



A lógica secreta de Fedra: censura, sigilo e mistérios no *Hipólito* de Eurípides¹

Phaedra's Secret Logic: Censorship, Secrecy, and Mysteries in Euripides' Hippolytus

Marco Formisano²

<https://orcid.org/0000-0002-5292-5211>
marco.formisano@ugent.be

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v13i1.69121>

RESUMO: Em duas contribuições recentes ao estudo da tragédia grega (2018 e 2023), David Konstan enfatizou a *uchronie*, ou seja, o convite ao leitor para imaginar possibilidades narrativas alternativas, como uma característica deste gênero específico. Partindo dessa observação, argumento que, em *Hipólito*, de Eurípides, Fedra acaba por ser não apenas uma personagem dentro da trama trágica, mas também sua autora, uma vez que cria uma narrativa alternativa que acaba por guiar a trama — a falsa narrativa de que Hipólito a havia estuprado. O roteiro secreto de Fedra também pode ser lido, por um lado, em conexão com a censura operada na primeira versão da tragédia de Eurípides (o *Hippolytos kalyptomenos*) e, por outro lado, seguindo uma sugestão de Renate Schlesier (2002), como uma reconstituição teatral dos mistérios eleusinianos, aos quais tanto Hipólito quanto Fedra estão ligados por Afrodite no prólogo da peça.

PALAVRAS-CHAVE: *Hipólito*; Fedra; censura; mistérios; sigilo.

ABSTRACT: In two recent contributions to the study of Greek tragedy (2018 and 2023) David Konstan emphasized *uchronie*, i.e. the invitation to the reader to imagine alternative narrative possibilities, as a characteristic of this particular genre. Starting from this observation, I argue that in Euripides' *Hippolytus* Phaedra turns out to be not only a character within the tragic plot, but also its author, since she creates an alternative narrative which ends up guiding the plot — the false narrative that Hippolytus had raped her. Phaedra's secret script might also be read on the one hand in connection with the censorship operated on the first version of Euripides' tragedy (the *Hippolytos kalyptomenos*), and on the other hand, following up on a suggestion by Renate Schlesier (2002), as a theatrical re-enactment of the Eleusinian mysteries, to which both Hippolytus and Phaedra are linked by Aphrodite in the play's prologue.

KEYWORDS: *Hippolytus*; Phaedra; censorship; Mysteries; secrecy.

¹ Apresentei versões anteriores deste artigo em agosto de 2024 na Universidade de São Paulo, no “IX Colóquio do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o teatro antigo: vingança, reparação, perdão”, organizado por Adriane da Silva Duarte, e em novembro de 2024 no Centro di Ricerca Skené da Universidade de Verona, a convite de Gherardo Ugolini. Gostaria de agradecer aos anfitriões e ao público por suas discussões instigantes. Por fim, agradeço à Profa. Dra. Verônica Filíppovna (UFRJ) por ter melhorado o texto. Este ensaio deve ser publicado quase simultaneamente em inglês, no volume *Approaching Meaning. Background, Difference, Mind and the Hermeneutics of Ancient Texts. Essays in Honor of David Konstan*. (Montanari, P. [ed.], Berlin: De Gruyter, 2026), e em português nessa revista, ambos dedicados à memória de David Konstan.

² Marco Formisano is professor of Latin literature at Ghent University/BE. Currently he is the principal investigator of a research project founded by FWO (Research Foundation, Flanders) on “Coming after: late ancient ecopoetics”, cf. <https://comingafter-ugent.be/>.



Várias circunstâncias estão na origem deste ensaio, em primeiro lugar, minha dívida com David Konstan, a quem ele é dedicado.³ Além de minha profunda gratidão e admiração por sua mente brilhante e sempre benevolente, há um motivo mais acadêmico que eu gostaria de reconhecer. Em junho de 2022, David participou de uma conferência que tive a honra de co-organizar em Thessaloniki sobre textos incompletos, fragmentários e inacabados na antiguidade clássica (e outros). Seguindo o tema de nossa conferência, ele produziu para o volume *Labor imperfectus. Unfinished, Incomplete, Partial Texts in Classical Antiquity* (*Textos inacabados, incompletos e parciais na Antiguidade Clássica*), um estudo sobre a *Ifigênia em Áulis*, no qual emprega o termo francês *uchronie* para mostrar como essa tragédia em particular, que geralmente se acredita ter sido deixada inacabada pelo próprio Eurípides e expandida por interpolações posteriores, é, na verdade, um texto no qual

cada novo plano é considerado uma sugestão de uma possível linha de enredo que é interrompida por obstáculos sucessivos, convidando constantemente o público a imaginar possibilidades narrativas alternativas (Konstan, 2024, p. 261).

Em um ensaio anterior, Konstan observou que a tragédia, de modo geral, é um gênero literário que, por um lado, apresenta uma série de eventos destinados a conduzir ao fracasso e, por outro, sempre sugere caminhos alternativos e, portanto, nos convida a considerar como o enredo poderia ter sido desenvolvido de maneiras distintas. A tragédia como gênero “nos convida a imaginar outras maneiras pelas quais os eventos poderiam acontecer, a imaginar os complementos fantásticos da história em cena”. Por isso, “a tragédia é o vetor perfeito da *uchronie*” (Konstan, 2018, pp. 169–70). De fato, todo enredo trágico inclui em sua própria natureza a possibilidade de outros e diferentes resultados, alguns deles mais desejáveis para o público.

