

humanitas

Vol. XLVI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HUMANITAS

Vol. XLVI • MCMXCIV

2.ª PARTE DA MISCELÂNEA EM HONRA

DOS DOUTORES WALTER DE MEDEIROS E MANUEL PULQUÉRIO



MARÍLIA PULQUÉRIO FUTRE

Universidade de Lisboa

PRECE E POESIA NO HIPÓLITO DE EURÍPIDES

Nunca, na história do Ocidente, o conceito de poesia esteve tão ligado ao de religião, como na Grécia. Em nenhum outro género, também, a mensagem dos poetas foi tão profundamente religiosa, como no drama. Mesmo na sua forma mais evoluída, o drama representa um acto de devoção¹, e, por conseguinte, a mensagem poética que ele veicula possui, no seu íntimo, uma natureza sagrada. Não nos é, pois, indiferente, o facto de ter sido a poesia, não a prosa, a constituir a expressão literária da tragédia grega, se bem que à nossa sensibilidade moderna, laicizada, escape grande parte do prazer estético e espiritual que a poesia despertava no homem grego, cujo ouvido, habituado à cadência musical, ao ritmo prosódico do verso, à ressonância das imagens, estava preparado para captar as mais subtis modulações da linguagem poética.

A concepção da poesia como veículo natural de expressão dramática leva-nos a equacionar uma questão mais vasta, que se prende com o lugar da arte na devoção religiosa². Esta questão está, por sua vez,

¹ Cf. B. M. Knox, «Athenian Religion and Literature», in *The Cambridge Ancient History* 5, Cambridge, 1992, pp. 269-270.

² K. von Fritz («Greek Prayers», *Review of Religion* X, 1, 1945, pp. 5-39) não duvida que o facto de a representação de tragédias, dramas satíricos e comédias, que faziam parte integrante do festival em honra de Dioniso, não estar intimamente ligada ao culto do deus, depende do significado que era atribuído a tais representações. Em sua opinião, elas eram consideradas como obras de poesia, oferecidas à divindade como autênticas obras de arte. O mesmo se poderia dizer de qualquer outra actividade da vida humana que constituísse fonte de prazer ou de deleite, atingisse o mais alto grau de perfeição ou representasse a expressão mais elevada de sentimentos e emoções pessoais. Tal particularidade é decorrente do carácter específico da religião grega que K. von Fritz assinala com acuidade: «This is not fortuitous. For, in the Christian and Jewish religions, the fundamental idea of sacrifice involves

intimamente relacionada com o carácter litúrgico e social da religião tradicional dos Gregos³ e com a função do poeta como porta-voz das aspirações colectivas. Há, na Grécia, uma contaminação constante e quase obsessiva entre a arte e a religião. Se partirmos, pois, do princípio que a poesia grega nasce da necessidade de veicular uma certa aspiração religiosa, não teremos, então, qualquer dificuldade em concluir que toda a religião grega se modela com base no poder sugestivo da poesia.

A poesia é para Platão de essência divina, e o poeta é um ser inspirado e possuído pelas Musas⁴. Aristóteles acentua o seu carácter universal⁵ e define-a como algo de origem divina⁶. E. Kant⁷ considera que a poesia robustece a alma e dá liberdade à imaginação para se elevar esteticamente ao domínio das Ideias, isto é, do supra-sensível, e para Hegel⁸ a poesia reproduz a totalidade do belo. Não nos deve, pois, espantar, que ainda hoje, para alguns, a poesia partilhe da centelha divina e que religião e poesia constituam, na Grécia antiga, a tonalidade dominante de uma visão caleidoscópica de que os outros componentes são a magia e o ritual, a música e o mito. De facto, a inspiração religiosa e o mito constituíram, ao longo dos séculos, a pal-

that a man gives up something to God, that he renounces something which he has cherished, while in Greek religion the notion becomes more and more prevalent that the most intense and most joyful activity of man, itself and directly, is the most appropriate offering to the gods.» (p. 26).

Também A. Festugière partilha da opinião de que há uma relação íntima entre o belo e o sagrado. Assim, tomando como ponto de partida a famosa passagem do *Fedro* de Platão (229A sqq. e 230B2 sqq.) afirma que: «Anything which gave the impression of singular beauty and strength appeared at once to the Greeks to be impregnated with the divine» e «so delightful a place is, for the ancient, a sacred place, a place to pray.», *Personal Religion among the Greeks*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1960², p. 9.

³ «Seen from without, traditional Greek religion has all the marks of a social phenomenon, a thing which concerns the state.», A. Festugière, *op. cit.* p. 6. Cf. também M. P. Nilsson, *Historia de la Religiosidad Griega*, trad. espanhola, Madrid, 1970, pp. 16-17, 30 e *passim*.

