

FÉ, DRAMA E MITO: AS METAMORFOSES DE HIPÓLITO

Afonso TEIXEIRA FILHO

Doutorando em Estudos Lingüísticos e Literários - USP

Resumo: Reflexões sobre o desenvolvimento do mito de Hipólito ao longo da história. O ensaio pretende demonstrar a atemporalidade do mito, tomando como base diversas reescrituras do mito de Fedra e Hipólito, apresentando, ao mesmo tempo, o argumento de que o mito não aceita versões.

Palavras-chave: *Literatura Clássica, Literatura Italiana, Mitologia.*

Introdução

A tragédia de Hipólito, ou de Fedra, cujo tema é o incesto, vem sendo reescrita há quase três mil anos. O mito, que deu forma à lenda, e cuja gênese não pode ser localizada no tempo, chega ao teatro ateniense do século V a.C. e percorre toda a literatura posterior, no drama, na lírica e na ópera.

As transformações que essas lendas sofreram são resultados das mudanças históricas ou da ação do tempo sobre a realidade. Isso nos faz pensar que o tempo age também sobre o mito, quer desgastando-o, quer alterando-o. O mito, no entanto, é produto de um tempo em que os tempos não existiam; um tempo em que havia apenas a palavra que gerou o mito e gerou o tempo.

Como o mito é atemporal, o tempo não o deforma. O mito não pode ser esquecido. Contudo, ele tem de responder a uma realidade que, por sua vez, está sim sujeita ao tempo. E isso ele faz modificando apenas a sua forma, nunca a sua essência.

Essa modificação, essa alomorfia, permite que ele jamais envelheça. Ele assume uma forma além da sua forma, uma metamorfose que lhe torna capaz de adaptar-se a uma realidade que, por sua vez, se esforça em adaptar-se a ele.

Se as metamorfoses de Hipólito, como veremos, são capazes de revelar muito das épocas em que ocorreram, são incapazes de ocultar a essência do mito, que se denuncia na figura de Fedra.

1. A fé

Definimos o termo “mito” (*mythos*) como tudo aquilo que é comunicado por meio da palavra falada; é sinônimo de narrativa, fábula, discurso, etc. Para que haja o mito é necessário que haja a palavra e que haja a expressão.

O primeiro versículo do Evangelho de João, “No princípio era o Verbo (...) e o Verbo era Deus”, situa a palavra e o mito no começo dos tempos, e faz deles uma coisa só. A palavra (*lógos*) só existe a partir do instante em que é expressada, proferida. Não basta ao deus se manifestar, é necessário que essa manifestação seja divulgada (por meio da palavra). E isso cabe aos apóstolos. Jesus diz: “me sereis testemunhas (...) até às extremidades da terra” [*Atos I*, 8].

Os apóstolos, como testemunhas da palavra cumprem um mandato jurídico e não se definem como simples mensageiros, mas como oficiais de justiça. Contudo, o termo “testemunha”, que em grego é *mártys*, “mártir”, assumiu o significado de “aquele que sofre”. Porque o verdadeiro testemunho é um ato de coragem; e a verdadeira testemunha é aquela que leva consigo o fato, a verdade.

Pela autoridade de que foi investido, o apóstolo deve ser obedecido; por causa da verdade que cabe a ele transportar, o apóstolo merece confiança, merece fé. Ora, os termos obediên-

cia e confiança são etimologicamente relacionados. Dessa relação, nasce outra relação: a da verdade com a fé.

2. O mito

Tudo o que aprendemos no decorrer da vida vem dos fatos e do mito. Sentimos hoje, nos primeiros anos do século XXI, uma certa ausência de uma crítica da realidade. Essa ausência, que ocorre pela decadência do pensamento ocidental contemporâneo, é culpa da crítica e não da realidade. No entanto, os críticos, decepcionados com o rumo dos tempos, passaram a negar a História e a própria realidade. Teríamos chegado ao fim da História e o termo *fato*, a manifestação da realidade, passou a ser substituído pelo termo *versão*. Esses críticos não aprenderam que é por meio da crítica que entendemos a realidade, não importa se lidamos com fatos, com mitos, com verdades ou com versões.

O fato é sempre verdade. A palavra “fato” provém do latim *factum*, que é o particípio do verbo fazer: o fato é o feito, a criação, mas o mito é o incriado, o eterno. Mito nada tem que ver com versão. O termo “versão”, que provém do latim medieval *versione*, vem do verbo latino *versio, versare*, “voltar, volver, revolver”, que na forma passiva significa “residir, encontrar-se, viver”; portanto “versão” seria, etimologicamente, a situação transitória de determinado fato. Sendo o mito eterno e não transitório, ele não pode ser versão.

