

Hipólito e Fedra

nos caminhos de um mito

Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho,
José Ribeiro Ferreira (coords.)

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HIPÓLITO EM EURÍPIDES: CONSTRUÇÃO DE UM PROTAGONISTA

MARIA DO CÉU FIALHO
Universidade de Coimbra

Em 432 a.C. apresentou Eurípides no agon trágico das Grandes Dionísias o seu *Hippolythos Kalyptomenos*. O velamento de Hipólito, que teria dado o nome à peça, representaria o gesto de pudor e escândalo do protagonista perante a confissão aberta e despudorada da paixão avassaladora por ele nutrida por parte de Fedra. Também o público ateniense se escandalizou, a ponto de o dramaturgo ter retirado do concurso esse primeiro *Hipólito*.

Em 428 a.C. Eurípides volta à cena com um novo tratamento dramático do mito, no *Hippolythos Stephanephoros*. Substancialmente, a diferença deve residir no tratamento mais moderado da expressão da paixão, não na sua intensidade. Fedra debate-se, aqui, com uma paixão que deixa trair a sua violência destruidora não tanto na verbalização mas, antes de mais, no silêncio que tenta manter a todo o custo, enquanto o seu corpo se consome por esse *pathos* arrasador. Para B. Snell (1967: 23-46, 47-69), da primeira Fedra teriam ficado vestígios de inspiração na *Fedra* de Séneca, bem como na força terrível que anima a ação de Medeia, na peça homónima, composta entre os dois *Hipólitos*, como se o dramaturgo houvesse decantado na princesa da Cólquida o que fora obrigado a moderar entre um e outro comportamento de Fedra nas duas peças.

Assim, percebemos que foi a personagem Fedra quem determinou o modo como o dramaturgo foi levado a recriar a sua peça: o que se reveste de sumo interesse, quando, em simultâneo, nos apercebemos que a receção de *Hipólito* passa, já através de Séneca, por todas as Fedras, mediante as quais o mito é reescrito na posteridade, pondo, no centro do conflito trágico, essa personagem feminina que luta por se manter como senhora da casa e que reconhece, com aguda lucidez e amargura, a sua derrota, a incongruência entre a razão e os parâmetros ético-sociais a que está vinculada, por um lado, e a força da paixão que a arrasta para uma ação que não aprova, mas que percebe ser o único caminho que se lhe abre, que a leva à autodestruição e que trilha, coagida por essa indomável dessa paixão¹.

¹ M. Quijada 2008: 93-94 nota, com absoluta precisão, até que ponto a ação humana e as suas consequências conferem força dramática à figura de Fedra, presente, por assim dizer, para além da sua morte. Por seu turno, o centrar das atenções em Fedra é também preparado pelo Coro, no párodo, através da sua ação: as mulheres lavam roupas do palácio, sabem, pois, da doença de Fedra e interrogam-se sobre a sua natureza e as suas causas: vd. M. Hose 1990: 168. Após a monódia de Hipólito moribundo (vv. 1347-1388) o Coro introduz um elemento de

Eis o que se revela de tal conflito interior nas palavras iniciais do famoso monólogo da Fedra euripídiana (vv. 373 sqq.)²:

FEDRA

Mulheres de Trezena, que habitais este derradeiro promontório do país de Pélops, já tenho reflectido, na duração arrastada da noite, sobre aquilo que destrói a vida dos mortais. E o que me parece é que não é devido à natureza da sua compreensão que praticam o mal; pois pensar bem é apanágio de muitos. Mas devemos considerar o seguinte: reconhecemos o que está certo e compreendemo-lo, só que não o pomos em prática; uns, por inércia; outros, porque põem à frente do bem outra coisa, um prazer qualquer. Há muitos prazeres na vida: grandes conversas, o lazer (um mal deleitoso) e o respeito (*aidos*), de que há duas espécies. Um não é mau; o outro é a ruína do lar. Se o momento oportuno para cada um deles fosse evidente, sendo coisas distintas não teriam ambos as mesmas letras. Acontece que é assim que eu penso e não há poção que possa adular o meu modo de pensar, fazendo-me cair na opinião contrária. (...)

