Fedra tivesse expressado diretamente a sua paixão ao filho da amazona. A evidência mais plausível de que Fedra não está ali como testemunha, para Smith, é que a rainha não ouviu os versos 656-663; entretanto, esse raciocínio poderia ser refutado pelo poder de explanação da ama que poderia ter acalmado a sua senhora, ressaltando o poder do juramento (prestado pelo filho da amazona) que consta desses mesmos versos. Nem a aia nem Fedra fazem referências ao juramento no diálogo que elas mantêm após a saída do filho de Teseu, isto é, está implícito que Fedra não acredita em Hipólito, inclusive, teme o seu comportamento, como será discutido mais adiante. Assim, defende-se a postura de que Fedra

³⁵⁸ Para maiores esclarecimentos sobre essa polêmica, consulte SMITH, 1960, p. 163 ss.

está ali presente e que Hipólito a ignora da mesma forma que faz com Afrodite, que não admite olhar na face atormentada, assim como se abstém de reconhecer a calma do rosto de Ártemis (o jovem não vê a face dessa deusa)³⁵⁹.

Com o juramento de que a paixão de Fedra não será revelada por Hipólito, conforme o v. 612, “A minha língua jurou, porém o meu espírito não está sob juramento”, “ἡ γλῶσσ' ὁμώμοχ', ἡ δ' ὀφρὴν ἀνώμοτος”³⁶⁰, a nutriz obtém o salvo-conduto para a sua senhora. O início da cena entre a aia e Hipólito consiste em revelar e ocultar algo, isto é, a serva comunicou o segredo, o filho de Teseu reagiu, violentamente, à proposta; em seguida, o juramento do jovem selou o segredo da rainha. Trata-se de uma antítese do que foi a atitude de Fedra até a descoberta da nutriz, no primeiro episódio, quando ocorreu o ocultamento da paixão e a sua posterior revelação. Observa-se que novamente há repetições de seqüências na tragédia, pois, se Fedra revela à nutriz a paixão, essa comunica esse sentimento a Hipólito.

A garantia do desejo de Fedra está nas mãos da serva que procura interceder em nome de sua senhora. A nutriz segue o seu próprio raciocínio, isto é, se um deus quer que Fedra esteja apaixonada, a rainha não deve ser contrária a essa intenção. Há ainda um terceiro elemento na relação entre o amante e o objeto amado que indica a condução a bom termo no conflito que afetou a filha de Pasifae. O pivô da crise é a nutriz: sem a sua interferência, a paixão estaria estagnada e Fedra poderia tê-la ocultado até que esse sentimento se dissipasse ou que ela morresse. A revelação ocorre quando Fedra, embora tenha optado pela morte, buscava uma saída eficaz, sem colocar a sua vida em perigo. A rainha tinha esperanças de que haveria uma solução para a cura da paixão sem que esse sentimento pudesse provocar outros males, aumentando os problemas que possuía até então. É importante, agora, que se remeta à promessa da aia que mencionou ter a cura em sua casa, v. 507-520. Neste sentido, Fedra é uma personagem trágica que, nesse momento, vislumbra a troca de sua fortuna, pois até então

³⁵⁹ LUSCHNIG, 1980, p. 95.

³⁶⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 184.

sofria com a paixão; em seguida, a aia prometeu-lhe uma dissolução que não não foi plenamente efetivada.

O diálogo entre a aia e Hipólito é interrompido por um longo discurso, feito pelo jovem, contra as mulheres que representa, fundamentalmente, uma crítica ao relacionamento entre homem e mulher mas também significa uma violenta reação à paixão. Se Fedra expressou quais são os mecanismos empregados para impedir os avanços da paixão, v. 391-402, agora é a vez de Hipólito proclamar uma longa declaração sobre os assuntos que pertencem ao universo afetivo. O filho de Teseu apresenta-se como um indivíduo marcado pela diferença nos seus relacionamentos sentimentais, conforme foi relatado no prólogo da peça. Na relação que demonstrara ter com o seu servo, v. 88-113, é possível observar o quanto a sua linguagem aproxima-se da arrogância, da falta de comunicação, da aspereza no trato interpessoal. O filho da amazona demonstrou estar tão convicto de suas posições sociais que o surgimento de qualquer diálogo sobre as suas escolhas morais e afetivas aproximam-se de uma afronta. No início, há o debate com o servo, depois com a nutriz, em seguida será com o seu pai, na seqüência, conversa com Ártemis e, no final, com o seu pai novamente. Através dessas diversas trocas de diálogo, verifica-se o quanto o personagem possui dificuldades nos relacionamentos afetivos com os serviçais e com o seu próprio pai; somente dialoga com Ártemis sem que interfira entre os dois a arrogância e o orgulho — traços baseados na sua pureza em relação ao sexo, situação que o diferencia dos outros mortais.

Avalia-se, a seguir, qual é a visão de Hipólito sobre a paixão. O objeto amado agora se manifesta, opinando diretamente sobre a intenção afetiva de Fedra. Ele julga que a nutriz está ali com a proposta de aproximar a madrastra e o enteado. Na conversa que mantivera com o servo, observou-se a opinião do filho de Teseu sobre os assuntos de Afrodite. O dramaturgo inseriu mais um debate, nesse segundo episódio, para tentar recuperar a concepção anterior de Hipólito, salientando que não se altera a visão desse personagem quanto ao seu

relacionamento com uma mulher. Desta maneira, o filho de Teseu encerra, de imediato, a tentativa de diálogo e elimina a possibilidade de paixão da rainha. Os versos 616-619 confirmam o que se está afirmando:

Ó Zeus, por que estabeleceste um flagelo terrível
aos homens como as mulheres à luz do sol?
Se desejavas propagar a raça humana,
não devias procurar isso nas mulheres.
ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
γυναικάς ἐς φῶς ἡλίου κατῴκισας;
εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
οὐκ ἐκ γυναικῶν χρὴν παρασχέσθαι τόδε³⁶¹.

Em tais versos, Hipólito demonstra ter enfatizado o vocábulo “κίβδηλον” (que possui em seu significado inúmeras conotações negativas), visto que é acompanhado do adjetivo “κακὸν”. Graças a esse recurso lingüístico, o jovem aumenta ainda mais a concepção negativa que possui sobre as mulheres. Nesse ponto, identifica-se exatamente o que o filho de Teseu pensa sobre as mulheres. Os dois primeiros versos anunciam o que segue e constituem-se nas premissas dos raciocínios do personagem; esses serão explicados com maiores detalhes na continuação de sua fala. No prólogo, foram mencionados os comentários de Afrodite a respeito da sexualidade de Hipólito, além do discurso da rainha; todavia, até esse momento, não se tinha sido sugerido a ojeriza do filho da amazona em relação ao sexo feminino. Nesse caso, as opiniões tanto de Afrodite como de Fedra podiam ser consideradas sob suspeita, uma vez que a deusa não é venerada pelo jovem, e a rainha não estava em perfeitas condições mentais para emitir um juízo apropriado.

A indagação de Hipólito a Zeus corrobora a recusa do personagem no que diz respeito às mulheres³⁶². Interessante, aqui, é que Hipólito menciona Zeus pela segunda vez na peça. O personagem continua a esquecer a paternidade de sua deusa predileta, que possui um pai e

³⁶¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 184.

³⁶² No drama satírico *Cíclope*, o coro, composto por sátiros, igualmente declara que as mulheres não deveriam ter nascido; contudo, ironicamente, comenta que isso seria viável se elas nascessem para servir aos caprichos do coro, v. 186-7. Assim, essa ironia não ameniza a sentença negativa sobre as mulheres, que aparece em diversas tragédias como em *Hécuba*, *Medéia* e *Orestes*. Talvez esse comportamento de Hipólito reflita a ideologia patriarcal que faz parte do imaginário da autoctonia, pois as mulheres não faziam parte do processo biológico.

uma mãe, além da necessidade do sexo para a geração da vida³⁶³. Salienta-se a coerência interna do filho de Teseu, na peça, que não alterou a sua opinião. De qualquer maneira, se a nutriz revelou o desejo da rainha por Hipólito, esse apresenta um discurso que não possibilita a díade homem-mulher e que ambos possam, de forma amigável, conviverem lado a lado agradavelmente.

Em uma perspectiva erótica, é irônico o questionamento que Hipólito faz a Zeus, justamente essa divindade que é conhecida pelas suas inúmeras relações extramatrimoniais tanto com deusas como com mulheres mortais. Zeus, pois, é um deus envolvido com o amor, com a paixão e com o sexo. Como poderia o filho de Cronos incomodar-se com a presença das mulheres, se essas são sempre objetos de prazer e de propagação de novos filhos? Na obra de Eurípides, esse deus normalmente está submetido a Afrodite e não tem forças para repelir Eros; inclusive, na tragédia *As troianas*, Zeus é escravo de Afrodite, v. 948-950, conforme também o fragmento 431. Será que Hipólito julga Zeus, da mesma forma que Héracles, personagem do próprio Eurípides (*Héracles*, v. 1340 ss), que não aceita a idéia de Teseu de que o filho de Cronos tivera uniões amorosas não-permitidas? Não deve ser somente essa explicação.

Na fala do filho de Teseu, há uma descrição detalhada de sua indignação contra as mulheres. Vale observar também que, se realmente é confirmada a recusa de Hipólito em não ser um objeto de amor para Fedra, isso também valerá para as outras mulheres. Tanto no prólogo da tragédia como no êxodo, a figura feminina preferida por Hipólito é a deusa Ártemis. A questão é a seguinte: se, com as mulheres mortais, ele não aceita a paixão, por que com uma deusa isso seria viável?

³⁶³ Tal proposta se assemelha com o relato de Hesíodo, v. 600-12, *Teogonia*, mas também indica que os homens entrarão em um compromisso no qual darão uma parte de suas propriedades aos deuses, entretanto não precisarão de mulheres para propagar a espécie. Para maiores esclarecimentos, consulte KOVACS, 1987, p. 133 (nota de rodapé n. 74).

A segunda crítica de Hipólito, no seu discurso, é sobre a sexualidade, pois refere-se à procriação dos seres humanos. Na ótica do personagem, não deveria haver o ato sexual; como substituição para a geração da vida, ele introduz, aqui, mecanismos não-humanos. Como poderia Fedra se relacionar com esse homem que deseja alterar a ordem sexual a qual seguem tanto mortais como imortais? Se enteado e madrastra se unissem, haveria a realização do sexo? Na verdade, essa indagação é paradoxal, pois Hipólito não aceita nem o sexo e nem as mulheres. Além disso, o toque entre dois humanos, que ocorre no ato sexual a possibilitar a integração entre os dois seres, é recusado — não existe, aqui, para o contato físico. Do mesmo modo, torna-se inviável e impossível a realização, a concretude da paixão de Fedra pelo enteado. É também necessário ressaltar que a recusa de Hipólito em relação ao corpo feminino contrapõe-se às imagens carregadas de simbolismo sexual pronunciadas por Fedra nas três cenas de delírio. Faz-se uma nova indagação: será unicamente com um ser que Hipólito não reconhece que seria possível o relacionamento afetivo? Sem o toque no corpo do parceiro, concretiza-se a paixão?

O filho de Teseu explica como haveria o surgimento da vida, por isso sugere que cada homem leve metais ao templo, para escolher um filho conforme a sua dignidade, de acordo com os versos 618-624:

Se desejavas propagar a raça humana,
 não devias procurar isso nas mulheres,
 contudo os mortais, ao depositarem, nos teus templos,
 bronze, ferro ou o peso do ouro,
 comprariam a descendência das crianças pelo valor
 digno de cada uma, e nas casas,
 habitem, livres, sem as fêmeas.
 εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
 οὐκ ἐκ γυναικῶν χρὴν παρασχέσθαι τόδε,
 ἀλλ' ἀντιθέντας σοῖσιν ἐν ναοῖς βροτοῦς
 ἢ χαλκὸν ἢ σίδηρον ἢ χρυσοῦ βάρος
 παίδων πρίασθαι σπέρμα του τιμήματος,
 τῆς ἀξίας ἕκαστον, ἐν δὲ δώμασιν
 ναίειν ἐλευθέροισι θηλειῶν ἄτερ³⁶⁴.

³⁶⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 184.

Desta maneira, para Hipólito, o relacionamento para a gestação de crianças ocorreria unicamente entre homens e divindades. É importante também recordar que Hipólito só consegue dialogar com Ártemis, deusa que não pode tocá-la, nem vê-la. Essa é a dimensão do seu relacionamento com a deusa e que poderia ser entendida e repetida no templo. Além disso, é necessário comentar que a recomendação de Hipólito em comprar crianças em um templo evita a responsabilidade entre os indivíduos que compõem uma família, como entre marido e mulher, entre pais e filhos³⁶⁵. Hipólito dividiu o mundo dos homens em três classes, e essa afirmação infere outras implicações.

O personagem almeja que não existam mulheres, e assim as casas estarão livres sem a sua presença — haverá unicamente ambientes freqüentados por homens. Outro aspecto é que, na ausência delas, não haveria a possibilidade de troca de afetos, a não ser que a homossexualidade fosse permitida. De fato, existem indícios de que Hipólito possua traços³⁶⁶ homossexuais, e essa proposta de reprodução artificial seria um reflexo desse desejo oculto. A homossexualidade ocupou um espaço importante na vida ateniense e o comportamento, talvez, inconsciente do personagem, seja pertinente nesse contexto. Entretanto Hipólito não menciona como habitariam os homens dentro das casas, visto que a sua preocupação é rejeitar as mulheres e repudiar o ato sexual, como esse é realizado pelos seres humanos e pelos seres divinos. Digno de nota é que tanto Hipólito como Jasão, da tragédia *Medéia*, em momentos de crise, quando as mulheres procuram guiar as ações dos homens ou lhes criticam, opinam que elas não seriam necessárias principalmente para a reprodução humana³⁶⁷. Há um indicativo muito forte de que os homens temem a sexualidade feminina. O mecanismo retórico do filho da amazona para o surgimento de outra forma de procriação de crianças beira o absurdo³⁶⁸.

³⁶⁵ BERNIS, 1973, p. 178.

³⁶⁶ SMOOT, J. J. On a vase painting, a clearer view of Euripides' *Hippolytus*. *Comparative Literature Studies*, University Park, v. 13, p. 292-303, 1976. p. 297 ss.

³⁶⁷ Jacqueline de Romilly agrupa esses desejos dentro de uma categoria na qual estão os que são impossíveis de serem realizados. Ver ROMILLY, 1986, p. 102.

³⁶⁸ FÉREZ, 1988, p. 63.

Nesse caso, existe, aqui, um vínculo entre o agir das mulheres e a reprodução — o resultado é a agressão que se dirige contra a geração da vida e contra as mulheres mortais.

O termo “κακὸς” que é mencionado no v. 616 repete-se no v. 627, “E por isso revela que a mulher é um grande mal”, “τούτῳ δ' ὃ δῆλον ὥς γυνὴ κακὸν μέγα”³⁶⁹, e é acompanhado ainda por “μέγα”, reforçando a acusação contra as mulheres. Em seguida, Hipólito critica o ato de o homem embelezar a mulher³⁷⁰ como um ídolo, ao gastar a riqueza com vestimentas, conforme os versos 630-633:

O que recebe a criatura nociva em sua casa,
alegra-se em colocar um belo ornamento
no ídolo ímpio e veste-o com peplos,
o miserável se desfazendo da alegria da sua casa.
ὁ δ' αἶ λαβὼν ἀτηρὸν ἐς δόμους φυτὸν
γέγηθε κόσμον προστιθεὶς ἀγάλματι
καλὸν κακίστῳ καὶ πέπλοις ἐκπονεῖ
δύστηνος, ὄλβον δωμάτων ὑπεξελών³⁷¹.

Observa-se, nesse caso, que o homem possivelmente esteja “apaixonado”, “admirado” com o ser feminino em sua vida — circunstância inadmissível para aquele personagem. Esses versos também remetem à cena de Hipólito diante da estátua de Artemis no prólogo. Qual é a diferença que se pode estabelecer entre esses dois momentos na tragédia? As duas situações não estão no mesmo plano do sagrado e do profano. Na cena citada acima, há um momento de aproximação, de veneração, ao passo que, aqui, no segundo episódio, o filho de Teseu imagina uma relação cotidiana entre um homem e uma mulher — trata-se, agora, de algo que pertence ao domínio do profano. No entanto, Hipólito não pode falar com autoridade, porque é meramente um espectador, não possui relacionamentos afetivos que possam lhe permitir assegurar que a mulher é um mal — a não ser que o personagem tenha, pela proposta da

³⁶⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 184.

³⁷⁰ Para trazer o mal aos homens, a mulher empregou a habilidade da sedução. Essa capacidade para a sedução e a beleza constituem um grande poder, conforme Anacreonte, 24.9-13. Hesíodo encarou a questão da beleza de forma diferente, conforme *Os trabalhos e os dias*, v. 373-5. Para esse poeta, beleza e charme são atributos perigosos. Pandora, por exemplo, é um grande flagelo. Ver CANTARELLA, 1993, p. 34-35. Para Froma Zeitlin, há ainda outro aspecto relevante que trata da interioridade feminina, que não se relaciona com o rito, que é a sua falsidade, a sua capacidade de encobrir a verdade, a sua constituição, como o era Pandora, com um interior perigoso, que era mascarado pela beleza exterior. Ver também ZEITLIN, Froma I. Cultic models of the female: rites of Dionysus and Demeter. *Arethusa*, v. 15, p. 129-159, 1982. p. 143.

³⁷¹ EURÍPIDES, op. cit., p. 186.

nutriz, produzido esse argumento. Mesmo que fosse assim, isso seria totalmente precipitado. O prólogo sugeriu a proximidade entre Hipólito e Ártemis, e esse relacionamento seria um indicativo de que ele, talvez, saiba o que é a paixão. Todavia o filho de Teseu pouco entende de sua relação com Ártemis; do mesmo modo, não possui experiência e bom senso para compreender e respeitar o que Fedra sente por ele. Outro fato significativo é que o filho da amazona vive com a deusa, com os seus companheiros e com as feras, como foi sugerido no primeiro capítulo. A experiência que possui com as mulheres é limitada, pois, a uma divindade.

É importante destacar a sobreposição das cenas. Se Hipólito reclama da atitude do homem ao se alegrar em presentear com vestimentas uma mulher, v. 631, como explicar o fato de que o personagem fizera algo similar com a estátua de uma deusa? Se o homem adorna a mulher, que consegue ver, Hipólito não adorna de forma direta a Ártemis, mas sim a uma estátua. Na verdade, em um primeiro momento, parece que o personagem considerou que Ártemis não é uma mulher, porém pertence a uma outra categoria sexual. Também é relevante que Hipólito chame a mulher de “ídolo ímpio”, “ἀγάλματι ... κακίστῳ”; contudo, ele foi censurado por Afrodite, no prólogo, graças ao seu relacionamento com um ser feminino. Além disso, ele ainda realizou algo semelhante que é justamente o que agora está a censurar, ou seja, o comportamento do homem que embeleza e dignifica a sua parceira de convívio. Se ele executa atos similares a de um homem que ama a sua mulher, qual seria, afinal, o problema?

O início do v. 632, “καλὸν κακίστῳ ...” revela a contraposição entre algo que é belo (uma vestimenta) e aquilo que é dado a um ser mau, isto é, para uma mulher. Apegar-se a uma mulher, ter uma paixão, enamorar-se, é algo lamentável na ótica de Hipólito. A repetição de duas consoantes oclusivas no início de um verso salienta essa dicotomia. Agora no v. 649, “κακαὶ κακὰ”, observa-se o trabalho poético de Eurípides com a aliteração, novamente do

mesmo termo, justamente, do v. 632 — como se a palavra “κακαὶ” estivesse diante de um espelho levemente deformado. Ao se analisar a expressão “κακαὶ κακὰ”, constata-se que Hipólito procura demonstrar, através da linguagem, aquilo que entende que esteja ocorrendo na realidade. Fedra, a amante (a que pertence ao grupo das “κακαὶ”), enviou (isso é o que Hipólito julga que ocorreu) uma intermediária, a nutriz, com um terrível plano, com uma péssima resolução (“κακὰ”). Através do jogo lingüístico proposto por Eurípides, Hipólito condena Fedra e a sua proposta amorosa, empregando uma equivalência: “κακαὶ” é similar a “κακὰ”.

É oportuno ressaltar que Hipólito é um observador como Fedra também o é. Na tragédia, o jovem propõe a equação mulher e dilapidação do patrimônio. Neste sentido, pode-se estruturar em pequenos quadros os comentários de Hipólito. No primeiro quadro, o filho de Teseu conduz os homens, carregando metais ao templo (está implícito que, como a mulher não tem utilidade, o homem gastará os seus bens para obter crianças); no segundo momento, os homens habitariam a casa sem as mulheres. A terceira imagem apresentada é a de homem que insere a mulher na casa, v. 625-626, que essa destrói a riqueza do marido, “[Agora, ao conduzir um flagelo nas casas, / começamos a gastar a riqueza de nossas moradas]”, “[νῦν δ' ἐς δόμους μὲν πρῶτον ἄξεσθαι κακὸν / μέλλοντες ὄλβον δωμάτων ἐκτίνομεν]”³⁷², situação que recuperaria a idéia de que a mulher é responsável pelos gastos das riquezas do homem. No quarto quadro, o pai é aquele que nutre e cria a mulher e se desfaz logo dela; o homem, agora pai, necessita, pois, conceder um dote para se desvencilhar de sua filha. Mais uma vez, a riqueza retorna à cena como elemento não mais de compra (como sucedeu na cena do templo) nem aparece aliada à destruição das posses do homem, contudo agora é empregada como recurso de troca; nesse caso, o pai sai ganhando — mesmo que perca com o dote proposto —, pois se desfaz de um mal que é a sua própria filha. De certa forma, retorna-se à primeira proposta de Hipólito. Se, anteriormente, o filho de Teseu propunha que conseguisse

³⁷² EURÍPIDES, 1995b, p. 184.

um filho através de metais em um templo, possivelmente haveria um sacerdote para fazê-lo, porém Hipólito não esclarece esse detalhe. Agora, de forma simétrica, o discurso do personagem sugere que o pai dê a filha e um dote a um homem para, na condição de marido, conduzi-la à sua casa. Não importa se é o pai ou o marido, a mulher não possui espaço no qual seja admitida de forma humana, entretanto o ser feminino consiste em um quinhão no qual a sociedade se esforça para conservá-la. Não há troca de sentimentos, de afinidades entre homem e mulher — isso demonstra o quanto a paixão de Fedra torna-se impossível com quem sugere tais condições. O dote, pois, é uma espécie de compensação ao mal adquirido pelo esposo. Cabe, aqui, um questionamento: os três tipos de metais corresponderiam a três categorias diferentes de homem? O grupo inferior, o de bronze, realizaria as tarefas que eram feitas pelas mulheres? Para o filho de Teseu, dote e mulher estão implícitos nos conceitos de casamento e na geração dos filhos. O jovem propôs que houvesse três tipos de metal, porque sabe que a sociedade divide-se em camadas sociais (como se pode observar nos seus diálogos que manteve com os servos), pois ele se impôs, no discurso, com arrogância e com ameaças. Os serviçais também são necessários para que os nobres, como Hipólito, continuem a desfrutar das benesses que a sociedade lhes garante. O filho de Teseu está interessado no distanciamento do contato humano, por isso há a necessidade dos metais para o surgimento de crianças no mundo. Os metais, deste modo, substituiriam a possibilidade dos laços afetivos entre homem e mulher. É graças ao metal que os homens obteriam as crianças, além de manter o *status* da sociedade da forma como o personagem julga ser a melhor, isto é, com divisões sociais já desde o nascimento do indivíduo. Também se deve mencionar que está implícito na fala de Hipólito o desejo de que não mais nasçam seres femininos no mundo.

No quinto quadro, o homem dá um belo ornamento à mulher. Nessa situação, esse fato se constitui em mais uma ocorrência dessa relação entre mulher e perda da riqueza, pois o homem necessitou possivelmente gastar algo para presentear a mortal. Através de suas posses,

o homem poderá, portanto, gerar crianças³⁷³ pelo método normal, e ainda gastar em presentes. Será que não há alguma relação complexa entre o fato de Hipólito não amar as mulheres e não desejar gastar as suas riquezas? Essa é uma questão que deve ser ainda mais analisada.

A sexta cena é assinalada pelos versos 638-644,

É mais fácil a que vale nada, contudo inútil
é a mulher tola assentada em casa.
Entretanto eu odeio a sábia! Que uma não esteja na minha casa
que pense mais do que deve a uma mulher.
A vilania, Cípris produz mais
nas sábias. Todavia a mulher inábil,
pela razão limitada, é privada da loucura.
ῥᾶστον δ' ὅτῳ τὸ μηδέν — ἀλλ' ἀνωφελὴς
εὐηθείᾳ κατ' ὄλκον ἵδρυται γυνή.
σοφὴν δ' ὧ μισῶ· μὴ γὰρ ἔν γ' ἐμοῖς δόμοις
εἴη φρονοῦσα πλείον' ἢ γυναικῶν χρὴ.
τὸ γὰρ κακοῦργον μᾶλλον ἐντίκτει Κύπρις
ἐν ταῖς σοφαῖσιν· ἢ δ' ἀμήχανος γυνή
γνώμη βραχείᾳ μωρίαν ἀφηρέθη³⁷⁴.

É importante destacar que Hipólito propôs a divisão de dois tipos de mulher: as sábias e as perversas, dentre as quais possivelmente estejam incluídas Fedra e as mulheres simples. A grande questão é como definir mulheres como Hipólita, a mãe de Hipólito, e Ártemis. Cípris é imediatamente indicada como a que produz a vilania nas mulheres sábias. Também se torna evidente que se pode classificar as divindades e colocá-las lado a lado com as mortais. Esse é o momento no qual Hipólito fala mais diretamente da sua relação com uma mulher, que habitaria a sua casa, porventura, sua esposa. Através dessa passagem, pode-se fazer uma indagação: como deveria Fedra se comportar dentro da casa de Hipólito? O que ela deveria fazer para agradá-lo? Fedra não deveria estar, por exemplo, refletindo à noite, como se comentou no v. 375? Não poderia pensar mais do que o necessário a uma mulher? O que isso significa? Mais do que nunca, todo o longo discurso da rainha sobre a vida humana não seria aceito por Hipólito. Esse personagem deseja, desde logo, uma mulher simples. De qualquer

³⁷³ A presença biológica da mulher na geração da criança não era aceita por alguns autores. Hippo e os estóicos consideravam unicamente que a criança era do pai, enquanto que pensadores como Anaxágoras, Alcmaeon, Parmênides, Empédocles, Demócrito, Epicuro e Hipócrates, o físico, julgavam que a criança era da mãe, conforme CANTARELLA, 1993, p. 52.

³⁷⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 186.

forma, o desejo amoroso é condenado, pois esse ato não deve acontecer, conforme a sugestão da troca de metais por crianças. Como esse item é o primeiro de sua longa fala, não há a possibilidade de o personagem tocar e deixar ser tocado por uma mulher, como ocorre nos relacionamentos amorosos, por isso a necessidade de um outro mecanismo para a geração de crianças. Hipólito prefere tocar nos metais gelados do que na carne quente de uma mulher. A paixão da rainha por ele, que fora mencionada pela nutriz, recebe toda a carga negativa: ele chama esse sentimento de “μωρίαν”, de acordo com o v. 644.

Em seguida, Hipólito procura frear as ações da nutriz de Fedra. Há outras implicações na cena, uma vez que a aia é de certa forma ‘Fedra’. Neste sentido, a aia representa o elemento reprimido da filha de Pasifae. O indicativo possível desse tipo de relação conduz à previsão de que o diálogo entre Hipólito e Fedra seria inviável. De fato, esse é o *leitmotiv* de toda a fala de Hipólito: não suporta as mulheres e não há a menor possibilidade para que ele possa se relacionar com uma. A ameaça de agressão física que foi sugerida no começo da cena, quando a nutriz solicitou para não sofrer violência, conforme o v. 607, “Pelos teus joelhos, não me arruínas”, “ὦ πρὸς σε γονάτων, μηδομῶς μ' ἐξεργάσῃ”³⁷⁵, é reforçada com o desejo de Hipólito de lançar as mulheres ao meio das feras. Como poderiam as mulheres viver ao lado das feras sem que essas não as devorassem? Ao justapor mulher e animal, há, de forma subjacente, a idéia da semelhança. Além da falta da possibilidade de não se comunicarem, o que existe ainda de semelhante entre as mulheres e os animais? Uma das inúmeras respostas é que esses seres recebem as ordens dos homens. Deste modo, através dessa semelhança, Hipólito concebe as mulheres como se estivesse a lidar com as feras.

Assim, uma das conseqüências do desejo de Hipólito é a negação da companhia humana, sentenciando-lhes o silêncio³⁷⁶, conforme os versos 645-648:

³⁷⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 182.

³⁷⁶ Aristóteles, em sua obra *Política*, 1260a, cita o silêncio como a maior glória para uma mulher, referendando um verso de Sófocles, *Ajax*, v. 293, “Mulheres, o silêncio produz a honra das mulheres”, “Γύναι, γυναιξὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει” situação que confirma o modelo feminino que se observa naquele momento na Grécia. Ver: SÓFOCLES. *Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus*. Trad. Hugh Lloyd-Jones. London: Harvard University Press, 1994. p. 58. Neste sentido, a mulher é considerada como tendo a imperfeita razão, pois não controla a

Deveria a serva não se aproximar da mulher,
e elas habitarem, com animais vorazes, mudos,
para que nem lhes dirijam a palavra,
nem algum som recebam novamente daqueles.
χρῆν δ' ἐς γυναῖκα πρόσπολον μὲν οὐ περᾶν,
ἄφθογγα δ' αὐταῖς συγκατοικίζειν δάκη
θηρῶν, ἵν' εἶχον μήτε προσφωνεῖν τινα
μήτ' ἐξ ἐκείνων φθέγμα δέξασθαι πάλιν³⁷⁷.

Hipólito não quer ouvir a voz das mulheres, com exceção de Ártemis. Há, aqui, um outro detalhe significativo: as mulheres devem habitar com os animais sem voz. Nesse caso, tem-se uma ironia, pois justamente o plano de suicídio de Fedra, com a idéia de preservar a honra, é assentado sobre uma “carta”, “tabuleta”, “δέλτος”, v. 877, que deverá gritar, e “ter uma voz”, “φθεγγόμενον”, v. 880³⁷⁸. Hipólito limitou o poder das mulheres à linguagem oral e as considerou ineptas para realizar qualquer outro tipo de ação além desse expediente. Ele desprezou o conhecimento prático que as mulheres possuem, como as suas artimanhas, como os seus conluios, como as suas reflexões diárias sobre a vida humana. No párodo, há uma demonstração dessa capacidade, quando o coro foi capaz de apresentar inúmeras sugestões de interpretação para entender o mal da rainha.

O filho de Teseu afirma que lavará os ouvidos³⁷⁹ após ter escutado o relato da nutriz. A proposta da relação entre madrasta e enteado fora agressiva; no entanto, em momento algum, o personagem menciona que ele é o enteado, e Fedra, a sua madrasta; além disso, Hipólito não faz referências à possibilidade do parentesco. Há, também, uma outra equação a ser verificada: a agressão sentida por Hipólito é diversa da que proclamou contra as mulheres. É de se indagar se não seria a aia que deveria lavar os ouvidos. Não, de forma alguma, visto que o ato de lavá-los pertence às atividades domésticas das mulheres, como foi esclarecido no primeiro capítulo, enquanto que o filho de Teseu sugeriu uma estranha saída para a

luxúria, além de ser aquela que não possui um querer, necessitando ser controlada pelo marido ou pelo Estado. Aristóteles cita Esparta como um exemplo negativo no qual as mulheres vivem na intemperança e na luxúria. Para maiores esclarecimentos, consulte CANTARELLA, 1993, p. 60.

³⁷⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 186.

³⁷⁸ SEGAL, 1965, p. 131.

³⁷⁹ Esse ato pode até ser considerado infantil, conforme LUSCHNIG, C. A. E. *Time holds the mirror: a study of knowledge in Euripides' Hippolytus*. Nova York: E. J. Brill, 1988. p. 10.

purificação. O arranjo das cenas já comentadas acima propõe, sobretudo, diretamente, a eliminação das mulheres. Agora, como avaliar a paixão, se esse sentimento existe para Hipólito? Se isso só é possível entre homens ou é viável entre homens e deuses, como ocorre entre ele e Ártemis?

Dentro do contexto cultural grego, a ojeriza contra as mulheres não é novidade. Há inúmeros relatos na literatura grega e igualmente em Eurípides³⁸⁰. Hipólito confessa que não pára de odiar as mulheres, v. 664-668:

Pereçam! Jamais me saciarei em odiar
as mulheres, nem se alguém me disser que sempre falo delas.
Elas são sempre, de qualquer maneira, perversas.
Ou alguém as ensine a ser ponderadas,
ou permitam a mim injuriá-las sempre.
ὅλοιςθε. μισῶν δ' οὔποτ' ἐμπλησθήσομαι
γυναικάς, οὐδ' εἴ φησί τις μ' ἄει λέγειν·
ἄει γὰρ οἶν πῶς εἰσι κακεῖναι κακαί.
ἢ νῦν τις αὐτάς σωφρονεῖν διδάσσει
ἢ κάμ' ἑάτω ταῖσδ' ἐπεμβαίνειν ἄει³⁸¹.

Observa-se nos versos acima um sinal de exagero que se constata nas palavras do personagem, ao proclamar que não consegue se controlar diante das mulheres, v. 664-665³⁸². Onde está aquele ideal tão importante para os gregos, defendido pelos Sete Sábios³⁸³, que é a “moderação”, a “σωφροσύνη”? Ser piedoso não inclui um comportamento no qual a “σωφροσύνη” atua como guia para os mortais? Hipólito, contudo, não age de acordo com essa orientação. Também se destaca a intensidade dos sentimentos do jovem, pois se verifica no texto a repetição, em três versos em uma seqüência, v. 665-666 e 668, do advérbio “ἄει” quando menciona o que ele sente a respeito das mulheres. Esse descontrole demonstra o quão

³⁸⁰ A bibliografia é ampla sobre esse assunto, ainda mais com as diversas interpretações feministas que foram realizadas. Eurípides foi acusado de ser misógino nas suas tragédias e há indicativos sobre isso, contudo não é uma opinião plenamente aceita por todos os analistas. Na ótica de uma leitura feminista, não adotada por nós, o dramaturgo confirma o lugar-comum da imagem da mulher como um flagelo, um ser vil, como demonstram os v. 617-650, de *Hipólito*, como um *topos* da misoginia. A mulher, fundamentalmente, deveria manter o silêncio e a ignorância, conforme o entendimento de CANTARELLA, 1993, p. 66-67.

³⁸¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 188.

³⁸² LUSCHNIG, 1980, p. 91.

³⁸³ VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. 5. ed. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1986. p. 48 ss.

grande é a distância entre o filho de Teseu e a paixão de Fedra, porém, ao mesmo tempo, revela que ambos possuem forte caráter, são ativos e enérgicos.

Outra constatação é que a deusa favorita de Hipólito não pertence a esse grupo de mulheres. O filho da amazona retirou ou sublimou a sexualidade de Ártemis. A idéia de uma mulher que possa amá-lo parece que lhe deixou desesperado. Ele comenta que já havia observado alguns desenhos com conotação sexual, v. 1005, contudo nem sentia desejo ao vê-los. Para o personagem, esse assunto provoca temor e ansiedade. Como Fedra poderia escolher alguém com esses medos e com um desejo destrutivo contras as mulheres? Por que Fedra escolheu um homem com todas essas limitações?

O discurso da paixão não somente deve ser encarado sob o enfoque daquele que ama mas também sob o ponto de vista daquele que é amado, mesmo que esse não queira se relacionar com o outro — essa é a perspectiva mais interessante, de acordo com o nosso ponto de vista. Se Hipólito demonstrou a sua intenção em relação às mulheres, a paixão de Fedra segue por um novo rumo, em direção à destruição. Essa situação ocorre graças a uma carta que estabelece uma ligação entre o segundo episódio e o terceiro. Independentemente se Hipólito esteja ou não interessado no relacionamento com a sua madrasta, por motivos psicológicos, sociais ou outros, a reação foi, de igual forma, destrutiva. A questão é que Fedra, a seguir, anuncia que destruirá o amante, antes de ter qualquer tipo de relação; por seu lado, Hipólito veta qualquer aproximação com a madrasta através de um pedido indireto realizado pela nutriz em nome de sua senhora. Há ainda a perspectiva de que, se Fedra tivesse se dirigido a Hipólito e lhe proclamado frente a frente a sua paixão, a reação dele poderia ter sido a mesma ou pior do que concedeu à aia. Depois da fala totalmente agressiva de Hipólito, manifestando o ódio³⁸⁴ contra as mulheres, como poderia Fedra confiar em tal homem?

³⁸⁴ O ódio contra as mulheres pode ser encarado de diversas formas. O emprego da generalização por parte de Hipólito não é algo problemático, conforme KOVACS, 1987, p. 56.

Dentro da própria estrutura iniciada no discurso de Hipólito, que consiste em diversas cenas que o personagem descreve de tal forma que se possa imaginá-las, o final do relato do jovem aproxima-se do seu início. As mulheres que Hipólito contempla são aquelas que ele não aprecia: a nutriz e Fedra. As mulheres que ele possui alguma relação afetiva (como Ártemis, essa ele não enxerga, e, até, Hipólita (ou Antíope) não é mencionada). Segundo Charles Segal³⁸⁵, o fato de o filho da amazona não ver Ártemis, só a escuta, possibilita a remoção da divindade do espaço físico dos mortais. Além disso, o helenista enfatiza que, em primeiro lugar, não há a possibilidade da troca de diversos sentimentos através dos olhos como uma experiência erótica procedente dos homens, que Fedra consegue efetivar; no segundo momento, Hipólito remove a si mesmo fisicamente a um campo metafórico marcado pela pureza (associada a uma devoção religiosa), conforme os versos 73-87, que é comprovado pela existência do prado.

