# RITO E PERFORMANCE DA FRUSTRAÇÃO AMOROSA EM *MEDEIA* E *HIPÓLITO*, DE EURÍPIDES

Darcylene Pereira Domingues[*]
Vanessa Silva Almeida Maciel[**]

**RESUMO**

Analisa-se as tragédias *Medeia* (431 a.C.) e *Hipólito* (428 a.C.), de Eurípides, a partir da ideia de performance trágica do amor frustrado das personagens Medeia e Fedra. Embasado em contribuições de autores como Vernant (2014), Vieira (2010), Silva (2005) Loraux (1997), dentre outros, o estudo articula os conceitos de mito, rito e performance para compreender como o amor frustrado das personagens é encenado não apenas como um conflito interior, mas como gesto simbólico de ampla repercussão social no contexto da pólis. Em Hipólito, Fedra tenta conter o desejo escandaloso por meio de comportamentos ritualizados de silêncio e honra da reputação; ao fracassar, escreve uma carta que opera como artefato simbólico de transferência da culpa, culminando em sua morte e na de Hipólito. Já em *Medeia*, a personagem transforma a frustração amorosa em ação deliberada, ritualizando a vingança por meio de uma sequência de gestos performáticos, a saber, a morte da rival, dos filhos e a fuga no carro divino. Ao final, conclui-se que em ambas as peças, a frustração do *éros* é catalisadora de uma crise que atinge tanto o espaço doméstico quanto o político, e a performance trágica das personagens femininas se configura uma forma de resistência, embora falha, às normas que as silenciam. O estudo propõe, assim, uma leitura em que mito e performance não apenas se cruzam, mas se constroem mutuamente como dispositivos de produção de sentido na cena trágica.

**Palavras-chave:** Tragédia Grega; Performance; Frustração Amorosa; Medeia; Fedra.

**ABSTRACT**

The tragedies *Medea* (431 BC) and *Hippolytus* (428 BC), by Euripides, are analysed through the concept of tragic performance of frustrated love, focusing on the characters Medea and Phaedra. Based on contributions from authors such as Vernant (2014), Vieira (2010), Silva (2005), Loraux

[*] Graduada em História pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em História pela mesma Universidade (FURG). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: darcylenedomingues@gmail.com.

[**] Professora de Língua Inglesa e Latina do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Mestra em Estudos da Tradução pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: vanessa.almeida@ifce.edu.br.

(1997), among others, the study articulates the concepts of myth, ritual, and performance to understand how the characters' frustrated love is staged not merely as an inner conflict, but as a symbolic gesture with wide social repercussions in the context of the *polis*. In *Hippolytus*, Phaedra attempts to contain her scandalous desire through ritualized behaviours of silence and concern for reputation; upon failing, she writes a letter that functions as a symbolic artifact of guilt transfer, culminating in her death and that of Hippolytus. In Medea, the character transforms her frustrated love into deliberate action, ritualizing vengeance through a sequence of performative gestures, namely, the killing of her rival and her children, followed by her escape in a divine chariot. Ultimately, the study concludes that in both plays, the frustration of *eros* triggers a crisis that affects both the domestic and political spheres, and that the tragic performance of the female characters emerges as a form of resistance, albeit a failed one, against the norms that silence them. The study suggests that myth and performance intersect and mutually constitute one another as mechanisms for meaning-making within the tragic scene.

**Keywords:** Greek Tragedy; Performance; Frustrated Love; Medea; Phaedra.

## Introdução

O tema do amor atravessa a tradição literária grega desde Homero, passando pela lírica arcaica, a tragédia clássica, e seguindo na literatura posterior. Nos textos gregos, raramente aparece como um sentimento harmonioso ou um afeto sereno; antes, é uma potência que arrebata o corpo e a mente, subverte a razão e põe em risco a ordem social e divina. Não é por acaso que a mais célebre guerra da tradição épica – a Guerra de Tróia – tem como estopim um episódio de amor patrocinado por Afrodite: o rapto de Helena por Páris Alexandre, uma paixão que, em suas causas e consequências, ofende os deuses, envergonha os heróis e lança as potências do mundo grego em um ciclo quase interminável de violência e ruína. Na lírica arcaica, o amor se radicaliza no plano da experiência individual, e os poetas, por exemplo, retratam, muitas vezes, o amor como uma enfermidade do corpo e da mente. São de Safo, por exemplo, os versos a seguir, que descrevem o desequilíbrio fisiológico e mental de alguém que ama:

> [...] a língua se me quebrou e um subtil
> fogo de imediato se pôs a correr debaixo da pele;
> não vejo nada com os olhos, zune-me
> os ouvidos;
> o suor escorre-me do corpo e o tremor
> me toma toda. Fico mais verde do que a relva

e tenho a impressão de que por pouco
não morro.
(SAFO, *fr.* 31 PLF)[1]

Essa concepção passional e eruptiva do amor chega à tragédia grega – sobretudo ao drama de Eurípides – e o palco trágico performatiza os efeitos desestabilizadores desse sentimento, especialmente quando este é frustrado, interditado ou traído. Diferentemente da lírica, que retrata o sofrimento amoroso como uma experiência subjetiva, a tragédia o inscreve na esfera pública, mostrando como o desejo amoroso pode provocar rupturas nas estruturas familiares e políticas. O amor trágico, nesse sentido, não é apenas um padecimento íntimo, mas uma força atuante no mundo, capaz de motivar decisões irreversíveis, provocar a quebra de juramentos, e deflagrar mortes e destruições.