⁴ Cf. e. g. *Íon* 533 E-534 C e *Fedro*, 254 A. Desta teoria da inspiração poética partilha também Shelley (*Defesa da Poesia*, trad. portuguesa, Guimarães Editores, 1986³, p. 34) e, mais modernamente, R. Graves (*Poetic Craft and Principle*, London, 1967) é um dos seus partidários mais fervorosos.

⁵ Cf. *Poética* 1451 b.

⁶ *ἐνθεον γὰρ ἡ ποίησις.*; *Retórica* 3, 1408 b 19.

⁷ *Critique de la Faculté de Juger*, trad. francesa, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1989⁸, p. 154.

⁸ *Estética* VII, trad. portuguesa, Lisboa, Guimarães Editores, 1980, p. 22.

pitação e o próprio coração da arte e da civilização gregas. Tudo, na Grécia, conspira em redor do mito, captado e modelado pela sensibilidade e espírito criador do artista, que arrebatada, ao invisível, o sentido oculto das coisas. Por outro lado, a associação da música com a maior parte das cerimónias colectivas ou privadas, de carácter cultural, é bem conhecida na Grécia antiga. Por isso, Eurípides faz questão de acentuar que também ele, como elo de uma longa tradição poética, se deixou seduzir pelo encanto da poesia e da mitologia, levando o coro de anciãos, no segundo estásimo do *Héraclès*, a valorizar a música enquanto arte, devido à tonalidade emocional que confere à poesia: *οὐ πάροσομαι τὰς χάριτας // Μοῦσαις συγκαταμειγνύς // ἀδίσταρ συζυγίαν*, vv. 673-675 («Não cessarei de unir as Graças às Musas, numa deliciosa aliança») ⁹.

No entanto, os termos «poesia» e «poético» revestem-se, nos tempos de hoje, de um sentido bem mais restrito. Deixaram de estar intimamente conotados com um determinado género literário (o drama) e «poético» tornou-se um epíteto qualitativo, utilizado numa acepção valorativa. Assim, é aplicado, a maior parte das vezes, às partes líricas da tragédia antiga e atribuído, sem reservas, a Ésquilo, considerado o mais genial dos poetas, atendendo aos «voos acrobáticos» da sua fértil imaginação. Quanto a Eurípides, como nos diz S. A. Barlow, a designação de «poeta» é raramente mencionada no catálogo das suas qualida-

⁹ Cf. J. C. Kamerbeek, «Mythe et Réalité dans l'Oeuvre d'Euripide», in *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, Fondation Hardt, Vandoeuvres — Genève VI, 1960, pp. 3-41, esp. p. 7. A declaração feita pelo coro de anciãos no *Héraclès* é tanto mais significativa, quanto é sobejamente conhecido que, em muitas outras ocasiões, Eurípides se distanciou da tradição, assumindo atitudes que muito chocaram os seus contemporâneos. Referimo-nos, por exemplo, à introdução, nos seus dramas, de inovações métricas e musicais, a certos arrobos de crítica racionalista e a atitudes iconoclastas relativamente à religião tradicional. Cf. A. W. Verrall, *Euripides The Rationalist*, Cambridge, 1913. E, para uma visão «a contrario», leia-se E. R. Dodds, «Euripides the Irrationalist», *CR* XLIII, 1929, pp. 97-104. Cf. também M. Pulquério Futre, «As Orações no *Íon* de Eurípides», *Euphrosyne* VIII, n.s., 1977, pp. 57-91, esp. pp. 64-78. Uma vez que o Hipólito pertence à primeira fase da produção dramática de Eurípides, não nos surpreende que as personagens exteriorizem, de forma espontânea, os seus sentimentos individuais. Por essa razão, não encontramos nesta peça uma crítica acerada aos deuses, que é patente noutras mais tardias, como, por exemplo, no *Íon*. É assim também que, a par de preces de carácter litúrgico ou cultural, como o Hino, deparamos com os mais tocantes exemplos de uma relação íntima e directa com a divindade. Para uma discussão da problemática ligada à evolução religiosa de Eurípides, cf. A. Festugière, *L'enfant d'Agrigente*, Paris, 1950².

des¹⁰. O nosso intento é, precisamente, o de realçar algumas das características «poéticas» daqueles pequenos tesouros literários a que damos o nome de prece, oferecidas a um ser divino como uma dádiva poética e também como produto acabado, fruto da destreza verbal e habilidade criativa do artífice que as compôs.