Não só a possibilidade do toque feminino provoca perplexidade no filho de Teseu mas também tudo o que ocorreu até esse momento perturbou o herói. Um ato excessivo anteriormente mencionado, mas que agora necessita que se faça uma nova reflexão, é constatado quando o personagem afirma que “E eu, na água corrente, purificar-me-ei das tuas propostas, / lavando os ouvidos”, “ἀγὼ ῥυτοῖς νασμοῖσιν ἐξομόρξομαι / ἐς ὧτα κλύζων”³⁸⁶, v. 653-654. Esse comentário indica mais um exagero das ações de Hipólito. A perturbação atingiu até os seus “ouvidos”, “ὧτα”, como se não tivesse escutado nada do que a nutriz havia proclamado, como se não tivesse nem escutado as inúmeras palavras agressivas pronunciadas por ele.

O verbo “ἐξομόρξομαι”, v. 654, foi proferido por Hipólito — o seu significado engloba traços semânticos como “esquecer” e “purgar”. Ocorre, também, uma forma similar, “ἐξομόρξομαι”, no v. 1399, de *Héracles*, “Mas que eu não limpe o sangue em teu peplo!”,

³⁸⁵ SEGAL, 1988, p. 58.

³⁸⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 186.

“ἀλλ' αἷμα μὴ σοῖς ἐξομόρξωμαι πέπλοις”³⁸⁷, comenta o filho de Zeus. Trata-se justamente do final do diálogo entre Héracles e Teseu, quando esse conseguiu convencer aquele a não desistir de viver. Na realidade, observa-se um movimento em sentido diverso do que ocorre em *Hipólito*. Por quê? Héracles deseja que não se manche o peplo de Teseu com o sangue, e esse comenta: “Limpa, nada poupes. Não recuso”, “ἔκμασσε, φείδου μηδέν· οὐκ ἀναίνομαι”³⁸⁸, v. 1400, isto é, Teseu não se importa com a vestimenta e com o fato de seu amigo Héracles tocar-lhe. O primeiro personagem acredita que não será maculado com o sangue das vítimas do segundo personagem. Como foi mencionado, anteriormente, Hipólito quer lavar os ouvidos pelas palavras pronunciadas pela nutriz, gesto banal, se comparado com a roupa manchada de Héracles. Através desse exemplo do verbo, pode-se enfatizar o quanto as atitudes de Hipólito são exageradas, além da sua completa indisposição à paixão de Fedra e a todo e qualquer relacionamento com uma mulher.

A ameaça que Hipólito agora lança sobre a nutriz e sobre Fedra é que “observarei”, v. 661, “θεάσομαι” a forma como elas se comportam diante dos homens. O personagem sabe que o olhar é algo perigoso. Podem-se apontar, aqui, diversos exemplos na cultura grega como Orfeu que perde Eurídice; Narciso que consegue perder a si mesmo; Édipo que fica cego para ver aquilo que antes não conseguia enxergar; Perseu se defende da Medusa que o força a olhar³⁸⁹. Retomando o texto, se, antes, a rainha “olhou” para ele, “ἰδοῦσα”³⁹⁰, enamorando-se, nesse momento, Hipólito ocupar-se-á com a rainha, e esse será o seu objeto de visão — ele, já foi objeto; ela, sujeito. A diferença reside na intenção, pois, se a rainha olhou Hipólito com o desejo amoroso, esse faz algo similar com uma intenção moral. Em suma, o filho de Teseu não olha para Fedra (na primeira vez que a rainha encarou o enteado),

³⁸⁷ EURÍPIDES. *Héracles*. Introd. e trad. de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003. p. 152-153.

³⁸⁸ EURÍPIDES, loc. cit.

³⁸⁹ CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63. p. 33.

³⁹⁰ O coro mencionara que o desejo entra pelos olhos, v. 525-6, como foi destacado no início do terceiro capítulo desta pesquisa.

não mira o seu pai no debate³⁹¹, v. 947, não enxerga Ártemis; contudo, prestará atenção, a partir de agora, ao modo que Fedra e a nutriz “enxergarão”, “προσόψη”, o seu pai. Com o emprego desse último verbo, constata-se que Hipólito admite que o olhar é algo importante. Além da ameaça da violência contra a nutriz, a forma como elas realizarão o ato de ver é decisivamente valorizada pelo personagem. O filho da amazona não menciona que observaria a maneira pela qual elas empregarão as palavras diante de Teseu nem como agiriam. Unicamente lhe interessa é como olharão ao seu pai. Nesse caso, para o personagem, as palavras não se tornam tão perigosas da mesma maneira que foi a proposta da aia de Fedra. Na verdade, o olhar carrega o desejo, e Hipólito não quer ser encarado novamente. Desta maneira, é através dos olhos que se rompem os limites estabelecidos na sociedade.

Evidencia-se, nessa passagem, a presença, por duas vezes, de verbos relacionados à idéia de *ver*. Novamente haveria um outro verbo similar a esse verbo, conforme o v. 663, “εἴσομαι”. Basta que Hipólito tenha sido ultrajado, que tenham tentado exercer a pressão sobre ele, que esse começa a dar sinais de querer ver o mundo, de querer interagir. O emprego dos verbos “θεάσομαι” e “προσόψη” significa que haverá a formação de uma tríade, ou seja, um personagem (Hipólito) olha outros personagens (Fedra e a nutriz) e essas duas observam a Teseu. A constância verificada nessa relação é que um personagem mira o outro, mesmo que esteja em situação de conflito. Neste sentido, tem-se uma tríade marcada pela culpa e pela diferença. O olhar que Fedra e a sua nutriz lançam sobre Teseu estaria *a priori* carregado de culpa, pois a nutriz e a senhora sabem que estariam sendo vigiadas por Hipólito.

O v. 663, com o emprego do verbo “εἴσομαι”, produz outras implicações. A intenção de Hipólito em vigiar Fedra e a nutriz representa uma ironia. Hipólito simplesmente proclama que “[Eu olharei a tua ousadia a qual tenho experimentado]”, “[τῆς σῆς δὲ τόλμης εἴσομαι γεγευμένος]”³⁹², que corresponde diretamente ao verso 27, “Fedra, viu-o e ficou possuída em

³⁹¹ LUSCHNIG, 1980, p. 95.

³⁹² EURÍPIDES, 1995b, p. 188.

seu coração”, “ἰδοῦσα Φαίδρα καρδίαν κατέσχετο”³⁹³. A esposa de Teseu fitou Hipólito com os olhos, e esse ato traduz uma ousadia por causa da realidade social em que a mulher vivia na Grécia. Se a rainha se apaixonara ao vê-lo, ele a olhará, porém, com outra intenção, como já foi comentado anteriormente.

Quando a nutriz se encontra novamente diante de sua senhora, se a censura é inevitável, o ódio de Fedra também o é. O problema é que a paixão foi revelada ao filho da amazona que não possui capacidade para compreender nem esse sentimento nem aquela que padece dessa situação. A nutriz atuou como um agente do amor, como um cúmplice de Afrodite, como um porta-voz do desejo que não é aceito pela rainha, ao tentar realizar um ato que julgou ser o melhor. Como foi demonstrado por Karydas³⁹⁴, a nutriz guia a ação da esposa de Teseu — é a primeira personagem quem faz a trama ir adiante. Na verdade, segundo a helenista, Afrodite começa o processo da comunicação; a nutriz provoca a filha de Pasifae a falar; em seguida, a rainha assume a ação.

A lamentação da nutriz³⁹⁵, nesse momento da tragédia, de acordo com os versos 669-679, traz à tona o final do primeiro episódio: anteriormente, ela precisava da ajuda de Afrodite para realizar o intento amoroso, unindo a sua senhora e o enteado; agora, porém, retorna-se ao ponto inicial, isto é, a divindade não acolheu o pedido da aia — não houve êxito para unir Fedra e Hipólito e o que sobra é o desespero pelo insucesso. Além disso, a aia ainda acredita que um deus interfere na paixão de Fedra, visto que a indagação remete à participação de uma divindade, bem como expressa o desejo de que houvesse um desses seres imortais que a acudisse nessa situação calamitosa, conforme os versos 675-677: “Qual dos deuses surgiria para me ajudar ou quem dos mortais / como assistente ou cúmplice dos atos injustos?”, “τίς ἄν θεῶν ἄρωγός ἢ τίς ἄν βροτῶν / πάρεδρος ἢ ξυνεργός ἀδίκων ἔργων / φανείη;”³⁹⁶. Na

³⁹³ Ibid., p. 126.

³⁹⁴ KARYDAS, 1998, p. 115 ss.

³⁹⁵ Esses versos são atribuídos à Fedra e ao coro, de acordo com os manuscritos do texto grego. No nosso entendimento, essa fala não pertence ao caráter de Fedra, mas sim corresponde ao da ama. Ver EURÍPIDES, op. cit., p. 189.

³⁹⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 190.

peça de Eurípides, Afrodite e Eros estão agindo continuamente — o plano da aia era unir Fedra e Hipólito; contudo, de fato, isso não ocorrerá. Os versos acima estão diretamente relacionados aos versos 724-731. Tem-se, pois, uma cruel ironia, porque a morte de Fedra (se o plano da personagem ocorrer da melhor maneira) será o momento no qual madrasta e enteado estarão juntos. Se Fedra está irada com a situação, se quer dar a Cípris o prazer, realmente agradará a divindade. Deste modo, a vingança dessa deusa será realmente efetivada.

Como observa Jacqueline de Romilly, mesmo sendo um novo conhecimento que surgia naquele momento, a retórica, na tragédia, raramente demonstra ser eficaz³⁹⁷. Segundo a helenista francesa, há o desejo nas personagens para persuadir, contudo elas não conseguem fazer isso. Jacqueline de Romilly não menciona o caso da nutriz que, em verdade, persuadiu Fedra, não lhe revelando o seu intento no primeiro episódio. Da mesma forma que Fedra quando proferiu o seu longo discurso, a aia faz a autocrítica do seu próprio pensamento, quando afirma que “Falamos longamente. Eu não fui prudente. / Contudo, a partir disso, ainda podes ser salva, filha”, “μακρηγοροῦμεν· οὐκ ἔσωφρόνουν ἐγώ. / ἀλλ' ἔστι κακ τῶνδ' ὥστε σωθῆναι, τέκνον”³⁹⁸, v. 704-705. Se a serva não tivesse condições para realizar aquilo que ela está propondo, como poderia dobrar Hipólito e forçá-lo a um juramento? Aqui, Fedra pára de acreditar na capacidade argumentativa da aia.

Fedra está plenamente convicta de seus juízos e acredita que não há mais outra via para a salvação. Trata-se de um momento de cruel ironia na peça, pois é do amante que se esperam as melhores palavras, as mais apaixonadas e carinhosas — infelizmente, a rainha só recebe o que há de pior de Hipólito. Acredita que perderá tudo, inclusive, a honra. O enteado mencionara limpar os ouvidos por causa das palavras agressivas que a nutriz supostamente proferiu contra ele, enquanto que Fedra prefere eliminar o homem que pode propagar terríveis palavras contra si mesma.

³⁹⁷ ROMILLY, 1986, 171.

³⁹⁸ EURÍPIDES, op. cit., p. 192.

Na seqüência do drama, Fedra antecipa-se à disposição de Hipólito — e é ela quem aniquila o personagem. Se o jovem se apresenta como um ser ameaçador, porém é aquele que não age, a filha de Pasifae é uma mulher, como também é a aia, que pensa em agir imediatamente. Fedra não possui a intenção de eliminar os homens, mas sim deseja isso em relação ao único homem que a desprezou. É importante destacar que o discurso de Hipólito se caracteriza por condenar a capacidade de a mulher de se comunicar, de pensar, de articular as idéias, situação que se aproxima do modelo de mulher sugerido por Péricles³⁹⁹: aquela que ‘menos fala’. Na equação que há entre os dois pólos dos amantes (mesmo que Hipólito não aceite esse papel), a rainha sentiu-se ameaçada, não só por ela acreditar plenamente que o filho de Teseu divulgará a todos o que sabe a seu respeito, conforme os versos 689-692,

Ele, pois, com a mente excitada pela cólera,
 dirá o teu erro contra mim ao seu pai,
 [dirá ao velho Piteu as minhas desgraças,
 encherá toda a terra com as palavras mais vergonhosas.
 οὗτος γὰρ ὀργῇ συντεθηγμένος φρένας
 ἐρεῖ καθ' ἡμῶν πατρὶ σὰς ἀμαρτίας,
 [ἐρεῖ δὲ Πιτθεῖ τῷ γέροντι συμφοράς,]
 πλῆσει τε πᾶσαν γαῖαν αἰσχίστων λόγων⁴⁰⁰.

Subjacente ao ato de Fedra, há o temor à capacidade de destruição proposta por Hipólito⁴⁰¹, que quer mudar a ordem do mundo. A agressividade do personagem estende-se além das palavras, dos conceitos e das imagens criadas que impedem o relacionamento humano entre homem e mulher. Para Fedra, a ação é melhor do que a especulação. Hipólito age, no silêncio, por não denunciar Fedra, porém ele é uma ameaça à rainha e a todas as outras mulheres devido aos juízos que emitiu diante da nutriz.

Já foi salientado o quanto o discurso de Hipólito sugere o desejo de morte em relação às mulheres. Esse fato deve ter contribuído com a decisão final de Fedra (o ato de suicídio), visto que ela pode ter acreditado que ela era, de fato, um ser monstruoso. Nesse caso, observa-se a possibilidade de que a rainha tenha retomado o desejo pela morte mencionado

³⁹⁹ SEGAL, 1988, p. 65. Esse autor assinala que essa concepção é encontrada em Tucídides, 2.45.2.

⁴⁰⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 190.

⁴⁰¹ Segundo Bernard Knox, um outro motivo de a carta de Fedra ter sido deixada ao marido, explica-se pelo fato de a rainha ter ouvido o violento discurso de Hipólito contra as mulheres. A carta representa, pois, uma maneira de se satisfazer o ódio de Fedra. Para maiores informações, veja KNOX, 1986, p. 214.

anteriormente, nos versos 400-402, situação deixada em suspenso pela intervenção da aia, que modificou o intento de Fedra, de acordo com os versos 441-442, “Não é vantajoso aos que amam quem está perto, / e aos que amarão, se eles devessem morrer”, “οὐ τῶρα λύει τοῖς ἐρῶσι τῶν πέλας, / ὅσοι τε μέλλουσ’, εἰ θανεῖν αὐτοὺς χρεών”⁴⁰². Se a rainha deseja ensinar ao seu enteado algum saber através de sua própria morte, v. 731, “em comum, ele aprenderá a ser prudente”, “κοινῇ μετασχὼν σωφρονεῖν μαθήσεται”⁴⁰³; esse é um procedimento que não seria aceito por Hipólito porque envolve a tentativa de passar ao outro o conhecimento obtido.

Hipólito, agora, sairá de sua casa, só retornando ao seu lar, quando Teseu comparecer novamente ao palácio. O filho da amazona foge da paixão da rainha, do seu olhar; foge, também da nutriz, como representante amorosa de sua senhora. A simetria é assim estabelecida e o pai, que não foi mencionado por Hipólito, em outro momento na peça, surge como um modelo. No entanto, Teseu possui experiência com as mulheres, e o filho está se furtando a percorrer esse caminho. Não se poderia criticar a postura de Hipólito como homem por ter saído de sua casa, uma vez que não foi ele quem provocou o problema, fugir e se ausentar — será que não possui culpa?

Esse personagem partiu duas vezes da casa: a primeira, como foi agora mencionado, e a segunda acontece quando seu pai o expulsa de Trezena. Trata-se de cenas semelhantes, pois um personagem se auto-exclui da casa e em seguida é expulso. Desse modo, registra-se mais uma ironia. A paixão de Fedra fez com que Hipólito participasse de uma situação crítica, pois de vítima passará a culpado; o pai, de aliado, será o seu algoz; Hipólito, de objeto de desejo, tornar-se-á um ser perverso e sedutor.

Bernard Knox afirma que Fedra possui um código de conduta proveniente da aristocracia⁴⁰⁴. A questão é como a personagem poderia conviver com a sua paixão e com o

⁴⁰² EURÍPIDES, 1995b, p. 166.

⁴⁰³ Ibid., p. 194.

⁴⁰⁴ KNOX, 1986, p. 217.

desejo de manutenção da honra. Para Knox, a tentativa de salvá-la acarreta diversas falhas, como a morte de Hipólito. Como se demonstrou até esse momento, o filho de Teseu pratica diversas ações que não são ponderadas e que colaboraram para a sua ruína. O referido estudioso confirma que Afrodite afirmou que, mesmo Fedra sendo honrada, isso não importava, pois essa morreria. Neste sentido, a paixão proporciona uma equação importante, como se fosse um elemento de oposição. Por causa da paixão, perde-se a honra. Não se pode ter honra e paixão proibidas ao mesmo tempo, pelo menos, de acordo com a visão da rainha. O ato a ser praticado, que será escolhido por Fedra, é preservar a honra. Ainda, não permitir que a paixão assuma o comando de si mesma isso apresenta outro paradoxo: a fúria de Fedra não é somente contra a ameaça que representa Hipólito mas também inclui o desprezo com o qual ela foi tratada pelo filho de Teseu. Faltou, aqui, o tato humano, a compreensão do desejo do outro. Fedra não deseja a paixão, e só a aceitaria se a nutriz fosse exitosa na fala com Hipólito. Justamente o objeto de desejo, pelo qual estava apaixonada, leva-a à morte. Se o filho de Teseu a desprezou, a rainha não mais possui estima por ele. A situação da tragédia, nesse ponto, é descrita pela substituição de sentimentos de Hipólito, de “amigo” para “inimigo”, como se se invertesse a afirmação de Fedra, depois de ser indagada pela nutriz a respeito do mal da rainha, “Um amigo me destrói, sem o meu querer e sem o querer dele”, “φίλος μ' ἀπόλλυσ' οὐχ ἔκοῦσαν οὐχ ἑκόν”⁴⁰⁵, v. 319. Neste caso, o jovem não mais a destrói, pois Fedra o incriminará, e esse ato é realizado voluntariamente; isso tudo ocorre porque Hipólito agiu estupidamente em relação aos sentimentos amorosos da rainha. Ele proclamou o seu longo e agressivo discurso, sem que fosse obrigado a fazê-lo e sem que alguém lhe tivesse pedido.

3. 3 A fuga, a morte e a paixão

⁴⁰⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 154.

O segundo estásimo apresenta diversas imagens que sugerem o afastamento da realidade uma vez que essa não é mais suportável pelo coro. Fedra encaminha-se à morte e o coro sabe desse fato. Hugh Parry⁴⁰⁶ comenta que essa é uma ode de fuga e que não pode ser submetida a uma estrutura simples — opinião que é aceita nessa pesquisa —, visto que se registra uma multiplicidade de situações e de lugares que são evocados; além disso, retomam-se metaforicamente alguns aspectos que foram mencionados na tragédia, principalmente, por Fedra. Hugh Parry julga que o coro possui uma tendência natural a enfatizar as emoções da rainha. No entanto, existem outros significados a serem demonstrados a seguir.

Hugh Parry também salienta que a parte dramática é ressaltada antes da ode, nos versos 725-729, os quais apresentam a concepção de Fedra a respeito da morte, como algo que a libertará de seus problemas, de sua crise pessoal, garantindo a honra para si e para os seus filhos. Teseu não é novamente mencionado nesse estásimo, ausência essa que enfatiza o seu papel no terceiro episódio. A idéia da morte e o desejo pela fuga do coro equivalem à desistência de Fedra por sua vida. A filha de Pasifae estar-se-ia se libertando da intenção de se unir ao objeto de amor, evitando, assim, o contato físico ou a possível tentativa de criar laços afetivos.

O texto de Parry acentua que o coro pode estar refletindo aquilo que a rainha sente. Nesse caso, estaria funcionando como espelho do ser de Fedra. Com a perspectiva da morte, o coro afasta-se da realidade, empregando diversas metáforas. É importante frisar que esse estásimo mantém um diálogo com os delírios de Fedra. Anteriormente a rainha deseja participar da natureza quando mencionou o desejo pela água da fonte, v. 208-209; deitar-se no prado debaixo de uma árvore, v. 210-211; realizar uma caçada com uma lança nas mãos, v.

⁴⁰⁶ PARRY, 1966, p. 317 ss. O autor comenta as diversas opiniões sobre a ode, como a suposta irrelevância dessa passagem, os erros geográficos do dramaturgo, apontados por W. S. Barrett, como também a respeito da falta de unidade de composição da tragédia.

215-222; exercitar os cavalos e domar os potros enéticos, v. 228-231. A rainha ansiava participar do universo de Hipólito, junto à natureza; agora, o coro pretende se inserir nesse mesmo universo, no entanto há diferenças na forma como ocorre essa participação. Se, para a rainha, a natureza fazia parte de um intento libertador, da vinculação aos afazeres de Hipólito, o coro trata aquele conceito como um refúgio, como um espaço no qual possa se proteger contra a iminência da morte da filha de Pasífae. Qual é o interesse do coro agora? Permanecer na contemplação, praticamente sem agir, como uma “ave” “ὄρνιν”, v. 733, que sobrevoa diversos lugares e não interage com o mundo. Observa-se ironia nessa passagem, visto que o ato de voar permitiria a liberdade em grau acentuado — essa possibilidade nem foi pensada pela heroína e desejada nos seus delírios.

O coro almeja voar e esconder-se em uma fenda das montanhas⁴⁰⁷, conforme os versos 732-734: “Que eu estivesse em uma fenda secreta das montanhas, / para que, em um pássaro alado, / um deus me convertesse entre os bandos voadores!”, “ἡλιβάτοις ὑπὸ κευθμῶσι γενοίμαν, / ἵνα με πτεροῦσσαν ὄρ- / νιν θεὸς ἐν ποταναῖς ἀγέλαις θεΐη”⁴⁰⁸. Tal desejo é salientado graças a repetidas formas verbais que são empregadas no optativo como “γενοίμαν”, “θεΐη” e continuam ainda no próximo conjunto de versos como “ἀρθεΐην”, v. 735, “ἀνύσαιμι”, v. 743. O ato de esconder-se é uma alusão à escolha de Fedra que optou pelo suicídio para sair com a sua honra ilesa a fim de não permitir que todos conhecessem a paixão pelo seu enteado.

A imagem de Atlas, v. 747, contrapõe-se à situação da esposa de Teseu que agora não mais pode sustentar o mundo em suas mãos. Ela não consegue suportar as suas obrigações, nem as exigências sociais e, principalmente, a ameaça de Hipólito. Fedra entendeu que o jovem é como a nutriz: pode estar a mentir para obter o que quer. No final do estásimo, o coro

⁴⁰⁷ W. S. Barrett comenta que esse desejo de transformar-se em um pássaro é um lugar-comum da tragédia e apresenta algumas passagens como v. 1081 ss do *Édipo Rei* de Sófocles, v. 862 de *Andrômaca* de Eurípides, v. 1478 ss de *Helena*, v. 796 ss de *Íon*, EURÍPIDES, 1964, p. 299.

⁴⁰⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 196.

menção o barco⁴⁰⁹ que trouxera Fedra de um destino feliz para um infeliz; indiretamente essa imagem foi previamente anunciada, visto que é destacada, no próprio estásimo, quando Posídon, v. 745, “não mais autoriza a rota aos nautas”, “ναύταις οὐκέθ' ὁδὸν νέμει”⁴¹⁰, como poderia ser um desejo de que o barco de Fedra jamais tivesse alcançado o seu objetivo; isso também aparece expresso fortemente pela aia, no prólogo da peça *Medéia*, v. 1 ss. É importante destacar que a falta de orientação dos marinheiros estabelece uma relação com a vida de Fedra que não possui, na ótica da própria personagem, algum sentido válido, ainda que seja para permanecer viva.

Em um segundo momento desse estásimo, o coro roga que estivesse voando sobre o Adriático e sobre a água do Erídano, onde as filhas de Faetonte estão chorando a morte de seu pai. Novamente, o coro expressa o desejo velado de retornar ao momento que descobrira o mal da rainha, quando mencionou essa preocupação no párodo. Como foi comentado no primeiro capítulo desta pesquisa, naquele espaço onde as mulheres lavavam a roupa, havia paz, mesmo que momentânea. Agora não há mais essas circunstâncias e só resta ao coro a contemplação de espaços nos quais estejam a água, o mar, as lágrimas, a água do rio⁴¹¹. Certamente há relações que se podem insinuar com o párodo, pois ali as mulheres participavam de seus trabalhos domésticos, utilizando-se das fontes e da água do rio; no entanto, tudo agora recebe um novo significado: a água torna-se, pois, um símbolo da alienação da realidade e um indicativo da dor humana.

Apesar desse estado emocional alterado, o coro consegue reconhecer as cores dos objetos como, mencionou, quando contemplara a cor do manto no v. 126 e a cor do cabelo de Fedra, v. 134. Agora o coro repete duas vezes “πορφύρεον” e a repetição, em tão pouco tempo, é significativa. Na primeira vez, há a forma “πορφύρεον”, v. 738, que se refere às

⁴⁰⁹ A imagem do barco não possui uma conotação positiva em *Hipólito*. No párodo, há o temor do coro de que o sofrimento de Fedra estaria vinculado a uma notícia negativa a respeito dos pais da rainha, conforme os v. 155 ss.

⁴¹⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 196.

⁴¹¹ Para um estudo mais aprofundado a respeito da relação entre o mar e Afrodite, consulte SEGAL, 1965.

lágrimas, e que demonstra que há algo de errado, devido a essa inusitada cor. Neste sentido, é importante destacar que a paixão da rainha permitiu que até mesmo a cor das lágrimas se transformasse. Em seguida, há a forma “πορφυρέας”, v. 744, que remete à cor do mar. Essa tonalidade mais escura proveniente da cor púrpura aproxima-se do vermelho que é justamente a cor do sangue — certamente se pode pensar, aqui, no de Fedra que já está morta com a corda envolvida em seu pescoço. É como se o coro estivesse a ver o sangue derramado da heroína, porém, é doloroso encarar a realidade. Resta-lhe empregar uma cor similar na descrição dos objetos de seu ambiente. O poeta ainda informou que as lágrimas das irmãs de Faetonte possuem um brilho de âmbar, v. 741, fato que ressalta a estranheza da cena.

O terceiro desejo do coro engloba elementos de prazer, como as árvores das Hespérides, o leito de Zeus, e a idéia de prosperidade dos deuses, v. 742-751. A insatisfação pela morte da rainha levou o coro ao encontro daquilo que não pertence aos homens, mas sim aos deuses. Esses espaços mencionados representam o descanso e a prosperidade que não mais existem no mundo dos mortais.

Gilbert W. Lawall observa que essa viagem de transcendência do coro, que foi comentada acima, depois que sabe do suicídio de Fedra, é balanceada com a segunda metade, quando há a referência à desastrosa viagem de Fedra de Creta à Atenas⁴¹². O coro sabe que necessita retornar à realidade, para averiguar o que aconteceu com Fedra. O helenista comenta que, se, na primeira parte da ode, há um sentido emocional e imaginativo que se libera da realidade, a segunda parte sugere o confinamento na realidade e na condição humana. A imagem dos cabos que são entrelaçados com a costa, v. 760-763, e a viagem que não termina no paraíso, mas sim no continente são exemplos disso.

No final desse estásimo, Fedra envolve o pescoço com o laço, e o coro comenta como é essa cena, como se estivesse a contemplá-la, conforme os versos 764-775.

⁴¹² LAWALL, Gilbert W. The green cabinet and the pastoral design. Theocritus, Euripides and Tibullus. *Ramus*, v. 4, p. 87-100, 1975. p. 92.

Conseqüentemente, por uma ímpia paixão,
 a mente foi, graças a Afrodite,
 subjugada pela terrível doença.
 E estando sobrecarregada com um penoso infortúnio,
 no teto nupcial, ela estará suspensa,
 com um laço pendurado
 que encaixa ao redor do pescoço branco,
 envergonhando-se de seu odioso destino,
 preferindo uma ilustre fama,
 retirando a dolorosa paixão do coração.
 ἀνθ' ὧν οὐχ' ὀσίων ἔρω-
 των δεινᾷ φρένας Ἀφροδί-
 τας νόσῳ κατεκλάσθη·
 χαλεπᾷ δ' ὑπέραντλος οὐσα συμφορᾷ τεράμνων
 ἄπο νυμφιδίων κρεμαστὸν
 ἄψεται ἀμφὶ βρόχον λευ-
 κᾷ καθαρμόζουσα δείρᾳ,
 δαίμονα στυγνὸν καταιδεσθεῖσα τάν τ' εὖ-
 δοξον ἀνθαιρουμένα φήμαν ἀπαλλάσ-
 σουσά τ' ἀλγεινὸν φρενῶν ἔρωτα⁴¹³.

Mais do que nunca, Afrodite é a divindade responsável pela desastrosa paixão da rainha e por sua ruína. Finalmente o coro sabe quem é a responsável por isso, contrariamente à visão da nutriz que unicamente considerava essa deusa como uma aliada e não como uma oponente. O grupo de mulheres reconhece os atributos de Cípris que se vinculam ao amor, à paixão, ao desejo humano, como mencionou no início do primeiro estásimo. Todavia descobre, no final do segundo estásimo, que essa mesma divindade pode gerar a dor mais profunda: a morte de quem ama. O dramaturgo consegue ressaltar essa dualidade dos atos da divindade através da afirmação de idéias contrárias em pontos estruturais da tragédia, como ocorre no primeiro e no segundo estásimos, referendando os versos nos quais a nutriz comentou a respeito da paixão, v. 348, que é “Muito agradável, filha, e, ao mesmo tempo, é doloroso”, “ἥδιστον, ὦ παῖ, τὰντὸν ἀλγεινόν θ' ἄμα”⁴¹⁴.

⁴¹³ EURÍPIDES, 1995b, p. 198.

⁴¹⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 158.

4 A troca de poderes

4. 1 O corpo, a carta e a morte

A paixão relaciona-se com a transformação e pode, por diversas razões, assumir uma nova forma, um novo caminho. Se, anteriormente, Fedra demonstrava a paixão em todo o seu furor, agora, ao que tudo indica, desfez-se desse sentimento. É um dos traços da paixão a rapidez quando atinge o amante e igualmente quando desaparece. No entanto, no caso de Fedra, a paixão se constituía em um elemento que a levava a ter tanto prazer como dor; aqui, o sofrimento é aplicado agora ao objeto de desejo: Hipólito. Nesse sentido, Eurípides emprega o seguinte artifício: deixa em suspenso, aumentando a tensão do texto dramático, se acontecerá ou não aquilo que Afrodite promulgou no prólogo, v. 43-46,

E o nosso jovem inimigo,
o pai o matará pelas imprecações as quais o senhor
do mar, Posídon, concedeu a Teseu, como dádiva,
invocar, não em vão, o deus por três vezes.
καὶ τὸν μὲν ἡμῖν πολέμιον νεανίαν
κτενεῖ πατὴρ ἄραϊσιν ἃς ὁ πόντιος
ἄναξ Ποσειδῶν ὥπασεν Θησεῖ γέρας,
μηδὲν μάταιον ἐς τρὶς εὔξασθαι θεῶ⁴¹⁵.

Há diversos fatos que estão entrelaçados no terceiro episódio: a descoberta do corpo da rainha, a chegada de Teseu em seu palácio, a leitura e a interpretação da tabuleta. A atitude de Teseu a respeito de Hipólito é decisiva, porque decidirá se o objeto de amor de Fedra merece ou não viver. As circunstâncias foram alteradas, pois Hipólito não é mais o objeto de desejo. Fedra está morta e o que une a paixão a Hipólito é que a morte do personagem fornecerá à Fedra a glória de que ela precisa. Se a paixão não concedeu isso à rainha, pelo

⁴¹⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 128.

menos, a sua morte será um grande momento de júbilo. O pai escolhe a morte do filho e, sem saber, preferiu a honra da mulher à do filho. Há um longo diálogo infrutífero entre ambos, pois tudo foi previamente decidido por Cípris: o pai condenará o filho à morte. Observa-se, na tragédia, que Fedra e a nutriz não conseguem convencer plenamente nem uma nem a outra, nem o servo a Hipólito, nem a nutriz a Hipólito, nem esse a Teseu. Além disso, se Ártemis entrou em cena, não foi para persuadir a Teseu, porque os deuses quando entram em cena, fazem isso para prestar orientações e encaminhamentos aos mortais. A introdução dos debates, nas tragédias de Eurípides⁴¹⁶, revela que não há aquiescência entre as partes quando é discutido um assunto. Resta averiguar se essa incapacidade de obtenção de concordância entre os indivíduos relaciona-se com a paixão como um sentimento que gera ou não as diferenças na compreensão do mundo.

Fedra realiza uma inversão nesse momento: deixa de empregar a palavra falada e a alterna, para se comunicar com o mundo, especificamente, com o seu marido, através da carta — esse é um recurso para evitar o diálogo e manter as distâncias entre os personagens. Não se sabe se Fedra pensou na seguinte hipótese: se a aia descobrisse a tabuleta, não poderia tê-la escondido? Neste sentido, será que Fedra não calculou a possível chegada de Teseu naquele momento após o suicídio? Essas são algumas questões que podem ser realizadas se se refletir sobre a seqüência tão rápida de fatos como a morte de Fedra e a chegada inesperada de Teseu. O texto trágico é lacônico a respeito do paradeiro do rei de Trezena. Ao não mencionar informações sobre isso, o dramaturgo acentua a entrada de Teseu em cena e, a partir de agora, esse personagem será um elemento decisivo em toda a trama. Ainda, é importante ressaltar que, se Teseu não ocupou o papel de pai na formação de Hipólito — pois esse fora educado por Piteu, conforme o v. 11 —, agora, o jovem estará na dependência do julgamento de um pai que deverá interpretar a tabuleta e o corpo de Fedra. Neste sentido, aqui, interpretar e morrer equivalem a salvar a vida do filho ou encaminhá-lo à morte.

⁴¹⁶ COLLARD, C. Formal debates in Euripides' drama. *Greece & Rome*, v. 22, p. 58-71, 1975. p. 62.

O início do terceiro episódio é idêntico ao do segundo, como esse igualmente é ao do primeiro: a tensão é a primeira experiência que se observa, visto que, conforme a previsão do final do segundo estásimo, Fedra é encontrada morta; o cadáver da rainha permanecerá em cena até a saída de Hipólito. É importante destacar que a marca do terceiro episódio é o silêncio a respeito da paixão de Fedra. A paixão amorosa da rainha não ocorreu – eis a idéia do terceiro episódio. Todavia, justamente o contrário do que Fedra teria realizado, a aproximação amorosa, se efetiva: Hipólito é acusado de tocar no leito da esposa de seu pai. Em termos dramáticos, constitui-se em uma negação dos dois episódios da peça, como se não existissem, porque nada houve, a não ser o ato lascivo e violento de Hipólito. A aia anuncia unicamente a todos que a rainha está morta, nos versos 776 ss, e sai de cena. Essa retirada da personagem é realizada cuidadosamente pelo dramaturgo e permite que o diálogo, a partir desse momento, ocorra praticamente entre homens, entre pai e filho, até a entrada de Ártemis no êxodo. O coro procurará orientar a Teseu a ter bom senso diante da morte da esposa e lhe adverte que renuncie à maldição proclamada contra o seu filho.

Hipólito e o coro possuem algo em comum: não mencionam a paixão de Fedra. Esse silêncio repercute na intensidade da própria paixão, uma vez que o público sabe desse sentimento, porém nada pode ser dito pelos personagens. Outro aspecto importante é que a paixão não é revelada voluntariamente. No primeiro episódio, a nutriz força insistentemente a sua senhora a confessar o que está ocorrendo consigo, enquanto que, no êxodo, Ártemis surge, porque sabe que Hipólito está à beira da morte e é acusado injustamente pelo pai. Desta forma, a revelação da paixão envolve riscos, sofrimento e dor.

Teseu entra em cena só no v. 790, contudo, antes desse fato, há novas repetições de índices que devem ser examinados e colaboram com as justaposições que o dramaturgo realiza na tragédia. Pode-se destacar, agora, que um dos elementos subjacentes à paixão é a morte. Todas as personagens a mencionam durante o drama, diretamente ou indiretamente.

No prólogo, Afrodite anuncia a morte de Hipólito e a de Fedra. No párodo, o coro demonstra estar preocupado com Fedra e teme que a heroína morra. Durante o primeiro episódio, há suspeitas de que Fedra estaria morrendo, não se alimenta mais, e até mesmo nutriz se desespera ao pressentir tal possibilidade. No primeiro estásimo, destruição e morte são os temas principais e se relacionam com o deus Eros; no segundo episódio, Fedra decide morrer por temer que Hipólito revele o segredo a todos cidadãos; a seguir, o segundo estásimo anuncia a morte de Fedra. De acordo com a coerência do texto, o terceiro episódio apresenta finalmente a morte da rainha, e encaminha a de Hipólito; o terceiro estásimo reflete a saída de Hipólito e ressalta a desgraça que está ocorrendo em Trezena; no quarto episódio, é anunciada a provável morte de Hipólito; o quarto estásimo ressalta o poder de Afrodite e indica que essa divindade aliada a Eros é capaz de muitas ações; por fim, o êxodo apresenta a morte de Hipólito, cumprindo o que Cípris proclamou no prólogo. Como se constata, morte e paixão estão relacionadas durante toda a tragédia. A questão é porque a paixão deve ser relacionada com a morte e não como um sentimento que não produz satisfação na vida humana.