Quando percebi que estava apaixonada, pus-me a pensar na melhor maneira de aguentar o amor. Comecei por calar e esconder a doença (*noson*). É que não vale a pena confiar na língua, que sabe aconselhar os pensamentos alheios dos homens, mas que em seu próprio interesse só consegue grande quantidade de desgraças. Em segundo lugar, decidi aguentar dignamente esta demência (*anoian*), vencendo-a por um esforço de reflexão sensata (*sophronein*). Em terceiro lugar, visto que não era assim que conseguiria dominar Cípris, resolvi morrer; e ninguém negará que é a mais forte das decisões.

A Ama arranca, dolosamente, nesta peça, o nome do objeto da paixão de Fedra e é ela quem desvenda a Hipólito essa paixão, no intuito de pôr fim ao sofrimento da sua senhora. Os parâmetros de uma ética utilitarista da Ama nada têm a ver com os de Fedra. Como reage Hipólito? “aos gritos, a dizer à Ama coisas horrendas” (vv. 581-582), levado por uma natural reação de escândalo, ainda que se perceba que a Ama lhe tenha pedido segredo, certamente por fazer revelações para as quais não houvera obtido permissão. Da natural surpresa escandalizada, Hipólito passa ao exagero da sua afirmação de ser impoluto, inabordável pelas manifestações de Afrodite e, como tal, repudiando o próprio contacto físico de uma Ama suplicante, que vê as ameaçadoras consequências do seu gesto, repudiando, por fim, a própria presença odiosa e repugnante,

retardamento emocional pelo facto de não intervir, isto é, de não reagir prontamente à situação de Hipólito (vd. M. Hose 1990: 234).

² A tradução citada é sempre a de F. Lourenço 2009. Este monólogo tem sido objeto de forte atenção na investigação euripídiana e nos estudos sobre a peça. A ele me não dedico, por não caber nos objetivos desta reflexão. Veja-se M. Quijada 2008: 101 sqq. e infra, pp.35-36.

como afirma, das mulheres na sua existência – mais ainda, identificando-as com Afrodite, a deusa que ele rejeita, e classificando a sua existência como um mal. Não quebrará, todavia, o juramento prévio de silêncio, ao contrário do que havia anunciado à Ama.

É a ordem da natureza, afinal, que Hipólito rejeita, na sua reação já descomedida, no episódio II, e, com ela, implicitamente, as leis naturais que aproximam e promovem a união entre o que vive, que por elas se perpetua, que por elas, falando da raça humana, assegura a permanência da casa, da pólis e das instituições.

Desde a sua primeira aparição no espaço de representação, no contexto de um prólogo bipartido³, o espectador pode perceber, por si mesmo, progressivamente, que Hipólito permanece, por sua vontade e, também, por sua natureza, à margem do caudal de afetos e de paixões que constituem a própria vida – à margem, afinal, da própria vida. Regressado, com os seus companheiros de caça, de prados intranspostos por quem trabalha a terra ou por quem apascenta os rebanhos que a si mesmo se renovam por essa lei que comanda as fontes da vida, Hipólito transporta uma coroa de flores entretecida em honra de Ártemis (quadro que dá o nome à peça) e assim lha dedica (vv. 73-87):

HIPÓLITO

Trago esta coroa entretecida para ti, senhora, que arranjei num prado intacto, onde o pastor não se atreve a apascentar os seus animais, nem o ferro alguma vez entrou. Não, é um prado virgem que a abelha primaveril atravessa, e o Respeito (*aidos*) irriga-o com orvalhos fluviais. Os que nada precisam de aprender, partilhando sempre, em todas as coisas, de uma castidade que lhes está na natureza, esses poderão colher; mas os maus não têm esse direito. Aceita, pois, querida senhora, de uma mão piedosa, esta coroa para os teus dourados cabelos. Sou o único entre os homens que tem este privilégio: conviver e conversar contigo, ouvindo o som da tua voz, sem olhar, porém, para o teu olhar. Que eu possa chegar ao fim da corrida da vida do mesmo modo que a comecei!

O protagonista sente-se como único na sua virtude e na sua proximidade à deusa. Que voz pode ele ouvir? Afrodite acabou de partir, Ártemis permanece silenciosa e distante até à derrocada do seu devoto... certamente, a voz ouvida é a da própria projeção de Hipólito sobre a ‘sua’ ideia de Ártemis. Ele é o detentor de “uma sensatez (*sophronein*) que lhe está na natureza” (vv. 79-80), que não carece de aprendizagem nem de exercício – é espontânea – e se opõe

³ Consoante foi há muito apontado, esta bipartição leva a que a chegada de Hipólito, a sua conduta e as suas palavras, em monólogo ou diálogo, tenham a função de uma espécie de ilustração das queixas de Afrodite. Vd. H. Erbse 1984: 34 sqq.

