

## O PALÁCIO CEGO DE RACINE

JOAQUIM BRASIL FONTES \*  
Faculdade de Educação  
da Universidade Estadual de Campinas

**RESUMO:** No prefácio a *Fedra*, encenada pela primeira vez em 1677, Jean Racine declara que sua peça se inspira em Eurípides, sem fazer qualquer alusão explícita a Sêneca, inegavelmente o autor antigo com o qual dialoga com mais frequência em sua tragédia. Esse estudo procura sublinhar a presença de *Phaedra* em *Phèdre*, de Sêneca em Racine (por intermédio de temas, vocabulário e estrutura dramática), indicando, ao mesmo tempo, e tentando explicar outra censura imposta ao mito pelo dramaturgo francês: o apagamento de *Diana*, figura que parece ser indispensável ao desenvolvimento da tragédia.

**PALAVRAS-CHAVE:** a rasura de *Diana*; o mito de *Fedra*; Sêneca e Racine.

### 1. Um prefácio tortuoso

#### Racine, Eurípides e Sêneca

“*Eis mais uma tragédia cujo assunto procede de Eurípides*”: Jean Racine abre o prefácio à primeira edição de sua *Phèdre* com essa frase de protocolar objetividade que, desenrolando-se, neutra, revela, afinal, ser parte daquelas intrigantes ambages tão comuns na poesia e na prosa do mestre francês: sim, ele admitiria ter-se afastado um pouco do dramaturgo grego, quanto ao curso da ação, mas ao grego ele deve seus brilhos maiores, a idéia do caráter de *Fedra* e, com certeza, tudo o que havia até então colocado de mais razoável ou racional em seu teatro, no sentido atribuído pelo seiscentismo francês ao termo *raisonnable*: “conforme à natureza e à verdade” (Racine, 1991).

“*Quoique j'ai suivi une route un peu différente*”: a concessão, estrategicamente situada e redigida com desenvoltura, e como que destinada a logo apagar-se no longo parágrafo no qual desemboca, merece, por isso mesmo, ser revista com mais atenção; e não só porque a peça de Racine difere muito da de Eurípides, como, e sobretudo, por um silêncio vazado nessa frase, silêncio inquietante, se nos ocorre lembrar que o texto clássico se constitui – funda-se, de certo modo, – no mecanismo chamado, com insistência e ainda, pela teoria acadêmica das letras, de *intertexto*: a ação, na *Phèdre*, não deve pouco a outro e prestigioso mode-

lo; ela deriva, incontestavelmente, de Sêneca, o filósofo dramaturgo, esquecido no momento de referência às fontes e mal evocado alguns parágrafos adiante, mas possivelmente sob o signo de um *Wiederkehr des Verdrängten* e ao lado do mestre reconhecido e agora também denegado: “Acusam Hipólito, em Eurípides e Sêneca, de ter violado a madrasta – *vim corpus tulit*. Mas aqui ele é acusado apenas de ter concebido esse projeto”. *Vim corpus tulit*, verso da dissimulada Fedra senequiana: *tomou-me pela força*.

### Fedra, personagem trágica

Racine compõe seu texto, portanto, sobre uma partitura elaborada por Eurípides, esse Sócrates dramaturgo, poeta-filósofo que soube criar, com sua Fedra, uma personagem fundamentalmente trágica: existiriam nela as qualidades suficientes e necessárias para provocar no público aqueles sentimentos de *terror* e *compaixão*<sup>1</sup> solicitados por Aristóteles na *Poética*: nunca de todo culpada ou inocente, ela mergulha, mercê do destino e da cólera dos deuses, numa paixão ilegítima, da qual é a primeira a se horrorizar: prefere morrer a declarar esta paixão a alguém. E quando é forçada a desvelar a falta, ela o faz em meio a tal desordem, que tudo se esclarece para quem vê e ouve: foi movida pelos deuses, mais do que pela vontade.<sup>2</sup>

### Mito/História

Racine avançaria, pois, a partir de Eurípides, mas amparado, também, pela autoridade de outros mestres antigos, cujos nomes atestam que, embora criando aqui uma personagem insólita – Arícia, noiva do casto Hipólito – e parecendo transformar, ali, o caráter de outra, o poeta moldou-se, sempre e cheio de escrúpulos estéticos, à fábula, conformando-se, por exemplo, ao testemunho de Virgílio, citado junto a “quelques auteurs” mantidos no anonimato: são Ovídio, ao que parece, e talvez Apolodoro e Filostrato. “Cheguei a seguir a história de Teseu”, escreve o dramaturgo, “tal como está em Plutarco”.

Se de novo a ablação do nome de Sêneca volta a perturbar a quantos conhecem a estética clássica da imitação e as dívidas do francês para com o latino, Plutarco, entretanto, faz aqui uma aparição à *point nommée*: mitólogo evemerista, ele permite ao dramaturgo puxar o fio da narrativa na direção da verossimilhança e manter, ao mesmo tempo, “os ornamentos da fábula”, fundadores, por definição, do “poético” classicista.

A análise dessa rápida alusão a Teseu, apreendida entre mito e história, permitiria esboçar, em estudo mais amplo, uma tentativa de compreensão do

texto (mas também da *política*, como se verá adiante) do seiscentismo francês, na segunda metade de um século cartesiano mas ainda aristotélico; registre-se, aqui, apenas o seguinte: o que está em jogo não é a pretensa verdade histórica, mas sim a lógica interna dos discursos, isto é, a *necessidade* – textual, por assim dizer – dos eventos, e a *credibilidade* – a lógica externa – dos fatos narrados. Para atingir esses fins, o escritor conforma-se a modelos – do real, da obra –, modulando sua voz a partir do mecanismo retórico da persuasão, e com os olhos sempre voltados, portanto, na direção da complicada dóxa, a opinião pública, isto é, cortês: polida e atrelada ao Rei<sup>3</sup>. “O poeta”, escrevia Hedelin d’Aubignac, em 1657, num velho francês cujos anacolutos e maiúsculas se mantêm nesta tradução,

*quando considera em sua Tragédia a História verdadeira ou que supõe ser verdadeira, procura guardar apenas a verossimilhança das coisas e com ela compor todas as Ações, Discursos e Incidentes, como se tivessem realmente acontecido (...) A cena não mostra as coisas como aconteceram, mas como deveriam ter acontecido, e o poeta deve retificar no assunto encenado tudo o que não se acomoda à sua arte (Hedelin, 1927).*

Sob a proteção da *Poética* revista pelas ideologias teatrais – o adjetivo foi escolhido em função de sua ambígua carga semântica – do Grande Século, o escritor pode, assim, caminhar com elegante desenvoltura na *terra incógnita*, fronteira brumosa – a expressão é do próprio Plutarco em sua “Vida de Teseu” – para onde se exilam as biografias dos heróis lendários, a cavalo entre mito e história.