No primeiro capítulo, foi mencionado o esgotamento da rainha no leito, conforme os versos 131 e 160, 180 ss. Agora Fedra novamente está estendida, não é por algo que a paixão lhe havia provocado, v. 198 ss, nem como expressou o seu desejo erótico de se deitar, “κλιθεῖσα”, sobre o prado, v. 211, porém pela decisão para liberá-la de problemas que, na sua concepção, perderam o controle. Neste sentido, a escolha da morte anteriormente mencionada foi efetivada. A criada pronuncia, no v. 786, a seguinte ordem: “Endireitai, estendendo o lastimável cadáver”, “ὀρθώσατ' ἐκτείναντες ὄθλιον νέκυν”⁴¹⁷; essa situação ecoa em alguns momentos do primeiro episódio. O corpo chegou ao seu limite e não mais é objeto de atenção como ocorrera anteriormente com a preocupação de Fedra com a cabeça e com as mãos, quando o coro indagou a respeito do que, v. 175, “o corpo e alterou a tez da

⁴¹⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 200.

rainha”, “δέμας ἀλλόχροον βασιλείας”⁴¹⁸. O cadáver transforma-se em um signo de acusação, como o resultado dos problemas provocados pela paixão e que suscitará a morte de Hipólito e a descrença do pai em relação ao filho.

O coro, de certa forma, representa a nutriz que não mais atua depois de ter descoberto o corpo da rainha. Também retorna ao seu papel estabelecido no párodo e no início do primeiro episódio: desconhecer qual é a causa do mal-estar e o que produziu que Fedra desejasse a morte. O grupo das mulheres anuncia a Teseu que nada sabe e está ali para lamentar a vida de quem perdera a esposa, v. 804-805, e até tenta até minorar esse sofrimento ao afirmar que, v. 834-835, “Não só a ti, ó senhor, vieram estes males, / como a outros tantos, perdeste uma esposa devotada”, “οὐ σοὶ τὰδ', ὦναξ, ἦλθε δὴ μόνῳ κακὰ, / πολλῶν μετ' ἄλλων δ' ὄλεσας κεδνὸν λέχος”⁴¹⁹. O silêncio novamente recai sobre a paixão. Na peça *Alceste*, o corifeu afirma que Admeto não é nem o primeiro nem o último que perdeu a esposa, v. 416-419,

Admeto, é preciso suportar a conjuntura,
pois não foste o primeiro nem o último dos mortais
a ser privado de uma mulher excelente, mas conheceis que
todos nós devemos morrer.
Ἄδμητ', ἀνάγκη τάσδε συμφορὰς φέρειν·
οὐ γάρ τι πρῶτος οὐδ' ἰσθμίου βροτῶν
γυναικὸς ἐσθλῆς ἡμιπλακεῖ· γίγνωσκε δὲ
ὥς πᾶσιν ἡμῖν κατθανεῖν ὀφείλεται⁴²⁰.

Essa contraposição entre o comportamento dos personagens constitui-se em um indício do quanto Teseu se aproxima de Admeto. Ambos os maridos não teriam merecido as suas esposas pelo comportamento egoísta de cada um deles. Admeto teve mais sorte, pois foi socorrido por Héracles, ao passo que Teseu não recebeu ajuda de seu amigo. Esse aspecto ressalta o comportamento negativo de Teseu em relação à sua família. Admeto, apesar de todos os seus atos criticáveis, esforçou-se por não aborrecer um hóspede em sua casa, deste modo, conseguiu a ajuda de Héracles. Teseu, como será apresentado a seguir, agirá conforme

⁴¹⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 140.

⁴¹⁹ Ibid., p. 204.

⁴²⁰ Id., 1995d, p. 32.

os seus próprios pensamentos e por isso colocará em andamento o plano de vingança de Cípris.

Fedra emprega a carta para punir Hipólito. Como foi observado anteriormente na tragédia, o desejo erótico e a paixão são repetidamente escamoteados, não são mencionados: tem-se a *aidós* para falar desses assuntos. Fedra produz, como aquela que carrega a paixão, um golpe final sobre Hipólito, ao propor um signo ambíguo da paixão: a carta. Provocar a morte de alguém é um ato injusto. Trata-se, aqui, de uma vingança. Tal ação é semelhante ao ato vingativo de Hermíone contra Andrômaca e seu filho, visto que o desejo da filha de Menelau é explícito. Desta forma, observa-se que a violência ocorre somente após ser explicada ou bem elaborada⁴²¹ nas personagens de Eurípides.

Ann L. T. Bergren⁴²² analisa a capacidade de Helena em imitar a verdade, de acordo com o relato de Menelau, que testemunhou, na *Odisséia*, Canto IV, 270 ss, como a sua esposa, junto ao cavalo de pau que estava dentro de Tróia com os guerreiros argivos escondidos, chamou os homens gregos, imitando as vozes das esposas, e se, não fosse Ulisses, os gregos teriam sofrido um grande revés. Uma das conclusões de Bergren é que a mulher possui a capacidade para imitar a verdade. Na tragédia de Eurípides, Fedra tem essa habilidade quando acusou Hipólito. É necessário destacar também que Teseu não teria acreditado no texto acusatório se esse não tivesse sido plausível, persuasivo e coerente com o que foi relatado⁴²³. Neste sentido, Fedra empregou recursos sofisticados em seu relato para que, na primeira leitura, Teseu tivesse uma rápida reação e desejasse a morte do seu próprio filho. O rei proclama unicamente, depois da leitura da carta, que, v. 885-886, “Hipólito ousou, no meu tálamo, tocar, / pela força, desonrando o olho sagrado de Zeus”, “Ἰππόλυτος εὐνῆς τῆς ἐμῆς ἔτλη θιγεῖν / βίᾱ, τὸ σεμνὸν Ζηνὸς ὄμμι' ἀτιμάσας”. Certamente não se trata do

⁴²¹ ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Editora da UNB, 1998. p. 114.

⁴²² BERGREN, Ann L. T. Language and the female in early greek thought. *Arethusa*, v. 16, p. 69-95, 1983. p. 80.

⁴²³ Um outro exemplo significativo na tragédia grega encontra-se na peça *Coéforas*, de Ésquilo. Orestes necessita ser extremamente persuasivo como se fosse um viajante para enganar a sua mãe, Clitemnestra, que ele não é o seu próprio filho.

texto propriamente dito escrito por Fedra, porque ocorre o emprego do verbo “ἔτλη” que está na terceira pessoa do singular, além da designação do tálamo de Teseu quando menciona a expressão em genitivo “εὐνῆς τῆς ἐμῆς”. Talvez os versos pronunciados por Teseu sejam um resumo, uma paráfrase ou uma interpretação do texto de sua esposa. Há outras expressões que acentuam as informações contidas na tabuleta que correspondem à impressão que tivera do ato de seu próprio filho, como indicam os versos 877-880,

Grita, grita horrores a tabuleta! Para onde fugirei
com o peso destes males? Pois pereci, estou destruído,
tal, tal é a melodia que contemplei, nas linhas,
proclamada, sou infortunado!
βοᾷ βοᾷ δέλτος ἄλαστα· πᾶ φύγω
βάρος κακῶν; ἀπὸ γὰρ ὀλόμενος οἴχομαι,
οἶον οἶον εἶδον μέλος ἐν γραφαῖς
φθεγγόμενον τλάμων⁴²⁴.

e ainda os versos 882-884, “Isto não guardarei na minha boca, / insuportável <para as palavras> / e infesta destruição”, “τόδε μὲν οὐκέτι στόματος ἐν πύλαις / καθέξω
δυσεκπέρατον <λόγοι- / σιν> ὅλοον κακόν”⁴²⁵. Essas declarações combinam com os versos 885-886. É importante, agora, destacar que as simetrias no texto de Eurípides podem ser observadas pelas reações de cada uma das personagens ao se depararem com os atos das outras. No capítulo segundo, salientou-se a atitude da nutriz de Fedra quando aquela soube da paixão. Ela pediu para morrer, v. 353-354, contudo, em seguida, alterou o seu posicionamento. Há igualmente o desejo da morte de Teseu que sabe dos males que estão sucedendo em sua vida. No entanto, tem-se, aqui, uma inversão, pois, se a nutriz se horrorizou com a paixão de Fedra, Teseu horripila-se com a suposta violência sexual de Hipólito. Se a aia desejava morrer depois que soube do desejo da rainha, Teseu também pensa em algo similar. É necessário comentar que a nutriz aconselha a rainha a aceitar a paixão, ao contrário da intenção de Fedra; por outro lado, Teseu não aceita o ato do seu filho e o encaminha à morte.

⁴²⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 208.

⁴²⁵ Ibid., p. 210.

Como foi analisado no terceiro capítulo, Hipólito propõe um espaço no qual as mulheres não possam falar, v. 645-648. Se o discurso oral das mulheres tinha uma censura específica, não é por meio dessa que Fedra poderia garantir o que desejava. É preciso, pois, um estratagema para conseguir os seus objetivos. Mais do que nunca, esse momento permite-nos refletir sobre o ato de outras figuras femininas como Filomela, Procne e Tereu⁴²⁶. Segundo Ann L. T. Bergren, o mito de Tereu, Procne e Filomela apresenta a limitação das mulheres no seu ato como tecedoras, situação em que se expõe o seu mágico poder do silencioso tecer em vez do falar. Esclarece que Tereu, ao raptar a irmã (Filomela) de sua esposa, Procne, corta a língua para guardar o silêncio; entretanto, segundo Apolodoro, 3.14.8, Filomela tece pinturas e/ou palavras (*grammata* — pode ser tanto um como outro) em um manto que foi enviado à sua irmã. Na ótica da helenista, o truque de Filomela reflete o ardil do tecer, ou seja, é um modo simbólico para dar um sentido exterior a um assunto que é sem articulação. Além disso, o tecer implica escrita ou arte gráfica, silêncio, representação audível, uma fala sem importância. Faz-se, aqui, uma indagação: qual é a relação desses relatos com a paixão de Fedra por Hipólito?

Ann L. T. Bergren opina que essa capacidade de tecer possui uma contraparte na Grécia — trata-se da habilidade conhecida como *mêtis*. De acordo com essa teórica (que cita os helenistas Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernant que já examinaram esse assunto), tal aptidão trata-se do poder de transformação, de alteração profunda sob a forma contínua, pois imita-se a forma de seu inimigo e esse é vencido dentro do seu próprio jogo. Fedra faz isso, porque utiliza a *mêtis* ao atribuir a si mesma a castidade, a pureza do filho da amazona. Desta maneira, Hipólito é transformado em um perverso que a violou, possuído da lascívia sexual que ele havia condenado no segundo episódio, no qual estabelece nexos entre Afrodite e Fedra. Também se pode associar com o conceito de “σοφή” atribuído à Medéia que lhe permite imitar uma suplicante, diante de Creonte, mesmo com ódio no coração; além disso,

⁴²⁶ BERGREN, 1983, p. 72 ss.

quando se encontra com Jasão, na segunda vez, não realiza mais um debate, concordando integralmente com o discurso do ex-marido. Deste modo, através da simulação da verdade, cada uma das mulheres garantiu o seu plano estipulado.

Fedra suicida-se e o seu corpo se transforma em um signo tão poderoso como a própria carta⁴²⁷. Ela, a remetente da carta, também não pode ser questionada. O que restou foi o seu próprio corpo, atormentado anteriormente pela paixão. Desta forma, o corpo da morta assume o *status* de um signo absoluto para Teseu. Esse personagem não aceita outra interpretação a não ser relacionar carta e corpo, porque sem o corpo do autor, da rainha, a carta perderia a sua força. Como poderia Fedra acusar Hipólito sem que o seu corpo não estivesse junto à carta para legitimar os seus enunciados? Certamente quem concede o significado de cada sentença e de cada fato são os sujeitos envolvidos. Teseu interpreta os signos e escolhe uma única possibilidade de sentido. Assim, o cadáver e a carta formam um conjunto coeso por suas relações intrínsecas que não funcionariam sem que cada um estivesse presente. Fedra poderia ter realizado algo diverso, como escrever a carta e ter-se lançado de um precipício, contudo o enforcamento é uma característica de uma morte feminina⁴²⁸. Nicole Loraux menciona as cordas que há, na vestimenta das mulheres, como a personagem Antígona, de Sófocles, quando essa faz uso delas para se suicidar. A helenista enfatiza essa duplicidade na roupa da mulher, porque véus, cintos e faixas funcionam tanto como instrumentos de sedução, de persuasão, como representam índices sinistros de ameaça à vida.

Essas amarras que estão nas cordas que enforcam Fedra também são deslocadas para a escritura. Só Teseu, Fedra e os deuses podem ter o conhecimento preciso da carta que decide a vida de Hipólito; no entanto, a decisão interpretativa de leitura pertence a Teseu. É vedada a

⁴²⁷ A carta ainda aparece em outras tragédias, como documento escrito por Ifigênia em *Ifigênia em Táurida*, ou como as diferentes cartas de Agamêmnon em *Ifigênia em Áulis*. Em um primeiro momento, seria um exemplo do anacronismo das tragédias, uma vez que os heróis, desde Homero, eram iletrados. Se for realizado um contraponto com os escólios dos textos *Hipólito* e *Traquínias*, descobre-se que, talvez, tal afirmação é improcedente, porque não há nenhum comentário que censure as referências à escrita nessas tragédias, conforme EASTERLING, P. E. Anachronism in Greek tragedy. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 105, p. 1-10, 1985. p. 3 ss.

⁴²⁸ LORAUX, 1985, p. 34.

Hipólito a permissão para que esse leia o texto que lhe acusa — essa possibilidade nem é mencionada. Não significa que, se Hipólito tivesse acesso ao documento, teria mais chances para se salvar. Sócrates é o exemplo de quem teve acesso à acusação — embora se trate de um outro contexto social —, contudo não conseguiu se salvar, mesmo sendo um virtuoso. A tragédia não apresenta qualquer referência à possibilidade de uma ‘segunda leitura’ que poderia questionar a acusação. Teseu não indagou o autor do discurso, nem o texto, porém será criticado posteriormente pelo mensageiro, que questionou a escrita de Fedra e retomou o ataque às mulheres; aquele estabelece um nexos com as acusações proferidas por Hipólito contra as mulheres, de acordo com os versos 1249-1254,

Eu sou, ao menos, escravo de tua casa, senhor,
 porém de forma alguma poderia
 acreditar que o teu filho é um perverso,
 nem se toda a raça das mulheres se enforcasse
 e se alguém enchesse de escrita as tábuas do Ida,
 apesar disso, saberia que ele é nobre.
 δοῦλος μὲν οὖν ἔγωγε σῶν δόμων, ἄναξ,
 ἀτὰρ τοσοῦτόν γ' οὐ δυνήσομαι ποτε,
 τὸν σὸν πιθέσθαι παῖδ' ὅπως ἐστὶν κακός,
 οὐδ' εἰ γυναικῶν πᾶν κρεμασθεῖη γένος
 καὶ τὴν ἐν Ἰδῇ γραμμῶν πλῆσειέ τις
 πεύκην· ἐπεὶ νῦν ἐσθλὸν ὄντ' ἐπίσταμαι⁴²⁹.

Novamente, tem-se, aqui, um homem simples, um servo (lembre-se do diálogo no prólogo entre o servidor e Hipólito), que questiona aqueles que possuem o poder, como é a situação de Teseu, rei de Trezena. O que há de tão complexo na cena é que o autor de um documento jaz morto com um texto em suas mãos e não importa o que seja proclamado, pois isso será verdadeiro. O que fazer diante de um texto cujo autor não está presente para explicá-lo? Unicamente, lê-lo e interpretá-lo. Essa é a tarefa de Teseu que se revela um mau intérprete para tanto; ele não separa a verdade do texto e a do próprio autor. Não estabelece, pois, um corte nessa relação entre a escritura e os ‘atos do autor’, isto é, entre a escrita e ‘aquilo que o autor quer dizer com o seu corpo’. Neste sentido, o personagem caiu na armadilha deixada pelo autor de um texto. Escritores podem estar blefando, mesmo que não se trate de um texto

⁴²⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 240.

literário. É necessário ressaltar que, aqui, há uma fusão entre o corpo morto e a escrita. Talvez o dramaturgo sugerisse que a escrita representasse apenas um corpo morto — isso se aproximaria da desconfiança de Platão em relação à escrita, conforme passagens em *Fedro*, 274 ss, *Protágoras*, 329 a, *Carta VII*, 341 b⁴³⁰. Se fizermos uma contraposição com a falta de crença de Platão, que não aprova o texto escrito, o corpo morto também pouco possui valor, pois não se consegue manter o diálogo, a não ser buscando provas exteriores, como se encontra na relação que aquele mantém com a carta.

É importante ainda observar que existem outras relações que devem ser examinadas. Fedra afirmou, anteriormente, no segundo episódio, que não permitiria que Teseu a olhasse no rosto, v. 720; a rainha, por conseguinte, pois, evita a troca de olhares com o marido, pois sabe que o olhar carrega a vontade, o desejo, os sentimentos que estão ocultos. Desta maneira, a carta é unicamente aquilo que Teseu pode olhar em Fedra a fim de buscar uma explicação para o suicídio da rainha. Teseu julga, estando diante do corpo da esposa, que possui um critério claro e infalível⁴³¹ — a carta consiste na voz do morto. Ao contrário dos delírios, que insinuam conotações simbólicas, a carta constitui-se, pelo que se deduz, a partir da exclamação e da reação imediata de Teseu, em um discurso claro, efetivo, absoluto. É importante observar que a carta não deixa dúvida daquilo que Fedra acusava Hipólito; além disso, Teseu não revela qualquer perplexidade sobre o que deveria fazer em relação ao crime praticado por Hipólito. A tabuleta fornece instruções, e Teseu as executa. O que surge depois? O marido confia em sua mulher e nem poderia acreditar que a esposa tivesse tido uma paixão pelo próprio filho e que estivesse, de fato, mentindo. Nem poderia a paixão ser sugerida como um motivo acusatório, pois a única menção a isso ocorre também às avessas, ou seja, cogitar que aquilo que Fedra acusa Hipólito, tentou fazê-lo e é impensável.

⁴³⁰ MAIRE, Gaston. *Platão*. Trad. Rui Pacheco. Lisboa: Edições 70, 1991. (Biblioteca Básica de Filosofia, 4). p. 27.

⁴³¹ STAHL, H. P. On “extra-dramatic” communication of characters in Euripides. *Yale Classical Studies*, v. 25, p. 159-176. p. 166.

Há momentos nos quais pai e filho assemelham-se quanto à forma de pensar o mundo. Por mais verossímil que possa ser o amor de Teseu por Fedra, a aceitação disso passa pelo critério de confiabilidade mas também por um outro raciocínio que deixam perplexos Fedra e Hipólito: trata-se da concepção de que os seres não se modificam em suas ações. Essa é a dor de Fedra diante da paixão, visto que gostaria de sempre ser a mesma mulher com “αἰδώς”, enquanto que Hipólito não deseja que nada se altere em sua vida. De acordo com Teseu, o ato monstruoso de seu filho atingiu somente Fedra — ela não tem nenhuma responsabilidade sobre isso. A partir desse princípio, Teseu reconstrói a imagem de seu filho, apresentando sobre esse personagem um conjunto de atributos (ser jovem, um rebento espúrio, participante de seita religiosa, com uma dieta especial, conforme os versos 952 ss) que corroboram a perspectiva de que ele tenha realmente praticado um ato violento contra Fedra. Como se observa, o pai faz um resumo negativo da vida do jovem.

Retomando o que se tratou acima, o cadáver da rainha simboliza a morte da paixão. Se, anteriormente, Hipólito não dialogou com Fedra, diretamente, agora pode fazê-lo; contudo, terá, ao seu lado, um homem enfurecido que, ao mesmo tempo, detém o poder de um juiz: Teseu. Fedra comunica-se pela carta, uma vez que Hipólito não desejou dialogar, imaginando que as mulheres devessem habitar com os animais. Repudiar o ato da fala humana, enquanto dialogava com a nutriz, essa atitude contribuiu para a morte de Hipólito. O filho de Teseu poderia ter assumido uma outra postura, porém limitou o seu diálogo a um extenso monólogo, finalizado com ódio à raça feminina e a todos os assuntos que envolvam o relacionamento amoroso entre homens e mulheres.

Se Hipólito desejava que as mulheres não falassem (como também está no imaginário masculino de que a melhor mulher é a que mantém o silêncio), o corpo de Fedra ultrapassa o domínio da palavra e alia-se como um instrumento decisivo nas relações humanas. Mesmo que Hipólito apresente um discurso razoável diante de seu pai, a desvantagem com a qual

inicia o debate é suficiente para que não obtenha o êxito. O personagem só terá a palavra e nenhum objeto exterior que possa auxiliá-lo na sua salvação — a paixão é superior aos discursos nesse momento.

Penélope comenta, na *Odisséia*, XIX, v. 124-128, que a sua *kléos*, que estava diminuída, aumentará com o retorno de Ulisses; de forma hipócrita, a *kléos* de Fedra crescerá somente com a chegada de Teseu⁴³². Novamente, a glória torna-se o ponto mais importante para Fedra. No final do primeiro episódio, se a nutriz tivesse êxito em unir enteado e madrasta, a honra não seria tão importante à personagem. Devido à paixão e ao valor que Fedra lhe concede, algo tão valioso como a glória poderia decair em grau de importância. No final do segundo episódio, Fedra age com essa perspectiva, conforme o v. 717, “de modo que eu conceda aos meus filhos uma vida honrada”, “ὥστ' εὐκλεᾶ μ' ἔν παισὶ προσθεῖναι βίον”⁴³³; trata-se, pois, da mãe que garantirá o futuro dos filhos. Observa-se que Teseu engrandece a figura de Fedra, porque julga que ela seja a melhor das companhias, v. 838, e promete, inclusive, que nenhuma mulher entrará no seu leito. Essa suposta vida de castidade não permitiria que Teseu pudesse ter novas experiências. Neste sentido, o comportamento de Teseu aproxima-se do marido de Alceste, visto que Admeto deverá cuidar dos filhos, administrar a casa e, como um pedido da esposa, não terá outra mulher em seu leito. Hipólito estava seguindo o caminho do pai, ao não ter relações amorosas com uma mulher mortal. Isso é uma situação insólita, uma vez que Teseu é conhecido pelos diversos relacionamentos amorosos que manteve em sua vida. Devido à morte da esposa, será um homem casto que se manterá longe do sexo e das relações afetivas entre homem e mulher? Assumiria parcialmente a posição de Hipólito de não se relacionar com uma mulher?

⁴³² LORAUX, 1985, p. 26.

⁴³³ EURÍPIDES, 1964, p. 194.

4. 2 Hipólito e a paixão às avessas

Qual é a importância de Hipólito, depois que Fedra morre? No primeiro capítulo desta pesquisa, apresentaram-se as particularidades do seu caráter e das suas escolhas. No terceiro capítulo, foi analisada a fala de Hipólito a respeito da paixão e das mulheres no qual revelou a sua agressividade. A partir desse momento, vislumbra-se mais uma oportunidade para que o personagem citado revele uma outra faceta, a fim de que se possa demover da imagem negativa que ao longo da peça foi ressaltada e construída. O jovem não debaterá mais com um personagem sobre a quem possa lançar insultos, ameaças de morte; além disso, não poderá empregar a força que possui como homem. Nos diálogos anteriores, Hipólito proclamou o que quis, sem qualquer tipo de repressão, e infringiu o poder sobre seres que, pelo seu *status* social, unicamente poderiam empregar a palavra para aconselharem e se defenderem, como faz o servo e a nutriz, além da súplica. No debate que inicia com o seu pai, não poderá se pronunciar livremente, uma vez que está diante do rei de Trezena, e o juramento impede-lhe de manifestar amplamente a sua defesa. Hipólito experimentará como é dialogar quando não se podem empregar todos os argumentos, nem utilizar a arrogância para convencer o interlocutor. Trata-se, agora, de um novo aprendizado que começa, nesse momento, com o seu pai. Aqui, tem-se uma indagação: o que falta ainda para saber a respeito da paixão que não tenha sido pronunciado ao longo da peça?

Teseu, no início do debate com o seu filho — sem que o jovem saiba ainda que é o causador da morte da madrasta —, proclama o seu discurso, com ironia, ódio e arrogância ao questionar, v. 916-920,

Ó homens que praticam muitos erros em vão,
por que ensinais infinitas ciências,
e tudo aquilo que imaginais e descobris,
mas há uma que não sabeis nem jamais perseguis:
ensinar o sensato àqueles que não possuem juízo.
ὦ πόλλ' ἄμωρτάνοντες ἄνθρωποι μάτην,

τί δὴ τέχνας μὲν μυρίας διδάσκετε
καὶ πάντα μηχανᾶσθε κᾶξευρίσκετε,
ἐν δ' οὐκ ἐπίστασθ' οὐδ' ἐθηράσασθ' ἔγωγε,
φρονεῖν διδάσκειν οἷσιν οὐκ ἔνεστι νοῦς⁴³⁴.

Observa-se que a primeira fala de Teseu possui uma reflexão intelectual, que avalia o ensino do conhecimento e o condena. Também pressupõe que Hipólito foi instruído e que é possível ser ensinado. Esse personagem havia declarado que o conhecimento não conduz o indivíduo a uma melhora, pois não abre espaço para a dúvida, para as perguntas (lembre-se novamente do diálogo entre o servo e Hipólito e o quanto o jovem não aceita bem os questionamentos); não há, pois, como ensinar a “σωφροσύνη” se não se nasce com essa peculiaridade. Além disso, o pai não sabe quem é, realmente, o filho, visto que pressupõe que esse aceite e valorize o ensino. Hipólito sugere, ao rejeitar a possibilidade de o ensino da “σωφροσύνη”, a rejeição de armas naturais com as quais o homem nasce e que permitem o seu aperfeiçoamento de sua própria natureza — a idéia é de que a *physis* é aperfeiçoada através do *nomos*⁴³⁵. Quando Hipólito sugere que alguém deveria ensinar as mulheres, essa assertiva é uma ironia contra tudo o que dissera, inclusive, em relação ao seu modo de agir, conforme os versos 667-668. Mais do que nunca, o conhecimento e a moral assemelham-se quanto à aquisição. Há o privilégio dos que participam “por sua natureza”, “φύσει”, v. 79, e não por terem experimentado o “aprendizado”, “διδασκτὸν”: esses podem entrar no espaço dedicado a Hipólito e à Ártemis. Pai e filho divergem a respeito da questão do conhecimento. Teseu inicia o debate, empregando idéias gerais, da mesma forma como a sua esposa iniciou o seu longo discurso, conforme os versos 373-430.

Hipólito não consegue compreender a fala de seu pai, e esse continua o seu discurso, referindo-se aos males do mundo: é preciso que exista um outro lugar, devido à presença de tantos seres malvados, conforme, v. 938-942,

Se, durante a vida do homem, ele crescerá
e o último ultrapassa em desonestidade ao anterior,

⁴³⁴ EURÍPIDES, 1995b, p. 212.

⁴³⁵ BERNIS, 1973, p. 173.

seria necessário aos deuses adicionar outra terra
 para o mundo, que contenha
 os injustos e os que nasceram ruins.
 εἰ γὰρ κατ' ἀνδρὸς βίοντος ἐξογκώσεται,
 ὁ δ' ὕστερος τοῦ πρόσθεν εἰς ὑπερβολὴν
 πανοῦργος ἔσται, θεοῖσι προσβαλεῖν χθονὶ
 ἄλλην δεήσει γαίαν ἢ χωρήσεται
 τοὺς μὴ δικάϊους καὶ κακοὺς πεφυκότας⁴³⁶.

Tanto pai como filho apresentam mecanismos inusitados para lidar com as diversas situações da vida — como se fossem deuses a criarem novas estruturas para os mortais. É importante destacar que a agressividade é a marca comum, presente, em cada um dos raciocínios acima citados. Há, também, uma outra idéia que merece ser destacada: o ser humano possui, dentro de si, duas vozes, dentre as quais uma delas seria a justa e a outra injusta — sempre se sabe quem está a falar, v. 925 ss. Pode-se concluir que esses pensamentos anteriormente referidos carecem de efetivação no mundo real; funcionam, ainda, como um prenúncio da posterior censura realizada por Hipólito e por Ártemis contra Teseu. No caso de Hipólito, avaliaram-se quais são as implicações da teoria a respeito das mulheres e do nascimento das crianças — a questão é saber se a teoria de Teseu se relaciona com a paixão ou não. Através de diversas implicações, Teseu carece de capacidade para entender a realidade e examinar corretamente o seu filho como também a sua esposa. É importante ressaltar que as idéias do pai combinam com as do filho, pelo menos, em alguns aspectos. Ambos acreditam que os perversos necessitam ter um espaço específico para permanecerem e que estejam distantes dos mortais. Hipólito colocaria a nutriz e Fedra, a perversa, com animais e Teseu deseja que exista um novo mundo, visto que o existente não abarcaria a quantidade crescente de malvados. Outra característica semelhante é que cada um dos raciocínios acima revela-se incompleto, pois trata-se de fragmentos que carecem de consistência. O modo de pensar de cada um deles possibilita apontar índices nos quais se sobressai a superficialidade com a qual pai e filho encaram a vida de outro ser humano — demonstram o quanto são injustos nas suas avaliações e nos seus julgamentos. Hipólito trata tudo rapidamente e não se esforça para entender o que

⁴³⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 214.

ocorre em seu palácio, que não foi Fedra quem enviou a nutriz, enquanto que o seu pai segue uma mesma linha de comportamento, visto que, também mais rápido do que era devido, v. 1323, julgará o seu filho.

Em *Alceste*, v. 306 ss, a madrasta lançará as mãos sobre os filhos do marido, “por inveja”, “φθόνῳ”, e é considerada odiosa aos filhos do casamento anterior. Ainda, Teseu não aceita que Hipólito houvesse mencionado a sua filiação nos versos 961-965. É importante destacar que o desejo de Fedra por Hipólito, teria que superar — além de todas as restrições que ele possuía em relação às mulheres mortais — a figura da madrasta que representa a segunda mãe. Na própria tragédia, se havia algo tão problemático que era Fedra como madrasta há outro ponto anteriormente examinado: o problema da sexualidade e da identidade do personagem citado. O filho de Teseu é um bastardo e três vezes isso é salientado no texto: a nutriz menciona o nome de Hipólito, v. 307-310; Teseu comenta que Hipólito crê que como é ser bastardo e o odioso aos olhos dos filhos legítimos, v. 962-963; ainda, ele lamenta a sua situação ao pedir que nenhum dos seus amigos seja bastardo, v. 1082-1083⁴³⁷.

Os conceitos especulativos sobre o mundo não se ajustam à perspectiva de Teseu a respeito do cadáver de sua esposa como um índice decisivo a partir do qual haveria a rejeição imediata de qualquer argumento. A insistência é destacada pelas repetições do mesmo argumento, conforme v. 958, “Esta encontra-se morta. Julgas que isso te salvará?”, “τέθνηκεν ἥδε· τοῦτό σ' ἐκώσσειν δοκεῖς;”⁴³⁸; v. 960-961, “Que juramentos seriam mais fortes, quais os argumentos / haveriam do que este cadáver, para que fujas da acusação?”, “ποῖοι γὰρ ὅρκοι κρείσσονες, τίνες λόγοι / τῆσδ' ἄν γένοιντ' ἄν, ὥστε σ' αἰτίαν φυγεῖν;”⁴³⁹, e também, v. 971-972, “Agora por que discutiria com as tuas palavras / diante de um morto, o testemunho mais evidente?”, “νῦν οὖν — τί ταῦτα σοῖς ἀμιλλῶμαι λόγοις / νεκροῦ

⁴³⁷ FITZGERALD, 1973, p. 27-28.

⁴³⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 216.

⁴³⁹ EURÍPIDES, loc. cit.

παρόντος μάρτυρος σαφεστάτου;⁴⁴⁰. As três passagens enfatizam que o cadáver é absoluto e permanece como a base da acusação de Teseu contra Hipólito; além disso, o cadáver sobrepõe até a carta deixada por Fedra. É necessário destacar que Hipólito não refuta a acusação que se estrutura tanto no cadáver como na tabuleta, a não ser que surja um deus que explique o sentido oculto do cadáver: Ártemis. Até que chegue a divindade, o filho da amazona possui a capacidade para empregar a retórica como um expediente de defesa. Cada detalhe que Teseu conhece do filho funciona como um motivo para que se amplie a acusação, ao contrário de se buscar a possibilidade da defesa.

Após a longa acusação contra Hipólito, esse procura defender-se da afronta recebida. O erro do jovem é julgar que o funcionamento do mundo aconteça sem que haja interações entre os indivíduos que compõem a sociedade. O personagem morrerá por ter praticado diversos atos, inclusive, por não saber que a sociedade é complexa e homens e mulheres precisam uns dos outros para poder viver da forma mais agradável possível. A conduta do herói durante toda a tragédia aproxima-se de um homem fora da comunidade, ausente dos assuntos políticos e, de acordo com a *Política* de Aristóteles (1253 a28), seria encarado como um animal selvagem⁴⁴¹. Aqui, saltam aos nossos olhos alguns questionamentos: por que Hipólito não menciona a nutriz? Por que Teseu não chama a nutriz para falar sobre Fedra, uma vez que a primeira personagem, cujo papel foi enfatizado durante todo o segundo capítulo desta pesquisa, representa uma mãe para a rainha? Por que pai e filho se distanciam das mulheres nos momentos críticos e só as aceitam em alusões ou quando Fedra está morta e não pode mais se comunicar através da voz para estabelecer um diálogo? A resposta para tais indagações consiste no fato de que o filho da amazona não tolera a aproximação das mulheres e demonstra que não admite outras opiniões, enquanto que Teseu se considera suficiente com as suas conjecturas, é orgulhoso como o filho e não aceita outros juízos que não sejam aqueles

⁴⁴⁰ Ibid., p. 218.

⁴⁴¹ KOVACS, 1987, p. 29.

que definem como corretos para compreender a realidade. Teseu considera-se o portador da verdade, ao passo que o filho realiza um auto-elogio de si mesmo e revela como é difícil reagir quando se está preso por um juramento. No êxodo, haverá uma troca, pois o pai será o tolo, o ignorante, enquanto que Hipólito assumirá o traço daquele que diz a verdade.

Hipólito reage diante do discurso do pai, no terceiro episódio, apresentando não uma defesa, como seria esperado, mas sim um ataque imediato. O discurso do jovem não responde com uma desculpa, não declara uma negação imediata, não utiliza brandas palavras, porém principia por uma análise da fala de seu opositor, e ao mesmo tempo se distancia da temática em questão, conforme os versos 983-985, “Pai, a cólera e a tensão do teu coração / são terríveis. A questão, que teria belos discursos, / se alguém a expusesse, não seria bela”, “πάτερ, μένος μ' ὃν ξύντασίς τε σῶν φρενῶν / δεινὴ τὸ μέντοι πρῶγμ', ἔχον καλοὺς λόγους, / εἴ τις διαπτύξειεν οὐ καλὸν τόδε”⁴⁴². Anteriormente, Fedra analisou o discurso da nutriz no primeiro episódio, apesar de ter insinuado que poderia querer a paixão se o enteado a aceitasse. Nesse sentido, a rainha critica esse discurso, pois esse destruiria as sociedades — situação condenada por Fedra.

Neste momento da peça, o filho da amazona procura adequação entre “καλοὺς λόγους” que se relaciona com o caráter persuasivo das palavras e “οὐ καλὸν” que trata do caráter acusatório da verdade⁴⁴³. Na concepção do jovem, o pai apenas apresentou um belo discurso formal. O filho de Teseu não entende que está sendo discutida a sua vida e não um “πρῶγμα”; talvez a crença em Ártemis — que poderá salvá-lo — fez com que se defendesse dessa forma, como se nada estivesse acontecendo e ele teria que reafirmar unicamente os traços de sua personalidade. Trata-se, aqui, de um auto-elogio que inviabiliza o diálogo não somente com o seu pai mas também com o coro que não consegue ajudá-lo plenamente.

⁴⁴² EURÍPIDES, 1995b, p. 218.

⁴⁴³ Id., 1964, p. 348.

Agora, a paixão transforma-se em acusação: Hipólito é acusado de ter possuído Fedra sexualmente pelo uso da violência; além disso, essa personagem não suportou o enlace amoroso e, em seguida, suicidou-se. É importante comentar agora que aproximar-se de uma mulher e tocar-lhe o corpo é uma situação inadmissível para o filho de Teseu. Não suportaria ser amado por uma mulher, uma vez que é casto e puro. Neste sentido, a rejeição à paixão resultou na troca de papéis, ou seja, aquilo que Fedra rejeitou com veemência, ela projetou como acusação contra Hipólito. Por sua vez, o jovem se defende daquilo que a madrastra também fugiu: a paixão. As diferenças consistem em que Fedra procurou escapar das acusações de seu espírito e do que temia que o jovem proferisse contra si mesma. Hipólito não aceitou a paixão, ameaçou a amante e fugiu (ausentou-se de casa, enquanto o pai ali não estivesse). É o momento que ele imita Fedra: é preciso que se acuse outro personagem a fim de que se escape da acusação; no entanto, o juramento não lhe permite esse expediente. Deste modo, a negação da paixão provocou a morte de ambos.

