

# Aspectos inovadores da produção dramática de Eurípides em *Medeia e Hipólito*

Geovane Gilvandro Leonardo da Silva\*

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo realizar uma análise crítica do gênero tragédia nas composições dramáticas do poeta Eurípides. Especificamente, no período histórico correspondente aos séculos V e IV a.C. da Atenas clássica, tendo em vista os determinantes socioculturais vivenciados na época em questão. O trabalho terá como base teórica as contribuições de Aristóteles (2011), Costa (2006), Hauser (1982), Lesky (1996), Pereira (2017) e Vernant (1990). Além disso, o enfoque à produção de Eurípides será feito por meio de comentários tecidos a dois dramas deste tragediógrafo — *Medeia e Hipólito* —, enfocando os procedimentos criativos do poeta, que destoam do estilo e das intenções estéticas tradicionalmente valorizadas em termos de composição do gênero literário tragédia.

**Palavras-chave:** Eurípides; Drama; Tragédia grega.

**Resumen:** El presente artículo tiene como objetivo realizar un análisis crítico del género trágico en las composiciones dramáticas del poeta Eurípides. Específicamente en el período histórico correspondiente a los siglos V y IV a.C. de la Atenas clásica, en vista de los determinantes socioculturales vividos en la época en cuestión. El trabajo se basará teóricamente en los aportes de Aristóteles (2011), Costa (2006), Hauser (1982), Lesky (1996), Pereira (2017) y Vernant (1990). Además, el enfoque en la producción de Eurípides se hará por medio de comentarios conducidos a dos dramas de este tragediógrafo — *Medea e Hipólito* — centrándose en los procedimientos creativos del poeta, que difieren del estilo y las intenciones estéticas tradicionalmente valoradas en cuanto a la composición del género literario tragedia.

**Palabras clave:** Eurípides; Drama; Tragedia griega.

---

\* Graduado em Letras – Português pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Artigo desenvolvido a partir de estudos realizados na disciplina Teoria da Literatura I: Formação, sob a orientação do Prof. Dr. Flaviano Maciel Vieira (UFPE).

## 1. Tragédia e democracia no período clássico

Considerando uma perspectiva histórica, o gênero tragédia surge no século V a.C. em Atenas, nos momentos de culto ao deus Dionísio, divindade ligada ao vinho, à boa colheita na lavoura, à festança e à libertinagem (Santos, 2005). Em sentido etimológico, tragédia é a tradução de *tragoidia* e significa “canto do bode”, palavra formada pelos termos *trágos* (bode) e *oidía* (canto). Em termos de sua estrutura, podemos generalizar a forma de composição que se cristalizou nas tragédias: o início a partir do *prólogo*, momento de abertura da representação das ações e que por vezes apresenta o contexto dramático; em seguida, há o *párodos*, momento em que o coro é acionado na representação dramática; então o *estásimos*, que consiste no desenvolvimento dramático de modo geral até ao *desenlace/desfecho* da representação. É necessário pontuar, entretanto, que a análise proposta neste artigo não consiste em comentar cada parte estrutural da tragédia detalhadamente, mas observar aspectos que apontam para o que entendo como *diferenciais* na produção dramática de Eurípides, independentemente do momento da representação em que são observados.

No contexto da efervescência cultural da Grécia Antiga, a cidade ateniense cede lugar à *democracia*, com a inclusão do povo em eventos artísticos. Como observa Vernant (1990), as instituições gregas sofreram significativas modificações a partir da constituição de Clístenes, legislador responsável pela instituição da democracia na antiga Atenas. À luz dessa constatação, há uma grande transformação no espaço cívico, com a sobreposição das atitudes humanas em relação aos antigos valores míticos/religiosos, o que instaura uma nova forma de se entender o ser humano, bem como uma nova perspectiva religiosa própria do imaginário coletivo grego.

Tal acontecimento remete-nos ao movimento sofista, que exerce forte influência não só na cultura grega daquele período, mas também posteriormente na cultura ocidental como um todo. Todavia, por estar ainda numa fase de transição entre um modelo de governo baseado no favorecimento político de pessoas pertencentes à classe aristocrática, a democracia grega possui seus pontos de contradição, devido à limitação de participação popular em determinados aspectos, conforme descrito por Hauser (1972). Com isso, em termos artísticos, a população não tem voz nas escolhas das tragédias a serem encenadas, muito menos em relação às premiações concedidas aos tragediógrafos. Essas tarefas ficam a cargo de pessoas ricas que custeavam as representações dramáticas e, como recompensa pelo favor, a aristocracia as cede à escolha dos dramas representados. Em relação aos assuntos tratados nos dramas, a casta aristocrática mantém apreço pelos mitos helênicos

consagrados, defendendo um posicionamento contrário a qualquer tentativa de modificação na representação das tragédias (Hauser, 1972).

Ainda segundo Hauser (1972, p. 125), “O verdadeiro ‘teatro do povo’ dos velhos tempos era a farsa mimada”, uma forma dramática totalmente popular na Antiga Grécia, em que eram encenadas situações corriqueiras da vida comum<sup>1</sup>. Nesse ponto, é válido destacar a atmosfera de novas formas poéticas que se erigem na Antiguidade, visto que se busca aprimorar as histórias que são representadas. É nesse ponto em que podemos citar Eurípides como exemplo, devido ao seu uso de determinadas alternativas artísticas à sua disposição, isto é, o drama euripidiano é reflexo desta nova perspectiva conferida à atividade poética — aberta a possibilidades formais. Diante disso, na passagem do século V para o IV, há sempre a defesa aristocrática de uma poesia formalista e não aberta a modificações, enquanto, do outro lado, há os interesses democráticos de incluir assuntos mais triviais nos enredos trágicos.