à restante Humanidade, os *kakoi*. Flagrante é a sobranceira destas palavras, contrária à moderação sensata que a *sophrosyne* traz consigo, na constante vigilância do seu equilíbrio e aprendizagem.

A Afrodite antropomórfica e vingativa, segundo os padrões homéricos, e mais tarde apresentada como força cósmica, na boca da Ama (ainda que por motivos de pragmatismo retórico), já assim havia, de resto, apresentado Hipólito, na sua *rhesis* inaugural (vv. 14-18): "...[ele] despreza a prática do amor e recusa o casamento, reverenciando, antes, Ártemis... acompanhando sempre a virgem pela floresta frondosa, persegue, com cães velozes, a caça..."

Por esta conduta será Hipólito destruído através de Fedra, o instrumento inocente que a deusa utilizará, ainda que com o preço da destruição desta mulher, para punir aquele que a despreza.

Se o castigo arruina Fedra, vítima inocente, nada importa aos deuses. E esta dimensão de vítima prepara os espectadores para o seu acolhimento, tal como a censura do orgulho de Hipólito os prepara para, por detrás da autoproclamada sensatez, detetarem sinais de excesso.

A não-aprendizagem de Hipólito projeta-se, segundo ele, no próprio curso da sua vida, tal como a vê: dando a volta ao estádio, no carro da existência, para fechar um circuito ao mesmo ritmo e do mesmo modo que o começara (v. 87). Mas este não é o ritmo, nem o balanço, nem o percurso que o Grego experiencia como o trajeto da existência humana.

O desafio eurípidiano consiste, pois, em construir, a partir da ação, no contexto do *mythos* dramatizado de Hipólito e Fedra, um protagonista na flor da juventude, descendente bastardo do mítico rei de Atenas e de uma Amazona, pujante de vida mas, simultaneamente, à beira dessa mesma vida, marginal em relação às leis que pautam o ciclo da natureza e a renovação da pólis, descentrado dessa mesma pólis (o seu espaço vocacional é o dos bosques e dos prados não frequentados por mortais, não as assembleias), soberbamente convicto da sua virtude e moderação e, simultaneamente, errado quanto ao sentido dos valores éticos, sem ser mau nem perder a sua nobreza de carácter. Esta é, em termos dramaturgicos e cénicos, a grande proposta de Eurípides para o *choragos* e para o ator que irá desempenhar o papel do protagonista.

O tom firme e decidido, seguro de si e dos seus caminhos, que Hipólito assume, desde o início, em monólogo ou perante o velho Servo, ou ainda frente à Ama, mais tarde, contrasta com a sua incapacidade de medir a relatividade das suas concepções, da ideia que tem de si, da vida, dos deuses. Hipólito autoproclama-se *hagnos* (v. 102: 'puro', 'sagrado'), perante o velho Servo, cuja voz é a da sensatez de quem já viveu o bastante e é capaz de ponderar as forças que comandam a vida. Pois como pode quem assim se proclama e se vê como modelo de *sophrosyne* negar, em relação a uma deusa, a qualquer deusa, ou melhor, a uma manifestação do divino, o seu carácter sagrado? E como pode

garantir que se mantenha a coberto dessa manifestação do divino, como se fosse o homem, não o divino, a deliberar sobre o curso da sua existência – a ponto de a antever inalterável?

Efêmero é o homem, dependente do dia, sem saber como este decorre e termina: nunca do mesmo modo que começa, nunca ao largo das leis que regem a própria vida.

O princípio da imutabilidade e da intemporalidade anti-histórica não é humano. Já Alcmeón de Crotona constatara que a grande limitação humana reside, precisamente, em o homem não poder unir a *arche* e o *telos* da sua existência (frg. 2B, DK).

