

Teseu como (triste) *theoros* no *Hipólito* de Eurípides

Juliano Gaeschlin Alonso
(doutorando em Literatura Comparada-UFRJ)

O terceiro episódio do *Hipólito* de Eurípides (776-1101) tem início com o lamento coral que anuncia a morte de Fedra e alerta para a iminente chegada de Teseu ao palácio de Trezena. A primeira atitude do rei, ao dar-se conta da calamidade, é lançar ao chão a coroa de folhas trançadas (807) que trazia na cabeça. “*Aia!*”, exclama Teseu, que havia anunciado sua chegada ao lar como um simples “*theoros*” (792), mas que agora se autodenomina “*dystyches theoros on*” (807).

Até este momento do drama, Eurípides não havia exposto a real motivação da viagem que ocasionou a ausência do rei do palácio. Portanto, quando Teseu entra em cena sob a alcunha de um *theoros*, o espectador é levado a supor que ele retorna da visita a um oráculo. A acepção de *theoros* como “observador de oráculos” é recorrente em Sófocles, e atribuída, por exemplo, a Laio em *Édipo Rei* (114) e a encarregados anônimos para essa função (“*andres theoroí*”) em *Édipo em Colono* (413). Quanto à coroa que Teseu trazia em sua cabeça, tratava-se provavelmente de louros entrelaçados que costumavam sinalizar que o embaixador que retornava do oráculo era portador de boas notícias (Sófocles, *Édipo Rei*, 82-83).

Quinze versos depois de apresentar-se como um *theoros*, Teseu repete o termo, acompanhado, no entanto, do adjetivo *dystyches* e de *on*, que juntos determinam a nova condição do rei. Não é de se estranhar que o leitor ou tradutor do texto atribua ao substantivo, recorrente em tão breve período, um significado idêntico ao anterior. Tal é a interpretação seguida por Louis Méridier (Belles Lettres) e também por David Kovacs (Loeb). Para ambas as ocorrências do termo, cada um optou por traduzir *theoros* respectivamente por “*pélegrin*” e “*sacred ambassador*”. A mesma lógica foi seguida nas edições da tragédia em língua portuguesa: tanto Bernardina de Sousa Oliveira como Joaquim Brasil Fontes traduziram *dystyches theoros on* por “infeliz peregrino”.

Parece-me relevante, no entanto, que uma nota dedicada a outra possibilidade de interpretação de *theoros* no verso 807 seja acrescentada a esta passagem. Dado o súbito agravamento do drama que ocorre no momento da descoroação de Teseu, defendo que Eurípides efetua um jogo semântico com a palavra *theoros*, em que a primeira acepção sugerida para o termo dá margem a uma segunda, que encerra o sentido mais amplo de simples “observador” de uma cena.¹ Tal acepção foi utilizada por Ésquilo no *Prometeu Prisioneiro*, quando o titã, ao pressentir a chegada do Coro que se aproximava do lugar de seu suplício, denomina-o “*ponon emon theoros*” (118), que Trajano Vieira, seguindo a linha interpretativa adotada pelas traduções modernas, verteu para o português como “espectador de minhas penas”. Note-se inclusive que, no verso seguinte, Prometeu usa o imperativo “*horate*” (119), ordenando ao Coro que *contemple* suas súplicas. De modo semelhante, Teseu, dois versos adiante da passagem em questão, pedirá ao Coro para que ele mesmo “contemple o espetáculo” — “*ido thean*” (809) — da morte de Fedra.

Outro aspecto que me parece digno de relevo nesta cena (tampouco explorado nas edições acima referidas) é o fato de o rei, ao realizar a sua descoroação, emitir um duplo significado deste expressivo ato aos espectadores. A princípio, a coroa de louros que representava bons augúrios emitidos por Apolo é desdenhada perante a cena trágica que ora se apresenta. Por outro lado, quando atira a coroa no chão, Teseu não deixa de efetuar um ato simbólico de abdicação do trono, colocando em evidência a ilusão que o poder real oferece aos monarcas, sempre vulneráveis aos imprevistos da *tyche* (o “acaso”), tema tópico das tragédias gregas.