#### ***Praeteritio* ou paralipse**

“No mais”, continua Jean Racine, homem habituado, como se viu, às cortesias do estilo clássico, “no mais”, não ousou afirmar ser esta a minha melhor tragédia. Deixo aos leitores e ao tempo a decisão sobre seu verdadeiro mérito”. E a seguir, e envergando, quem sabe, outra máscara:

*Mas posso garantir não ter escrito nenhuma outra em que a virtude se evidencie mais do que nesta; aqui, as menores culpas são severamente punidas e o simples pensamento do crime é encarado com tanto horror quanto o próprio crime; as fraquezas do amor são aqui verdadeiras fraquezas; as paixões se expõem aos olhos apenas para revelar as desordens de que são a causa, e o vício é pintado sempre com cores que mostram sua monstruosidade e a tornam detestável (Racine, 1991, p. 247).*

Curioso argumento, cujas características judiciárias convidam à comparação de Jean Racine com dois grandes escritores do século XIX: acusados de ultrajar a moral pública e a religião com suas obras, Charles Baudelaire e Gustave Flaubert defendem-se usando as armas do próprio inimigo, o leitor burguês e hipócrita, *seu semelhante, seu irmão*. “O autor deste livro” – M. Sénard, advogando a favor do romancista, começa mais ou menos assim seu discurso, no famoso processo julgado em 1857 – “é um homem honesto; seu pensamento, da primeira à última linha, é moral, religioso (...). Uma sentença o resume: incitação à virtude pelo horror ao vício” (Flaubert, 1991, p. 732).

Ora, se *Phèdre* também encena o vício de modo a tornar sua monstruosidade detestável, o paralelo entre antigos e modernos é aqui, na verdade, o palco da diferença e, depois de as ter deslocado no tempo, cumpre a função de ancorar as obras em seu contexto histórico/estético: Jean Racine não é um *homme de lettres* no apogeu do capitalismo, mas um *honnête homme* cortês, e aquele complicado parágrafo do prefácio não é um *plaidoyer*, mas um ponto no corpo sensível do texto seiscentista, onde volta talvez a pulsar a questão horaciana e ideológica – *aut prodesse volunt aut delectare poetae* – inaugurada nas discussões dos humanistas italianos e resolvida, de certa forma, através do compromisso proposto por Alessandro Piccolomini<sup>4</sup>: em lugar da alternativa, do *aut, aut*, impõe-se a vigência do *et, et*, do acordo entre Aristóteles e a Igreja, entre uma estética hedonista e a moral cristã.

Mas, para justificar sua *Phèdre*, Jean Racine parece estar voltando a colocar a mão num dos pratos da balança: o homem que trabalha para o público, escreve ele no meândrico prefácio, deveria transformar o teatro numa escola onde a virtude fosse encenada como na escola dos filósofos;

*por isso, Aristóteles dignou-se a atribuir regras ao poema dramático e Sócrates, o mais sábio dos filósofos, não desdenhou pôr as mãos nas tragédias de Eurípides.<sup>5</sup> Seria desejável que nossas obras fossem tão substanciais e plenas de úteis instruções quanto as daqueles poetas. Seria talvez um meio de reconciliar a tragédia com grande número de pessoas célebres pela piedade e pela doutrina, que a condenaram nos últimos tempos* (Racine, 1991, p. 247).

“Estou a serviço de uma boa causa, sou útil, instruo”. *Prosum*: dignificada pela referência à filosofia, a *Phèdre* raciniana, filha da razão, parece avançar até nós, envergando, à maneira das alegorias seiscentistas, a *máscara do piedoso exemplo*, quando, quase em seu ponto final, o prefácio nos entrega outra chave interpretativa, ao referir-se, incidentalmente, às “pessoas célebres pela piedade e doutrina”, com as quais, no fundo, o poema dramático deveria, na opinião do dramaturgo, concertar as pazes:

(...) *seria (esse) talvez o meio de reconciliar a tragédia com grande número de pessoas célebres por sua piedade e por sua doutrina, que a condenaram nos últimos tempos, e que a julgariam, sem dúvida, mais favoravelmente, se os autores visassem tanto a instruir quanto a divertir seus espectadores, perseguindo, assim, o verdadeiro alvo da tragédia* (Racine, 1991, p. 247).

Alusão óbvia aos jansenistas? Seriam eles os verdadeiros interlocutores do poeta? Essa é, como se sabe, a tese de todo um setor da crítica raciniana e, em particular, de Lucien Goldmann (Goldmann, 1976; 1970): a *Phèdre* seiscentista encenaria a doutrina desses heréticos seguidores do mais rígido determinismo, expostos, como o herói trágico, ao olhar trevoso de uma divindade oculta.

Por que, então, e só no momento de fechar-se definitivamente, o discurso faz uma referência – imperceptível, rápida como o relâmpago – ao “divertissement”, ao prazer estético, acoplado, é verdade, ao doutrinário em que se enlaça?

Momento, talvez, não de avançar na interpretação, mas de proceder a um novo e necessário recuo. Agora, em direção à lenda de Fedra, tal como foi montada por intermédio das leituras do dramaturgo francês: Eurípides, seguramente. Virgílio, o grande, e autores menores: Filostrato e Apolodoro. Ovídio. Muita página de Plutarco. Aqui e ali, um verso de Catulo. E, entre parênteses, o dramaturgo filósofo, Publius Aeneus Seneca.

Recuo até certo ponto retórico, mas também metodológico: efetuando uma *epoché* das interpretações (sociológicas, estilísticas, tantas outras) o leitor refaz, com o poeta, o mito.

## 2. Versões de Fedra

Em sua versão primitiva, esse mito envolve uma clássica figura triangular, cujos ângulos são ocupados por dois homens e uma mulher: Teseu, Hipólito, Fedra.

### Um homem de dupla natureza

Trezena, situada no golfo de Sarônica, trinta milhas ao sul de Atenas, é a terra natal de Teseu.

Sobre o nascimento desse herói correm duas versões contraditórias e significativas. De acordo com a primeira, ele seria filho de Egeu, rei de Atenas, e de Aithra, filha de Piteu, rei de Trezena. A tradição refere que o próprio Piteu teria conduzido Egeu – de passagem por Trezena e convenientemente embriagado pelo rei de Trezena – ao leito da filha Aithra.

De acordo com outra versão, naquela mesma noite grávida de surpresas celestes e vinho, Aithra teria mantido amoroso comércio com outro: com o deus do mar, Poseídon ou Netuno – e Teseu ficou assim para sempre enredado ao mistério dos nascimentos ambíguos. Fruto de uma união clandestina e filho de pai incerto, sua linhagem reenvia, através de Egeu, aos homens que brotam do solo e, pelo viés da furtiva presença de Poseidon no leito materno, aos imortais: Teseu, herói essencialmente ctônico, é, ele mesmo, *terra incógnita*, assombrada pelas águas do mar; Teseu é a figura do humano visitado pelo impossível desejo do divino.