Outra referência para este ensaio é o livro *Phädras Ehre* (*A honra de Fedra*), publicado recentemente pela ensaísta, diretora de teatro e filósofa Agnese Grieco, dedicado ao *Hipólito* de Eurípides. Esta obra aborda também sua longa história de recepção, tanto na antiguidade quanto na modernidade. Esse pequeno volume foi uma descoberta muito relevante para mim por vários motivos, em especial porque Grieco enfatiza a singularidade desta peça. Grieco afirma que a protagonista feminina está longe de ser uma mulher obcecada que se deixa seduzir pelo amor insano que sente pelo enteado. Ao contrário,

³ Conheci David Konstan em 1996, durante sua visita à Universidade de Palermo (Itália), na qual eu era estudante de Pós-graduação. Posteriormente, aceitei seu gentil convite para passar um período de estudos na Brown University. Desde então, David tem representado para mim um guia intelectual luminoso e constante e um amigo maravilhoso.

Fedra é o oposto de Édipo. Ela sabe tudo. Desde o início. Seus pensamentos sobre a paixão e o dever, sobre o que é permitido e o que é proibido, mostram que sua decisão de morrer – mas também a decisão posterior de matar Hipólito – vem de dentro dela (Grieco, 2022, p. 30).⁴

O que torna essa Fedra euripidiana única é, de acordo com Grieco, seu “lúcido conhecimento desesperado” que a torna poderosa mesmo além da vontade dos deuses: “Quando a rainha finalmente se curva à vontade de Afrodite, ela já percorreu um longo caminho de dor. *Agora ninguém pode considerá-la uma mera ferramenta nas mãos da deusa*”⁵ (Grieco, 2022, p. 31, grifo nosso).

Carlo Diano, em um ensaio memorável publicado em 1970, já enfatizava que a *sophrosune* de Fedra é muito mais poderosa do que a de Hipólito, pois o que nele é natureza, em Fedra é “força de vontade e razão” (“forza di volontà e ragione”, Diano, 2022, p. 1498). É justamente neste ponto que eu gostaria de enfatizar um elemento crucial: Fedra não apenas escapa do controle dos outros e permanece no comando de suas ações, mas também acaba controlando Hipólito e, mais poderosamente, o enredo da tragédia, ou seja, o próprio *Hipólito*. Em outras palavras, a tragédia que os espectadores observam no palco e os leitores leem como um texto não é apenas uma criação de Eurípides: é o resultado consciente da própria estratégia e das escolhas deliberadas de Fedra.⁶

A relevância da protagonista feminina no texto de Eurípides é apoiada e fortemente combinada com outro motivo que se torna central em minha argumentação: o sigilo. Basta olhar para duas das mais famosas narrativas desse mito em latim para perceber que, enquanto Ovídio em *Heroides 4* e Sêneca na sua *Phaedra* não estão interessados em manter o segredo como o motor dramático em torno do qual os eventos são organizados, no texto grego o segredo continua sendo um aspecto fundamental da trama trágica. Para Konstan (2018, p. 175), tudo poderia ter sido diferente em *Hipólito*, se Fedra tivesse ouvido o que o jovem diz (Eurípides, *Hipólito*, vv. 656–8):

Mulher, minha piedade é o que te salva:
se eu não tivesse, incauto, a deus jurado,
não me absteria de a meu pai contá-lo.

⁴ Phädra ist das Gegenteil von Ödipus. Ela sabe tudo. Von Anfang an. Ihre Gedanken über Leidenschaft und Pflicht, über Erlaubtes und Verbotenes, zeigen, dass ihre Entscheidung zu sterben – aber auch die spätere, den Hippolytos zu töten – aus ihrem Inneren hervorgeht.

⁵ “Als die Königin sich schließlich dem Willen der Aphrodite beugt, hat sie einen langen Schmerzensweg zurückgelegt. Niemand kann sie jetzt noch als ein bloßes Werkzeug in den Händen der Göttin ansehen.”

⁶ Aqui eu gostaria de enfatizar que, em parte porque sou latinista e não especialista em teatro antigo, minha discussão concentra-se na textualidade do *Hipólito* e não nas características dramáticas, políticas, filosóficas, éticas, sexuais ou de gênero da peça, como amplamente discutido, por exemplo, no livro de Grieco e em muitos outros estudos. Em outras palavras, limito-me a considerar essa tragédia como um texto e a mim mesmo como um leitor, e não como um espectador.

Conforme sabemos, o texto que foi transmitido não é a primeira versão composta por Eurípides. Embora o sigilo pareça ser tão crucial para o *Hipólito* que temos, ele pode não ter sido um problema na versão anterior de Eurípides, que provavelmente inspirou as obras de Ovídio e Sêneca e à qual a tradição deu o título de Ἰππόλυτος καλυπτόμενος, isto é, *Hipólito velado*, precisamente porque (como os fragmentos existentes e as fontes secundárias parecem confirmar) o filho de Teseu, após ter ouvido uma chocante declaração de amor de sua madrasta, cobriu a cabeça na tentativa de preservar sua pureza. Embora Fedra pareça não ter guardado seu segredo na primeira versão, que aparentemente foi censurada por ser considerada obscena pelos atenienses, na segunda versão, chamada Ἰππόλυτος στεφανοφόρος (*O portador da coroa de flores*) apresentada na Dionisiaca em 428 a.C. por Eurípides, a versão que temos agora, Fedra guarda seu segredo. Em vez disso, é a ama quem revela a paixão de Fedra a Hipólito, e isso acontece contra a vontade da heroína. Além disso, de acordo com uma reconstrução já endossada por Diano, na versão anterior, o desfecho trágico foi apresentado de forma diferente. Após o retorno de Teseu, Fedra rasga suas roupas e declara que Hipólito tentou estuprá-la; Teseu então manda seu filho para o exílio, amaldiçoando-o. Ao descobrir que Hipólito foi atropelado por seus cavalos, Fedra enforca-se e a ama revela a verdade a Teseu, deixando-o sozinho com os dois cadáveres.