Eis que o herói, habituado à pronta ação e às grandes conquistas, se depara com a suma impotência diante de um mal irremediável. A transformação imediata de Teseu, frente ao espetáculo oferecido aos seus olhos, exige do poeta trágico uma articulação de linguagem que Eurípides, nesta cena, desenvolve com excelência. Vejamos outro fator de importância posto em jogo pelo tragediógrafo.

¹ Vale dizer que, de acordo com Liddell & Scott, o uso do termo, neste sentido, ocorre antes e depois da época de encenação do *Hipólito*, tanto no poeta lírico Teógnis, por exemplo, como em Platão.

Quando Eurípides decide que Teseu provém da visita a um oráculo, é provável que intencione romper com a tradição oral do mito — buscando surpreender seu público — em prol da realização de uma cena única, de forte apelo dramático. Esta afirmação se sustenta a partir do testemunho de fragmentos de outras versões do drama, comentadas por Louis Méridier:

Além de Eurípides, sabe-se que somente Sófocles levou o mito de Hipólito ao cenário ático. De seu drama intitulado *Fedra*, restam onze fragmentos, cerca de vinte e cinco versos. Tudo o que se pode entrever da ação é que Teseu, ausente em uma parte da peça, retornava dos infernos. Esses dois dados reaparecem em Ovídio e Sêneca, inspirados talvez em Sófocles. Mas é possível também, como vimos, que eles pertençam ao primeiro *Hipólito* [de Eurípides]. (EURIPIDE, 1960, p.24-25)

Se Eurípides não especifica de que santuário retorna Teseu, nem expõe no texto o que ao rei foi revelado pela pítia, isto parece objetivar a construção de uma cena em que os olhares real e divino são contrapostos e elevados a um alto grau de complexidade dialética. Não sabemos, por desejo de Eurípides, as boas notícias que Teseu trouxera do oráculo. Mas quando o rei se despe da coroa de louros durante o clímax dramático, ele evidencia o desdém que agora reserva ao santuário de Apolo. Na seqüência de sua fala, no entanto, importa notar que Teseu deixará às claras a deficiência de que padece em relação à observância de um preceito basilar do deus délfico. No auge de sua pena, o rei parece carecer do conselho tutelar dado por Oceano a Prometeu na tragédia de Ésquilo: “*gignoske sauton*” (Ésquilo, *Prometeu*, 311) — “conhece-te a ti mesmo!”.

Vejamos.

Após o descoroamento de Teseu, o Coro interpõe um breve lamento que termina com uma pergunta dirigida a Fedra, mas que determinará a seqüência da elocução do rei: “*tis ara san, talain’, amauroi zoan,*” (816) — que Bernardina de Sousa Oliveira assim traduziu: “Quem, desgraçada, destruiu tua vida?”.

Com um par de vocativos posicionados no final dos dois primeiros versos que introduzem sua resposta, Teseu retoma o termo nuclear da recente pergunta do Coro — “*ô talas*” (817) — para, em seguida, evocar uma vez mais

o símbolo de seu desamparo — “ô *tycha*” (818). Em busca de razões para a sua desdita, Teseu caracteriza esta má *tyche* como uma provável “*kelis aphrastos ex alastoron tinos*” (820). A partir de então, o rei começa a descortinar sua mais íntima fragilidade.

Confuso pela contradição verificada entre as previsões recentes do oráculo e a realidade que ora se apresenta, Teseu imagina que sua má sorte deva possuir uma outra origem, indicada por “ex”, e especificada pelos genitivos subseqüentes que poderíamos traduzir como “de algum *alastor*”, isto é, “de algum *nume vingador*”. Esta consideração do rei não é absurda se considerarmos a freqüente ação do *alastor* nas tragédias gregas. O que torna incomum o caso de Teseu é o *desconhecimento* (acusado por “*aphrastos*”), em sua história familiar e em sua trajetória heróica, da mácula (“*kêlis*”) que provocou a investida do nume que — vale agora comparar — abatera Hércules no drama homônimo de Eurípides sob o testemunho do próprio Teseu.