À luz dessas ideias, propomos neste trabalho uma leitura comparativa de duas tragédias de Eurípides – *Medeia* (431 a.C.) e *Hipólito* (428 a.C.) –, em que o amor frustrado se transforma em gesto performativo de vingança e modificação da realidade. Em nossa perspectiva, ambas as peças compartilham o núcleo temático da frustração amorosa e suas consequências trágicas. Fedra, consumida por um desejo impossível e socialmente interditado, vê-se em desespero pela repressão de sua paixão e pela impossibilidade de satisfazê-la. Medeia, por sua vez, é movida pela humilhação da traição conjugal de Jasão, e canaliza sua dor em um ato extremo de vingança que rompe os códigos afetivos e maternos. Em ambos os dramas, a dor do amor negado, performatizada no Teatro de Dioniso, é colocada numa dimensão pública, e a audiência participa da reflexão teatral.

Nossa escolha de colocar em paralelo *Medeia* e *Hipólito* justifica-se não apenas pela autoria comum ou pela centralidade do tema amoroso, mas pela possibilidade de compreender diferentes configurações trágicas do amor enquanto força modeladora de conduta e performance. Medeia e Fedra são personagens que articulam o sofrimento amoroso em estratégias que oscilam entre o silêncio, a manipulação, a palavra pública e o gesto final irreversível. A análise comparativa permite, assim, evidenciar como essas peças de Eurípides constroem figuras femininas cujos afetos ultrapassam o domínio íntimo e são capazes de intervir na ordem social.

Do ponto de vista teórico, parte-se da concepção de Vernant (2014) de que no teatro trágico, o mito é atualizado performaticamente e encenado diante da comunidade em um tempo específico, inserido no ritual cívico-religioso da pólis. A partir disso, entendemos a performance

[1] Tradução de Frederico Lourenço (2020).

trágica como um duplo gesto: de preservação e de reinvenção do mito, oferecendo ao público não apenas uma catarse estética, mas também uma oportunidade de reflexão crítica sobre os afetos, as normas e as formas de agência.

Desta forma, neste trabalho, propõe-se analisar de que modo o amor frustrado, nas figuras de Fedra e Medeia, é traduzido em ação, isto é, como esse sentimento se desdobra em um gesto performativo que ultrapassa o domínio privado da dor para reconfigurar o espaço social e simbólico da pólis. A tragédia grega, ao encenar o colapso entre o íntimo e o coletivo, oferece uma chave privilegiada para pensar a articulação entre desejo, palavra e gesto. Nesse sentido, Medeia e Fedra não apenas sofrem o amor: elas o dramatizam, o tornam visível, e o inscrevem no tempo da pólis como uma séria reflexão sobre o potencial destrutivo dos sentimentos reprimidos.

## Mito, Ritual e Performance: Quadro Teórico

A tragédia grega clássica se constitui, segundo Vernant e Vidal-Naquet (2014), como um espaço intermediário entre duas formas de pensar e representar o mundo: de um lado, a linguagem mítica, estruturada por oposições simbólicas e narrativas tradicionais; de outro, o horizonte racional e cívico da pólis democrática, com seus valores de deliberação, responsabilidade e agência individual.

> [...] O universo trágico se situa-se entre dois mundos e essa dupla referência ao mito, concebido a partir de então – como pertencente a um tempo já decorrido, mas ainda presente nas consciências, e aos novos valores desenvolvidos tão rapidamente pela cidade de Pisístrato, de Clístenes, de Temístocles, de Péricles, é que constitui uma de suas originalidades e a própria mola da ação
> (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2014: xxi).

O mito, tal como é compreendido por Vernant e Vidal-Naquet (2014), não é uma narrativa arbitrária ou uma explicação arcaica da realidade natural; trata-se, antes, de uma forma de pensamento socialmente organizada que expressa, por meio de imagens narrativas e personagens paradigmáticos, as tensões estruturais de uma cultura. Ele fornece, portanto, um modelo simbólico que regula e reflete os conflitos entre o humano e o divino, o familiar e o estrangeiro, o masculino e o feminino, a ordem e a transgressão.

Nesse contexto, a tragédia não repete o mito, mas o reinscreve criticamente na cena pública da pólis, reconfigurando seus conteúdos à luz dos impasses éticos da comunidade, como bem observa Vernant (2014):

> A tragédia [...] assume um distanciamento em relação aos mitos de heróis em que se inspira e que transpõe com muita liberdade. Questiona-os. Confronta os valores heroicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento [...] da cidade
> (VERNANT, 2014: 4).

