

• DESTAQUE



## RELEITURAS DE *HIPÓLITO*, DE EURÍPIDES

**Munira H. Mutran\***

*Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término.*

(Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*)

**M**uito antes da teoria do dialogismo, de M. Bakhtin, do conceito de intertextualidade, de Julia Kristeva, da concepção da relação entre tradição e o talento individual, de T. S. Eliot, ou da idéia de palimpsesto, de Edmund Wilson, os processos de releitura e reescritura dos clássicos tinham sido ilustrados por W. B. Yeats por meio da imagem do sinete na cera do lacre, deformando-a ou transformando-a, criando um desenho que contém a forma anterior do sinete mas que é diferente dela.

Tal imagem adquire relevância porque destaca o elemento da diferença, e não apenas da semelhança, na apropriação de um clássico. No ato de transposição ou de diálogo intertextual, vale mesmo constatar como a reescritura se distancia do texto-fonte e para que ele foi reutilizado.

No drama, uma das obras que mais despertaram a imaginação de escritores de diversas literaturas em épocas diferentes é *Hipólito*, de Eurípides (484-407 a. C.). Sêneca, Racine, D'Annunzio, Swinburne, O'Neill, Brian Friel, Derek Mahon e Sarah Kane, só para citar alguns, tomaram de empréstimo a tragédia do autor grego, transformando-a de acordo com o lugar e o tempo em que a reescreveram, tendo em vista alguma inovação formal ou desvio do foco de interesse como na caracterização, na temática ou na visão do mundo.

Breves referências ao texto-fonte seriam um bom começo para esta reflexão sobre algumas das viagens de *Hipólito* no tempo e no espaço. Fedra, esposa de Teseu, sente paixão sem limites por Hipólito, filho de seu marido. O jovem, que dedicou sua vida a Ártemis e à castidade, a rejeita; ela se desespera e, antes de suicidar-se, escreve uma carta em que acusa

\* Professora associada de Literaturas em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São

Paulo. Docente na Universidade Mackenzie de 1968 a 1972.  
E-mail: mhmutran@usp.br

Hipólito de ter tentado seduzi-la. Teseu lança sobre o filho uma maldição pela qual ele é destruído selvagemmente.

Ao escrever sobre a peça de Eurípides, Raymond Williams (1968, p.23) lembra sua “dimensão metafísica”. Em que consistiria tal dimensão? Acredito que a colocação em cena das estátuas das deusas Afrodite e Ártemis e a fala da primeira ao relatar toda a história, não deixando, pois, nenhuma margem para a surpresa em relação ao enredo e desenlace, são essenciais para a ênfase na vítima inocente do destino. Entretanto, não é Hipólito a única vítima: as outras personagens, e, por extensão, toda a humanidade, “sofrem sob o poder das forças cósmicas representadas por Afrodite” (Phillippe Vellacott in Eurípides, 1970, p.19). A infelicidade de todos transparece na fala de Hipólito ao queixar-se para Ártemis: “Ai! Sei agora que divindade causou minha perda ... Compreendo: sendo só uma, perdeu-nos aos três” (in Eurípides, 1997, p.76).

Para ilustrar inicialmente um tipo de diálogo intertextual escolhi *Phèdre* (1667), de Racine, antes intitulada *Phèdre et Hippolite*, porque é uma das mais famosas recriações do mito e mereceu de Voltaire a descrição de “obra-prima do gênio humano”.

Nota-se já no título um desvio significativo, pois Racine elege Fedra, e seu grande sofrimento, como figura central. É bem verdade que alguns críticos questionaram na peça de Eurípides a centralidade de Hipólito, sugerindo que ali também a mulher alucinada pela paixão domina a obra. Bernardina de Sousa Oliveira, em suas notas à tradução portuguesa, é dessa opinião: “Fedra é, sem dúvida, o fulcro da primeira parte do drama e, em minha opinião, mais importante como caráter dramático do que o próprio Hipólito” (in Eurípides, 1997, p.16). Entretanto, parece-me que essa citação contém um elemento que nos faz acreditar no contrário: depois da primeira parte da tragédia, Fedra desaparece. Se pensarmos que o conflito já está colocado no início por Afrodite justamente porque o jovem a despreza e ama Ártemis, e que ele tem todas as características de um herói trágico, é ele a personagem principal de Eurípides; em Racine, a protagonista é certamente Fedra, a mulher devorada pelo ciúme de Arícia, personagem incorporada à peça. Em seu Prefácio, o autor refere-se a fontes variadas que o inspiraram como Eurípides, Sêneca e Plutarco. Afirma que Arícia não é de sua invenção pois a encontrou em Virgílio.