## 2. Eurípides: um poeta antropocêntrico

Tendo já demonstrado o contexto em torno da tragédia e suas condições sociopolíticas, passemos ao foco temático deste artigo: o drama euripidiano. É no âmago das tensões sociais presentes nos séculos V e IV que Eurípides concebe o seu drama. Como ressaltado por Hauser (1972), o advento do movimento filosófico dos sofistas, no final do século V, põe ainda mais em destaque as oposições entre a aristocracia e os ideais democráticos. Ao seu modo de imitação dramática, Eurípides continua a fazer uso dos mitos consagrados em suas peças, embora os utilize como pretexto para abordar questões ligadas ao cotidiano e a fatores históricos. Esta é uma relevante inovação em relação ao modo como se realiza a *mimesis* da tragédia, haja vista a reinterpretação da narrativa mitológica não associada ao conflito trágico-heroico.

Além disso, em seu modo de composição, Eurípides mantém posicionamento cético no tocante ao destino, contrariando o ideal de teodiceia presente nos demais tragediógrafos, a exemplo de Ésquilo e Sófocles.<sup>2</sup> Assim, nas peças de Eurípides, ganham destaque os infortúnios humanos e as consequências advindas das decisões das personagens. Como exemplo, citamos o aspecto do emocionalismo recorrente na tragédia *Medeia*. Em sentido contrário, o filósofo Platão critica fortemente a tendência artística/poética de atribuir alto valor ao emocionalismo exacerbado. Isso porque, em matéria de arte e literatura, o idealismo platônico exerceu grande influência, tanto que o filósofo em destaque chega a excluir a figura do poeta de sua República ideal, por ser

---

<sup>1</sup> Acerca desta forma de poesia dramática, não há registro de nenhuma obra que se tenha conservado.

<sup>2</sup> Acerca disso, Hauser (1972, p. 136) comenta que “Ésquilo e Sófocles ainda criam na ‘justiça imanente no giro do mundo’, mas para Eurípides o homem é um mero brinquedo do acaso”.

considerado um perigo à formação intelectual e espiritual da comunidade. Nesse sentido, Platão “opõe-se a tudo que é novo em arte, como a toda a inovação em geral, suspeitando em tudo que é novidade sintomas de desordem e decadência” (Hauser, 1972, p. 142).

Na abordagem euripidiana, o ser humano está sujeito à própria sorte, sem uma divindade na qual possa buscar amparo. Com tais procedimentos, Eurípides ocupa posição pioneira no que concerne à mudança de paradigma em relação à produção de tragédias no período clássico. As produções trágicas, desse modo, são realizadas sob a tutela estatal ateniense e os tragediógrafos agem como fornecedores do Estado. Eurípides, por outro lado, é o exemplo primevo de um poeta que desafiou, de certa forma, o poder político estabelecido na Grécia. Com isso, a tragédia euripidiana encontra-se assente com as intenções democráticas presentes na Atenas dos séculos V e IV a.C. Contribuindo para a abertura do enredo trágico a novas possibilidades composicionais, já que o poeta dá vida a um tipo de exposição dramática questionadora dos valores da sociedade grega vigente, Eurípides utiliza suas peças como meio de tecer críticas ao poder político em voga.

Na concepção dos tradicionalistas, associar história mítica a acontecimentos triviais, como o faz Eurípides, foi uma grande violação dos valores heroicos e teocráticos até então costumeiros nos assuntos das tragédias. Cabe retomar que o posicionamento poético de Eurípides revela as modificações socioculturais que estavam em curso na Atenas dos séculos V e IV a.C., época em que surge o movimento sofista. Com os sofistas, “a direção do pensamento deixa de ser cosmológica, para se tornar antropológica” (Pereira, 2017, p. 450). É justamente esse antropocentrismo que ocupa lugar de destaque na produção euripidiana, visto que “para Eurípides, inteiramente dentro do espírito da sofística, o verdadeiro centro de todo acontecer é o homem” (Lesky, 1996, p. 192)<sup>3</sup>.

Nesse ponto, a lei divina ou *nomos* grega, possuindo tradicionalmente caráter de valor religioso e moral ligados à ordem e à justa repartição, com o advento da democracia, passa a ter o sentido de lei política e, em certa medida, relacionada ao costume, fato que é bem aproveitado pelos sofistas (Vernant, 1990). Em contraposição às críticas feitas a Eurípides, é necessário pontuar que a *poiésis* de Eurípides possui o seu valor e importância na composição da tragédia, o que invalida os argumentos de que o poeta estava desvirtuando as características formais do gênero. Dessa forma, vale relembrar que

O sucesso da tragédia independe, assim, do reconhecimento de heróis conhecidos ou de fatos particulares, não havendo, pois, necessidade de

---

<sup>3</sup> É importante lembrar, todavia, que os sofistas tendiam a defender uma posição cética no tocante à existência dos deuses. Eurípides, por sua vez, não mantinha tal posicionamento, uma vez que ainda cria no universo religioso grego, mas dava primazia à existência e à vontade humana em suas produções. Com isso, entende-se que Eurípides não era um partidário ferrenho do movimento sofista, mas foi influenciado em alguns quesitos, sobretudo com a inclusão do *homo mensura* na tragédia.

fidelidade aos mitos tradicionais, que são os assuntos das tragédias. O poeta é definido mais como aquele que compõe histórias (mitos), do que como versificador, já que se identifica como poeta pela representação de ações, que podem até, verossimilmente, provir de eventos reais (Costa, 2006, p. 23).

Essa passagem sintetiza o que realiza Eurípides em suas composições dramáticas, uma vez que não se prende às narrativas mitológicas consagradas para suas criações. Nesse sentido, Eurípides dedicou-se mais à criação de histórias poéticas que à simples produção um enredo trágico tendo no mito tradicional a justificativa dos acontecimentos, como o fez Sófocles em *Édipo Rei*, por exemplo. A interpretação de Costa foi já confirmada por Aristóteles (2011, p. 55), no momento em que o filósofo descreve o modo de construção dos enredos:

Assim, não é de todo necessário cingirem-se as histórias tradicionais sobre que versam, geralmente, as tragédias. Preocuparem-se com isso seria ridículo, pois mesmo as histórias conhecidas são conhecidas por poucas pessoas e, no entanto, agradam igualmente a todos.