A observação de Vernant (2014) pode amparar-se em Goldhill (2004), que diz que os heróis já não eram objetos de culto na Atenas do século V a.C., mas "mesmo na ordem da cidade democrática, a presença dos heróis pode ser vista como a fornecer um senso de continuidade com o passado, um modo de conceituar as ligações entre o mundo épico e a cidade contemporânea" (GOLDHILL, 2004: 154)[2]. Nesse sentido, o mito é então deslocado de um mundo cujos valores eram mais rígidos para serem submetidos à tensão dramática da escolha, do dilema e da palavra em conflito, e ser perfomatizado dentro desse contexto.

Na mesma esteira dos autores mencionados, Martin (2007) destaca que a tragédia não é, exatamente, mito em cena, mas a performance de questões presentes no mito que interpelam diretamente o espectador, tais como o luto, cólera, desejo, vergonha etc., por meio de corpos que sofrem, falam e se expõem em um espaço ritualizado.

Performance e ritual surgem, então, como um par complementar essencial para a discussão aqui proposta, pois sendo o teatro grego ligado ao âmbito religioso, a sua performance é, essencialmente, ritualizada. Ainda de acordo com Martin (2007), ambas as coisas se confundem, embora se possa entender que nem toda performance é ritual, mas que todo ritual é performático. Bauman (1994: 47) define performance como sendo algo que "sugere um modo de comunicação esteticamente marcado e elevado, enquadrado de um modo especial e colocado à disposição do público". Já o ritual é definido por Tambiah (1985: 128) como "um sistema de comunicação simbólica culturalmente construído. É constituído de sequências padronizadas e ordenadas de palavras e atos, geralmente expressos por diferentes meios [...]".

[2] As citações de autores estrangeiros utilizadas neste trabalho foram traduzidas pelas autoras. Quando não for o caso, os tradutores são indicados em nota de rodapé.

Dessa forma, a natureza performática da tragédia grega está intrinsecamente ligada ao seu caráter ritualizado. Seguindo as perspectivas de Bauman (1994) e Tambiah (1985), a performance trágica pode ser compreendida como uma atualização estética do mito no espaço público, o que contribui para entendermos a tragédia como um momento em que o mito se torna experiência sensível e partilhada pelo público, enquanto o ritual insere essa experiência na esfera cívica-religiosa.

É nesse espaço performático e ritualístico que analisamos as personagens Medeia e Fedra. Ambas são tomadas, em suas falas e gestos, por uma força que excede a interioridade psicológica e concorre para a ruptura dos laços familiares, causando, consequentemente, a destruição. Em *Medeia*, a frustração amorosa da personagem homônima provocada pela traição de Jasão não a conduz ao recolhimento, mas à uma ação política e simbólica, já que questiona e destrói a ordem vigente, operando por meio de símbolos ritualizados: mãe, esposa, estrangeira, e feiticeira, que ela encena, distorce e reescreve diante do público da tragédia. Por isso, sua ação é muito mais que uma vingança: é uma reconfiguração radical da linguagem mítica no espaço ritual da cena. Medeia se apropria dos dispositivos rituais da maternidade, da realeza e da religião subvertendo-os para inscrever seu gesto de vingança. Há, na peça, uma espécie de gradação ritual: do lamento inicial (v. 96-7; 111-4; 143-7; 160-7) ao discurso racional calculado (v. 292-315; 340-7), da manipulação do coro (v. 364-409) à cena dos presentes envenenados (v. 1125-6; 1136-1230), até o gesto sacrificial máximo: o assassinato dos próprios filhos (v. 1236-50). Aqui, o ritual da oferenda (os presentes nupciais à nova esposa de Jasão) é invertido em veneno; a lógica do sacrifício é corrompida ao ser dirigida à descendência. No fim, sua fuga num carro divino (v. 1321-2) marca o encerramento de uma performance mítica total, em que o corpo da mulher ferida é transfigurado em potência sobrenatural.

Já Fedra, em *Hipólito*, apresenta outro tipo de registro performativo. A personagem se mostra, em princípio, aflita, porém silenciosa, esforçando-se para manter o decoro do feminino ideal (v. 248): o silêncio que, por si só, é uma performance da reputação feminina. Quando a personagem rompe esse silêncio, profere falas delirantes (v. 208-11; 215-22; 228-31) e oculta seu desejo por Hipólito mentindo por meio da palavra escrita (v. 866), o gesto se aproxima de um rito sacrificial: ela oferece a própria vida imaginando "corrigir" a própria reputação e restaurar uma ordem ameaçada (v. 716-21). Seu corpo e sua linguagem se tornam, assim, veículos de uma performance que é, simultaneamente, uma exposição íntima e um ritual de expiação.

Portanto, em ambas as personagens, o amor frustrado não se arrefece na esfera íntima, mas se converte em ação operante no mundo por meio de formas altamente codificadas. Medeia e Fedra não expressam simplesmente o amor negado: elas o encenam em estruturas performáticas e rituais, fazendo da tragédia um espaço em que a performance dos sentimentos amorosos se torna ritual de transformação da comunidade.