Analisemos detalhadamente a questão a partir da observação posta em nota por Cristina Rodrigues Franciscato em sua edição do *Hércules*:

Alastor é a personificação do poder de vingança do sangue derramado. No *Agamêmnon* 1500 e segs., Clitemnestra atribui o assassinato do marido a um antigo *alastor* do sangue derramado por Atreu e, em seguida (1507 e segs.), o coro concorda que um *alastor* pode ter sido cúmplice do crime. Teseu diz [a Hércules] que não há *alastor* que possa passar de um amigo a outro: a amizade é mais forte do que essa força vingadora e os danos que possa causar. (EURIPIDES, 2003, p.200, n.239)

Abatido pelo assassinato dos filhos, Hércules aconselha a Teseu que fuja de seu miasma (*Hércules*, 1233), o que justifica a colocação do herói acima referida. Em seguida, sob o amparo do amigo, Hércules prossegue sua reflexão em busca do miasma familiar que possa tê-lo levado a cair em desgraça, encontrando no assassinato cometido pelo pai contra o avô materno o germe de seu nume vingador (*Hércules*, 1255ss).

Para citar um outro exemplo bastante expressivo de reconhecimento do *alastor*, pensemos em Édipo na condição em que se encontra no último drama de Sófocles. Após a auto-flagelação do cegamento ocasionada pelo horror que

a realidade lhe apresentara, Édipo percorre, no decorrer dos anos, o caminho interior que o leva a adquirir a bênção dos deuses e a transformar-se em uma espécie de *antialastor*, capaz afinal de beneficiar a cidade que conquistar o abrigo de sua sepultura. Desta forma, Creonte ambicionará o retorno a Tebas do homem que de lá expulsara. Todavia Édipo, ciente de sua condição, nega-lhe o pedido e, em tom sarcástico, oferece-lhe em troca o seu *alastor*², originário da mácula deixada pelo filho de Laio e Jocasta na cidade (*Édipo em Colono*, 787ss).

Os exemplos citados de Hércules e Édipo relativos à identificação da origem do infortúnio por cada um dos personagens³, contrastam com a suma ignorância de Teseu, ratificada por ele próprio em sentença quase didática nos versos 831-832 do *Hipólito*. Quando Eurípides nega ao rei (caracterizado como *theoros*) a visão retroativa das causas determinantes de sua *dystyche*, denuncia — ironicamente — a inabilidade de Teseu em interpretar a visão sutil da realidade oferecida pelos numes, seja por via oracular, seja através da manifestação epifânica, como a de Ártemis no final da peça.

Dentre as acusações proferidas pela deusa a Teseu, salienta-se a negligência do rei em não procurar um adivinho que pudesse ajudar a elucidar o caso de Fedra. Ora, este era o momento de Teseu, seguindo a lógica dos acontecimentos, alegar à irmã de Apolo que as palavras da mântica de nada lhe serviriam, explicando à deusa o motivo de ele haver atirado fora a coroa trazida da peregrinação. Mas Eurípides não o permite, pois quer manter, no drama, a impressão de que Teseu não é capaz de compreender os reais motivos de sua tragédia pessoal. Ou, como antes sugerira, que o rei não passa de um mero *espectador* das oscilações da *tyche* em sua trajetória heróica. Ao fazê-lo reconhecer-se como um *dystyches theoros on*, o tragediógrafo, mais do que confirmar a sua proveniência no momento da chegada ao palácio, quer assinalar, como prévia indicação da questão a ser desenvolvida na seqüência

² Nas *Fenícias* de Eurípides, Antígona (1556) e Creonte (1593) também reconhecem o *alastor* de Édipo.

³ Outro caso de reconhecimento do *alastor*, em Eurípides, incide sobre a figura de Alexandre-Páris, tido por Hécuba (*Hécuba*, 687; 943-951) e sobretudo Helena (*Troianas*, 940-942) como principal causador das desgraças de Tróia.

do drama, que Teseu não é capaz de conhecer-se a si mesmo nem no santuário de Apolo nem no palco de Dioniso.

Vale notar que Teseu não deixa de fazer uso do favor dos deuses, já que roga a Poseidon a vigância sobre Hipólito. Trata-se, porém, de um uso utilitário do poder divino que não requer a perseverança na investigação especular, paradigmática na trajetória de Édipo. Teseu não considera suicidar-se como Hércules nem cegar-se a fim de ingressar em uma realidade dramática mais ajustada a sua atual condição. Isto talvez se dê porque Teseu *ignora ignorar* — ou, em outras palavras, *ser ignorante e ignorar* constituem a essência mesma deste personagem que virá a ser alvo de diversas acusações por parte de mitógrafos e poetas; acusações essas inspiradas em uma memória marcada (manchada) não só pelo abandono de Ariadne, mas também pela negligência que ocasionou a morte de Egeu no retorno de Creta. Mas fixemos-nos no *Hipólito*.

