

HISTORIAS DE AMOR Y ADULTERIO LAS FEDRAS Y LAS ESTENEBEAS DE EURÍPIDES

Maria de Fátima Silva
Universidade de Coimbra
fanp13@gmail.com

Resumen

Las historias de amor han conocido la preferencia de Eurípides en una determinada fase de su producción. Diversos títulos, preservados o perdidos, son testimonio de esa característica de la producción del poeta de Salamina. El objetivo de este artículo es confrontar dos piezas perdidas, *Estenebea* e *Hipólito Velado*, expresivas de esa novedad. En su conjunto, un estudio comparativo permite probar como no solamente el asunto, sino también la estrategia dramática se corresponden en algunos de sus aspectos esenciales.

Palabras clave: Estenebea - Belerofonte - Hipólito - Fedra - Nodriza.

Abstract

Stories of love had the preference of Euripides during a certain time in his production. Several title, preserved or lost, testify this trace in the production of this tragic poet. This article aims at putting in parallel two of the lost plays, *Stheneboia* and *Hippolytus Veiled*. A comparative study permits to prove that not only subject, but also the dramatic strategy correspond in some of their main aspects.

Keywords: Stheneboia - Bellerophon - Hippolytus - Phaedra - Nurse.

É sabido que, numa determinada fase da sua produção, Eurípides se focou, com insistência, num certo padrão de história que tinha por trama um triângulo amoroso¹. Uma mulher casada nutria por um jovem uma paixão avassaladora, que não encontrava, da parte dele, retribuição. Calcando aos pés escrúpulos e pudor, a mulher partia para uma denúncia caluniosa, perante o marido, de uma tentativa de assédio por parte do jovem renitente, acarretando a morte para algum dos dois ou para ambos². Aos elementos desta trama, Eurípides associou novidades que fizeram dele um autor incontornável na tradição deste motivo. Algumas dessas novidades, pela sua recriação em várias produções do arrojado poeta, podem ser, elas mesmas, sistematizadas.

Central no episódio é a figura feminina, e esta constitui, num Eurípides que a comédia imortalizou como ‘o inimigo mortal das mulheres’ (Aristófanes, *Tesmofórias*) –querendo assinalar o interesse permanente do poeta pela psicologia feminina e pelos seus impulsos íntimos-, um potencial de efeitos inesgotáveis. Objecto de um vendaval de sentimentos em conflito com os seus princípios, este tipo de heroína debate-se entre a paixão que a domina como uma verdadeira doença, e uma ousadia que

¹ Afirma Jouan (1966: 65): ‘*Fénix, Estenebeia* e os dois *Hipólitos* constituem um ciclo de peças que se centram sobre um herói vítima da fúria de uma mulher’. A este número pode acrescentar-se ainda o *Peleu*, que tem com a intriga de *Estenebeia* semelhanças evidentes.

² Este tipo de história, designado como ‘conto da mulher de Putifar’ em alusão a um célebre episódio bíblico (*Génesis / Bereshit* 39. 1-20; *Corão* 12. 21-35), teve uma grande popularidade e múltiplos tratamentos e variantes. Vide Yonah (1968). Quanto ao desfecho de morte, ele pode afectar apenas a mulher – no caso de Belerofonte o herói salva-se -, ou os dois – como no de Hipólito, em que Cípris o deixa logo previsto desde o início da peça (43-44). Talvez esta menção do prólogo de *Hipólito Coroadopossa* signifique que este desfecho seja menos comum do que o que salva o herói.

a torna, pelo contrário, enérgica e disposta a todos os extremos na batalha pelo amor que deseja e se lhe escapa. Nesse combate, entre o impulso natural e o código ético a que a condição a sujeita (ἔρως e φύσις por um lado, e εὐκλεία e αἰδώς por outro), reside o seu dilema. Os termos em que a relação conjugal decorre podem funcionar como um outro condimento; na ausência ou indiferença do marido pode residir mais um incentivo para o abismo do adultério³. Este é um tipo de heroína que causou escândalo na cena, por tradição hierática, da tragédia.

Algumas outras entidades ou personagens podem contribuir para justificar o vigor dos comportamentos da heroína, repartindo com ela responsabilidades ou argumentos. Do além, procede, antes de mais, a força impositiva da vontade divina. Não são raros os comentários que justificam, com o poder irresistível de Cípris ou de Eros, os actos reprováveis que os mortais são levados a cometer. Se escudada nessa intervenção, a protagonista de uma paixão culpada passa de criminosa a vítima e vê, se não justificada, pelo menos atenuada a sua culpa. Mas do íntimo da própria casa pode surgir uma outra aliada, com uma interferência igualmente decisiva nos acontecimentos: a Ama. Presença assídua junto da senhora vítima de paixão, esta figura, também detentora de uma longa tradição que tem o seu ascendente mais antigo na Euricleia épica, encarna uma solidariedade sem condições e a voz de um pragmatismo amoral; mulher também, experiente da vida e ligada à senhora por uma dedicação incondicional, cabe-lhe impelir, ou pelo menos colaborar com as ousadias femininas. É ela quem forja um plano

³ Em *Hipp.* vv. 278-281 (cf. vv. 659-660), por exemplo, Teseu está ausente e o coro imagina-o distraído em relação ao aspecto visivelmente doente da rainha. Por sua vez Plutarco, *Moralia* 27f-28^a fala de transgressões ao casamento cometidas por Teseu, possivelmente aludindo a outros relacionamentos extraconjugais.

de dissimulação, que mobiliza a senhora e que condiciona todo o desenvolvimento da intriga⁴; porque o motivo do engano é sem dúvida dramaticamente relevante neste tipo de história. Por ele é, antes de mais, iludido o marido, convencido de uma ofensa inexistente; mas pode acontecer que este, com um intuito de vingança, acabe montando uma cilada contra o pretenso rival e assim venha a competir, de alguma forma, com o talento da serva para criar uma trama⁵. No caso de hesitação da senhora, a própria Ama pode dispor-se a assumir uma confissão de que o pudor inibe a heroína. É nela que, muitas vezes, se explicita a marca sófística de uma retórica amoral e maquiavélica que, em nome dos fins, não treme perante os meios.

Por seu lado o jovem, objeto de um amor ilegítimo, recusa todas as ofertas que lhe são propostas, de amor ou das vantagens que esta aliança lhe possa trazer. Por interlocutores confrontam-no ou a própria amante, numa ousadia sem limites, ou a Ama que, por incumbência da senhora ou por iniciativa

⁴ Em *Hipp.* vv. 480-481, a Ama reconhece esse mesmo talento inventivo, em que as mulheres levam, de longe, vantagem sobre os homens: “Muito lentos seriam os homens a descobrir esses expedientes, se para os descobrir não estivéssemos cá nós, as mulheres”. E mais adiante (*Hipp.* vv. 645-650), Hipólito, na sua invectiva contra o género feminino, considera um agravamento do perigo que as mulheres representam a aliança que fazem com as servas.

⁵ Faz parte do motivo do ‘engano’ o recurso a uma falsa carta. Proito, já na tradição homérica, serve-se de uma missiva, com sinais ominosos, para tentar que o sogro liquide Belerofonte, nas duas peças que Eurípides dedicou ao mito (*Estenebeia* e *Belerofonte*). Hutchinson, (2004: 21) adianta também a possibilidade de o uso de várias missivas estar implícito no prólogo de *Estenebeia*; ao afirmar os avanços de que tem sido alvo por parte da rainha, Belerofonte parece referir-se a uma abordagem por sucessivos recados, decerto levados pela Ama (fr. 661. 8-9, “Com palavras me convence ...”). Naturalmente célebre é também a mensagem, escrita em tabuinhas, que Fedra deixou, portadora de calúnia e de morte para Hipólito, após o seu suicídio (*Hipp.* vv. 856-865, 877-880).

própria, se torna porta-voz da sedução. Perante a rejeição, um juramento é pedido ao jovem - de segredo face à confissão que lhe foi feita - e lhe põe à prova o respeito pela palavra dada que, em geral, não quebra. Assiste-lhe, portanto, a legitimidade de cumprir todo um código de regras que se aplicam à situação em que se encontra: respeito filial, quando o marido atingido é seu pai, submissão aos princípios da *xenia*, quando se trata de um anfitrião, ou simplesmente escrúpulo moral. Mas à recusa pode vir associado algum excesso na repulsa por uma relação que, da ilegitimidade do caso concreto, se pode estender ao próprio cumprimento das regras *daphysis* ou dos preceitos de Afrodite. Repelir uma relação comandada pela natureza, entre homem e mulher, gera então um acto de *hybris*, de “excesso” ou “arrogância”, que o transforma de vítima em alvo da ira divina.