Sua terra natal não é Trezena: ele viu a luz na exata fronteira que separa o mito da história<sup>6</sup>.

### O matador de monstros

Adolescente, Teseu deixa Trezena e marcha em direção a Atenas – ao Pai, à Realeza –, atravessando uma região infestada de criminosos, de assaltantes e monstros, figuras do mal que o herói vencerá em combates singulares: abatidas, elas pontuam, umas depois das outras, um caminho originalmente caótico e implacavelmente organizado por esse homem fundador dos espaços e, portanto, dos sentidos / orientações. Percurso simbólico dando acesso ao poder, e refeito num dístico de Jean Racine, intraduzível síntese de toda uma página de Plutarco:

*Les monstres étouffés et les brigands punis,  
Procuste, Cercyon et Sciron et Sinis.*

Esses versos, o dramaturgo os colocou nos lábios de sua personagem Hipólito, filho de Teseu com a Amazona Antíope. O jovem príncipe dirige-se, neste momento, a Théràmène, seu preceptor, evocando com melancolia sua infância perdida:

*Tu me contais alors l'histoire de mon père.  
Tu sais combien mon âme, attentive à ta voix,  
S'échauffait aux récits de ses nobles exploits,  
Quand tu me dépeignais ce héros intrépide  
Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,  
Les monstres étouffés et les brigands punis,  
Procuste, Cercyon, et Scirron, et Sinnis,  
Et les os dispersés du géant d'Épidaure,  
Et la Crète fumant du sang du Minotaure.  
Mais quand tu récitais des faits moins glorieux,*

*Sa foi partout offerte et reçue en cent lieux;  
Hélène à ses parents dans Sparte dérobée;  
Salamine témoin des pleurs de Péribéé;  
Tant d'autres (...);  
Ariane aux rochers contant ses injustices,  
Phèdre enlevée enfin sous des meilleurs auspices;  
Tu sais comme, à regret écoutant ce discours,  
Je te pressais souvent d'en abréger le cours,  
Heureux si j'avais pu ravir à la mémoire,  
Cette indigne moitié d'une si belle histoire!*<sup>7</sup>

### **O monstro**

Matador de monstros, Teseu é uma obscura fonte de fobias para o Hipólito raciniano, e contra elas o príncipe se debate, sonhando em esconder aos pósteros “cette indigne moitié d'une si belle histoire”, essa vergonhosa sexualidade anárquica do rei<sup>8</sup>, ele próprio um *monstro* escandaloso para o poeta e a personagem, embora conforme, ao agir assim *irresponsavelmente*, à moral pagã do seu tempo e até à de um tempo anterior ao seu, soterrado sob estratos muito arcaicos da nossa cultura. A figura de Teseu evoca, com efeito, a dos chamados “maridos visitantes” do Neolítico, período durante o qual os grupos humanos abandonam os isolatos demográficos, dando início às migrações interclâmicas que permitirão, segundo os antropólogos, as relações sexuais entre indivíduos não consanguíneos. Ora, escreve Jacques Dupuis, como “as mulheres eram inamovíveis em suas matrinhagens ou em seus matriclãs, resultava que as únicas migrações possíveis vinham a ser então as de rapazes, que se dirigiam a outra aldeia para ter acesso às mulheres estrangeiras” (Dupuis, 1989, p. 44).

Filho de um “marido visitante” e/ou de um deus, “marido visitante” ele próprio e semideus, Teseu é, aos olhos do leitor moderno – atento e frio pesquisador, por definição – restos de uma moral arcaica, fragmento de memória tribal, lasca da pré-história engravada no tecido de um mito clássico. E assim fonte de fobias para o homem cortês, isto é, polido e atrelado ao rei.

### **A narrativa trivial**

“Teseu triunfante” é um topos da pintura greco-latina<sup>9</sup>: um jovem louro envergando a clava – a clava é o elemento ligando iconográfica e simbolicamente o herói a seu modelo, Alcides ou Hércules – , à saída do labirinto. A seus pés jaz abatido o Minotauro, homem-touro, monstruoso irmão de Fedra e de Ariana.

Esse topos encena exemplarmente o ponto culminante das aventuras de Teseu e deveria preparar seu apoteótico remate: o herói inventa os espaços, enfrenta e vence o Labirinto – a *Domus Caeca*, o Palácio Cego, o mundo arcaico da tirania minóica – e o Minotauro, criatura do passado mítico; e findo. Então, de volta à Grécia, ele funda o território ático e instaura as leis. E pode entregar o futuro à história, isto é, aos homens.

Mas, como personagem, ele persiste; continua como aventureiro; reaparece em tal número de fábulas que um provérbio ateniense declarava: “Nada sem Teseu”. Ora, essa multiplicação indefinida de aventuras acaba por apagar a cronologia, dissolvendo, contraditoriamente, a força de Teseu enquanto figura narrativa: os diversos episódios dos quais ele faz parte podem ser transpostos, invertidos, deslocados e suprimidos, pois não integram uma unidade, um todo, uma estrutura diegética ou simbólica. Dissolve-se a coerência da vida heróica, enredada na repetição trivial de feitos exemplares.

É essa, de acordo com Aristóteles, a razão do fracasso das chamadas *Teseidas*, ou peças baseadas na vida de Teseu:

*A unidade do mito não deriva, como pensam alguns, apenas da presença de um só (herói), pois a um só acontecem infinidades de eventos, alguns dos quais não constituem uma unidade. Há também muitas ações de um só das quais não resulta nenhuma ação única. Erraram por isso, seguramente, todos os poetas que compuseram uma Heracleida e uma Teseida ou outros poemas semelhantes, pois pensam que, sendo Hércules uno, também resultará uno o mito (...). É preciso, pois, que, assim como nas demais artes imitativas (...) também o mito, sendo imitação de uma ação, imite de forma una e total e que as partes dos acontecimentos se ordenem de tal modo que, transpondo-se ou suprimindo-se uma parte, altere-se o todo; pois aquilo cuja presença ou ausência nada significa não é parte do todo (Poét., VIII, 1451 a, 16-23; 31-5).*

Os feitos de Teseu não se acomodam a essa concepção estrutural da tragédia, e Kérény observa com justeza que nenhum narrador conseguiu ainda fixar a ordem dos inúmeros raptos de mulheres praticados pelo rei com precisão suficiente para torná-la canônica (Kérény, 1993, p. 636-7); enquanto Plutarco, perdendo-se, às vezes, nos meandros dessa vida, registra:

*Morta Antiope, (Teseu) casou-se com Fedra (...) Correm, contudo, outros relatos (...) acerca de outros casamentos de Teseu que nem tiveram justos princípios nem finais felizes (Tes. XVIII, XIX). Por volta dos cinqüenta anos, segundo Helânico, raptou Helena, ainda impúbere. Com*



*Jasão chegou a Colchos e com Meleagro interveio na perseguição e morte do javali; e daí o provérbio: Nada sem Teseu (Tes. XXXI).*

São aventuras paradigmáticas como as do herói da moderna narrativa trivial, do qual ele enverga alguns signos inquietantes: a clava, arma de simbolismo fácil; a beleza, a coragem, a perpétua prontidão para combates e salvamentos; o companheirismo entre homens violentos e ambigualmente ternos; a inconstância amorosa; a negação do lar e dos centros fixos para os quais, entretanto, ele retorna obsessivamente.