Fedra, na presença da ama, não tarda em desvendar as origens de suas *dystycheis* (343), provenientes do desvio da mãe (337) e do casamento da irmã com Dioniso (339). Tais considerações introduzidas no drama a partir de uma troca de breves orações que se estendem por sete versos, não só identificam, no *pathos* de Fedra, a herança de um mal familiar, como também lançam ao espectador do drama uma sugestão para as respostas que logo serão ambicionadas por Teseu. Ao fazer referência ao rapto de Ariadne pelo deus do teatro, Eurípides implicitamente evoca o retorno de Teseu da célebre aventura que, se lhe valeu o trono de Atenas, custou-lhe o abandono da irmã de Fedra e a vida do pai. Enquanto o rei ignora que talvez (como no caso reconhecido por Édipo) seu *alastor* resida nele mesmo, Dioniso, através de Eurípides, não poupa recursos para sugerir que, na viagem a Creta, o rei conquistou sua glória e perdição.

Retornemos agora ao início da peça para notar com que recursos e remissões internas o tragediógrafo elabora, na economia da obra, o drama do herói ateniense.

Nos versos do prólogo, Afrodite lembra que Teseu não vive em Atenas, mas em Trezena, por conta da *mácula* deixada pelo *sangue* (“*miasma heimatos*”) dos Palântidas (34-35) naquela cidade. Lembremos que Teseu, quando se perguntava pela mácula que poderia haver causado sua *dystyches*, usou o sinônimo “*kelis*” (820) em vez de *miasma*. Tratam-se, na verdade, de duas faces da mesma moeda que dividem os lados bélico e erótico do herói. Teseu é capaz de compreender as leis da guerra, mas fez-se cego e surdo às leis do amor — assim como ocorrerá com Hipólito, devoto de Ártemis, mas averso a Afrodite; e também com Fedra, na visão exposta pela ama.

Após a retirada da deusa e a entrada de Hipólito em cena, um servo recorrerá a palavras simples para aconselhar o filho de Teseu a ser razoável em relação ao culto dos deuses, observando uma medida sábia resguardada nas leis humana e divina — “*brotos nomos*” (91) e “*theos nomos*” (98). Até o final da peça, tais conselhos relativos à busca de um equilíbrio entre as potências divinas nas práticas humanas valerão não só para Hipólito, mas — a partir do sofisticado discurso da ama (cujas bases são semelhantes às do servo) — também para Fedra. Quanto a Teseu, defendo que sua condição no drama é ainda “mais trágica” do que a desses jovens confundidos pelo viço das paixões, já que, na posição de rei, Teseu não teria o direito — Ártemis será enfática ao assegurá-lo — de partilhar suas mesmas ignorâncias.

No estásimo que antecede a entrada em cena de Teseu (732-775), o Coro elabora uma belíssima apologia à liberdade da alma livre de sofrimentos, tomando os limites das águas e os relevos do mundo conhecido como paisagem para um sobrevôo magestoso. Na segunda estrofe e antístofre, no entanto, Eurípides abandona o plano da *eudaimonia* divina (751) para focar-se na trajetória da nau de velas brancas que zarpa de Creta rumo a Atenas, levando consigo os maus auspícios à casa de Teseu (757). O texto não faz qualquer referência ao abandono de Ariadne ou à morte de Egeu, nem deixa claro se se trata da mesma viagem realizada pelo herói. Presume-se, no entanto, que a mencionada rota marítima haja reavivado no público ateniense do século V a memória de tais episódios, tão presentes na cultura oral e

iconográfica daqueles cidadãos quanto o drama de Fedra e Hipólito que então contemplavam no teatro.⁴

Quando Fedra, em pleno palco de Dioniso, critica a união da irmã com o deus, é porque sabe que o seu próprio sofrimento se deve à irrupção de uma potencia erótica que, se foi desencadeada por Afrodite, tornou-se passível de comparação com a *mania* bacante. Já no primeiro episódio, Eurípides não deixará de elaborar analogias entre Fedra e Ariadne, fazendo, da maior tragédia de Teseu, uma categórica revanche do deus do teatro contra o herói ateniense. Se, no plano divino, a tensão entre Afrodite e Ártemis tornou-se mais aparente no drama, o “mal entendido” do *theôros* Teseu no santuário de Apolo evidencia que os conselhos proferidos pelo servo e pela ama relacionavam-se não somente às deusas, mas também a Febo e Dioniso.