Além de qualquer reconstrução do que poderia ter sido o conteúdo da primeira versão comparada com a versão que possuímos, interessa aos propósitos deste artigo o fato de que, independentemente do conteúdo de *Hipólito Velado*, o *Hipólito Portador da Coroa* seja um texto composto como consequência da censura. O ponto que gostaria de explorar, com a ajuda de outra teoria fascinante à qual farei breves referências, é como a censura imposta à primeira versão não deve ser considerada apenas uma motivação externa para a adaptação do roteiro, mas, o que é mais interessante, como a própria censura se torna um aspecto crucial na segunda versão, governando o enredo trágico como um mecanismo textual em torno do qual todos os eventos são organizados.

Em primeiro lugar, *essa* Fedra, a personagem do *Hippolytos stephanophoros*, é ela mesma uma personagem censurada. Segundo Froma Zeitlin, a nova Fedra “é o oposto [...] de seu antigo eu”, pois ela tornou-se “a vítima involuntária, a mulher respeitável que Afrodite, como a própria deusa nos diz no prólogo, escolheu friamente como seu instrumento para se vingar de Hipólito, que desprezou sua adoração” (Zeitlin, 1985, p. 52.). Agora, Fedra é uma defensora ferrenha de todas as virtudes tradicionais, exatamente aquelas que poderiam ter sido colocadas em perigo pela primeira Fedra. Nas palavras de Zeitlin (Zeitlin, 1985, p. 53):

A nova Fedra [...] reserva seu ódio pessoal (*miso*, 413) para o tipo de esposa vergonhosa que a Fedra anterior havia exemplificado, como se estivesse respondendo diretamente e identificando-se com a reação do público à peça anterior.⁷

Esta heroína trágica está agora sistematicamente buscando reprimir, ou seja, *censurar* todos os sentimentos ruins que seu eu anterior estava causando em seu público; ela está se identificando com a reação supostamente indignada dos espectadores do *Hippolytos kalyptomenos*. Confrontando a versão existente do drama com uma reconstrução plausível do conteúdo da primeira versão, Zeitlin observa astutamente que os comportamentos desavergonhados representados no *Hippolytos kalyptomenos* são agora substituídos por lacunas: “Comunicações nunca tornadas públicas, mas apenas julgadas a partir das reações daqueles que as ouvem (Hipólito) ou escutam (Fedra) ou leem (Teseu)” (Zeitlin, 1985, p. 54). Além disso, o próprio suicídio de Fedra, exatamente da maneira como acontece, representa o ato supremo de autocensura. Ela decide morrer antes mesmo da chegada de Teseu para que a verdade, ou seja, sua paixão por Hipólito, possa, de acordo com seu plano, permanecer censurada. É com esse objetivo que ela escreve a famosa mensagem para o marido, na qual acusa falsamente o enteado de violência sexual. Sua verdade deve ser mantida em segredo; ela deve ser censurada, custe o que custar.

A insistência repetida em segredos e silêncios torna esta tragédia única. De acordo com seu status aristocrático, Fedra permanece em silêncio e, na única vez em que faz alusão ao seu amor secreto, essa é a causa do desenvolvimento desastroso. É somente depois que ela revela sua paixão à ama que a tragédia pode começar. Mas seu silêncio não é, de forma alguma, isolado. Hipólito também, mesmo quando confrontado por Teseu, não revela o que realmente aconteceu. E tanto a ama quanto o coro mantêm obstinadamente o segredo, mesmo quando Fedra está morta e parece que não há mais nada que o seu silêncio possa salvar. Somente no final o segredo é revelado por Ártemis, uma *dea ex machina* que, como ela mesma enfatiza, não compartilha nada com os humanos.

Nessa tragédia, o silêncio é cultivado não apenas em si mesmo, mas também em comparação com os resultados desastrosos das palavras. Conforme observa Oddone Longo, o caos não é causado pela falta de sinceridade dos protagonistas, mas sim pela consciência de que as palavras podem ser mortais. O ponto culminante da impossibilidade de confiar nas palavras é representado pela mensagem escrita de Fedra. Como sugere o crítico italiano, “as tábuas de acusação deixadas por Fedra não podem ser verificadas, porque a voz de quem as compôs já se extinguiu, e a prova escrita adquire um enorme peso testemunhal, precisamente devido à sua não verificabilidade”⁸ (Longo, 1989, p. 54).

⁷ “The new Phaedra [...] reserves her personal hatred (*miso*, 413) for the type of disgraceful wife the earlier Phaedra had exemplified, as if she were responding directly to and identifying with the audience's reaction to the previous play.”

⁸ “[...] le tavolette d'accusa lasciate da Fedra non si possono sottoporre a verifica, perché la voce di chi le ha composte si è nel frattempo spenta, e la prova scritta ne acquista un peso testimoniale enorme, proprio per la sua non-verificabilità”.