A prece é a expressão mais acabada da fé¹¹, da crença humana nos poderes sobrenaturais. É, também, uma das mais importantes formas de expressão da religião grega¹². Todas as cerimónias públicas (cultos, sacrifícios, festivais religiosos, ritos iniciáticos) começavam e acabavam com preces e se comungarmos da opinião de K. von Fritz, segundo o qual a religião grega é, antes do mais, produto de uma atitude de encantamento e admiração perante o divino¹³, não nos devemos admirar pelo facto de alguns dos trechos mais célebres de carácter religioso que chegaram até nós serem preces de carácter litúrgico dirigidas a alguns deuses, como os Hinos Homéricos a Apolo ou o Hino a Zeus de Cleantes.

A religião tradicional grega tem sido normalmente encarada como um fenómeno social, colectivo, estatal, rígido e estratificado, como reflexo da posição do indivíduo no *γένος*. Todavia, encontramos fre-

¹⁰ Cf. *The Imagery of Euripides*, London, 1971, p. 2.

¹¹ Cf. e.g. F. Heiler, *La Prière*, Paris, 1931, p. 1 e pp. 207-220 sobre a função da prece na religião grega; V. Langholf, *Die Gebete bei Euripides und die zeitliche Folge der Tragödien*, Göttingen, 1971, p. 9; A. di Nola, *Le Livre d'Or de la Prière*, Verviers, s.d., pp. 7-11.

¹² Assinalamos, além dos já citados, alguns títulos das obras mais significativas sobre a prece na Grécia antiga: F. Adami, *De poetis scaenicis hymnorum sacrorum imitatoribus*, Diss. Gießen, Leipzig, 1900; C. Ausfeld, *De Graecorum precationibus quaestiones*, Diss. Gießen, 1903; W. F. Bakker, *The Greek Imperative. An investigation into the aspectual differences between the present and aorist imperatives in Greek prayer from Homer up to the present day*, Amsterdam, 1966; A. Corlu, *Recherches sur les mots relatifs à l'idée de prière, d'Homère aux Tragiques*, Paris, Klincksieck, 1966; E. des Places, *La preghiera nella poesia classica della Grecia antica*, Civiltà Cattolica, 1959 II, pp. 274-282 e 502-511; *id.* «La prière culturelle dans la Grèce Ancienne», *Revue des sciences religieuses*, 33, 1959, pp. 343-359; F. Schwenn, *Gebet und Opfer, Studien zum griechischen Kultus*, Heidelberg, 1927 (Religionswiss. Bibl. 8); S. Sudhaus, *Lauter und leiser Beten*, Archiv. f. Religionswiss. 9, 1906, pp. 185-200; E. Voullième, *Quomodo ueteres adorauerint*, Diss. Halle, 1887; O. Weinreich, *Gebet und Wunder. Zwei Abhandlungen zur Religions und Literaturgeschichte*, in «Genethliakon W. Schmid» (Tübinger Beiträge z. Altertumswiss. 5), Stuttgart, 1929; K. Ziegler, *De precationum apud Graecos formis quaestiones selectae*, Diss. Breslau, 1905; T. Zielinski, *Tragodumenon libri tres*, Krakau, 1925. Entre os modernos destacamos: J. Mikalson, *Honor thy Gods: Popular Religion in Greek Tragedy*, University of North Carolina Press, 1992; D. Aubriot, *Prière et Conceptions Religieuses en Grèce Ancienne*, Lyon, 1992.

¹³ Cf. K. von Fritz, *op. cit.*, p. 10.

quentemente, no interior da literatura grega, provas evidentes de um tipo diferente de experiência religiosa: a piedade pessoal, muito próxima do misticismo ¹⁴.

No entanto, é normalmente aceite que aquela comunicação íntima e pessoal com o divino, que define as formas mais elevadas de prece noutras religiões ¹⁵, não é frequente no tempo de Eurípides ¹⁶. O que mais nos encanta, hoje em dia, na religião grega, é a riqueza da sua mitologia e o seu carácter politeísta. Mas, por outro lado, são essas mesmas características que tornam a comunhão com o divino, essa singular capacidade individual de contacto místico, tão difícil ¹⁷.

A oração pode ser acompanhada de actos exteriores ¹⁸: o ritual, os

¹⁴ Veja-se, por exemplo, o vínculo de estreita intimidade que se estabelece entre Atena e Aquiles na *Ilíada*; também na *Odisseia* Atena é guardiã e conselheira de Telémaco.

