

Drama e *agón* no *Hipólito* de Eurípides

Fernando Brandão dos Santos

RESUMO

O estudo do *agón* tem merecido diversas abordagens, seguindo o interesse maior dos estudiosos que investigam o tema. Minha proposta com o presente trabalho é a de estabelecer as relações entre a trama formada por Afrodite (v. 1-57) no prólogo do *Hipólito* de Eurípides (*Hippólytos stephanéphoros*) e a cena de *agón* entre Teseu e Hipólito (v. 902-1089). Também queremos apontar as implicações dramáticas ao longo dessa peça apresentada em 428 a.C. (reescritura de uma versão anterior, o *Hippólytos kalýptómenos*, ora perdida para nós). Como base para nossa discussão, além do texto estabelecido por James Diggle (Oxford, 1984), examinamos as edições de W.S. Barrett (Oxford, 1964) e a de David Kovacs (Cambridge; Harvard, 1995). Para o estudo do *agón* temos, entre outros, o clássico *L'agon dans la tragédie grecque*, de Jacqueline Duchemin (Paris, 1968), e o *The Agon in Euripides*, de Michael Lloyd (Oxford, 1992).

PALAVRAS-CHAVE

Drama, *agón*, *Hipólito*, Eurípides

DRAMA E AGÓN NA TRAGÉDIA

Quando pensamos na palavra drama em relação à tragédia grega, a primeira ideia que nos vem imediatamente à cabeça é a definição aristotélica vinda ao longo dos séculos pela *Poética* de Aristóteles (Aristote, 1980, 1448 a28): *ação representada no palco, drama, peça* e, conseqüentemente, todas as derivações advindas da leitura que se tem feito da *Poética*. No entanto, é preciso assinalar ainda o valor que tem sido dado, inclusive pelos leitores “atualizados” do teatro antigo, para a relação entre os espaços – o espaço físico do teatro, o espaço cênico (com os adornos, etc.) e, sobretudo ao que se tem chamado de espaço dramático. Esse nos interessa de mais perto, tendo em vista que ele é construído sobretudo pelo texto, quase que de forma independente dos outros. Aristóteles, então, volta a prevalecer nas leituras modernas.¹

Assim, a construção das cenas sucessivas tem o objetivo de fazer com que o público veja e ouça o que o autor quer que seja visto e ouvido, e claro, entendido pelo público.

O termo *agón* aqui vai ser tomado no sentido em que aparece já na antiguidade, ligado ao drama. Derivado daquele primeiro sentido dado por Homero, *disputa, competição* – que perdura até hoje no grego moderno – vamos entendê-lo como *luta, combate, disputa, o debate, a discussão, a controvérsia, batalha, ação* em cena entre as personagens. O *agón* tem sido desenvolvido por estudos ligados a várias áreas de interesse, sobretudo os da retórica, dada a natureza do confronto verbal que ele comporta e suas repercussões nos tribunais atenienses.² Mas o que mais nos interessa destacar aqui é como, no caso do *Hipólito*, Eurípides usa *agón* como expediente dramático e torna aquilo que é anunciado por Afrodite, no prólogo do *Hipólito*, em uma espécie de ancestral dos programas distribuídos hoje nos teatros, um evento surpreendente, porque é a partir dele que a “tragédia” pessoal de Hipólito se realiza de fato.

O HIPÓLITO

Como se sabe, o *Hipólito* foi apresentado em 428 a. C.,³ dez anos depois da *Alceste*, obtendo o primeiro lugar nos concursos dramáticos, numa das raras vitórias de Eurípides Lesky (1976, p.

178). Entre as duas estão *Medeia*, de 431; *Os Heraclidas*, entre 430 e 427; e após o *Hipólito*, *Andrômaca* por volta de 426 a 424.⁴ Antes, Eurípides já havia apresentado um *Hipólito* (*Hippólytos Kalypptómenos*) que segundo a tradição teria sido rejeitado pelo público por apresentar nesta primeira versão Fedra lançando-se aos pés de Hipólito rogando por seu amor. Se aceitarmos a leitura de Bruno Snell, *Fedra* de Sêneca segue muito mais de perto essa primeira versão, da qual não temos senão fragmentos Snell (1967, 23-27).⁵ Assim, o *Hipólito* de que tratamos aqui é uma reescrita, uma reelaboração a partir dessa peça apresentada anteriormente.⁶ É uma pena que não tenhamos a primeira versão, para uma apreciação realmente mais efetiva do modo de composição e o que realmente os autores levavam em conta quando refaziam seus textos.

No prólogo temos a presença de um semicoro de caçadores acompanhando Hipólito (57-72), reaparecendo no terceiro estásimo (1102-1110; 1118-1130). O coro definitivo da peça, composto por mulheres de Trezena, ofereceria certa dificuldade, pois, depois da chegada de Teseu, mesmo conhecendo a verdadeira motivação do suicídio de Fedra, cala-se em relação aos acontecimentos presenciados, sem interferir em nada para que o jovem seja inocentado de alguma forma da grave e falsa acusação deixada por Fedra. A cena do *kommós* de Teseu com o coro (811-884) começa quando o corpo de Fedra é trazido para fora do palácio sobre o *ekkyklema*, o que, sem dúvida, aumenta o tom patético da peça. Uma das cenas mais importantes da peça para a leitura que fazemos, ocupando o centro da peça, é, sem dúvida, o debate entre pai e filho, culminando no exílio de Hipólito (902-1101) e sua conseqüente morte. O silêncio do coro, fundado no juramento feito a Fedra (712-14), – com nuances diferentes do juramento feito por Hipólito à ama (601-615), – é compensado por sua interessante interferência do ponto de vista do espetáculo: no párodo, anuncia a estranha doença de Fedra (121-175); no primeiro estásimo, canta o poder de Eros (525-564); no segundo estásimo, completamente mergulhado nas revelações de Fedra e na recusa veemente de Hipólito, expressando o seu desejo de fuga e agitação emocional, o coro antecipa o desfecho trágico de Fedra; com a entrada de Teseu em cena, após a morte de Fedra, a peça perde um pouco de sua tensão dramática; no terceiro estásimo, o coro de mulheres alternaria seu canto com o semicoro de jovens

acompanhantes de Hipólito em seu desterro (1102-1150).