Nesse sentido, a experiência de assistir a uma performance trágica era, sem dúvidas, impactante. O público ateniense, composto por cidadãos que participavam ativamente da vida política, era confrontado com situações extremas que os forçavam a refletir sobre sua própria moralidade, seus valores e a natureza da justiça. A catarse, o processo de purificação ou alívio emocional através da arte, não seria apenas uma experiência individual, mas uma forma de a comunidade processar coletivamente suas ansiedades e fortalecer seus laços sociais. Além disso, conforme observa Hall (2006), a tragédia frequentemente borra as linhas entre o pessoal e o político. As escolhas e sofrimentos dos personagens muitas vezes têm ramificações diretas para o bem-estar da comunidade. O destino de uma família real, por exemplo, pode determinar a prosperidade ou a destruição de uma cidade inteira. Isso demonstra como as crises afetivas individuais estão intrinsecamente ligadas às crises sociais e políticas.

Em vez de oferecer soluções fáceis, a tragédia apresenta dilemas insolúveis e confronta o público com a complexidade da condição humana. Vernant (2014) e Goldhill (2004) veem isso como uma função crucial do teatro: a tragédia não apenas reflete, mas também provoca o debate e questiona sobre as estruturas sociais e os valores vigentes. Ela desestabiliza as certezas e convida à reflexão crítica.

## A Performance de Medeia

O mito de Medeia está intrinsecamente ligado à figura de seu esposo, Jasão, cuja chegada à Grécia é catalisada por sua saga. Segundo Kerényi (2015) existem diferentes versões sobre como Jasão foi incumbido da missão de buscar o Velocino de Ouro na Ásia Menor, local onde morava a princesa Medeia. Uma variante narra que Jasão, após passar cinco dias com seu pai, teria se apresentado ao tio, Pélias, para reivindicar o trono. Aparentemente, o rei teria concordado em ceder o trono, desde que Jasão trouxesse o Velocino da Cólquida. A intenção de Pélias, contudo, era que essa missão fosse fatal para o sobrinho. Uma outra versão, amplamente utilizada pelos poetas e destacada por Graves

(2018), sugere que a ideia da conquista do objeto precioso teria sido inspirada pela deusa Hera. Irritada com Pélias por ele não lhe prestar as devidas homenagens, Hera teria orquestrado a missão com o intuito de trazer a temível Medeia para, em última instância, causar a morte do rei.

Ao chegar em Iolco e tomar conhecimento das tarefas necessárias para conquistar o Velocino de Ouro, Jasão percebeu que suas próprias habilidades eram insuficientes. Por isso, precisou recorrer aos conhecimentos da princesa Medeia, que havia se apaixonado por ele e, assim, tornou-se uma peça fundamental para o êxito das tarefas. Além disso, Jasão selou um juramento de casamento e fidelidade à princesa no templo da deusa Hécate, situação retomada na tragédia de Eurípides. Segundo Graves (2018), Hécate era a deusa que concedia poderes mágicos e era padroeira dos sortilégios, sendo Medeia uma de suas sacerdotisas. Nesse ínterim, Medeia o auxiliou na vitória das provas, demonstrando sua sabedoria e domínio dos phármakoi, um diferencial crucial da personagem.

Após os eventos que os uniram, Medeia e Jasão se estabelecem em Corinto numa tentativa de reconstruir suas vidas. No primeiro episódio da peça, Medeia se declara explicitamente uma estrangeira (v. 166). O casal tem vivido em Corinto por dez anos, até que o rei Creonte decide conceder a mão de sua filha, Glauce (também conhecida como Creúsa), a Jasão, expulsando Medeia da cidade. Assim, Medeia ao receber o rompimento do pacto amoroso com Jasão age a partir de sua dor vinculada ao abandono. Ou seja, sua frustração amorosa não a leva à reclusão no *óikos*, mas, sim, é agente da sua performance de vingança cujo ápice é o infanticídio.

A ação de Medeia, portanto, não se limita à expressão de um sofrimento amoroso pessoal: ela constitui uma performance ritualizada e politicamente articulada, que transforma o amor frustrado em uma ação pública, já que atenta contra a casa real de Corinto. Nos primeiros versos, Medeia é apresentada como vítima de uma violação que excede a dimensão íntima. Ela não foi apenas traída e preterida por Jasão, mas foi privada da segurança do compromisso matrimonial assumido anteriormente por Jasão, bem como da moradia na cidade. A ama resume:

> Seu corpo carpe, inane ela se prostra,
> delonga o pranto grave assim que sabe
> o quanto fora injustiçada
> (Eur. *Med*. 24-6)[3].

[3] As citações dos trechos de *Medeia* são extraídas da tradução de Trajano Vieira (2010), publicada pela Editora 34.