Hipólito não cessa de falar sobre si mesmo e sobre a realização do seu discurso. A formalidade remete igualmente ao seu pai, à Fedra e à nutriz. O herói apresenta um outro aspecto que desfavorece a sua própria defesa: o grupo a quem poderia discursar melhor ou não, isto é, dependendo do tipo de indivíduo, Hipólito poderá até menosprezá-lo. O personagem não está efetivamente despreparado como julga para apresentar uma defesa. O discurso é realizado minuciosamente, visto que se preocupa com as limitações de sua fala e até mesmo com aquilo que falará e com quem o estaria escutando. O jovem reconhece que há muitos níveis de conhecimento no ato da fala e que o emprego ineficaz, para um desses grupos, não convencerá a quem necessita fazê-lo. A incapacidade do discurso que ele nega, de fato, isso ele realiza com eficiência, pois mais se preocupa consigo do que com a acusação — não é uma apresentação de defesa, mas sim de auto-elogio. A explicação que Hipólito realiza, diante de seu pai, é altiva, e o primeiro personagem perde a chance de se defender

corretamente, como Orestes que não discorre bem no debate com Tíndaro⁴⁴⁴. A pretensão de Hipólito consiste em apresentar “καλοὺς λόγους”; contudo, como Fedra apreendeu, antes de cair na armadilha da nutriz, são os “οἱ καλοὶ λίαν λόγοι”, v. 487, que destroem casas e cidades. Pode-se concluir que é através do discurso que Hipólito se enredará ainda mais na falsa acusação emitida por sua madrasta.

A defesa de Hipólito baseia-se naquele que ele julga ser o melhor de todos: a si mesmo. Se ele é o mais perfeito dos homens, nem se poderia cogitar que tivesse praticado o ato que Teseu o acusou de ter praticado. Abaixo seguem os versos 993-995 que realçam essa perspectiva: “Vês esta luz e / a terra. Nelas não existe um homem, / nem que tu o negues, que foi mais casto do que eu”, “εἰσορᾷς φάος τόδε / καὶ γαῖαν· ἐν τοῖσδ' οὐκ ἔνεστ' ἀνὴρ ἔμοῦ, / οὐδ' ἦν σὺ μὴ φῆς, σωφρονέστερος γεγώς”⁴⁴⁵. O personagem não apresenta como testemunha a opinião dos homens, pois menciona a luz e a terra. A defesa está coerente de acordo com o modo como o personagem se comportou durante a peça, ao estabelecer uma relação anormal com uma divindade e habitar em um prado com ela. É importante observar que o jovem projeta características do prado que estão dentro de seu próprio ser, ou seja, a pureza que reside no prado também está no íntimo de Hipólito. Na lógica do personagem, é suficiente que ele afirme quem é e tudo estará resolvido. Acredita piamente no princípio de que ele é aquilo que ele acredita ser, não sofre modificações de qualquer espécie.

Nas *Suplicantes* de Eurípides, o guerreiro Capaneu é descrito, conforme os versos 867-868, “e era um amigo verdadeiro com os amigos presentes/ e com os ausentes, dos quais não eram muitos”, “φίλοις τ' ἀληθῆς ἦν φίλος παροῦσί τε / καὶ μὴ παροῦσιν· ὧν ἀριθμὸς οὐ πολὺς”⁴⁴⁶. De fato, ele não era cínico, e essa palavra remete aos versos de *Hipólito*, v. 1001,

“porém sou o mesmo com os meus amigos ausentes ou próximos”, “ἀλλ' αὐτὸς οὐ παροῦσι

⁴⁴⁴ WINNINGTON-INGRAM, 1969, p. 133 ss. O helenista comenta, ainda, que Orestes espera pelo seu tio, e esse comportamento é sustentado por um sentimento tradicional, unido pela *philia*; no entanto, Menelau é um político calculista que gostaria de possuir o trono para si mesmo. Certamente está pouco preocupado com o sobrinho, nem se esforça para ajudá-lo, além de não desejar entrar em conflito com os ditames da comunidade.

⁴⁴⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 218, 220.

⁴⁴⁶ EURÍPIDES, 1995c, p. 58.

καγγυὺς ὦν φίλοις”⁴⁴⁷. Capaneu era sincero, e não dirigia palavras violentas aos escravos nem aos cidadãos, v. 869 ss — característica que não se encontra no filho de Teseu —, pois esse carece de equilíbrio, como o próprio servo o advertiu, v. 105, “Tenhas prosperidade com o senso que te falta”, “εὐδαιμονοίης, νοῦν ἔχων ὅσον σε δεῖ”⁴⁴⁸, ou como também se observa pelo seu comportamento enquanto dialogava com a serva de Fedra. Aqui, o jovem deve aprender a lidar com outras armas quando apresenta impedimentos morais e religiosos para se manifestar verbalmente. Trata-se, pois, de mais uma experiência de Hipólito que necessita ser bem elaborada, para que esse alcance uma boa defesa, sem que a sua vida esteja em perigo.

Hipólito não é um ignorante, e ele conhece o ato sexual, pois menciona pinturas; defende-se da acusação de ter provocado a morte de Fedra, diante de seu pai, v. 1003-1006. Quando ele nega que nada sabe sobre a prática sexual, v. 1004-1005, há cinismo nas palavras do herói⁴⁴⁹:

até este dia, o meu corpo é casto quanto ao sexo.
 Não conheço esta prática exceto ao ouvir um discurso
 e contemplar pinturas. Nem isto examino
 com disposição, pois tenho a alma virgem.
 λέχους γὰρ ἐς τόδ' ἡμέρας ἄγνων δέμας·
 οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων
 γραφῇ τε λεύσσων· οὐδὲ ταῦτα γὰρ σκοπεῖν
 πρόθυμός εἰμι, παρθένον ψυχὴν ἔχων⁴⁵⁰.

O personagem anteriormente expressou repulsa ao ato sexual entre homem e mulher, v. 618-624. Certamente Hipólito é um homem que caminha com os deuses, contudo não admite o que é mais natural aos homens, como ter família, participar na sociedade, e é suspeito pelo seu modo de agir, conforme o v. 949, “Tu és virtuoso e puro dos males?”, “σὺ σώφρων καὶ κακῶν ἀκήρατος;”⁴⁵¹ — senão os deuses e as escolhas dos homens, que são sancionadas pelas próprias divindades, seriam dignas de dúvida⁴⁵². É sugestivo que o seu pai o acuse de ser

⁴⁴⁷ Id., 1995b, p. 220.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 134.

⁴⁴⁹ GRENE, David. The interpretation of the Hippolytus of Euripides. *Classical Philology*, v. 34, p. 45-58, jan. 1939. p. 55.

⁴⁵⁰ EURÍPIDES, op. cit., p. 220.

⁴⁵¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 216.

⁴⁵² BERNIS, 1973, p. 181.

partidário dos órficos e nem por isso os seguidores dessa seita são perseguidos por Afrodite. A referência ao orfismo é uma ironia ao filho que supostamente maculou o leito de Teseu. Essa suposição constitui um contraponto entre a pureza da qual Hipólito é orgulhoso em proclamá-la⁴⁵³ e a do movimento místico do qual, talvez, participasse, cujo cuidado na esfera sexual seria um item importante, apesar da dificuldade para se comprovar esse aspecto⁴⁵⁴.

Em Eurípides, as referências a Orfeu sugerem ironias, como demonstra o emprego dessa figura mítica por Jasão, em *Medéia*, v. 542-544⁴⁵⁵. Observa-se que, em *Alceste*, v. 357 ss, Admeto comenta que, se fosse Orfeu, deslocar-se-ia até o Hades em busca de Alceste. A ironia é que o personagem não precisa ir até lá, pois a esposa está à sua frente, e bastaria que o filho de Feres não aceitasse que Alceste morresse no seu lugar, se a amava intensamente. Jasão e Admeto são, pois, personagens que não valorizaram as esposas e aproveitam as oportunidades para delas se desfazerem.

A falta de tato de Hipólito, ao lidar com as mulheres, ultrapassa o seu limite até na contemplação do cadáver de Fedra e no manejo das possibilidades retóricas, quando o personagem afirma, v. 1009-1011, “Poderia ser o corpo desta o mais belo / de todas as mulheres? Ou esperava que habitaria a tua casa, / tomando o leito da herdeira?”, “πότ' ἔρα τὸ τῆσδε σῶμ' ἐκαλλιστεύετο / πασῶν γυναικῶν; ἢ σὸν οἰκῆσειν δόμον / ἔγκληρον εὐνήν προσλαβὼν ἐπήλπισα;”⁴⁵⁶. Hipólito, através de suas ações e de seus pensamentos, permite que o ardil de Fedra seja aceito por Teseu. Se Hipólito não comprova a sua defesa, é sinal de que realmente executou o que negou. O jovem não sabe nem se comportar diante do corpo da madrasta: ele analisa, em termos eróticos, um cadáver. Há inúmeras implicações nesse

⁴⁵³ Já foi comentada, pela crítica, a proximidade entre Hipólito e Íon. O filho de Teseu assemelha-se também, em alguns aspectos, com o personagem Aquiles, em *Ifigênia em Áulis*. Hipólito e o filho de Peleu destacam-se pela declaração de pureza e pela relação estreita com Ártemis. Além disso, eles se autopromovem como os melhores, os mais puros e os mais admiráveis entre os homens. Outro detalhe é que em *Hipólito* e em *Ifigênia em Áulis* Ártemis possui um papel de deusa suprema, conforme DEVEREUX, 1985, p. 16 ss.

⁴⁵⁴ Esse assunto é constatado através do mito, visto que tanto Hipólito como Orfeu são geralmente considerados inimigos das mulheres, conforme BURKERT, 1993, p. 573.

⁴⁵⁵ MEZZABOTTA, M. R. Jason and Orpheus: Euripides Medea 543. *American Journal Philology*, v. 115, p. 47-50, 1994. p. 48.

⁴⁵⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 220.

comentário, pois, se era um homem virtuoso, como não cansa de proclamar, por que não sabe respeitar os mortos? Por que necessita mencionar algo além da ponderação, questionando a beleza da rainha — a não ser que estivesse com o rosto da madrasta, enquanto estava viva, perfeitamente, em sua mente —; mesmo assim, é difícil não ser criticado por essa atitude. Como poderia comparar e examinar a beleza do rosto de alguém que está morto e com o pescoço estrangulado, o corpo manchado de sangue, a pele escura, porventura, já algumas horas? O jovem olhou ou não para esse corpo morto? Neste sentido, o personagem continua a demonstrar que a sua ruína é causada pela falta de cuidado com Fedra tanto quando ela estava viva como morta. As palavras do jovem aproximam-se da visão grotesca da vida e da morte, afastado das orientações humanas, e parece que ele não sabe que há diferença entre estar vivo e morto — esse é um estado peculiar aos mortais e não aos imortais. Por que o jovem necessita ofender o cadáver de sua madrasta?

O comportamento do filho de Teseu é compatível com a dificuldade para se viver em sociedade, para manter relações com os outros homens. Desta maneira, as escolhas sexuais de Hipólito mantêm relação com a sua orientação política. Se ele se afasta do sexo, também se afasta da preocupação política de Trezena, mesmo que, talvez, fosse herdeiro do trono de seu pai, como se observam nos versos 1016-1017, “Eu gostaria de, nos jogos helênicos, ser o primeiro, / na cidade, ser o segundo”, “ἐγὼ δ' ἄγωνας μὲν κρατεῖν Ἑλληνικοὺς / πρῶτος θέλωμι' ἄν, ἐν πόλει δὲ δεύτερος”⁴⁵⁷; a afirmação é oposta ao desejo não-velado, nos versos 1010-1011, de assumir o controle do trono no lugar do pai. A intenção de Hipólito, como sugere o verbo “θέλωμι”, é, pois, falsa. Verifica-se, aqui, a distância da esfera política bem como de toda a sociedade. É oportuno para o personagem que ocupe esse posto; há muito tempo que o filho da amazona é o segundo na cidade ou até um dos últimos em termos de participação e de responsabilidade por seus atos e por suas palavras. Se o conteúdo de suas declarações acerca das mulheres fosse realmente efetivado, ocorreria uma cisão na pólis, uma

⁴⁵⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 220.

desestruturação sem precedentes. Para que ele quer o governo de uma cidade na qual possivelmente lhe seria aconselhado o casamento com uma mulher (por quem até poderia apaixonar-se ou tornar-se objeto de paixão de uma mulher), como foi a intenção de Fedra, se possui um prado especial, longe dos mortais, porém próximo de uma divindade? O personagem não necessita experimentar o governo de uma cidade, pois ele é privilegiado em participar e comandar o prado ao lado de uma divindade — ainda que com Ártemis não possua relação carnal. Hipólito não se preocupa com o futuro da cidade, ao não seguir o modo de passagem do poder de pai para o filho, situação que implica a presença do sexo.

A paixão provoca a discórdia entre pai e filho? Não se pode plenamente proclamar essa asserção. Hipólito apresentou um belo discurso no qual ressalta a si mesmo, estabelece um auto-elogio como a maior prova, para que Teseu possa avaliar se o filho cometeu um ato tão violento. O jovem não se dirigiu ao seu pai como filho, mas sim como um estrangeiro. O pai é um estranho para o filho e vice-versa, fato que ressalta a dificuldade na comunicação verbal e, conseqüentemente, na troca de afetos de ambos os lados.

Quando Hipólito faz o juramento de que não tocou no corpo de Fedra (garante até que jamais pensou em tal ato), esse ritual uniu os seres mortais e imortais; tal atitude representa a garantia de que a verdade reside em suas palavras. Também é um sinal de que a longa explicação precedente não fora eficaz para persuadir o seu pai. Zeus é invocado, v. 1025, e, se Hipólito podia escolher a qual deus venerar, conforme o v. 104, por que a divindade seria obrigada a salvar o jovem? Se os deuses são mais poderosos que os homens, por que Zeus cuidaria de Hipólito se esse entende que pode escolher o deus que poderia venerar, como se estivesse tratando de um homem?

A reação de Teseu é única: Hipólito desonrou Fedra e o discurso do filho só piorou a defesa. Hipólito é sofisticado e audacioso, porque dormiu com a esposa de seu pai e nega tudo de tal forma que não apresenta uma defesa, porém uma digressão sobre si mesmo. Na *Iliada*,

IX, 448 ss, Fênix dormiu com a concubina do seu pai, esse se enfureceu e invocou as Erínias a fim de que o filho não pudesse ter rebentos. Não se pode tocar na mulher de outro homem sob pena de um conflito sem precedentes, como foi o fato de Aquiles ter-se ausentado da guerra pelo desonra que Agamêmnon havia cometido contra o guerreiro: agarrou Briseida, escrava do filho de Peleu. O que dizer ainda a respeito de o motivo central do conflito de Tróia ser o rapto de uma mulher casada por um homem que não era o seu respectivo marido? O ato de Hipólito possui similar gravidade. Na lógica do texto, o jovem é um malvado que atacou a esposa do pai. O resultado da ira do pai é novamente a ida de Hipólito para longe de casa por aquilo que ele sempre se recusou: a paixão de Fedra. Desta forma, o envolvimento amoroso com uma mulher, que foi rigorosamente evitado pelo personagem, funciona como uma acusação. As repetições são significativas na tragédia, e essa saída do filho de Teseu ressalta a importância da paixão que o jovem poderia ter refletido: ter relações com as mulheres, além dos animais e dos supostos amigos que ele menciona no v. 1001, faz parte da vida humana.

Também se verifica a estranheza da postura de Hipólito no seu questionamento quanto aos meios pelos quais Teseu o julgou. Por que, agora, que está com problemas no plano dos seres humanos, Hipólito deseja empregar os mecanismos mortais e esclarecedores, se até esse momento, na tragédia, manteve-se afastado das relações humanas, ao não aceitar os conselhos de outros e ao nem saber respeitar o sentimento de uma mulher? Sem sombra de dúvida, a liberdade para as escolhas carrega o trágico. O descrédito de Teseu em relação ao seu filho é similar à reprovação que esse proferiu ao ato da nutriz que intercedeu por Fedra em nome da paixão. O fato de Teseu ironizar Hipólito pelo seu pedido de observação das provas que o incriminaram possui inúmeras implicações. O tempo ensina que a reflexão é superior à precipitação, conforme v. 419-420, *Suplicantes*, “O tempo quanto ao aprendizado no lugar da rapidez / coloca mais força”, “ὁ γὰρ χρόνος μάθησιν ἀντὶ τοῦ τάχους / κρείσσω δί

δωσι”⁴⁵⁸. Essa dimensão do tempo, Teseu não a possui, pois ele se considera suficiente com os seus raciocínios. Teseu erra por não ter realizado uma investigação, além de estar obstinado pela ignorância — esse é o momento da recusa do aprendizado⁴⁵⁹. Para Marcel Orban⁴⁶⁰, o servo somente encontra ironia e menosprezo diante de alguém que não tem nada a aprender, v. 88-113. Nesse confronto entre pai e o filho, a mimese entre eles completa-se quando Teseu imita a linguagem impiedosa de Hipólito⁴⁶¹. Robin Mitchell também destaca que o primeiro personagem, de modo inconsciente, ironiza os pássaros sobre a cabeça, da mesma forma como anteriormente Hipólito saudou Afrodite. Além disso, o teórico afirma que tanto o pai como o filho não poderiam saber que estão a imitar a confrontação. O helenista ainda comenta que Ártemis informou que o comportamento de Teseu é “ἄμαρτίαν”, v. 1334, e Afrodite havia considerado Hipólito como aquele que “ἡμάρτηκε”, v. 21.

Teseu, nas *Suplicantes* (entre 424 a 421, alguns anos após a apresentação de *Hipólito*), indagou a Adrasto se esse não consultou um adivinho e observou o fogo das vítimas, v. 155 ss, antes de ter iniciado a guerra contra Tebas. Adrasto admite o erro de não ter consultado os deuses e de não ter escutado o aviso do guerreiro Anfiarau que também era um adivinho. Teseu também questiona se não foi tão “rápido”, “ῥαδίως”, v. 159, que recusou o conselho dos deuses. Adrasto replica que ele seguiu os “impulsos”, “εὐψυχίαν” e não a “razão”, “εὐβουλίᾳς”, v. 161. Observa-se que não é propriamente a condenação que, aqui, interessa, mas sim a justificativa da perda da razão que acarretou o desastre — aspecto que indiretamente remete aos estratagemas de Fedra para tratar da paixão e a Teseu que age rapidamente no julgamento de seu filho.

O cadáver de Fedra suscitou a perda do controle emocional de seu esposo que é destacado longamente pelo dramaturgo nos versos 801 ss. A rainha procurou respeitar o

⁴⁵⁸ EURÍPIDES, 1995c, p. 32.

⁴⁵⁹ HATHORN, 1957, p. 213.

⁴⁶⁰ ORBAN, 1981b, p. 200.

⁴⁶¹ MITCHELL, 1991, p. 110.

marido, ao passo que esse demonstra ter algum afeto pela esposa. Ele, quando retorna de sua viagem, provoca um grande alarido e não derrama uma única lágrima por sua mulher. Neste sentido, Teseu apresenta mais um discurso retórico que realmente uma lamentação. Como ele pode, agora, proclamar o amor por Fedra se saiu ‘do nada’ (pois não há outras referências na tragédia ao lugar no qual tenha estado), a não ser a coroa sobre a cabeça? Há inúmeros relatos míticos sobre a viagem de Teseu; contudo, dentro do universo dramático que a tragédia revela, esses não se tornam decisivos. Na tragédia *Fedra*⁴⁶² de Sêneca, a personagem homônima critica a viagem de Teseu e, inclusive, ressalta o propósito desse personagem e de Piríto de raptar a esposa do deus Hades, Perséfone, v. 91-98. Deste modo, a ausência de informações do texto de Eurípides permite que se caracterize a falta de interação entre esse personagem e o mundo, bem como a sua falta de responsabilidade em deixar o palácio, como um espaço no qual se desenrolaram diversos momentos críticos interpessoais, culminando na morte da esposa e no fato de ele ser o co-autor da morte de Hipólito.

Como Fedra, Hipólito necessita olhar-se no espelho para saber se realmente aquilo que vê é ele mesmo e se a sua face não se alterou, conforme os versos 1078-1079, “Se pudesse a mim mesmo olhar face a face, / pois choro as desgraças das quais sofro”, “εἴθ' ἦν ἐμαυτὸν προσβλέπειν ἐναντίον / στάνθ', ὥς ἐδάκρυσ' οἶα πάσχομεν κακὰ”⁴⁶³. Trata-se, aqui, de um patético desejo que é o de poder olhar-se no espelho⁴⁶⁴, enquanto chora por esses males. O estranhamento de Hipólito com o que sucedeu nesse debate com o seu pai está em estreita relação com o desejo que pronunciou de que terminasse a vida da mesma maneira como a iniciou, conforme o v. 87. Hipólito ainda não se deu conta de que sofrer em momentos como

⁴⁶² SÊNECA. *Phaedra*. In: _____. *Seneca's Tragedies*. London: Harvard University Press, 1953. v. 2.

⁴⁶³ EURÍPIDES, 1995b, p. 226.

⁴⁶⁴ Marcel Orban resume o que os críticos declaram sobre o desejo de Hipólito contemplar-se em um espelho: Simone Weil julga que o personagem, ao reconhecer que não recebe simpatia dos outros, quer contemplar a si mesmo, para poder ter piedade de si mesmo. Masqueray menciona o desejo de chorar sobre si mesmo, como uma complacência feminina — essa atitude não seria conveniente a um jovem vigoroso que menosprezaria a afetação. Méridier entende que Hipólito gostaria de demonstrar que, se estivesse no lugar de seu pai, não seria insensível, entretanto não encontra piedade para tanto. W. S. Barrett julga que o filho de Teseu está para derramar lágrimas, porém está orgulhoso por fazer isso para si mesmo — é desse motivo que nasce o desejo de que Teseu chore pelos infortúnios do filho. Winnington-Ingram cita a conclusão de Teseu em proclamar que o filho faz um culto a si mesmo. Ver ORBAN, 1981b, p. 197 ss.

esse assemelha-se aos padecimentos de Fedra em relação à paixão. Se ele não teve acuidade sobre isso, quais teriam sido as ações desse personagem contra a rainha e contra a nutriz, se não estivesse sob juramento? Nesse momento de crise, o que Hipólito encontra diante de si mesmo é somente o seu eu, sem que ninguém possa ajudá-lo, isto é, sem que ninguém possa entender o seu sofrimento e as suas escolhas.

A paixão representa, pois, uma chance a qual Hipólito poderia ter, pelo menos, escutado o ‘outro’; preferiu, entretanto, permanecer com os seus ideais e com a sua postura — que não foi questionada por ele em nenhum momento da tragédia —, isto é, o personagem não refletiu se os seus atos poderiam estar errados ou inadequados. Se Hipólito não é compreendido pelo pai, isso não significa a interferência de Afrodite, pois o jovem, a partir de suas escolhas, contribuiu para que a desgraça ocorresse em sua vida. Hipólito, indiretamente, une-se a todos aqueles que estão tentando castigá-lo: Afrodite, Fedra e Teseu.

4. 3 Indignação do coro e a saída de Hipólito da cidade

Agora, Hipólito não pertence mais a Trezena e vagará até encontrar uma nova casa que o acolha — ele foi expulso por Teseu. Deste modo, o objetivo de Fedra, em proteger o segredo da sua paixão, está assegurado. O homem que poderia destruir a glória da rainha foi afastado para bem longe do palácio. Nesse terceiro estásimo, o coro fica ressentido sobre o exílio de Hipólito e procura sugerir qual é a repercussão disso na cidade. Neste sentido, essa é a primeira vez na tragédia, que alguém intenta ressaltar a importância do jovem e apresentar uma defesa do seu comportamento. Resta, ainda, apreciar o quanto a visão de Fedra a respeito de Hipólito é distinta da do coro e se tudo o que aconteceu contra Hipólito foi realmente injusto ou se assume outra perspectiva.

Ocorre, no terceiro estásimo, uma virada estratégica na tragédia, porque inicia a reconciliação da imagem de Hipólito que até o final do terceiro episódio fora exposta negativamente. Essa reconstrução da imagem do amante de Fedra permite também um novo questionamento: se o filho de Teseu seria capaz ou não de manter uma relação amorosa com uma mulher. É importante avaliar detidamente se a imagem que o coro tece a respeito de Hipólito é consistente ou não. Eurípides estaria reconsiderando a figura de Hipólito ou o coro está enganado e não sabe avaliar o que estaria sucedendo? Cabe, aqui, uma indagação: será possível que Fedra possa ter uma chance com Hipólito e o que até agora foi demonstrado na tragédia representa um grande mal-entendido?

É importante frisar que a fé que o coro possui perante os deuses é abalada⁴⁶⁵. Neste sentido, a preocupação com os deuses e com os seus atos assume o primeiro plano do discurso do coro. Apesar de esse tratar, nesse estásimo, da saída de Hipólito, só o faz na segunda estrofe, porque, em primeiro lugar, precisa meditar a respeito da relação que mantém com os deuses. Desta forma, trata-se de um recurso no qual o coro se esquivava a fim de abordar um assunto doloroso. No párodo e em todos os estásimos dessa tragédia, a tranquilidade praticamente não existe, e, se ela ocorre, é através das imagens exitosas que constam do segundo estásimo, v. 741 ss; contudo, essas funcionam como um amparo para que o coro suporte a morte de Fedra.

Hipólito é mencionado primeiramente, no v. 1121-1125, “desde que o astro mais brilhante da terra da Hélade, / vimos, vimos, pela cólera do pai, foi lançado à outra terra”, “ἐπεὶ τὸν Ἑλλανίας φανερώτατον ἀστὲρ γαίας / εἶδομεν εἶδομεν ἐκ πατρὸς ὀργᾶς / ἄλλαν ἐπ’ αἶαν ἰέμενον”⁴⁶⁶. O coro possui dificuldade em contemplar a realidade, como se observa através da repetição do verbo “εἶδομεν”. A reiteração, aqui, funciona como um expediente para se entender aquilo que produz, nesse contexto, dor e sofrimento, como um

⁴⁶⁵ BUSHALA, Eugene W. Suzugiai Xarites, Hippolytus 1147. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 100, p. 23-29, 1969. p. 27.

⁴⁶⁶ EURIPIDES, 1995b, p. 230.

índice do espanto diante da realidade. A ressalva pelas virtudes do caráter de Hipólito é verificada na expressão “Ελλανίας φανερώτατον ἄστέρ”, visto que se trata de uma metáfora; entretanto, o coro não apresenta outros pontos importantes nos quais o herói realmente se destacaria entre os mortais e mereceria piedade.

A saída de Hipólito de sua cidade é enfatizada do mesmo modo que o plano de Afrodite e o de Fedra para manter o segredo da paixão. O coro conheceu o intento amoroso da rainha e, inclusive, apresenta imagens as quais remetem aos delírios de Fedra e ao párodo, conforme os versos 1126-1130,

Ó areias da praia da cidade,
ó bosque da montanha, lá com os cães
ágeis ele matava as feras
em companhia da augusta Dictina!
ὦ ψάμαθοι πολιήτιδος ἄκτᾱς,
ὦ δρυμὸς ὄρεος ὅθι κυνῶν
ὠκυπόδων μέτα θήρας ἔναιρεν
Δίκτυνναν ἄμφι σεμνάν⁴⁶⁷.

Além disso, o coro emprega palavras que apareceram no segundo delírio, como se fosse Fedra quem as estivesse a exprimindo novamente. O ato da caça com os cães, conforme os versos 216-218, buscava as “βαλιαῖς ἐλάφοις”; porém, aqui, não existe um animal específico a ser caçado. No segundo delírio, havia um sujeito, Fedra, que assumia as ações, conforme sugere o verbo “ἐλμι”. Nesse novo contexto, Hipólito não é mencionado: unicamente se supõe que ele comandasse os cães que exterminavam as feras. Sabe-se também que o jovem mantém relação com Dictina que é a própria Ártemis. Um outro índice que remete a Hipólito é a menção a “θήρας”. É necessário destacar que a ausência do jovem, como aquele que guia os cães, está em consonância com a sua partida de Trezena. É importante também ressaltar que a cena da caça ressurgiu na peça. Quando aquela é descrita por Afrodite no prólogo, Hipólito está acompanhado de Ártemis e igualmente extermina as “θήρας”, v. 18, no que se infere (visto que o coro não presenciou o discurso de Afrodite) mais uma repetição que realça a importância do ato da caça. Ainda, na própria fala da nutriz, v. 233, pronuncia o termo

⁴⁶⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 230, 232.

“θήρως”; além disso, essa personagem refere-se à presença de um elemento essencial para a caracterização do espaço que é a “areia”, “ψαμάθοις”, v. 234, que consta da metade da segunda estrofe. Se Hipólito não é mencionado nem Fedra, há, aqui, um indicativo da desestrutura da relação entre o homem e o mundo ou entre o homem e os deuses. Nessa cena, a presença de Ártemis não se constitui em algo irreal, visto que a divindade saíra com o jovem, quando esse proclamou, no v. 1093, a respeito da divindade que ela era “companheira, caçadora, seremos banidos”, “σύνθακε, συγκύναγε, φευξούμεσθα δὴ”⁴⁶⁸. Desta forma, a ausência da participação de um humano na caça é um índice negativo. No caso de Hipólito, ele espera a morte que fora anunciada por Afrodite e pretendida por Fedra.

É digno de nota comentar que não cessam as imagens que relacionam Fedra e Hipólito, pois, na segunda antístrofe, o coro proclama, v. 1131-1134, “Não mais o par de potros enéticos montarás, / ocupando o hipódromo da Lagoa com os pés de teus cavalos treinados”, “οὐκέτι συζυγίαν πώλων Ἐνετῶν ἐπιβάσῃ / τὸν ἀμφὶ Λίμνας τρόχον κατέχων ποδὶ γυμνάδος ἵππου”⁴⁶⁹; além disso, a passagem remete ao terceiro delírio de Fedra, quando essa se refere ao desejo de domar os potros enéticos, v. 228-231; observa-se, aqui, a relação com a invocação “Ártemis, senhora da Lagoa salgada”, “δέσποιν' ἁλίας Ἄρτεμι Λίμνας”⁴⁷⁰, v. 228. A menção à divindade procura estabelecer intimidade entre homens e deuses, porém o discurso do coro revela que não há essa possibilidade de interação, que a lagoa acompanha o nome do hipódromo bem como o nome de Hipólito não é proclamado para isso; de fato, o filho de Teseu só é mencionado no final da fala do coro, quando esse anuncia a chegada do mensageiro que relata a desgraça de Hipólito e desencadeia o final da ação dramática, conforme o v. 1151. Por que ocorre isso? Fedra demonstrou que alegria e prazer estavam presentes nos seus delírios, e o coro procura envolver esses aspectos nas ações de Hipólito, realçando que esse tinha realmente valor humano e deveria viver.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 228.

⁴⁶⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 232.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 144.

Afrodite não é mencionada diretamente nesse estásimo, segundo Eugene W. Bushala⁴⁷¹; a referência às Graças, v. 1148, é um dos índices que permite estabelecer uma associação de que há cooperação entre as divindades. É interessante registrar que o final da segunda antístrofe e o epodo assinalam três questões significativas. Eugene Bushala comenta que as jovens não mais disputarão Hipólito, v. 1140-1141; as dores da mãe, no momento do parto, foram em vão, v. 1144-1145; além disso, as Graças enviaram Hipólito ao exílio, v. 1148-1150. Segundo o helenista, todos esses elementos relacionam-se à Afrodite a qual Hipólito negou o seu interesse e a ultrajou. O teórico também comenta que, se, no plano humano, é inocente, por não ter feito nada, no divino, o filho da amazona está em conflito com Afrodite — essa é razão pela qual as Graças, irmãs dessa deusa, enviaram-no ao exílio. O personagem, na verdade, não é tão inocente como se observou, pois, no plano dos mortais, realizou inúmeros atos que o ajudaram na sua futura destruição. Neste sentido, o coro pode até lamentar-se da futura morte do jovem e ressaltar que esse foi injustiçado pelo pai; no entanto, o modo como Hipólito é descrito demonstra que ele não era assim tão valoroso, pois o grupo das mulheres não profere nada sobre o caráter, sobre a virtude e sobre o mérito dos atos daquele jovem⁴⁷². Para o helenista Marcel Orban, o coro salienta a perspectiva de que os homens possuem responsabilidade sobre aquilo que lhes acontecem em suas vidas. Hipólito incorreu em graves erros no plano divino. É importante observar, agora, que existe um paradoxo na tragédia, ou seja, se ele cometeu erros nos dois planos, por que Ártemis permanece com ele?

Ainda, o terceiro estásimo reflete a perplexidade de um jovem que não segue a “σωφροσύνη” no trato com os outros seres humanos e que falha na sua relação com Afrodite. O coro reconhece que Hipólito é inocente em relação à morte de Fedra; aborda o assunto de acordo com o seu conhecimento; não escutou as palavras de Afrodite no prólogo e nem

⁴⁷¹ BUSHALA, 1969, p. 28.

⁴⁷² ORBAN, 1981b, p. 202.

meditou plenamente sobre o discurso contra as mulheres; além disso, o próprio coro não fez referências ao fato de que o jovem foi arrogante na defesa contra a acusação de seu pai. De fato, a paixão, na realidade, está subjacente aos dois juramentos que são proclamados na peça e esses permitem a destruição dos dois amantes — a paixão impõe-se sobre a palavra falada. Deste modo, Hipólito e o coro são reféns da paixão de Fedra.

De acordo com a maneira como cada um dos personagens se relaciona com a paixão, a ruína aproxima-se lentamente e não tardará a realizar-se, como Cípris anunciou no v. 22. Desta maneira, Hipólito é um ignorante sobre si mesmo e igualmente sobre o seu futuro. Ele, que não desejava qualquer tipo de aproximação com os assuntos amorosos, guarda, agora, dentro de si, o segredo da paixão da rainha. A tentativa de diálogo com Fedra poderia ter-lhe dado uma outra chance, contudo o jovem recusou essa possibilidade.

O coro, nesse estásimo, procurou amenizar os atos de Hipólito, porém falhou nesse intento. Certamente, tentou articular uma defesa para que o filho de Teseu tivesse a sua inocência comprovada. É importante destacar que, ao exaltar a sua individualidade, esse expediente utilizado pelo jovem somente piorou a sua situação, pois isso não foi aceito pelo seu pai. O coro, agora, repete o mesmo recurso, visto que faltam argumentos na comprovação de suas idéias. De fato, o grupo de mulheres não consegue compreender que o discurso de um indivíduo morto é mais eficaz que o discurso de um vivo.

4. 4 O touro e a paixão

No quarto episódio, predomina a fala do mensageiro que narra de que modo um touro trucidou o filho de Teseu bem como enfatiza a falta de tato do pai para com o seu filho. É

importante que se questione, agora, qual é a relação entre o touro e a paixão. Na família de Fedra, esse animal é um elemento estigmatizado, a saber, a mãe da rainha amou o touro que Minos recusou sacrificar a Posídon. Neste sentido, trata-se de elementos que são exteriores à tragédia; além disso, a única referência a essa paixão que se imiscuiu com o sofrimento ocorre no v. 337. Nem mesmo Teseu menciona esse animal que ele havia destruído com a ajuda da irmã de Fedra, Ariadne, depois que ouviu o relato do mensageiro (em *Hipólito*). Desta maneira, o touro está diretamente relacionado à paixão de Fedra. O animal também se constitui na objetivação da fúria de Teseu, da sua cegueira; no entanto, a ira do pai de Hipólito ainda está fundada em Afrodite, naquilo que representa a parte mais instintiva da rivalidade e do ciúme sexual que há entre pai e filho.

É necessário também que se ressalte que a linguagem empregada na descrição da morte de Hipólito é carregada de simbolismos⁴⁷³. Pode-se dizer que o sofrimento desse personagem decorre da ira de uma mulher desprezada; ele morre, desta forma, por não saber controlar os seus cavalos e simbolicamente isso representa uma paixão reprimida⁴⁷⁴.

Essa morte é organizada por Afrodite e representa um esquema formal pelo qual é analisada a culpável ‘inocência’ de Fedra⁴⁷⁵, isto é, se essa personagem seria ou não inocente, apesar de a divindade ter afirmado que a rainha era inocente no prólogo.

O início da narrativa realizada pelo servo, que descreve a saída de Hipólito de Trezena, quando o mensageiro proclamou, v. 1173-1177,

Nós estávamos perto da orla banhada pelas ondas,
penteávamos, com almofaças, as crinas dos cavalos,
e chorávamos. Veio um mensageiro dizendo
que Hipólito jamais retornaria com os pés para esta terra,
por tua causa, com um exílio desgraçado.
ἡμεῖς μὲν ἀκτῆς κυμοδέγμονος πέλας
ψήκτραισιν ἵππων ἐκτενίζομεν τρίχας
κλαίοντες· ἦλθε γάρ τις ἄγγελος λέγων
ὥς οὐκέτ' ἐν γῇ τῇδ' ἀναστρέψοι πόδα

⁴⁷³ Diversos helenistas confirmam a compreensão da passagem, ver FITZGERALD, 1973, p. 29; SEGAL, 1965, p. 148 ss.

⁴⁷⁴ KOVACS, 1980, p. 130.

⁴⁷⁵ GRENE, 1939, p. 55.

Ἱππόλυτος, ἐκ σοῦ τλήμονας φυγὰς ἔχων⁴⁷⁶.

Nessa passagem, observa-se uma remissão ao prólogo, v. 108-113, estabelecendo-se, ao mesmo tempo, uma oposição entre essas duas partes da tragédia. A menção aos cavalos ocorreu no prólogo e consistia na chegada de Hipólito ao palácio, após ter realizado uma caçada com os seus companheiros. Trata-se de um momento de júbilo, de segurança, de auto-afirmação de um jovem que, inclusive, dá ordens e não aceita a opinião dos outros. Também, nessas circunstâncias, o personagem tinha pleno domínio dos cavalos; há, aqui, um elo com o que aconteceu no passado que é sinalizado pelo movimento que é dado a esses animais, conforme o v. 1174, que é semelhante ao v. 110.

É necessário ressaltar que o relato do mensageiro revela o começo das desestruturações e das relações que o jovem tinha com a sociedade. Nesse caso, não é Hipólito quem inicia a narrativa, nem Afrodite, mas sim é um servo que assume o discurso. Deste modo, o filho de Teseu passa a ser coadjuvante da ação dramática e só assume a voz de seus atos, alguns momentos antes de sua morte. Hipólito está, agora, longe do palácio, onde anteriormente realizou um banquete; não é ele quem ordena o cuidado com os cavalos; não pertence mais a Trezena; foi exilado pelo pai; nem Ártemis lhe assegurou proteção.