A peça termina sob a intervenção de Ártemis, cuja entrada em cena é antecedida pelo quarto estásimo, um hino a Cípris e a Eros (1268-1282). Com isso temos uma cena que pode ser entendida como especular, pois reflete o que foi apresentado no prólogo com Afrodite ao abrir a peça com seu monólogo, seguido pela entrada de Hipólito que canta solenemente a Ártemis. Ártemis, tal como Afrodite, é implacável. A dor de Teseu e a dor de Hipólito moribundo em cena fazem parte já do patético – não há mais ação possível para reverter o que se consumou ao longo dos episódios. Fedra não mais é mencionada ou lembrada no final. Os homens ficam abandonados em suas dores mortais. Tudo isso é oferecido aos olhos e aos ouvidos do espectador à maneira didática de Homero, adaptado ao *nómos* e ao *êthos* próprios dos atenienses, conforme preconiza Erick Havelock:

Ouvindo e assistindo às peças encenadas, eles reconheciam e absorviam um comentário corrente a seu próprio *nómos* e *êthos*. Realizando essa função, o drama grego permanece fundamentalmente didático quanto a seu propósito. Seus muitos compositores – um título mais adequado que o de autores – aplicavam sua arte à combinação de educação oral com entretenimento oral (HAVELOCK, 1996b, p. 276).

A CENA DO AGÓN NO TERCEIRO EPISÓDIO (776-1101)

O terceiro episódio, sendo um dos mais longos da peça, pode ser dividido em duas grandes cenas. Na primeira cena, o canto coral no Segundo Estásimo (732-775), é agora interrompido pela ama, dentro do palácio gritando por socorro (776-789); Teseu entra nesta sequência, dialoga com o corifeu e passa a entoar com o coro um *kommós* (811-855) a partir do momento em que o corpo de Fedra é trazido para fora do palácio (808-810); somente no verso 857 é que Teseu vai perceber a tabuinha pendendo na mão da defunta. Enquanto Teseu lê a carta deixada por Fedra, o coro, ou o corifeu, entoa um interlúdio lírico (866-873). A primeira cena encerra-se com o anúncio da nova entrada de Hipólito (899-901). Com a volta de Hipólito, inicia-se a segunda cena deste episódio, que comporta o *agón* entre pai e filho e a expulsão de Hipólito (902-1101). Nesta segunda parte da peça, é perceptível a mudança no andamento da ação, com os

acontecimentos sendo, na verdade, um pouco mais precipitados do ponto de vista dramático. Como veremos também, há uma sensível mudança na interferência coral.

A antecipação da morte de Fedra por enforcamento tem, por sua vez, um contraponto: o retardamento em trazer ao palco seu corpo, o que poderia ser feito por meio de um *ekkyklema*. A ama é que interrompe o canto coral, com gritos de socorro no interior do palácio:⁷

AMA
(De dentro)
Ui, ui!
Correi! Socorrei correndo todos vós próximos ao palácio!
está enforcada a senhora, esposa de Teseu! (776-77)

Os gritos da ama no interior do palácio, anunciando o enforcamento de Fedra, aumentam a intensidade da emoção que começou a ser trabalhada no final da ode anterior. O corifeu confirma as palavras do coro:

CORIFEU
Ai, ai, está feito; a rainha não existe mais
como mulher, está pendurada em cordas suspensas. (778-79)

Pelo que a ama diz ainda no interior do palácio, nenhuma das mulheres do coro atende seu pedido de ajuda (780-81). Na verdade, as mulheres, agora falando entre si, não sabem o que devem fazer, se devem entrar no palácio e ajudar a soltar o corpo de Fedra, ou se as servas mais jovens do palácio devem se ocupar de tal tarefa, não interferindo nos acontecimentos (782-85).⁸ A constatação da morte de Fedra é rápida e carregada de emoção. Na sequência, a ama, ainda dentro do palácio, dá instruções para que se estenda o corpo de Fedra (786-87). Uma das mulheres, ou mesmo o corifeu exclama:

CORIFEU
Morreu a infeliz mulher, pelo que estou ouvindo.
Pois já a estendem como uma defunta. (788-89)

Teseu entra em cena, sem ser anunciado, em meio ao tumulto dos coreutas (γυναῖκες, ἴστε τίς ποτ' ἐν δόμοις βοή/τήχῳ βαρεῖα προσπό

λων† ἀφίκετο; 790-91) e, pelo corifeu, fica sabendo que Fedra se enforcou (802). Com um gesto exatamente oposto ao de Hipólito no prólogo, lança sua coroa ao chão e dá ordens para que se abram as portas do palácio:

TESEU

Ai, ai, por que tenho a cabeça coroada
com estas folhas trançadas, eu, um infeliz viajante? (806-807)