Logo em sua primeira fala, Medeia diz: “Entre os seres com psique e pensamento, / quem supera a mulher na triste vida?” (v. 230), para, em seguida, reconfigurar esse lamento como um manifesto que, numa camada interpretativa mais profunda, acaba por ser político:

> ‘Levais a vida sem percalço em casa’
> (dizem), ‘a lança os põe em risco’. Equívoco
> de raciocínio! Empunhar a égide
> dói muito menos que gerar um filho.
> (Eur. *Med*. 248-51)

Ao falar publicamente ao coro – “Mulheres de Corinto” (v. 214) – ela desestabiliza os códigos do silêncio e da modéstia, esperados da esfera feminina. Essa fala já configura, pois, um gesto performático, uma inscrição pública da afetação causada pela ira da personagem, que marca o início de sua ritualização da vingança. De acordo com Vieira (2010), a ação passional performatizada por Medeia é inédita e esse ineditismo “confunde-se com o argumento dramático” (VIEIRA, 2010: 159), o que reforça nosso argumento de que as etapas que a personagem cumprirá ao longo da peça podem ser vistas como um ritual performático.

O plano de Medeia se organiza, então, com precisão ritualística. Primeiro, ela manipula Creonte, o rei de Corinto, fingindo submissão:

> Deixa que eu permaneça um dia só,
> a fim de organizar minha partida
> e achar um jeito de manter meus filhos,
> que Jasão, pai indigno, deixa à míngua”
> (Eur. *Med*.v. 340-3).

Esse pedido é calculado, e ela o diz abertamente ao coro:

> [...]
> Quando postergou
> minha expulsão, Creon chegou ao cume
> da estupidez: perdeu a chance única
> de inviabilizar o que eu vislumbro.
> Hei de fazer do pai, marido e filha
> uma trinca sinistra, pois domino
> imenso rol de vias morticidas [...]
> (Eur. Med. v. 370-7).

Cada gesto da vingança segue uma lógica de encenação: Medeia atua, engana, dissimula, encena a normalidade para operar a subversão. O momento central do ritual é a entrega dos presentes à noiva: uma coroa e um véu embebidos em veneno (v. 946-9). Trata-se

de uma perversão da oferenda nupcial, normalmente associada à alegria e à fertilidade. Aqui, a dádiva é a morte. Quando o mensageiro relata o efeito dos presentes, diz: "[...] o ouro do diadema sobre a testa / em fogo panvoraz se liquefaz [...]" (v. 1186-7). É a oferenda transformada em instrumento sacrificial.

O gesto mais radical, no entanto, é o infanticídio. Ele rompe não apenas os laços de sangue, mas a matriz simbólica da maternidade como princípio de continuidade da *pólis*. Medeia afirma:

> [...] Não é que ignore
> a horripilância do que perfarei,
> mas a emoção derrota raciocínios
> e é causa dos mais graves malefícios
> (Eur. *Med.* 1077-80).

A tragédia aqui atinge seu ápice, não no *páthos* do gesto, mas na sua lucidez: Medeia sabe o que faz, sabe por que faz. Ela se refere a si mesma como alguém que sabe (v. 401; 407), como bem nota Vieira (2010). Portanto, a personagem age diante do público com plena consciência da ruptura simbólica que performatiza. Sua fala é o próprio ritual de transgressão.

Por fim, quando Jasão exige o corpo dos filhos para enterrá-los, ela recusa: "De modo algum, que eu mesma irei fazê-lo [...]" (v. 1378). Esse último ato rompe com a lógica do rito fúnebre compartilhado, pois ela monopoliza a morte dos filhos, controla seus destinos, e encerra o ritual nos próprios termos. Ao ascender nos ares no carro de Hélio (v. 1321-2), não apenas escapa do julgamento humano, mas é reintegrada ao mito como figura fora da norma, só concebível por ser estrangeira.

Medeia, assim, performatiza sua dor como uma sequência ritualística de gestos simbólicos, que não visam à simples reparação, mas também à desestabilização radical das estruturas que a negaram. Esse argumento encontra respaldo em Vieira (2010: 168), que nota: "a personagem registra o desequilíbrio entre o que propiciou a Jasão e o que dele recebeu, e esse desequilíbrio lhe provoca o sentimento de desonra, desencadeando a atitude vingativa".

Quando dizemos que sua ação é política, fazemo-no porque ela desafia diretamente o poder dos homens e seus pactos sociais. Ainda de acordo com Vieira (2010), além da questão afetiva, Medeia também sente falta da manutenção dos compromissos, e isso concorre diretamente para sua performance; é também simbólica porque transforma os códigos do matrimônio, da maternidade e do sacrifício em imagens de destruição paradoxalmente criadora. Sobre isso, Vieira (2010) faz uma interessante consideração:

> Medeia é *sophé*, termo que sugere, entre outras qualidades, autocontrole e ponderação (o radical desse vocábulo aparece 23 vezes na peça). A protagonista faz ainda questão de ressaltar outro sentido da palavra, atribuindo-lhe a conotação de "criação" e "inovação". Que gênero de inovação ela introduz na sabedoria que a distingue das demais mulheres, como faz questão de frisar numa de suas falas mais surpreendentes (vv. 292-315)? Somos levados a crer que Medeia esteja se referindo não só a seu talento em ministrar venenos, não só a seu papel decisivo na conquista do velo de ouro por Jasão, mas também à saída que encontra para sua própria situação: o assassinato dos filhos! Não há nada de heroico em apunhalar crianças indefesas, mas não é isso o que Medeia reivindica. O ineditismo de sua ação passional confunde-se com o argumento dramático [...]. O ineditismo do ato que está para praticar, pelo qual Medeia se eterniza, confunde-se com a originalidade do tema imaginado pelo autor. Que o novo seja o horror é um aspecto secundário para um poeta que inventa uma personagem que insiste no caráter novo da "sabedoria" implicada na ação que está para ocorrer, um gênero de crime inédito naquele contexto pouco apreciado pelos jurados [...] (VIEIRA, 2010: 158-159).