Além dos ajustes já apontados em sua recriação, Racine introduz uma mudança formal com a supressão do coro em favor dos confidentes. Raymond Williams, em seu interessantíssimo ensaio, comenta que essa diferença visa preservar a idéia de que a virtude é própria dos nobres e o vício, dos empregados, provavelmente baseado no Prefácio de Racine, onde ele explica que em Eurípides Fedra acusa Hipólito; no entanto, preferiu mostrá-la incapaz de tal ato:

*J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux.*

*Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice qui pouvait avoir les inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprenait cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse. (Racine, 1990, p.33)*

As diferenças refletem o tempo, o lugar e a visão do mundo em que a obra neoclássica foi escrita, e seu impacto se faz sentir até hoje. Em 1991 *Phèdre* é traduzida pelo poeta irlandês Derek Mahon (1941); no próprio título, *Racine's Phaedra*, encontra-se o reconhecimento de sua dívida para com o autor francês. Segundo ele, a peça de 1667 é “uma das glórias do teatro francês, talvez a maior” (Mahon, 1996, p.9). Tendo traduzido e adaptado comédias de Molière e *As bacantes*, de Eurípides, Mahon parece pretender usar seus dotes poéticos para transpor as grandes obras para os palcos da Irlanda, talvez em continuidade a um movimento iniciado por Yeats em sua tentativa de tornar conhecidos os grandes nomes do teatro internacional. Nessa tendência, os gregos e os russos foram, e são, privilegiados. Brian Friel, por exemplo, adaptou ou recriou textos de Chekhov e Turgenev.<sup>1</sup>

A intenção de Mahon pode ter sido boa, mas o resultado decepciona: sua peça nem é uma inspirada tradução de *Phèdre* nem uma recriação que se constitua em algo “novo”. Em sua introdução, Mahon comenta as diferentes traduções inglesas desde Dryden, no século XVIII, até a *Phaedra Britannica* (1975) de Tony Morrison, e lamenta o longo esquecimento de obra tão moderna. Sua versão deverá mostrar as qualidades poéticas do original. Falta-lhe, infelizmente, o “talento individual”. Um breve cotejo é suficiente para ilustrar esse ponto:

**Racine's Phaedra**

*Do you think it's  
fun making a  
spectacle of myself  
like this?* (1996, p.33)

*Gods who, on a sadistic  
whim, destroy mere  
mortal hearts for  
sport* (p.33)

*the boy's renowned for  
his misogyny* (p.37)

*uncontrollable libido*  
(p.46)

**Phèdre, de Racine**

*Cet aveu que je  
te viens de faire,  
cet aveu si honteux,  
e crois-tu volontaire?* (1990, p. 81)

*Dieux qui se sont  
une gloire cruelle  
de séduire le cœur  
d'une faible mortelle.* (p.81)

*Il a pour tout le  
sexe une haine fatale* (p.90)

*Après que le transport  
d'un amour plein d'horreur* (p.108)

Por que teria Mahon escolhido Racine e não Eurípides ou Sêneca, ou evitado rever escritores de língua inglesa, que fazem parte de sua tradição, como Swinburne ou Eugene O'Neill, autor de *Desire Under the Elms* (1924), uma das mais bem-sucedidas recriações de *Hipólito*?