A referência à coroa sobre a cabeça, combinada com a menção do termo θεωρὸς (807), indica a importância de sua viagem: os que vão a Delfos e de lá retornam, trazem uma coroa na cabeça, como signo religioso. Teseu, ao retirá-la em sinal de luto, sofrimento e desespero, antecipa-se ao espetáculo que o aguarda: o corpo de Fedra morto. Este seu gesto é uma desconstrução de um signo anteriormente já encenado por Hipólito.⁹ Charles Segal aponta para a relação antinômica desta cena com a do coroamento da estátua de Ártemis:

O lançamento de sua coroa ao chão é também a contrapartida simbólica da apresentação de Hipólito da ‘coroa trançada’ (πλεκτὸν στέφανον) a Ártemis em sua entrada, a cena da qual deriva o título da peça, στεφανίαις. Em ambas as cenas, naturalmente, a representação visual reforçaria a repetição verbal; e os dois eventos, como imagens de ação, marcam dois pontos cardeais na estrutura da peça (SEGAL, 1986, p. 188).

Aqui o gesto de Teseu, oposto ao de Hipólito no prólogo, reforça a ideia da ruína da casa de Teseu, que será posta em cena em toda essa segunda parte da peça.

As portas do palácio não só serão abertas, como também o corpo de Fedra, já deitado (811 e seq.), será trazido à cena num *ekkyklema*. Há dúvidas sobre o uso desse recurso teatral, mas preferimos aceitar a opinião de W.S. Barrett que defende seu uso, já que apenas a abertura das portas não seria o suficiente para que o corpo, dentro do palácio, fosse visível a todo o público (EURIPIDES, 1964, p. 318). A presença do cadáver de Fedra em cena também é importante para que outro objeto seja visto: a fatídica tabuinha pendendo em um de seus pulsos, que só é percebida por Teseu no verso 857. Entre a volta de Fedra à cena, agora já um cadáver, e a

descoberta da tabuinha, Teseu e o coro entoam o *kommós*. Ressaltem-se neste lamento, além do tom patético que empresta ao espetáculo, os elementos evocados por Teseu:

TESEU

De males, ó infeliz, vejo um mar
tamanho, de que jamais escaparei a nado,
nem ultrapassarei a onda desta desgraça. (822-24)

O mar aqui é usado como metáfora de sofrimento, e, como assinala C. Segal, ecoa também a fala anterior de Fedra, sobre sua sujeição a seu poder (ἐκνεύσαι, 470; δυσεκπέρατον, 678). Ao longo da peça, pode-se ver a sugestão de uma expansão gradual da calamidade vinda de Afrodite e, por conseguinte, da força do mar, ambos revelando sua natureza comum: forças naturais e irracionais, sobre as quais o homem não pode exercer seu domínio (SEGAL, 1986, p. 189).¹⁰ Em contrapartida, as imagens relacionadas com Ártemis restringem-se, na maioria das referências na peça, ao mundo particular de Hipólito, e prendem-se ao seu comportamento diferenciado dos outros mortais, estranho às demais personagens. Afrodite abriu a peça, e é sobre a extensão de seu poder que vemos as cenas se sucedendo. A comparação de Fedra com uma ave (ὄρνις 827), que desaparece da mão para o Hades, “continua o tema da ode de fuga e, em conjunção com 822-824, acentua o poder universal de Afrodite, manifesto em ambos, mar e céu” (SEGAL, 1986, p. 189).

No final do *kommós*, ainda com a atmosfera de lamento, Teseu percebe a tabuinha pendurada na mão de Fedra. É de se esperar que também esteja visível ao público, assim como o próprio corpo de Fedra:

TESEU

Ai! Ai!
Que é isto, esta tabuinha pendurada
na mão querida? Que novidade quer indicar? (856-57)

Assim Teseu, pegando a carta de Fedra, passa a conjecturar sobre seu conteúdo (858-861) e, depois, a abre:

TESEU

Sim, e aqui as marcas do sinete de ouro
desta que não mais existe me acariciam.

Vamos! Desamarrarei o os cordões dos selos
que eu veja o que esta tabuinha quer me dizer. (862-65)

A leitura da carta é feita silenciosamente por Teseu. O fato tem trazido algum embaraço para os estudiosos que pretendem ser a leitura silenciosa algo que os gregos do período clássico desconheciam.¹¹ Mas ainda que Teseu a lesse em voz alta, seu conteúdo exato não é divulgado. Teseu afirma que ela “*grita coisas execráveis*” (βοᾶ βοᾶ δέλτος ἄλαστα, 877), e, se tivermos em mente que ἄλαστα vem de λανθάνω, são, portanto, coisas também que não se devem esquecer. Durante a leitura, o coro entoava um interlúdio lírico (866-873), encobrindo-a, assim. Do conteúdo deixado por Fedra, vale notar, só ficamos sabendo que Hipólito, pela violência, teria ousado tocar no leito do pai (885-86). Assim, o que deveria ser uma revelação, passa a ser um ocultamento da verdade, uma invenção, uma mentira. A carta, como objeto de cena, é uma espécie de extensão de Fedra morta; como ela, estava “dependurada” (ἡρτημένη, 779; 867). A lembrança de seu amor ímpio ficou selada para sempre nas palavras escritas, só que como um canto de sereia, pois o efeito de sua carta é puramente acústico: Teseu *vê* nas letras um *canto* entoado (οἶον οἶον εἶδον γραφᾶς μέλος/ φθεγγόμενον τλάμων, 879-80).