É a própria Fedra quem revela que a censura acaba sendo a estratégia mais adequada a ser adotada (Eurípides, *Hipólito*, vv. 390–404):

O percurso da minha mente narro-te:
quando o amor me feriu, procurei ver como
suportá-lo com brio. Comecei
por calar (*sigân*) e esconder (*kryptein*) esta doença,
pois não se deve confiar na língua:
aos outros homens sabe dar conselhos,
mas para si consegue males múltiplos.
Depois dispus-me a defrontar a insânia
e derrotá-la pela temperança.
Enfim, pois nem com isso conseguia
dominar Cípria, resolvi morrer,
a melhor — é inegável — decisão.
Que nem se ignorem gestos belos meus,
nem tenham testemunhas gestos vis
(*mēte lanthanein... mēte martyras pollous echein*)!

Fedra esconde sua doença da visão, e não apenas da audição, dos outros, permanecendo segregada em sua casa, com o corpo envolto em um peplo e a cabeça coberta por um véu, uma manifestação evidente de silêncio. Nessa tragédia, o motivo do segredo está relacionado e é representado pelo ato de cobrir-se, de esconder-se da visão dos outros. A insistente recorrência de καλύπτω (“cobrir”) não deve ser tomada como coincidência. É como se o gesto de se esconder, que provavelmente caracteriza a primeira versão censurada, a ponto de aparecer no título (*Hippolytos kalypomenos*), manchasse indelevelmente a segunda versão. Assim, é como se Fedra, no ato de se cobrir, estivesse aludindo à primeira versão e quase censurando a si mesma. O ato de cobrir-se com um véu caracteriza significativamente o final trágico. O moribundo Hipólito pede misericórdia: “Cobre (*krypson*) meu rosto rápido c'o peplo” (Eurípides, *Hipólito*, v. 1458). O primeiro Hipólito, o *kalypomenos*, acompanha aqui o segundo, ao carregar consigo um traço de sua própria censura.

O silêncio e o sigilo desempenham um papel estrutural fundamental na trama. A morte de Fedra é heroica porque tem como objetivo salvar seu bom nome, seu próprio *kleos*. De acordo com as reflexões de Longo, Fedra decide morrer em silêncio, paradoxalmente, porque almeja o *kleos*, ou seja, a fama que surge precisamente daquilo que os outros *dizem* sobre nós: “O *kleos* de Fedra será salvo

(se for salvo)”⁹ evitando, assim, “a revelação, será feito silêncio, a ausência de comunicação. As tábuas da mentira que ela prega em seu próprio corpo servem justamente para selar o *kleos*”¹⁰ (Longo, 1989, p. 56). Todo o enredo é, portanto, marcado pelo fracasso dessa intenção de manter o silêncio. A ama consegue fazer com que Fedra lhe diga por quem está apaixonada, e esse passo se revela desastroso, pois, como sabemos, será a ama quem revelará os sentimentos da madrastra ao amado enteado.

Enquanto a primeira reação de Hipólito, quando a ama lhe conta sobre os sentimentos de Fedra, é tapar os ouvidos para não ouvir, sua segunda reação defensiva é simetricamente oposta: gritar para todos o que ouviu, revelar o segredo que lhe foi revelado (Eurípides, *Hipólito*, vv. 603–4):

Ama

Cala-te (*sigēson*), antes que alguém ouça teus gritos!

Hipólito

Não! Horrores ouvi; não vou calar! (*ouk est' hopōs... sigēsomai*)

As falas não são, de forma alguma, de importância secundária. Elas sugerem a ucronia descrita por Konstan: se Hipólito tivesse falado nesse momento, ele poderia ter evitado sua própria morte e, assim, mudado radicalmente toda a trama dramática. No entanto, Hipólito não pode falar, forçado ao silêncio pelo juramento que fez à ama, cuja súplica repetida — “Não desonres, meu filho, os juramentos!” (v. 611) — revela sua habilidade em manipular o código “ritual”, conforme Longo argumenta, e fortalece ainda mais o vínculo entre eles (Cf. Longo, 1989, p. 59). Da mesma forma, o coro que, no momento certo, poderia e gostaria de restabelecer a verdade proclamando a inocência de Hipólito, é forçado a permanecer em silêncio, porque Fedra, por razões opostas, pede que eles façam um juramento (vv. 713–714). Mas não apenas isso. Arrastar Hipólito para sua ruína é a única maneira de Fedra possuí-lo, de possuir além desta vida o jovem que rejeitou seu amor, na verdade, o amor de qualquer mulher. Essas são as últimas palavras de Fedra (Eurípides, *Hipólito*, vv. 728–31):

Mas, o morrer, vai-me tornar um mal
também para outro: não será soberbo
diante dos males meus; vai partilhar
a minha doença e aprender a ser prudente.

A estratégia de Fedra, apesar do resultado trágico, acabará sendo bem-sucedida, já que a morte em comum e a consequente fama (*kleos*) representarão um vínculo mais forte do que o próprio

⁹ “Il *kleos* di Fedra si salverà (se si salverà).”