E poderá Hipólito saber quem é verdadeiramente Ártemis? A deusa que surge no final da peça revela-se surpreendentemente distante do seu devoto. Mais parece que Hipólito venera uma projeção de si mesmo à luz da qual concebe a ‘sua’ Ártemis, com quem priva em tão próxima intimidade – projeção de si mesmo, na sua obstinação que lhe vem das raízes da sua própria natureza. É a *physis* da Amazona que prepondera nele, sem que ele disso se aperceba, quando repudia a união de sexos. Nem compreende a ambiguidade dos próprios espaços que frequenta: a Afrodite apraz-lhe também o prado ameno e a abelha que nele volita, com o seu agulhão, qual o agulhão de Eros⁴. Nesse prado se imagina Fedra próxima de Hipólito, num delírio de paixão que tenta calar e se lhe escapa em palavras que lhe pesam, e a que o ritmo dos anapestos líricos sublinha a expressão traída do seu estado de alma⁵. O caráter encriptado das suas palavras corresponde a uma forma de silêncio sobre a paixão, mantido com violento esforço – um silêncio que já Afrodite havia antecipado no prólogo (v. 40)⁶.

A lagoa salgada onde Ártemis tem o seu templo, próximo de Trezena, e que Fedra invoca, é o espaço rente ao mar, de cuja onda suave pode surgir Afrodite, cujo espaço aquático é querido a Dictina (vv. 145-150), a deusa cretense que o Coro invoca no párodo e que é identificável a Ártemis. A ‘Senhora da Lagoa’, consoante o Coro a cantará na parte final da peça (vv. 1131 sqq.), possui um santuário que Hipólito frequentava por hábito, para aí dirigindo o seu carro de cavalos: santuário que, pelo espaço plano da laguna vizinha, teria um hipódromo ou se prestaria a que Hipólito aí corresse, livremente, com seus corcéis.

Eurípidés parece fazer ecoar, neste erro fatal de Hipólito, a limitação do conhecimento dos deuses a que o homem está votado pela natureza humana e

⁴ Vd. J. M. Bremer 1975: 268-280 e Ch. Segal 1965: 117-169.

⁵ Refiro-me às intervenções correspondentes aos vv. 208-211, 215-222 e 228-231. Vd. F. Lourenço 2011: 163.

⁶ Vd. M. Hose 1990: 59.

pela natureza divina – o curto *bios* humano e a *adelotes* dos deuses (Protágoras, frg. 4B, DK).

O Coro das Mulheres de Trezena, na sua sabedoria de vida e na sua experiência de mulheres, parece intuir bem mais fundo do que Hipólito. Já foram jovens, já conheceram, porventura, o agulhão de Eros e a submissão ao jugo de Afrodite e às dores de parto. É, por assim dizer, uma Ártemis caleidoscópica, polifacetada, nas suas manifestações e equivalências, que o Coro invoca no párodo: Hécate, Cíbele, Dictina, Ilitia, protetora dos partos ou entidade que sacrifica as parturientes. Ártemis é muito mais do que a estreita representação que dela tem Hipólito.

O mar, na existência de Hipólito e no fim dessa existência, assume um papel de particular relevo e simbologia. Na sequência do voto formulado por Teseu a Poséidon, Hipólito, conduzindo, como lhe é habitual, o seu carro de cavalos, é colhido por um touro, saído do mar, que lhe espanta os cavalos e o faz sair do curso da corrida, por não conseguir dominá-los. Hipólito não terminará o curso da sua vida consoante o começou e como era sua convicção que assim fosse. Destruiu-o um touro, imagem da potência sexual masculina, da força brutal de *eros* que, afinal, o desvia.

Ártemis surgirá *ex machina* para reintegrar Hipólito no ciclo da vida só no ponto em que tal é possível: na memória *post mortem*, através de um rito instituído, quase iniciático: o das donzelas que ainda não conhecem o jugo (*korai azuges*, v. 1425) e que, imediatamente antes do casamento (*gamon paros*) lhe sacrificarão as suas tranças. Do outro lado do Golfo Sarónico, junto à Acrópole, Hipólito terá o seu templo memorial – nas imediações de um *Aphrodision*.

Duas são as deusas em tensão, duas as forças em tensão, cujas fronteiras se interpenetram para completar um ciclo vital: da virgindade à força da união, sob a égide de Afrodite, da união de Afrodite à gestação e ao parto⁷. O que completa o ciclo não está contido na existência de um só mortal, mas na força da geração e da perpetuidade na pólis. Talvez Hipólito, o bastardo, o filho da Amazona, o não pudesse compreender por natureza própria. À margem da historicidade humana e da pólis, não agindo nem interagindo na pólis, ele não se revela, por certo, um homem mau, um *kakos*, mas a *sophrosyne* não pode ser, no seu universo de negação e isolamento, uma virtude ética realizada.

⁷ Sobre a tensão e complementaridade do espaço vital representado pelas duas deusas vd. M. C. Fialho 2008: 125-146.