É importante destacar que Afrodite e Teseu, aqui se equivalem, pois desejam — cada um com as suas justificativas, que são realmente distintas — a morte de Hipólito como castigo pelos seus atos. Não se deve esquecer de que Teseu é um homem com um temperamento sexual forte, pois teve diversos amores. Ele, que deveria ser sensível ao desejo masculino (conforme os versos 966 ss e v. 970), assume uma postura contrária a isso, pois quer, de certa forma, a morte de seu filho. Terrivelmente, pode-se afirmar que Fedra, Afrodite e Teseu têm o mesmo objetivo: alcançar a morte de Hipólito.

Em relação aos simbolismos referidos acima, o carro de Hipólito representa a extensão do seu corpo que não sabe lidar com um sentimento humano o qual desprezou. Dos assuntos

⁴⁷⁶ EURÍPIDES, 1995b, p. 236.

de Ártemis, de uma vivência cotidiana com a deusa, aproximando-se de atos apaixonados, disso o personagem entende, porém não é capaz de estender a compreensão e as gentilezas (modo pelo qual trata a divindade) à Fedra e nem a qualquer outra personagem. Mesmo que a rainha tivesse, de fato, enviado a nutriz a propor o enlace amoroso a Hipólito, esse não teve a capacidade de reconhecer o cuidado da madrasta em proclamar algo tão íntimo que vincularia dois indivíduos afetivamente.

Hipólito, até esse ponto, demonstra ainda que nada aprendeu e que consente com as declarações do seu pai, v. 1182-1184, quando proclama “Por que estou perturbado? Devo obedecer às palavras de meu pai. / Aparelhai os cavalos do jugo ao carro, / servos, esta cidade não é mais a minha”, “Τί ταῦτ' ἀλύω; πειστέον πατρὸς λόγους. / ἐντύνεθ' ἵππους ὄρμασι ζυγηφόρους, / δμῶες, πόλις γὰρ οὐκέτ' ἔστιν ἥδε μοι”⁴⁷⁷. A marca das ordens do pai ocorre através da forma verbal “πειστέον”. Neste sentido, se a orientação é a obediência, qual seria o limite para que Hipólito acatasse tudo aquilo que Teseu proclamou? O jovem só obedece ao pai, porque confia em suas palavras. O filho não possui responsabilidade, nem família ou cidade, só se guia pela natureza e pela convenção⁴⁷⁸. Prefere estar em segundo lugar no governo, fato que acarreta a ausência de um julgamento imparcial acerca dos homens e da natureza⁴⁷⁹. Gisela Berns também comenta que, graças à insensatez de Hipólito, esse não aceitou a linha de raciocínio (a teórica menciona a imagem de um ‘cordão’ que uniria os dois indivíduos) lançada por Fedra em relação à paixão: ele poderia ter aprendido a ser “σώφρων”, ter respeito pelas idiosincrasias do ser humano. Aqui, é importante destacar que a suposta castidade que o jovem ostenta consiste em um obstáculo para que possa crescer em termos afetivos e sociais.

Hipólito sai da cidade de onde, de certa forma, estava ausente — não se importa mais com a cidade de Trezena. Na tragédia, como é a vida desse jovem? É repleta de caçadas e

⁴⁷⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 236.

⁴⁷⁸ BERNs, 1973, p. 181.

⁴⁷⁹ BERNs, loc. cit.

mais caçadas, além de permanecer com aqueles que julga amigos, conforme os versos 1018 ss. Quando, diante de seu pai, mencionou o espelho para se mirar, não foi com o intuito de examinar as mudanças que ocorriam no seu íntimo, como sucedeu com a rainha, mas sim para aprofundar o grau de sua excelência, de seu auto-elogio. Deste modo, o jovem não admite que lágrimas fossem jorradas de seu rosto, pois é o melhor dos homens, e sofre porque desconfiam de si mesmo e de suas palavras.

No relato do mensageiro, Hipólito não se convenceu de que a sua destruição tem como origem a sua arrogância frente à paixão de Fedra. O personagem continua se proclamando o melhor e novamente invoca Zeus como testemunha para os seus juízos. Nas passagens nas quais o filho de Teseu remete a Zeus, não há o devido respeito à divindade. No segundo episódio, Hipólito questionou e censurou o ato de Zeus ter posto as mulheres ao lado dos homens, v. 616-617; depois, jura em nome de Zeus como aquele que garante a palavra dos mortais; ainda, solicita que “Zeus, que eu morra, se sou um perverso!”, “Ζεῦ, μηκέτ' εἶην εἰ κακὸς πέφυκ' ἄνθρωπος”⁴⁸⁰, v. 1191. Nesses versos, o filho de Teseu menciona Zeus a todo o momento que julga oportuno. O jovem invoca o filho de Cronos justamente quando surge a crise. O tratamento dado à maior divindade do panteão olímpico permite repensar a relação entre Hipólito e Afrodite — que é desprezada por ele; além disso, esse personagem proclamou que sabia venerar os deuses, v. 996, porém nisso não inclui Cípris, conforme o v. 106. Desta maneira, o personagem julga que pode tratar Zeus e os outros deuses como um mortal, como o servo, como Fedra ou como Teseu.

Hipólito necessita passar por mais uma etapa de aprendizado que é o manejo dos cavalos, dos quais se orgulhou em proclamar que se exercitaria, conforme os versos 111-112. Nesse espaço no qual Hipólito adentra, depois que partiu de Trezena, a falta de vida e a marca da esterilidade estão presentes — ali só há o mar e as rochas. No prado de Hipólito, a vida também possuía traços negativos e, mesmo que houvesse abelhas que ali perambulavam,

⁴⁸⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 236.

essas não viabilizavam que a vida se regenerasse. Esses locais onde vive com a sua deusa — justamente um prado que não teve a presença da agricultura e a costa na qual Hipólito encontrou o touro — representam símbolos de uma sexualidade mal-resolvida e, ao mesmo tempo, consistem em espaços nos quais a vida da pólis não foi aceita pelo personagem⁴⁸¹.

A chegada do touro é tão pictórica pelos sons que se escuta e por aquilo que se vê bem como se associa com outros simbolismos. Na narração do mensageiro, destaca-se a singularidade do lugar, como afastado da humanidade, além de aproximar-se do espaço no qual Prometeu sofrera o castigo ordenado por Zeus. Quando surge um touro vindo do mar, v. 1201, “Então saiu um estrondo da terra, como o trovão de Zeus”, “ἐνθεν τις ἤχὼ χθόνιος, ὥς βροντὴ Διός”⁴⁸², esse terrível som remete ao que tudo agora se desenrolou na peça a respeito da fala e do silêncio ordenado às mulheres. Se Fedra não podia falar da paixão, se as mulheres não podiam manifestar os seus pensamentos, resta um som mais violento que, agora, o personagem é obrigado a escutar, sem poder se defender, dizendo ‘pare’, ‘não quero ouvir’, ‘lavarei os meus ouvidos agora’. Se Hipólito age com bazófia em relação a Afrodite, Posídon atende, de imediato, o pedido de Teseu. Fedra incriminou Hipólito, contudo ainda o marido da rainha poderia ter intercedido em favor de seu filho. Nas peças *Prometeu Acorrentado* e *Troianas*, o tremor foi provocado pela loucura dos homens⁴⁸³ — aqui, e pode-se incluir Hipólito, Teseu e Fedra. Cada um desses personagens não soube tratar a paixão com equilíbrio e eles permitiram que a complexidade dos atos, a imaturidade emocional e a falta de bom senso provocassem a destruição das relações na família. Deste modo, a paixão encaminha-se a esse fim para o desmantelamento da família de Teseu.

As perseguições que o touro faz contra o carro de Hipólito ilustram o poder da paixão que se manifestou até esse momento. O jovem foi acusado por Afrodite, criticado pelo servo; é, ainda, em parte, responsável, na ótica de Fedra, pela decisão do suicídio e novamente foi

⁴⁸¹ SEGAL, 1978, p. 137.

⁴⁸² EURÍPIDES, 1995b, p. 238.

⁴⁸³ ROMILLY, 1998, p. 91.

culpado pelo pai por ter realmente tocado na madrasta. G. J. Fitzgerald salienta que a cena da perseguição do touro sugere o retrato psicológico de Hipólito. Segundo o helenista, o touro representa o símbolo de potência, especificamente no âmbito sexual. Os cavalos igualmente possuem potencial valor; mesmo que Hipólito julgue-se seus mestres, v. 1219, os animais desatrelam-se. Ainda comenta que o regato cheio de paz (mencionado na cena inicial do párodo) é superado por uma grande onda que é acompanhada de um animal selvagem que surge do mar. Por fim, aduz que a linguagem empregada irrompe aspectos da personalidade da parte humana da qual a castidade de Hipólito tem impedido ou tem suprimido⁴⁸⁴.

O touro e a paixão constituem violentos golpes na vida de Hipólito. O elo entre a paixão e o touro permite demonstrar o quanto Fedra estava ciente do que fazia. É importante ressaltar que o quarto estásimo, apesar de sua curta extensão, v. 1268-1281, é fundamental, pois sugere o poder de Cípris como responsável pela perseguição de Hipólito pelo touro. Além disso, remete ao prólogo no qual a divindade comentou que puniria o filho de Teseu, v. 49-50, porém não mencionou que Posídon enviaria um touro e também não informou que é justamente um animal que pertence ao passado da família de Fedra. Além disso, o quarto estásimo demonstra o quanto o coro aceita o poder de Afrodite e o de Eros. Neste sentido, a idéia do domínio de Afrodite sobre mortais e imortais prevalece como constatação de tudo aquilo que sucedeu na tragédia. A visão do coro, fundamentalmente, contrapõe-se com a das outras personagens da peça, não lhe permitindo um entendimento no qual pudesse reconhecer os homens como responsáveis dos seus atos.

O dramaturgo optou por não relembrar o drama completo da família de Fedra para a tragédia no qual houve a participação tanto de Posídon como de Cípris. Com efeito, se o touro, aqui, está presente, é diferente a sua posição, pois Teseu matou o minotauro, que é um ser formado pela dualidade entre homem e touro; agora, indiretamente, demonstra que empregou um animal similar, justamente, para matar um ser humano, por acaso o seu filho,

⁴⁸⁴ FITZGERALD, 1973, p. 29.

por achá-lo que era um monstro — o problema é a inferência entre esses dois seres. Deste modo, a paixão conseguiu violentamente aproximar entes tão díspares como Hipólito e o minotauro, que, na ótica de Teseu, não necessitam viver.

4. 5 Morte, paixão e reconciliação

A entrada de Ártemis remete ao prólogo pronunciado por Afrodite. Se, anteriormente, Cípris revelou o seu poder, agora, é a vez de Ártemis que chama a atenção de Teseu através de um verbo semelhante (em termos semânticos) que consta do v. 2, “καλέω”, e aparece agora sob a forma “κέλομαι”, v. 1283. O emprego do pronome “σε” no início desse verso é recorrente na tragédia e na comédia, além do respectivo atributo da pessoa (“εὐπατρίδην”) de quem se está evocando⁴⁸⁵. Observa-se, aliás, uma oposição da performance desse verbo, visto que, aqui, é empregado para chamar a atenção de Teseu por ter cometido um grave erro. Ártemis chama Teseu de “κακός”, v. 1316. É necessário frisar que o emprego desse vocábulo era o pior insulto a ser dado a um herói⁴⁸⁶; por exemplo, Jasão é assim qualificado com essa denominação na tragédia *Medéia*, por sua esposa, conforme os versos 229 e 465.

É digno de nota destacar que a fala da divindade fornecerá uma nova visão sobre a paixão de Fedra. Em nenhum momento, Ártemis menciona que Hipólito tenha ofendido Afrodite — a primeira deusa silencia sobre esse assunto. Ela explica a reação de Cípris, por atacar aqueles que possuem prazer com a virgindade, conforme os versos 1301 ss. Trata-se, aqui, de um outro aspecto do divino. Será que Afrodite é tão tola e fútil que matou dois mortais porque Hipólito desfrutava do prazer da virgindade e não do sexo e da paixão? Será que Afrodite mentiu a respeito de Hipólito, e a defesa de Ártemis está correta? Neste sentido, a tragédia de Eurípides apresenta desde o prólogo até o êxodo tais questionamentos.

⁴⁸⁵ EURÍPIDES, 1964, p. 396-397.

⁴⁸⁶ FÉREZ, 1988, p. 61.

Como Ártemis possui prazer pela virgindade, a deusa critica os atos de Fedra ao afirmar que, v. 1300-1301,

e também a paixão da tua mulher ou, de certo modo,
a nobreza dela. Da deusa que é a mais hostil
para nós, a virgindade é um prazer,
ela foi mordida pelo aguilhão, apaixonou-se por teu filho.
καὶ σῆς γυναικὸς ὀλστρον ἢ τρόπον τινὰ
γενναιότητα. τῆς γὰρ ἐχθίστης θεῶν
ἡμῖν ὄσαισι παρθένειος ἡδονῇ
δηχθεῖσα κέντροις παιδὸς ἠράσθη σέθεν⁴⁸⁷.

A deusa citada acima não aceita plenamente a nobreza da rainha quando profere a expressão “τρόπον τινὰ” com o acusativo “γενναιότητα”, visto que relativiza o caráter da heroína. Deste modo, a paixão é, de certa forma, condenada pela deusa e não possui importância na vida dos mortais. A filha de Leto apresenta uma narrativa que dialoga com a fala de Afrodite (proferida no prólogo), acentuando aspectos que passaram despercebidos por Teseu. A narrativa dos fatos resume o mecanismo empregado por Fedra para barrar a paixão, conforme o v. 1304, “Pela razão ousava vencer Cípris”, “γνώμη δ’ ὅ νικᾶν τὴν Κύπριν πειρωμένη”. A reflexão da deusa remete à longa fala de Fedra e demonstra que a divindade reconhece as adversidades que a rainha experimentou, ao tentar impedir os avanços da paixão. Ártemis sabe o que ocorreu entre Hipólito e Fedra e não pôde agir. A aia torna-se importante na tragédia e, pela primeira vez, na ótica de outra personagem, deixa de ser um servo qualquer, de acordo com o v. 40, que fora proclamado por Afrodite. Fedra foi “destruída sem querer pelas maquinacões da nutriz”, “τροφοῦ διώλετ’ οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς”⁴⁸⁸, v. 1305, e mesmo que a rainha tenha sofrido com o ato de um servo, não recebe tanto respeito como Ártemis ponderou sobre Fedra. Teseu é criticado por inúmeros motivos, dentre os quais não chamou a nutriz para questioná-la e utilizá-la como uma segunda opinião sobre a morte de Fedra. De fato, a nutriz era uma figura importante no palácio e Teseu desprezou o papel da aia.

⁴⁸⁷ EURÍPIDES, 1995b, p. 244.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 246.

Ártemis está com Hipólito. Não há como negar a proximidade da relação entre esses dois seres. No prólogo, há traços dessa relação entre ambos tanto da parte de Afrodite como da de Hipólito. No terceiro episódio, o filho de Teseu anunciou que ele e a deusa partiriam de Trezena. O que se pode esperar mais dessa parceria? A combinação das palavras entre homem e deusa é reveladora do estreitamento desse tipo de contato afetivo.

Fedra e Teseu acusaram Hipólito. Ártemis e o filho da amazona defenderam-se da acusação. O esposo confiou na mulher, ao passo que Ártemis não aceitou essa perspectiva. A divindade adverte o rei de Trezena que esse não utilizou o poder dos adivinhos, nem verificou se havia outras provas de acusação contra o filho, julgando-o rapidamente, de forma parcial — trata-se, aqui, pois, de dois momentos. O primeiro envolve a decisão de Teseu antes do diálogo com o seu filho. A outra situação abarca as reclamações de Hipólito contra o seu pai, questionando os métodos de julgamento. Mais uma vez, Ártemis demonstra que estava próxima de tudo aquilo que sucedia no mundo dos mortais. É curioso registrar que os versos 1321-1324 (proclamados pela filha de Leto) correspondem aos versos 1051-1052 e 1055-1056 (neles, Hipólito questiona o julgamento de seu pai). Trata-se, aqui, de um mecanismo para confirmar que o filho da amazona estava certo ao inquirir o seu pai a respeito de suas decisões. Ainda permanece a pergunta: o que pensa Ártemis sobre a paixão?

Na tragédia, não há um motivo esclarecedor a respeito da ausência de Teseu do palácio. Unicamente, através da crítica, é que se obtém a justificativa por Teseu não estar presente. No entanto, Ártemis confessa o motivo por ela estar ‘ausente’ dos acontecimentos que suscitaram as mortes de Fedra e de Hipólito. O dramaturgo introduz essa diferença que funciona como defesa de seus atos diante dos mortais. Zeus é o limite pelo qual não pôde ajudar o seu fiel servidor (o filho da amazona), v. 1397. Teseu não possui argumentos a seu favor, que justifiquem a sua ausência do palácio. A crítica da divindade a esse personagem (que acreditou na rainha e na sua reação contra a paixão), é que os mortais teriam outros

meios para se salvar de determinados conflitos. O discurso da deusa é cruel contra Teseu e aproxima-se, até mesmo, do escárnio, quando indaga, v. 1290-1293,

Como não te escondes debaixo da terra no Tártaro,
 envergonhado pelo teu corpo,
 ou mudas a vida às alturas, como um pássaro,
 para que suportes a tua calamidade?
 πῶς οὐχ ὑπὸ γῆς τάρταρα κρύπτεις
 δέμας αἰσχυνθείς,
 ἢ πτηνὸν ἄνω μεταβὰς βίοντον
 πῆματος ἔξω πόδα τοῦδ' ἀνέχεις;⁴⁸⁹

Anteriormente Teseu revelou enfaticamente, depois que soube da morte da esposa, que gostaria de lançar-se para debaixo da terra no momento em que morresse, v. 836-837. A morte, nesse ponto do êxodo, é a recompensa que o marido recebe ao confiar na sua esposa. Ele errou ao ser enganado por aquilo que é ensinado às mulheres: permanecer em silêncio em casa. A escrita poderia ‘gritar’ alguma coisa, contudo ainda está envolvida com o silêncio — o cadáver de Fedra igualmente carrega essa marca. Através do silêncio, ocorre a acusação contra Hipólito.

É importante registrar que não se sabe com certeza se Teseu retornou do Hades. Claro está que, após saber da morte de Fedra, o rei desejou a morte para si mesmo. Agora, com a entrada de Ártemis, essa lhe indaga porque ele não se encaminha para esse espaço ou para algo similar como uma gruta. A conclusão é que Teseu parece não ter aprendido nada nessa sua viagem, pois é enganado por Fedra que consegue enviar Hipólito para o mundo dos mortos. Assim, a tragédia *Hipólito* revela que Teseu não estava preparado para a vida, visto que pratica inúmeros erros em relação à sua família, além de não estar em sua casa quando é necessário.

No discurso de Ártemis, observa-se a imagem do pássaro que foi comentada por Teseu ao se referir à morte de Fedra, quando aquele personagem proclama, v. 828-829, “Como uma ave das minhas mãos desapareceste, / com um salto veloz te arremessaste no Hades”, “ὄρνις

⁴⁸⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 244.

γὰρ ὥς τις ἐκ χερῶν ἄφαντος εἶ, / πῆδημ' ἐς "Αἶδου κραιπνὸν ὀρμήσασά μοι"⁴⁹⁰. A relação entre morte e vôo dos pássaros foi estabelecida pelo coro no segundo estásimo e é retomada com toda a força, além de ser alvo de sarcasmo contra Teseu. Robert Eisner⁴⁹¹ julga que Ártemis, ao pedir a Teseu para que se transforme em um pássaro ou vá para os Infernos, isso se constitui em um indicativo de que Teseu descera até o Hades com Períto, será exilado em Scyros, morrendo na obscuridade e no isolamento. Na concepção de Charles Segal, Teseu realizará o primeiro dos pedidos a Posídon⁴⁹², e esse aspecto justifica a dúvida quanto à paternidade e à dupla condenação de Hipólito.

Além disso, a filha de Leto alivia a culpa do pai de Hipólito por ter cometido o assassinato do filho, v. 1334-1335, “E quanto ao teu erro, / é a ignorância que te liberta da maldade.”, “τὴν δὲ σὴν ἁμαρτίαν / τὸ μὴ εἰδέναι μὲν πρῶτον ἐκλύει κάκης”⁴⁹³. C. Luschnig⁴⁹⁴ sugere que a ignorância é um sentimento freqüente que ocorre na peça de Eurípides. Também salienta que é difícil encontrar outra tragédia na qual existam diversas personagens a exibirem diferentes níveis de ignorância. Essa falta de conhecimento que a helenista menciona não se situa unicamente no plano do conhecimento, das verdades, porém amplia-se no horizonte das relações de afeto, nas quais uma personagem demonstra ter um conhecimento precário sobre os seus sentimentos e sobre os dos outros indivíduos com os quais mantêm algum tipo de envolvimento. Neste sentido, a ignorância é inseparável da condição humana, conforme o discurso de Ártemis, v. 1433-1434; além disso, é algo que dificulta o desenvolvimento da paixão e permite a morte dos amantes. O coro e Hipólito simulam aquele sentimento diante de Teseu, para cumprirem os juramentos no plano da linguagem dos homens. Desta maneira, silêncio, juramento e ignorância aliam-se, perfazendo a eliminação da paixão de Fedra. Nessa nova realidade que foi gerada, Hipólito estaria

⁴⁹⁰ Ibid., p. 204.

⁴⁹¹ EISNER, 1979, p. 161.

⁴⁹² EISNER, loc. cit.

⁴⁹³ EURÍPIDES, 1995b, p. 248.

⁴⁹⁴ LUSCHNIG, 1983, p. 115 ss.

completamente deslocado. Ele realmente colaborou na sua morte e na de Fedra, pois permitiu que a ignorância se transformasse em um dos pontos decisivos para as ações de Teseu.

Ártemis, em seu discurso, ressalta o poder da palavra. Na fala dessa divindade, observam-se duas passagens nas quais os vocábulos são decisivos para que, na prática, aquele tivesse o poder de persuasão, v. 1288-1289, “foi persuadido por falsas e incertas palavras da tua esposa”, “ψεύδεσι μύθοις ἀλόχου πεισθεὶς / ἀφανῇ”⁴⁹⁵, e v. 1311-2, “escreveu acusações enganosas e destruiu, / pelo dolo, o teu filho, porém te persuadiu disso”, “ψευδεῖς γραφὰς ἔγραψε καὶ διώλεσεν / δόλοισι σὸν παῖδ', ἀλλ' ὅμως ἔπεισέ σε”⁴⁹⁶. O adjetivo “ψευδῆς” é o ponto em comum nessas duas passagens. Ele qualifica cada um dos termos, estabelecendo a oposição a “ἀληθής”. No relato de Ártemis, a importância do termo foi retomada duas vezes, como foi demonstrado acima. Essa incidência revela que o discurso de Fedra — para se proteger contra a acusação — forja a verdade, e encaminha a morte de Hipólito; também permite que o sentimento da paixão fique a salvo das especulações de Teseu. Desta forma, a paixão deverá entrar na esfera do esquecimento e, quando é revelada, provoca a destruição.

Há uma tendência, na crítica especializada, a considerar Ártemis e Afrodite, em *Hipólito*, como poderes que se opõem; Charles Segal⁴⁹⁷ demonstra que essa abordagem simplifica o universo de atuações das divindades. Esse helenista julga que essas divindades representam poderes cósmicos que entram na peça, porém elas são maiores que aquilo que elas significam, v. 359-361, isto é, equivalem a extensões ou a projeções de todas as nossas paixões que se movimentam dentro da alma — além, é claro, da relação que elas mantêm com os impulsos do mundo natural, v. 443-450⁴⁹⁸. Não se reproduz, aqui, a estrutura que poderia ser observada em *Alceste*. Na concepção de André Rivier⁴⁹⁹, Morte e Apolo estabelecem

⁴⁹⁵ EURÍPIDES, 1995b, p. 244.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 246.

⁴⁹⁷ SEGAL, 1965, p. 117 ss.

⁴⁹⁸ Id. Curse and oath in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 1, p. 165-180, 1972. p. 177.

⁴⁹⁹ RIVIER, 1975, p. 32 ss.

contrastes entre a luz e a escuridão, entre a vida e a morte, entre o dia e a noite — a complexidade entre Ártemis e Afrodite não se encontra, pois, nessa segunda relação. De fato, Eurípides revela que a paixão não pode ser compreendida como algo que não possua qualquer tipo de relação com Ártemis e algo que tenha plenamente relação com Cípris; mais do que nunca, a paixão compreende diversos níveis que abrangem o sagrado e o profano.

O êxodo ocupa-se com a dor de Hipólito e enfatiza os últimos momentos de vida desse personagem — seu corpo tornou-se digno de comiseração, pois apresenta-se em um estado lastimável. Destaca-se, aqui, o contraponto com o estado físico de Fedra antes do suicídio; agora, o corpo do jovem também sofre pela paixão, não pelo ardor que sentiria, mas sim por não tê-la aceitado ou, pelo menos, ter carecido de bom senso ao se deparar com uma declaração amorosa. Assim, Hipólito experimenta o outro lado da paixão: a destruição — é o mesmo caminho de Fedra. Deste modo, a morte, para os personagens, resultou no término dos males provocados pela paixão.

Além das reclamações contra o pai, Hipólito ainda não compreende o que está acontecendo na sua vida, não admite que existam seres que fogem ao nosso domínio, ao nosso poder, como os animais, conforme os versos 1355-1357: “Ó odiosos cavalos do carro, que / nutri com a minha mão, / destruíste-me, mataste-me!”, “ὦ στυγνὸν ὄχημα ἵππειον, ἐμῆς / βόσκημα χερός, / διὰ μ' ἔφθειρας, κατὰ δ' ἔκτεινας”⁵⁰⁰. Através desses versos, a fala do jovem relaciona-se com o pretense poder proferido no prólogo, quando o personagem ostentou força e domínio sobre a situação, incluindo cavalos e servos, v. 108-113, fato que infere simbolicamente a autoridade sobre o mundo dos mortais e das feras. Nesse ponto do drama, com o corpo em estado lastimável, o personagem não se conforma com aquilo que está ocorrendo, naquele momento, em sua vida, v. 1364-1369:

Aqui, eu, o misericordioso adorador dos deuses,
este que transcendeu a todos quanto à castidade.
Avanço ao visível Hades, no auge,
a minha vida foi destruída, e em vão, os trabalhos

⁵⁰⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 250.

de piedade
 pratiquei para os homens.
 ὅδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,
 ὅδ' ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερσχών,
 προὔπτον ἐς Ἴδην στείχω, κατ' ἄκρας
 ὀλέσας βίοτον, μόχθους δ' ἄλλως
 τῆς εὐσεβίας
 εἰς ἀνθρώπους ἐπόνησα⁵⁰¹.

O personagem estaria a pensar em Ártemis e Zeus, contudo, quanto a Afrodite, será que poderia afirmar, com tanta satisfação e certeza, que seria “ὅδ' ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ”? A fala de Hipólito revela quanto o personagem mantém os seus propósitos e convicções, pois nada parece afetá-lo. O filho de Teseu não compreende que ele habita um mundo cheio de regras e de mistérios e que nem tudo o que se quer, acontece. Neste sentido, Hipólito, que se mantém longe dos mortais, uma vez que criou outro espaço para si mesmo, o prado, esqueceu que ainda pertence a um lugar que ele quer evitar e que se distanciou: o palácio de Fedra e de Teseu.

A dor das lacerações do seu corpo possibilitariam que o personagem — cuja soberba e segurança em seu comportamento julgavam proteger-lhe — aprendesse o que é ter o corpo destruído por algo que não reconhece por qual razão sucedeu essa exposição ao sofrimento. Essa indagação que Hipólito não compreende, Fedra também experimentou isso, quando, no seu longo discurso, v. 373-430, refletiu sobre os motivos que levavam as pessoas a realizarem atos que são passíveis de serem condenados.

A posição de Hipólito, diante dos últimos acontecimentos, é acreditar que um elemento exterior esteja atuando em sua desgraça. O filho da amazona não julga que ele mesmo possa ter algum tipo de responsabilidade sobre aquilo que ocorre em sua vida — por isso, o personagem outorga o infortúnio às funestas imprecações de Teseu, v. 1347-1349, “Αἰ, αἰ! / Eu sou infeliz, por causa de um pai injusto, / fui lacerado por injustos oráculos”, “αἰαῖ αἰαῖ / δύστηνος ἐγὼ, πατὴρ ἐξ ἀδίκου / χρησμοῖς ἀδίκους διελυμάνθην”⁵⁰². Essa idéia

⁵⁰¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 250.

⁵⁰² Ibid., p. 248, 250.

exposta acima é retomada quando o filho da amazona proclama: “Ó imprecação funesta de meu pai!”, “ὦ πατὴρ ἐμοῦ δύστανος ἀρά·”, v. 1378⁵⁰³. Além disso, destacam-se igualmente os versos 1361-1363, nos quais Zeus é invocado novamente. Observa-se, aqui, a ironia dessa situação, pois Ártemis havia anunciado que não pudera salvar Hipólito, tendo em vista o temor que a deusa possuía de seu pai: “Elevai-me como convém, arrastai-me atentamente, / o infortunado e infando / pelas faltas paternas. Zeus, Zeus, vês isto?”, “πρόσφορά μ' αἶρετε, σύντονα δ' ἔλκετε / τὸν κακοδαίμονα καὶ κατάρατον / πατὴρ ὀμπλακίαις. Ζεῦ Ζεῦ, τάδ' ὀρᾷς;”⁵⁰⁴. Hipólito também comenta que todos os seus sofrimentos são originados por um antepassado, v. 1379-1383,

Um parente manchado de sangue
de anteriores ancestrais
expulsou
um mal, nem permanece
e vem contra mim. Por que um inocente
é culpável por estes males?
μιαيفون τι σύγγονον
παλαιῶν προγεννη-
τόρων ἐξορίζεται
κακὸν οὐδὲ μένει,
ἐμολέ τ' ἐπ' ἐμέ—τί ποτε, τὸν οὐ-
δὲν ὄντ' ἐπαίτιον κακῶν;⁵⁰⁵

O filho da amazona não menciona a possibilidade de que tenha realizado algo errado através de seus atos e de suas falas na sua relação com os indivíduos em sociedade. Não cogita erros cometidos por si mesmo, porém atribui a tudo a responsabilidade pela desgraça — o jovem é, pois, mais imaturo que Fedra. Para Hipólito, todos erraram — até os cavalos são os responsáveis por sua desventura. Onde está aquele homem que ostentava poder no prólogo e também no segundo e terceiro episódios? O personagem demonstra o quanto está fechado em si mesmo, não está aberto às novas experiências e às críticas que lhe são advindas por falar ou por agir do modo que lhe convém. Observa-se, aqui, que recusar a paixão é uma metáfora da não-participação do indivíduo no mundo. Depois que o personagem tripudiou a paixão da

⁵⁰³ EURÍPIDES, 1995b, p. 252.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 250.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 252.

rainha, a morte torna-se um recurso para que Hipólito reconheça que parte da essência da vida significa a seriedade nas relações humanas e não como até esse momento realizou em sua vida.

Se Hipólito não vê Ártemis, qual é a relação do contato entre ambos que ainda não seja a da linguagem oral? O perfume. O teórico Lattimore⁵⁰⁶ apresenta uma hipótese mais ousada: acredita que Hipólito ama Ártemis como se fosse uma mulher, visto que a voz, a fragrância e a presença seriam tudo aquilo de que o jovem necessita e espera da deusa. Desta maneira, sentir o perfume de Ártemis produz o reconhecimento da presença da divindade⁵⁰⁷. A deusa olha o rosto destruído do herói e sente o cheiro de seu sangue — esse é o limite entre os mortais e imortais. Além disso, essa divindade encobre ainda mais a percepção dos erros do filho de Teseu, pois elogia o comportamento do personagem, ao afirmar que “A nobreza do teu espírito te destruiu”, “τὸ δ' εὐγενές σε τῶν φρενῶν ἀπώλεσεν”⁵⁰⁸, v. 1390. Cabe, aqui, um questionamento: será que a paixão foi o único elemento responsável por conduzir Hipólito à morte? Será que o personagem tornar-se-á uma vítima inocente?

No diálogo abaixo, a deusa e o jovem concordam que o responsável pela desgraça foi Cípris, v. 1400-1402, circunstância que elimina a possibilidade de reflexão sobre os atos de Hipólito que o colocaram nesse tipo de situação: Ártemis: “A malvada Cípris tramou isto”; Hipólito: “Ai, entendo que um Nume me destruiu”; Ártemis: “Acusava-te por não a honrares, irritava a tua castidade”, “Κύπρις γὰρ ἡ πανοὔργος ᾧδ' ἐμήσατο. / οἴμοι, φρονῶ δὴ δαίμον' ἢ μ' ἀπώλεσεν. / τιμῆς ἐμέμφθη, σωφρονοῦντι δ' ἤχθετο”⁵⁰⁹. Aqui, não se trata de uma simples vingança dentro da lógica este por aquele, Hipólito por Adônis — o texto nem informa o nome do ente favorito de Afrodite. Trata-se, pois, de um recurso que Eurípides empregou para enfatizar a escolha de Ártemis e não a vítima (Adônis) que morrerá

⁵⁰⁶ LATTIMORE, 1962, p. 16.

⁵⁰⁷ A palavra “ὄσμήν”, em *Antígona*, de Sófocles, sugere uma outra conotação — lá, trata-se do odor do cadáver de Polinices, v. 412 e 1083.

⁵⁰⁸ EURÍPIDES, 1995b, p. 252.

⁵⁰⁹ Ibid., p. 254.

posteriormente. Hipólito, anteriormente, revelou que odiava e não tolerava a existência das mulheres. Se Afrodite tramou a morte de Hipólito — que é amado por Ártemis —, essa segunda deusa também matará um mortal com quem possuía relações amorosas, isto é, Adônis.

O que resta para Hipólito após a paixão de Fedra ter-lhe retirado a vida e ter lançado a sua imagem em dúvida? Ártemis concede a Hipólito uma cerimônia em sua homenagem; no entanto, esse evento suscita mais questionamentos sobre as atitudes desse personagem, conforme os versos 1423-1430,

E a ti, ó miserável, no lugar destes males, eu te darei
as maiores honras na cidade de Trezena.
As jovens solteiras, antes do casamento,
cortarão os cabelos para ti; por um longo tempo,
colhendo o maior sofrimento de suas lágrimas.
A prática do canto das virgens sempre contigo
estará preocupada; não caíndo no esquecimento
e a paixão de Fedra por ti será silenciada.
σοὶ δ', ὦ ταλαίπωρ', ἀντὶ τῶνδε τῶν κακῶν
τιμὰς μεγίστας ἐν πόλει Τροζηνίᾳ
δώσω· κόραι γὰρ ἄζυγες γάμων πάρος
κόμας κεροῦνταί σοι, δι' αἰῶνος μακροῦ
πένθη μέγιστα δακρύων καρπουμένων·
αἰεὶ δὲ μουσοποιὸς ἔς σὲ παρθένων
ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνυμος πεσῶν
ἔρως ὁ Φαίδρας ἔς σὲ σιγηθήσεται⁵¹⁰.

Por que a filha de Leto proclamou “ἔσται μέριμνα, κοῦκ ἀνώνυμος πεσῶν / ἔρως ὁ Φαίδρας ἔς σὲ σιγηθήσεται”? Nesses versos, destaca-se a paixão de Fedra e não a injustiça praticada contra Hipólito? Parece que a injustiçada foi efetivamente Fedra e não Hipólito. A rainha sofreu, pois não foi satisfeita em sua paixão e necessitou permanecer em silêncio. É importante, agora, recordar que Ártemis não está somente envolvida com os animais da floresta, com os bosques e com a virgindade: alguns assuntos, como o nascimento das crianças, pertencem à esfera dessa divindade, conforme o relato do coro no párodo. Mesmo que Ártemis tripudie Fedra, há o indicativo de que Hipólito não seria aquele que permaneceu na pior situação, mesmo que tenha sido morto por uma acusação falsa.

⁵¹⁰ EURÍPIDES, 1995b, p. 258.

É importante, agora, registrar que a combinação entre a desgraça e a nobreza da rainha (que é apresentada no êxodo) permite estabelecer vínculos com Hipólito. Esse personagem padece da feminilização, devido à sua passividade nos eventos que lhe garantem a honra e também graças ao espaço restrito (o prado) onde revela a sua nobreza⁵¹¹. Como poderia Fedra ter relação com um homem, se esse assume atributos femininos? De que modo a rainha poderia ir adiante com a sua paixão por Hipólito, se esse personagem está aquém da sociedade?

Segundo Barbara Goff, elementos como a coroa, o prado e a partida de Hipólito do palácio indicam que ele recebeu, de forma violenta, a feminilização. A helenista julga que, através da carta de Fedra e do discurso de Teseu, Hipólito é reduzido à posição de uma mulher que permanece no silêncio ou a qual, quando usa da fala, não alcança o efeito⁵¹² de persuadir as pessoas. A referida autora também comenta que o discurso do filho diante do pai convém à feminilização, pois Hipólito, ao proclamar “pois tenho a alma virgem”, “παρθένον ψυχὴν ἔχων”⁵¹³, v. 1006, emprega uma expressão que normalmente designa as mulheres. Além disso, emprega termos como *aoikos* (sem casa) e *apolis* (sem cidade) que seguidamente estão relacionados ao comportamento das mulheres nas peças de Eurípides⁵¹⁴.