¹⁵ Essa união íntima de um ser humano com um deus tem o nome de misticismo. Para um estudo completo da doutrina mística, cf. D. Sabatucci, *Saggio sul Misticismo greco*, Roma, 1965. F. Heiler define misticismo como: «l'adoration oublieuse d'elle-même, abîmée en Dieu: le respect de ce qui est saint; ... l'émotion élémentaire ... crainte ansieuse et admiration ravie. ... émotion composite, ou mieux, non différenciée, composée de crainte et d'espérance, de peur et de confiance, de terreur et de joie, de tremblement et d'étonnement.», *op. cit.*, pp. 49-50. Cf. também a propósito A. Festugière, *op. cit.*, pp. 40 e 97. Por seu lado, H. Bremond (*Prière et Poésie*, Paris, 1926, pp. 86-89) detecta semelhanças evidentes entre a actividade do poeta e a experiência mística. E, citando M. Sharp (*Mysticism, its true nature and value*, London, 1910) escreve: «Il y a certainement des frappantes ressemblances entre les éclairs d'inspiration par où se révèle et se définit le génie et l'intuition mystérieuse de la présence divine accordée aux mystiques» (p. 86) e «C'est donc par le dessin psychologique de son expérience propre, que le poète peut être comparé au mystique.» (p. 87).

¹⁶ Segundo K. von Fritz (*op. cit.*, p. 27), a própria natureza da religião grega, que se alicerça em parte sobre a ideia de que a consagração, à divindade, de uma obra de arte, é o mais eloquente testemunho de fé, não favorece aquela comunhão com o divino, que é apanágio do êxtase místico. Também M. Nilsson (*op. cit.*, pp. 29-30) comenta que a religião grega é mais propícia à eclosão de uma piedade colectiva do que à satisfação das necessidades religiosas do indivíduo ou à expressão de aspirações religiosas mais elevadas.

¹⁷ K. von Fritz (*op. cit.*, p. 9) defende a existência, na religião grega, de um fosso intransponível entre os homens e os deuses, e que qualquer tentativa de ultrapassar esse limite é duramente punida (é o caso de Tântalo e de Sísifo). Tal opinião leva-o, no entanto, a uma conclusão que nos parece algo excessiva: «... the general attitude of the Greeks of the classical period seems to indicate that, to them, a prayer seeking a mystic union with a god would have seemed impious, rather than an expression of the highest piety.» (p. 10).

¹⁸ Para uma discussão dos nexos existentes entre prece, sacrifícios e promessas, cf. K. von Fritz, *op. cit.*, pp. 18 e sqq. Para um estudo histórico do ritual,

sacrifícios, as promessas, e assume determinadas formas que dependem da finalidade com que o crente se dirige à divindade: pedido ou súplica, simples adoração ou hino de louvor, invocação, juramento, acção de graças ou impreciação.

Existem, claramente, evidentes afinidades entre prece e poesia¹⁹. A prece pode revestir-se de determinados atributos poéticos. Quer isto dizer que pode exhibir qualidades que são próprias da poesia, tais como certos efeitos rítmicos e acústicos. A utilização da imagem e da metáfora é típica de ambas as formas de expressão de sentimentos pessoais, concedendo-se, ao «desejo e à imaginação autoridade sobre o Real e elevando ao máximo o poder significativo, sugestivo e sonoro da linguagem»²⁰.

Por conseguinte, podemos aplicar a ambas, prece e poesia, a famosa definição que Ezra Pound dá da literatura: «Linguagem carregada de sentido»²¹.

Por outro lado, o homem que reza, assim como o poeta, assume uma atitude em relação à linguagem e essa atitude está condicionada por uma determinada estratégia, por meio da qual se procura influenciar e persuadir, agradar ou convencer um ser divino ou humano. Podemos, assim, afirmar que prece e poesia partilham de características que são comuns à oratória²². Foram os Gregos que nos ensinaram que a linguagem tem o poder de persuadir e encantar e que a literatura possui uma magia especial, um estranho poder de encanto e sedução²³. Prece e poesia podem, deste modo, tornar-se numa espécie de oratória

cf. W. Burkert, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley and Los Angeles, 1979.

¹⁹ H. Bremond (*op. cit.*, p. 75) sublinha que a experiência do poeta não é uma actividade racional. É certo que tem de utilizar o único meio de comunicação de que dispõe, a linguagem. No entanto, enquanto que na linguagem normal esta transmissão de ideias — este didactismo — é o único e último fim que se propõe aquele que fala, na linguagem poética tal transmissão é secundária. Por intermédio das ideias que exprime ou das expressões que emprega, às quais imprime uma virtude «mágica», o poeta tem como finalidade, não ensinar-nos o que quer que seja, mas, por um misterioso poder de irradiação e contágio, fazer passar em nós um certo estremezimento, arrastar-nos para uma certa experiência, elevar-nos a um certo estado.

²⁰ Cf. A. di Nola, *op. cit.*, p. 6.

²¹ Cf. *ABC da Literatura*, trad. portuguesa, São Paulo, 1977³, p. 32.

²² Sobre as analogias entre Retórica e Poesia, cf. G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton, New Jersey, 1972, pp. 384-387.