Como previsto por Afrodite no prólogo (42-46), Teseu invoca seu pai Possêidon, fazendo uso dos votos a que tem direito. Em Atenas, como nota W. S. Barrett, Teseu era filho de Egeu, mas na peça, à medida que interessa dramaticamente, é filho de Possêidon (EURIPIDES, 1964, p. 333-34).¹² O corifeu tenta intervir na decisão de Teseu (891-92), que obviamente não se dobra, exigindo o exílio acrescido da morte de Hipólito no dia de hoje (ἡμέραν δὲ μὴ φύγοι/ τί νδ’, εἰπερ ἡμῖν ὤπασσας σαφεῖς ἄρας, 889-90), em evidente reverberação à fala de Afrodite (ἄ δ’ εἰς ἔμ’ ἡμάρτηκε τιμωρήσομαι/ Ἴππόλυτον ἐν τῆδ’ ἡμέρα, 22-23). Neste momento, o corifeu anuncia a volta de Hipólito à cena e intercede em seu favor, quase transgredindo seu juramento a Fedra (899-901).

O ponto alto deste terceiro episódio é o *agón* entre pai e filho. O coro silencia, conforme o juramento prestado a Fedra, e Hipólito silencia mantendo o juramento prestado à ama. Por ironia, o *agón* centra-se, sobretudo, no que foi escrito mas não dito por Fedra na carta e naquilo que é dito por Hipólito publicamente. O jogo entre

fala e silêncio se estabelece novamente dentro do drama.

Como nota Michael Lloyd em seu estudo dos *agones* de Eurípides, a descoberta do corpo de Fedra e sua carta denunciando o jovem motivam a maldição de Teseu (887-90) antes que ambos se confrontem, o que torna o *agón* inteiro, como comenta Lloyd Jones: “fútil, já que nada do que Hipólito diz poderia agora salvá-lo, e a peça assim compara-se à Alceste e à Medeia, nas quais os *agones* também surgem tarde demais para ter um efeito substancial”. Lloyd (1992, p. 43). Seu argumento apoia-se na ideia de que a maldição colocada dentro do *agón* teria um efeito mais dramático. Contudo, o efeito dramático resultante deste *agón* nesta peça merece atenção, pois destaca com muito mais proeminência a atitude irracional de Teseu, motivada puramente pela emoção, inversamente aos dos famosos *segundos pensamentos* da ama (αἱ δεύτεραί πως φροντίδες σοφώτεροι, 436). O que a peça perde em termos de uma construção mais lógica, se tivesse um *agon* em que ambas as partes tivessem igual oportunidade de ataque e defesa, ganha ao apresentar cenicamente agora a desmedida de Teseu: a de Hipólito foi encenada no prólogo; a de Fedra no primeiro episódio; o confronto entre as duas, no segundo. Segundo Michael Lloyd, o debate entre pai e filho tem mais da linguagem forense do que qualquer outro escrito por Eurípides (LLOYD, 1992, p. 45). A falta de contato entre pai e filho é marcada cenicamente. Hipólito ao deparar com o cadáver de Fedra, diz:

HIPÓLITO

O que acontece? De que modo morreu?

Pai, quero ser informado por ti.

Tu te calas? A ação do silêncio não é nada nas desgraças. (909-11)

Teseu fala, mas não responde às questões de Hipólito (916-20), o que, para Hipólito, é como uma fala de um hábil sofista (δεινὸν σοφιστὴν εἶπας, 921); as palavras de Teseu atingem Hipólito (ἐκ τοιπέπληγμαί: σοὶ γὰρ ἐκπλήσσοσί με/ λόγοι παραλλάσσοντες ἕξεδροι φρενῶν, 934-35).¹³ Teseu, numa longa *rhésis*, apresenta seus argumentos contra Hipólito (936-980) destacando seu estranho modo de vida e associando-o ao dos órficos e suas práticas ascéticas (949-957), referendando assim a estranheza que provavelmente o cidadão grego do séc. V a.C. teria diante do movimento órfico. A ironia maior desta fala de Teseu fica por conta de sua menção às letras, ele que

acabou de colocar toda sua confiança no texto escrito por Fedra:¹⁴

TESEU

Orgulha-te já, e por teus alimentos sem vida,
regateia com teus cereais, e, tendo como soberano Orfeu,
celebra em transe, honrando as fumaças de muitas letras. (952-54)

A censura ao modo de vida do jovem é o centro da acusação de Teseu: “parece que Teseu está revelando um ressentimento antigo pelo modo de viver de Hipólito, que o predispôs a acreditar nas acusações de Fedra.” (LLOYD, 1992, p. 46).¹⁵ Como um desdobramento desse ressentimento, em três pontos, Teseu antecipa uma possível defesa de Hipólito (958-70) sendo essa a única seção de sua fala em que se nota uma tentativa de análise racional: a morte de Fedra o salvaria, porém seu cadáver é mais eloquente do que qualquer prova (955-961); o ódio que Hipólito poderia sentir por Fedra pelo fato de ser filho bastardo (962-63); a irresponsabilidade sexual típica dos jovens que se comparam a mulheres (966-970). Para Teseu, no entanto, a presença do cadáver de Fedra, ainda em cena, é a prova cabal da responsabilidade de Hipólito; retoma seu descontrole emocional e torna a proclamar o exílio de Hipólito (970-980).