Por fim, na estrutura de base do episódio intervém o marido. Ele é sempre a vítima da fúria sentimental da mulher, contribuindo com mais ou menos responsabilidade para a justificar. Mas é também a figura cuja clarividência é testada perante ‘provas’ ou aparências, que a falsa denúncia da mulher repudiada congemina. A ofensa que lhe atinge a honra exige-lhe acção e vingança, que ora executa com uma obstinação imponderada, ora transfere para alguém evitando sujar as mãos ou quebrar princípios; como também ou a sua reacção é automática, ou diferida, permitindo um *agôn* com quem considera um traidor. Por fim, a compreensão do erro e a revelação da verdade são sempre, no seu caso, demasiado tardios para evitar o sofrimento do rival ou mesmo que a morte se instale como protagonista da necessária justiça.

Alguns recursos teatrais e poéticos acompanharam, em Eurípides, a preferência por estas histórias. Em primeiro lugar, a exibição em cena do efeito devastador da paixão proporcionou quadros de alucinação amorosa ou de depressão

devastadora. Por outro lado, como ingrediente formal destas histórias, a retórica ganha uma grande visibilidade. Através de declarações verbais ou de cartas ou mensagens escritas se vão desencadeando os conflitos. É através delas que se aduzem argumentos de sedução ou de repúdio, se fundamentam razões de paixão ou de moral, sem, no entanto, que a palavra atinja aquela que é a sua verdadeira missão: a de efectivar o contacto entre seres humanos e a de reproduzir, aos olhos de todos, a limpidez inequívoca da verdade⁶.

As Estenebeias e as Fedras euripidianas

Pelo paralelismo dos temas, e da estrutura e estilo com que foram produzidos, é sobre as peças perdidas que Eurípides compôs a propósito de Estenebeia e de Fedra (*Estenebeia* e *Hipólito Velado* / *Kalyptómenos*) que nos iremos concentrar.

Estenebeia era provavelmente mais antiga (entre 440-432 a.C.)⁷ do que *Belerofonte* –peças dedicadas ambas ao mesmo mito coríntio– e próxima de uma fase da produção do poeta interessada pelas paixões femininas de nefastas consequências; relatava o amor de Estenebeia, mulher de Proito, rei de Tirinto, pelo jovem hóspede da corte de seu marido; a rejeição de Belerofonte incentivava Estenebeia a denunciá-lo, como autor de um assédio, ao marido⁸, que, incapaz de o liquidar pelas

⁶ A comédia deu testemunho, com múltiplas alusões ou citações, do efeito destas produções de Eurípides. Cf. *Ar.Th.* vv. 497-498, 546-548, *Ra.* vv. 1043-1044, 1049-1053; Éupolis, *Prospálcios* fr. 259. vv. 125-127.

⁷ De seguro na datação de *Estenebeia* há apenas que o seu termo *ad quem* será o ano de 423 a.C., em que uma paródia de um verso da peça é feita por Cratino, fr. 664. Sobre a polémica causada pela data da tragédia, *vide* Jouan - Van Lloy, (2002: 3-4).

⁸ O tipo da chamada ‘rainha vingativa’ que, se ofendida ou rejeitada, não hesita em pôr o seu ânimo frio e racional ao serviço da vingança, teve uma grande dimensão nas *Histórias* de Heródoto. Cf. as histórias da mulher de Candaules

próprias mãos no respeito pelas regras da hospitalidade, o exilava na Lícia e deixava ao cuidado do sogro, Ióbates⁹, a vingança. Submetido a duras provas na Lícia, o jovem havia de descobrir toda a verdade. Para castigo da rainha, Belerofonte, de regresso a Tirinto, convencia-a, com protestos de amor, a acompanhá-lo na fuga, sobre o cavalo alado Pégaso¹⁰, para a lançar nas profundezas marinhas¹¹.

Por sua vez Fedra protagonizou duas criações euripidianas, que tiveram Hipólito por título: *Hipólito Veladoe Hipólito Coroado* (428 a.C.), esta última que chegou até nós. Depois de ter causado, com o primeiro *Hipólito*, um grande escândalo, pelo comportamento ousado da heroína, o poeta regressou ao tema, procurando limar os aspectos responsáveis por esse acolhimento reservado do público¹²: a forma desassomburada

(1. 8-12) e da mulher de Masistes (9. 108-113), uma que abre e outra que remata o relato histórico do autor de Halicarnasso.

⁹ Ióbates deu título a uma tragédia perdida de Sófocles, de cujo conteúdo nada sabemos.

¹⁰ Embora ausente do relato homérico, o cavalo alado Pégaso tornou-se, desde uma tradição muito antiga, o companheiro de Belerofonte e o 'instrumento' que lhe garantiu sucesso nas suas arrojadas aventuras. Cf. Pi., *O.* vv. 13. 119-129. Braet, (1973: 83) admite a probabilidade de que "Eurípides tenha sido o primeiro e o único autor a tratar o tema da punição de Estenebeia", conseguido com recurso ao Pégaso, introduzindo, por esta forma, no mito uma novidade importante. Em geral os comentadores são também unânimes em sublinhar a exuberância cénica que resultava da presença de Pégaso à vista do público; menções são-lhe feitas nos fr. 665^a e 669.

¹¹ Esta fase argiva da saga do herói estava já sintetizada na *Il.* 6. 160-170.

¹² Esta informação é fornecida por Aristófanos de Bizâncio *test.* 1 Kannicht. O *Il Hipólito*, em contrapartida, teria valido a Eurípides um prémio expressivo; cf. Gibert (1997: 85), que põe em causa a ordem, maioritariamente aceite, de apresentação dos dois *Hipólitos*. *Vide* ainda as interessantes considerações de Hutchinson (2004: 26-28) sobre a replicação do tratamento de um mesmo mito pelo mesmo autor, mantendo de resto o mesmo título.

como Fedra declarava, de viva voz, a Hipólito o seu amor e lhe acenava com todo o tipo de argumentos para lhe demover a resistência. A atitude mais moderada da Ama de nada servia para refrear a ousadia da rainha, apostada no seu objetivo¹³. Uma última opção de Eurípides, de reservar o suicídio de Fedra para um momento posterior à morte de Hipólito contribuía talvez para sublinhar uma maior crueldade da rainha, que se mantinha na expectativa de testemunhar o efeito devastador da sua calúnia; ou alimentava ainda, até ao último momento, a esperança de uma realização dos seus propósitos.

O principal recurso usado pelo poeta, numa segunda versão, para tornar mais tolerável o efeito repreensível da sua primeira peça terá sido rodear Fedra de pressões, divinas e humanas, que minorassem a sua responsabilidade nos acontecimentos. É de Afrodite, ofendida com a castidade obstinada de Hipólito e a sua devoção exclusiva à deusa Ártemis, que sobrevém, sobre uma Fedra inocente, uma paixão que a deixa prostrada, mas obstinadamente silenciosa. Com a intervenção bem demarcada das duas deusas, o contexto ganha uma nova amplitude, onde forças do além conduzem, com o poder da fatalidade, os acontecimentos. Na intimidade da casa, uma Ama dedicada e pragmática assume, junto de Hipólito, a confissão e os argumentos de pressão habituais. Preocupada com uma possível revelação de um sentimento que a envergonha, apesar do juramento de Hipólito de manter silêncio, Fedra opta pelo suicídio, não sem que antes, com recurso a uma carta assassina,

¹³ Na proporção estabelecida entre Fedra e a Ama parece residir em boa parte o novo equilíbrio estabelecido no II *Hipólito*. A própria deusa Ártemis, na sua *rhesis* final, dá conta da medida aí usada (vv. 1300-1310): Fedra, espicaçada por Afrodite, procura resistir através da razão (γνώμη, v. 1304), e é contra vontade que é destroçada pelos subterfúgios da Ama (τροφοῦ δῶλετ' οὐχ ἔκοῦσα μηχαναῖς, v. 1305).

calunie para além da morte, junto do marido, o enteado. Desta vez, Teseu encarrega-se da vingança, condena o filho, indiferente aos seus argumentos, de modo a que a revelação da verdade surge só quando Hipólitose encontra à beira da morte: ou seja, demasiado tarde.