O drama vivido nos Estados Unidos tem as características imaginadas por Eliot no processo de recriar a tradição, ou seja, o texto-fonte transmutado em sua forma ou conteúdo pelo talento individual para se adaptar às

<sup>1</sup> *Fathers and Sons – After Turgenev* (1987). *Afterplay* (2002) baseado em *Tio Vania* e *As três irmãs*, de Chekhov, reinterpreta

dois protagonistas (um de cada peça), Andrey e Sonya, vinte anos após terem sido abandonados pelo autor russo.

novas estéticas e contextos. Em linhas gerais, o enredo é o mesmo de *Hipólito* com acréscimos como a relação entre Eben e a mãe (agora um fantasma), amor entre Eben e Abbie, o nascimento do bebê e seu assassinato por Abbie para provar seu amor.

A peça desvia-se, porém, de uma dimensão metafísica para adaptar-se à cena rural de 1850 em New England, com sua rígida moralidade e uma vida cheia de dificuldades, principalmente econômicas. A ação transcorre ao longo de um ano, desde o início do verão até a primavera. O espaço da fazenda e o da casa, extremamente importantes, são apresentados realisticamente, embora com toques simbolistas, como o muro de pedra, o portão de madeira, os postigos, e os dois enormes olmos, do título.

Personificadas, as duas árvores são “como mulheres exaustas descansando os seios flácidos, as mãos e os cabelos no telhado”; elas contrastam com os seres humanos, reificados, ou que agem como bichos, interessados que estão em sua sobrevivência, no dinheiro, na corrida pelo ouro, e, acima de tudo, na Terra, cuja cor e cheiro os excita. Eben, olhando a fazenda com um acariciante olhar de desejo, diz: “É linda! É linda demais! É minha... Minha, estão ouvindo! Minha! (O’Neill, 1959, p.21). E Abbie deseja também a terra e tudo que ali está: “Pra que eu ia casar com este velho? Esta fazenda é minha – esta cozinha é minha – aquele quarto é meu – Vou lavar meus pratos agora” (ibidem, p.30).

Ephraim Cabot, seus três filhos e Abbie são descritos em detalhadas rubricas. Simeon e Peter, os irmãos mais velhos, como “dois bois amistosos”, sujos de terra, cativos, “cada dia uma jaula”, sonham encontrar ouro na Califórnia. Todos são infelizes em seus relacionamentos porque neles predominam a ganância e o ódio. O texto de O’Neill assemelha-se à tragédia de *Hipólito* no profundo sofrimento das personagens, mas afasta-se dela quando o coro é substituído pelos convidados da festa, e por meio de ruptura com o teatro clássico (*Desire Under the Elms* foi considerado quase um melodrama), a diferença aumentando na visão transmitida pelas duas peças. À dimensão metafísica de *Hipólito* corresponde uma abordagem naturalista em que o destino das personagens é determinado pelo momento, a herança e o lugar. Nessas pinceladas rápidas sobre o uso bastante criativo do mito por O’Neill, é possível ver o surgimento de uma tragédia moderna cuja conceituação, problemática, ocupa e preocupa críticos e pesquisadores. Para não nos embrenharmos nesse labirinto crítico, melhor seria lembrar a esse respeito as palavras de José João Cury em “Diacronia: Tragédia Clássica – Moderna”:

*A nossa época é a do drama. Após Eurípides a tragédia se perde, restando apenas “tragédias mortas”; depois de Racine ela será dolorosa, mas não tragédia. Em lugar da tragédia moderna, o drama, ou em lugar do teatro dramático, a tragédia? Creio que o teatro dramático.* (in Lopondo & Bastos, 2003, p.144)

Uma ilustração desse teatro dramático, numa reescritura em que o antigo é invocado para criar o novo, é *Living Quarters. After Hippolytus*, de Brian Friel (1929–), o mais conhecido dramaturgo irlandês vivo.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Autor de contos, adaptações e de uma longa lista de peças, é admirado principalmente por *Philadelphia, Here I come* (1964),

*Faith Healer* (1979), *Translations* (1980) e *Dancing at Lughnasa* (1990).