Teseu é a poesia ameaçada pela prosa, a aventura sitiada pela repetição trivial: terra incógnita, entre mito e história.

### **O paradoxo de Teseu**

É quase impossível situar, no *continuum* da lenda de Teseu, o momento em que, regressando de uma expedição no Reino das Sombras – aonde desce, com o amigo Pirítoo, para desonrar o leito do deus dos mortos.<sup>10</sup> –, ele encontra seu palácio tomado por infernais suspeitas. Seguramente, isso acontece depois do combate contra o Minotauro, do abandono de Ariana em Naxos e da fundação da Ática – depois do *acmé*, depois do ponto culminante de sua vida. Quando? Que relação existe entre esse evento e tantos outros combates, salvamentos e amores relatados pelo próprio Plutarco?

Pouco importa: abandonando o contexto épico ou narrativo, Teseu penetra no espaço fechado da lenda de Fedra e Hipólito, e ganha, então, inesperadas dimensões trágicas – nas peças de Eurípides e de Racine, seguramente, mas, sobretudo, segundo Stella Rale<sup>11</sup>, em Sêneca, onde ele é o centro dinâmico do mito, fulminado, no fecho dos acontecimentos, pela solidão dos criminosos demóniacos.

### **A maldição de Vênus**

Uma, entre as muitas mulheres de Teseu, Fedra é filha do cretense Minos – que, depois de morto, rege o destino das sombras nos Infernos – e irmã do Minotauro, nascido dos amores monstruosos de sua mãe Pasífae com um touro.

Sobre a linhagem de Pasífae, filha do Sol, pesa a maldição de Vênus ou Afrodite; e é invocando seu nobre ancestral luminoso que a Fedra raciniana entra em cena:

*Soleil je te viens voir pour la dernière fois.*<sup>12</sup>

Nas versões trágicas do mito, Fedra é uma figura esquarterada entre a Caverna infernal e o Céu profundo, nunca de todo culpada ou inocente, e construindo, com precisão diabólica – e com palavras –, o enredo de paixões onde vai se perdendo, enquanto pensa estar inventando saídas que são, todas elas, impasses.

Tocada pela maldição de Vênus / Afrodite, a ardente rainha nutre um amor incestuoso e culpado por Hipólito, filho de Teseu com a Amazona Antíope e, portanto, seu enteado, e interdito ao desejo<sup>13</sup>.

#### A casta diva

Amor interdito pelo universo parental, mas também divino. Hipólito é casto, e é preciso lembrar que *castus*, em latim, é uma categoria e uma palavra do universo e do léxico religiosos, e só posteriormente vai significar “virtuoso”. *Castus*, do sânscrito *sistah*, é “aquele que se conforma às regras e aos ritos”, e corresponde, para o sacerdote, ao que é para o guerreiro a *magnanimitas*.<sup>14</sup>

Hipólito é um *sacerdote* e devotou sua vida ao culto de Ártemis ou Diana, divindade agreste, senhora dos caçadores – a perpétua virgem. Grave, cruel e vingativa, Diana é também uma deusa courótrofa: ela alimenta os meninos e os conduz à adolescência<sup>15</sup>, cujo umbral o filho de Teseu jamais transporá.

#### Os dois altares

Apaga-se, assim – não se voltará ao assunto nesse estudo –, toda tentação de interpretar a tragédia de Fedra em termos de uma trivial psicologia dos conflitos mundanos: o que está em jogo, neste espaço sufocante, é o destino dos heróis à sombra de dois terríveis altares, de duas potências divinas e, diriam os modernos, *demoníacas*: Vênus/Afrodite – o *furor*, a *manía* erótica – e Ártemis/Diana – a selvagem força da castidade iniciática.

#### A palavra / o monstro

Em Eurípides, Fedra confessa seu amor culpado à ama, figura sempre anônima entre os antigos, e se mata. E é uma palavra sua, escrita, que, interpretada, inculpa Hipólito aos olhos de Teseu.

Expulso da terra ancestral, o príncipe é destroçado por um touro monstruoso, vomitado pelas águas, criatura convocada pela maldição paterna.

É em Sêneca que os modernos encontram a cena, insólita para os antigos, da confissão de amor feita diretamente a Hipólito, embora ela já estivesse presente numa versão perdida do mito, escrita por Eurípides.

E de Sêneca provém o ser teriomorfo, *contaminatio* de touro e dragão, gerado no abismo marinho pela palavra nefasta do filho de Netuno.

Mas só no poeta francês Hipólito enfrenta, fere e mata o monstro.

### Sob o signo da dóxa

São esses os dados do mito, que Racine vai modificar sutilmente, mas em profundidade: ele retalha o texto, interfere no contexto e duplica os heróis, criando imagens que se refletem umas às outras, que se completam e se contrapõem.

O Hipólito raciniano surpreende o leitor dos antigos: nele o poeta se afasta deliberadamente do modelo greco-latino, dotando-o daquilo que, no famoso prefácio chamará de *uma fraqueza*:

*Chamo de fraqueza a paixão que ele sente, apesar dele mesmo, por Arícia, que é a filha e a irmã dos inimigos do seu pai* (Racine, 1991, p. 247).

Desconcertante Arícia, cuja existência é, porém, atestada por Virgílio e “quelques auteurs”, embora a personagem só consiga subsistir à custa de uma *contaminatio* de citações e anule, em suma, a figura propriamente eurípidiana de Hipólito, ligada à cultura e às concepções morais e religiosas do século V ateniense.

*De Hipólito eis a prole, o extremo Vírbio  
Que Arícia, a mãe, luzido o envia à pugna.*

escreve Virgílio, na *Eneida*;<sup>16</sup> e Ovídio, por sua vez, evoca uma floresta Aricina:

*Jaz no Aricino vale, em selva opaca  
Lago já d'avós por sacro havido,  
Posto que humana vista o não descubra.  
Hipólito lá mora, o lacerado  
Por ígneos corcéis; corcel na mata  
Não põe o pé.<sup>17</sup>*

Tais testemunhos não justificam, evidentemente, as liberdades tomadas por Racine em relação ao mito; mas a multiplicação dos nomes de velhos poetas, o constante apelo às *autoridades* são, no sentido forte da palavra, um signo: da tirania dos antigos sobre os escritores no seiscentismo francês e dos enredos complicados de que o dramaturgo não hesita em lançar mão nos seus prefácios, a fim de colocar-se de acordo com os “doutos”, com os “*sçavants*”, com a poética do Grande Século.<sup>18</sup>

Por outro lado, todo um setor da crítica histórica e acadêmica descobre nessa modificação do caráter de Hipólito uma clara concessão feita ao sistema de valores do período, pois Racine teria criado a personagem Arícia para calar as insinuações dos *petit-mâitres* da Corte sobre a castidade de Hipólito: pesaria sobre ele, aos olhos dessa sociedade cristã e afetada, uma sombra maligna, a suspeita de uma efeminação capaz de quebrar a atmosfera trágica.