A heroína apaixonada

É uma tendência geral, e natural, neste tipo de peças que algumas considerações genéricas sejam tecidas a propósito da paixão e do que ela representa para a vida humana. Podemos encontrá-las desde logo na monólogo de abertura, como um próêmio à problemática a desenvolver. Assim o fr. 661.1-6 Kannicht da *Estenebeia*, dito por Belerofonte¹⁴, inclui a relação conjugal entre os diversos predicados que podem produzir a *eudaimonía*:

Οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνήρ εὐδαιμονεῖ
ἢ γὰρ πεφυκῶς ἐσθλὸς οὐκ ἔχει βίον,
ἢ δυσγενῆς ὦν πλουσίαν ἀροῖ πλάκα.
Πολλοὺς δὲ πλούτῳ καὶ γένει γαυρουμένους
γυνὴ κατήσχυν' ἐν δόμοισιν νηπία.

¹⁴ Subsiste hoje em dia uma discussão quanto ao contexto a que este monólogo se referia; poderia ele corresponder ao momento em que Belerofonte, percebendo a paixão da rainha, procurava refugiar-se no campo (661. 27) para escapar à sua investida, antes ainda da sua aventura na Lícia; ou dizia respeito às reflexões do herói após as suas façanhas no oriente e o retorno a Tirinto. Estas possibilidades são discutidas por Braet, (1973: 91-107); Jouan - Van Lloy, (2002: 8-10). Observam estes últimos comentadores (10): "O estado de espírito de Belerofonte não é o de um herói que acaba de escapar da morte através de uma vitória brilhante, mas o de um jovem que, ainda na ignorância da trama que lhe vai ser tecida, tem como única preocupação tirar-se de uma posição embaraçosa, deixando discretamente o palácio para não agravar o infortúnio do seu protector".

Τοιᾶδε Προῖτος γῆς ἄναξ νόσῳ νοσεῖ.

(Ninguém existe que seja feliz em tudo:
ou se nasce nobre, mas não se tem meios de vida,
ou se não tem nobreza de sangue, mas se cultiva ricas
propriedades.

Muitos também, que se gabam de riqueza e de nobreza,
se vêem humilhados por uma mulher leviana nas suas
casas.

Foi este o mal que vitimou Proito, o senhor desta terra)¹⁵.

O progresso do monólogo que abre a peçasegue do proverbial para o particular, da condição humana para o caso de Proito de Tirinto como um dos seus paradigmas¹⁶. E o motivo em discussão é a ‘felicidade’ (εὐδαιμονεῖ, 661. 1), a palavra posta em destaque no final do primeiro verso. Nobreza de nascimento e riqueza funcionam como características, na maior parte das situações em alternância: ou se beneficia de uma ou de outra, quando ambas parecem indispensáveis ao estatuto de ‘feliz’. Mas mesmo que ambas se reúnam por auspiciosa coincidência, a infelicidade conjugal pode, por si só, destruir uma construção destinada a proporcionar ventura. Uma esposa leviana põe, portanto, em causa a dignidade da família e a estabilidade do património. No entendimento de Belerofonte, o elo afectivo está ausente da relação conjugal, que compete com nobreza e riqueza. E aqui chegamos a uma situação concreta, a de Proito,

¹⁵ Cf. E. Fr. 285. 3-18 do *Belerofonte*.

¹⁶ Este tipo de referência a um conceito proverbial na abertura dos prólogos de Eurípidés é objecto de menção na crítica que lhes é feita por Aristófanes, em *Rãs*, como uma tendência marcante do poeta trágico; *El.* vv. 737-738, *Hel.* vv. 17-21, *Ph.* vv. 9, *Or.* vv. 5, 8 ilustram outras evidências da interlocução de Eurípidés com ditos proverbiais.

como rei de Tirinto, um homem a quem não faltam as duas outras condições de felicidade, embora o afecte a desarmonia familiar. No seu laconismo, o v. 6 define essa experiência desditosa de Proito: Προῖτος γῆς ἄναξ νόσῳ νοσεῖ. Junto ao título que lhe cabe de soberano daquela terra, está a expressão etimológica que sublinha a desdita do rei como uma ‘doença’, que o arrasa pessoal e politicamente¹⁷.

Este é o momento para Belerofonte trazer à convivência do público a causadora de tanta perturbação, a mulher apaixonada, e de antecipar os seus processos e recursos de sedução (fr. 661. 8-9):

Λόγοισι πείθει καὶ δόλῳ θηρεύεται
κρυφαῖον εὐνής εἰς ὀμιλίαν πεσεῖν.

(Com palavras me convence e com enganos me enleia
para, em segredo, penetrar na intimidade do seu leito.)

São, em primeiro lugar, os argumentos¹⁸ a principal arma de

¹⁷ Mais adiante no mesmo fragmento, νοσοῦντας δόμους (661. 20) é aplicado à “mansão doente” que é a de Proito e Estenebeia, em que o vício impera. Entender νόσος como o “mal”, num sentido abrangente, não só inclui a fragilização física que é própria dos seres mortais, mas também todos os males cívicos que afectam os homens e as cidades. Preocupações equivalentes com a doença, que fragiliza os mortais, e o seu tratamento médico são expressas por Eurípides através da Ama de Fedra, colocada perante o mal da senhora (*Hipp.* vv. 293-296, 479).

¹⁸ Λόγους é de novo usado, no fr. 661. 19, como um recurso insistente de Estenebeia. Sugere Papamichael (1983: 62) que Eurípides daria também espaço para que Estenebeia se manifestasse em cena, com tentativas de assédio presenciadas pelo público. Por este tratamento tradicional neste tipo de episódios -o de dar à mulher apaixonada voz para exprimir os seus sentimentos e tentar cativar o objeto do seu desejo-, tanto mais expressiva se torna a menção

sedução, seguidos dos enganos do amor. Parece haver neste processo uma marcha ascendente, que decerto confirma a renitência vigorosa do jovem. Verificando que ‘argumentos’ não chegavam para o convencer, a rainha passou ao ‘enganar’, não já apenas para o ‘persuadir’ (πείθει), mas para o ‘enlear’ (θηρεύεται) nas redes da dissimulação.

A imagem da rainha que Belerofonte delineia no prólogo é apenas uma antecipação do espectáculo que a própria Estenebeia viria a oferecer ao público, quando vem a cena. Ossinais da paixão, primeiro irreprímíveis, poderiam ter-se tornado mais íntimos após a denúncia falsa, de sua responsabilidade, que levou o amado ao exílio e quem sabe se à morte¹⁹. Esta é uma manifestação que o célebre fr. 664²⁰ atesta:

deixada por Cípris, no monólogo de abertura do segundo *Hipólito* (vv. 38-40), do silêncio obstinado de Fedra, que se exprime apenas por gemidos, deixando todos os que a cercam na ignorância das razões do seu sofrer (cf. *Hipp.* vv. 273, 297). Esta é uma novidade tão significativa, que merece uma referência no prólogo. De resto, o jogo de palavra e silêncio no II *Hipólito* é de uma tal importância que levou Knox (1952: 5) a afirmar: “a escolha entre a palavra e o silêncio é a situação que coloca as quatro principais personagens numa relação significativa e constrói uma unidade artística na peça”.

¹⁹ Braet (1973: 107-108) considera que estes dois fragmentos, 664 e 665, fariam parte de um primeiro episódio, em que Estenebeia, diante do público, se debatia com a cólera primeiro, e depois com o remorso de ter causado, com a sua falsa acusação, a partida de Belerofonte para o exílio ou até mesmo para a morte.

²⁰ A popularidade destas palavras –e, certamente, da cena em que eram proferidas– é abonada pelas referências que lhes são feitas pelos comediógrafos; assim Cratino, fr. 299. 4 K.-A., que parodia a preferência feminina pelo vinho, e também pela paixão, num contexto identificado por Hesíquio (s. u. *Korinthios xénos*) como o jogo do cótabo (o que mostra a banalização da frase para além do mundo do teatro):

Πιεῖν δὲ θάνατος οἶνον ἦν ὕδωρ ἐπιῖ
ἀλλ’ ἴσον ἴσῳ μάλιστ’ ἀκράτου δύο χάας

Πεσὸν δέ νιν λέληθεν οὐδὲν ἐκ χειρὸς
ἀλλ' εὐθὺς αὐδᾶ: «Τῷ Κορινθίῳ ξένῳ».

(Nada se lhe escapa das mãos e cai
que ela não exclame logo: “Pelo hóspede de Corinto!”)

Ateneu (427e) informa de que esta atitude de Estenebeia, desatenta aos gestos comuns em sinal de uma fixação noutras preocupações íntimas, era como uma espécie de libação ou brinde aos mortos da comida que caía da mesa; em honra de um herói que julgava morto, depois que ele partiu para o exílio na Lícia, Estenebeia recordava a cada passo o homem que trazia no coração.