Notemos como, por entre os versos de Eurípides, o esposo de Ariadne espreita os passos de Fedra e Teseu. Em sua primeira fala, a rainha pede à ama que lhe solte os cabelos nos ombros. Em seguida, projeta-se em uma cena em que vagueia pelos campos em busca de água pura e caça de animais selvagens, palavras essas que a ama categoriza como um “discurso da loucura” — “*manias logos*” (214). Logo adiante, a própria Fedra reconhecerá que cedeu ao *impulso violento (ate)* de um nume: “*epeson daimonos atei.*” (241) Ainda no primeiro episódio, a figura de Dioniso torna a ser sugerida no discurso da ama, que busca incentivar Fedra a assumir seus sentimentos por Hipólito. Para tanto, a ama evoca os amores de Zeus e Semele (453-454), que serão lembrados, poucos versos adiante, como os geradores de Baco (560-561). A rainha, no entanto, insiste em rechaçar a volúpia herdada da mãe e compartilhada pela irmã, preferindo zelar por sua honra junto a Teseu (331; 769ss).⁵

⁴ Em obra dedicada ao mito de Ariadne e Dioniso, Claude Vatin (2004), baseando-se nas representações da cerâmica grega, demonstra que o mesmo teve presença marcante nesta sociedade desde a era Arcaica. Em contrapartida, Louis Méridier afirma que foi somente a tragédia ática, já na época Clássica, que instalou a lenda de Fedra e Hipólito na literatura e na arte, “e a imortalizou sob sua forma definitiva.” (EURIPIDE, 1960, p.10)

⁵ Vale ressaltar que Fedra, na condição de esposa do rei, encontra-se em uma posição delicada para lidar com uma volúpia erótica que fere a moral institucional. Ao reprimir Ariadne, a rainha age, de certa forma, como o rei Penteu nas *Bacantes*, que denuncia que as mulheres que despidoradamente abandonaram suas casas para honrar o novo deus, na verdade preferem Afrodite a Baco (*Bacantes*, 225).

A velha ama, que no momento da revelação de Fedra havia desejado, tal como a rainha, a própria morte (353-361), reconfigura seu discurso no drama em prol da vida de sua senhora. A partir de então, Eurípides se aprofunda no tema que perpassa toda a obra, centrado na questão sobre a *sophrosyne*. As advertências do servo a Hipólito, da ama a Fedra, e de Ártemis a Teseu (no início, no meio e no fim do drama, respectivamente) evidenciam o contraste existente entre as concepções do conceito entre os personagens. Entre a decisão de Fedra pelo suicídio e a defesa da ama pela perseverança no amor, o Coro tece um breve elogio à “temperança que se faz bela em toda parte” — “*to sophron hos hapantachou kalos*” (431) —, delimitando a fronteira entre os discursos de uma e de outra, e dando ensejo ao acirramento da polêmica.

Primeiramente, a ama alertará Fedra para algo que Ártemis viria a condenar em Teseu: a precipitação na realização de ações graves em situações que exigiriam maiores investigações e mais agudas reflexões. “Para os mortais”, diz a ama, “as segundas considerações serão sempre as mais sábias”. (435-36) Como o servo, a ama alega que, apesar dos sofrimentos trazidos pelo amor, amar é natural para deuses e mortais, e que Fedra, em vez abdicar da vida para proteger sua “boa fama” — “*eudoxos*” (773) —, deveria conformar-se “a essas leis” — “*tousde nomous*” (461). A serva prossegue o discurso acusando a rainha de ser arrogante ao ansiar, a qualquer custo, por uma perfeição igualável à dos deuses, enfatizando que é desses maus pensamentos que provém a “*hybris*” (474).