É essa característica do drama euripidiano que chama a atenção de Aristóteles (2011, p. 62) na *Poética*, a ponto de atribuir a Eurípides a alcunha de “o mais trágico dos poetas”. Ao elaborar tal consideração, Aristóteles tem em vista o caráter de correção a que Eurípides havia submetido o drama grego, pois a decisão do poeta de propor uma elaboração dramática com um certo afastamento da ordem religiosa, com o homem dependente apenas de sua própria sorte, já põe o próprio poeta e o seu drama em um estado de acentuação do trágico. Considerando a não obediência de Eurípides ao *mythos* tradicional, na compreensão aristotélica, é aceitável e indiferente para a efetivação construtiva do enredo.

### 3. Efeitos do espírito poético inovador de Eurípides

Frente aos eventos marcadamente trágicos da produção de Eurípides, faz-se pertinente tecer alguns comentários acerca da tragédia *Medeia*. Sendo a tragédia mais famosa composta pelo tragediógrafo, senão a mais célebre, *Medeia* destaca-se por representar bem os conflitos psicológicos e as consequências advindas das errâncias humanas. Medeia, embora uma feiticeira experimentada, tem na expressão dos sentimentos eminentemente humanos a centralidade do drama. O momento mais evidente de uso dos seus dons mágicos é quando envia um presente enfeitiçado para a filha do rei Creonte, com a qual Jasão havia se envolvido intimamente. Devido ao desprezo de Jasão, Medeia é movida por seu *pathos*, isto é, a vazão dos sentimentos levada ao extremo, fato

que a faz sentir-se como a única capaz de reaver justiça, sem buscar esperança nos deuses<sup>4</sup>. Jasão representa o tipo de homem manipulador, que é capaz de tudo para aumentar o seu status social. O modo como Medeia é representada é ainda mais complexo, pois demonstra a fragilidade feminina e, simultaneamente, a capacidade de uma bárbara de promover o mal em medida extrema.

No início do drama, Medeia é descrita como “terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória” (Eurípides, 2017, p. 270). Isso demonstra a qualidade do caráter que Eurípides emprega à protagonista, haja vista que se mantém coerente até ao final do drama. Convém ressaltar, nesse momento, a modificação que Eurípides promove em relação ao coro. Em *Medeia*, o coro tem participação tímida, mais apartado do conjunto das personagens, com a protagonista ocupando a maior parte da representação. Tal característica fica clara quando Lesky (1996, p. 217), ao comentar o drama de Eurípides, aponta que “a parte do coro diminuiu muito em comparação com a dos atores”. Aristóteles (2011, p. 77), por sua vez, não chega a analisar negativamente este procedimento esboçado pelo poeta, mas mantém preferência pelo modo como Sófocles organiza o coro em suas tragédias, ao afirmar que “o coro não só deve ser considerado como um dos actores, mas também ser uma parte do todo e participar na acção, não como em Eurípides, mas como em Sófocles”<sup>5</sup>.

Ao questionar as atitudes de Jasão e lembrar ao ex-marido a ajuda que o ofereceu na missão de Cólquida, ele tenta, num discurso de manipulação retórica, à semelhança dos sofistas, desqualificar a ajuda de Medeia, ao afirmar que foi uma divindade grega que o ajudou:

Eu, por mim, já que tanto exaltas o teu favor, creio que, dentre homens e deuses, foi Cípria a única salvadora da minha viagem. Tu tens o espírito subtil, mas é-te desagradável explicar como Eros te forçou com armas iniludível a salvar a minha pessoa. Mas não vou insistir por demais nesse argumento. Fosse qual fosse a tua ajuda, não está mal. Recebeste mais do que deste para me salvar, como vou te demonstrar. Em primeiro lugar, habitas na terra dos helenos, em vez da dos bárbaros, conheces a justiça e sabes usar das leis, sem recorrer à força (Eurípides, 2017, p. 288).

---

<sup>4</sup> Isso confirma a característica predominantemente humana do drama de Eurípides, que possui aproximações com o pensamento sofista. Nesse ponto, há uma total mudança na ordem religiosa e social em termos poéticos/literários.

<sup>5</sup> Diante da questão posta, entende-se que a modificação de Eurípides em relação ao coro, no entendimento aristotélico, não é necessariamente ruim, mas considerada de menor arte quando comparada com o procedimento posto por Sófocles. É que o coro, na abordagem do autor de *Édipo Rei*, ocupa bem mais espaço na trama e está intimamente ligado à dor do sujeito trágico. Por outro lado, Eurípides aproveita bem o coro dramático, por, em alguns momentos, utilizá-lo como modo de destacar as oposições entre individualidade e coletividade na perspectiva das personagens, acentuando a tensão dramática.

Como é perceptível nesse ponto, Jasão recorre ao argumento mítico-religioso para contrariar Medeia. Isso demonstra, agora no âmbito do próprio texto literário, que Eurípides não ignorou por completo os aspectos tradicionais da Grécia. Por outro lado, a resposta de Jasão soa prepotente diante da mulher abandonada, como se ele quisesse convencer Medeia de que ela deveria submeter-se ao que estava acontecendo. Com esse objetivo, o guerreiro viajante apela para o argumento da justiça e das leis e que, por esses motivos, Medeia não deve recorrer à violência como forma de reação. É interessante observar como o enredo trágico é muito bem construído desde a fala das personagens. Isso porque o fato de Jasão recorrer aos valores de justiça e das leis, tomando-os como fatores paralisantes dos possíveis movimentos reativos de Medeia, é o que justamente dá ensejo às ações violentas da mulher traída. Nesse ponto, Eurípides, ao mesmo tempo em que põe um personagem fazendo apologia aos valores tradicionais gregos, desfaz-se dessa mesma perspectiva no entrecho trágico, visto que é justamente a violência advinda de uma mulher considerada bárbara que atinge o homem que se julgava estar sob a égide da justiça e leis helênicas — nada mais dilacerante e humanamente trágico.