πίνουσ' ἀπ' ἀγκύλης ἐπονομάζουσα ...
ἴησι λάταγας τῷ Κορινθίῳ πέει.

(Beber é mortal, quando a dose de água predomina;
mas ela bebe-lhe duas litradas do genuíno, meio por meio,
e de taça empinada até às últimas gotas,
dá o nome aos bois: “Pelo ... coiso de Corinto!”)

Por seu lado Aristófanes, em *Th.* vv. 401-404, no discurso que uma das Mulheres faz insurgindo-se contra as denúncias injustas que Eurípides publicitou dos subterfúgios secretos das mulheres, retoma o contexto e as palavras de *Estenebeia*:

Κἂν ἐκβάλῃ
σκευῶς τις κατὰ τὴν οἰκίαν πλανωμένη,
ἀνὴρ ἐρωτᾷ: «Τῷ κατέαγεν ἡ χύτρα;
Οὐκ ἔσθ' ὅπως οὐ τῷ Κορινθίῳ ξένῳ».

(E se deixa cair
no afã da lida da casa, um objeto qualquer,
o marido vá de perguntar: “Por quem deixaste tu cair a panela?
Não há por quem seja senão pelo hóspede de Corinto!“.)

E possivelmente a Ama continuava ainda com uma constatação de tom proverbial, inferida do exemplo modelar da senhora (fr. 665):

Τοιαῦτ' ἀλύει· νουθετούμενος δ' ἔρωσ
μᾶλλον πιέζει.

(Tal é o seu delírio. Se reprimido, o amor
mais aperta)²¹.

A experiência de Fedra, na primeira criação euripidiana sobre esse mito, não foi com certeza muito diferente. Numa sugestão sobre o encadeamento dessa peça, Reckford (1974: 310) imagina que a sua primeira parte seria, em termos gerais, dedicada à caracterização da mulher apaixonada e da sua τόλμη para conseguir os seus intentos; e concretiza: “Devia haver um monólogo, dirigido ao coro, ou mais provavelmente um diálogo entre Fedra e a Ama, que tentava dissuadi-la com argumentos convencionais de moralidade e bom senso”. Mesmo se inicialmente hesitante, Fedra progredia para um arrojo inaudito. É esse o tom que se colhe de alguns dos fragmentos conservados.

O fr. 433 pode ser uma censura a Hipólito, por parte de uma das

²¹ Estas são também palavras que mereceram a Aristófanes (V. vv. 111-112) uma paródia, num contexto semelhante, em que um escravo descreve a ‘doença’ do seu senhor: uma obsessão tremenda pelos tribunais:

Τοιαῦτ' ἀλύει· νουθετούμενος δ' ἀεὶ
μᾶλλον δικάζειν.

(Tal é o seu delírio. Se reprimido, sempre
mais ele julga.)

duas mulheres, Fedra ou a Ama, em que um repúdio da virtude é aconselhado face às exigências do sentimento; ou –tomando em consideração palavras idênticas do segundo *Hipólito* (vv. 261-263)– talvez esta fosse uma constatação oportuna num diálogo entre as duas mulheres.

Ἐγὼ γέ φημι καὶ νόμον γε μὴ σέβειν
Εὖ τοῖς δεινοῖς τῶν ἀναγκαίων πλέον.

(Pois eu afirmo que não respeitar os princípios
vale mais, nas situações difíceis, do que a necessidade.)

Νόμον σέβειν, “respeitar os princípios”, ou τῶν ἀναγκαίων, “a necessidade”, é, de certa forma, um enunciado da conhecida oposição entre νόμος, “o código social de comportamento”, e φύσις, “os impulsos da natureza ou da hereditariedade”²².

Este pode ser um contexto oportuno à discussão do conceito de αἰδώς, «o pudor», um princípio básico no código do comportamento feminino. Se o reconhecimento da importância de αἰδώς merece uma longa ponderação, por parte de Fedra, no segundo *Hipólito* (vv. 383-387), não estava também ausente das polémicas suscitadas pelo primeiro (fr. 436):

Ἦ πότνια Αἰδώς, εἶθε τοῖς πᾶσιν βροτοῖς
συνουῖσα τὰναίσχυντον ἐξήρου φρενῶν.

²² Winnington-Ingram (1958: 175) valoriza, a este propósito, os elementos que condicionam o ser humano: *physis*, “a hereditariedade”, *nomos*, “o contexto cultural e social” e *paideia* ou *trophê*, “a educação ou criação”. No seu reflexo sobre a personalidade de Fedra, estas condicionantes definem para o seu comportamento um conjunto de valores aristocráticos: *sophrosyne*, “o bom senso”, *eúkleia*, “a dignidade”, e *aidôs*, “o pudor”.

(Ó sagrado Pudor, oxalá a todos os mortais
tu acompanhasses, e lhes retirasses do coração a
desfaçatez.)

Dentro do mesmo princípio de que à Fedra da primeira versão do *Hipólito* caberia uma atitude despuorada, não parece oportuno atribuir-lhe estas palavras, que afinal ficariam bem na boca de qualquer um daqueles que lhe testemunhava o comportamento ‘desavergonhado’, a Ama ou o próprio Hipólito.

O fr. 443 merece ainda, a propósito da heroína do *Hipólito*, consideração. A tratar-se de palavras de Fedra, o que tem sido largamente discutido, elas corresponderiam a um momento de tomada de consciência da angústia que a paixão introduz na sua alma; de facto, o fragmento é dito em tom de oração por alguém que saúda ou, eventualmente, se despede da vida e olha com expectativa um céu luminoso que lhe promete alguma pacificação.

Ἦ λαμπρὸς αἰθὴρ ἡμέρας τ' ἀγνὸν φάος,
ὡς ἦδὺν λεύσσειν τοῖς τε πράσσοουσιν καλῶς
καὶ τοῖσι δυστυχοῦσιν, ὧν πέφυκ' ἐγώ.

(Ó céu luminoso, ó sagrada luz do dia,
como é doce olhar-te quer para aqueles a que a vida sorri
quer para os desafortunados, de que eu faço parte.)

Collard-Cropp (2008: 469) colocam várias possibilidades na identificação da personagem a quem estas palavras caberiam; ou Fedra que, antes do suicídio se despedia da vida, o que me parece de entre as hipóteses em geral sugeridas a mais viável; ou, pelo contrário, uma saudação de Fedra à vida na sua

primeira entrada; ou ainda palavras de Teseu de regresso do Hades (hipótese esta que não parece muito razoável, porque este tom sofrido não seria o adequado para quem regressava, apesar de tudo, vivo do Hades).

Na mesma linha, talvez o fr. 444 pudesse corresponder, da parte de Fedra, a uma balanço final da sua existência, agora que a morte se avizinhava:

Ὡ δαῖμον, ὡς οὐκ ἔστ' ἀποστροφὴ βροτοῖς
τῶν ἐμφύτων τε καὶ θεηλάτων κακῶν.

(Ó destino, não há mesmo volta para os mortais,
dos males que lhes são congénitos e daqueles que os
deuses lhes mandam.)

Fedra parece considerar, neste momento, um factor hereditário como mais um contributo para o seu miserável destino. Esta ideia resulta da menção explícita a τῶν ἐμφύτων, «os males congénitos», mas também indirectamente do adjectivo θεηλάτων, «mandados pelos deuses», aplicado em *Cretenses* fr. 472e. 30, a Pasífae, a mãe de Fedra, também ela protagonista de uma paixão antinatura por um touro; no segundo *Hipólito* Fedra mantém a mesma consciência de um ascendente condenatório (vv. 337-338), ao recordar a paixão inconfessável da sua progenitora²³.

Os cúmplices da paixão: a Ama e os deuses do amor

No monólogo de abertura de *Estenebeia*, Belerofonte não deixa de integrar a figura da Ama na cilada amorosa de que se sente vítima. O que indicia que essa serva teria, na acção, um papel

²³ Vide Reckford (1974: 311, vv. 319-328).

destacado (fr. 661. vv. 10-14):

Ἀεὶ γὰρ ἤπερ τῶδ' ἐφέστηκεν λόγῳ
τροφὸς γεραῖᾱ καὶ ξυνίστησιν λέχος.
Ὑμνεῖ τὸν αὐτὸν μῦθον· Ὡ κακῶς φρονῶν
πιθοῦ· Τί μαΐνη; Τλήθι δεσποίνης ἐμῆς
.....
κτήση δ' ἄνακτος δώμαθ' ἐν πεισθεὶς βραχύ.