Há outros personagens desse tragediógrafo que adotam, por algum momento, um comportamento semelhante, como Admeto, em *Alceste* (438 a. C.), que é deixado pela mulher. O personagem realiza uma paternidade com traços de mãe, isto é, depois da morte da esposa, ele cuidará dos filhos do casal. Admeto é condenado a viver como uma virgem ou como uma esposa casta dentro do palácio, cuja mulher partiu de sua casa, a fim de que essa personagem pudesse morrer — é ela quem obtém o espaço para as explorações viris⁵¹⁵.

⁵¹¹ EURÍPIDES, 1995b, p. 66.

⁵¹² GOFF, 1996, p. 65.

⁵¹³ EURÍPIDES, op. cit., p. 220.

⁵¹⁴ GOFF, op. cit., p. 65. Para maiores esclarecimentos sobre a postura sexual de Hipólito como a de Penteu, consulte SEGAL, 1978.

⁵¹⁵ LORAUX, 1985, p. 58.

Se a instituição do casamento foi rejeitada por Hipólito, conforme os versos 14 e 616 ss, agora, com a interferência de Ártemis, que estabelece um ritual em Trezena, o referido personagem terá o seu nome perpetuado na cidade, v. 1423-1430⁵¹⁶. Nos casamentos, eram realizadas algumas lamentações funerárias; na peça, por exemplo, tem-se o ato das mulheres de Trezena que cortam o cabelo e se lamentam por Hipólito, v. 1425-1429⁵¹⁷. Neste sentido, trata-se, pois, de um *topos* a lamentação de uma moça a respeito de um jovem, quando esse não é casado, como é o caso de Hipólito, ao ter sido exilado e que, quando retorna à sua terra, é para a sua morte⁵¹⁸. Apesar das particularidades religiosas que são demarcadas por Ártemis, novamente se poderia assinalar a estranheza da participação das mulheres no ritual, ao prestarem uma homenagem àquele que as menospreza ferozmente. Neste sentido, Hipólito seria lembrado em uma cerimônia na qual está em relação não somente a crítica contra as mulheres e a sua pureza sexual mas também englobaria um estágio no qual até esse momento se mantinha distante: o casamento. Não seria, pois, a presença desse ritual uma crítica indireta da divindade em relação a Hipólito?

Outro tema que merece ser, agora, comentado é que a possibilidade da reconciliação entre os membros da família é freqüente no final das obras de Eurípides. Em *Hipólito*, destaca-se a *philia* que surge entre pai e filho que não existia anteriormente na peça — essa é mais uma faceta da paixão. O amante morre, porém, se não existe a paixão, essa se transformou em *philia* não entre o casal, mas sim transferiu-se para outro tipo de relação afetiva.

Observa-se uma evolução entre as peças de Eurípides, quando se compara, por exemplo, o relacionamento entre Hipólito e Teseu em contraponto com Admeto e Feres da tragédia *Alceste*. Nos versos 614 ss, Admeto solicita ao pai, ancião, que troque a sua vida por

⁵¹⁶ SEGAL, 1988, p. 55.

⁵¹⁷ SEAFORD, 1987, p. 113.

⁵¹⁸ HALLERAN, 1991, p. 120. O helenista comenta que a vingança de Ártemis contra um ser favorito de Afrodite não é realizada por causa de uma transgressão sexual. Além disso, apesar do canto das virgens, antes do casamento que lamentariam os tristes acontecimentos, a destruição é algo mimético, cantado, seguramente pelas virgens quando elas atravessam os novos estágios de suas vidas.

sua nora Alceste; o velho não aceita a proposta. Na seqüência, há inúmeros insultos e nenhum dos dois cede: Admeto acusa o pai e Feres ao filho. Registra-se uma longa cena na qual prevalece o egoísmo de ambos os personagens. A situação de Hipólito e Teseu é distinta, pelo fato de que, pelo menos, o filho acatou o pai: o jovem afirma, v. 1090-1091, “A sentença está dada, como parece. Ó sou miserável, / sei de tudo, todavia não sei como dizer isso”, “ἄραρεν, ὡς ἔοικεν. ὦ τάλας ἐγώ, / ὡς οἶδα μὲν ταῦτ', οἶδα δ' οὐχ ὅπως φράσω”⁵¹⁹.

Também se pode estabelecer uma relação entre Héracles e Anfítrion (da tragédia *Héracles*), cuja morte ocorreria, se não fosse a intervenção de Palas Atena ao arremessar uma pedra⁵²⁰ no herói. Aqui, o pai exerce o papel de revelador dos males que o filho havia provocado contra a sua família. Anfítrion possui justamente a ponderação para avaliar a situação, e o seu filho, Héracles, nem mais deseja continuar a viver. Além disso, há um agravante, pois Anfítrion foi testemunha de todo o ato insano do segundo personagem. O pai contemplou a insanidade, porém nem por isso deseja a morte de Héracles. Teseu podia ter seguido um caminho semelhante, contudo preferiu guiar-se pelos seus próprios juízos, deixando de lado as sugestões de Hipólito. Retomando o que se disse, Anfítrion soube diferenciar os atos que pertencem à índole de seu filho e as ações que foram atribuídas à sua repentina loucura, visto que o pai desconhece que os deuses foram os causadores dos males de Héracles. Teseu, como foi comentado anteriormente, permanece satisfeito com o cadáver de Fedra e com a tabuleta e, em nenhum momento, questiona os elementos de acusação, nem se tudo tivesse sido obra de um plano arquitetado por uma divindade.

D. J. Schenker observa que os deuses não são contrários à possibilidade de que ocorra a reconciliação entre os personagens⁵²¹. O autor cita outros teóricos como George Devereux e Barbara Goff que julgam que a cena final é realizada graças à concessão da parte divina.

⁵¹⁹ EURÍPIDES, 1995b, p. 228.

⁵²⁰ Há o relato de Pausânias que julgava ter visto, em Tebas, no santuário de Héracles, a pedra que fora lançada por Palas Atena contra esse herói quando estivera possuído pela loucura, ameaçando matar filhos e Anfítrion, conforme Pausânias, IX, 11, 2. O nome dessa pedra é *sophronister*. Confira: VERNANT, 1986, p. 62.

⁵²¹ SCHENKER, D. J. *The victims of Aprodite: Hippolytus, 1403-05. Mnemosyne: a Journal of Classical Studies*, Países Baixos, v. 98, fasc. 1, p. 1-10, fev.1995. p. 9.

Hipólito não reconhece a dor do seu pai até que Ártemis lhe aponte isso no v. 1404. De acordo com Schenker, Hipólito não coloca o pai como um dos três seres que estão infelizes com a iminência da sua morte. Nesse sentido, a função do ser humano na reconciliação entre pai e filho diminui, pois é Ártemis quem assinala, em um primeiro momento, que o jovem deva acolher o seu pai. O helenista também afirma que essa situação indica a pureza que ainda pode estar presente no ser humano, apesar de tudo que ocorreu entre os personagens.

Seguindo o raciocínio até aqui exposto, a paixão conseguiu dizimar uma estrutura familiar. Tal sentimento forneceu índices de que questões sobre o feminino, o papel da mulher na sociedade, a força dos sentimentos, a falta de uma proximidade do pai com a sua família revelam o quanto esses problemas necessitavam ser reavaliados no mundo grego. Se a paixão é algo natural, mesmo que o objeto desejado seja proibido, a sua presença é significativa para revelar como a sociedade está administrando os seus problemas e os seus conflitos. Através da tragédia *Hipólito*, registra-se que são necessárias reformulações nas relações afetivas e sociais a fim de que se possa permitir uma vida na qual a morte não seja o último mecanismo pelo qual indique que a sociedade necessita alterar o seu rumo.

CONCLUSÃO

Neste percurso, foi examinada a paixão da madrasta pelo enteado na tragédia *Hipólito* de Eurípides. Esta pesquisa apresentou o desenvolvimento e o contexto no qual a paixão provocou profundas mudanças na família de Teseu. Houve a presença de um conjunto de elementos nas transformações ocorridas, pois a paixão conseguiu trazer algumas revelações à tona bem como produziu distintos problemas de relacionamento, quer seja entre mulheres, quer seja entre homens, quer seja entre mulheres e homens.

No primeiro capítulo, foi observada a presença decisiva de Afrodite como causadora da paixão quando proclama o seu discurso no prólogo. Hipólito demonstrou estar ciente dos seus atos e de se manter distante de assuntos relativos à esfera amorosa. O comportamento do filho de Teseu em relação à Cípris não é isolado na obra de Eurípides. Penteu, nas *Bacas*, aproxima-se de Hipólito pela forma como trata Dioniso. Ambos os personagens escolheram não venerarem deuses e nem respeitarem, respectivamente, Afrodite e Dioniso, pois aqueles não forneceram as honras devidas aos deuses. Hipólito colocou, no mesmo nível de avaliação, a deusa Cípris, tratando-a como se fosse uma mulher mortal a qual poderia excluir facilmente de seus relacionamentos. O personagem estabeleceu a sua conduta, acreditando que era mais conveniente equiparar deuses e homens e não soube distinguir as diversas hierarquias existentes entre mortais e imortais. Na verdade, o personagem tratou elementos que pertencem ao sagrado, como se estivesse lidando com algo profano. Até Cípris, teve a ousadia de lhe dirigir uma ironia, como se fosse um mortal qualquer.

Além das decisões pessoais em relação à esfera do divino, Hipólito igualmente criou um prado no qual só entrariam dois seres: ele mesmo e Ártemis. O prado possui traços de

esterilidade, de ausência de possibilidade de transformação dos indivíduos, nem é um lugar no qual, conforme o imaginário grego a respeito desse espaço, poderia proporcionar relações afetivas e sexuais entre os indivíduos. Neste caso, a paixão de Fedra, desde o prólogo, consiste na possibilidade pela qual Hipólito pode transformar algumas de suas escolhas ou, pelo menos, tê-las examinado detidamente. O filho da amazona esquece que a aprendizagem é um dos recursos para que se possa melhorar a *physis* do indivíduo. A paixão, já de antemão, é recusada antes mesmo que o personagem tenha entrado em contato com a rainha.

O diálogo entre o servo e Hipólito revelou o distanciamento do filho de Teseu não só quanto às questões amorosas mas também em relação à aproximação entre os indivíduos para discutirem determinados assuntos. Há o prenúncio do que sucederá mais tarde no diálogo mantido entre a aia e Hipólito e esse com o seu pai. Neste sentido, Hipólito mantém-se oposto às transformações e qualquer crítica ou dúvida que lhe seja proferida, ele não admite esse tipo de questionamento.

A ojeriza ao sexo igualmente conduziu Hipólito a uma alternativa que não foi aceita por Afrodite. Hipólito não compreende que o ato sexual é realizado, inclusive, pelos deuses, conforme foi, aqui, demonstrado ao se analisar o cântico entoado pelo personagem e por seus seguidores. A própria deusa Ártemis foi gerada através desse procedimento, e essa divindade, inclusive, no final do párodo, é considerada aquela que intercedeu favoravelmente no parto. Deuses como Dioniso e Afrodite carregam potenciais transformações, no entanto o filho da amazona não acolheu essa última divindade. O comportamento do jovem afasta-se dos homens, pois aparenta conviver, unicamente, com as feras e com os seguidores, isto é, não se aproxima de outras possibilidades de relacionamento.

Hipólito decide as suas ações e demonstra estar convicto do que acredita que seja certo. Estimar Cípris ou Ártemis é uma escolha e não um dever de um mortal. Esta possibilidade de o personagem realizar o que lhe interessa, sem que tenha limites em suas

ações, reverencia o indivíduo completamente independente em relação ao sagrado. O personagem desconhece quais são os prejuízos provocados à comunidade por agir de acordo com os seus interesses pessoais. O filho de Teseu incorre na *hybris* ao não cultuar Afrodite. Não se postula, aqui, uma crítica similar ao que sucedeu na peça *Héracles* de Eurípides.

No párodo, há o contraste da visão do mundo de Hipólito com a do coro formado por mulheres que souberam do mal-estar de Fedra. Algumas hipóteses são realizadas pelo coro que abarcam a esfera do sagrado com a do profano. O coro desconfia de que alguma divindade esteja agindo sobre Fedra. Em relação a isso, sugere diversos seres, como, por exemplo, mônades, Pã, Hécate, coribantes, Mãe das Montanhas, Dictina. O coro, sem saber, sugeriu nomes de entidades que poderiam estar relacionadas com o sofrimento da rainha, quando, na verdade, o que está oculto é a paixão de Fedra.

No segundo capítulo, observou-se a preocupação da nutriz com o mal-estar de Fedra. A serva e Fedra demonstram possuírem um forte vínculo afetivo que afeta a filha de Pasifae a compreender e a agir contra os propósitos da aia. Deste modo, o corpo da rainha transforma-se em uma fonte de signos que assinalam a presença violenta da paixão. A esposa de Teseu nem possui força para levantar as mãos, tirar um adereço do cabelo; necessita da aia, pois, para esse tipo de ato, demonstrando que a intimidade entre as duas, como mãe e filha, estende-se além da presença de um vocabulário comum a ambas. De fato, a estrutura social, o lugar da mulher na casa contribuem decisivamente para que essa situação alcance esse patamar e a simbiose entre as duas personagens seja algo normal.

Os delírios revelaram a parte mais íntima da personagem, com inúmeros signos, a partir de metáforas, que assinalam desejos eróticos. A aia, assim como Teseu fará posteriormente, entra em desespero após a revelação do segredo. Na verdade, aquela personagem não se constitui em um modelo o qual a filha de Pasifae pudesse seguir, procurando eliminar a paixão de seu coração.

Além disso, a relação entre as duas mulheres compreende a revelação e a discussão da paixão. Fedra pronuncia um longo discurso no qual reflete sobre os problemas da ação humana. A rainha não admite o seu desejo, a sua paixão por Hipólito, mesmo que seja só em pensamentos. Apesar de ter avaliado quais seriam as causas das más ações, Fedra está extremamente preocupada com a eliminação da paixão. O cerne central do seu longo discurso é como entender esse sentimento e eliminá-lo. Não há um meio-termo para que a paixão seja encarada como um sinal de que a situação entre Fedra e Teseu não está se desenrolando de modo que se possa apontar harmonia, respeito e comunicação entre o casal.

Também foi objeto de discussão, durante toda a pesquisa, a ausência de Teseu de seu palácio, de sua cidade — isso é decisivo para que ocorram os desastres em sua família. Neste sentido, Ártemis, quando se justifica, no êxodo, porque permitiu que Hipólito fosse morto, ela até apresenta um esclarecimento aceitável. No caso de Teseu, é um personagem que sai ‘do nada’, sem qualquer tipo de previsão, sem que alguém saiba onde se encontra e, em momento algum, explica porque ele partiu de sua casa, deixando-a desguarnecida, de tal maneira que a esposa se mata. Na verdade, a ausência do homem na casa acarreta diversos problemas.

A idéia de que tudo o que sente em relação a Hipólito seria algo permitido não é aceita pela rainha. A imagem da jovem, desta forma, refletida no espelho expressa a vontade de não-alteração da sua concepção do mundo. Fedra não sabe que, uma vez que foi arrebatada pela paixão, não há mais retorno a uma condição anterior, isto é, não há como suprimir essa experiência de sua vida.

A aia torna-se intérprete dos deuses; visto que representa uma segunda mãe para Fedra, possui um poder de persuasão mais convincente do que qualquer outra personagem na peça. A serva foi habilidosa nos discursos e soube aproveitar-se da fragilidade de sua senhora, enganando-a graças à duplicidade semântica das palavras. É importante frisar que a paixão revelou que a suposta segurança intelectual de Fedra, não foi suficiente para resolver o

problema da paixão, visto que a sua situação perdeu o controle no momento em que a aia descobriu o segredo guardado pela rainha.

O terceiro capítulo expôs qual é a opinião de Hipólito sobre tudo aquilo que envolve a paixão. Antes que se pudesse pensar na relação entre homem e mulher de tal forma que pudessem manter um vínculo através da paixão, o filho de Teseu desfaz essa possibilidade. Não há chances para que um homem e uma mulher, de acordo com a opinião do personagem, para que sequer tentem, pelo menos, discutir, aproximarem-se através do tato e buscar um entendimento social e afetivo.

O binômio homem e mulher, uma vez que é desmantelado pelo filho de Teseu, também atinge a possibilidade de um entendimento afetivo entre os próprios homens; neste caso, nem a homossexualidade é aceita ou mencionada. O longo discurso proferido por Hipólito, não apenas sobre os assuntos amorosos, sobrepõe a toda e qualquer possibilidade de aproximação; inclusive, o personagem expressa o desejo irrealizável de que não se precise do intermédio das mulheres a fim de que surja a vida. De fato, os desejos de Hipólito, se fossem realmente efetivados, desestruturariam todos os vínculos que mantêm uma sociedade com um bom funcionamento.

É também o momento de Fedra realmente agir e encerrar aquilo que não conseguiu até esse momento: a eliminação da paixão e de si mesma. Terminar com a paixão para a rainha significa destruir o amante e o amado; não quer dizer, pois, ter um domínio de si mesma e buscar uma outra solução. Desta maneira, a preocupação com a honra assume a predominância sobre a satisfação de seu desejo erótico, e a personagem esquece tudo aquilo que ela vivenciou, graças à paixão. A honra e o objeto desejado tornam-se, aqui, totalmente incompatíveis. Hipólito contribuiu decisivamente para que fosse acusado pela rainha e proporcionasse a ação de Fedra. O jovem estimulou a sua madrasta (graças ao ódio violento contra as mulheres) a reagir através do suicídio e também através do emprego da carta, como

um mecanismo para assegurar o futuro de sua vida (mesmo estando morta), e o dos seus filhos.

O filho da amazona pronunciou um longo discurso, próximo ao que Fedra realizara no primeiro episódio, no qual rejeita a paixão e qualquer tipo de vínculo com as mulheres. O personagem não aceita nenhum tipo de desejo, sequer, uma relação afetiva. A escolha do jovem é por um mundo sem mulheres, mais precisamente, e que habitem somente os homens. Nem haveria alguma relação afetiva para a geração de filhos, visto que esses serão gerados a partir de um complexo processo no qual se trocam metais por seres vivos, isto é, crianças. Outro aspecto é o ódio excessivo do personagem contra as mulheres e que se aproxima por sua intensidade à paixão da rainha.

Em momentos de crise, homens como Jasão e Hipólito reagem em relação às idéias das mulheres: como não podem refutá-las, resta-lhes o extermínio como solução; a violência, no lugar do diálogo; a truculência, ao invés da troca dos afetos. Não só o filho de Teseu tripudiou as mulheres mas também a paixão e qualquer tentativa afetiva que unisse homem e mulher. Aqui, o mundo dos metais prevalece sobre o mundo dos seres humanos. Hipólito, deste modo, sentenciou as mulheres à morte e ao silêncio, além de estabelecer uma igualdade entre os seres femininos e os animais, isto é, justamente equiparou ambos os seres que estão sob os domínios dos homens.

No quarto capítulo, a carta e o cadáver da rainha representam os mecanismos pelos quais as mulheres superam as limitações impostas à capacidade verbal que foram sugeridas por Hipólito. O silêncio desejado por esse personagem às mulheres é subvertido por um artifício mais complexo que a própria escrita, isto é, a junção de um duplo elemento que funciona ao mesmo tempo: a carta e o cadáver de Fedra. Teseu apresenta-se, pois, fundamentalmente, como um juiz ‘cego’ que não soube avaliar o caráter de seu filho.

Hipólito não deixa de ser ativo mesmo quando a morte e as ameaças lhe tocam o seu ser; somente, na morte, diante de seu pai, consegue experimentar algo inteiramente novo e que não estava restrito ao seu prado do qual só ele e Ártemis podiam participar. A idéia de aprendizado era estranha para o filho de Teseu, uma vez que se julgava bom por natureza; no fim da vida, porém, parece que há uma transformação que ocorre mediante a intromissão da paixão, mesmo que não tenha, em momento algum da tragédia, assumido a postura de um amante.

O sofrimento provocado pela paixão de Fedra permitiu que o enteado se defrontasse com novas experiências em sua vida, isto é, defender-se quando não se possui plenamente todas as armas para se realizar uma argumentação; contudo, o próprio filho da amazona não ajuda a si mesmo. A paixão da rainha revelou que Hipólito é tão humano como os outros personagens da peça, que não conseguem solucionar todos os problemas da vida, acreditando que possuem poder sobre os homens e sobre as suas emoções. Não adiantou que o jovem tivesse habilidade nos cavalos, pois há outros elementos que intervêm no destino humano; há um limite do sagrado (as honras que os deuses exigem bem como o respeito com que necessitam ser tratados) que Hipólito, que julgava a ser o único a conviver com uma divindade, necessita aprender.

Outro aspecto que merece ser aqui considerado diz respeito à presença do touro. Esse animal representa a ruptura dos vínculos que Hipólito mantém com o mundo. A paixão de Fedra foi uma chance para que o personagem pudesse participar da vida, contudo esse não a aceitou; inclusive, considerou o ‘pretenso’ desejo da rainha como algo maligno. O jovem havia destinado o mesmo espaço para as mulheres e para os animais que, agora, graças a uma série de circunstâncias, parecem unir-se contra Hipólito. O poder demonstrado tanto no prólogo (que despreza Afrodite e a advertência de um servo), no segundo episódio (ao ameaçar com a violência física e expressar desejos que, de certa forma, desestruturariam a

cidade), aliado à fala arrogante e pretensiosa no terceiro episódio, contribuíram decisivamente para a desdita do personagem.

Sobre a nutriz, ela é a personagem que estabelece a relação entre Fedra e Hipólito, enquanto que a rainha une pai e filho. Ártemis acentua o papel da aia, que não foi mencionada nem por Afrodite, nem por Hipólito, nem por Teseu. Em todas essas uniões nas quais houve o confronto entre os indivíduos, o único no qual há o entendimento e a aquiescência das partes é quando a vida não é mais possível. Exemplo disso é a aproximação entre Hipólito e Teseu que ocorre no êxodo da tragédia, ressaltando o quanto a paixão pode conduzir os indivíduos a um caminho inesperado.

A partir da proposta que foi apresentada na introdução desta pesquisa, além dos quatro capítulos e mais a tradução da tragédia *Hipólito* de Eurípides, pode-se observar a trajetória de personagens que buscavam compreender ou tomar conta da situação na qual a paixão estava atuando e ditando o rumo dos acontecimentos. É importante destacar também que a estrutura da sociedade construída pelos mortais revela a fragilidade nas relações interpessoais nesta tragédia. Mais do que nunca, a paixão pode estar ao mesmo tempo vinculada ao sofrimento bem como foi disposta como um elemento de transformação e de rupturas.

TRADUÇÃO

Conforme texto estabelecido por David Kovacs.

HIPÓLITO

AS PERSONAGENS DO DRAMA

AFRODITE

HIPÓLITO

SERVIDORES DE HIPÓLITO

CORO DAS MULHERES DE TREZENA

NUTRIZ

FEDRA

TESEU

MENSAGEIRO

ÁRTEMIS

SERVO

PRÓLOGO

Afrodite

Poderosa e renomada entre os mortais,
sou chamada de deusa Cípris no céu.
Os que habitam entre o Ponto e os limites do Atlas
e vêem a luz do sol,
se veneram o meu poder, eu os respeito,
porém derrubo os que me menosprezam.
Isto é inerente à raça dos deuses:
apreciam ser honrados pelos homens.
Mostrarei a verdade destas palavras em breve.
O filho de Teseu, rebento da amazona,

5

10

Hipólito, instruído pelo casto Piteu,
 único dentre os cidadãos desta terra de Trezena,
 diz que sou o pior dos Numes.
 Recusa o amor e não toca no casamento,
 contudo honra a irmã de Febo, Ártemis, filha de Zeus, 15
 julgando-a o maior dos Numes,
 convivendo sempre com a virgem na floresta verde,
 com os seus cães ágeis, extermina as bestas da terra,
 encontrando algo maior que um convívio mortal.
 A tais fatos não os invejo; por que isso me importa? 20
 Entretanto, como cometeu um erro contra mim, punirei
 Hipólito neste dia; a maior parte do plano
 já preparei, nem preciso de muito esforço.
 Outrora ele foi da casa de Piteu
 para assistir e celebrar os mistérios, 25
 na terra de Pandíon, a nobre esposa de seu pai,
 Fedra, viu-o e ficou possuída em seu coração,
 pelos meus desígnios, por uma terrível paixão.
 Antes de ele vir a esta terra de Trezena,
 junto ao rochedo de Palas, à vista 30
 desta terra, ela edificou um templo à Cípris,
 amando um amor ausente, e por Hipólito
 no futuro dirão assentar-se a deusa.
 Depois que Teseu deixa a terra dos Cecrópidas,
 fugindo da mácula de sangue dos Palântidas, 35
 navega para esta terra com a esposa,
 resignando-se ausente de seu país em exílio por um ano.
 Então Fedra geme por ter sido abatida
 pelo aguilhão do amor; a miserável perecia
 em silêncio, nenhum dos servos sabia da doença. 40
 Mas não é assim que esta paixão deve terminar,
 mostrarei a Teseu os fatos e os revelarei à luz do dia.
 E o nosso jovem inimigo,
 o pai o matará pelas imprecações as quais o senhor

do mar, Posídon, concedeu a Teseu, como dádiva, 45
 invocar, não em vão, o deus por três vezes.
 E Fedra, apesar de honrada, morrerá,
 pois não me preocuparei com o seu mal,
 não deixarei de fornecer aos meus inimigos
 uma punição de maneira que me satisfaça. 50
 Todavia, vejo o filho de Teseu, Hipólito,
 avançando ao abandonar a labuta da caça,
 eu sairei destes lugares.
 E um numeroso cortejo de servidores com ele
 proclama um canto, honrando a deusa Ártemis 55
 com hinos. Não sabe que foram abertas as portas
 do Hades, e ele está olhando a luz derradeira.

Hipólito

Segui-me, segui-me cantando
 à filha de Zeus, à celestial
 Ártemis, a que nos cuida. 60

Hipólito e grupo de caçadores

Soberana, soberana, nobilíssima
 descendente de Zeus,
 salve, salve, a filha
 de Leto e de Zeus, Ártemis, 65
 a mais bela das virgens,
 que no amplo céu
 habita a morada de um pai ilustre,
 o palácio de ouro de Zeus.
 Salve, a belíssima, 70
 a belíssima dentre as virgens do Olimpo,
 [Ártemis]!

Hipólito

Carrego para ti esta coroa entrelaçada,

senhora, enfeitada do prado imaculado,
 onde nem o pastor ousou apascentar os animais, 75
 nem ainda veio com a foice, porém a abelha
 primaveril percorre o prado imaculado,
 e o Pudor o refresca com a água dos rios,
 e os que não pelo aprendizado, mas sim pela natureza,
 partilham sempre da moderação em tudo, 80
 e esses podem colher, e isso não é lícito para os maus.
 Contudo, ó cara senhora, à tua cabeleira de ouro,
 receba a coroa de uma mão piedosa.
 Só eu tenho, dentre os mortais, este privilégio:
 convivo os dias contigo e converso, 85
 escutando a tua voz, os meus olhos não vêem a tua face.
 Que eu dobrasse o fim da vida como eu a iniciei!

Servo

Senhor, já que os deuses devem-se chamar soberanos,
 tu receberias de mim um bom conselho?

Hipólito

Certamente. Do contrário, não pareceríamos sábios. 90

Servo

Conheces a lei que foi estabelecida aos mortais?

Hipólito

Eu não sei. Mas sobre o que me interrogas?

Servo

Odiar o orgulho e o que a todos não agrada.

Hipólito

Certamente. Para qual dos mortais não é desprezível o orgulho?

Servo
Nos seres afáveis, existe alguma graça? 95

Hipólito
Sim, muita, e o lucro com pouco esforço.

Servo
Esperas isso mesmo também entre os deuses?

Hipólito
Sim, se nós, mortais, utilizamos as leis dos deuses.

Servo
Como tu não diriges a palavra a um Nume augusto?

Hipólito
Qual? Cuida para que a tua boca não cometa um erro. 100

Servo
Esta, que se coloca perto da tua porta.

Hipólito
De longe a saúdo, porque sou puro.

Servo
Ela é augusta e distingue-se entre os mortais. 103

Hipólito
Nenhum dos deuses que é admirado à noite me agrada. 106

Servo
As honras, filho, aos Numes é preciso prestar. 107

Hipólito

Cada homem e cada deus possuem os seus gostos. 104

Servo

Tenhas prosperidade com o senso que te falta. 105

Hipólito

Parti, companheiros, e entrando no palácio, 108

preparai a comida. Depois da caça é agradável

uma mesa repleta. É preciso cuidar dos cavalos, 110

para que, atrelados ao carro, tendo-me saciado

do alimento, eu os exercitarei de modo apropriado.

À tua Cípris, eu lhe digo um bom-dia!

Servo

E nós não devemos imitar os jovens

quando pensam assim; como é decente aos escravos falar, 115

imploramos às tuas estátuas,

senhora Cípris. E é preciso perdoar;

se alguém, com o coração violento, por sua juventude,

diz tolices, não julgue ouvi-lo.

É preciso que os deuses sejam mais sábios que os mortais. 120

PÁRODO

Coro

Primeira estrofe

Diz-se que a pedra goteja a água do Oceano;

com os vasos, ela é retirada de

uma fonte viva brotada das escarpas.

Lá havia uma amiga 125

umedecendo o manto purpúreo com o orvalho fluvial

e o depositava sobre o cume de uma rocha

esquentada pelo sol. Desta me veio

o primeiro rumor sobre a senhora. 130

Primeira antístrofe

Esgotado, no leito da doença o corpo está dentro
do palácio, e véus finos
sombreiam a cabeça dourada.

Ouvi agora que, no terceiro dia, 135

a sua boca está em jejum,

e o corpo mantém-se casto dos grãos de Deméter,

por uma dor secreta, desejando

chegar ao termo infortunado da morte. 140

Segunda estrofe

Tu, ó jovem, estás possuída

por Pã, ou por Hécate,

ou os augustos coribantes

freqüentas, ou a Mãe da Montanha?

Tu estás consumida por causa de Dictina, 145

dos muitos animais, devido a uma falta,

em sacrilégio por não ter sacrificado a oferenda?

Pois freqüenta a lagoa e

a parte firme acima do pélagos,

no úmido turbilhão da marinha. 150

Segunda antístrofe

Ou o teu esposo, o chefe Erectida,

o bem-nascido,

alguém se diverte com ele, no palácio,

em um leito oculto da tua cama?

Ou algum marinheiro navegou 155

do porto de Creta,

o mais hospitaleiro aos nautas,

carregando uma mensagem à rainha,

e, com dor pelas calamidades,

no leito, está amarrada a sua alma? 160

Epodo

Acostumada com o caráter difícil das mulheres,
vive com mau
infortúnio e dificuldades
com o parto e com a loucura.

Através do meu ventre, o sopro agitou-se vivamente 165
outrora. Mas invoquei a protetora dos partos,
a celestial dos arcos,

Ártemis, sempre invejavelmente,
freqüenta-me com a anuência dos deuses.

Mas está a velha nutriz diante das portas, 170
trazendo-a para fora do palácio.

Uma nuvem sombria cresce sobre a sua testa.

O que é isso, a minha alma deseja aprender,
o que machucou
o corpo e alterou a tez da rainha. 175

PRIMEIRO EPISÓDIO

Nutriz

Ó males dos mortais e odiosas doenças!

O que eu farei por ti? E o que não farei?

Esta é a luz para ti, e este, o éter brilhante,
e fora do palácio já está
o teu leito da doença. 180

Vir aqui era toda a tua conversa,
rapidamente ao tálamo te apressas de novo.

Rapidamente te abates, e nada aprecias,
nem te agrada o que é presente, e o que é ausente
julgas mais agradável. 185

Melhor é adoecer do que cuidar:

a primeira é simples, e a segunda se associa

ao desgosto dos corações e à fadiga das mãos.
 E a vida dos homens é toda dolorosa,
 nem existe descanso para os sofrimentos. 190
 Mas o que é mais agradável que a vida,
 envolve a escuridão e esconde as nuvens.
 Miseravelmente apaixonados parecemos,
 por aquilo que brilha na terra,
 por causa da inexperiência de outra vida 195
 e sem a revelação do que está debaixo da terra.
 Somos conduzidos, em vão, por mitos.

Fedra

Levantai o meu corpo, endireitai a minha cabeça.
 Está desfeita a união dos meus amados membros.
 Pegai as minhas belas mãos, servas. 200
 O adorno está pesado sobre a minha cabeça,
 tirai-o, espalha o cabelo pelos ombros.

Nutriz

Coragem, filha, e não rispidamente
 altera o teu corpo.
 Suportarás facilmente a doença com calma 205
 e com nobre resolução.
 Sofrer para os mortais é inevitável.

Fedra

Ai! Ai!
 Como seria se do orvalho da fonte
 bebesse uma bebida d'água pura,
 e, sob os choupos, no espesso 210
 prado reclinasse a repousar!

Nutriz

Ó filha, o que dizes?

Não pronuncie isso, diante da multidão,
lançando uma fala inspirada pela loucura!

Fedra

Levai-me à montanha; irei à floresta 215
e aos pinheiros, onde cães
de caça correm
a perseguir as corças malhadas.
Pelos deuses, amo incitar os cães
e junto ao cabelo dourado atirar 220
a lança tessálica, tendo na mão
um dardo agudo.

Nutriz

Por que, ó filha, angustia-te com isso?
Por que com a caça te ocupas?
Por que amas a água das fontes? 225
Unida às muralhas há uma inclinação cheia de orvalho
de onde brotaria uma bebida para ti.

Fedra

Ártemis, senhora da Lagoa salgada
e dos ginásios do retinir dos cavalos,
que eu estivesse em tua planície, 230
domando potros enéticos!

Nutriz

Por que de novo lançaste esta fala insensata?
Agora, então, ias preparada à montanha
pelo desejo da caça, e agora de novo nas praias
sem ondas amas os poldros. 235
Isto é digno de um grande adivinho,
qual dos deuses que te faz sair do rumo
e perturba a mente, ó filha!

Fedra

Desgraçada de mim, o que eu fiz?
 Para onde desviei o bom senso? 240
 Enlouqueci, sucumbi ao flagelo de um Nume.
 Ai, ai, minhas misérias!
 Mãe, novamente cobre a minha cabeça,
 pois envergonho-me das minhas palavras.
 Cobre-me: lágrimas vertem sob meus olhos, 245
 e o meu olhar vê a vergonha.
 Reestabelecer o julgamento dói,
 e a loucura é um mal. Contudo é melhor
 perecer na inconsciência.

Nutriz

Cubro-te. Quando a morte encobrirá 250
 o meu corpo?
 A longa vida ensinou-me muito:
 é preciso ser moderado na amizade
 que os mortais contraem uns com os outros
 e não ir até o âmago da alma, 255
 que seja fácil a afeição dos espíritos
 para rompê-la ou estreitá-la.
 Uma alma sofrer por duas
 é um fardo difícil, como eu
 me aflijo por esta. 260
 As práticas rigorosas na vida,
 dizem, mais derrubam que nos alegram,
 e principalmente as que lutam com a saúde.
 Assim, aprovo menos o que é extremo
 que nada em excesso. 265
 E os sábios concordam comigo.

Coro

Mulher anciã, ama de confiança da rainha,

vemos o infortúnio acaso de Fedra.
Não é conhecida para nós a doença.
Gostaríamos de te indagar e te ouvir.

Nutriz

Não sei. Ela não deseja falar. 270

Coro

Nem sabes qual é a origem destes sofrimentos?

Nutriz

Voltas ao mesmo tema: ela silencia sobre tudo.

Coro

O corpo dela está tão frágil e debilitado!

Nutriz

Não é por acaso, pois está em jejum há três dias. 275

Coro

Ela está louca ou intenta morrer?

Nutriz

Não sei, mas jejua para se afastar da vida.

Coro

Falas algo admirável, se isto basta ao marido.

Nutriz

Ela esconde esta aflição e nega sofrer.

Coro

Olhando para o seu rosto, ele não a reconhece? 280

Nutriz

Ele se encontra ausente deste país.

Coro

Tu não tens empregado a força, tentando
indagá-la sobre esta doença e sobre o desvario do seu coração?

Nutriz

Experimentei tudo e nada consegui.
Não relaxarei e nem agora o meu zelo, 285
pois, estando presente, tu testemunhes
como sou nos infortúnios dos meus senhores.
Vamos, querida filha, ambas esqueçamos
as palavras anteriores, tu te tornas mais doce,
descontraindo a fronte triste e a via do julgamento, 290
dantes eu não te seguia agradavelmente,
abandono isso e parto para uma fala melhor.
Se sofres de um desses males irreveláveis,
estas mulheres a ajudam a curar a doença;
se podes divulgar as circunstâncias aos homens, 295
fala, para que reveles o problema aos médicos.
Bem. Por que calas? Não deverias calar, filha,
mas me refutar, se não falo bem,
ou concordar com as palavras que são bem proferidas.
Dize algo, olha aqui! Ó mísera sou, 300
mulheres, em vão suportamos estes sofrimentos,
estamos longe como dantes: nem antes ela
se comoveu com as palavras e nem agora é persuadida.
Mas sabe — tornaste quanto a isso mais obstinada
que o mar — se morreres, traindo 305
os teus filhos, não partilharão do património familiar.
Não, a amazona, que é soberana cavaleira,
gerou um senhor aos teus filhos,
um bastardo que se julga legítimo, tu sabes bem,

Hipólito ...

Fedra

Ai de mim!

Nutriz

Isto te toca?

310

Fedra

Destrua-me, mãe, pelos deuses e
suplico-te para silenciar doravante sobre esse homem.

Nutriz

Vês? Julgas bem, contudo julgando não desejas
beneficiar os teus filhos e salvar a tua vida.

Fedra

Amo os meus filhos. Sofro com a tempestade de outra sorte.

315

Nutriz

Levas, filha, as mãos puras de sangue?