Mas a questão parece vincular-se, na verdade, à esfera do estético, isto é, do político-social: se a *verossimilhança* – à qual Racine aparentemente se dobra – diz respeito à economia (interna e externa) do texto, o caráter do filho de Teseu e as intervenções nele operadas pelo dramaturgo evidenciam a presença, na peça, de outra regra básica do teatro francês dos seiscentos: o *decoro* ou *bienséance*, que se refere sempre ao respeito devido ao público, isto é, aos protocolos de comunicação – mundana e escritural – e, de maneira mais ampla e para simplificar brutalmente, à moral dominante: à moral cortês.

Evidencia-se, pois, que esses dois mecanismos de produção textual – *verossimilhança* e *decoro* – unem-se sob o signo da *dóxa*, da opinião comum; e essa opinião – real ou suposta, observa Gérard Genette (Genette, 1968, p. 6) – é o que haveria de ser chamado hoje, em certos contextos, de *ideologia*: “um corpo de máximas e de pré-conceitos que constituem ao mesmo tempo uma visão de mundo e um sistema de valores”.

## A lei

Simulando, pois, conformar-se rigorosamente à sua versão canônica, Racine modifica os dados do mito, retalha os eventos e reconstrói, à sua maneira, os caracteres dramáticos. E instaura, no centro do complicado jogo cênico, como um sol platônico dando sentido às cópias imperfeitas, o Soberano, o Pai, a imagem arquetípica da Lei: assegurando o movimento no espaço trágico, Teseu detém nas mãos o cetro e nos lábios a palavra.

### 3. A geometria das paixões

Espírito de geômetra, mas também sutil<sup>19</sup>, habituado, como os cortesãos do seu tempo, a interceptar / interpretar os mais imperceptíveis signos à superfície dos corpos e discursos, Racine encena as *paixões da alma* num palco regido por regras matemáticas de composição, fundando os movimentos teatrais nas leis da analogia, da atração e da repulsa, com um rigor já expresso no quadro das *dramatis personae*:

*Thésée* (rei de Atenas)

*Hippolyte* (filho de Thésée) – *Théramène* (preceptor de Hipp.)  
*Phèdre* (mulher de Thésée) – *OEnone* (ama e confidente de Ph.)  
*Aricie* (princesa da casa dos Palantides) – *Ismène* (confidente de Ar.)

Esquema onde se evidenciam nítidos paradigmas cênicos e sociais: de um lado a nobreza, de sangue real e divino: Hippolyte, Phèdre, Aricie. Do outro, os servidores, Théramène, OEnone e Ismène, grupo do interior do qual se destaca Théramène, confidente, preceptor, mas também – no deslocamento das múltiplas funções teatrais – *mensageiro* e, sob esse aspecto, duplo perfeito de Panope, mulher do séquito de Phèdre: são criaturas-narrativa, suportes de mundaneidade, vozes exteriores ao espaço trágico e, contudo, essenciais ao desenrolar dos enredos.

Figura solitária, homem sem acompanhantes ou duplos mundanos, Thésée domina singularmente essa brilhante galeria de espelhos.

### Ato primeiro

“Le dessein en est pris: je pars, cher Théramène”<sup>20</sup>; abrindo a peça, a primeira réplica de Hippolyte é uma cortina de involuntárias ambages, de complicados pretextos: acreditando partir em busca do rei, está recuando na verdade, para escapar a Aricie, que ele ama, embora inimiga do pai e, portanto, interdita.

A primeira palavra de Phèdre é um eco, a vibração invertida dessa fala liminar; e como um canto mortuário, esse lamento se impõe, mesmo à leitura, por sua intensa gestualidade verbal:

*N'allons point plus avant.*  
*Demeurons, chère OEnone.*  
*Je ne me soutiens plus: ma force m'abandonne.*  
*Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,<sup>21</sup>*  
*Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.<sup>22</sup>*  
*Hélas! (Elle s'assit)*

*Ela se assenta.* Didascália ou indicação cênica surpreendente, por ser uma das raras encontradas no texto raciniano: como em Sêneca, Fedra entra no palco e literalmente desaba, rui, curva-se em direção à terra (mas só como só o podem fazer as rainhas e os impérios, e em estilo elevado) e invoca o céu, dividida entre o alto e o baixo, trespassada pelo desejo de abandonar o espaço que, por injunção trágica, aceita, solicita, invoca.

“Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue”: como Théràmène desvelando, na cena anterior, a verdade de Hippolyte, OEnone<sup>23</sup>, a nutriz, enfrenta a rainha que, rompendo o silêncio, dá luz a esse cúmulo de horrores” (v. 260), seu amor pelo enteado, “o filho da Amazona”:

*“Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;  
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;  
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;  
Je sentis tout mon corps et transir et brûler.”<sup>24</sup>*

Os duplos se expõem, assim, no primeiro ato da tragédia, unidos pela força da magia do contato e separados em profundidade, pela essência de seus seres, inscientes / conscientes, movidos pelo destino ou pelos lances teatrais de Jean Racine: “Vivons!”, grita a vítima de Vênus ao ouvir morte anunciada do rei.

### Ato segundo

O ato segundo, girando, no início, em torno de Hippolyte e de Aricie, prolonga a atmosfera das pacificações possíveis que fecha o primeiro movimento da tragédia (“Vivons!”) e conduz a um dos pontos mais enredados da peça, a um de seus momentos de risco, quando, espelhando-se e declarando-se um ao outro, os dois jovens parecem modular decididamente um texto dramático, uma peça moderna e de caráter operístico, com sua quase romântica Aricie entoando esta réplica:

*De tout ce que j'entends étonnée et confuse  
Je crains presque, je crains qu'un songe ne m'abuse<sup>25</sup>*

num dueto idílico, perfeito contraponto ao diálogo ou *leçon des ténèbres* em que Phèdre e Hippolyte se enfrentam, retomando a atmosfera trágica:

*Phèdre*

*Que dis-je? Il n'est point mort, puisqu'il respire en vous.  
Toujours devant mes yeux je crois voir mon époux.  
Je le vois, je lui parle; et mon coeur ... Je m'égare,  
Seigneur, ma folle ardeur malgré moi se déclare.*

*Hippolyte*

*Je vois de votre amour l'effet prodigieux.  
Tout mort qu'il est, Thésée est présent à vos yeux;  
Toujours de son amour votre âme est embrasée.*

Phèdre

*Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée.  
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,  
Volage adorateur de mille objets divers,  
Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche,  
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,  
Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,  
Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi.*<sup>26</sup>

#### Ato terceiro

O anúncio do regresso de Teseu – “um surdo ruído pretende que o rei está vivo...” – reabre nos discursos o campo da dissimulação, no qual Phèdre se enreda: não se trata de esconder-se, de esconder alguém: ocultar a culpa é apagar-se a si próprio enquanto *ser da culpa*; mas – paradoxo do trágico raciniano –, desvelar a falta é cancelar-se aos olhos de quem – o rei, o pai, um deus? – a instaura. O amor de Phèdre é a metáfora teatral do nada.