O que Vieira (2010) argumenta, ao nosso ver, tem completa relação com a questão performática de Medeia. Pelo modo como o autor coloca, ela não se limita a sofrer, e nem apenas reconfigura o mito em cena, mas o cria, inova-o numa espécie de revolta ritualizada, onde a performance do amor frustrado opera como uma invenção trágica de um mundo à beira do colapso.

## A Performance de Fedra

O mito de Hipólito relata a ruína do filho de Teseu, jovem casto e devoto de Ártemis, que rejeita o amor e é destruído pela fúria de Afrodite. Eurípides, em sua peça, reelabora o mito de modo a dar maior complexidade psicológica aos personagens, sobretudo, a Fedra, que é marcada por um conflito interno profundo, em que se digladiam o desejo amoroso e a tentativa de reprimi-lo. Sobre isso, Silva (2005) observa: "A orientação realista que Eurípides procurou dar à tragédia

influenciou, como é inevitável, a caracterização psicológica dos personagens [...]. Pela primeira vez, a cena trágica abria-se ao vasto domínio das relações sentimentais entre os dois sexos [...]". (SILVA, 2005: 167-168).

Nesse sentido, a narrativa dramática se estrutura a partir do conflito entre Afrodite e Ártemis, duas divindades que representam forças opostas: o desejo erótico e a castidade. Afrodite, ofendida pelo fato de Hipólito recusar o seu domínio e não lhe prestar culto, decide punir o jovem, inspirando em Fedra uma paixão escandalosa pelo enteado. A peça tem início com o monólogo da deusa (v. 1-57), que expõe seu plano e o destino de cada personagem, marcando a tragédia como já inscrita no plano mítico, mas o que se desenrola em seguida é uma tentativa humana de resistir ao destino através da performance ritual da contenção da paixão.

Fedra tenta reprimir o desejo (v. 243-6). Com isso, Eurípides desloca o foco do gesto culposo de Fedra para o fracasso em controlá-lo: o desejo em si não é o foco do escândalo, mas a incapacidade dos personagens de contê-lo. De acordo com North (1966), isso tem relação com a noção de *sophrosýne* – que podemos traduzir como "temperança" ou "moderação". No entendimento da autora, Eurípides acredita "na impotência moral da razão quando entra em conflito com as poderosas forças irracionais da alma e do universo" (NORTH, 1966: 75), isto é, com esta crença, o poeta mostra a falha do homem em moderar os próprios impulsos. É o que claramente ocorre com Fedra.

Essa versão do mito, ao ser encenada no contexto ritual da tragédia ática, ressignifica os papéis míticos à luz das tensões políticas e morais da *pólis*. A Fedra de Eurípides não é uma vilã e nem uma simples vítima aleatória da vingança de Afrodite: é uma mulher atravessada por potências divinas contraditórias, cuja tentativa de manter a honra, longe de restaurar a ordem, logra, antes, precipitar uma catástrofe.

No *Hipólito*, Fedra participa de uma forma de tragédia que não resulta, primariamente, de um gesto ativo de vingança, como em Medeia, mas emerge do colapso de um esforço ritualizado de conter um desejo impossível. Isso provoca ressonâncias tanto psicológicas, como já dissemos, quanto também físicas. Sobre a rainha é dito, no início da peça, que ela está em jejum e prostrada, semelhantemente a uma enferma, recusando-se a se alimentar, como diz o coro:

> [...]
> prostrada fica em casa, em leito enfermo,
> e leves véus lhe toldam a loira cabeça.
> E este é o terceiro dia (ouço)

> em que, com boca
> jejuando, ela
> mantém puro o corpo do grão de Deméter
> [...].
> (Eur. *Hipp*. v. 131-6)[4].

Esse comportamento, em nossa perspectiva, não é apenas um sintoma de sofrimento, mas uma performance ritual de contenção amorosa. Fedra está performatizando o apagamento de si como forma de resistir à transgressão interna. Contudo, esse silêncio, tão intenso quanto seria um grito, não se sustenta. Pressionada pela nutriz, não resta a Fedra senão revelar o desejo que a consome:

> FE: O que é aquilo que se chama amor?
> NU: Coisa dulcíssima e também pungente.
> FE: Eu fiquei só com a segunda parte.
> NU: Que dizes, filha?! Estás amando? Quem?
> FE: Quem quer que seja o filho da Amazona…
> (Eur. *Hipp*. 347-51).