Antes que a ama dê seguimento à sua fala, a “voz popular” do Coro deixará claro o seu apoio à decisão de Fedra. A rainha, por sua vez, insinuará que a ama, à maneira de um sofista, se vale de “argumentos excessivamente belos” — “*kaloï lian logoï*” (487) — sem preocupar-se com sua “glória” ou “boa reputação” — “*euklees*” (489). O drama de Eurípides torna-se, assim, o palco de discussões sobre como os homens devem agir na adversidade a partir de uma série de costumes e opiniões conflitantes. Para se chegar a alguma conclusão sobre a “culpa” ou o “culpado” causadores de todas as desgraças, já não basta a “intuição” ou o “bom senso” (*noos*), sugerido a Hipólito pelo servo

como caminho certo à *eudaimonia* (105). Vale lembrar, como exemplo de tais contradições, que Teseu, mesmo com toda a falta de senso denunciada por Ártemis, dirá que Hipólito carece justamente de *noos* para sustentar sua defesa (920).

Teseu, como Fedra em relação à ama, também acusará Hipólito de agir como um sofista e de valer-se de sua *techne* persuasiva (914-922). No caso do rei, no entanto, Eurípides, ironicamente, fará com que Hipólito perceba que Teseu, no afã de acusá-lo, se utiliza desse mesmo gênero de *logos* antes de permitir que o filho possa defender-se com um *antilogos* (993); de modo que, em pleno enfrentamento dramático, Teseu evita o *diálogo*, ferramenta de toda investigação racional.

O rei, que já havia mostrado não conhecer-se a si mesmo, revela agora um súbito “esquecimento” do caráter do filho. Este, por sua vez, relembra ao pai sua inabilidade na arte da eloquência (986-987). Entretanto, fazendo-se surdo às palavras de Hipólito, Teseu, que havia mostrado ignorar sua *kelis* ancestral, ao sentir-se envolvido por um novo “*miasma*” (946), termina por culpar sua descendência, sem notar que ele próprio é o centro de todos os males que mancharam sua casa.

Moldado para exercer a palavra de ordem, Teseu, o matador de monstros, vacila ante a necessidade da dialética imposta pelo drama. Afinal, que argumentos poderiam ser mais eficientes, para o herói, que a presença de um cadáver e uma acusação redigida pela própria vítima? — “*tines logoi;*” (960), indaga o rei!

tines logoi; — Se a esta altura do drama a opinião dos servos de nada vale ao rei; se Fedra jaz morta; e se Hipólito diz saber de tudo, mas ignorar como dizê-lo (1091): enfim, se o desenlace do drama não resultou do embate dialógico ou da própria estrutura do mito, como prefere Aristóteles, a resposta à pergunta de Teseu deverá ser então proferida a partir de um “instrumento” — “*mechane*” (Aristóteles, *Poética*, 1454^b) — de que se vale o poeta para dar cabo de todo o impasse entre os personagens.

A aparição de Ártemis como *deus ex machina* no final do drama vem suprir as demandas de Teseu amalgamadas em “*tines logoi;*”. O que pode

parecer um didatismo desnecessário de Eurípides (que talvez tenha alimentado o desdém de Nietzsche em relação ao tragediógrafo), resulta, em última análise, em uma consagração de toda a fragilidade que Teseu demonstrou ao lidar com uma situação patética em que o diálogo se fez necessário. Prova da intenção de Eurípides em expor a “cegueira” e a “surdez” de Teseu é o fato de Ártemis (1321-1324) acusá-lo de não haver efetuado procedimentos investigativos que *já* haviam sido indicados por Hipólito (1051-52; 1055-56). Isto não significa, no entanto, que a função cênica da deusa seja redundante, pois sua palavra já não pertence à esfera do *logos*, passível de refutação, mas à do *mythos*.

Afrodite, quando no prólogo profetiza as ações que se hão de suceder no drama, assegura ao público “a verdade dessas palavras” — “*mython tōnd’ alêtheian*” (9). Entre Afrodite e Ártemis, no entanto, o mito ingressa no plano dramático onde o diálogo deve imperar. Quando Ártemis retoma a “palavra mítica”, é para sacralizar a incompetência do rei que, na acusação da deusa, não só mostrou-se adverso ao diálogo, mas vulnerável “às falsas palavras” — “*pseudesi mythois*” (1288) — inscritas nos argumentos redigidos por Fedra. Por isso o *mythos* de Ártemis “morde” — “*daknei*” (1313) — Teseu, pois o rei deu crédito à palavra escrita que (como defenderá exhaustivamente Platão no *Fedro*) não é capaz de defender-se a si própria.