Seamus Deane (1990, p.17), ao definir *Living Quarters* como “estudo do colapso de uma família e sua ilusória autoridade social e cultural na pequena cidade de Ballybeg”, ignora o subtítulo da peça, e não vê, portanto, que a tragédia de Teseu, Fedra e Hipólito paira como uma sombra no drama de Frank Butler na remota localidade no oeste da Irlanda no dia 24 de maio de 1977, durante uma tarde e uma noite que anunciam o verão. No início da peça vê-se uma enigmática personagem, “Sir”, sentado em seu banquinho e com um livro-razão no colo; de acordo com as rubricas ele é “de meia-idade. Sempre no controle da situação, das outras personagens e de si mesmo. Sua calma nunca é perturbada. É infinitamente paciente e tolerante. De terno escuro, gravata escura, camisa branca, sapatos pretos bem engraxados” (Friel, 1990, p.175). Sir é aquele que, como Afrodite, em Hipólito, vai nos contar toda a tragédia e ao mesmo tempo ajudar as pessoas envolvidas a ensaiar o drama para tentar compreender o que sucedera alguns anos atrás. Ele mesmo explica que, por causa de uma profunda necessidade psíquica, eles o criaram – “o último árbitro, o poderoso e imparcial magistrado, o juiz final” (Friel, 1990, p.177). O livro, continua ele, contém “detalhado e completo registro de tudo que se disse e se fez naquele dia ... nele deve estar a chave para compreender tudo que acontecera” (ibidem, p.177, grifo no original). Evidentemente, essa é uma afirmação irônica, visto que as diferentes verdades de cada um, somadas, jamais poderão explicar “tudo”.

Qual seria a função de Sir em *Living Quarters*? Estaria ele no lugar do coro, apresentando, explicando e comentando? Ou seria ele uma espécie de psicanalista, para quem as pessoas, que se reencontram naquele dia, confessam a impossibilidade do esquecimento de um outro dia e a lembrança obsessiva do que se disse, o que não se disse, o que se fez, o que não se fez, o que poderia ter sido feito? Sir mais parece um diretor de teatro, com um roteiro nas mãos, a ser seguido. As luzes se acendem, ele entra na sala de visitas, chama a família, ainda fora do palco:

*Todos prontos? Bem – todos vocês já passaram por isto centenas, milhares de vezes antes (abre o livro). Vejamos: Helen chega – não, não vamos retornar a este episódio... Vamos pular isto. Sim – começamos aqui.* (ibidem, p.205 e 206)

E assim, sucedem-se as cenas, relativamente bem, mas como em um ritual. Entretanto, são às vezes interrompidas: uma personagem se manifesta, e Sir o repreende – não é sua vez, só aparecerá no fim da tarde. Seu papel de diretor de teatro fica mais claro quando se dirige à platéia e avisa: “Voltaremos em, digamos, quinze minutos”. Além disso, a preocupação de Sir em encontrar uma estrutura, uma organização para as lembranças de cada um, em tentar seguir uma ordem cronológica dos acontecimentos, em insistir na seleção dos fatos, nos leva a pensar que ele é um ficcionista refletindo sobre a arte de narrar.

Apesar das interrupções e dos gestos rebeldes das personagens, a ação desenrola-se lentamente: fica-se sabendo que o comandante Frank Butler tem três filhas e um filho, Ben; sua primeira esposa, depois de uma doença incurável, faleceu; ele apaixonou-se por Anna, muito mais jovem que ele. Casou-se. Logo em seguida, vai para a guerra de onde volta como um

grande herói, tendo salvo de uma emboscada vários de seus soldados. Durante o período de sua ausência, Anna e Ben têm um caso amoroso. Naquele dia fatídico, lembrado por todos, Anna confessa a verdade ao marido e ele se suicida, de certa maneira destruindo a vida de todos para sempre: cada personagem tem uma tristeza, um ressentimento, que faz que as relações dentro da família sejam extremamente dolorosas e frustrantes. A complexidade dessas emoções reflete-se na recusa em admitir que do ensaio poderá surgir a verdade. Helen, por exemplo, aproxima-se de Sir, depois de uma cena muito comovente, e diz:

Helen: Não está certo! não está certo!

Sir: É claro que sim.

Helen: Não, não está. Está distorcido – errado.

Sir: Eu lhe diria, se não estivesse.