Fedra

As mãos estão puras, porém o coração possui uma mácula.

Nutriz

Um dos inimigos te trouxe algum sofrimento?

Fedra

Um amigo me destrói, sem o meu querer e sem o querer dele.

Nutriz

Teseu praticou alguma falta contra ti?

320

Fedra

Que eu não seja vista fazendo-lhe o mal!

Nutriz

Qual é a causa terrível pela qual te incitas a morrer?

Fedra

Permita-me errar, pois não erro contigo.

Nutriz

Não é pelo meu querer, mas se falhar, a falha é tua.

Fedra

O que fazes? Constrange-me agarrando a minha mão?

325

Nutriz

E também os teus joelhos, nunca te soltarei.

Fedra

Os males são teus, ó miserável, se os aprenderes, serão ruins.

Nutriz

Qual é o maior mal para mim que não te tocar?

Fedra

És tu quem morres. A questão, para mim, carrega a honra.

Nutriz

E então escondes algo, embora te suplique?

330

Fedra

Tramei uma ação nobre para sair da vergonha.

Nutriz

Falando, não parecerás mais honrada?

Fedra

Afasta-te, pelos deuses, e solta-me a mão direita.

Nutriz

Não, enquanto não me dás a dádiva que me é devida.

Fedra

Eu darei respeito, pois a tua mão é venerada.

335

Nutriz

Eu já me calo. A partir de agora, a palavra é tua.

Fedra

Ó miserável mãe, por quem foste te apaixonar!

Nutriz

Por um touro, filha, ou por que dizes isso?

Fedra

Tu, ó desditosa irmã, esposa de Dioniso!

Nutriz

Filha, o que sentes? Ultrajas os teus parentes?

340

Fedra

Eu sou a terceira desgraçada, pois pereço.

Nutriz

Estou estupefacta. Para onde progredirá a tua fala?

Fedra

Desde então, não de agora, sou infeliz.

Nutriz

Nada sei daquilo que desejo escutar.

Fedra

Oh!

Por que tu não dirias a mim o que eu devo falar?

345

Nutriz

Não sou uma adivinha para conhecer claramente o oculto.

Fedra

O que é isto que os homens dizem estar apaixonados?

Nutriz

Muito agradável, filha, e, ao mesmo tempo, é doloroso.

Fedra

Eu tenho experimentado o segundo.

Nutriz

O que dizes? Apaixonaste, filha? De quem, dentre os homens?

350

Fedra

Quem quer que este seja, o filho da amazona ...

Nutriz

Balbuciaste Hipólito?

Fedra

Veio de ti, não o ouviste de mim.

Nutriz

Oh, o que dizes, filha? Tu me destróis!

Mulheres, isto não é tolerável, não suporto

viver! Odioso é o dia, contemplo uma luz odiosa.

355

[Eu me lançarei e abandonarei o meu corpo; sairei

da vida ao morrer. Adeus, eu não existo mais.]

Os virtuosos, mesmo sem querer,

apaixonam-se pelas vilezas. Cípris não seria uma deusa,

porém é algo mais poderoso do que um deus,

360

que destruiu esta mulher, a mim e a casa.

Coro

Estrofe

Entendeste, oh, ouviste, oh

os inauditos

sofrimentos lamentados pela rainha?

Eu mesma gostaria de perecer, filha,

antes de atingir o teu coração. Ai de mim, oh, oh!

365

Ó miserável por estas dores!

Ó fadigas com as quais mortais se preocupam!

Sucumbiste, revelando à luz os males.

Quem permanece contigo durante todo o dia?

Acontecerá algo novo na casa.

370

Não é obscura a sorte pela qual

Cípris te consome, ó miserável filha de Creta!

Fedra

Mulheres de Trezena, as que habitais

na região extrema, à entrada da terra de Pélope,

por um longo tempo à noite, já outrora,

375

tenho pensado sobre o que destrói a vida dos mortais.

Não me parecem, segundo a natureza do juízo,

que agem mal; pois existe a boa ponderação

em muitos, contudo devemos considerar isso assim:

o que é honesto, sabemos e conhecemos, 380
 mas não o efetuamos, uns por preguiça,
 e outros preferem no lugar da virtude outra coisa,
 um certo prazer. Há muitos prazeres na vida,
 longas conversas, a ociosidade, mal agradável,
 e o pudor. Mas há dois tipos, um não é mau, 385
 o outro é o fardo das casas. Se o critério fosse claro,
 não haveria dois objetos com as mesmas letras.
 Quando eu compreendi essas circunstâncias,
 não havia uma droga para destruir
 o que pensava, de modo que caísse no sentido oposto. 390
 Dir-te-ei também para ti o caminho do meu juízo.
 Após o amor me abalar, apreciei
 qual é a melhor maneira de suportá-lo. Comecei
 a calar e a esconder esta doença.
 Não se pode confiar na língua, que, aos estranhos 395
 pensamentos dos homens, sabe aconselhar,
 porém ela adquire para si grandes problemas.
 Em segundo lugar, decidi suportar bem a loucura,
 precavi-me ao vencê-la pela moderação.
 Em terceiro lugar, uma vez que não consegui 400
 conquistar Cípris, morrer me pareceu
 a melhor — ninguém me negará — das resoluções.
 Que eu não esteja oculta ao praticar bons atos,
 se realizar ações vis, que não tenha muitas testemunhas!
 Mas sabia que o ato e a doença eram uma infâmia, 405
 e, como era mulher, conhecia bem ser
 um objeto odioso a todos. Que pereça terrivelmente
 a primeira que começou a envergonhar o leito
 com homens estranhos! Das nobres casas,
 este mal nasceu com as fêmeas. 410
 Quando as vilezas forem consideradas pelos nobres,
 claramente parecerão belas aos desonestos.
 Odeio também as virtuosas nos seus discursos,

que procuram, em oculto, ignóbeis audácias,
 as quais, ó soberana Cípris do mar, 415
 como olham no rosto dos esposos e
 nem se arrepiam que a escuridão cúmplice
 e as vigas da casa liberem uma voz?
 A nós, isto é o que nos mata, amigas,
 que jamais eu seja apanhada a desonrar o meu marido, 420
 nem os filhos que gerei, no entanto, libertos,
 cresçam como livres falantes para habitar a famosa cidade
 de Atenas, por causa da mãe ilustre.
 É escravo, mesmo alguém que seja audacioso,
 que conhece os erros da mãe ou do pai. 425
 Uma só coisa dizem: disputar com a vida
 a posse do pensamento bom e justo.
 Aos perversos dentre os mortais, o tempo revela, na sua ocasião,
 exibindo um espelho como a uma jovem virgem.
 Que eu jamais seja vista entre eles! 430

Coro

Oh, oh, a bela prudência como está em todo lugar
 e colhe a nobre reputação entre os mortais!

Nutriz

Senhora, a tua desgraça há pouco
 concedeu-me, subitamente, um terrível medo;
 mas agora julgo que fui tola, entre os mortais 435
 os segundos pensamentos, de certo modo, são os mais sábios.
 Nada de extraordinário nem inexplicável
 tens sofrido, mas sobre ti recaiu a cólera de uma deusa.
 Amas? Por que isto é notável? Sucede com muitos dos mortais.
 Por causa da paixão destruirás a tua alma? 440
 Não é vantajoso aos que amam quem está perto,
 e aos que amarão, se eles devessem morrer.
 Cípris é irresistível quando jorra em abundância,

àquele que ela cede, segue-o com brandura,
 e o que encontra altivo e orgulhoso, 445
 dominando-o, insulta-o de qualquer forma.
 Cípris frequenta o éter e está nas ondas
 do mar, e tudo, a partir dela, surgiu.
 Ela é quem semeia e quem fornece o amor
 pelo qual todos nós nascemos da terra. 450
 Todos os que possuem os escritos dos antigos
 e, estando sempre entre as musas,
 sabem que Zeus desejava uma união
 com Sêmele, e sabem como Céfalos foi outrora arrebatado
 pela radiosa Aurora, para junto dos deuses, 455
 por causa do amor. Contudo no céu
 habitam e não fogem para longe dos deuses,
 e, julgo eu, amam, vencidos pela desgraça.
 Mas tu não suportarás? É preciso que tu, sob certas condições,
 o teu pai te gerasse ou outros deuses 460
 tivesses como mestres, se não gostas destas leis.
 Quantos te parecem realmente que têm bom senso,
 sofrendo, ao olharem o casamento, julgam não vê-lo?
 Quantos pais ajudam a suportar os erros dos filhos
 por Cípris? Para os sábios, pois, 465
 dentre os mortais, deve-se ocultar o que não é honroso.
 Não devem os mortais se afligir muito com a perfeição na vida;
 nem, pois, com precisão ajustarias exatamente
 o telhado que cobre a casa. E, no infortúnio,
 tu caíste, como julgas escapar a nado? 470
 Mas se tens o bem como superior ao mal,
 como convém ao homem, alcançarias a felicidade.
 Mas, cara filha, cessa os males da mente,
 cessa a tua insolência; pois isto não é mais do que uma
 insolência ao querer ser mais forte do que os Numes. 475
 Ousa amar: isso foi desejado por um deus.
 Visto que adoeceste, subjogue de algum modo a tua doença.

Há encantamentos e palavras mágicas:

alguma droga surgirá para a doença.

Em verdade, veja que os homens a descobririam, 480

se as mulheres não tivessem encontrado os seus mecanismos.

Coro

Fedra, a nutriz fala o que é mais útil

à tua atual infelicidade, mas é a ti que aprovo.

E este elogio é mais penoso do que as tuas palavras

e mais doloroso para te ouvir. 485

Fedra

Isto é o que destruiu as cidades bem administradas

e as casas dos mortais: os discursos muito belos.

Não se devem falar palavras prazerosas aos ouvidos,

mas algum conselho para alguém que se tornará ilustre.

Nutriz

Por que falas solenemente? Não precisas de palavras ornadas, 490

mas sim de um homem. Esclarece rapidamente,

falando-lhe francamente sobre ti.

Se a tua vida não estivesse em tais desgraças,

e fosses uma mulher comedida,

não seria por causa do prazer sexual que eu te levaria 495

até este ponto. Mas agora o assunto é sério,

não é um ato condenável salvar a tua vida.

Fedra

Ó monstruosidades proclamadas, nem fecharás a boca

e não pronunciarás novamente palavras indecentes?

Nutriz

Vergonhosas, mas são melhores para ti do que as belas. 500

É mais forte a ação, se te salvará,

do que o nome pelo qual tu morrerás, orgulhando-se.

Fedra

As palavras que tu, pelos deuses, falas bem, são vergonhosas.

Não prossigas além delas! A minha alma está, pois, bem submissa

à paixão; e o que é vergonhoso falas belamente,

505

serei consumida por aquilo que agora fujo.

Nutriz

Se te parece, tu não devias errar,

se o fizeste, obedeça-me, pois este é o segundo favor.

Há em minha casa filtros que apaziguam

a paixão, e vem, agora, à minha mente,

510

que sem desonra e sem prejuízo à tua razão,

cessará a tua doença, se não te tornares medrosa.

Mas é preciso pegar, daquele que é desejado,

uma marca ou uma mecha ou pedaço do peplo,

a fim de juntar os dois em uma graça.

515

Fedra

Mas a droga é unguento ou poção?

Nutriz

Não sei. Deseja usá-lo, mas não aprendê-lo, filha.

Fedra

Temo que tu me pareças muito hábil.

Nutriz

Sabe que tiveste medo de tudo. O que mais temes?

Fedra

Revelarias alguma coisa ao filho de Teseu.

520

Nutriz

Deixa disso, filha! Eu arranjarei bem esse assunto.
Somente tu estejas comigo, soberana do mar, Cípris,
que sejas a minha ajuda. Sobre o resto, eu penso que convém
falar aos amigos de dentro da casa.

PRIMEIRO ESTÁSIMO

Coro

Primeira estrofe

Eros, Eros, que, pelos meus olhos,	525
destilas o desejo, introduzindo um doce	
prazer na alma dos que o combatem,	
não me surjas como algo funesto,	
nem venhas desmedido.	
Nem o dardo do fogo nem o dos astros é superior	530
ao de Afrodite cujo filho de Zeus,	
Eros, lançou de suas mãos.	

Primeira antístrofe

É em vão, em vão junto ao Alfeu,	535
sobre as moradas píticas de Febo,	
a Hélade aumenta o massacre bovino;	
e Eros, o soberano	
dos homens, de Afrodite	
guardião das chaves do tálamo mais amável, não veneremos	540
o que devasta e o que lança todas as desgraças	
quando ele vem aos mortais.	

Segunda estrofe

Que a poldra Ecália,	545
sem o jugo do leito,	
sem marido, solteira, da casa	
de Eurito foi subjugada por Cípris,	

corria como uma Naiáde ou 550
 como Baca, com sangue e com fumo,
 em sangrentos nupciais,
 deu-a ao filho de Alcmena.
 Ó infeliz himeneu!

Segunda antístrofe
 Ó muralha sagrada de Tebas, 555
 ó nascente de Dirce,
 atestais como Cípris chega.
 Pois, ao raio inflamado,
 deu a mãe de Baco, nascido duas vezes, 560
 em casamento, adormecida em
 uma fortuna sangrenta.
 Tudo está sob o seu sopro, pois é terrível,
 e ela voa como uma abelha.

SEGUNDO EPISÓDIO

Fedra
 Calai, mulheres! Estamos arruinadas! 565

Coro
 O que há, Fedra, de terrível no palácio?

Fedra
 Parai, para que se ouça a voz de dentro.

Coro
 Calo-me. Certamente este prelúdio é ruim.

Fedra
 Oh, ai de mim!
 Ó miserável pelos meus sofrimentos! 570

Coro

O que proclamas? Por que gritas isso?
Diga-me, qual é a palavra que temes, mulher,
que precipita o teu coração?

Fedra

Perecemos! Colocai-vos junto às portas 575
para ouvir o clamor que cai no palácio.

Coro

Tu, junto à porta, ocupa-te guiando
a voz da casa.
Conta-me, conta-me, que infortúnio ocorreu? 580

Fedra

O filho da amazona, amante dos cavalos,
Hipólito, grita, falando terríveis ofensas à serva.

Coro

Escuto uma voz, porém eu não tenho clareza disso. 585
Diga-me que tipo de grito
chega, chega a ti através da porta.

Fedra

Claramente ele grita alcoviteira do mal,
que traiu o leito de seu senhor. 590

Coro

Eu sou infeliz por estes males! Foste traída, amiga.
O que pensaremos de ti?
O que é oculto foi revelado e, por isso, estás destruída,
ai, oh, oh, traída pelos amigos! 595

Fedra

Destruíu-me, falando das minhas desgraças,
amigavelmente, não para o bem, mas sim para curar esta doença.

Coro

E agora? O que farás ao teres sofrido males irrecuperáveis?

Fedra

Não sei, salvo uma: morrer rapidamente,
como o único remédio para os atuais sofrimentos.

600

Hipólito

Ó mãe terra e raios do sol,
que horríveis palavras indizíveis ouvi!

Nutriz

Cala-te, filho, antes que alguém ouça o teu grito.

Hipólito

Depois que ouvi palavras terríveis, não me calarei.

Nutriz

Sim, por este teu belo braço direito.

605

Hipólito

Não deixarás de tocar com a mão e de tocar no peplo?

Nutriz

Pelos teus joelhos, não me arruínas!

Hipólito

O que, se como dizes, nada de mal falaste?

Nutriz

A conversa, filho, não é de modo algum pública.

Hipólito

Belas palavras é mais belo falar a muitos.

610

Nutriz

Ó filho, jamais desonres os juramentos.

Hipólito

A minha língua jurou, porém o meu espírito não está sob juramento.

Nutriz

Ó filho, por que ages assim? Destruirás os teus amigos?

Hipólito

Detesto-os. Nenhum pérfido é meu amigo.

Nutriz

Perdoa. Errar é próprio aos homens, filho.

615

Hipólito

Ó Zeus, por que estabeleceste um flagelo terrível

aos homens como as mulheres à luz do sol?

Se desejavas propagar a raça humana,

não devias procurar isso nas mulheres,

contudo os mortais, ao depositarem, nos teus templos,

620

bronze, ferro ou o peso do ouro,

comprariam a descendência das crianças pelo valor

digno de cada uma, e nas casas,

habitem, livres, sem as fêmeas.

[Agora, ao conduzir um flagelo nas casas,

625

começamos a gastar a riqueza de nossas moradas.]

E por isso revela que a mulher é um grande mal:

pois o pai, tendo-a gerado, alimentou-a, oferece um dote
ao se despedir dela, para que seja libertado de um mal.

O que recebe a criatura nociva em sua casa, 630
alegra-se em colocar um belo ornamento
no ídolo ímpio e veste-o com peplos,
o miserável se desfazendo da alegria da sua casa.
[E isso é fatal: de forma que, ou se casa bem
com a família, e se alegra com essa, mantém uma esposa cruel, 635
ou se tem uma boa esposa, mas com parentes inúteis,
o infortúnio é superado ao receber o bem.]
É mais fácil a que vale nada, contudo inútil
é a mulher tola assentada em casa.

Entretanto eu odeio a sábia! Que uma não esteja na minha casa 640
que pense mais do que deve a uma mulher.

A vilania, Cípris produz mais
nas sábias. Todavia a mulher inábil,
pela razão limitada, é privada da loucura.

Deveria a serva não se aproximar da mulher, 645
e elas habitarem, com animais vorazes, mudos,
para que nem lhes dirijam a palavra,
nem algum som recebam novamente daqueles.

Mas agora de dentro, as perversas inventam pérfidas
resoluções que as servas conduzem para fora. 650

Como tu, ó rosto repugnante, ao leito incorruptível
do meu pai, vieste para me unir.

E eu, na água corrente, purificar-me-ei das tuas propostas,
lavando os ouvidos. Como poderia ser perverso,
que nem puro mais já pareço ao ouvir tais palavras? 655

Mas saiba que, a minha piedade te salva, mulher.

Se não fosse apanhado indefeso aos juramentos dos deuses,
não me impediria de dizer tudo isso ao meu pai.

Agora da casa afasto-me, enquanto ausente do país
estiver Teseu, e estarei com a boca calada. 660

Quando voltar a ter com o meu pai, observarei

de que modo olharás, tu e a tua senhora.

[Olharei a tua ousadia a qual tenho experimentado.]

Pereçam! Jamais me saciarei em odiar

as mulheres, nem se alguém me disser que sempre falo delas.

665

Elas são sempre, de qualquer maneira, perversas.

Ou alguém as ensine a ser ponderadas,

ou permitam a mim injuriá-las sempre.

Nutriz

Antístrofe

Infelizes, ó desgraçado

destino das mulheres!

Qual é a manobra agora ou as palavras

670

para desatar o nó quando fomos derrubadas?

Defrontei-me com o castigo. Ó terra, ó luz solar!

Como escaparei da minha sorte?

Como esconderei a calamidade, amigas?

Qual dos deuses surgiria para me ajudar ou quem dos mortais

675

como assistente ou cúmplice dos atos injustos ?

O infortúnio sobre nós se aproxima

através do obstáculo mais difícil da vida.

Eu sou a mais desgraçada das mulheres!

Coro

Oh, oh, tudo acabou, as manobras não tiveram êxito,

680

senhora, da tua serva, e isto é péssimo.

Fedra

Ó celerada e destruidora dos amigos,

vê o que me fizeste! Que Zeus, meu antepassado,

aniquile-te totalmente, ferindo-a com o raio!

Não te disse, pressentindo o teu pensamento,

685

que estás a te calar pelo que agora estou difamada?

Tu não suportaste; por isso não mais honrada

morrerei. Mas eu preciso já de novos planos.
 Ele, pois, com a mente excitada pela cólera,
 dirá o teu erro contra mim ao seu pai, 690
 [dirá ao velho Piteu as minhas desgraças,]
 encherá toda a terra com as palavras mais vergonhosas.
 Tu pereças e também aquele que, sem o querer dos amigos,
 está propenso a beneficiá-los, mas não para o bem.

Nutriz

Senhora, tens censurado os meus erros, 695
 pois a ferida prevalece sobre o teu discernimento.
 E se aceitasses, eu tenho o que dizer sobre isso.
 Eu te nutri e te sou amável; para a tua doença,
 buscando uma droga, encontrei uma que não desejava.
 Se eu tivesse bem feito, claramente estaria entre os sábios. 700
 Conforme as circunstâncias, adquirimos o entendimento.

Fedra

Seria, pois, justo e suficiente para mim,
 tendo-me ferido, e então concordar com as tuas palavras?

Nutriz

Falamos longamente. Eu não fui prudente.
 Contudo, a partir disso, ainda podes ser salva, filha. 705

Fedra

Cessa de falar! Antes não me bem
 aconselhaste e empreendeste más ações.
 Mas afasta-te para longe e preocupa-te contigo!
 Eu tratarei bem os meus assuntos.
 Vós, filhas nobres de Trezena, 710
 concedeis ao que estou a pedir:
 escondeis em silêncio o que ouvistes aqui.

Coro

Juro pela venerável Ártemis, filha de Zeus,
que jamais revelarei à luz os teus males.

Fedra

Agradeço as vossas palavras. E eu adiciono mais isso: 715
tenho um remédio para estas infelicidades,
de modo que eu conceda aos meus filhos uma vida honrada
e que seja útil aos meus interesses a presente queda.
Nunca envergonharei a casa de Creta
nem chegarei diante do rosto de Teseu, 720
depois de atos vergonhosos por causa de uma única vida.

Coro

E o que farás, então, com um mal incurável?

Fedra

Morrer. De que modo, ainda eu decidirei.

Coro

Saibas que é um mau agouro.

Fedra

E que tu me aconselhes bem.
Eu agradarei a Cípris, a qual me aniquila, 725
partindo da vida neste dia;
por uma paixão cruel, fui vencida.
Contudo tornar-me-ei, quando morrer, funesta
ao outro, para que aprenda que, com os meus males,
não seja orgulhoso. E partilhando comigo nesta doença 730
em comum, ele aprenderá a ser prudente.

SEGUNDO ESTÁSIMO

Coro

Primeira estrofe

Que eu estivesse em uma fenda secreta das montanhas,
para que, em um pássaro alado,
um deus me convertesse entre os bandos voadores!

Que eu fosse alçada sob as vagas marinhas 735

para as orlas do Adriático

e da água do Erídano,

onde gotejam,

em uma torrente púrpura, as infelizes

jovens choram, por piedade a Faetonte, 740

o âmbar fulgurante das suas lágrimas!

Primeira antístrofe

Que eu chegasse na orla das macieiras

das Hespérides canoras,

onde o senhor do mar do pélago púrpureo,

não mais autoriza a rota aos nautas, 745

determinando o limite venerável

do céu, que Atlas suporta;

fontes divinas derramam

sobre o leito de Zeus,

onde a terra sagrada aumenta, 750

com as ricas benesses, a felicidade dos deuses!

Segunda estrofe

Ó barco com vela branca de Creta,

que, através da onda retumbante

do mar salino,

conduziste a minha senhora de sua casa afortunada 755

para um himeneu funesto;

de ambos os lados, pois,

da terra de Creta, um mau auspício
vôou à ilustre Atenas e, das margens de Múnico, 760
ataram as pontas dos cordames entrelaçados
até o extremo e desembarcam no continente.

Segunda antístrofe

Conseqüentemente, por uma ímpia paixão,
a mente foi, graças a Afrodite, 765
subjugada pela terrível doença.
E estando sobrecarregada com um penoso infortúnio,
no teto nupcial, ela estará suspensa,
com um laço pendurado
que encaixa ao redor do pescoço branco, 770
envergonhando-se de seu odioso destino,
preferindo uma ilustre fama,
retirando a dolorosa paixão do coração. 775

TERCEIRO EPISÓDIO

Nutriz

(De dentro)

Ai! Ai!

Auxiliai, todas as servas do palácio!

A senhora, esposa de Teseu, está enforcada!

Coro

Ah, ah, está acabado! A rainha não mais existe,
pendurada por uma corda suspensa.

Nutriz

Não vos apresseis? Ninguém me trará um ferro de dois gumes, 780
com o qual libertaremos o nó do pescoço?

Coro

Amigas, o que faremos? Entraremos no palácio
para libertar a rainha dos laços estranguladores?
O quê? Não estão presentes as jovens servas?
Não é adequado intrometer-se na vida dos outros.

785

Nutriz

Endireitai, estendendo o lastimável cadáver.
Guardiã da casa é cruel para os meus senhores!

Coro

Pereceu a miserável mulher, é o que entendo.
Já agora está estendida como um morto.

Teseu

Mulheres, sabeis que grito é esse no palácio
que chegou como um penoso rumor das servas?
A casa não me considera digno como um embaixador
ao abrir as portas e interpelar-me benevolmente.
Algo novo aconteceu à velhice de Piteu?
Já longe na vida, contudo ainda seria
para nós doloroso se ele deixasse esta casa.

790

795

Coro

Não foi aos velhos que a sorte se dirigiu,
Teseu. Os jovens mortos te afligirão.

Teseu

Ai de mim, a vida despojou-me de um dos meus filhos?

Coro

Vivem, a mãe morreu que é o mais doloroso para ti.

800

Teseu

O que dizes? Morreu a esposa? Por qual sorte?

Coro

Pendurou-se a um laço o qual a estrangulou.

Teseu

Desanimada por um desgosto ou por uma desgraça?

Coro

Tanto é o que sabemos. Eu cheguei agora à tua casa,
Teseu, estou aqui para lamentar os teus males.

805

Teseu

Ai! Por que então tenho a cabeça coroadada
de folhas entrelaçadas, sendo um infeliz peregrino?
Abri, servos, as fechaduras das portas,
livrai as trancas para que eu veja a cena cruel
da mulher que, morrendo, destruiu-me.

810

Coro

Oh, oh miserável pelos males infortunados!
Sofreste, cumpriste um ato
que, de tal modo, arruinaste esta casa!
Ai, que ousadia,
violentamente morreste por uma ímpia desdita,
lutando com as tuas mãos desventuradas.
Quem, miserável, apagou a tua vida?

815

Teseu

Estrofe

Ah, eu sou infeliz pelas dores! Sofri, ó desgraçado,
o maior dos males! Ó fortuna,
impuseste um peso sobre mim e sobre minha casa,

uma mancha invisível foi enviada por um gênio vingador. 820
 É, portanto, a ruína insuportável de viver de uma vida.
 Ó miserável, vejo um mar de desgraças
 tão grande que jamais sairei a nado novamente
 nem atravessarei as ondas deste infortúnio.
 Que palavra, desgraçada mulher, a quem a tua sorte 824
 desditosa encontro para dizer? 826
 Como uma ave das minhas mãos desapareceste,
 com um salto veloz te arremessaste no Hades.
 Ai, ai, cruéis, cruéis são estas dores! 830
 Após um longo tempo, e de um lugar, conduzo
 um destino dos Numes, devido aos erros
 de um antepassado.

Coro

Não só a ti, ó senhor, vieram estes males,
 como a outros tantos, perdeste uma esposa devotada. 835

Teseu

Antístrofe

Sob a terra, sob a terra, quero habitar
 as trevas morrendo na escuridão, ó miserável,
 fui privado da mais querida companhia.
 Destruíste mais do que foste aniquilada.
 Queria ouvir de onde veio a sorte fatal, 840
 que foi ao teu coração, mulher miserável?
 Alguém me diria o que ocorreu ou é em vão que
 o palácio real abriga a multidão dos meus escravos?
 Ai de mim < Oh infeliz que sou > de ti,
 desventurado, como vejo dor na casa, 845
 nem suportável nem dizível. Porém estou arruinado:
 a casa está deserta, e os filhos tornaram-se órfãos.
 <Ai, ai,> tu nos deixas, tu nos deixas, ó querida
 és a melhor das mulheres que olharam

a luz do sol e o brilho 850
estrelado da noite!

Coro

Ó desgraçado, que ruína tem a tua casa!
As minhas pálpebras estão inundadas de lágrimas
e umedecidas pela tua sorte.
Arrepio-me com uma desgraça que se unirá a essa. 855

Teseu

Oh, oh!
O que é esta tabuleta suspensa na sua querida mão?
Deseja indicar algo novo?
Contudo, uma carta sobre o casamento e sobre os filhos
a miserável escreveu pedindo algo?
Acalma-te, infeliz; no leito de Teseu 860
e na sua casa, nenhuma mulher entrará.
Até um selo salpicado de ouro
da que não mais existe, isto me satisfaz!
Vou desenrolar a cobertura dos sinetes,
e ver o que esta tabuleta deseja me dizer. 865

Coro

Oh, oh, isto é um novo infortúnio que sucede a outro,
que um deus o introduz. Para mim, [portanto, é impossível de viver]
pelo que ocorreu, haveria outra sorte.
falo que não mais existe, que foi destruída,
oh, oh, a casa dos meus senhores. 870
[Oh, Nume, se é possível, não caias sobre a casa,
porém ouça o que peço. Por essa razão,
como sou profeta, vejo mau presságio.]

Teseu

Oh, este mal se une com outro mal,

intolerável, indizível! Eu sou desventurado! 875

Coro

O que houve? Fala, se posso ouvir.

Teseu

Grita, grita horrores a tabuleta! Para onde fugirei
com o peso destes males? Pois pereci, estou destruído,
tal, tal é a melodia que contemplei, nas linhas,
proclamada, sou infortunado! 880

Coro

Ai, revelas uma fala que principia as desgraças.

Teseu

Isto não guardarei na minha boca,
insuportável <para as palavras>
e infesta destruição.
Oh, minha cidade!
Hipólito ousou, no meu tálamo, tocar, 885
pela força, desonrando o olho sagrado de Zeus.
Entretanto, ó pai Posídon, que outrora me prometeste
três imprecações, com uma destas, matas
o meu filho, que, não fuja a esse dia,
se são claras as imprecações que me concedeste! 890

Coro

Senhor, recua com estas preces, pelos deuses,
saberás mais tarde que erraste! Acredita em mim!

Teseu

Não é possível. Ainda o expulsarei desta terra,
ele será golpeado por um dos dois destinos:
ou Posídon envia o morto à casa de Hades, 895

respeitando as minhas imprecações,
ou estando banido do país e vagueando
em uma terra estrangeira, suportará uma vida penosa.

Coro

Eis o teu próprio filho, Hipólito, que chega em boa hora.
Abranda a tua cólera funesta, senhor 900
Teseu, delibera o que é mais vantajoso à tua casa.

Hipólito

Depois de ouvir o teu grito, pai, parti,
com rapidez. O motivo pelo qual tu gemes,
não sei, no entanto eu gostaria de te ouvir.
Ei, o que é isto? Vejo a tua esposa, pai, 905
morta. Isto é digno da maior admiração.
Deixei-a há pouco, a luz do sol
não faz um longo tempo, ela a contemplava.
O que aconteceu? De que modo pereceu?
Pai, desejo saber de ti. 910
Silencias? Não é necessário o silêncio nas desgraças.
[O coração que deseja ouvir tudo
até mesmo o curioso é dominado pelas desgraças.]
Aos amigos e ainda mais aos amigos
não é justo esconder, pai, as tuas desventuras. 915

Teseu

Ó homens que praticam muitos erros em vão,
por que ensinais infinitas ciências,
e tudo aquilo que imaginais e descobris,
mas há uma que não sabeis nem jamais perseguis:
ensinar o sensato àqueles que não possuem juízo. 920

Hipólito

Falaste de um hábil sofista, que é capaz

de forçar os que não pensam a refletir bem.
 Contudo não é oportuno entrar em sutilezas, pai,
 temo que a tua língua se exceda nas desgraças.

Teseu

Oh, deveria haver para os mortais uma prova 925
 clara dos amigos e para se distinguir a mente,
 do verdadeiro e do que não é amigo,
 e que todos os homens tivessem duas vozes:
 uma justa, e outra como esta se encontra
 e a que pensasse juízos injustos seria condenada 930
 pela justa, e não seríamos enganados.

Hipólito

Mas algum dos meus amigos me caluniou diante de ti,
 e sofro, mas não sendo culpado em nada?
 Estou estupefacto. Pois as palavras me surpreendem
 por serem insensatas e delirantes. 935

Teseu

Oh, para onde progredirá o coração dos mortais?
 Qual será o limite da ousadia e da audácia?
 Se, durante a vida do homem, ele crescerá
 e o último ultrapassa em desonestidade ao anterior,
 seria necessário aos deuses adicionar outra terra 940
 para o mundo, que contenha
 os injustos e os que nasceram ruins.
 Olhai para este, que foi gerado por mim,
 desonrou o meu leito, e é provado
 pela morta claramente que é um celerado. 945
 E mostra, pois me envolveste em uma mácula,
 o teu rosto, aqui, diante do teu pai.
 Tu convives com os deuses como um homem superior?
 Tu és virtuoso e puro dos males?

Eu não serei persuadido pelas tuas jactâncias 950
 ao julgar mal atribuindo aos deuses a ignorância.
 Agora já te vanglorias e graças a uma dieta vegetariana
 gaba-te por tua comida, tendo Orfeu como senhor;
 entra em êxtase, honrando o fumo de muitos escritos.
 Assim foste apanhado! A todos, eu 955
 proclamo que fujam de tais indivíduos; eles caçam
 com palavras veneráveis, porém maquinam atos desprezíveis.
 Esta encontra-se morta. Julgas que isso te salvará?
 Por isto és mais ainda condenado, ó celerado!
 Que juramentos seriam mais fortes, quais os argumentos 960
 haveriam do que este cadáver, para que fujas da acusação?
 Dirás que esta te odiava, e o bastardo
 torna-se hostil aos filhos legítimos?
 Falas que é um mau negócio para a vida dela,
 se destruiu o que lhe era mais querido por aversão a ti. 965
 Mas por que a luxúria não existe nos homens,
 e nas mulheres é natural? Eu sei que os jovens
 não são mais seguros que as mulheres,
 quando Cípris perturba o coração na juventude.
 Ser macho é útil quando lhes convém. 970
 Agora por que discutiria com as tuas palavras
 diante de um morto, o testemunho mais evidente?
 Desaparece desta terra, rapidamente, em exílio,
 nem venhas para Atenas construída pelos deuses,
 nem para o limiar de uma terra submetida à minha lança. 975
 Se fui vencido por ti depois do que sofri,
 o istmo de Sinis jamais testemunhará que
 eu o matei, mas que me vangloriei em vão;
 nem as rochas Cirónides, vizinhas pelo mar,
 dirão que sou severo com os maus! 980

Coro

Não sei como diria qual dos mortais foi afortunado.

O que é mais nobre está desodernado novamente.

Hipólito

Pai, a cólera e a tensão do teu coração
são terríveis. A questão, que teria belos discursos,
se alguém a expusesse, não seria bela. 985

Eu sou inábil, diante da multidão, para dar discurso,
sou mais sagaz com os da minha idade e com poucos.
Isto tem um limite: os incapazes, diante dos sábios,
junto da multidão, são mais talentosos no dizer.
Contudo é necessário, na desgraça que me chega, 990
soltar a língua. Em primeiro lugar, começaria a falar
sobre o que insinuas que me destruirás
sem que possa te contestar. Vês esta luz e
a terra. Nelas não existe um homem,
nem que tu o negues, que foi mais casto do que eu. 995

Antes de tudo, eu sei venerar os deuses,
e ter amigos que não tentam praticar o mal,
mas possuem o pudor ao rogar pedidos desonestos
nem trocam serviços vergonhosos com os familiares.
Não faço troça dos meus companheiros, pai, 1000
porém sou o mesmo com os meus amigos ausentes ou próximos.
De uma coisa estou intocado, a qual julgas que me apanhaste:
até este dia, o meu corpo é casto quanto ao sexo.
Não conheço esta prática exceto ao ouvir um discurso
e contemplar pinturas. Nem isto examino 1005
com disposição, pois tenho a alma virgem.
A minha virtude não te convence. Vamos adiante.
É preciso te mostrar de que modo fui corrompido.
Poderia ser o corpo desta o mais belo
de todas as mulheres? Ou esperava que habitaria a tua casa, 1010
tomando o leito da herdeira?

[Eu fui tolo, de modo algum usei a minha mente.
Entretanto, ser soberano é agradável aos virtuosos?

De modo algum, desde que o poder real destruiu a mente
dos mortais daqueles a quem o agradam.] 1015

Eu gostaria de, nos jogos helênicos, ser o primeiro,
na cidade, ser o segundo,
ser sempre feliz com os nobres amigos.

As circunstâncias do agir e a ausência de perigo
concedem uma alegria superior à de ser rei. 1020

Eu não disse tudo, porém tu já sabes o resto.

Se eu fosse capaz de ter um testemunho de quem eu sou
enquanto ela via a luz e pudesse me defender,
ao examinares os fatos, conhecerias os culpados.

Agora, por Zeus, o do juramento, e pelo chão da terra, 1025
juro que jamais toquei no teu casamento
nem desejei nem pensei nisso.

Que eu pereça sem glória, sem nome,
[sem cidade, sem casa, vagando em exílio pela terra,]
que nem o mar nem a terra recebam o meu corpo 1030
após ter morrido, se sou um homem perverso.

O que esta temia, ao ter destruído a vida,
não sei, não me é permitido, além disso, falar.

Foi virtuosa, porém não tinha virtude,
eu, que a tinha, não a bem empreguei. 1035

Coro

Disseste o suficiente para desviar-te da denúncia,
jurando pelos deuses, uma garantia que não é pequena.

Teseu

Não é este um feiticeiro ou um charlatão,
convencido de que, com a sua brandura,
dominará a minha alma, após ter desonrado quem o gerou? 1040

Hipólito

Admiro-te muito sobre isso, pai.

Se tu fosses meu filho, e eu, teu pai,
 matar-te-ia e não te puniria com o exílio,
 se julgasse que tu tocaste na minha mulher.