Os versos que introduzem a “palavra verdadeira” de Ártemis são articulados de forma a deixar às claras que o *alastor* de Teseu não tem origem paterna. Em apenas cinco versos, a deusa evoca as ascendências de Teseu (Egeu), de Hipólito (Teseu) e a sua própria (Leto), enfatizando que a paternidade do rei é nobre, em oposição à herança que Teseu agora oferece ao filho. Exortando Teseu como “*eupatrides*” (1283), a irmã de Apolo esclarece a dúvida que o assaltara após a chegada no palácio. Pretensiosamente isento de culpa, o *dystyches theoros on* necessitará que, no final do drama, a divindade (já não mais sob código oracular, mas em aparição *ex maquina*) separe todo o “obscuro” do “claro” — “*aphanes*” de “*phaneros*” (1289) — mostrando ao rei o responsável pelas desgraças familiares.

Vale notar ainda que, enquanto Teseu fêz-se alheio à investigação dialógica, foi capaz, por outro lado, de fazer uso da “palavra eficiente”, aquela que rogou a Poseidon a vingança sobre Hipólito. Trata-se de uma palavra que surtiu efeito preciso e imediato na ação dramática: a morte de um personagem. Entretanto, Eurípides tirará proveito do uso equívoco desse arbítrio para introduzir, fora da ação, uma simbologia que novamente remeterá o imaginário do espectador ao passado de Teseu em Creta.

Baseando-se apenas no prólogo de Afrodite, não se pode concluir que Teseu teve culpa do ultraje que a castidade de Hipólito significava para a deusa do amor. Porém, em uma perspectiva mais ampla desenhada pelo drama, o infortúnio doméstico de Teseu deve relacionar-se com o abandono da irmã de Fedra. Ao mesclar-se à dinastia de Creta sobrepujando o filho de Zeus-touro e Europa, matando o Minotauro e raptando Ariadne para ser sua esposa, Teseu passa a integrar a história de uma estirpe marcada pela “isotopia taurina”⁶. Quando oficializa seu casamento com Fedra sob os padrões morais vigentes na pólis, Teseu vivencia com a esposa um episódio semelhante ao de Pasífae e Minos. Empenha-se, como Fedra, em negar a herança erótica provinda de Creta em nome de códigos palacianos que simulam uma suposta retidão moral venerada pelos deuses. Quando se esquiva do diálogo e faz uso impensado da “palavra eficiente”, o *dystyches theoros* de Eurípides julga-se apto para valer-se do dom divino⁷ sem prévia investigação, recebendo, no palco de Dioniso, um destino semelhante ao de Minos, cuja desgraça encaminhada por Poseidon veio do mar na forma de um “touro selvagem e monstruoso” — “*tauros agrios teras*” (1214).

No *Hipólito*, o que se percebe é a morte de um erotismo renegado por Hipólito, sufocado por Fedra e incompreendido por Teseu. Enquanto o perfil taurino relacionado a Zeus, ao Poseidon cretense e a Baco desenha-se sob o signo de Eros, esse, manifesto no *Hipólito*, assimila a carga destrutiva e monstruosa do Minotauro abatido por Teseu. O rei, em Eurípides, é

⁶ O termo é utilizado por Claude Calame (1992, p.212), em obra dedicada a Teseu, para descrever o itinerário da figura do touro no mito do herói ateniense.

⁷ Como observa Joaquim Brasil Fontes em Introdução ao *Hipólito*, “Teseu, herói essencialmente ctônico, é como que uma figuração do humano assombrado pelo desejo do divino.” (EURÍPIDES, p.17)

caracterizado como um mal *theoros* oracular porque a memória que os atenienses guardam de Teseu não é a do peregrino, mas a do jovem que partiu de Trezena rumo a Atenas eliminando os monstros que havia por terra a fim de assegurar sua glória como sucessor de Egeu.⁸ Ao atirar no chão a coroa de Apolo, no drama de Eurípides, Teseu cala aos ouvidos do espectador as sutilezas proferidas pela pítia para mostrar-se *realmente* como Teseu: o herói de pronta ação. O que o tragediógrafo quer evidenciar é a necessidade de Teseu — espelhado nos mesmos esforços de Fedra — de preservar os valores morais da *eudoxa* e da *euklees* perante a pólis, fazendo-se resistente à reflexão lógica (que não implica necessariamente em sofisticada persuasiva) baseada em fatos; na palavra mágico-religiosa da mântica; e sobretudo no *noos*, fonte de sabedoria intuitiva que justifica o “instinto paterno” demonstrado pelo servo a Hipólito e o similar “instinto materno” da ama de Fedra.