²³ Cf. M. Pulquério Futre, «O ensino do Grego: um 'Marketing' de Sedução», *Classica* 18, 1992, p. 220, n. 9, 10 e 11.

poética, que utiliza determinadas técnicas de argumentação e produz efeitos variados ²⁴. Podemos, assim, afirmar que o significado da prece é ambivalente, pois o conteúdo que veicula é portador de tensão dramática, emocional, fruto de toda uma acuidade inerente ao próprio homem, que lhe permite servir-se das palavras como objectos de força que influem no sobrenatural (a magia é um caso particular desta capacidade) ²⁵.

O tema central do Hipólito está intimamente ligado ao culto e veneração de uma deusa. E, por isso, as considerações que acabámos de fazer constituem como que uma espécie de moldura no interior da qual se destaca o valor e significado de tal atitude, contribuindo simultaneamente para realçar a nossa interpretação da peça. Em nosso entender, esta tragédia de Eurípidés reafirma, de forma inequívoca e eloquente, o carácter colectivo e estatal da religião grega, que não deixa qualquer margem para o desabrochar da piedade pessoal, para a partilha, com um ser divino, de um sentimento íntimo e exclusivo. Noutras palavras, o cerne do conflito radica na célebre questão da liberdade humana, que os tragediógrafos gregos tantas vezes equacionaram, sem conseguirem dar-lhe uma resposta concludente. Os que se reclamam do direito de ser livres acabam, finalmente, por ser punidos. Tal é o caso de Hipólito.

A peça tem sido normalmente interpretada como o desenrolar do conflito trágico entre duas deusas antagónicas (as quais, para alguns, personificam princípios abstractos: Afrodite, o instinto sexual e Ártemis, a castidade). Este conflito conduz à ruína dois seres humanos: um deles, conscientemente devotado a Ártemis (Hipólito); o outro, inconscientemente dominado por Afrodite (Fedra).

O prólogo da peça é recitado por Afrodite, que se vangloria do seu poder entre os mortais e os imortais e anuncia que a morte de Hipólito, naquele mesmo dia, representa o último acto de um projecto de vingança de há muito pacientemente architectado. O jovem Hipólito ousara desafiar o seu poder tratando-a com uma soberba imprópria de um mortal, sendo o único, dentre os cidadãos de Trezena, que não prestava à deusa do amor o culto que lhe era devido. Consagrava, pelo contrário, a Ártemis, a deusa casta, uma dedicação total. Como consequência de tudo isto, Hipólito arrastaria consigo na desgraça

²⁴ Cf. *Ancient Literary Criticism*, ed. D. A. Russel and M. Winterbottom, Oxford, 1972, p. 526.

²⁵ Sobre a importância da palavra no culto e a força mágica que dela dimana, cf. Pauly — Wissowa XXII, 1965, reimp., §9, pp. 2154-2158.

Fedra, sua madrasta, vítima inocente, que por ele nutria uma paixão desmedida, que lhe fora insuflada através de um hábil estratagema de Afrodite. A inimizade de Afrodite contra Hipólito não é tanto provocada pela sua estreita ligação a Ártemis; é fundamentalmente devida à altivez do jovem, que ousa dirigir-se em termos depreciativos à mais poderosa das deusas. A expressão *μόνος πολιτῶν* (v. 12) atesta com clareza que o culto dos deuses era uma prática do domínio público, intimamente ligado aos *νόμοι* da *πόλις* ²⁶.

Após esta sinistra introdução, entra na orquestra Hipólito, que regressa da caça, acompanhado por numerosa escolta de companheiros que entoam um hino de louvor e saudação a Ártemis (vv. 62-72) ²⁷:

	Senhora,		
	Senhora toda-poderosa,		
	De Zeus descendente,		
	Salve!		
v. 65	Salve, filha de Latona e Zeus,		
	Ártemis,		
	de longe a mais bela das virgens,		
	tu que habitas		
	no céu imenso		
	o nobre palácio paterno,		
	a áurea morada de Zeus!		
	Salve, mais bela,		
v. 70	a mais bela		
	das virgens do Olimpo!		
		<i>ΧΟΡΟΣ ΚΥΝΗΓΩΝ</i>	
		<i>πότνια πότνια σεμνοτάτα,</i>	
		<i>Ζηνός γένεθλον,</i>	
		<i>χαῖρε, χαῖρέ μοι, ὃ κόρα</i>	
		<i>Λατοῦς "Αρτεμι και Διός,</i>	65
		<i>καλλίστα πολὺ παρθένων,</i>	
		<i>ἃ μέγαν κατ' οὐρανὸν</i>	
		<i>ναίεις εὐπατέρειαν αὐ-</i>	
		<i>λάν, Ζηνός πολύχρυσον οἶκον.</i>	
		<i>χαῖρέ μοι, ὃ καλλίστα καλ-</i>	70
		<i>λίστα τῶν κατ' Ὀλυμπον.</i>	
		[<i>παρθένων, "Αρτεμι.</i>]	

À queixa da deusa ofendida segue-se a explosão do sentimento religioso dedicado à deusa antagónica. É como que uma lufada de ar fresco no ambiente que paira sobre a cena após o discurso de Afrodite, mas que exacerba, ainda mais, a sede de vingança da deusa.