Thésée retorna, pois, ao palco das paixões da alma: na metade perfeita do ato terceiro, ocupando o centro de gravidade da própria peça<sup>27</sup> e *regendo* a temática e o léxico do *oculto*<sup>28</sup> que, até então disseminados entre as diversas personagens, passa a concentrar-se, de modo obsessivo, nos discursos de Phèdre, a culpada, e de OEnone, a nutriz.

Figura ambígua na economia do texto, a ama aponta saídas para os conflitos, ameaça dissolver a atmosfera trágica e, simultaneamente, acrescenta o crime ao crime, o amor culpado ao perjúrio e à traição: “Temeis a Hippolyte. Ousai acusá-lo primeiro”.<sup>29</sup>

#### Ato quarto

*Ah! Qu'est-ce que j'entends? Un traître, un téméraire  
Préparait cet outrage à l'honneur de son père.*<sup>30</sup>

Quando a cortina se levanta sobre o quarto ato, Thésée se debate no centro de um enredamento de nadas: OEnone, falsa testemunha, transformou Hippolyte, o casto, em sedutor violento de Phèdre, em *monstro*: e nesse rodopio de simulacros, um objeto mundano e simbólico serve de prova: a espada abandonada pelo príncipe nas mãos da rainha.<sup>31</sup>

A traição consumou-se e a única personagem capaz de reverter o malefício, Phèdre, ouve, no desvio de uma réplica do rei, a fulminante revelação que desvela a seus olhos o segredo de Hippolyte:

*Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!  
Aricie a son coeur! Aricie a sa foi!*<sup>32</sup>

Thésée enredou-se no campo lexical de Phèdre / OEnone, o *campo da dissimulação*: e enquanto o verbo *catcher* continua a pulsar obsessivamente nas réplicas da incasta rainha, o rei de Atenas e seu filho entram, inscientes, no jogo de aparências<sup>33</sup>: “Traidor”, grita ele, interpelando o filho:

*“Traître, tu prétendais qu’en un lâche silence  
Phèdre ensevelirait ta brutale insolence.  
Il fallait, en fuyant, ne pas abandonner  
Le fer qui dans ses mains aide à te condamner;  
Ou plutôt il fallait, comblant ta perfidie,  
Lui ravir tout d’un coup la parole et la vie.”*<sup>34</sup>

*Roubar-lhe a palavra e a vida*: ironicamente, o verbo vai liberar seu trágico malefício: Phèdre amaldiçoa OEnone – a si própria, enquanto instância mundana – e a condena à morte *por precipitação* (e “precipitação” deve entender-se aqui, literalmente e em todos os sentidos, como no fragmento enigmático de Rimbaud: OEnone, a nutriz o “eu” contingente de Fedra, joga-se, dos altos rochedos, no mar profundo) e Thésée, valendo-se do poder delegado por Netuno, seu pai divino, invoca – mas precipitada, *imprudentemente* – as profundezas do ódio, enunciando uma palavra que é um ato irreversível e engendra – o termo, agora, provém do léxico da química e da alquimia – um *precipitado*, uma substância que, tocada pelo verbo, desprende-se e emerge, como sedimento, à flor do abismo – o *monstro*:

*Misérable, tu cours à ta perte infaillible.  
Neptune, par le fleuve aux dieux même terrible,  
M’a donné sa parole, et va l’exécuter.  
Un Dieu vengeur te suit, tu ne peux l’éviter.”*<sup>35</sup>

O rei de Atenas pressente que existe algo de inquietante no centro confuso desse palácio. O inaudito, um segredo monstruoso. Mas agora o aventureiro está só. Falta-lhe o fio condutor, e Thésée enreda-se, atravessa desvios que são palavras, fica preso a uma fala de Aricie (“O que esconde um discurso”, pergunta-se ele, “tantas vezes começado, sempre interrompido? Puseram-se os dois de acordo, e me torturam?”), esbarra nas revelações de Panope (“Ó céu! OEnone morreu e Phèdre quer morrer?”), invoca seu pai divino (“Não te precipita, ó Netuno!”) e compreende, mas muito tarde, ser ele mesmo um *ser dos precipícios*



(“Para ti, ó Pai, levantei cedo demais as mãos!”), quando o mensageiro (essa função é exercida, neste momento, por Théràmène, cujo nome é, afinal, portador de pesados sentidos)<sup>36</sup> entra em cena e desenrola o famoso discurso, no qual emerge – como Astérios, o Minotauro, no centro do labirinto – um monstro. Touro indomável, dragão impetuoso cujo corpo se desdobra em dobras tortuosas (*Phèdr.* 1519-20), ele se atira contra o príncipe e a guarda que o segue, à beira-mar, no caminho de Micenas:

*Dans le temple voisin chacun cherche un asile.  
Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,  
Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,  
Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,  
Il lui fait dans le flanc une large blessure.  
(...)  
J'ai vu, Seigneur, j'ai vu votre malheureux fils  
Traîné par les chevaux que sa main a nourris.  
(...)  
J'y cours en soupirant, et sa garde me suit.  
De son généreux sang la trace nous conduit:  
Les rochers en sont teints; les ronces dégouttantes  
Portent de ses cheveux les dépouilles sanglantes.<sup>37</sup>*

Em latim – e Racine com certeza não o ignorava – *monstrum* (de *moneo*) é um termo do vocabulário religioso, e designava, primitivamente, “todo ser cuja anomalia constitui uma advertência divina” e, mais tarde, “objetos ou seres de caráter sobrenatural”.<sup>38</sup> O monstro é um prodígio, um defeito ou mancha no tecido do universo; e são assim, na *Phèdre*, dois tipos de criaturas: os animais fabulosos que assombravam o universo antes do advento da lei – representada, aqui, por Thésée – e, metaforicamente, as personagens da tragédia, cuja deformidade moral conspurca a luz do sol (*Phèdr.* 1643-4). E o termo *monstre*, com seus epítetos (“*affreux, effroyable farouche, cruel, exécration, furieux, sauvage*”) revela-se, então, perfeito para nomear essa criatura que, emergindo diante de Thésée, desenlaça a peça; é *Phèdre*:

*J'ai pris, j'ai fait couler dans mes brûlantes veines  
Un poison (...)<sup>39</sup>*

que, trazendo no próprio corpo a flama que a consome, profere sua terceira confissão – diante daquele que funda a culpa e, portanto, o ser; diante de Thésée. E abate-se, cinza, puro nada, aos pés da Lei.