(Sempre ela se apostou neste argumento,
a sua velha ama, de reunir-nos no leito.
Vem-me sempre com a mesma cantiga: 'Ó cabeça de vento,
cede! Porquê essa loucura? Ousa (...) da minha senhora
e há-de possuir a mansão do rei, com uma só cedência, e
de pouca monta.)

O retrato que Belerofonte adianta da Ama é mais vivo do que o que deixa da própria rainha. Provavelmente a intervenção da serva ocorria depois de esgotadas todas as tentativas pela interessada e não primava pela discrição. O advérbio “sempre” (ἀεὶ), à cabeça da frase, contrasta de forma eficaz com o “nunca” (οὐπώποτε, fr. 661. v. 19) com que Belerofonte exprime uma resistência inabalável, do mesmo modo que o “ela” (ἤπερ) polemiza o ‘eu’ (ἐγώ, 661. v. 15) de quem relata. É com desprezo que o jovem lhe recebe as insistências (ὑμνεῖ τὸν αὐτὸν μῦθον) e lhe critica o discurso, amoral e pragmático, feito de censuras, incentivos e subornos. Belerofonte deixa também patente que a relação desejada por Estenebeia –como também por Fedra em situação equivalente– é meramente física, comporta a satisfação de um desejo e não a correspondência de um afecto. Nas palavras da Ama existe um eco do retrato que o jovem Belerofonte virá a fazer (fr. 661. vv. 25-26) do que seja a virtude

e a prudência a que ele se propõe aderir, como uma regra de vida; mas as reprovações que ela lhe dirige (κακῶς φρονῶν, μαίνη), opostas aos termos de sensatez multiplicados pelo jovem (τὸ σωφρον ἐπ' ἀρετήν, σωφρονῶν), deixam nítida a subversão dos argumentos, tudo em nome de uma 'persuasão', que é claramente o seu objetivo principal (πιθοῦ, πεισθείς). As palavras de persuasão, junta as promessas, minimizando o esforço perante o brilho dos resultados. Por fim, na promessa de que o mesmo palácio, que generosamente o acolheu, poderá vir a ser seu, está implícita a eliminação de Proito, como um recurso extremo à sedução do jovem renitente. Este era, sem dúvida, um modelo pleno de Ama, aquela que, por dedicação à senhora, não hesita perante qualquer golpe e que dá um enorme contributo ao incendiar dos acontecimentos.

No comentário que dedica ao papel da Ama no II *Hipólito*, Knox (1952: 18-19) dá de facto um retrato que se adequa à actuação transversal desta figura nas diversas peças que vimos a considerar. Desprovida de peias morais de foro aristocrático, a sua preocupação é inteiramente com o *logos*, "o discurso, a razão, o argumento", numa perspectiva democrática. À rigidez dos princípios, ela prefere a flexibilidade das soluções, assumindoum pensamento e uma linguagem que a aproximam da sofística contemporânea.

Ou presentes em cena ou trazidos à consciência de todos pelas constantes referências, os deuses do amor, Cípris e Eros, são uma força latente ou expressa nos acontecimentos. Como promotores do relacionamento afectivo e físico entre as criaturas vivas e, em consequência, da continuidade e multiplicação das espécies, eles são divindades cujo poder tem de ser respeitado²⁴.

²⁴ No seu segundo *Hipólito*, Eurípides dá voz à própria Cípris, no monólogo de abertura, para afirmar este mesmo poder de forma expressa, num contexto em

Evitá-los, mesmo que em nome de outros princípios, traz ao ser humano pesadas consequências. No tipo de episódios em que a paixão louca de uma mulher encara a frieza e repúdio do objeto do seu amor, somos confrontados com os dois excessos a que os seres humanos podem ser tentados, diante do poder de Cípris e Eros: ou a rendição imponderada que leva à loucura, ou a renitência excessiva que suscita castigo; mas, de uma ou de outra forma, as consequências da falta de moderação nos dois sentimentos acarreta um desfecho nefasto²⁵. Numa admoestação que parece dirigida a Hipólito, ou pela Ama ou pela própria Fedra, perante a sua recusa (*Hipp. Kalyp.* fr. 428), esta mesma realidade é afirmada em termos doutrinários²⁶:

Οἱ γὰρ Κύπριν φεύγοντες ἀνθρώπων ἄγαν
τοσοῦτ' ὁμοίως τοῖς ἄγαν θηρωμένοις.

(Aqueles seres humanos que fogem de Cípris em demasia

que os deuses saem de uma posição latente para virem a cena e explicarem as suas exigências e o sentido da sua actuação. São uma síntese peremptória do poder impositivo da deusa as primeiras palavras que pronuncia (vv. 1-2); cf. v. 103, vv. 449-450.

²⁵ A morte, como pena adequada a esta infracção, normalmente é coberta de vergonha, pela descoberta prévia da paixão ilegítima e da calúnia. É por isso importante salientar, no *Hipólito* II, o facto de Eurípides atenuar as culpas de Fedra, quando Cípris promete à mulher de Teseu “uma morte gloriosa” (εὐκλέης, v. 47), por reconhecer nela a vítima do propósito de vingança divino. Por outro lado, já no final da peça, a outra deusa interventiva na peça, Ártemis, apesar da sua animosidade para com Cípris, vem reiterar as mesmas circunstâncias relativamente a Fedra (*Hipp.* vv. 1300-1312).

²⁶ Em *Hipp.* vv. 5-6, Cípris define a sua reacção perante os que a veneram ou repudiam em termos que confirmam a verdade do que, neste fragmento, se transforma numa recomendação provinda de uma voz humana. Com a sua experiência da vida, a Ama repete as palavras da deusa, reconhecendo a verdade do que Cípris afirmara; cf. *Hipp.* vv. 443-446.

cometem erro equivalente aos que caçam em demasia.)

De um registo de sentido universal, aplicado a um grupo humano no seu conjunto, a última palavra do segundo verso –“aos que caçam”, θηρωμένοις– afunila a observação sobre Hipólito em concreto, o amante da caça²⁷. Sem dúvida a grande palavra neste contexto, e por isso estrategicamente repetida, é ἄγαν, “em demasia”, que transforma em ‘erro’ qualquer uma das duas atitudes, porque extremas. Note-se, além da repetição, o efeito quiástico particularmente expressivo: φεύγοντες ... ἄγαν ... ἄγαν θηρωμένοις.

Portanto o poder que Cípris e Eros detêm sobre a vontade dos mortais, e mesmo dos deuses, é incontrolável, como a sua capacidade de operar verdadeiros milagres de metamorfose para obterem os seus desígnios. Esta é uma verdade sempre reconhecida nestes episódios. Assim, em *Estenebeia* fr. 663 alguém refere esta força de Eros:

Ποιητὴν ἄρα
Ἔρως διδάσκει, κἂν ἄμουσος ἦ τὸ πρίν.

(Até a ser poeta
Eros ensina, mesmo àquele que antes era avesso às musas.)

Várias são as propostas de um possível contexto que estas palavras sugerem: poderão ser ditas pela Ama a Belerofonte, no sentido de o demover a amar, ou no de explicar a transformação que a paixão operou sobre a senhora; ou pela Ama ao coro,

²⁷ Cf. *Hipp.* II, vv. 15-19, vv. 51-52. Talvez mesmo Eurípides revestisse o tópico de um espectáculo cénico antes não usado (vv. 54-72): a entrada de Hipólito faz-se em companhia de um séquito de caçadores, que entoia um hino a Ártemis.

eventualmente antes de abordar o jovem, com a convicção de que mesmo o espírito mais irredutível pode ser dobrado a uma tendência que antes desconhecia; ou ainda, já no momento em que o próprio Belerofonte procura atrair Estenebeia a uma cilada mortal convidando-a à fuga, como um argumento justificativo da mudança dos seus sentimentos²⁸.

Fedra, em *Hipp. Kalyp.* fr. 430, em conversa com a Ama que tenta demovê-la da sua paixão (Jouan-Van Lloy, 2002: 243), ou perante o coro (Collard-Cropp, 2008: 469), não está menos convencida do poder de Eros, que identifica como a origem da ousadia que a move:

Ἔχω δὲ τόλμης καὶ θράσους διδάσκαλον
ἐν τοῖς ἀμηχάνοισιν εὐπορώτατον
Ἔρωτα, πάντων δυσμαχώτατον θεόν.

(Tenho da ousadia e da determinação um mestre,
nas dificuldades da vida o mais inventivo,
Eros, de entre todos os deuses o mais invencível.)