Uma característica muito bem elogiada por Aristóteles em *Medeia* tem relação com o modo como Eurípides organiza os elementos do temor e compaixão, isto é, a *catarse* da tragédia. Nesse ponto, Aristóteles (2011) prefere que a tragédia termine com a mudança da sorte para a infelicidade do que o contrário, característica recorrente no drama de Eurípides e que é o caso de *Medeia*. O temor e a compaixão presentes na *Medeia* advêm do próprio desenrolar das ações, “o que é preferível e próprio de um poeta superior” (Aristóteles, 2011, p. 63).

Ao considerar Eurípides como um poeta superior, de certa forma, Aristóteles o equipara a Sófocles e a Ésquilo em termos de gênio criativo, o que nos faz questionar justamente as poucas premiações concedidas às criações euripidianas. Em outra passagem de sua obra, Aristóteles (2011, p. 64) revela que “a acção pode desenrolar-se com conhecimento e consciência das personagens, como faziam os antigos poetas e como Eurípides também representou Medeia a matar os filhos”. Ambas as passagens demonstram o elogio aristotélico ao modo como Eurípides aproveitou o mito para construir a tragédia, fato que ele caracteriza como “usar bem os dados tradicionais” (Aristóteles, 2011, p. 64).

Logo depois da discussão com Jasão, tem-se em cena a entrada do rei de Atenas, Egeu, momento que é criticado por Aristóteles (2011) por ser considerado irracional (*alogon*) e não justificado. Por outro lado, a cena serve para Medeia garantir um lugar onde ficar após cumprir os crimes pretendidos. Além disso, é importante mencionar a fala de Egeu ao ser perguntado por Medeia sobre o que o oráculo havia lhe revelado, ao que ele responde tratar-se de “palavras demasiado sábias para um homem entender” (Eurípides, 2017, p. 294). Nesse ponto, há a marca original de Eurípides ao empregar uma crítica à forma como os deuses

comunicam-se com os humanos, quase sempre de forma codificada e, nesse caso, sobrepõe-se o caráter humano de tomar a decisão por si. Por outro lado, Eurípides parece apontar para uma crítica aos vãos juramentos em nome dos deuses, quando Egeu diz jurar pela Terra e pelo Sol que acolherá Medeia em Atenas. Assim, fica a mensagem de que se deve ser diligente ao fazer determinadas juras, a fim de que se evitem problemas maiores no futuro.

Passado este momento, novamente Medeia volta a falar com Jasão para, dissimuladamente, fingir arrependimento das palavras proferidas antes. Convencido das palavras da amada, Jasão aceita as desculpas e leva os filhos ao palácio real, momento em que Medeia entrega aos filhos uma roupa e um conjunto de ouro que deverão ser entregues à princesa. Mais adiante, ao falar com o Pedagogo, a lamentação de Medeia mostra-se contraditória porque a personagem demonstra um sofrimento evitável e que ainda não cometeu, ou seja, o filicídio. Além disso, o monólogo — recurso recorrente nas tragédias de Eurípides — iniciado por Medeia após a saída do Pedagogo retrata bem o estado psicológico conflituoso e acentua a desordem espiritual contida na personagem filicida. Nesse momento, Medeia divide-se entre a dor materna e o desejo de concretizar a vingança pretendida. Tais tensões anímicas, de ordem psicológica, foram muito bem aproveitadas por Eurípides e, como atesta uma das possibilidades interpretativas a esse respeito, interessava mais ao poeta “a representação da existência humana em sua trágica problematidade” (Lesky, 1996, p. 223) do que uma abordagem psicologizante por si mesma.

A entrada do mensageiro em cena para anunciar a morte de Creusa e Creonte regozija Medeia, fato que exemplifica uma alteração de Eurípides também nesta parte do drama ático, uma vez que as más notícias trazidas pelo mensageiro comumente despertam sofrimento no sujeito trágico; no caso de Medeia, o sentimento expressado foi totalmente oposto ao modo tradicional. Após Medeia adentrar a casa e matar os filhos, tardiamente Jasão chega e a encontra com os corpos das crianças no carro do deus Sol, num claro exemplo de recurso do *deus ex machina* — procedimento criticado por Aristóteles ao comentar o desenlace dramático. No momento final do drama, tem-se um diálogo em tom acusativo entre Jasão e Medeia, que mais uma vez reforça a argumentação ao modo sofista, a fim de buscar a validação argumentativa, não importando se o que se defende é justo ou não. Em verdade, tanto Medeia como Jasão cometeram excessos e nenhum de seus argumentos justifica o que fizeram. Ao fim desta cena, o drama encerra-se com uma breve fala do coro. Eis a fala de Jasão após ver Medeia no carro do Sol:

Ó abominada, ó mais que todas odiosa mulher, para os deuses e para mim e para toda a raça humana, tu que quiseste enterrar a espada nos filhos que geraras, e me deitaste a perder, deixando-me sem descendência! E depois



de fazer isto, ainda contemplas a luz do Sol e a Terra, tendo executado a mais ímpia das acções? (Eurípides, 2017, p. 320).

Este momento é o ponto alto do desenlace trágico, uma vez que marca a presença de dois sentimentos que irradiam Jasão: a completa aversão à mulher e a constatação de que, apesar de tudo o que fez, Medeia ainda assim estava sendo favorecida pelo Sol e a Terra — tomados nesse contexto como divindades. No contexto dramático, a proteção divina concedida a Medeia indica, de certa forma, que os atos da personagem foram justificáveis e, além disso, critica a divindade ao representá-la como cúmplice do crime da feiticeira. Tal momento dramático indica também a condição puramente humana de Medeia, visto que ela poderia usar os seus dons mágicos para proteger-se da fúria de Jasão, mas necessitou da ajuda divina.