4. Fedra: lição das trevas para três vozes<sup>40</sup>*Délivre l'univers d'un monstre*

Episódio de grande força teatral, “l’aveu”, a confissão de Phèdre a Hippolyte é um ponto estratégico na encenação raciniana do mito, uma situação-limite, a partir da qual as ações se precipitam em direção à catástrofe: momento único, portanto, na cadeia de eventos alinhados num vetor lógico-temporal, e também palavra geradora de um objeto onde pulsam, ainda silenciosas, narrativas e hermenêuticas: a espada do príncipe abandonada nas mãos da incasta rainha.

Mas a palavra é também, nesta célebre cena do ato II, *actio* – ato e gesto –, litania, encantação e crime: pensando ser o nítido sujeito do seu discurso, cujos fios são movidos, entretanto, pelo *furor*, pela força transcendente de Vênus, Phèdre (des)vela o objeto do (seu) desejo: “sim, Príncipe, amo vosso pai, Thésée”,

*Oui Prince, je languis, je brûle pour Thésée.  
Je l'aime (...).*

e enquanto se acredita senhora da palavra que profere, as representações se libertam de suas cadeias primitivas, flutuam, incertas, brilhantes: “amo em Thésée o que ele não é”:

*Je l'aime, non point tel que l'on vu les enfers,  
Volage adorateur de mille objets divers,*

compondo, com lentidão ansiosa, uma quimera ou simulacro, um ser das aparências, Thésée / Hippolyte: “o que eu amo em Thésée está em vós, selvagem, casto Hippolyte”,

*Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,  
(...)  
Tel qu'on dépeint nos Dieux, ou tel que je vous voi,*

e simulando soberanamente o jogo da perdição: “não esqueci que Thésée é vosso pai, e meu esposo: acreditais, príncipe, que não cuido de minha honra?”,

*Aurai-je perdu tout le soin de ma glorie?,*

Phèdre enverga a máscara vazia de sua irmã Ariana e penetra – com esse *phantasma* ironicamente de novo interdito, porque selvagem e casto – num cenário onírico, na *domus caeca*, no palácio cego de Vênus,

*Et Phèdre au Labyrinthe avec vous descendue,  
Se serait avec vous retrouvée, ou perdue,*

onde, perdida, gera, com o objeto do desejo, a culpa; e designando-se, então, horrendo monstro, *monstre affreux*,

*Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper.  
Voilà mon coeur (...). Frappe (...).  
Ou si d'un sang trop vil ta main serait trempée,  
Au défaut de ton bras prête-moi ton épée.  
Donne.<sup>41</sup>*

precipita-se – gesto verbal confirmando sua vocação para os abismos: desmoro-na, rui e se lança em direção à perda, empunhando a espada, signo de seu desvario e futuro *testemunho* – termo do léxico teatral, retórico e jurídico – da falsa traição de Hippolyte, montada verbalmente por OEnone: a *espada* se metamorfoseia mais tarde em *semefon*, premissa do perverso *entimema* que repõe a tragédia em movimento.

#### **Vous / tu**

No centro desse jogo de espelhos que é o “aveu” de Phèdre, a linguagem parece subitamente estremecer, e quebrando as convenções comunicativo-teatrais, faz jorrar uma forma insólita no discurso da rainha perdida: ela abandona o *bienseance*, o decoro e o *vous* dos protocolos corteses e interpela o enteado na segunda pessoa do singular, enunciando esse inaudito *tu* só usado, pelo herói clássico, na invocação aos deuses ou na conversação com os filhos e / ou subalternos, marca ambígua da distância / proximidade, mas também signo inequívoco do registro erótico ou amoroso:

*Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.  
Hé bien! Connais donc Phèdre et sa fureur.  
J'aime.<sup>42</sup>*

A rainha ardente – de novo os adjetivos se impõem, com seu rico semantismo – enfrenta, precipite, o objeto do desejo culpado, numa réplica cujo sentido se esclarece – mas de modo inquietante – quando, invertendo-se a linearidade da leitura e quebrando-se a sequência diegética, sobre ela se projeta, retrospectivamente, um episódio do ato quinto: o célebre *récit* ou relato em que Théràmène,

assumindo a clássica função do *nuntius* ou mensageiro, comunica a Thésée a morte do príncipe, abatido pelo monstro das entranhas marinhas.

*Prête-moi ton épée*

“Acredita-me, este horrendo monstro não te deve escapar”: no ato segundo, Phèdre encena com essas palavras o ponto culminante de um combate singular travado entre o amor e a resistência ao amor, entre o *furor* e a *castitas*, entre culpa e inocência; entre a criatura da treva e a da luz. Momento de ironia trágica, numa lição onde não há vencedores: o *monstro* – Phèdre – entrega-se ao *herói* – Hippolyte – que, temendo ser manchado pela noite escura do desejo – o desejo também conspira –, foge, deixando com a criatura do mal sua espada. Espetáculo, objeto e gesto cuja interpretação talvez não se deva fazer, precipite, em termos de simbolismo apenas sexual.

*Vénus à sa proie attachée*

Combate entre Vênus e Diana, *numes tutelares* do conflito trágico, pontos extremos de um tenso eixo bipolar e grandes metáforas da peça?

Mas Ártemis / Diana, contraponto exato de Vênus / Afrodite na trama greco-latina, obliterou-se na versão raciniana do mito<sup>43</sup>: uma vez modificado o caráter do Hipólito francês, torna-se com efeito lógica – impõe-se, até, do ponto de vista temático e simbólico – a ablação dessa figura emblemática de uma castidade ritual e religiosa.

Combate entre Vênus e uma instância vazia? Entre o *furor* e algo não decisivamente marcado? Conflito entre o desejo e esse elemento que os lingüistas gostavam de representar, antigamente, com a cifra {Æ}?

Inesperado desequilíbrio, inquietante num espaço onde as paixões são organizadas, rigorosamente, por um matemático sutil: em nome de que resiste Hippolyte? O que faz ele nessa *falha* do texto, no qual se afirma – é a posição de certa crítica – um dos pontos fracos da *Phèdre*, peça teatral oscilando perigosamente em direção ao puramente mundano e contingente e adensando-se apenas em torno dessa rainha ardendo nas chamas ateadas por um nune fatal?