A ideia de que o Amor ‘ensina’ os recursos mais eficazes para a sua concretização é comum aos dois fragmentos. E se no primeiro caso a força de Eros é expressa por uma espécie de *adynaton* –o impossível de transformar em poeta quem não tem talento-, desta vez Eurípides recorre sobretudo à expressividade dos ἀ-privativos (ἀμηχάνοισιν) e dos superlativos (εὐπορώτατον, δυσμαχώτατον²⁹), bem como à prefixação com εὐ- e δυσ-, ‘bem’

²⁸ Braet (1973: 108-109) sugere que estas seriam palavras da Ama; instigada pela senhora, após o regresso do herói da Lícia, ela faria uma última tentativa de demover Belerofonte.

²⁹ O que parece ser a voz do coro feminino do *Hipp. Kalyp.* fr. 429, associa ao poder do deus a natureza “difícil de combater” da mulher, como fogo que não

e 'mal', para sugerir as contradições do amor. Reckford (1974: 311) percebe nestas palavras de Fedra uma crescente segurança nos seus propósitos, após ter rebatido as razões da Ama, e uma disposição ousada para passar à acção.

O jovem assediado

A identidade do jovem assediado reveste permanentemente uma faceta dupla; se por um lado há que defini-lo como objeto de sedução, estabelecendo entre ele e o elemento feminino da peça um certo tipo de relacionamento, não são menos relevantes os vínculos que o ligam ao marido atraído, que suscitam a consideração de vários princípios sociais. Este jogo de forças que o manietta constitui verdadeiramente o seu dilema de herói trágico; qualquer uma das alternativas que lhe restam é igualmente má, a menos que encontre uma forma –aliás sempre impossível– de escapar ao destino; assim Belerofonte, ainda no monólogo de abertura, anuncia que se irá refugiar no campo, deixando para trás a alternativa funesta que o palácio lhe reserva (fr. 661. 27-31):

se extingue:

Ἀντὶ πυρὸς γὰρ ἄλλο πῦρ
μεῖζον ἐβλάστομεν γυναῖ-
κες πολὺ δυσμαχώτερον.

(Em vez do fogo, como um outro fogo
maior, nós mulheres nascemos,
muito mais difícil de combater.)

Este passo empola, através dos graus dos adjectivos (μεῖζον, πολὺ δυσμαχώτερον), os excessos naturais na psicologia feminina. Mas é particularmente sonora a posição enfática dada a δυσμαχώτερον, a característica que torna a mulher um potencial de Eros.

Ἄλλ' εἰς ἀγρὸν γὰρ ἐξιὼν βουλευέσομαι
οὐ γὰρ με λύει τοῖσδ' ἐφήμενον δόμοις
κακορροθεῖσθαι μὴ θέλοντ' εἶναι κακόν,
οὐδ' αὖ κατειπεῖν καὶ γυναικὶ προσβαλεῖν
κηλίδα Προίτου καὶ διασπάσαι δόμον ...

(Vou então para o campo, para reflectir.
Pois não me interessa permanecer no palácio
para merecer censuras por não querer cometer uma má
acção,
nem para denunciar e desonrar a mulher
de Proito e destruir esta casa.)

À possibilidade de uma ofensa no plano conjugal, a história associa em geral qualquer outra agravante, que faz da traição um crime multifacetado. No que se refere a Belerofonte, ele mesmo (fr. 661. 7) sugere as condições particulares que o ligam a Proito, ao recordar:

Ξένον γὰρ ἰκέτην τῆσδ' ἔμ' ἐλθόντα στέγης.

(Foi como hóspede e suplicante deste tecto que eu aqui cheguei.)

Ξένον e ἰκέτην “hóspede” e “suplicante” são circunstâncias que o põem na condição de devedor de gratidão e retribuição. Sendo coríntio, Belerofonte é ‘um estrangeiro’ em Tirinto, onde chegou carregado pela sombra de um crime; na sua pátria, teria morto um parente e sido condenado ao exílio. De Proito recebeu asilo e purificação; por isso, consciente dos seus deveres, o jovem expõe as razões que lhe fundamentam a recusa (fr. 661. vv. 15-21):

Ἐγὼ δὲ θεσμοὺς Ζῆνα θ' ἰκέσιον σέβων
Προῖτόν τε τιμῶν, ὅς μ' ἐδέξατο εἰς δόμους
λιπόντα γαῖαν Σισύφου φόνου τ' ἐμῆς
ἔνιψε χειρὸς αἵμ' ἐπισφάξας νέον,
οὐπώποτ' ἠθέλησα δέξασθαι λόγους
οὐδ' εἰς νοσοῦντας ὑβρίσαι δόμους ξένους,
μισῶν ἔρωτα δεινόν, ὃς φθείρει βροτούς.

(Mas eu - por piedade para com Zeus protector dos suplicantes,
e por respeito por Proito, que me recebeu no seu palácio,
quando deixei a terra de Sísifo, e do meu crime
me purificou as mãos, banhando-as no sangue fresco do sacrifício -
nunca quis aceitar-lhe as propostas
nem insultar a morada doente de que era hóspede.
Porque detesto uma paixão terrível, que arrasa os mortais.)

Piedade (σέβων) é o primeiro dever que a protecção de Zeus olímpico lhe merece³⁰, seguida da consideração (τιμῶν) a que um anfitrião tem direito. A uma e a outra, Belerofonte não

³⁰ Cf. *Hipp. Kalyp.* fr. 434 Kannicht, onde se defende a doutrina contrária, a do carácter inútil da piedade, e se incentiva o homem a sobreviver pelos seus próprios meios. Barrett (1964: 18) e Roisman (1999: 402) sugerem neste fragmento ressonâncias políticas, que pudessem pressupor um incentivo a Hipólito de se revoltar contra o pai e, "pela força do braço", apoderar-se do poder. Reckford (1974: 312) vai um pouco mais longe; além de captar as ressonâncias políticas, sexuais e filosóficas destas palavras que atribui a Fedra, vê nelas e tentativa que a rainha faz de "corromper o jovem de corpo e alma". Essa hipótese estreitaria o paralelo com *Estenebeia*, onde uma proposta semelhante é feita a Belerofonte (fr. 661. v. 14). Este (*Belerofonte* fr. 286. vv. 10-12), já depois de ter experimentado traições e intrigas, torna-se também mais céptico quanto ao valor da piedade. Vide *infra Hipp. Kalyp.* frs. 430, 446.

pode responder com ‘insolência’ (ὕβρις), aproveitando a crise familiar que a casa de Proito vivia. Em contraposição aos seus deveres, o jovem apenas tem para colocar no outro prato da balança uma paixão, que considera terrível e indesejável, porque de mortíferas consequências.

É na base da mesma reciprocidade da *xenía* que éditoo fr. 667:

Τίς ἄνδρα τιμᾶ ξεναπάτην;

(Quem pode respeitar um homem que engana o seu hóspede / hospedeiro?)

O entendimento duplo *dexénos*, “hóspede” ou “hospedeiro”, põe em causa o autor destas palavras. Collard-Cropp (2008: 137) hesitam entre as duas possibilidades ao sugerirem: “Provavelmente Belerofonte a acusar Proito ...; ou, mais provavelmente ainda, Belerofonte a defender a sua própria conduta do que Proito a repetir a acusação falsa de Estenebeia”. Mesmo a alternativa de Pólux, *Onomasticon* 3. 58, “Eurípides usou as palavras *ξεναπάτην*, ‘o que engana o seu hóspede / hospedeiro’ e *ξενοφόνον*, ‘o que mata o seu hóspede / hospedeiro’” não servem para esclarecer a questão; por um lado Belerofonte podia merecer essa falsa acusação da parte de Proito -lembramos que a Ama lhe faz a proposta de se apoderar do palácio de Tirinto, o que implicaria eliminar o rei (fr. 661. 14)-, mas Proito, que o deportou para a Lícia e o sujeitou a grandes e perigosas aventuras, tinha também o intuito de o liquidar. Braet (1973: 108) prefere entender que estas eram censuras dirigidas por Belerofonte a Proito, no seu regresso da Lícia, por ter sido traído e empurrado para uma aventura que lhe poderia ter sido fatal.

É na sequência desta situação indesejável que, mais adiante

no monólogo de abertura, Belerofonte regressa, numa espécie de conclusão, ao mesmo modelo de catálogo a que obedeciam as suas primeiras palavras, desta vez para definir os padrões de paixão existentes na vida (fr. 661. vv. 22-26):

Διπλοῖ γὰρ ἔρωτες ἐντρέφονται χθονί:
ὁ μὲν γεγῶς ἔχθιστος εἰς Ἄδην φέρει,
ὁ δ' εἰς τὸ σῶφρον ἐπ' ἀρετὴν τ' ἄγων ἔρωσ
ζηλωτὸς ἀνθρώποισιν, ὧν εἶην ἐγώ.
Οὐκοῦν νομίζω καὶ θανεῖν γε σωφρονῶν.