Ao revelar o seu desejo, ela rompe com a linguagem ritual do silêncio e adentra o espaço do discurso, onde o desejo não pode mais ser contido sem consequências. Após ouvir da boca do enteado a rejeição somada a uma série de impropérios (v. 575-90), e sem poder confrontar Hipólito diretamente, Fedra performatizará a vingança pela sua frustração amorosa por meio da escrita: lavrará uma carta acusatória que significará "um mal" (v. 727) para Hipólito "aprender a ser prudente" (v. 731). Para Silva (2005) este é um ponto culminante na peça de Eurípides, pois é aquele em que a personagem feminina transgride o código moral normalmente esperado em seu comportamento. Nas palavras da autora, tanto Fedra, como outras personagens da tradição euripidiana que

> [...] são submissas a uma paixão devoradora, põem em perigo a honra e os deveres familiares, quando se determinam a pisar caminhos ousados em nome da conquista do homem que amam. Se desiludidas ou traídas, são capazes de tudo, até o limite de distribuírem em volta a mesma morte que a si próprias se condenam
> (SILVA, 2005:170).

[4] A citações dos trechos de *Hipólito* são retiradas da tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (2010), publicada pela Editora Odysseus.

A distribuição da morte feita por Fedra, como coloca a autora, vem como resultado da sua frustração amorosa, e ocorre com a performatização da escrita da carta que, no interior do enredo da peça, tem dupla função: é, ao mesmo tempo, o registro do *éros* proibido e o instrumento trágico da destruição da casa de Teseu. A personagem inscreve a frustração amorosa no mundo sob a forma de um artefato, algo que confere à escrita uma potência ritual e até mesmo sacrificial, já que, através da carta, opera-se uma "purgação" simbólica da desordem causada pelo *éros* adúltero: Fedra escreve, e em seguida se mata: "Eu hoje mesmo vou deixar a vida" (v. 726). E em decorrência da carta acusatória, morre também Hipólito.

A tragédia, aqui, é construída como uma cascata performativa de ruínas: Fedra, ao tentar preservar a honra, cria um artifício simbólico – a carta – que destrói o outro e a si mesma (v. 728-31). Hipólito, ao rejeitar o *éros*, converte o desejo de Fedra em ofensa (v. 589-90). Teseu, ao acreditar na carta, realiza o gesto final que rompe a continuidade de sua própria linhagem: amaldiçoa o filho (v. 886-90), que morre após ser arrastado por cavalos e arremessado contra as rochas, conforme o relato do mensageiro (v. 1219-39).

Podemos dizer que Fedra não age com a volição devastadora de Medeia; seu gesto, apesar de ser também amargo, é mais impulsivo e hesitante. Ainda assim, é um gesto que inscreve o desejo amoroso frustrado no tempo mítico da tragédia, e que transforma o sentimento feminino em linguagem trágica e performativa. Seu suicídio é, no fim, um ato liminar: siginifica uma tentativa de autopunição, mas também de preservação da própria reputação, como ela deixa claro nos versos a seguir:

> [...]
> tenho uma solução para a desgraça,
> que garanta a meus filhos vida honrada
> e a mim certa vantagem nesse caso,
> pois nunca aviltarei meu lar cretense
> nem suja de atos vis hei de encarar
> Teseu para salvar uma só vida.
> (Eur. *Hipp*. v. 716-20).

Esse discurso de Fedra encaixa-se na consideração de Loraux (1997), de que a tragédia é um espaço em que as mulheres encontram, paradoxalmente, voz e destruição, e Fedra é, nesse sentido, a heroína da resistência que fracassa e, por isso mesmo, performatiza com intensidade trágica o limite entre a razão que a chama para conter o desejo e a força irracional que a impele a satisfazê-lo. Não sendo capaz

de manejar as duas coisas, opta pela via mais drástica: o suicídio. Silva (2005) nota que, sendo uma característica evidente no teatro euripidiano a humanidade dos personagens, o poeta faz com que elas "participem das fraquezas inerentes à sua própria natureza. E Eurípides compraz-se em denunciar as lutas interiores que as dominam, como a qualquer simples mortal [...]" (SILVA, 2005: 167).

Esse traço da poesia de Eurípides colocado por Silva (2005), faz com que, em certa medida, não enxerguemos o ato de Fedra como uma monstruosidade, como o fazemos no caso de Medeia, mas como manifestação da fragilidade humana diante de forças que excedem a razão e o controle moral. Se, por um lado, ela tenta resistir ao desejo, por outro, sua incapacidade de articular essa resistência em linguagem partilhável – isto é, de performar simbolicamente sua dor sem recorrer à destruição – precipita o desastre. A escrita da carta, seguida pelo suicídio, aparece como um gesto limite, em que a razão falha e o corpo é oferecido como última tentativa de preservar a honra e encobrir o indizível. Assim, Fedra encarna, na cena trágica, a performatização da frustração amorosa e da incompatibilidade entre o furor dos sentimentos íntimos e a norma social em relação à figura feminina, num drama que, ao mesmo tempo que a destrói, a eterniza como figura-síntese do conflito entre o impulso e o interdito; entre *éros* e recato.