A resposta de Medeia a Jasão, por sua vez, expressa a satisfação da mulher por ter concluído o que havia friamente planejado, o que pode ser exemplificado na própria fala da personagem, quando diz que “podia alongar-me muito a refutar os teus argumentos, se o pai Zeus não soubesse o que de mim sofreste, o que de mim ganhaste. Tu não havias de gozar uma doce vida, depois de teres desprezado o meu leito, escarnecendo de mim” (Eurípides, 2017, p. 321). Aproximando-se já do fim da trama, ocorre uma verdadeira disputa argumentativa entre Medeia e Jasão, marcando novamente a tensão própria das refutações sofisticadas, o que é percebido na fala de Jasão: “Ó filhos, que mãe perversa vos coube em sorte!”, ao que Medeia responde como réplica: “Ó filhos, como a loucura paterna vos perdeu!” (Eurípides, 2017, p. 322). Após as lamentações finais de Jasão, Medeia vai embora no carro do Sol, deixando desolado o ex-marido, que não pôde sequer tocar os cadáveres dos filhos.

Outro drama muito apreciado, produzido por Eurípides, é a tragédia *Hipólito*. Conforme a narrativa mais conhecida acerca do mito de Hipólito, era ele um jovem casto e devoto da deusa Ártemis. Todavia, por aderir a um estilo cândido de vida, Hipólito não oferecia devoção à deusa Afrodite<sup>6</sup> — divindade representativa do amor. Nesse sentido, considerando o imaginário grego antigo, a decisão de Hipólito vai de encontro a toda uma tradição que confere aos deuses valores equivalentes, isto é, todas as divindades possuem o mesmo valor e devem ser igualmente reverenciadas pelos humanos. Com isso, ao ignorar os conselhos do Servo para oferecer culto a Afrodite, Hipólito comete *hybris*, a desmedida e, tendo em vista os procedimentos utilizados por Eurípides, tais atitudes revelam as mudanças anunciadas no plano religioso, visto que o homem apresenta uma maior liberdade no tocante à sua relação com os deuses e o *nomos*. Todavia o fato de buscar maior

---

<sup>6</sup> É interessante notar que o prólogo da tragédia *Hipólito* é caracterizado por um monólogo da deusa Afrodite. Nessa fala, a divindade antecipa, resumidamente, o enredo do drama, deixando claro o caráter trágico que se apresentará mais adiante.

liberdade não exime o ser humano das consequências de suas escolhas, quer sejam em forma de ação ou omissão.

É válido ressaltar o momento inicial da peça quando, após Hipólito ceder honras em homenagem a Ártemis acompanhado de seu séquito, é questionado pelo Servo se pode falar-lhe sobre um assunto de caráter numinoso, isto é, divino. Após negar o conselho do Servo de ceder honras também a Afrodite, Hipólito defende-se afirmando que “deuses e humanos optem como queiram” (Eurípides, 2015, p. 21). Esse momento do drama exemplifica um ponto alto da *hamartia* de Hipólito, tendo em vista que o jovem põe num mesmo grau de importância deuses e humanos. Entretanto, considerando o contexto sócio-histórico antigo, a perspectiva argumentativa perde a validade, já que os humanos, por seus fatores limitantes, são considerados inferiores aos deuses e, por esse motivo, devem honras aos seres numinosos. Nesse ponto, Hipólito foi tomado por uma altivez que o impediu de enxergar as suas próprias limitações, cometendo *hybris* ao agir motivado pelo sentimento de orgulho. Com isso, mais adiante no entrecho trágico, a própria Nutriz, indiretamente, fala a Hipólito que constitui tremendo erro “se pretender mais forte do que o nune” (Eurípides, 2015, p. 55).

Por ser ignorada pelo jovem amante da vida selvagem e cândida, Afrodite toma a decisão de jogar sobre a madrasta do jovem uma atração sexual sem controle. Após a negação de Hipólito de oferecer culto a Afrodite, entra em cena Fedra, já acometida da patologia erótica advinda dos desejos de vingança da deusa do amor, e sua Nutriz ou Ama, ao que a serva inicia a fala diante das mulheres de Trezena: “Enfermidade estígia, dor humana! / O que farei contigo? Algo ou nada? / Vês o fulgor, o céu como cintila?” (Eurípides, 2015, p. 27). Nesse momento, a Nutriz reconhece, por meio de questionamentos, o sentimento de impotência diante da paixão que acomete Fedra. A madrasta de Hipólito, por sua vez, realçando o caráter doloroso da paixão que atormentou o seu corpo e espírito, diz às servas: “Aprumai-me a cabeça, erguei meu corpo; / as articulações, as sinto frouxas” (Eurípides, 2015, p. 29).

Ao ser questionada pela Nutriz<sup>7</sup> sobre o que lhe aflige, Fedra permanece em silêncio, só esboçando reação quando a serva fala o nome de Hipólito, ao que a mulher exclama:

---

<sup>7</sup> Esta personagem ocupa posição estratégica no drama, uma vez que ela possui turnos de fala com Fedra e também Hipólito. Nesse sentido, chama atenção os posicionamentos da personagem ao direcionar a fala. Num primeiro momento, ela insiste para que Fedra conte o que está acontecendo; por outro lado, ao revelar a Hipólito os desejos da rainha, pede ao jovem para que guarde segredo. As ações da Nutriz revelam, por isso mesmo, a conveniência do discurso, característica muito presente nas atividades dos sofistas. O aspecto que guia as ações da Nutriz é o puro pensamento racional, isto é, ela tenta resolver os problemas humanos de Fedra e Hipólito por meio do discurso racional e adaptando-o à conveniência situacional, mas falha em seu intento. Por essa flexibilidade discursiva e pela possibilidade de estar em ambientes e com pessoas distintas na trama, a Nutriz representa a caracterização de um dos eventos efervescentes da Atenas clássica — a democracia. Além disso, pelo fato de apoiar-se na racionalidade discursiva, a Nutriz apresenta, conseqüentemente, comportamento cético em relação às deusas. Esse é um ponto de grande ironia dramática construída por Eurípides, tendo em vista que é a uma pessoa que não possui tanta fé no mundo religioso que é confiada a tarefa de ajudar a resolver o nó