Então, como podem haver versões diferentes de um mesmo mito? Não pode. Porque não é o mito que muda, mas a realidade sobre a qual esse mito é aplicado.

3. O drama

O teatro grego era um palco para as discussões políticas da cidade e utilizava o mito como argumento de autoridade; quando o mito não sustentava mais aquela situação, ou a situa-

ção teria de mudar e voltar a ser o que era antes ou o mito teria de mudar. Mas como o mito não muda, porque é eterno, seria preciso mudar a palavra, geratriz do mito. A mudança, a evolução social, era sempre produzida no plano divino, na palavra, no deus. Na *Orestéia* é Atena quem muda a lei; no Novo Testamento é o próprio Cristo quem modifica os ditames da Torá. Por outro lado, quando as mudanças são rejeitadas na assembléia por questões reacionárias, ou seja, quando implica interromper o progresso da cidade, é preciso dobrar a realidade e fazer com que as coisas voltem ao estado anterior à discussão; essa reação, ou volta, reflete sempre um estado efêmero, porque insustentável: e por ser volta e ser transitória, é que a definimos como *versão*. Aquele que postula versão em lugar de verdade não acredita em mudanças: é o reacionário.

O mito não suporta versões, ele tem de ser reescrito ao longo da *História* por causa das mudanças que o tempo histórico provoca na *realidade*. A realidade muda mas é sempre realidade. Diante dela, o mito não muda.

A palavra, o *lógos*, que nasce junto ao mito, é produzida apenas uma vez, depois disso ela só se reproduz; a sua produção é eterna mas a sua reprodução está sujeita à temporalidade. O mito, para que continue vivo, precisa ser reescrito. Como o mito não pode morrer, porque é eterno, não pode deixar de ser reproduzido.

O homem, que recebeu dos deuses o dom de criar imagens, recebeu também a tarefa de perpetuar o mito (cf. *Atos* I, 8), mas é incapaz de perpetuar a realidade porque está sujeito a ela, e cada vez que reescreve o mito, apóia-se nessa mesma realidade que o sujeita. A realidade precisa do mito, que precisa da palavra que precisa da letra. A letra (ou o som) é a memória do mito, é a Literatura.

4. A tragédia

Terminada a guerra de Tróia, os gregos voltam para casa. Esse retorno marca o fim da épica e o início da tragédia.

A tragédia grega é o relato da vida doméstica daqueles que estiveram envolvidos com a guerra de Tróia, ou outras epopeias. Para os homens, a tragédia inicia-se quando cessa a manança. Para as mulheres, ela se dá quando o amor acaba. Homem e mulher, morte e amor são os contrapontos da tragédia grega, uma tragédia comprometida mais com o destino, e por ele, do que com os deuses.

No entanto, o deus ou a palavra ou o mito é necessário para formar a imagem, sem a qual a palavra não tem vida. É preciso também que esse deus inspire na imagem a vida para que essa imagem, cheia de vida, reflita a palavra, o mito. O narrador, inspirado pelo Espírito Santo, dará forma às escrituras; dará forma a algo que ele próprio não criou; dará forma ao mito e por dar forma ele criará as imagens. O deus, que é a palavra viva, necessita que sua manifestação seja divulgada pelo mito.

O mito é a reescritura da vida.

5. A lenda de Hipólito

Quando Ulisses desce aos infernos para consultar o adivinho Tirésias, ele menciona Fedra entre as mulheres ilustres que lá encontra (*Odisséia*, XI, 321-326). É a única menção a Fedra que encontramos anterior ao século V a. C.

Quanto a Hipólito, sua origem é mais antiga que a sua associação a Fedra e a Teseu. O mito do caçador jovem e casto já era conhecido nas literaturas orientais mais antigas. Hipólito foi venerado na Trezênia muito antes do ciclo de Teseu, em templos e nos lugares santos; as donzelas, antes de se casarem costumavam dedicar a Hipólito uma mecha de seus cabelos.

Mais tarde, quando a figura de Teseu e de Fedra se misturam à lenda de Hipólito, muitas das pessoas que prestavam culto a Hipólito como a um deus, não aceitaram a morte dele sob as rodas de um carro e nem sequer a existência de um

túmulo onde repousariam seus restos mortais, cujas ruínas existem até hoje.

Esse mito que vem do Oriente e que aparece nos textos de vários tragediógrafos do século V a. C. é um dos temas mais recorrentes de toda a literatura.

Eurípides deve ter escrito dois Hipólitos. Do primeiro, *Hipólito velado*, conservaram-se apenas uns cinquenta versos; o segundo, o *Hipólito coroado*, foi o que chegou até nós. A primeira peça, apesar de desaparecida, exerceu influência, por exemplo, sobre Sêneca em sua *Fedra*, ainda que esta tenha recebido algo também do segundo *Hipólito* de Eurípides, da *Fedra* de Sófocles e da de Licofrão, que não mais existem, e da Quarta Heroída de Ovídio.