(Dois são, de facto, os tipos de paixão que se alimentam na terra:

um, que se torna o nosso maior inimigo, leva ao Hades, outro é à temperança e à virtude que conduz.

Este é o desejável para a gente de que pretendo fazer parte. Proponho-me, portanto, ser sensato, mesmo que tenha de morrer.)

Em simetria com o passo anterior (fr. 661. vv. 1-6), também esta outra reflexão progride do universal para o individual, desta vez incidindo no próprio Belerofonte como uma voz da consciência. Todo o pensamento está focado na paixão (ἔρωτες, ἔρωσ), que o jovem distingue em dois modelos opostos (ὁ μὲν ... ὁ δὲ), o que mata e o que estimula as melhores qualidades que um ser humano pode almejar, “temperança e virtude” (τὸ σῶφρον ... ἀρετὴν). A própria radicalização com que Belerofonte encara um fenómeno tão complexo e subjectivo pode sugerir algum excesso no modo de experimentar as exigências da φύσις. Colocado entre um νόμος austero, aquele que é desejável por um determinado grupo, e as exigências da natureza, talvez Belerofonte protagonizasse nesta peça um exemplo do conflito

tendencial entre νόμος e φύσις, as regras sociais e as exigências da natureza, uma polémica muito em voga na época³¹.

Por outro lado no confronto com o feminino, circunstância em que os princípios invocados são postos à prova, a exaltação com que, possivelmente, repudia os conselhos e propostas da Ama, mesmo se lhe assiste a razão, não deixa de comportar um tom progressivamente mais misógino (fr. 666; cf. *Hipp.* 616-668):

ὦ παγκακίστη καὶ γυνή· τί γὰρ λέγων
μειζόν σε τοῦδ' ὄνειδος ἐξείποι τις ἄν;

Ó malvada e, além disso, mulher! Que insulto se te poderá dizer,
maior do que este? Que outra censura te fazer?

Eurípides repete com frequência, em diversas circunstâncias, a simples palavra 'mulher' (γυνή), carregada de um azedume misógino, certamente fazendo-se eco da opinião mais radical da sua época. Não no mesmo sentido as palavras, provavelmente de Proito, com que a peça termina, depois de observar a loucura de Estenebeia e as suas nefastas consequências (fr. 671):

Κομίζετ' εἴσω τήνδε· πιστεύειν δὲ χρὴ
γυναικὶ μηδὲν ὅστις εὖ φρονεῖ βροτῶν.

(Levem-na para dentro. Não deve confiar
numa mulher, por pouco que seja, quem, entre os mortais,
tiver bom senso.)

Do mesmo modo em *Hipólito* vv. 406-407, Fedra reconhece

³¹ Cf. frs. 897, 929^a, *Hipp.* vv. 525-544, *IA* vv. 543-557; *Teseu*, fr. 388.

que, a todas as circunstâncias da sua paixão, acresce a sua qualidade de mulher como motivo de reprovação universal.

Confrontado com a confissão de um amor inaceitável, o jovem passa a constituir um perigo de denúncia junto do marido; por isso lhe pode ser exigido um silêncio, que o vincula com um juramento sagrado. Este expediente, célebre no *Hipólito* que conservamos (611-612, 657-658, 1306, 1309)³², estava talvez também presente na primeira versão da peça, se assim entendermos o fr. 435:

Τί δ' ἦν λυθείς με διαβάλης, παθεῖν σε δεῖ;

(Mas se te deixo ir e tu me calunias, o que é que tu mereces?)

Um último tópico condiciona a intervenção na história do jovem assediado: o seu fim. E, neste ponto, os testemunhos conservados documentam duas soluções contraditórias, uma que permite ao jovem, além da revelação que lhe traz de volta a credibilidade, a vingança; na outra, uma revelação tardia que não o poupa da morte, embora lhe conceda um estatuto de mártir.

Belerofonte sai vivo e triunfante desta experiência extrema. Ao perceber que, depois de o ter primeiro afastado para a Lícia sujeitando-o aos maiores perigos, Proito se prepara, no seu regresso, para lhe montar nova cilada, o jovem antecipa-se a forjar o seu próprio engano: atrair Estenebeia a uma proposta de fuga, simplesmente para ter a oportunidade de a liquidar. Pode ser alusivo a esse desfecho o fr. 669, em geral entendido

³² Aristófanes, em *Ra.* vv. 101-102, 1417, cita, com alterações, as palavras revoltadas de Hipólito (*Hipp.* v. 612), perante a Ama de Fedra, que lhe pede segredo depois da confissão insultuosa da paixão da senhora. Cf. *Th.* vv. 275-276.

como uma tirada em que Estenebeia, aliciada a uma fuga para a Lícia, confessava os seus receios sobre os perigos que tal viagem a faria enfrentar; ao que Belerofonte respondia com a capacidade do seu cavalo alado, Pégaso, hábil em superar as maiores dificuldades. A morte de Estenebeia seria, por fim, relatada por um pescador que lhe havia resgatado o corpo do mar. Podem alguns comentadores³³ imaginar uma cena final em que Belerofonte, *ex machina*, e por isso protegido da ira de Proito, finalmente revelava ao marido impotente a legitimidade da sua vingança (fr. 670).

O marido enganado

Ao marido, nesta história triangular, cabe acreditar nas acusações que lhe são confidenciais pela mulher e crer que ‘sabe’ de facto o que se passou. A tragicidade do seu papel consiste no desafio de distinguir verdade de aparência. Aí ou a ira o empurra para uma acção automática, ou se proporciona um *agôn* com o rival, que não serve para produzir o esclarecimento sobre a suposta ofensa.

No que se refere a Proito, estamos circunscritos a suposições. Vemo-lo, esclarecida a situação, lamentar-se da sua credulidade (*vide supra* fr. 671), mas não sabemos o percurso que o levou a essa revelação. Somos tentados a imaginar, com Papamichael (1983: 55) que pudesse haver bastante ironia no seu papel de marido enganado, que se imaginava detentor da verdade quando afinal era vítima da trama montada pela mulher e pela Ama.

Em contrapartida, os frs. 437-441 do *Hipólito Velado* parecem

³³ Cf. Jouan-Van Lloy (2002: 14). A cena do *deus ex machina*, de uso convencional na circunstância, conhecia na *Estenebeia* uma solução original; graças ao cavalo Pégaso, o próprio Belerofonte podia assumir, com grande exuberância cénica, esse papel.

iluminar de forma mais clara um *agôn* que se estabelecia entre pai e filho, Teseu e Hipólito, no momento em que a calúnia de Fedra os confrontava (cena equivalente à que se repete no segundo *Hipólito*, neste caso quando a punição de Hipólito está já consumada). Este é o momento em que o marido cobra razões do rival e em que conceitos de *φιλία*, de traição e de *ὑβρις* têm o seu lugar. Neste tipo de debate, entre o marido e o falso amante, ponderam também contrastes de mentalidade que separam diferentes gerações. No que foi interpretado (Collard-Cropp, 2008: 483) como uma reprovação de Teseu, essas diferenças estão patentes (fr. 437):

Ὅρῳ δὲ τοῖς πολλοῖσιν ἀνθρώποις ἐγὼ
τίκτουσαν ὑβριν τὸν πάροιθ' εὐπραξίαν.

(O que eu estou a ver é que, em muita gente,
o sucesso anterior gera insolência.)

Tendo em atenção o sucesso que a vinda de Hipólito para Atenas representou para a sua vida, o velho soberano descortina no comportamento do jovem a ousadia de assumir, como conquista sua, todo o território, incluindo o estritamente pessoal do seu rei e pai. O tom é o de um conceito universal, que relaciona *εὐπραξία*, “o sucesso”, com *ὑβρις*, “a insolência”. No que pode ser interpretado como uma resposta defensiva de Hipólito, uma clara simetria do discurso reformula a possível causa da insolência, justificando-a não com a *εὐπραξία*, mas com *πλοῦτος*, “a riqueza”, que identifica o estatuto do rei (fr. 438):

Ὑβριν δὲ τίκτει πλοῦτος, οὐ φειδῶ βίον.

(A insolência é gerada pela riqueza, não por uma vida modesta.)