“Ancila, me aniquilas! Pelos deuses, / rogo-te: não menciones esse nome!” (Eurípides, 2015, p. 39). Esse trecho evidencia o estado avançado da paixão pela qual Fedra foi tomada, a ponto de não poder ouvir nem sequer o nome do sujeito trágico, ao que era incendiada pela sensibilidade carnal, tanto que a rainha pede a Ama que não mais pronuncie o nome do enteado em sua presença. A temática do amor nesse drama indica-nos outro ponto divergente entre o procedimento criador de Eurípides em relação aos demais tragediógrafos. Em Ésquilo e Sófocles, a potência do *Eros* é entendida como uma força cósmica da natureza, possuindo valor objetivo (Lesky, 1996). Em *Hipólito*, contrariando os dramaturgos anteriores, Eurípides toma o *Eros* como uma força subjetiva avassaladora, capaz de promover as mais inesperadas reviravoltas.

Já tomada por uma paixão incontrolável, Fedra surpreende-se ao saber que a Nutriz correu para revelar a Hipólito os seus desejos. Cabe notar que a serva de Fedra, ao mesmo tempo que procura atender aos interesses de Fedra, indiretamente também age em favor da potência erótica posta por Afrodite, o que se evidencia quando ela diz à rainha, em contraposição a um modo de fala excessivamente belo: “Por que esse tom cerimonioso? Do homem / precisas, não de frase edulcorada” (Eurípides, 2015, p. 57). Ao afirmar isso, a Ama promove a intensificação da paixão que habita em Fedra, numa cena de acentuação do elemento erótico, tanto que a rainha pede para a serva calar-se.<sup>8</sup> Ao revelar a Hipólito os sentimentos de Fedra e pedir para que o jovem atenda aos desejos da rainha, o jovem exclama: “Ó Terra mãe, ó Sol, supraluzeiro, / não ousa repetir o que escutei!” (Eurípides, 2015, p. 67), em clara rejeição ao que havia sido pedido, fato que deixa Fedra desconsolada. Mais adiante, de modo surpreendente, Hipólito aparece num solilóquio em que apresenta a sua aversão ao sexo feminino, como vê-se a seguir:

Por que trouxeste, Zeus, à luz do sol  
o mal da fraude, a fêmea? Se o objetivo  
era a propagação da raça humana,  
desnecessário fora usar mulheres,  
mas que os mortais, depondo em teus santuários  
ouro infrangível, bronze ou ferro, aos filhos  
comprassem na semente pelo preço  
conveniente a cada qual, vivendo  
em moradias livres, sem a fêmea (Eurípides, 2015, p. 71).

Nesse ponto do drama, Hipólito promove uma generalização em torno do feminino, vislumbrando como essência feminina o mal. Esse momento exemplifica as contradições que Eurípides empregava em seus personagens. No caso em destaque, Hipólito se contradiz

---

que envolve dois seres humanos num enredo previsto por forças sobre-humanas. Assim, “A ‘razão’ da Nutriz é a força condutora que leva Fedra e Hipólito à morte” (Knox, 2015, p. 191).

<sup>8</sup> É inegável a caracterização sofista que está presente no caráter da Nutriz, uma vez que a personagem faz uso articulado de argumentos de cunho filosófico a fim de convencer Fedra de que entregar-se à paixão é a melhor opção.

na medida em que afirma o sentimento de aversão às mulheres enquanto criação divina, mas, em contrapartida, é devoto de uma divindade representativa do sexo feminino.

Diante de um ímpeto de vingança e após decidir tirar a própria vida, Fedra declara: “Alguém mais haverá de padecer / com minha ausência” (Eurípides, 2015, p. 79). Essa fala sintetiza o que falara Afrodite no início da peça ao anunciar o seu castigo a Hipólito. Por outro lado, a fala de Fedra nesse momento apresenta uma dualidade significativa: o primeiro aspecto é relativo à própria vontade humana de cometer o ato suicida como forma de vingança pela rejeição erótica, e o segundo é a marca da vontade da deusa, que deseja o castigo do insubordinado a qualquer custo. Nesse sentido, Eurípides consegue unir dois pontos aparentemente inconciliáveis no entrecho trágico desta peça, ou seja, desejos humanos e divinos<sup>9</sup>.

Após Fedra entrar no palácio e cometer suicídio, tem-se as lamentações da Ama e das personagens corais, momento que faz surgir em cena Teseu — pai de Hipólito e esposo de Fedra — sem saber o motivo de tamanho desespero. Ao tomar ciência de que a má notícia envolvia sua esposa, Teseu desespera-se e tem-se em cena o *pathos* advindo da perda da rainha. Ao se questionar sobre o que havia motivado tamanho mal, Teseu pega uma plaqueta com um texto escrito em que a mulher suicida acusa Hipólito de a ter tentado sexualmente<sup>10</sup>. O recurso da mensagem deixada por Fedra foi muito bem elaborado por Eurípides, a julgar pela verossimilhança e necessidade desse acontecimento para que se dê a cólera de Teseu contra Hipólito. Nesse ponto, ao ficar ciente da acusação de Fedra contra Hipólito, Teseu declara:

Não mais retenho nos umbrais da boca  
o incontornável malefício fúnebre.  
Ó cidadela!  
Hipólito ousou violentar  
meu leito! Agride o olhar de Zeus sublime!  
Ara, a Ruína, tripla, prometeste-me  
um dia, pai, Posêidon. Cumpre uma:  
mata meu filho até o fim do dia,  
se for certa a Ara concedida (Eurípides, 2015, p. 93, grifos do tradutor).