A dupla invocação inicial a Ártemis (*πότνια, πότνια*), a indicação do seu parentesco e a glorificação da sua beleza, a acumulação de epítetos (*καλλίστα, καλλίστα*), o esquema formal estereotipado e o recurso a determinados efeitos rítmicos (como os metros líricos, a assonância, a repetição, a anáfora e o paralelismo), são típicos desta forma de

²⁶ Cf. G. Berns, «Nomos and Physis (An Interpretation of Euripides' Hippolytos)», *Hermes* 101, 1973, p. 176.

²⁷ O hino é um exemplo de prece ritual, de estrutura mais ou menos fixa, que difere do simples pedido ou da acção de graças, na medida em que celebra a grandeza e o poderio de um deus. Cf. a propósito, Heller, *op. cit.*, pp. 176-206, e K. von Fritz, *op. cit.*, pp. 23 sqq.

prece litúrgico-cultural. No entanto, não obstante esta rigidez formal, brota dele uma certa espontaneidade e um sopro de misticismo que preludia e realça o mais belo troço lírico da obra, a prece de Hipólito a Ártemis.

Mais à frente, no primeiro estásimo (vv. 525-544), o coro entoa um hino a Eros que contrabalança a anterior e luminosa invocação à deusa da castidade. Antes de Eurípides, o amor inspirara aos poetas gregos alguns dos seus cantos mais belos. Mas a exaltação ardente e a vitalidade da grande lírica clássica de temática amorosa desvanece-se agora numa melancolia desesperada e sem esperança²⁸:

- | | | |
|--------|---|---|
| v. 525 | Eros, Eros,
que pelos olhos destilas o desejo,
insuflando uma doce voluptuosidade
na alma daqueles que persegues,
nunca te mostres a mim
revestido com o espectro da desgraça,
não me surjas desenfreado. | Χο. Ἔρωσ Ἔρωσ, ὃ κατ' ὀμμάτων ἴστρ.
στάσεις πόθον, εἰσάγων γλυκεῖαν 526
ψυχᾷ χάριν οὗς ἐπιστρατεύσῃ,
μή μοί ποτε σὸν κακῶ φανεῖης
μηδ' ἄρρηθμος ἔλθοις.
οὔτε γὰρ πυρὸς οὔτ' ἄστρων ὑπέρτερον
[βέλος, 530 |
| v. 530 | O dardo do fogo e dos astros
não é mais potente
que o de Afrodite
projectado pelas mãos
de Eros, filho de Zeus. | οἷον τὸ τᾶς Ἀφροδίτας
ἦσιν ἐκ χειρῶν
Ἔρωσ, ὃ Διὸς παῖς.

ἄλλως ἄλλως παρά τ' Ἀλφεῶ ἄντ.
Φοῖβον τ' ἐπὶ Πυθίοις τεράμνοις 536
βούταν φόνον Ἑλλάς <αἰ> ἀέξει
Ἔρωτα δέ, τὸν τύραννον ἀνδρῶν,
τὸν τᾶς Ἀφροδίτας
φιλτάτων θαλάμων κληδοῦχον, οὐ
[σεβίζομεν, 540
πέρθοντα καὶ διὰ πάσας
ἴοντα συμφορᾶς
θνατοῖς, ὅταν ἔλθῃ |
| v. 535 | É em vão, é em vão que,
junto às margens do Alfeu
e sob os tectos Píticos de Febo,
a Hélade acumula hecatombes,
se a Eros, Senhor dos homens,
guardião das chaves | |
| v. 540 | dos tálamos bem-amados
de Afrodite,
não prestamos homenagem;
quando se aproxima
traz aos homens
a devastação
e toda a espécie de desgraças! | |

Na voz do coro, o amor é uma força demoníaca e caprichosa, que viola as leis humanas e divinas e subleva paixões nefastas. Mais valia não amar; ou, pelo menos, não amar com tanta intensidade.

²⁸ Cf. L. A. Stella, «Eurípide Lírico», *Atene e Roma* XVIII, 1940, p. 18. Para um confronto com o tema deste canto coral, veja-se a sugestiva estrofe da *Antígona* de Sófocles (vv. 781-789) e o proémio da VIIIª Ode *Nemeia* de Píndaro.