Na réplica do jovem Hipólito, sua defesa será feita de modo a respeitar todos os procedimentos jurídicos, “em contraste com Teseu, que usou mal os procedimentos forenses e chegou a uma conclusão errada, Hipólito dá o melhor de si” (LLOYD, 1992, p. 47). Já na abertura de sua fala, faz uso de um recurso retórico comum, ou seja, o de negar que saiba falar em público (984-989).

Hipólito, como contraste, usa uma linguagem altamente colorida para expressar seu desprezo pela multidão (986, 989), e diz que é rude (ἄκομψος, 986) para dirigir-se a ela de modo convincente, habilidade que ele não tem. Ele deduz que seu público presente é composto de pessoas levianas dentre a multidão (φαῦλοι παρ’ ὄχλω, 989) implicitamente contrastando-os com os poucos de mesma idade dele e mais sábios (ἐς ἡλικίας δὲ κωλύγους σοφώτερος, 987) aos quais prefere se dirigir. (LLOYD, 1992, p. 147)

Michael Lloyd vê também nessa recusa que, na verdade, não deixa de ser retórica, um comportamento aristocrático de Hipólito:

Um outro ponto é que esta fórmula particular de proêmio não é usada em nenhum outro lugar em Eurípidés. Parece ser especialmente apropriado a Hipólito, que é apresentado na peça como um aristocrático, afastado de política e preferindo a companhia dos ὀλίγοι. (LLOYD, 1992, p. 48 e notas)

Mas é constrangido a falar devido à presente desgraça (990-91). O centro de sua defesa é a sua castidade congênita (σωφρονέστερος γεγώς, 995), de sua falta de contato com Afrodite, uma defesa contra o testemunho de um cadáver apresentado por Teseu (972):

HIPÓLITO

Sou puro numa coisa, na qual agora crês ter-me apanhado:
pois meu corpo até hoje é puro dos prazeres do leito;
não conheço esta prática a não ser por ouvir falar
e por ver em pintura [...]. (1002-1005)

O valor cambiante de certos termos usados na tragédia, apontado por Charles Segal em seu ensaio “*Tragédie, oralité et écriture*”, aqui é mais evidente, se recordamos que no párodo, no relato das mulheres de Trezena sobre o estado doentio de Fedra, o termo ἄγνός aparece para designar sua falta de apetite: Δάματρος ἀκτῶς δέμας ἄγνὸν ἴσχειν, 138 (SEGAL, 1987, p. 263-298). Aqui o termo ἄγνός se insere totalmente no universo da castidade exigida aos cultuadores de Ártemis.¹⁶ É sobre essa base que o jovem Hipólito refuta as acusações do pai, somente de maneira retórica, sem mencionar nada dos acontecimentos de antes da chegada de Teseu. Rechaça a hipótese de querer chegar ao poder, intercruzando essa recusa com a não beleza de Fedra (1009-1011), tornando também público seu caráter aristocrático (1012-1020). Seu último recurso é um juramento a Zeus (1025-1027), e por ironia, o que ele deseja que aconteça a si próprio, no caso de um perjúrio, corresponde à condenação feita por Teseu (887-90; 897-95): a morte (σάρκας θανόντος, εἰ κακὸς πέφυκ’ ἀνὴρ, 1031) e o desterro (ἄπολις ἄοικος, φυγὰς ἀλητεύων χθόνα, 1029).

Os argumentos de Hipólito não surtem efeito, apenas evidenciam como “o relacionamento racional está fadado à falha numa situação irracional. Essa ambiguidade é calculada e central para o sentido da peça” (LLOYD, 1992, p. 51). Ao ser mais uma vez condenado ao desterro exclama:

HIPÓLITO

Ó deuses, por que não desato minha boca,
eu, que por vós, a quem venero, pereço.
Não! De forma alguma persuadiria aos que devo,
e em vão violaria os juramentos que jurei. (1060-63)

Aqui o contraste entre as metáforas - a da tabuinha junto ao corpo de Fedra, silenciado pela morte, que se desdobra, se abre e grita para Teseu e a da boca amarrada de Hipólito -, lembra-nos também de suas palavras para a ama: “*a língua jurou, mas o coração não*” (ἡ γλῶσσ’ ὀμώμοχ’, ἡ δὲ φρήν ἀνώμοτος, 612), dirigidas à ama quando esta lhe pede não desonrar um juramento feito fora de cena (ὦ τέκνον, ὄρκους μηδαμῶς ἀτιμάσης, 611); Hipólito, porém, nunca ultrapassa a barreira imposta por seu compromisso de não revelar o que foi jurado à ama (εμοὶ γὰρ οὐ θέμις πέρα λέγειν, 1033), o que de fato o leva à ruína.¹⁷ Uma rápida reação de Hipólito a uma ordem de Teseu dá-nos conta tanto do caráter orgulhoso do filho, como da inflexibilidade do pai, antes da conclusão definitiva do episódio:

TESEU

Não o retirareis, criados? Não ouviste
que há muito eu o declarei um estranho.

HIPÓLITO

Há de chorar quem dentre eles tocar em mim.
Tu próprio, se é teu desejo, expulsa-me da terra.