Teseu

Como é digno o que disseste! Não é assim que morrerás, 1045
 como tu, contra ti mesmo, propuseste uma lei,
 a ida rápida ao Hades é fácil a um homem no infortúnio.
 Entretanto, como um exilado da terra dos ancestrais,
 [em um chão estrangeiro, suportarás uma vida infeliz.
 Pois este é o pagamento de um homem ímpio.] 1050

Hipólito

Ai de mim, o que farás? Nem o tempo que traria evidências
 a meu respeito, aceitarás, mas tu me expulsarás do país?

Teseu

Para além do Ponto e da região do Atlas,
 se assim pudesse, como eu te odeio!

Hipólito

Nem o juramento, nem as provas, nem o presságio dos intérpretes 1055
 examinas e me banirás do país sem julgamento?

Teseu

Esta tabuleta que não recebe oráculo
 acusa-te com garantia. Sobre as nossas cabeças,
 as aves esvoaçam, eu as saúdo!

Hipólito

Ó deuses, por que não liberto a minha boca, 1060
 por vós que eu venero, estou sendo destruído?
 Não, no entanto, não persuadiria a quem preciso,
 em vão violaria os juramentos os quais prestei.

Teseu

Oh, a tua solenidade me matou!

Não é para fora da terra do teu pai que saís rapidamente? 1065

Hipólito

Para onde o miserável se voltará? Para qual a casa
de estrangeiros irei, fugindo por essa acusação?

Teseu

Aquela que aprecia acolher os hóspedes
corruptores das mulheres e com elas são parceiros dos males.

Hipólito

Ai, corta-me o coração! Estou prestes a chorar,
se penso e pareço a ti perverso. 1070

Teseu

Antes tu devias gemer e prever,
quando ousaste ultrajar a esposa do pai!

Hipólito

Ó casa, que uma voz fale para mim
e testemunhe se sou um homem pérfido! 1075

Teseu

Aos testemunhos mudos, foges sabiamente.
Porém o fato, sem falar, revela a tua vileza.

Hipólito

Ah!

Se pudesse me colocar a olhar face a face,
pois choro as desgraças das quais sofro!

Teseu

Praticaste mais a venerar a ti mesmo 1080
do que ser justo ao agir piedosamente com quem te gerou.

Hipólito

Ó mãe infeliz! Ó cruel nascimento!
Que nunca haja um bastardo entre meus amigos!

Teseu

Escravos, não o arrastai? Não me ouvistes
há pouco lhe proclamar o exílio? 1085

Hipólito

Se algum deles me tocar, sofrerá por isso.
Tu mesmo, se é a tua vontade, expulsa-me do país.

Teseu

Farei isto, se não obedeceres às minhas palavras.
Nenhuma compaixão veio sobre mim pelo teu exílio.

Hipólito

A sentença está dada, como parece. Ó sou miserável, 1090
sei de tudo, todavia não sei como dizer isso.

Ó mais cara para mim dentre os Numes, filha de Leto,
companheira, caçadora, seremos banidos
da famosa Atenas. Adeus, cidade
e terra de Erecteu! Ó chão de Trezena, 1095

concedeis muita felicidade a quem passar, aqui, a juventude!
Adeus, pela última vez, eu te saúdo e te contemplo.

Vamos, ó jovens companheiros desta terra,
saudai-me e escoltai-me para fora deste país,
pois jamais outro homem mais virtuoso 1100
vereis, mesmo que não o pareça a meu pai.

TERCEIRO ESTÁSIMO

Coro

Primeira estrofe

As atenções dos deuses, quando vêm à minha mente,
removem muito a aflição. E, se alguém, pela esperança, compreende, 1105
falha ao ver a sorte e as obras dos mortais.

Algo sucede de um lugar a outro,
e a vida estabelece sempre aos homens
a errância. 1110

Primeira antístrofe

Que, com a prece, o destino dos deuses me forneça
uma sorte feliz e o coração intacto pelas dores.
Que não tivesse dentro de mim a opinião exata nem a falsa, 1115
e a conduta flexível
que sempre se altere no dia de amanhã,
para que seja afortunada na vida.

Segunda estrofe

Não tenho a mente serena, e vejo aquilo que está além da esperança, 1120
desde que o astro mais brilhante da terra da Hélade,
vimos, vimos, pela cólera do pai,

foi lançado à outra terra. 1125

Ó areias da praia da cidade,
ó bosque da montanha, lá com os cães
ágeis ele matava as feras
em companhia da augusta Dictina! 1130

Segunda antístrofe

Não mais o par de potros enéticos montarás,
ocupando o hipódromo da Lagoa com os pés de teus cavalos treinados.
E a música sem sono, debaixo da corda da lira, 1135
cessará na casa paterna.

Sem coroas, os repousos da
 filha de Leto estarão no fundo verdejante.
 Com o teu exílio, perdeu-se a nupcial 1140
 rivalidade das jovens pelo teu leito.

Epodo

Eu, por tua infelicidade,
 em lágrimas, suportarei
 o desgraçado destino. Ó mãe miserável,
 geraste inutilmente! Ah! 1145

Estou irada com os deuses!

Ai, ai!

Ó Graças unidas, por que o infeliz da sua pátria,
 inocente da falta,
 vós o mandastes para fora de sua casa? 1150

Vejo um seguidor de Hipólito
 que se apressa triste ao palácio.

QUARTO EPISÓDIO

Mensageiro

Onde poderia encontrar Teseu, senhor desta terra,
 mulheres? Se vós sabeis,
 indicai-me. Ele está dentro do palácio? 1155

Coro

Ele mesmo sai para fora do palácio.

Mensageiro

Teseu, carrego uma notícia digna de preocupação
 para ti e para os cidadãos que habitam a cidade de Atenas

e os limites da terra de Trezena.

Teseu

O que é isto? Alguma nova desgraça
aconteceu às duas cidades vizinhas? 1160

Mensageiro

Hipólito não mais existe, por assim dizer;
vê a luz, porém sob uma leve inclinação.

Teseu

Por qual pessoa? Quem se tornou inimigo dele por ter ido
desonrar, pela força, a esposa, como a de seu pai? 1165

Mensageiro

O próprio carrou o destruiu
pelas imprecações da tua boca, as quais tu, ao teu pai,
senhor do mar, rogaste contra o teu filho.

Teseu

Ó deuses! Posídon! Então és o meu pai,
seguramente, pois ouviste as minhas imprecações! 1170
Como foi destruído? Diga-me, como a armadilha da Justiça
golpeou quem me desonrou?

Mensageiro

Nós estávamos perto da orla banhada pelas ondas,
penteávamos, com almofaças, as crinas dos cavalos,
e chorávamos. Veio um mensageiro dizendo 1175
que Hipólito jamais retornaria com os pés para esta terra,
por tua causa, com um exílio desgraçado.
Ele mesmo veio, com uma enxurrada de lágrimas,
conosco na praia; numerosos amigos
da mesma idade acompanhavam-no. 1180

Após algum tempo, disse, afastando os gemidos:

“Por que estou perturbado? Devo obedecer às palavras de meu pai.

Aparelhai os cavalos do jugo ao carro,

servos, esta cidade não é mais a minha”.

Daí que cada homem se apressou, 1185

e com mais resolução que se pudesse dizer,

colocamos os cavalos arreados junto ao senhor.

Ele agarra as rédeas unidas ao carro com as mãos,

ajustando os dois pés juntos no apoio.

Estendendo as mãos, primeiramente, disse aos deuses: 1190

“Zeus, que eu morra, se sou um perverso!

Que o meu pai perceba como me desonrou,

quer eu esteja morto quer eu contemple a luz do dia”!

Tomando nas mãos o chicote, aplicou-o

nos potros, de uma vez só. Nós, os servos, junto do carro 1195

e perto dos freios, seguíamos o senhor

ao longo da rota que leva a Argos e a Epidauro.

Quando entramos em uma região deserta,

havia um promontório além desta terra,

situado em direção ao golfo Sarônico. 1200

Dali saiu um estrondo subterrâneo, como o trovão de Zeus,

libertou um forte fragor, horrível para se ouvir.

Os cavalos levantaram a cabeça e as orelhas ao céu;

entre nós houve um imenso temor,

de onde havia saído o ruído. À orla ressoante, 1205

olhamos, vimos uma onda extraordinária

que se elevava até o céu, que impedia

os meus olhos de avistar a costa de Círon,

escondia o Istmo e a pedra de Asclépio.

Depois, a espuma intumescia e, ao redor de tudo, 1210

havia muita ebulição no mar borbulhante,

e veio à margem na qual estava a quadriga.

Graças ao movimento das ondas, uma vaga enorme

expeliu um touro, besta monstruosa.

Toda a terra foi preenchida com o mugido 1215
 o qual ressoava horivelmente, e os que contemplavam
 a visão, essa revelava-se superior superior à visão.
 De imediato, um terrível medo se abateu sobre os potros.
 E o mestre, muito conhecedor dos hábitos dos cavalos,
 agarrou as rédeas com as mãos, 1220
 puxou-as, como um marinheiro faz com o remo,
 e, por trás, amarrando o corpo às correias.
 Eles morderam com o maxilar os freios forjados no fogo,
 e levaram-no com força, nem com a mão de seu capitão,
 nem com as correias, nem com o carro ajustado, 1225
 preocuparam-se. Se para a terra macia,
 ele dirigia a corrida com o leme,
 aparecia o touro à sua frente, regressava,
 enlouquecendo de terror a quadriga.
 E, se foram conduzidos às rochas, pela demência, 1230
 o touro aproximava-se em silêncio, seguia a borda do carro,
 e fê-lo cair e o derrubou,
 arremessando uma roda do carro à pedra.
 Tudo estava confuso. O cubo das rodas
 e as cavilhas dos eixos saltaram para cima bruscamente, 1235
 e o próprio infeliz, enlaçado nas rédeas,
 foi puxado, amarrado a um laço indissolúvel,
 a sua própria cabeça bateu contra as pedras,
 despedaçando as carnes, gritando palavras terríveis de se ouvir:
 “Parai, cavalos criados nos meus estábulos, 1240
 não me destruis! Ó miserável maldição do meu pai!
 Quem deseja salvar o melhor dos homens?”.
 Muitos desejavam, porém pelos pés fomos deixados para trás.
 Ele, após se ter libertado dos laços
 das correias talhadas, não sei de que forma, 1245
 caiu, ainda respirava com um fraco sopro de vida.
 Os cavalos e o touro monstruoso esconderam-se,
 não sei em que lugar estão na terra rochosa.

Eu sou, ao menos, escravo de tua casa, senhor,
 porém de forma alguma poderia 1250
 acreditar que o teu filho é um perverso,
 nem se toda a raça das mulheres se enforcasse
 e se alguém enchesse de escrita as tábuas do Ida,
 apesar disso, saberia que ele é nobre.

Coro

Ai!, Realizaram-se infortúnios com novos males, 1255
 e não se escapa da sorte e do destino!

Teseu

Graças ao ódio por este homem que tudo isso padeceu,
 agradaram-me tais palavras. Contudo, respeitando
 os deuses e a ele, pois nasceu de mim,
 nem me alegro nem me incomodo com esses males. 1260

Mensageiro

Como assim? Trazer o desgraçado ou
 o que devemos fazer para agradar o teu coração?
 Pense. Se aceitares os meus conselhos,
 não serás cruel com o teu filho que está no infortúnio.

Teseu

Trazei-o, para que eu veja, diante dos meus olhos, 1265
 e o refute com as palavras e as desgraças dos Numes 1267
 aquele que negou ter maculado o meu leito. 1266

QUARTO ESTÁSIMO

Coro

Tu levas o coração inflexível dos deuses e dos mortais,
 Cípris, e, com
 as asas salpicadas, envolve-os 1270

com as suas plumas ligeiras.

Ele voa sobre a terra e sobre o ressonante
mar salgado.

Eros encanta aquele que possui o coração enlouquecido;
ataca, alado e brilhante como ouro, 1275
e os filhotes selvagens das montanhas e do mar,
tudo o que a terra nutre
e o sol fulgurante contempla
e também os homens. Sobre todos, a dignidade 1280
real, Cípris, és a única que exerces.

ÊXODO

Ártemis

Chamo-te, filho de Egeu, de nobre família,
a prestar atenção.
É a filha de Leto, Ártemis, que te chama. 1285
Teseu, por que infeliz te alegras com tais fatos,
mataste o teu filho de um modo sacrílego,
foi persuadido por falsas e incertas palavras da tua esposa?
É visível a tua ruína.
Como não te escondes debaixo da terra no Tártaro, 1290
envergonhado pelo teu corpo,
ou mudas a vida às alturas, como um pássaro,
para que suportes a tua calamidade?
Entre os bons homens, tu não
possuis a parte que te cabe da vida. 1295
Ouça, Teseu, o estado das tuas desgraças.
Avançarei em nada com isso, e te afligirei.
Mas para isto eu vim, exhibir ser o espírito justo de teu filho
para que morra com honra,
e também a paixão da tua mulher ou, de certo modo, 1300
a nobreza dela. Da deusa que é a mais hostil
para nós, a virgindade é um prazer,

ela foi mordida pelo agulhão, apaixonou-se por teu filho.
 Pela razão ousava vencer Cípris,
 destruída sem querer pelas maquinações da nutriz, 1305
 que, através de juramentos, revelou a doença ao teu filho.
 E ele, como era justo, não atendeu
 às suas palavras; nem quando foi maltratado por ti
 quebrou a fé dos juramentos, pois era piedoso.
 E ela, temendo cair, ao provar, 1310
 escreveu acusações enganosas e destruiu,
 pelo dolo, o teu filho, porém te persuadiu disso.

Teseu

Ai de mim!

Ártemis

Machuca-te o meu relato, Teseu? Descansa, porém,
 ouça o que segue, pois arrepender-te-ás muito.
 Sabias que tinhas três imprecações certas do teu pai? 1315
 Uma delas tens desviado, tu, o mais perverso,
 a teu filho, devias tê-la usado contra algum dos teus inimigos.
 O teu pai, senhor do mar, julgando que, por bem te
 concedeu, pois havia te prometido.
 E tu, quanto àquele e a mim, revelas-te um perverso, 1320
 que nem uma prova nem a palavra dos adivinhos
 esperaste, não questionaste, nem por um longo tempo
 permitiste um exame; contudo, com mais pressa do que tu devias,
 pronunciaste imprecações contra o teu filho e o mataste.

Teseu

Senhora, que eu pereça!

Ártemis

Fizeste algo terrível, entretanto, 1325
 ainda é possível para ti obter o perdão por esses atos.

Cípris desejou que isso acontecesse deste modo,
 saciando a sua ira. Esta é a lei entre os deuses:
 ninguém quer se opor ao desejo
 do outro, no entanto sempre nos afastamos disso. 1330
 Depois, saiba que, se não temesse a Zeus,
 eu não viria envergonhada nessa condição
 ao permitir que, o homem mais amado de todos os mortais,
 morresse. E quanto ao teu erro,
 é a ignorância que te liberta da maldade. 1335
 Em seguida, a morte da tua mulher suprimiu
 as provas verbais, de modo que persuadiu a tua mente.
 Sobretudo a ti irromperam os males,
 porém a mim também a aflição. Os deuses
 não se alegram quando os piedosos morrem; os maus, 1340
 e aos seus filhos, e às suas casas, nós os destruímos.

Coro

E este miserável avança
 com o jovem corpo e com a cabeça dourada
 lacerados. Ó sofrimento desta casa,
 como dupla dor foi cumprida no palácio, 1345
 que caiu de um deus!

Hipólito

Ai, ai!
 Eu sou infeliz, por causa de um pai injusto,
 fui lacerado por injustos oráculos.
 Miserável, estou perecendo, ai de mim! 1350
 As dores agitam-se na minha cabeça,
 um espasmo palpita no meu cérebro.
 Pára, a fim de que repouse o corpo esgotado.
 Oh, oh!
 Ó odiosos cavalos do carro, que 1355
 nutri com a minha mão,

destruíste-me, mataste-me!

Ai, ai, pelos deuses, suavemente, escravos,
tocai com as mãos as chagas de meu corpo.

Quem se coloca a meu lado direito? 1360

Elevai-me como convém, arrastai-me atentamente,
o infortunado e infando
pelas faltas paternas. Zeus, Zeus, vês isto?

Aqui, eu, o misericordioso adorador dos deuses,
este que transcendeu a todos quanto à castidade. 1365

Avanço ao visível Hades, no auge,
a minha vida foi destruída, e em vão, os trabalhos
de piedade
pratiquei para os homens.

Ai, ai! 1370

Agora a dor, a dor vem sobre mim,
deixai-me, miserável que sou,
e que me viesse a morte como libertadora!

Destrua-me, que pereça o infeliz!
Amaria por uma espada de duplo gume 1375

ser dividido e adormecer
até o fim da minha vida.

Ó imprecação funesta de meu pai!

Um parente manchado de sangue
de anteriores ancestrais 1380

expulsou

um mal, nem permanece
e vem contra mim. Por que um inocente
é culpável por estes males?

Ai de mim!

O que direi? Como libertarei 1385
a minha vida

cruel dessa dor?

Oxalá deixasse repousar,
a esse miserável, a noite negra

do destino do Hades!

Ártemis

Ó miserável, a que infortúnios estavas atrelado!

A nobreza do teu espírito te destruiu.

1390

Hipólito

Ah!

Ó divino sopro do perfume! E, embora esteja entre males,

sinto a tua presença, o meu corpo foi aliviado.

Existe em tais lugares a deusa Ártemis!

Ártemis

Ó miserável, para ti é a mais querida das deusas.

Hipólito

Tu vês, senhora, como estou deplorável?

1395

Ártemis

Vejo. Dos olhos não me é permitido chorar.

Hipólito

Não há mais para ti o caçador, nem o servidor.

Ártemis

Sem dúvida. Embora pereças, tu és amado por mim.

Hipólito

Não há mais um cavaleiro, nem guarda das imagens.

Ártemis

A malvada Cípris tramou isto.

1400

Hipólito

Ai, entendo que um Nume me destruiu.

Ártemis

Acusava-te por não a honrares, irritava a tua castidade.

Hipólito

Compreendo que, como era uma, destruiu-nos aos três.

Ártemis

Tu, teu pai e, em terceiro, a esposa.

Hipólito

Choro também o infortúnio do meu pai.

1405

Ártemis

Ele foi enganado pelas decisões de um Nume.

Hipólito

Ó miserável, tu és por esta desgraça, pai!

Teseu

Estou destruído, filho, não tenho prazer pela vida.

Hipólito

Lamento mais a ti do que a mim pelo teu erro.

Teseu

Se pudesse, filho, iria no teu lugar de morto.

1410

Hipólito

Ó cruéis presentes do teu pai Posídon!

Teseu

Que jamais tivessem chegado à minha boca!

Hipólito

O quê? Tu me matarias, pois estavas zangado.

Teseu

A minha opinião foi derrubada pelos deuses.

Hipólito

Ah!

Oxalá a raça dos mortais seja funesta aos Numes!

1415

Ártemis

Deixa disso! Nem nas trevas subterrâneas,
pelo desejo da deusa Cípris,
a cólera impune abater-se-á sobre o teu corpo,
por tua piedade e benevolência do espírito.

Eu atingirei a um outro, pela minha mão

1420

o que for mais querido dentre os mortais,
com as flechas inescapáveis eu me vingarei.

E a ti, ó miserável, no lugar destes males, eu te darei
as maiores honras na cidade de Trezena.

As jovens solteiras, antes do casamento,
cortarão os cabelos para ti; por um longo tempo,
colhendo o maior sofrimento de suas lágrimas.

1425

A prática do canto das virgens sempre contigo
estará preocupada; não caindo no esquecimento
e a paixão de Fedra por ti será silenciada.

1430

Tu, ó filho do velho Egeu, toma
o teu filho nos braços e o abraça.

Sem querer o mataste, e aos homens
é natural que errem se os deuses assim o ordenam.

Aconselho-te a não odiar o teu pai,

1435

Hipólito, tens agora o destino pelo qual te perdeste.
 Adeus! Não me é lícito olhar as mortes,
 nem macular os olhos com as exalações dos moribundos.
 E vejo que a tua desgraça já está próxima.

Hipólito

Saúdo-te, tu que partes, virgem bem-aventurada! 1440
 E deixaste facilmente a nossa longa convivência.
 Desfaço a discórdia com o meu pai por tua solicitação,
 pois até agora obedeci às tuas palavras.
 Ai, a escuridão já atinge os meus olhos.
 Pega-me, pai, endireita o meu corpo! 1445

Teseu

Ai de mim, filho, que me fazes neste infortúnio?

Hipólito

Pereço e já vejo as portas infernais.

Teseu

E deixas a minha mão impura?

Hipólito

Não, pois eu te liberto deste crime.

Teseu

O que dizes? Deixas-me livre deste sangue? 1450

Hipólito

Tomo por testemunha Ártemis, a do arco dominador.

Teseu

Ó caríssimo, como pareces nobre ao teu pai!

Hipólito

Ó adeus, para ti, adeus novamente, pai!

Teseu

Oh, o teu espírito como é piedoso e bom!

Hipólito

Faço votos que os teus filhos legítimos sejam bons.

1455

Teseu

Não me abandones, filho, porém suporta mais um pouco!

Hipólito

Acabou o meu limite; estou morrendo, pai.

Cubra o meu rosto rapidamente com o manto.

Teseu

Ó famoso território de Erecteu e de Palas,

que homem perdereis! Sou desgraçado,

pois me lembrarei muito, Cípris, dos teus males!

1460

Coro

Esta dor, comum a todos os cidadãos,

chegou, de modo imprevisto.

Uma torrente de lágrimas acontecerá;

as histórias as que são dos grandes

espalham-se ainda mais em lamentações.

1465

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – BIBLIOGRAFIA BÁSICA

ARISTÓTELES. *La poétique*. Trad. Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.

ARROWSMITH, William. Euripides' Theater of ideas. In: SEGAL, Charles. (org.). *Twentieth Century Interpretations of Euripides*. Nova Jérsei: Prentice-Hall, 1968.

BERGREN, Ann L. T. Language and the female in early greek thought. *Arethusa*, v. 16, p. 69-95, 1983.

BERNS, Gisela. Nomos and physis: an interpretation of Euripides' *Hippolytus*. *Hermes*, v. 101, 165-187, 1973.

BRAUND, D. C. Artemis Eukleia and Euripides' *Hippolytus*. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 100, p. 184-185, 1980.

BREMER, J. M. The meadow of love and two passages in Euripides' *Hippolytus*. *Mnemosyne*, Países Baixos, v. 28, fasc. 3, p. 268-280, 1975.

BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CAIRNS, Douglas L. Hybris, dishonour and thinking big. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 116, p. 1-32, 1996.

CANTARELLA, Eva. *Pandora's daughters: the role and status of women in Greek and Roman Antiquity*. Trad. Maureen B. Fant. Londres: The Johns Hopkins University, 1993.

CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 31-63.

CLAUS, David. Phaedra and the socratic paradox. *Yale Classical Studies*, v. 22, p. 223-238, 1972.

COLLARD, C. Formal debates in Euripides' drama. *Greece & Rome*, v. 22, p. 58-71, 1975.

CONACHER, D. J. A Problem in Euripides' *Hippolytus*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 92, p. 37-44, 1961.

CROCKER, Lester G. On interpreting Hippolytus. *Philologus*, Berlin, v. 101, p. 238-246, 1957.

DEVEREUX, George. *The character of the euripidean Hippolytos: an ethno-psychoanalytical study*. California: Scholar Press, 1985. (Scholars Press studies in the humanities series, n. 8).

DIMOCK JR., George E. Euripides' Hippolytus, or virtue rewarded. *Yale Classical Studies*, v. 25, p. 239-258, 1977.

DODDS, E. R. Euripides the irrationalist. *Classical Review*, v. 43, p. 97-104, 1929.

_____. The AIDWS of Phaedra and the meaning of the *Hippolytus*. *Classical Review*, v. 39, p. 102-104, 1925.

EASTERLING, P. E. Anachronism in Greek tragedy. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 105, p. 1-10, 1985.

EISNER, Robert. Euripides' Use of Myth. *Arethusa*, v. 12, p. 153-174, 1979.

ELORZA, Edith Arlinet. *Razón y pasión en Medea de Eurípides*. 3. ed. Buenos Aires: Universidade de Buenos Aires, 1996.

EURÍPIDES. *Alceste. Eracleide*. Trad. Nicoletta Russello. Milano: Oscar Mondadori, 1995d. (Classici Greci e Latini, 91).

_____. *Bacas*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1995a. (Grécia e Roma, 4).

_____. *Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*. Trad. David Kovacs. London: Harvard University Press, 1995b. v. 2.

_____. *Elena. Ione*. Trad. Umberto Albini e Vico Faggi. 2. ed. Milano: Garzanti, 1988.

_____. *Héracles*. Trad. Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

_____. *Hippolytos*. Intr. e coment. de W. S. Barrett. Oxford: Claredon, 1964.

_____. *Hippolytus*. Introd. e coment. de John Ferguson. Bristol: Bristol Classical Press, 1994a.

_____. *Íon*. Trad. e introd. de Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 1994b. (Coleção Mare Nostrum; Série Clássicos, 3).

_____. *Les troyennes. Iphigénie en Tauride. Électre*. Trad. Léon Parmentier e Henri Gregoire. Paris: Les Belles Letres, 1942. v. 4.

_____. *Medéia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1991. (Grécia e Roma, 2).

_____. *Oreste*. Trad. Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1973. v. 6.

_____. *Troiane. Eracle*. Trad. Laura Pepe. Milano: Oscar Mondadori, 1994c. (Classici Greci e Latini, 80).

_____. *Supplici. Elettra*. Trad. Silvia Fabbri. Milano: Oscar Mondadori, 1995c. (Classici Greci e Latini, 74).

FÉREZ, Juan Antonio López. El tema de la educación en Eurípides. In: *Primeiras Jornadas Internacionais do teatro grego*, Valência, p. 208-233, 1995.

_____. En torno a los dioses griegos y sus mitos en Eurípides. I. Zeus. In: GARZYA, A. (ed.). *Idee e forme nel teatro greco*. Atti del Convegno Italo-Spagnolo, Napoli 14-16 ottobre 1999. Nápoles, 2000. p. 301-320.

_____. Observaciones sobre los mitos en el *Heracles* de Eurípides. In: BRASETE, Maria Fernanda (coord.). *Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. p. 71-114.

FITZGERALD, G. J. Misconception, hypocrisy and the structure of Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 2, p. 20-40, 1973.

GIBERT, JOHN C. Euripides' *Hippolytus* plays: wich came first? *The Classical Quaterly*, Oxford, v. 47, fasc.i, p. 85-97, 1997.

GLENN, Justin. The fantasies of Phaedra: a psychoanalytic reading. *The classical world*, v. 69, p. 435-442, 1976.

GOFF, E. Barbara. *The noose of words: readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

GOULD, John. Law, custom and myth: aspects of the social position of women in classical Athens. *The Journal of Hellenic Studies*, Londres, v. 100, p. 38-59, 1980.

GRAVES, Robert. *The greek myths*. New York: George Braziller, 1959. v. 1 e 2.

GRENE, David. The interpretation of the Hippolytus of Euripides. *Classical Philology*, v. 34, p. 45-58, jan. 1939.

HALLERAN, Michael R. Gamos and Destruction in Euripides' *Hippolytus*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 121, p. 109-121, 1991.

HAMILTON, Richard. Prologue, prophecy and plot in four plays of Euripides. *American Journal Philology*, v. 99, p. 277-302, 1978.

HARTIGAN, Karelisa. Euripidean Madness: Herakles and Orestes. *Greece & Rome*, v. 34, n. 2, p. 126-135, 1987.

HATHORN, Richmond Y. Rationalism and irrationalism in Euripides' *Hippolytus*. *Classical Journal*, v. 52, p. 211-218, 1956-7.

KARYDAS, Helen Pournara. *Eurykleia and her successors*. Female figures of authority in greek poetics. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.

KNOX, Bernard. *World and action: essays on the Ancient Theater*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986.

KOVACS, David. Euripides *Hippolytus* 100 and the meaning of the prologue. *Classical Philology*, v. 75, p. 130-137, apr., 1980.

_____. Shame, pleasure, and honor in Phaedra's great speech (Euripides *Hippolytus* 375-87). *The American Journal of Philology*, v. 101, p. 287-303, 1980.

_____. *The heroic muse*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

JORDAN, Borimir. Εὐνοία at Euripides' *Hippolytus* 160. *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 19, p. 75-81, 1978.

LATTIMORE, R. Phaedra and Hippolytus. *Arion*, Brookline, v. 1, p. 5-18, 1962.

LAWALL, Gilbert W. The green cabinet and the pastoral design. Theocritus, Euripides and Tibullus. *Ramus*, v. 4, p. 87-100, 1975.

LORAUX, Nicole. *Façons tragiques de tuer une femme*. Paris: Hachette, 1985. (Textes du XX^e Siecle).

LUSCHNIG, C. A. E. Men and gods in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 9, p. 89-100, 1980.

_____. The value of ignorance in the *Hippolytus*. *American Journal of Philology*, Baltimore, v. 104, n. 2, p. 115-123, 1983.

_____. *Time holds the mirror: a study of knowledge in Euripides' Hippolytus*. New York: E. J. Brill, 1988.

MEZZABOTTA, M. R. Jason and Orpheus: Euripides Medea 543. *American Journal Philology*, v. 115, p. 47-50, 1994.

MITCHELL, Robin N. Miasma, mimesis and scapegoating in Euripides' *Hippolytus*. *Classical Antiquity*, v. 10, p. 97-122, 1991.

MOSSE, Claude. *La mujer en la Grecia clásica*. Trad. Celia María Sánchez. 3. ed. Madrid: Nerea, 1990.

ORBAN, Marcel. *Hippolyte: palinodie ou revanche?* *Les Études Classiques*, v. 49, n. 1, p. 3-17, 1981a.

_____. *Hippolyte: 'Souffrir pour comprendre'*, (Esch., Ag., v. 177, trad. Mazon). *Les Études Classiques*, v. 49, n. 3, p. 194-212, 1981b.

PAGE, Denys. *Sappho and Alcaeus: an introduction to the study of ancient lesbian poetry*. Oxford: Clarendon, 1987.

PARRY, Hugh. The second stasimon of Euripides' *Hippolytus* (732-775). *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 97, p. 317-326, 1966.

PIGEAUD, J. Euripide et la connaissance de soi. Quelques réflexions sur Hippolyte 73 à 82 et 373 à 430. *Les Études Classiques*, v. 44, n. 1, p. 3-24, 1976.

PUCCI, Pietro. Euripides: the monument and the sacrifice. *Arethusa*, v. 10, p. 165-195, 1977.

RIVIER, André. *Essai sur le tragique d'Euripide*. 2. ed. Paris: Diffusion de Boccard, 1975.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: Ed. da Unb, 1998.

_____. *La modernité d'Euripide*. Paris: Press Universitaires de France, 1986.

SCHENKER, D. J. *The victims of Aprodite: Hippolytus*, 1403-05. *Mnemosyne: a Journal of Classical Studies*, Países Baixos, v. 98, fasc. 1, , p. 1-10, fev.1995.

SEAFORD, R. A. S. The tragic wedding. *Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 106-130, 1987.

SEGAL, Charles P. Curse and oath in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 1, p. 165-180, 1972.

_____. The tragedy of the *Hippolytus*: the waters of ocean and the untouched. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 70, p. 117-169, 1965.

_____. Shame and purity in Euripides' *Hippolytus*. *Hermes*, v. 98, p. 278-299, 1970.

_____. Euripides' *Hippolytos* 108-112: tragic irony and tragic justice. *Hermes*, v. 97, p. 297-305, 1969.

_____. Theatre, ritual and commemoration in Euripides' *Hippolytus*. *Ramus*, v. 17, p. 52-74, 1988.

SÊNECA. Phaedra. In: _____. *Seneca's Tragedies*. London: Harvard University Press, 1953. v. 2.

SMITH, Wesley D. Staging in the central scene of the *Hippolytus*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 91, p. 162-177, 1960.

SÔFOCLES. *Ajax. Electra. Oedipus Tyrannus*. Trad. Hugh Lloyd-Jones. London: Harvard University Press, 1994.

SMOOT, J. J. On a vase painting, a clearer view of Euripides' *Hippolytus*. *Comparative Literature Studies*, University Park, v. 13, p. 292-303, 1976.

SOLMSEN, Friedrich. 'Bad shame' and related problems in Phaedra's speech (Eur. *Hipp.* 380-388). *Hermes*, v. 101, p. 420-425, 1973.

SOURVINOU-INWOOD, Christiane. A series of erotic pursuits: images and meanings. *The Journal of Hellenic Studies*, v. 107, p. 131-153, 1987.

VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. 5. ed. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Difel, 1986.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WILLINK, C. W. Some problems of text and interpretation in the *Hippolytus*. *The Classical Quaterly*, Oxford, v. 18, p. 11-43, 1968.

WINNINGTON-INGRAM, R. P. Eurípides ποιητής σοφός. *Arethusa*, v. 2, p. 127-142, 1969.

ZEITLIN, Froma I. Cultic models of the female: rites of Dionysus and Demeter. *Arethusa*, v. 15, p. 129-159, 1982.

_____. The closet of masks: role playing and mythmaking in the Orestes of Euripides. *Ramus*, v. 9, p. 51-77, 1980.

II – BIBLIOGRAFIA GERAL

AVERY, Harry C. My tongue swore, but my mind is unsworn. *Transactions of the American Philological Association*, v. 99, p. 19-35, 1968.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. Hortência dos Santos. 9. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

DIGGLE, James. Euripides, *Hippolytus*, 88-9. *Classical Review*, v. 17, p. 134, 1967.

DOWDEN, Ken. *Os usos da mitologia grega*. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1994.

ÉSQUILO. *Orestéia*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURÍPIDES. *Alceste*. Introd. e coment. de A. M. Dale. Oxford: Clarendon Press, 1987.

_____. Hipólito. In: BRUNA, Jaime. *Teatro grego*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 91-130.

_____. *Hipólito*. Trad. e introd. Frederico Lourenço. Lisboa: Colibri, 1993. (Coleção Mare Nostrum; Série Clássicos, 1).

_____. *Hipólito*. Trad. Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: Ed. da Unb, 1997.

_____. *Hippolyte*. Trad. e introd. de Louis Méridier. 3. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1960. v. 2.

_____. *Hippolytus*. Trad. e introd. de Gilbert e Sara Lawall. Bristol: Bristol Classical Press, 1986.

_____. *Orestes*. Trad. Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Ed. da Unb, 1999.

FÉREZ, Juan Antonio López. Retórica y tragedia em Eurípides. *Atas do III Simpósio Internacional Investigações Semióticas III*, Madrid, p. 57-71, 1988.

FESTUGIÈRE, A-J. *La esencia de la tragedia griega*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Ariel, 1986.

FURLEY, W. D. Phaidra's pleasurable Aidos (Eur. Hipp. 380-7). *The Classical Quaterly*, Oxford, v. 46, fasc. i, p. 84-90, 1996.

GLUCKER, J. Euripides, *Hippolytus*, 88. *Classical Review*, v. 16, p. 17, 1966.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. 4. ed. Trad. e estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001. (Pólen).

KIRK, G. S. *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Editorial Labor, 1992. (Labor, 27).

KITTO, H.D.F. *A tragédia grega*. Trad. Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: A. Amado, 1961. 2 v.

KONSTAN, David. Las emociones trágicas. In: TOBIA, Ana Maria González de (org.). *Una nueva visión de la cultura griega antigua hacia el fin del milenio*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2000.

LEFKOWITZ, Mary R. 'Impiety' and 'atheism' in Euripides' dramas. *The Classical Quaterly*, Oxford, v. 39, fasc. i, p. 70-82, 1989.

LESKY, Albin. *A History of Greek Literature*. Trad. James Willis e Cornelis de Heer. Indianapolis: Hackett, 1996.

_____. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Coleção Debates, 32).

MÉRIDIÉ, L. Euripide et l'orphisme. *Bulletin de l' Association Guillaume Budé*, v. 18, p. 15-31, 1928.

MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su tiempo*. Trad. Alfonso Reyes. México: Fundo de Cultura Econômica, 1978. (Breviarios, 7).

NEWTON, Rick M. *Hippolytus* and the dating of Oedipus Tyrannos. *Greek Roman and Byzantine Studies*, v. 21, p. 5-22, 1980.

OTTO, Walter. *Les dieux de la Grèce: la figure du divin au miroir de l'esprit grec*. Trad. Claude-Nicolas Grimbart e Armel Morgant. Paris: Payot, 1993.

ROMILLY, Jacqueline de. *L'évolution du pathétique: d'Eschyle a Euripide*. Paris: Press Universitaires de France, 1961.

SAÏD, Suzanne. *La faute tragique*. Paris: François Maspero, 1978.

SAVIETTO, Maria do Carmo. Medéia e Fedra: uma perspectiva racionalista da condição da mulher e suas emoções. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 28, p. 117-127, 1988.

SÓFOCLES. *Antígona*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Brasília: Ed. da Unb, 1997.

SPRANGER, J. A. The attitude of Euripides towards love and marriage. *The Classical Review*, Oxford, v. 24, p. 4-5, 1910.

VEGA, José S. Lasso de la. Hipólito y Fedra en Eurípides. *Estudios Clásicos*, Madrid, v. 9, p. 361-410, 1965.

VERNANT, Jean Pierre. *A morte nos olhos: figurações do outro na Grécia Antiga - Ártemis e Gorgó*. 2. ed. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. (Erudição e Prazer).

_____. *Mito e pensamento entre os gregos*. 2. ed. Trad. Haiganuch Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VRIES, G. J. de. Sophrosyne en Grec classique. *Mnemosyne*, v. 11, p. 81-101, 1943.

- WEST, M. L. Euripides, *Hippolytus*, 88. *Classical Review*, v. 15, p. 156, 1965.
_____. Euripides, *Hippolytus*, 88. *Classical Review*, v. 16, p. 274, 1967.