Este conteúdo é-nos veiculado através das personificações de Cípris e Eros e exprime-se por meio de metáforas e associações de imagens. A natureza caleidoscópica do amor revela-se através da imagem inicial de um Eros «que pelos olhos destila o desejo e insufla uma doce voluptuosidade na alma daqueles que persegue».

O poder destruidor do deus do Amor é personificado por Afrodite e é traduzido por meio da comparação com raios de luz²⁹. A imagem de Eros guardião das chaves dos tálamos de Afrodite sugere que o desejo sexual é não só o necessário antecedente para os *ἔργα Ἀφροδίτης*, mas também um tirano caprichoso e dominador³⁰. No turbilhão que assola a vida dos mortais, o amor conduz Fedra ao suicídio e arrasta também Hipólito a uma morte ignominiosa.

No quarto estásimo, a fantasia lírica de Eurípidés entoa, num arabesco de palavras multicolor, um dos seus mais luminosos cantos (vv. 1268-1281):

	Tu, Cípris, governas o ânimo rebelde dos deuses e dos [homens!	<i>Χο. σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ [βροτῶν ἄγεις, Κόπρι, σὺν δ' ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν 1270 ἄκντάτῳ πτεροῦ. ποτᾶται δὲ γαῖαν εὐάχητόν θ' ἀλμυρὸν ἐπὶ πόντον. θέλγει δ' Ἔρωσ, ᾧ μαυνομένη [κραδίᾳ πτανὸς ἐφορμάσῃ χρυσοφαῖς, 1275 φύσιν ὀρεσκόων σκυλάκων [πελαγίων θ' ὄσα τε γὰ τρέφει τά τ' ἀέλιος αἰθόμενα δέρεται, ἄνδρας τε συμπάντων βασιληίδα [τιμάν, 1280 Κόπρι, τῶνδε μόνᾳ κρατύνεις.</i>
v. 1270	E, contigo, o deus de asas multicolor envolve-os no turbilhão veloz das suas asas. Paira sobre a Terra e sobre a marulhante extensão do mar salgado. Eros, alado e fulgente de ouro irrompe no coração desvairado	
v. 1275	daquele a quem lança o seu feitiço. As crias dos animais dos montes e [dos mares, Tudo o que a Terra alimenta e o Sol resplandecente contempla e os homens; sozinha, sobre todos eles, estendes, Cípris, o teu poder soberano.	

²⁹ No comentário a este passo, W. S. Barrett (*Euripides, Hippolytos*, Oxford, 1964, p. 260) diz-nos que a comparação do raio de luz com um projectil é tão velha quanto Homero (e.g. *Od. V*, 479; *XIX*, 441). Recordamos, também, a riqueza do motivo e o seu aproveitamento para a caracterização dos heróis da banda desenhada.

³⁰ Para uma análise da linguagem metafórica deste canto coral, cf. S. A. Barlow, *op. cit.*, p. 101.

Ποικιλόπτερος é o epíteto que identifica a presença alada do deus³¹ que paira sobre a terra e a rumorejante extensão do mar salgado. Amor seduz e inflama num rodopio de cor (*χρυσσοφαής*, v. 1275) e movimento (*ποτᾶται*, v. 1272) os corações.

Reservámos para o fim a belíssima prece de Hipólito a Ártemis, que ilustra o verdadeiro motivo inspirador da tragédia: a relação unilateral de Hipólito com a deusa da castidade (vv. 73-87)³²:

«A ti, Senhora, eu trago esta coroa entretecida, por minhas mãos criada. Vem de um prado imaculado, onde o pastor não ousa apascentar o rebanho e nunca entrou o ferro. A este prado imaculado, percorre-o apenas a abelha primaveril e irriga-o, com o orvalho das águas correntes, o Pudor. Aqueles que nada aprenderam mas a quem coube, por natureza, para tudo igual sensatez, a esses é lícito fazer aí a sua colheita: para os maus não há igual direito. Aceita pois, amada Senhora, das minhas mãos piedosas, este diadema para os teus louros cabelos. Entre os homens, só a mim é dado este privilégio: conviver contigo e contigo trocar palavras, ouvindo a tua voz, mas sem ver o teu rosto. Possa eu dobrar o cabo final da vida como o primeiro!»