TESEU

Farei isso, se não obedeceres às minhas ordens;
pois não tenho nenhuma piedade por teu exílio. (1084-1089)

O final do terceiro episódio coincide com o início do terceiro estásimo, que é um canto de despedida de Hipólito. O corpo de Fedra seria retirado de cena, junto com a saída de Teseu?¹⁸ Não há indicação alguma nesse sentido; e pelo menos até o verso 972, com certeza, seu corpo ainda está em cena. Não deixa de ser interessante pensar nessa possibilidade: enquanto Hipólito é banido de Trezena, Fedra mais uma vez volta para dentro do palácio e até o fim da peça deverá permanecer ali. A cena que marca a passagem para o canto coral é a despedida feita por Hipólito, quando, então, convoca seus companheiros para o acompanharem até os limites de Trezena:

HIPÓLITO

Vamos, ó jovens desta terra, companheiros meus,
despedi-vos de mim, e levai-me do país,
porque jamais vereis um outro homem
mais casto, ainda que meu pai não pense assim. (1098-1101)

O terceiro estásimo comporta o desterro de Hipólito. A ode inteira, carregada de emoção, apresenta ao público a impotência do homem diante da decisão dos deuses: na primeira estrofe, o coro de companheiros de Hipólito lamenta a inconstância do acaso e das obras humanas, evocando os acontecimentos com o jovem. Para o mundo dos homens não há estabilidade possível, uma visão muito mais realista do que a expressa no estásimo anterior. No aqui e agora, pesam os destinos e os atos mortais (λείπεται ἔν τε τύχαις θνατῶν καὶ ἐν ἔργμασι λεύσσω, 1106-107). Dramaticamente, o canto coral narra o desterro de Hipólito e a sequência das cenas culminam no projeto proposto por Afrodite no prólogo.

Assim, predomina em toda a ode o lamento da injustiça sofrida pelo jovem, apresentando várias ressonâncias com a peça toda. Sua ausência será marcada pela falta de música e pelo abandono do culto a Ártemis. Assinale-se o desejo de equilíbrio do coro em contraposição com o desequilíbrio de Hipólito e de Fedra, provocado, por assim dizer, pela intervenção ciumenta de Afrodite; o desejo incondicional por pureza de Hipólito contraposto ao desejo do coro por um coração isento de dores (1114); a referência ao desejo nupcial das jovens pelo leito de Hipólito, que será suplantado por um ritual estabelecido por Ártemis, no êxodo (1416-1430), como uma homenagem póstuma, tornando-o um herói.

Como nota W.S. Barrett, não há uma só palavra a respeito da maldição rogada por Teseu (EURIPIDES, 1964, p. 365-66), que só vai se realizar no relato posterior, feito exatamente por um de seus companheiros. Portanto, para o desfecho trágico de Hipólito não temos antecipação.¹⁹

À GUIA DE CONCLUSÃO

Eurípides parece, então, explorar na cena do *agón* no *Hipólito* debilidade sobretudo do uso da palavra no embate entre os homens diante das forças divinas. No final da peça, quando o projeto de

Afrodite está consumado, Ártemis surge para restabelecer a ordem num mundo de desencontros dos homens, resultados sempre entre o que se diz e o que se faz, entre o que se revela e o que se oculta, todos eles amplamente apresentados em cena. Os corpos de Fedra e de Hipólito agora estão cobertos, velados, fechados, contudo, revelam mais claramente a trágica fragilidade humana.

Espero ter demonstrado que a importância da cena do *agón* no *Hipólito* de Eurípides repousa exatamente em elementos não expressos por Afrodite. Ela determina que a Hipólito seja punido “neste dia” (21-22); declara que Fedra, embora ilustre, irá perecer com ele (46-47) e ao final de sua fala que as portas do Hades já estão abertas para o jovem Hipólito (55-56). Tudo acontece conforme previsto neste prólogo. O que ela não declara é como isso vai se desenvolver aos olhos do público. A declaração da paixão de Fedra por Hipólito, arrancada pela ama; os juramentos de silêncio do jovem e do coro; os argumentos de Teseu que ultrapassam os limites da racionalidade e mesmo a ambiguidade da cartinha deixada por Fedra. A “descrença” de Teseu nas “letras de Orfeu” torna patente a desconfiança que ainda no séc. v a.C. a escrita traz como forma de veículo do conhecimento da “verdade”. Mas essa questão ainda está em aberto e merece um estudo mais aprofundado sobre “letramento”, “formas de conhecimento”, entre outras, que não caberiam aqui.

ABSTRACT

Drama and *Agón* in the Euripide's *Hippolytus*

The study about *agón* has received many approaches according to the major interest from scholars that investigate the theme. My proposal with the present work is to establish relations between the plot formed by Aphrodite (lines 1-57) in the prologue of Euripide's *Hippolytus* (*Hippólytus Stephanéphoros*) and the *agón* scene between Theseus and Hippolytus (lines 902-1089). We also want to point out the dramatic implications during the course of this play that was performed in 428 BC (rewriting from a previous version, the *Hippólytos kalýptómenos*, now lost to us). As a basis for our discussion, in addition to the text prepared by James Diggle (Oxford, 1984), we examined the editions of W.S. Barret's (Oxford, 1964) and David Kovacs' (Cambridge; Harvard, 1995). In order to study the *agón*, we have, among other studies, the Jacqueline Duchemin's classic *L'agon dans la tragédie grecque* (Paris, 1968), and the Michael Lloyd's *The Agon in Euripides* (Oxford, 1992).

KEYWORDS

Drama, *agón*, *Hippolytus*, Euripides.

NOTAS

¹ Vide, para a evolução do sentido de “drama” Pavis (2001, p. 109-112).

² Para uma indicação sumária, vide o clássico *L’agôn dans la tragédie grecque*, Duchemin (1968) e o livro que mais utilizamos em nossa leitura de Michael Lloyd, *The agon in Euripides*, Lloyd (1992).