¹⁰ “[...] la rivelazione, sarà il silenzio, l'assenza di comunicazione. Le tavolette menzognere che lei appone sul proprio cadavere servono proprio a sigillare il *kleos*.”

amor. Ártemis proclama isso mais uma vez: Hipólito e Fedra se unirão em adoração na terra de Trezena (Eurípides, *Hipólito*, vv. 1423–30):

E a ti, coitado, em troca destes males,
grande honra na cidade de Trezena
darei: antes das núpcias moças virgens
cortarão comas para ti, por séculos
colherás grande luto de seu choro,
haverá sempre cantos de donzelas
em tua memória, e o amor de Fedra a ti
não há de se calar inominado
(*kouk anonymos... sigesesthai*).

Barbara Goff, em um livro inteiramente dedicado a *Hipólito*, intitulado *The Noose of Words* (1990), concentra-se em aspectos da peça que evocam uma forte distinção de gênero característica da sociedade grega do século V a.C.. Goff identifica uma tensão, recorrente em todo o drama, entre o interior (o *oikos*), que representa o mundo feminino, e o exterior, ou seja, o espaço público e masculino da *polis*. Na sua concepção:

A oscilação de Fedra entre o exterior e o interior pode ser interpretada como uma oscilação entre a vida e a morte, tal como *entre a fala e o silêncio*, pois, embora o interior da casa garanta o silêncio e o segredo contínuos, para Fedra isso também significa, em última instância, a morte; por outro lado, o exterior sugere vida, mas é perigosamente provocador da fala. A recusa de Fedra em ficar confinada na casa sugere que sua fala e, portanto, seu desejo, também resistirão à contenção (Goff, 1990, p. 6, grifo nosso).¹¹

A conexão entre o silêncio e a vida, de um lado, e entre a fala e a morte, por outro, representa o núcleo conceitual dessa tragédia singular. Essa conexão parece ser tão estreita que os leitores podem suspeitar de um roteiro secreto subjacente a toda a história. É o que Renate Schlesier argumenta em um estudo esclarecedor com o título “Heimliche Liebe im Zeichen der Mysterien: Verschleierung und Enthüllung im Hippolytos von Euripides” (2002, “Amor secreto sob o signo dos mistérios: ocultação e revelação em *Hipólito*, de Eurípides”), que, apesar de sua originalidade radical, parece ter sido pouco reconhecido em estudos recentes. A hipótese de Schlesier acrescenta outra camada de complexidade à interpretação desta peça ao colocar o segredo no centro de uma interpretação que

¹¹ “Phaidra’s oscillation between exterior and interior can be read as one between life and death as well as between speech and silence, for while the interior of the house secures continued silence and secrecy, for Phaidra it also and ultimately spells death; conversely, the outside offers a suggestion of life but is dangerously provocative of speech. Phaidra’s refusal to be confined in the house suggests that her speech, and hence her desire, will also resist containment.”

sugere uma leitura de toda a tragédia como uma instanciación mimética dos mistérios de Elêusis. Segundo Schlesier, embora em um nível superficial a trama seja governada por Afrodite e Ártemis, que aparecem respectivamente no início e no final, e cujas estátuas provavelmente ficavam em ambos os lados do palco durante a apresentação cênica, dois outros deuses, que são nomeados quase *de passagem*, mas permanecem invisíveis e ocultos, são entidades fundamentais da trama: Deméter e Dioniso. O sigilo caracteriza o culto a essas duas divindades, que influenciam de forma oculta a ação dramática em virtude de seus cultos misteriosos. Schlesier argumenta que o amor secreto de Fedra por Hipólito se manifesta “sob o signo” (*im Zeichen*) dos mistérios de Deméter e Kóre, e de Dioniso. Esses laços profundos e ocultos surgem através de referências veladas durante a ação. Logo no prólogo, Afrodite expressa sua raiva contra Hipólito porque o rapaz só reverencia Ártemis. Assim a deusa se refere ao primeiro encontro de Fedra com seu enteado (Eurípides, *Hipólito*, vv. 24–28):

Pois um dia, da casa de Piteu,
Ele foi ver, na terra de Pandíon,
Os sagrados mistérios. Fedra, a esposa
De seu pai, quando o viu, foi capturada,
Conforme os planos meus, por torvo amor.

A paixão secreta, induzida por Afrodite, começa, portanto, por ocasião dos mistérios eleusinos, mas, como Schlesier astutamente observa, essa não pode ser a primeira vez que eles se encontram. Pois havia dois níveis de iniciação nos mistérios de Elêusis. Aqueles que participavam do primeiro nível cobriam a cabeça e, portanto, não podiam ver uns aos outros. Em outras palavras, eram *kalyptomenoi*, “velados”, como Hipólito na versão anterior da peça de Eurípides. Somente em um nível mais elevado os iniciados podiam revelar suas cabeças, tornando-se assim *epoptes*, ou seja, “expostos à vista” (Schlesier, 2002, pp. 51–2). É exatamente nesta ocasião que Fedra “vê” seu enteado e por ele se apaixona.

Mas o que escapou à atenção na referência de Afrodite ao encontro, algo que, no máximo, foi percebido como um detalhe insignificante, é que esse amor deve ser mantido em segredo, precisamente por ter se manifestado na celebração dos mistérios. Outra evidência do desejo compartilhado de manter o sigilo está no fato de que os dois protagonistas nunca dialogam um com o outro na peça, fato que parece confirmar, por um lado, sua pertença a ritos misteriosos que prescrevem um voto absoluto de silêncio e a manutenção de um segredo. Além disso, em um nível textual, o diálogo ausente entre Fedra e Hipólito parece certificar e selar precisamente a censura operada pelo próprio Eurípides na primeira versão de seu drama. Quando a paixão de Fedra permanece oculta, ela se comporta como se precisasse modelar seu amor seguindo o exemplo do amor de Deméter por sua filha, Kóre.