O mais interessante nesse ciclo de lendas é o deslocamento do protagonista: com o tempo, o lugar de Hipólito passou a ser ocupado por Fedra; o mito da castidade foi aplacado pela realidade do desejo; a palidez de Hipólito não tem força diante de Fedra cujo sangue ferve; ela dirá a Hipólito na peça de D'Annunzio:

Non più t'offro l'amor di Fedra; t'offro la potenza di Fedra.¹

Para que houvesse essa substituição, a personagem de Fedra teve de ser modificada. No primeiro *Hipólito* ela é a madrasta que comete o delito do incesto e do adultério; no segundo, ela é vítima de Afrodite; e na peça de Sêneca o adultério não ocorre, pois quando ela propõe o seu amor para Hipólito, Teseu, o marido, encontra-se nos infernos, aonde havia ido para raptar Perséfone; se Teseu não se encontrava entre os vivos, Fedra, na condição de viúva, poderia desposar outro homem. A proposta de Fedra é também legal, pois seu laço com Hipólito transferiria os bens de Teseu para um membro do mesmo sangue, o que remonta à antiga tradição do levirato.

¹ D'Annunzio, G. *Tutto il teatro II* (p. 335).

Mas o amor de Fedra não precisa de justificativas.

A relação entre Hipólito (devoto de Ártemis) e Fedra (vítima de Afrodite) é que é o mito eterno: a dicotomia entre a razão e a paixão, entre o cuidado e o arrebatamento, entre o medo e o desespero.

6. Fedra

As primeiras tragédias que tratam desse mito representaram Hipólito como vítima da paixão exacerbada de sua madrastra. Contudo, desde então já se procurava, de certa forma, atenuar a culpa de Fedra: descrevendo-a como vítima também (Eurípides), dando a ela justificativas (Sêneca), ou até mesmo, como fez Racine, retirando de Hipólito a devoção à castidade e, conseqüentemente, seu principal atenuante.

As primeiras formas em que o mito aparece dão mais importância a Hipólito: Fedra logo sai de cena para dar lugar ao confronto entre pai e filho. Conforme as formas do mito evoluem, novas peças vão sendo escritas e o caráter de Fedra vai, lentamente, dominando o palco.

Hoje, para nós outros, a grande vítima dessa dicotomia é Fedra e não Hipólito.

O mito de Fedra é reescrito por Gabrielle D'Annunzio numa época em que a mulher começa a se libertar do jugo masculino. O final do século XIX e o começo do XX passam a apresentar dramas que têm como tema a emancipação da mulher, como *A casa de bonecas* de Ibsen e *A gaivota* de Tchêkhov. A Fedra de D'Annunzio tem o dom da resistência e do desafio, e Fedra é mais compreendida no século XX do que anteriormente; suas atitudes não faziam muito sentido para os gregos. Eurípides tem de reescrever o seu *Hipólito* para que ele tenha mais verossimilhança e fazer da personagem de Fedra um ser tresloucado, enfeitado, vítima das artimanhas de Afrodite; fazer de Fedra o instrumento da destruição de Hipólito. Se entendemos Fedra

hoje em dia, já não entendemos mais Hipólito que parece mais um padre do que um herói. Por causa disso, D'Annunzio deu a ele características que seriam mais facilmente compreensíveis na época e ainda hoje. Ele é vaidoso, gosta da caça, de cuidar dos cavalos e dos cachorros; é superficial e sonha em ir conquistar uma Helena de outras terras e navegar pelos mares para conhecer o mundo; ele é, enfim, um jovem. Sendo jovem, ele é também cheio de vida e de exuberância.

Fedra sentir-se-á atraída por essa juventude e exuberância; apesar de não ser ela própria muito jovem, ela é exuberante como ele: mais do que exuberante, ela é ardente. Vem de uma ilha onde se praticava o sacrifício humano: ela é sangüínea. Não precisa de Afrodite e nós leitores não acreditamos muito que a deusa tenha sido responsável pela paixão de Fedra.

Essa paixão faz com que ela desafie Ártemis, persiga Hipólito e enfrente Teseu. Esses são os momentos mais dramáticos da peça e que expressam melhor que em qualquer outro momento do mito o significado do termo paixão. Seria melhor escrever "sentido do termo paixão" em vez de "significado do termo paixão", porque à paixão se atrelam vários sentimentos e nenhum significado. Um deles é amor, um outro é morte.