Ιπ. σοὶ τόνδε πλεκτὸν στέφανον ἔξ
[ἀκηράτου
λειμῶνος, ᾧ δέσποινα, κοσμήσας φέρω.
ἐνθ' οὔτε ποιμὴν ἀξιοὶ φέρβειν βοτὰ 75
οὔτ' ἤλθε πω σίδαρος, ἀλλ' ἀκήρατον
μέλισσα λειμῶν' ἠρινὴ διέρχεται,
Αἰδώς δὲ ποταμίαισι κηπέυει δρόσοις·
δοῖς διδακτὸν μηδέν, ἀλλ' ἐν τῇ φύσει
τὸ σωφρονεῖν εἴληχεν ἐς τὰ πάνθ'
[ὁμῶς, 80
τούτοις δρέπεσθαι, τοῖς κακοῖσι δ' οὐ
[θέμις.
ἀλλ', ᾧ φίλη δέσποινα, χρυσέας κόμης
ἀνάδημα δέξαι χειρὸς εὐσεβοῦς ἄπο.
μόνον γάρ ἐστι τοῦτ' ἐμοὶ γέρας βροτῶν
σοὶ καὶ ξύνειμι καὶ λόγοις ἀμείβομαι, 85
κλύων μὲν ἀδδῆν, ὄμμα δ' οὐχ ὄρων
[τὸ σόν.
τέλος δὲ κάμναιμ' ὥσπερ ἠρξάμην βίου.

O elemento lírico, essencial ao drama, é assim transposto do coro para as personagens, tornando-se suporte do πάθος individual³³. A oração começa por uma invocação (*ἐπίκλησις*) e por uma dádiva: uma coroa de flores, que foi tecida pelas mãos de Hipólito, que se quis associar, de corpo inteiro, ao ritual da consagração. O motivo da coroa é rico pela variedade de reminiscências e associações poéticas que sugere (o atleta vitorioso era premiado com uma coroa); simul-

³¹ Eurípides retoma a tradição da presença alada do deus, como sublinha, na análise que faz deste passo, M. F. Sousa e Silva «Elementos visuais e pictóricos na tragédia de Eurípides», *Humanitas* 37-38, 1986, pp. 77-78. Cf. também Anacreonte fr. 34P e Aristófanes, *Aves* v. 1372.

³² Sobre a prece de Hipólito, cf. A. J. Festugière, *Personal Religion...*, pp. 12-13 e G. Berns, *op. cit.*, pp. 165-177.

³³ Cf. Jaeger, *Paideia*, trad. portuguesa, Lisboa, s.d., p. 377.

taneamente, é símbolo de adoração e de entrega total à divindade³⁴. Todo o texto recorre à utilização abundante de um vasto campo de referências metafóricas que nos transporta de um quadro extraído do real, eivado de pureza, paradisíaco, para o aspecto da personalidade do herói que constitui o centro da tragédia: a castidade. As flores com que a coroa foi tecida provêm de um prado imaculado. A imagem do *Aidós* a fecundar o prado imaculado estabelece uma analogia com a atitude religiosa de Hipólito. Não são dignas de o irrigar as águas fluviais; apenas o orvalho. Na sua pureza, é ele que, depositado na superfície das correntes, o Pudor³⁵ utiliza na sua incansável tarefa de vivificar o campo da castidade. A colheita, que só os de coração puro podem fazer, representa a união imaterial com a deusa. A experiência mística de que Hipólito se reclama não é uma actividade racional (*διδασκτὸν μηδέν*, v. 79). O místico, assim como o poeta, recusa toda e qualquer espécie de abordagem didáctica ou racional. As ideias que exprime e a forma como o faz, não têm a finalidade de ensinar o que quer que seja; estão lá para fazer passar em nós um frémito de emoção. É por isso que Hipólito, em frente da estátua da deusa, afirma que lhe ouve a voz, mas não lhe vê o rosto. Para os místicos, a divindade é uma imagem interior que está constantemente presente na alma do crente³⁶.

Hipólito é acusado de *ἔβρις* porque a sua dedicação exclusiva a uma deusa o leva a desprezar Afrodite. Ao negar um dos grandes princípios da vida humana, Hipólito está a realizar um acto de liberdade, esquecendo que na sociedade grega o indivíduo é uma peça de um mecanismo infinitamente mais complexo, com leis e obrigações que por vezes assumem proporções verdadeiramente assustadoras.

³⁴ Acerca da ocorrência desta metáfora nos líricos gregos, especialmente em Píndaro e Baquilídes, cf. R. Harriott, *Poetry and Criticism before Plato*, London, 1969, pp. 127-129.

³⁵ Para uma discussão do significado do termo *aidós*, que traduzimos por «pudor», cf. E. R. Dodds, «The *ΑΙΔΩΣ* of Phaedra and the meaning of the Hippolytus», *CR* XXXIX, 1925, pp. 102-104; C. Segal, «Shame and Purity in Euripides' Hippolytus», *Hermes* 98, 1970, pp. 278-299; A. J. Festugière, *Personal Religion...*, pp. 12-15 e F. Lourenço, *Eurípides, Hipólito*, Lisboa, 1993, p. 21, n. 8.

³⁶ Cf. A. J. Festugière, *Personal Religion...*, p. 15.