---

<sup>9</sup> Em verdade, o modo como Eurípides esquematiza a personalidade e ações das personagens ao longo da peça é um dos elementos mais importantes desta tragédia. Todas as personagens agem acreditando no fator do livre arbítrio, mas, no fim das contas, todas as ações apontam para um só caminho: a vingança predita pela deusa.

<sup>10</sup> O mito de Hipólito encontra convergência com a narrativa bíblica presente no livro de Gênesis, capítulo 39, versos 7 em diante, que retrata a tentação sofrida por José pela mulher de Potifar, um comandante da guarda real egípcia que o compra como escravo para trabalhar em sua residência. Tomada por uma paixão erótica pelo servo recém chegado, a mulher vê-se recusada após José fugir da casa quando tentado sexualmente. Após isso, a mulher acusa José de a ter atacado com fins eróticos, o que resulta na prisão do jovem fiel aos seus princípios e desencadeia uma série de reviravoltas no decorrer da história.

Após um anúncio público à cidade de Trezena de que foi Hipólito o responsável pela morte de sua esposa, Teseu amaldiçoou o próprio filho com a morte, apoiando-se num pedido de socorro ou ajuda divina, que é traduzido como *Ara*. Em seguida, chega o jovem devoto de Ártemis ao palácio real, diante de toda a triste atmosfera. Nesse momento, há um diálogo em forma de *agon* entre pai e filho, numa alternância entre acusação e defesa. É interessante um momento do drama em que, questionando ao pai sobre o que havia provocado a morte de Fedra, Hipólito tem a seguinte resposta de Teseu: “Por que ensinar a profusão de técnicas, / por que os achados, por que o virtuosismo, / se não sabeis, se quer vos empenhais / em ensinar a sensatez aos tolos?” (Eurípides, 2015, p. 97).

Nesse ponto, a fala de Teseu é totalmente inesperada, pois apresenta críticas aos sofistas num momento de lamentação fúnebre. O próprio Hipólito, em seguida, alerta-o: “Não é hora, pai, / de sutileza. O mal destrava a língua” (Eurípides, 2015, p. 97). Esse recurso da digressão enunciativa da personagem promove, de certa forma, uma quebra de expectativa no próprio leitor, tendo em vista que se espera uma continuidade enunciativa no sentido de a personagem apresentar suas motivações e insatisfações perante a acusação contra Hipólito. Ainda, outra relevante contribuição de Eurípides foi a presença contrastiva entre linguagem técnica/especializada e o próprio enredo trágico.

Pouco depois de sair do palácio em sua carruagem, Hipólito é surpreendido por um touro que surge do mar, espantando os cavalos que o conduziam — fator que motiva a queda do jovem exilado e faz com que ele seja gravemente ferido ao ficar preso nas rédeas e ser arrastado pelos animais em pânico. Com a vinda do Mensageiro ao palácio para dar a notícia do infortúnio de Hipólito, o rei mostra-se satisfeito com o ocorrido. Todavia, tal satisfação não carrega consigo uma felicidade em si mesma, mas uma falsa sensação de justiça pela suposta desonra cometida por Hipólito.

Com a entrada de Ártemis revelando a verdade a Teseu, há o momento da *anagnorisis*, isto é, o reconhecimento de sua *hamartia* ou grave engano, que é descrito na fala direta de Ártemis: “Pobre Teseu, a que vem tua alegria? / A morte de teu filho te macula. / Foste traído pelas falsidades / turvas de Fedra. É clara tua ruína” (Eurípides, 2015, p. 125). Tal fala atesta a impotência do rei de Trezena, antes alardeando publicamente a punição ao próprio filho, e agora sendo envergonhado ao saber que foi enganado pela própria esposa, não pelo filho.<sup>11</sup> Como um homem que ocupa um posto político estratégico, Teseu é visto agora como um mau governador, já que agiu por impulso ao condenar o filho à morte.

---

<sup>11</sup> É oportuno lembrar o esclarecedor ensaio escrito por Knox (2015), em que o autor, citando o suicídio de Fedra, diz que a personagem morreu para defender sua honra aristocrática e feminina, mas no fim das contas foi tida como a maior responsável pelos infortúnios ocorridos, visto que incentivou Teseu a punir Hipólito com a morte. Esse fato expõe, na trama euripidiana, o caráter de nulidade das escolhas humanas, ao constataremos que as ações de todas as personagens

Ao chegar ao palácio em estado grave, Hipólito tem um breve diálogo com Ártemis, sem a presença física da deusa no palco. É interessante pontuar que Eurípides emprega o elemento do reconhecimento agora na perspectiva do jovem ferido, quando a deusa da caça diz que “A tudo urdiu a astuciosa Cípris”, ao que Hipólito responde: “Ai! Reconheço o demo que me anula” (Eurípides, 2015, p. 135). Ao ser perguntada por Hipólito se via o estado grave em que o jovem se encontra, Ártemis diz que sim, “mas Têmis, Lei, me veta o choro” (Eurípides, 2015, p. 135).

Hipólito, na lamentável cena dialógica na qual apenas ouve a voz da deusa Ártemis, percebe-se vencido diante da morte, e nem mesmo a deusa a quem ele mais concedeu devoção pôde ajudá-lo. Hipólito, desiludido diante de sua catástrofe, alega ter sido “inútil o empenho/ em desdobrar-me em ser piedoso/ com os demais” (Eurípides, 2015, p. 131). A deusa, por sua vez, como única forma de resposta a Hipólito por toda a tragédia ocorrida, diz o seguinte:

Deixa estar! Mesmo no trevor subterrâneo,  
a cólera de Cípris que abateu  
o corpo, em decorrência de tua índole  
e comiseração, *terá revide,*  
*pois minha própria mão há de arroj*  
*ardos certos contra o ser humano*  
*por quem demonstre mais apreço* (Eurípides, 2015, p. 139, grifos meus).