³ Todas as citações do *Hipólito* no texto são da edição de James Diggle, Eurípides (1984), salvo outra indicação.

⁴ Para essa datação das peças, seguimos Romilly (1998, p. 165-67); cf. também Segal (1993, p. XI-XV).

⁵ Destaque-se aqui: “*Because Hippolytos veiled himself when Phaedra made him her shameless offer. To be sure, Seneca does not mention the veiling, and he has padded the scene with much bombastic rhetoric but there can be no serious doubt that the structure of the scene and the character of Phaedra are taken over from first Hippolytos, because it is precisely this scene that gives rise to the indignation about Phaedra’s shameless (and a shameless Phaedra is certain not Sophoclean)*” (SNELL, 1967, p. 28). No entanto, W.S. Barrett alerta para o fato de que, embora Sêneca adapte suas peças a partir de originais áticos, tem o hábito de divergir bastante dos modelos com liberdade (BARRETT, 1964, p. 16-17)

⁶ “*In the fifth century the only performances of old plays (with an exception to be noticed,) were presentations of unsuccessful plays in a revised form - of comedies perhaps more frequently than of tragedies, though Euripides certainly revised and re-produced his Hippolytus, and possibly other plays*” (PICKARD-CAMBRIDGE, 1921, p. 99). As outras peças de Eurípides que teriam recebido uma reescrita não chegaram até nós, *Autolycus* e *Phrixus*, porém como anota Picakrd-Cambridge, as evidências não são satisfatórias (PICKARD-CAMBRIDGE, 1969, nota 6, p. 99).

⁷ Aceitamos a anotação de W.S. Barrett, que justifica a atribuição aos gritos dentro do palácio pela ama Barrett (1964, p. 311-12). Porém não há uma explicação para a anotação (ἔσωθεν), antes da fala atribuída a ama. Para uma ampla discussão sobre este tipo de anotação, não muito comum na tragédia ática, vide: “*Le questione delle indicazioni didascaliche*”, de Oliver Taplin, vide Molinari (1994, p. 147-160); e para uma abordagem um pouco diferente do tema, no mesmo livro, o artigo de Gary Chancellor, “*Le didascalie nel testo*”, Molinari (1994, p. 147-160). James Diggle, em sua edição do *Hipólito* também o faz, Eurípides (1984, p. 241, v. 775/6).

⁸ Para a discussão da distribuição das falas desta passagem entre as mulheres, Eurípides (1964, p. 313).

⁹ Para a coroa como um signo religioso (e positivo) dos consulentes do óraculo, vide *Édipo Rei*, de Sófocles: O corifeu vendo Creonte aproximar-se coroado, vindo de Delfos: “ἀλλ’ εἰκάσαι μὲν, ἠδύς: οὐ γὰρ ἂν κάρα / πολυστεφῆς ᾧδ’ εἶριπε παγκά ρπου δάφνης” (SOPHOCLES, 1985, E.T. v. 82-83); W. S. Barrett anota a cena do *Agamémnon*, de Ésquilo, em que Cassandra tira suas insígnias sacerdotais, inclusive a coroa da cabeça quando está prestes a morrer: “τί δῆτ’ ἑμαυτῆς καταγέλωτ’ ἔχω τάδε, καὶ σκῆπτρα καὶ μαντεῖα περὶ δέρη στέφῃ;” Aeschylus (1972, v. 1264-65, em comparação a esta de *Hipólito*, (EURIPIDES, 1964, p. 317); veja ainda “*Theoros can mean both one who consults an oracle and one who attends a festival or performance; Theseus sheds his theoric garland on receipt of the tragic news but remains a ‘spectator’ of his wife’s body*” (GOFF, 2007, p. 24).

¹⁰ E acrescenta: “*Aphrodite, born from the sea, has all its irrational elementality. She is as Seneca describes in his Phaedra (274), the goddess non miti generata ponto*” (SEGAL, 1986, p. 167).

¹¹ Entre os estudos que discutem a leitura na antiguidade, destacamos: “Techniques of Reading in Classical Antiquity”, de Gavrilov (1997, p. 56-73); “Poscritp on Silent Reading”, de Burnyeat (1997, p. 74-76); “Ancient Reading”, de Hendrickson (1929-30, p. 182-96); Cf. também os clássicos de Havelock (1996a), e *A revolução da escrita na grécia* Havelock (1996b); *Pbrasikleia* de Svenbro (1988), e o ensaio “The Interior Voice: on Invention of Silent Reading”, in Winkler, Zeitlin (1990, p. 366-84).

¹² Vejam-se os versos em que Teseu aparece como filho de Possêidon 887, 1169, 1315, 1318, 1411; filho de Egeu em 1283 e 1431.

¹³ Como nota W.S. Barrett, Teseu ignora a presença de Hipólito até o v. 942. A presença de Hipólito tornaria também Teseu um impuro, pelo olhar dirigido ao pai: “δέϊξον δ’ , ἐπειδὴ γ’ ἔς μίασμ’ ἐλήλυθα./ τὸ σὸν πρόσωπον δεῦρ’ ἐναντίον πατρί” (946-47) (EURIPIDES, 1964, p. 341).