A partir desta referência inicial, Schlesier interpreta a peça como uma história constantemente acompanhada pela obrigação, compartilhada por Fedra, Hipólito e a ama, de manter em segredo sua participação ativa nos mistérios. Já no párodo, o coro das mulheres de Trezena lamenta (Eurípides, *Hipólito*, vv. 131–139):

E este é o terceiro dia (ouço)
Em que, com boca
Jejuante, ela
Mantém o corpo puro do grão de Deméter
E por causa de oculto mal deseja
Abordar ao porto triste de morte.

Eles então se perguntam qual deus possui Fedra e, erroneamente, pensam em Ártemis (Eurípides, *Hipólito*, vv. 148–150):

Pois a deusa frequenta também a laguna
E a terra junto ao pélagos
Entre úmidos vórtices de salso mar

Este comportamento caracteriza Deméter enquanto procura desesperadamente por sua filha, conforme descrito no *Hino homérico a Deméter* (vv. 43–50). E, se Fedra assume o papel de Deméter, então o papel de Kóre é assumido por Hipólito, com uma diferença relevante: Kóre, durante a busca de sua mãe, já está no Hades, enquanto Hipólito não está. Isso implica que, de acordo com o plano ritual de Fedra, ele deve ser arrastado para o submundo, como afinal foi claramente previsto por Afrodite no final de seu discurso: “Não sabe que está aberta a porta do Hades” (vv. 56–57).

Outra divindade claramente aludida na peça é Dioniso, o deus da fúria báquica que conduz suas seguidoras, as bacantes, por bosques e lagos como caçadoras de homens e animais. Esse é um modelo óbvio para o tipo de fúria à qual a própria Fedra parece fazer referência no episódio seguinte, em que ocorre a estranha troca entre Fedra e a ama. É aqui que a ama parece estar ansiosa para que sua protegida revele um segredo que vai além de sua paixão por Hipólito. Em seu delírio, Fedra exclama (Eurípides, *Hipólito*, vv. 207–11):

Ai ai!
Como, de fonte rorejante,
Eu posso hausto sorver de água pura
e sob álamos, em espesso
prado deitada, repousar?

Diante disso, a ama assustada responde (Eurípides, *Hipólito*, vv. 212–4):

Filha, o que é que ela ganha?
Não profiras diante do povo
Falas que a demência transporta!

A reação foi descrita por comentaristas como estranhamente exagerada e não muito apropriada para essa circunstância. Fedra reage (Eurípides, *Hipólito*, vv. 215–22):

Levai-me o monte! Irei ao bosque,
entre pinhos, que fericidas
cadelas galgam
a perseguir rajadas corças!
Deuses! Desejo açular cães
E, erguendo o tessálio venábulo
à altura das fulvas melenas,
lançar o dardo agudo!

Não é minha intenção reproduzir o argumento de Schlesier na sua inteireza, que ela sustenta com uma série de referências precisas a várias fontes diferentes, mas vale a pena observar que, se na percepção de Fedra, Hipólito é equiparado à Kóre, então sua madrastra assume o papel de Hades, que rapta a moça enquanto ela colhe flores em um prado. Fedra quer ir até lá justamente porque sabe que Hipólito está colhendo flores, como sabemos pelo próprio Hipólito (Eurípides, *Hipólito*, vv. 72–81):

De prado intacto trago-te, senhora,
esta grinalda que trancei, de lá
onde nenhum pastor apasce grege
nem ferro foi jamais: primavera!
percorre a abelha aquele prado intacto,
com rocio dos rios Pudor o irriga,
para que colha quem por natureza,
não por estudo, é puro em tudo sempre-
o que para os corruptos não é lícito.

Fica evidente que Hipólito reproduz mimeticamente a Kóre durante a *anthologia*. Até mesmo o modo como ele morre parece confirmar a imitação de Kóre: reproduzindo como ela foi raptada por Hades, Hipólito é puxado por cavalos (cf. Eurípides, *Hipólito*, vv. 1218–242). Em suma, se seguirmos o sofisticado argumento de Schlesier, o que acontece nessa tragédia nada mais é senão uma reprodução mimética do rapto de Kóre. E, no entanto, surge um detalhe importante: é Fedra quem assume o papel masculino, enquanto Hipólito é equiparado à donzela. Em outras palavras, é Fedra quem age e controla esse outro roteiro subjacente, ou seja, o enredo misterioso conforme

delineado por Schlesier. O plano mimético de Fedra de reproduzir o que acontece nos mistérios, contudo, é prejudicado pela revelação de seu amor por Hipólito feita pela ama — o que, é importante notar, é apenas aludido e não realmente relatado. Por essa razão, a heroína decide não apenas morrer, mas também escrever a carta que Teseu encontrará anexada ao seu corpo morto quando retornar. Ele acreditará incondicionalmente nas palavras escritas por sua esposa e, conseqüentemente, condenará seu filho por tê-la estuprado. Paradoxalmente, Hipólito mantém pertinazmente o segredo, mesmo correndo o risco não apenas de seu *kleos*, mas de sua própria vida. Esse detalhe parece confirmar ainda mais a hipótese de Schlesier: ele não pode, de forma alguma, revelar o que a ama lhe contou (e o que, de fato, não podemos nem mesmo ler) precisamente por causa de seu juramento ligado aos mistérios. Após descobrir através da ama sobre o amor de Fedra, Hipólito exclama (Eurípides, *Hipólito*, vv. 601–2):

O Terra mãe e Vastidão Solar,
que propostas nefandas (*arrheton*, literalmente “impronunciável”)

Surpreendentemente, Fedra e Hipólito, que na peça nunca conversam entre si (talvez para marcar a censura da versão anterior), concordam em um ponto. Fedra diz anteriormente: Estão puras as mãos (*cheires*), mas suja a mente (*phren*) (Eurípides, *Hipólito*, v. 317). Hipólito quase repete suas palavras depois que a ama implora que ele não desista de seu juramento: Jurou a língua (*glossa*), o coração (*phren*) abjura¹² (Eurípides, *Hipólito*, v. 612).