## Conclusão

A tragédia antiga, enquanto forma ritualizada de dramatização coletiva, oferece um espaço privilegiado para a encenação do desejo em suas formas mais extremas, especialmente no teatro euripidiano. Em *Medeia* e *Hipólito*, Eurípides dramatiza duas manifestações da frustração amorosa, e o faz não apenas como registro afetivo, mas como experiência performática da ruína e da resistência, nas quais as mulheres canalizam conflitos éticos, sociais e míticos. Fedra e Medeia, figuras distantes em termos de ação e temperamento, convergem no ponto essencial da tragédia: ambas se encontram diante de um amor frustrado que, por diferentes caminhos, culmina na morte e na destruição simbólica de tudo que as cerca: reputação, prole, palácio etc.

A frustração amorosa de Medeia não a leva ao silêncio, como Fedra, mas à palavra pública, ao discurso racional, à ação deliberada. Ela transforma a traição de Jasão em plano de vingança e ritual fúnebre. Se Fedra escreve para se apagar, Medeia age para se inscrever, não apenas na cena, mas no próprio mito. Seu gesto performa a frustração amorosa como força política: ela rompe o pacto conjugal, envenena a noiva do ex-marido, mata um rei, assassina os filhos e, por fim, escapa

ilesa, conduzida por um carro divino. Sua performance é rito invertido, maternidade às avessas. Medeia não se sujeita à linguagem masculina da honra: ela inventa, com seus próprios termos, uma ação que rompe os limites do representável.

Fedra, por sua vez, segue um caminho performativo inverso. Sua frustração amorosa ocorre pela tentativa ritualizada de contenção. Sua recusa em falar, alimentar-se e permanecer à vista da cidade revela um corpo dominado pela dor, disciplinado pela vergonha e pela reputação. Somente quando o silêncio se rompe, e o que ela recebe é desprezo e ofensa da parte de Hipólito, é que sua frustração encontra um escape na vingança por meio da escrita. A carta a Teseu é um artefato performativo que, sendo escrita para preservar a reputação de Fedra, desencadeia a morte de Hipólito e dela própria. A ação da rainha é hesitante, indireta, mas carrega uma força ritual: ela dramatiza a impossibilidade de viver um desejo ilegítimo sem que se rompa a ordem social, e faz isso no interior de um teatro que exige que a dor se torne cena, forma, palavra, isto é, performance.

Ao colocar em cena essas duas figuras femininas cujas performances estão em descompasso com a ordem da *pólis*, Eurípides não apenas atualiza os mitos, mas os (re)cria num espaço de debate. A performance frustração amorosa, em ambas as tragédias, ultrapassa o sofrimento individual e adquire forma simbólica e ritualizada: Fedra morre para preservar uma imagem de si, Medeia mata para destruir a imagem do outro. Ambas, no entanto, fazem do amor não correspondido um acontecimento trágico – um gesto performativo que abala as estruturas sociais e transforma a dor em linguagem pública e política.

Assim, *Medeia* e *Hipólito* exemplificam como a tragédia grega, especialmente com Eurípides, operou para fazer com que as paixões fossem elevadas à cena não como meras emoções, mas como forças que atravessam o corpo, performatizam o rito e ressignificam os próprios limites do trágico. O amor é, desta forma, ação, e é na sua falência que Fedra e Medeia se tornam, cada uma à sua maneira, personagens de um excesso performatizado e insustentável politica e socialmente.

## REFERÊNCIAS


BAUMAN, B. Performance. In: _____ (Ed.). **Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments:** A Comunications-Centered Handbook. New York, NY: Oxford University Press, 1994. p. 41-49.

EURÍPIDES. **Hipólito.** Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2010.

_____. **Medeia.** Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

GOLDHILL, S. **Reading Greek Tragedy**. New York, NY: Cambridge University Press, 2004.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HALL, E. **The Theatrical Cast of Athens:** Interactions Between Greek Drama and Society. New York, NY: Oxford University Press, 2006.

KERÉNYI, Karl. **A mitologia dos Gregos**. Petrópolis: Vozes, 2015.

LORAUX, N. **La Voix Endeuillée:** Essai sur la Tragédie Grecque. Paris: Gallimard, 1997.

MARTIN, R. P. Ancient Theatre and Performance Culture. In: McDONNALD, M.; WALTON, J. M (Orgs). **The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre.** New York, NY: Cambridge University Press, 2007. p. 36-53.

NORTH, H. **Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1966.

SAFO. Fragmento 31. In: LOURENÇO, F. (Org.). **Poesia grega:** de Hesíodo a Teócrito. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2020. p. 82.

SILVA, M. F. S. A Fedra de Eurípides. Ecos de um escândalo. In: _____. **Ensaios sobre Eurípides**. Lisboa: Edições Cotovia, 2005. p. 167-193.

TAMBIAH, S. **Culture, Thought and Social Action:** An Anthropological Perspective. Cambridge: Harvad University Press, 1985.

VERNANT, J. P. O momento histórico da tragédia na Grécia: algumas condições sociais e psicológicas. In: VERNANT, J.P; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 1-5.

_____.; VIDAL-NAQUET, P. Prefácio. In: _____. **Mito e tragédia na Grécia antiga.** São Paulo: Perspectiva, 2014. p. xxi-xxiv.

VIEIRA. T. O destemor de Medeia e o teatro do horror. In: EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 157-178.