Dentro de um jogo de palavras de tom retórico, a *τίκτουσαν ὕβριν* da acusação paterna, Hipólito responde, sem escamotear o assunto, com um *ὕβριν δὲ τίκτει*, mantendo *ὑβρις* no centro da polémica. Mas *ἀεὺπραξία*, o sucesso que lhe era imputado como um jovem protegido por uma boa estrela, ele responde com uma antítese, entre *πλοῦτος* e *φειδῶ βίον*, «a riqueza» e «uma vida modesta», não apenas assinalando o contraste entre duas condições de vida, mas, ao mesmo tempo, a oposição com o seu adversário no debate.

O tom do *agôn* vai subindo de vigor (fr. 439; cf. *Hipp.* vv. 928-931):

Φεῦ φεῦ τὸ μὴ τὰ πράγματ' ἀνθρώποις ἔχειν
φωνήν, ἴν' ἦσαν μηδὲν οἱ δεινοὶ λέγειν.
Νῦν δ' εὐρόοισι στόμασι τὰ ληθέστατα
κλέπτουσιν, ὥστε μὴ δοκεῖν ἄχρη δοκεῖν.

(Ah, pena é que os factos, para os homens, não tenham voz, para que não existissem oradores espertos!
Mas como as coisas são, com argumentos caudalosos se ocultam as verdades mais óbvias, de modo a não parecer o que deve parecer.)

Esta é claramente uma crítica acalorada de Teseu às justificações do filho, que lhe parecem falsas. Usando como argumento questões de princípio, o rei coloca em discussão, com uma clareza insistente, a polémica estabelecida pelos sofistas entre 'acção e palavra' (*πράγματα* e *φωνή / λόγος*). É a falta de coincidência entre ambas o que justifica a necessidade

de uma retórica δεινή, “hábil” e “perigosa” ao mesmo tempo. Desafiados a pronunciarem-se sobre questões difíceis, os novos oradores dão tanto melhor prova da sua competência, quanto mais indefensável for a parte que representam. Por isso, o que começou por ser uma divergência entre ‘acção e palavra’ acaba numa polémica entre ‘verdade e mentira’, ou entre ‘aparência e realidade’.

À maior agressividade do pai corresponde um acréscimo de vigor nos contra-argumentos do filho. Seguro da razão que lhe assiste e a que o rei é surdo, Hipólito assume-se como o detentor do bom senso na discussão (fr. 440; cf. *Hipp.* vv. 1038-1044):

Θησεῦ, παραινῶ σοὶ τὸ λῶστον, εἰ φρονεῖς
γυναικὶ πείθου μῆδὲ τάληθῆ κλύων.

(Teseu, o conselho que te dou é o melhor: se és sensato, numa mulher nunca acredites, mesmo que ela diga a verdade.)

O conflito entre a mentira e a verdade continua central na contra-argumentação de Hipólito, sempre rigoroso em encarar de frente as reprovações paternas, escudado na razão que lhe assiste. Em primeiro lugar, o apelo dirige-se ao bom senso, o τὸ φρονεῖν, esperável da experiência de um homem maduro. É essa a qualidade que o apetrecha para arbitrar a polémica com que se vê confrontado: saber distinguir a mentira ‘persuasiva’ (πείθου) da verdade (τάληθῆ). Mas desta vez, desde a distância abstracta dos princípios, Hipólito faz uma aproximação ousada da questão concreta que os confronta: uma mulher. E essa é, para o misógino que o Hipólito da primeira versão euripidiana mostra também ser, a encarnação do engano que, em condição alguma, merece confiança, até, por absurdo, quando fala

verdade.

Uma última evocação do Tempo, o árbitro mais seguro da verdade, parece anunciar a renitência obstinada de Teseu, que Hipólito prevê só o tempo esclarecerá (fr. 441):

Χρόνος διέρπων πάντα ἀληθεύειν φιλεῖ.

(O tempo que se arrasta gosta de revelar toda a verdade.)

Por fim, o fr.446 parece corresponder ao desfecho da peça, àquele momento em que Hipólito sofre uma punição injusta por parte do pai, mas, em compensação, se vê reabilitado e venerado com um culto após a morte:

ὦ μάκαρ οἴας ἔλαχες τιμάς,
Ἴππόλυθ' ἦρωσ, διὰ σωφροσύνην·
οὔποτε θνητοῖς
ἀρετῆς ἄλλη δύναμις μείζων·
ἦλθε γὰρ ἢ πρόσθ' ἢ μετόπισθεν
τῆς εὐσεβίας χάρις ἐσθλή.

(Ó bem aventurado, que honras mereceste,
herói Hipólito, pela tua sensatez!
Nunca para os mortais
existiu outro poder maior do que a excelência.
Porque, mais cedo ou mais tarde, uma boa conduta
merece o seu galardão.)

Este é o elogio feito pelo coro de Hipólito e juntamente da sua virtude, que lhe vale, como prémio, um culto após a morte. Recompensa equivalente lhe é anunciada por Ártemis *ex machina* no II *Hipólito* (vv. 1423-1430).

Tidos em conta estes três exemplos significativos da produção de Eurípides, no que toca à preferência por um mesmo tema -o motivo da rainha apaixonada e vingativa-, parece interessante uma palavra final sobre uma certa estratégia de produção dramática que o poeta revela. A sua preferência vai, num determinado lapso de tempo, para um certo tipo de assunto, para que colhe, sem dúvida, o interesse do público. Cada nova produção funciona, para o poeta, como mais um teste em que, mantendo uma trama de base, retoca no pormenor as suas potencialidades com a obtenção final de um outro efeito. Consciente deste jogo, o próprio público estaria habilitado a seguir e a apreciar a capacidade do poeta de 'repetir', sem o 'esgotar', um mesmo filão dramático. Esta espécie de 'recriação de si mesmo' tornou-se claramente uma estratégia produtiva.

BIBLIOGRAFIA

- Aélión, R. (1986). *Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide*. Paris: Les Belles Lettres.
- Barrett, W. S. (1964). *Euripides. Hippolytos*. Oxford: Clarendon Press.
- Braet, A. M. (1973). La tragédie "Sthénébée" d' Euripide exception à "la règle de l'unité de temps"? En *L'Antiquité Classique* 42, pp. 82-112.
- Collard, C.-Cropp, M. (2008). *Euripides. Fragments*. I-II. Harvard: University Press.
- Curnis, M. (2003). *Il Bellerofonte di Euripide*. Torino: Edizioni dell'Orso.
- Dover, K. J. (1993)-. *Aristophanes. Frogs*. Oxford: Clarendon Press.
- Gibert, J. (1997). Euripides' *Hippolytus* plays: which came first? En *CQ* 49, pp. 85-97.
- Halleran, M. R. (1995). *Euripides. Hippolytus*. Warminster: Aris &

- Phillips.
- Hutchinson, G. O. (2004). Euripides' other *Hippolytus*. En *ZPE* 149, pp. 15-28.
- Jouan, F. (1966). *Euripide et les legendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres.
- Jouan, F.-Van Lloy, H. (2000). *Euripide. VIII. 2. Fragments, (2002), Euripide. VIII. 3. Fragments*. Paris: Les Belles Lettres.
- Knox, B. M. W. (1952). The Hippolytus of Euripides. En *YCIS* 13, pp. 3-31.
- Kannicht, R. (2004). *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Papamichael, E. M. (1983). Bellerophon and Stheneboia (or Anteia). En *Dodona* 12, pp. 45-74.
- Reckford, K. J. (1974). Phaedra and Pasiphae: the pull backward. En *TAPhA* 104, pp. 307-328.
- Roisman, H. M. (1999). The veiled Hippolytus and Phaedra. En *Hermes* 127, pp. 397-409.
- Romilly, J. de (1971). *Le temps dans la tragédie grecque*. Paris: Vrin.
- Silva, M. F. (21997). *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Lisboa: JNICT/Gulbenkian.
- Storey, I. (2003). *Eupolis. Poet f Old Comedy*. Oxford: University Press.
- Yoannah, J. D. (1968). *Joseph and Potiphar's wife in world literature*. New York: New Directions Publ.
- Webster, T. B. L. (1967). *The tragedies of Euripides*. London: Methuen.
- White, J. A. (1982). Bellerophon in the 'Land of Nod': some notes on *Iliad* 6. 153-211, En *AJPh* 103, pp. 119-127.
- Winnington-Ingram, R. P. (1958). *Hippolytus: a study in causation*. En *Entretiens sur l'antiquité classique. VI. Euripide, Vandoeuvres*-Genève, Fondation Hardt, pp. 169-191.