É dentro desta constelação conceitual que o ato supremo de censura é realizado por Fedra: sua mensagem *post-mortem* para o marido, apresentada como uma revelação, é, na verdade, o oposto, pois encobre a verdade pela última vez. Através da carta, Fedra finalmente realiza seu plano: fazer com que seu amado seja morto para que eles possam, enfim, se reencontrar no submundo, reproduzindo totalmente, dessa forma, o mito de Hades e Kóre.



Espero que tenha ficado claro ao longo deste ensaio que o sigilo, a censura e os mistérios representam aspectos fundamentais não apenas para entender a complexa construção do enredo dessa peça única e singular, mas também para interpretá-la. Todavia, o que realmente significa colocar o segredo no centro da interpretação?

¹² A separação do corpo e da alma é, conforme Schlesier recorda com propriedade, um dogma característico da seita órfica da qual Hipólito é informado por Teseu como membro (vv. 952–54).

Há muitos anos, o filósofo francês Louis Marin dedicou um breve, mas importante, estudo à *La logique du secret* (1984). Marin começa a refletir sobre a etimologia da palavra latina *secretum*, de *secerno*, “colocar à parte” ou “separar”, enfatizando que o segredo descreve uma situação conceitual de certa forma paradoxal: algo é secreto enquanto estiver amalgamado com outras coisas. Por exemplo, uma pepita na areia permanece oculta na massa de areia que a cerca, mas quando é encontrada, sua natureza secreta desaparece precisamente porque foi separada dela. Isso implicaria que um segredo é tal quando ainda não é um “segredo”, já que, uma vez identificado como um segredo, sua natureza secreta desaparece.

Marin oferece uma série de exemplos esclarecedores, mas o que é relevante para o meu argumento neste ensaio é a dinâmica de segredo e revelação que ele discute. Não é de surpreender que ele identifique nas tragédias gregas um campo particularmente adequado para a investigação desses mecanismos. Em sua “lógica do segredo”, ele identifica três atores: A sabe algo sobre B que este último não sabe, mas cujo conhecimento poderia mudar radicalmente o destino de B para melhor ou pior. A revela o segredo de B a C, por meio do qual o espectador ou leitor é informado sobre o segredo. Esse esquema, como Marin argumenta, é perfeitamente aplicável a *Édipo Rei* de Sófocles: o protagonista (B) não sabe o que os deuses (A) sabem sobre seu nascimento (que ele não é filho de um pastor, mas de um rei, que matou seu pai e que a mulher com quem se casou é sua própria mãe). Os deuses transmitem esse conhecimento a Tirésias (C), o profeta cego, que acabará revelando o segredo ao próprio Édipo. Mas por quanto tempo um segredo pode ser mantido? Talvez não seja inerente a um segredo o fato de que, em um determinado momento, ele deva ser revelado para ser reconhecido como tal? Marin escreve: “O segredo *está* na evidência de seu brilho crescente quando ele *já foi* (secreto)” (Marin, 1987, p. 254).

A análise refinada de Marin sobre o conceito também é fascinante porque, como ele argumenta em suas últimas páginas, a “lógica do secreto” pode ser estendida, por exemplo, à busca do autor de textos anônimos ou pseudônimos. Em todo caso, como ele afirma brilhantemente, “a lógica do sigilo é a de seus efeitos” (Marin, 1987, p. 257). De fato, no *Hipólito*, os efeitos do segredo tão obstinadamente mantido não só por Fedra mas também por Hipólito, a ama e o coro, levam à tragédia, ou seja, à revelação final do segredo, ao amor de Fedra e à consequente mentira transmitida por meio de sua carta. Mas, como sugere Schlesier, o segredo pode ter sido outro. O segredo do culto nunca será revelado.

Em todo caso, como aplicar o esquema A, B, C proposto por Marin ao enredo de *Hipólito*? Podemos considerar algumas possibilidades. Se Fedra é A, então a ama pode assumir o papel de C, que eventualmente revelará o segredo a B, ou seja, a Hipólito. Mas isso não é totalmente correto, pois o segredo revelado é de Fedra e não do enteado dela. Outra aplicação possível entende Ártemis como A, que então revela a Teseu (C) o amor secreto (e a mentira) de Fedra (B). Essa opção certamente funciona, mas tem o efeito de banalizar o papel de Fedra, por um lado equiparando-a a Édipo e, por

outro, privando-a de grande parte de seu poder. Mas, como enfatizado por Grieco na citação acima, Fedra é diferente de Édipo porque ela sabe de tudo desde o início.