¹⁴ Sobre a falta de confiança que o grego tinha em relação à escrita, veja-se Eric A. Havelock, que, ao discutir o ensino das letras nas escolas áticas, tomando como base *As Nuvens*, o *Protágoras* e *As Rãs*, diz: “Com efeito, este último testemunho deveria nos lembrar de que a Comédia Antiga não raras vezes, quando introduz o uso de documentos escritos em alguma cena, tende a tratá-los como algo novo e cômico, ou suspeito, e há passagens na tragédia que revelam as mesmas implicações.”, Havelock (1996a, p. 57); em nota, o autor cita *As suplicantes* (947), de Ésquilo, e esta passagem do *Hipólito*.

¹⁵ Para uma interpretação mais psicanalítica desse relacionamento entre pai e filho, a continência sexual de Hipólito e a incontinência de Teseu, vide C. Segal, “*Pentheus and Hippolytus on the Couch and on the Grid: Psychoanalytic and Structuralist Readings of Greek Tragedy*” (SEGAL, 1986, p. 268-293).

¹⁶ Vejam-se as ocorrências do termo na peça: ἀγνοῦ Πιπθέως παιδεύματα, 11; ἀγνὸς ὦν, 102; δέμας ἀγνὸν ἴσχειν, 138; ἀγνάς μὲν, ὦ παῖ, χεῖρας αἵματος φορέεις, 316; χεῖρες μὲν ἀγναί ξείρε, 317; ἀγνεύειν δοκῶ, 655; ἀγνὸν δέμας, 1003. Walter Burkert nos esclarece respeito de Ártemis: “A deusa no círculo de suas ninfas é *hagné* num sentido muito especial como virgem incólume e inviolável. [...] Ártemis é a deusa do exterior, de fora das cidades e das aldeias, dos ‘trabalhos humanos’, dos campos cultivados. Por trás disto, também se esconde um aspecto ritual, o velho tabu da caça: o caçador também tem de ser moderado, puro e casto. Assim, ele merece a graça de Ártemis” (BURKERT, 1993, p. 297). Vale notar que, em termos religiosos, essa dedicação exclusiva de Hipólito à deusa da caça torna-se uma desmedida em relação às exigências de Afrodite.

¹⁷ Vide “Speech and Silence”, *The Noose of Words*, para uma interpretação desses juramentos dentro da peça (GOFF, 2007, p. 1-26, sobretudo p. 17-20).

¹⁸ W.S. Barrett, que indica a necessidade dramática da presença do corpo de Fedra até pelo menos no verso 1089, não discute, porém, sua retirada de cena (EURIPIDES, 1964, p. 317-18). Para o estudioso, Teseu só se retiraria da cena, após a saída definitiva de Hipólito, durante o terceiro estásimo (p. 364).

¹⁹ Vide 1151-52 em que o Corifeu anuncia a chegada de um dos companheiros de Hipólito. W.S. Barrett afirma que o termo “mensageiro” não é adequado para esse jovem (EURIPIDES, 1964, p. 377).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AESCHYLUS. **Aeschyli septem quae supersunt tragoedias**. Edit Denys Page. Oxford: University Press, 1985.
- ARISTOTE. **La poétique**. Texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- BURKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Tradução M.J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- BURNEYAT, M.F. Postscript on Silent Reading. **CQ** 47 (1997), p. 74-76.
- DUCHEMIN, J. **L'agón dans la tragédie grecque**. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1968.
- EURIPIDES. **Euripides; Hippolytos**. Edited with introduction and Commentaries by W.S. Barrett. Oxford: Clarendon Press, 1964.
- EURIPIDIS. **Fabulae (vol. 1)**: Ciclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba. Edidit James Diggle. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- GRAVILOV, A.K. Techniques of Reading in Classical Antiquity. **CQ** 47 (1997), p. 56-73.
- GOFF, B.E. **The Noose of Words: Readings of Desire, Violence and Language in Euripides' Hippolytos**. Cambridge: University Press, 1990. (2007).
- _____. **Prefácio a Platão**. Tradução Enid Abreu Dobráznzsky. Campinas: Papirus, 1996a.
- HAVELOCK, E.A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. Tradução Ordep José Serra. São Paulo; Rio de Janeiro: EdUnesp; Paz e Terra, 1996b.
- HENDRICKSON, G.L. Ancient Reading. **The Classical Journal**, Vol. 25, No. 3 (1929), p. 182-196.
- LLOYD, M. **The Agon in Euripides**. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- MOLINARI, C. (Org.). **Il teatro greco nell' età di Pericle**. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1994.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Sir A. **The Dramatic Festivals of Athens**. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- ROMILLY, J. **A tragédia grega**. Tradução Ivo Martinazzo. Brasília: EdUNB, 1998.
- SEGAL, C. **Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text**. Ithaka; London: Cornell University Press, 1986.
- _____. **La musique du Sphinx: poésie et structure dans la tragédie grecque**. Trad. de Catherine Malamoud e Max Peter Gruenais. Paris: Éd. La Découverte, 1987.
- _____. **Oedipus Tyrannus: Tragic Heroism and the Limits of Knowledge**. Toronto; New York: Twaine Publishers, 1993.

SNELL, B. **Scenes from Greek Drama**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1967.

SOPHOCLES. **Sophoclis fabulae**. Ed. by A.C. Pearson. Oxford: Clarendon Press, 1924. (Reimpressão de 1985).

SVENBRO, J. **Phrasikleia**: anthropologie de la lecture en Grèce ancienne. Paris: Éd. La Découverte, 1988.

WINKLER, J.J., ZEITLIN, F. (Ed.). **Nothing to do With Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context**. Princeton; New Jersey: Princeton University Press, 1990.