Com essa fala a Hipólito, Ártemis deixa claro que a guerra entre ela e Afrodite continuará, e quem pagará o preço novamente será outro ser humano – desta vez um devoto da deusa do amor. Diante disso, fica a trágica mensagem de que o ser humano, no drama euripídico, é, de fato, convertido num mero brinquedo dos deuses, sem qualquer possibilidade de escolha de seu destino. Após deixar o local em que o corpo de Hipólito se encontra, ficam em cena apenas pai e filho. Nesse momento Hipólito pôde ter liberdade para perdoar Teseu pela condenação à morte, deixando em padecimento o pai espiritualmente arrasado, que clama: “Não me privas de ti! Resiste, filho!” (Eurípides, 2015, p. 141).

Sozinho, Teseu é agora a prova humana e real do desamparo absolutamente trágico – compondo o palco de um dos dramas mais complexos e bem elaborados já escrito. Ainda sobre esse aspecto, o fato de Hipólito ficar sem o auxílio de Afrodite no limiar da morte revela a característica da indiferença do *númen* na perspectiva do enredo trágico e que se faz presente no próprio imaginário grego, ou seja, o sofrimento humano, para os deuses, serve apenas como forma de espetáculo distante e fútil (Vernant, 1990). Assim, Eurípides

---

envolvidas na trama, no complexo entrecho dramático criado por Eurípides, serviram diretamente aos objetivos de vingança de Afrodite.

ressalta o aspecto trágico da solidão humana em meio aos conflitos heroicos envolvendo ações e consequências.

#### 4. Considerações finais

Tendo em conta as análises realizadas nos parágrafos anteriores acerca das tragédias euripidianas, percebe-se que o poeta em destaque constrói os seus enredos numa alternância entre recursos dignos de nota e outros passíveis de censura — como fez Aristóteles ao criticar o que considerava desnecessário, mas não demorando em elogiar os aspectos bem elaborados. Ao mencionar essa característica presente na produção de Eurípides, Lesky (1996, p. 220) nos traz que

A acumulação temática, o desejo de suscitar tensões constantemente, o realçamento de acentos dramáticos isolados sem que sejam organicamente entrosados no todo mostram-nos aqui, bem mais pronunciados, alguns traços que já repontavam em outros dramas. É como se a problematização dos velhos conteúdos do drama trágico quisesse induzir o autor ao caminho do virtuosismo e do artificialismo, do qual, todavia, seus grandes dotes sempre o chamavam novamente de volta para a arte superior e verdadeira.

De fato, o drama de Eurípides é perpassado por distintos arranjos composicionais, mas foram justamente tais procedimentos que o diferenciou enquanto poeta, pois proporcionou, inegavelmente, mudanças de paradigma em relação à composição trágica — pondo-o em condição singular na história da literatura grega. Assim, é perceptível que Eurípides foi mal interpretado em suas atividades dramáticas, visto que o seu modo de produzir o enredo trágico divergia das expectativas dos setores sociais influentes no período do século V a.C., que estavam diretamente ligados à administração dos concursos dramáticos (Hauser, 1972).

Apoiado em sua versatilidade poética, Eurípides, a partir da adaptação do mito para a reflexão e abordagem dos acontecimentos cotidianos, foi pioneiro nas mudanças estruturais presentes no gênero dramático, fato que contrariou os objetivos de controle dos festivais envolvendo a tragédia por parte da classe aristocrática. Dessa forma, são exemplos das inovações de Eurípides, no âmbito da tragédia, o menor destaque conferido ao coro em relação aos personagens, as críticas políticas e culturais, as paixões humanas expostas em grau extremo, o uso de discursos persuasivos e embelezados por parte dos personagens como reflexo da retórica sofista, a caracterização da subjetividade erótica, a presença de linguagem especializada, as tensões presentes nas figuras divinas, incluindo a mudança do *pathos* para o contentamento diante do fim trágico de algum personagem. Essas são características que identificam o modo com que Eurípides decidiu compor os enredos de suas tragédias, o que marca a originalidade do seu engenho poético.

Contraditoriamente, Eurípides foi mais reconhecido após a sua morte, uma vez que “Atenas erigiu um cenotáfio ao morto e concedeu, às suas obras representadas postumamente, *a vitória que ridicara tanto ao poeta vivo*” (Lesky, 1996, p. 189, grifos meus). Diante de seu talento transformador, parte da sociedade da época não foi capaz de vislumbrar a qualidade das novas propostas presentes no drama de Eurípides. Diante do seu gênio poético, Eurípides pôs o drama numa nova perspectiva, a ponto de promover uma abertura na abordagem de temas que só ficariam populares séculos mais tarde, a exemplo da temática do amor erótico abordada em *Hipólito*, bem como a exploração das tensões psicológicas e espirituais presentes na individualidade de Medeia. O drama euripidiano expõe, sem dúvidas, “a crise por que passava Atenas em função da mudança radical de paradigmas intelectuais” (Vieira, 2015, p. 156). Por esses e outros motivos, abordados nesta pesquisa, Eurípides está marcado na história do teatro ático e moderno por discorrer, com maestria poética, aquilo que é essencialmente humano.



## Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- COSTA, Lygia Militz da. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 2006.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015.
- EURÍPIDES. Medeia. In: PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Traduções do grego*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017. p. 269-326. *E-book*. Disponível em: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1295-9>. Acesso em: 20 jan. 2023.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica: cultura grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- SANTOS, Adilson dos. A tragédia grega: um estudo teórico. *Revista Investigações*, Recife, v. 18, n. 1, p. 41-67, jul. 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/INV/issue/view/105>. Acesso em: 16 fev. 2023.
- VIEIRA, Trajano. Hipólito e pensamento abstrato. In: EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 145-156.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- KNOX, Bernard. O Hipólito de Eurípides. In: EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 167-205.

Recebido em 27 de junho de 2023  
Aceito em 09 de abril de 2024