Há uma terceira opção que é reconhecidamente limitada, mas de uma maneira diferente. A é Fedra, que, por meio de sua carta, informa Teseu (C) sobre o suposto estupro perpetrado por Hipólito (B). É claro que há uma objeção evidente: o conteúdo da mensagem de Fedra para seu marido é falso, introduzindo uma mentira em vez de revelar seu amor secreto. Mas essa opção é a única correta de acordo com o roteiro de Fedra: é ela quem acaba sendo a autora de seu próprio drama, que ela controla do início ao fim, fazendo com que seu amado seja morto para que ele possa se juntar a ela no submundo. A complexidade desse mecanismo é enriquecida se considerarmos a hipótese de Schlesier, segundo a qual Fedra também é a autora do roteiro secreto do culto, em que suas ações reproduzem mimeticamente a história de Deméter, que procura desesperadamente por sua filha, e de Hades, que acaba raptando a jovem para o submundo. Esse subtexto está, de certa forma, competindo com a narrativa superficial que apresenta Afrodite como a divindade que impõe seu plano aos humanos e Ártemis como aquela que revela esse plano. Ou seja, se adotarmos a interpretação de Schlesier, um drama completamente diferente é configurado, um drama no qual a vontade de Afrodite de subjugar Hipólito aparece como um efeito colateral. Esse drama é, de fato, uma reprodução mimética, ou seja, teatral, dos mistérios eleusinos, que, por sua vez, são uma representação ritual do mito do rapto de Kóre, mas cuja essência deve ser mantida em segredo de acordo com o código de silêncio imposto pelos ritos.

Concluindo esta breve interpretação de uma das tragédias gregas mais debatidas, retomo o conceito de *uchronie tragique* tão bem evocado por Konstan, expandindo-o para a configuração um pouco diferente do *Hipólito* de Eurípides. Fedra não apenas apresenta uma realidade alternativa, que ela é capaz não apenas de colocar por escrito em sua carta a Teseu, mas também de realizar totalmente, controlando a trama trágica do início ao fim, ou seja, a morte de Hipólito. De certa forma, ela enfraquece a autoria de Eurípides ao acabar privando-o dela, já que o *Hipólito* que assistimos e vemos é fruto de sua própria vontade de controlar o destino de seu enteado até e mesmo depois de sua morte. Mesmo que outra divindade, Ártemis, venha revelar a verdade, isso não mudará a realização de Fedra. Conforme Grieco observa, Fedra sabe tudo: ela controla sua própria vida e a dos outros, independentemente de qualquer intervenção divina. Sua sabedoria é uma consequência da censura à qual ela deve se submeter desde a primeira peça (a Fedra que descaradamente fala com Hipólito sobre sua paixão) até à segunda (a Fedra que nunca fala com ele), uma censura que ela assume ativamente ao dominar suas técnicas: ela “apaga” a verdade — tanto de seu amor quanto dos mistérios — escrevendo um novo enredo para si mesma em sua carta. E esse texto escrito será mortal, ou trágico. O *Hippolytos stephanophoros*, uma versão censurada do *Hippolytus kalyptomenos*, traz a marca negativa precisamente da ausência do que aconteceu na primeira peça, assegurando que todos os segredos e mistérios serão mantidos nesse drama *revelado*, de fato, oculto: *kalyptomenon*.

Referências bibliográficas

- DIANO, Carlo. “Le virtù cardinali nell’*Ippolito* di Euripide”. In: DIANO. **Opere**. Florence; Milan, 2022 [1969], pp. 1489–1509.
- EURÍPIDES. **Hipólito**. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odisseus, 2010.
- GOFF, Barbara E. **The noose of words: reading of desire, violence and language in Euripides’ Hippolytus**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- GRIECO, Agnese. **Phädras Ehre**. Berlin: Matthes und Seitz, 2022.
- KONSTAN, David. “Finishing Iphigenia in Aulis”. In: FABRE-SERRIS, Jacqueline; FORMISANO, Marco; FRANGOULIDIS, Stavros (Eds.). **Labor Imperfectus: Unfinished, Incomplete, Partial Texts in Classical Antiquity**. Berlin; Boston: De Gruyter, 2024, pp. 261–274.
- FORMISANO, Marco. “It might have been: l’uchronie tragique”. In: GRANDAZZI, Alexandre; BOTTINEAU, Anne Queyrel (Eds.) **Antiques uchronies: quand Grecs et Romains imaginent des histoires alternatives**. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon 2018, pp. 167–178.
- KOVACS, David. **Euripides: Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba** (Loeb Classical Library). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.
- LONGO, Oddone. “Ippolito e Fedra fra parola e silenzio”. **Quaderni Urbinati di Filologia Classica**, n.s. 32, 2, pp. 47–66, 1989.
- MARIN, Louis. “Logiques du secret”. In: MARIN, Louis. **Lectures traversières**. Paris: Albin Michel, 1987, pp. 47–257.
- SCHLESIER, Renate. “Heimliche Liebe im Zeichen der Mysterien. Verschleierung und Enthüllung in Euripides’ Hippolytos”. In: KLINGEN; E.; BÖHM, S. (Eds.). **Paare in antiken religiösen Texten und Bildern. Symbole für Geschlechterrollen damals und heute**. Würzburg: Echter, 2002, pp. 51–93.
- ZEITLIN, Froma. “Power of Aphrodite. Eros and the Boundaries of the Self in the Hippolytus”. In: BURIAN, Peter (Ed.). **Directions in Euripidean Criticism: A Collection of Essays**. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1985, pp. 53–111.