Helen: Toda a atmosfera – as três irmãs, tranqüilas, felizes, conversando no jardim da casa de seu pai numa tarde ensolarada. Havia um mal-estar – eu me lembro – havia sombras – temos que reconhecer isto. (ibidem, p.188)

Aparência? Realidade? A memória deturpa os fatos? Se as personagens insistem em explicar, esmiuçar as lembranças, Sir fica irritado: “já passamos pela fase em que diferentes decisões *poderiam* ter sido tomadas ... É a memória daquelas possibilidades perdidas que os tem atormentado incessantemente e que os traz, sempre, aqui, não é verdade? (Friel, 1990, p.206).

Pode-se imaginar Sir como um psicanalista, um confessor ou um diretor de teatro; mas o livro, tão importante, que contém tudo o que aconteceu e vai acontecer, leva-nos a pensar em Sir como o Senhor que tem o destino em Suas mãos. Dessa maneira, o ensaio com erros e acertos revela os momentos em que o rumo dos acontecimentos poderia ter sido mudado – a livre escolha em oposição ao destino, num contexto moderno. Aparentemente, o destino leva o melhor nesse embate. Quando Anna, por exemplo, tenta ludibriar Sir, e entrar em cena antes de sua vez, ele exclama: “Depois – depois – você vai atuar *mais tarde*, exatamente como está escrito aqui”. À pergunta de Anna, se ela desorganizou o livro, ele responde: “Você embaralhou as páginas um pouco – é tudo. Mas nada mudou” (ibidem, p.203). Na ausência de Sir há uma longa seqüência em que as personagens atuam como se os fatos pudessem ser sonhados diferentemente, e os acontecimentos aqueles que desejam; na volta de Sir à cena, não hesitam em seguir as indicações do livro como se apenas acreditassem naquela versão.

*Living Quarters* tem muitas semelhanças com o *Hipólito* de Eurípides: o triângulo pai, jovem esposa, filho do primeiro casamento; ciúme, traição, violência. No entanto, as diferenças são mais significativas e conferem à peça de Friel uma visão contemporânea da família em seu processo de desestruturação. Longe de sentir a paixão desmedida de Fedra por Hipólito, Anna trai o marido, a quem ama verdadeiramente, porque se sente só e marginalizada na família; Ben pouco se importa com Anna e quer apenas vingar-se de Frank, a quem atribui a infelicidade e morte de sua mãe. Se a “história da literatura é a história das repetições, do já-escrito” (Schneider, 1990, p.20), deve-se acrescentar a essa afirmação que

a maneira como se reescreve o já-escrito é de extrema importância na criação de uma obra diferente, única. Em *Living Quarters*, Friel lança mão de um clássico, a cera, e nele imprime seu sinete, moldando-a e mudando sua forma de acordo com o contexto irlandês. Certamente não será esta a última vez em que revisitaremos Hipólito e Fedra. Outras reescrituras da tragédia de Eurípidés, inesgotável de sentidos e interpretações, serão produzidas para explicar o nosso mundo.

#### Referências bibliográficas

- EURIPIDES. *Three Plays*. Translated by Philip Vellacott. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Hipólito*. Trad. Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: UnB, 1997.
- DEANE, S. Introduction. In: FRIEL, B. *Living Quarters*. After Hippolytus. In: *Selected Plays*. London: Faber and Faber, 1990.
- FRIEL, B. *Living Quarters*. After Hippolytus. In: *Selected Plays*. London: Faber and Faber, 1990.
- LOPONDO, L., BASTOS, N. M. O. B. *Ensaio: língua e literatura*. São Paulo: Scortecci Editora, 2003.
- MAHON, D. *Racine's Phaedra*. Loghcrew: Gallery Press, 1996.
- O'NEILL, E. *Desire Under the Elms* and *The Hairy Ape*. Toronto: Ramdon House, 1959.
- RACINE. *Phèdre*. Paris: Larousse, 1990. (Col. Classiques Larousse).
- \_\_\_\_\_. *Phaedra*. Translated and Introduced by John Cairncross. Harmondsworth: Penguin, 1970.
- SCHNEIDER, M. *Ladrões de palavras*. Ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: Unicamp, 1990.
- WILLIAMS, R. Form and Meaning: *Hippolytus and Phèdre*. In: *Drama in Performance*. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- YEATS, W. B. *The Autobiography*. New York: Collier Books, 1978.