Como herói fundador da democracia ateniense, Teseu, sobre o palco ático, deve suprir certas demandas de seu público, principalmente a exaltação dos feitos bélicos realizados em prol de Atenas. Entretanto, o mais célebre êxito militar do herói encontra-se estreitamente vinculado à morte do Minotauro e ao abandono de Ariadne. Eurípides se vale da fama deste mito para desentranhar, a partir das memórias do herói, as suas debilidades, chegando a fazer com que Teseu exponha a Hipólito um curioso desdém em relação “aos violadores de mulheres” — “*gynaikon lymeonas*” (1068). Com isso, o poeta acrescenta, na peça, mais uma dentre tantas ironias dedicadas ao herói, famoso tanto pelo extermínio de monstros como pelo rapto de donzelas.

Quando Ártemis enfatiza que o rei deveria ter buscado a opinião de um adivinho e ter dado mais tempo — “*chronoi makroi*” (1323) — à reflexão, ela não apenas expõe o descrédito ao seu método de ação; expõe também a inobservância de fatores relativos à memória individual de um personagem que representa toda uma nação. O imediatismo de Teseu no drama de Eurípides o leva a um completo esquecimento de si mesmo. Por isso a colocação violenta de Ártemis (talvez representando o que Apolo comunicara ao rei no oráculo e que o peregrino não soube interpretar) na expressão “*metabas biontos*” (1292),

⁸ Não faltam testemunhos para atestar a popularidade das aventuras de Teseu desde a era Arcaica, não só na cerâmica, como também na epopéia e na lírica. (Cf. CALAME, 1993).

que lhe sugere “mudar sua vida”; não o seu “modo de vida”, mas a sua própria natureza, razão pela qual a deusa se vale de imagens que sugerem metamorfoses.

Transformação tão radical de um personagem em direção a si mesmo e, portanto, aos desígnos de Apolo, como a realizada por Édipo, em Sófocles, não encontra paralelo na Tragédia Grega. Se a derrota do tirano de Tebas se deu por conta de uma “cegueira” atizada pela *hybris*, sua completa transformação física o aproxima da clarividência de um louvado Tirésias, ao passo que o desloca da torpe condição de um ensandecido Hércules ou de um Teseu imêmore.

O *theoros* que Eurípides, inusitadamente, decide fazer vir da visita a um oráculo, descobre-se inábil, cego ou surdo perante a “palavra sugerida”⁹ na tessitura dramática. Teseu, ao longo do *Hipólito*, revela-se como “espectador de suas penas”, sendo, assim, seqüelado pelo *eros* de Afrodite; humilhado pela lucidez de Ártemis; e, uma vez mais — por causa dos seus *esquecimentos* — derrotado por Dioniso.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES, *Aristóteles II (Poética)*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural (Os Pensadores), 1979. (v.2)

CALAME, Claude. *Thésée et l'imaginaire athénien*. Paris : Payot Lausanne, 1996.

ÉSQUILO. *Prometeu Prisioneiro*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EURIPIDE. *Hippolyte*. Texte établi et traduit par Louis Méridier. Paris: Les Belles Lettres, 1960.

EURIPIDES. *Hércules*. Tradução de Cristina Rodrigues Franciscato. São Paulo: Palas Athena, 2003.

⁹ Em relação a todo o jogo que supus ter Eurípides realizado com a palavra *theoros* no *Hipólito*, vale citar uma colocação de Trajano Vieira referente a Penteu nas *Bacantes* (e que poderia ser adaptada à percepção que elaborei aqui sobre Teseu): “Pode-se dizer que Penteu morre de insensibilidade poética, pois se trata de uma morte anunciada poeticamente ao tirano.” (EURÍPIDES, 2003, p.33)

———. *Hipólito*. Tradução de Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: UnB, 1997.

———. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

SÓFOCLES. *Édipo em Colono*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

———. *Édipo Rei*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

VATIN, Claude. *Ariane et Dionysos, un mythe de l'amour conjugal*. Paris : Éditions Rue D'Ulm, 2004.