D'Annunzio usa como epígrafe para a sua peça uma frase do *Filoctetes* de Eurípidés: "Ó morte libertadora". D'Annunzio deve ter-se inspirado em Sêneca, que afirmava que todo ser humano é livre porque tem a capacidade de tirar a própria vida e de se libertar de qualquer situação por meio da morte. Tirar a vida a si próprio pode ser uma virtude para o estóico. A Fedra de D'Annunzio, ainda que busque a morte, é, no entanto, a única Fedra que não recorre ao suicídio.

O poeta italiano inicia a sua peça tomando emprestado de Eurípidés o coro das *Suplicantes*: são as mães que querem promover os ritos fúnebres e depositar seus cabelos junto ao corpo dos filhos mortos no sítio a Tebas. As donzelas da Trezênia, por sua vez, dedicavam uma mecha de seus cabelos a Hipólito antes

de se casarem: era um rito nupcial e não um rito de morte. E Fedra, quando tem de desafiar Teseu, corta os cabelos como uma suplicante, como uma donzela; mas o faz em nome da paixão, em nome do amor e da morte: uma oferenda nupcial e fúnebre, ao mesmo tempo, para Hipólito.

Fedra demonstra a mesma paixão quando mata, quando mente, quando ama e quando morre. A Fedra de D'Annunzio é a mais forte de todas as Fedras. Ela está dominada e, ao mesmo tempo, é senhora de si e porque, mais do que em busca da conquista de Hipólito, ela está em busca da conquista de si própria. Ela, apesar de desejar a morte, a desafia. Desafia Teseu, desafia Ártemis e blasfema contra ela e contra Afrodite. Afrodite a amaldiçoa com a paixão e Ártemis com a morte.

Ela é mais forte do que as outras porque tem o poder do desafio; ela é uma mulher capaz de se emancipar, mesmo que seja por meio da morte. Ela é repleta:

Não és meu filho. Não tens o mesmo sangue
que eu, mas o teu sangue se mistura
ao meu, adverso, veia contra veia.
Não é materno o meu amor. Doente,
estou doente de ti,
estou insone de ti,
de ti me desespero, pois tu vives,
e eu não vivo nem morro,
não tenho trégua no sono,
não tenho trégua no pranto,
não há bebida alguma que me acalme,
não há nenhuma droga que me cure,
eu me consumo toda em cada lágrima,
minh'alma toda expiro em cada fôlego,
e me renovo como uma imortal
num suplício solitário...²

Fedra é uma mulher que encontrou no desafio a arma de seu amor. Quando Teseu a censura pela mentira contada por ela,

² D'Annunzio, G. *Tutto il teatro II* (p. 333).

e que resultou na destruição de Hipólito, ela o enfrenta e acusa Teseu pela destruição de Antíope e de Ariadne. Com a mesma eloqüência enfrenta as censuras de Etra e blasfema contra a deusa. A deusa aceita o desafio e atira-lhe uma flecha que se crava no peito de Fedra. Mas Fedra responde:

No meu peito não há mais sangue humano.³

No peito de Fedra já não bate o coração, porque Hipólito se foi e a deusa, ao aceitar o desafio de Fedra, proporciona-lhe a vitória e o martírio: logo estará ao lado de Hipólito e se tornará um mito. Ela olha para o céu e as estrelas lhe sorriem ao cair da noite. Fedra inesquecível.

REFERÊNCIAS

- EURÍPEDES. (1985) *Tragedias II*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, volúmen 11.
- EURÍPEDES. (1983) *Tragedias I*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, volúmen 4.
- SÉNECA. (1988) *Tragedias II*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos, volúmen 27.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. (1995) *Tutto il teatro II*. Roma: Newton Compton.
- EURIPIDES. Euripides, with an English translation by David Kovacs. Cambridge. Harvard University Press. Inédito.
- OVIDE. (1838) *Oeuvres complètes*, avec la traduction en français, publié sous la direction de M. Nisard. Paris: J.- J. Dubochet et Compagnie, Éditeurs.
- SWINBURNE, A. C. (1995) *The Works of Algernon Charles Swinburne*. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.

³ D'Annunzio, G. *Tutto il teatro II* (p. 363). A tradução apresentada aqui é minha.

PAUSANIAS. (1918) *Description of Greece* with an English Translation by W.H.S. Jones, Litt.D., and H.A. Ormerod, M.A., in 4 Vols. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd.

AESCHYLUS, Sophocles, Euripides and Aristophanes. (1990) *Great Books of the Western World 5*. Chicago: Encyclopaedia Britannica.

KITTO, H. D. F. (1990) *A tragédia grega*, 2 volumes. Coimbra: Arménio Armado.

Bíblia Sagrada. (1997) Tradução de António Pereira de Almeida. São Paulo: Rideel.

Internet

<http://www.thelatinlibrary.com/index.html>

<http://www.perseus.org>