Ora, ao indicar e coordenar as atitudes e lugares das figuras trágicas, o fino diretor de palavras, o obsessivo geômetra não se esqueceu do espaço consagrado à casta diva, não apagou seus percursos no texto: a *marcação* – esse termo do léxico teatral não é, aqui, uma simples metáfora – de Ártemis/Diana acontece, de forma oblíqua, nos discursos de Phèdre:

*Je sentis tout mon corps et transir et brûler.  
 Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,  
 D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables.  
 (...)  
 C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.  
 (...)  
 Ton triomphe est parfait: tous tes traits ont porté.<sup>44</sup>*

Diana infiltra-se na fala de Phèdre e, através de um estranho deslizamento de funções, vem contaminar a rede lexical de Vênus, que, *tota ruens*, conforme Horácio, ou domando os mais corajosos (verso 123) e submetendo-os aos ferros (verso 532), de acordo com a tópica clássica, prepara, também, no teatro de Jean Racine, armadilhas; persegue; espreita e desaloja a presa de seu esconderijo e, à maneira de uma caçadora implacável, *ferre e faz sangrar*.

Phèdre se enreda no campo metafórico-lexical dessa terrível divindade e contra ela se debate em vão; cada palavra sua a enlaça mais e mais, e a perde: vítima e carrasco, chaga e lâmina ao mesmo tempo, a filha de Minos e Pasífae se constitui, como personagem, numa estranha relação com essa insólita *Vénus venatória*, com essa libido à caça de incautos amorosos. À caça, portanto, de Hippolyte, cujo jogo cênico ela define também, sintática e semanticamente: o casto caçador arde como a rainha incasta que o persegue e, virtuoso a ponto de se fazer rúde<sup>45</sup>, languescer de amor como as lascivas mulheres de fábula<sup>46</sup>, contrapondo-se assim, dialeticamente talvez, à figura de Phèdre, neste tabuleiro teatral ou combate arquetípico movido pelo dramaturgo seiscentista e presidido pelo perverso sistema mitológico ou dupla metáfora a que se poderia dar o nome de *Vénus-Diana* ou de *Venusdiana*, síntese de puros e de – para utilizar termos racinianos por excelência – horrendos contrastes. *Venusdiana* é a máscara do Destino.

Contrapondo-se às figuras da divisão, Thésée é o fundador dos espaços e leis que, avançando serenamente, deixa atrás de si Creta a exalar o sangue do Minotauro (verso 82) e, nas margens do desejo, Ariana morrendo, ferida de amor (versos 253-4): ele é a imagem de um Hércules feliz, vencedor de monstros e de mulheres. Moldando-se, com naturalidade biológica e social, ao jugo do amor opressivo para Phèdre e Hippolyte, o rei de Atenas existe sob o influxo, para ele benéfico, da figura singular de *Venusdiana*, caçadora amorosa, amorosa caçadora.

O encaixe ou desajuste de seu próprio sistema em relação ao espaço dominado por *Venusdiana* define o triângulo trágico imaginado por Jean Racine; e se Thésée atualiza de forma exemplar a terrível divindade em suas aventuras heróico-eróticas, Phèdre é, diante dessa força para ela destruidora, a figura essencial das contradições insolúveis.

*La fille de Minos et Pasiphaé*

Descendente do Sol e de Júpiter, luminosa pelo próprio nome grego, Phèdre participa, contraditoriamente, de um universo trevoso por intermédio do pai, juiz que empunha a urna fatal; e desse modo seu território espiritual – o esarteamento entre alto e baixo, luz e treva – a designa como *atópica* por excelência. Trazendo no sangue a maldição ancestral de Vênus ela é, ontologicamente, a exilada do visível, do invisível e não detém seu próprio ser, salvo nesse momento fulminante do crime que é, a rigor, um não-ser.

*Ce superbe Hippolyte...*

Como Phèdre entre o Céu e o Abismo infernal, Hippolyte é um ser das clivagens, esarteado entre duas *phantasiae*, em direção às quais ele é pura tensão, sem nunca poder com elas coincidir: a mãe bárbara, Antópe, selvagem como Diana e o pai legislador, Thésée, lascivo como Vênus.

*Une tête si chère*

Phèdre e Hippolyte são dois sistemas que ardem e explodem sob o signo da Venusdiana, da qual tentam em vão escapar, inventando uma quimera, um simulacro, um nada: o *casto Thésée*, brilhante objeto do desejo de Phèdre, projetado na figura de Hippolyte, esse príncipe que é um puro nada, enquanto tenta, em vão e obsessivamente, coincidir com o Pai – mas numa falha: a plenitude de Thésée lhe é vedada pelo curso da narrativa (verso 100: “Qu’aucuns monstres par moi domptés jusqu’aujourd’hui; que nenhum monstro até hoje domei...”) e por sua própria essência mítica, que é a *castitas*: para ser Thésée ele se vê obrigado a proceder à negação (no sentido de *déni* ou *Verleugnung*) de uma dimensão inteira da gesta heróica: a sexualidade anárquica/monstruosa, a função de domador/sedutor exercida pelo Pai junto às mulheres; e junto a essa Amazona monstruosa, a mãe ontologicamente *outra*, a criatura bárbara extraída do paradigma erótico/ social onde ocupava, indevidamente aos olhos dos antigos, um lugar ou instância reservado aos bravos guerreiros.

*Fuyez!*

Em torno a Phèdre e Hippolyte gravitam, prudentes ou aturdidos, os satélites, figuras de um mundo propriamente humano, emblemas da *dóxa* e da contin-

gência – ou do bom senso, “la chose du monde la mieux partagée”, segundo René Descartes –, situados, ontológica e socialmente, nas margens do jogo cênico, mas nele interferindo e freqüentemente ameaçando dissolver o espaço trágico com seus sapientes conselhos: os satélites são a tentação da trivialidade mundana e diante do conflito insolúvel gritam: “Fuyez! Partons!”, formas verbais imperativas e/ou suplicantes, reiterativas nos lábios de OEnone e de Théràmène, palavras-porta, palavras riscadas no léxico do *Fatum*.

*Tu me contais alors...*

Ao lado de Hippolyte, Théràmène é o homem-narrativa<sup>47</sup>, um fragmento do registro épico vindo à tona do discurso teatral, à maneira de um fóssil semiológico; é um aedo invadindo a cena para cantar o espaço e o tempo exteriores ao círculo fechado onde se joga um jogo mortal. Ele é o recitante do passado de Thésée e da morte de Hippolyte; ele é a Memória e o Olho e, ao mesmo tempo, um puro suporte de múltiplas funções: preceptor, mensageiro, confidente – papéis codificados no teatro francês dos Seiscentos.

*Je pars*

Claramente exposto no discurso de OEnone – a serviçal, a porta-voz do bom senso tão bem dividido entre os humanos – o tema da fuga já pulsa, entretanto, mas obliquamente modulado, no início da tragédia, em seu primeiro verso: “Le dessein en est pris, je pars, cher Théràmène”, forma protocolar dos ritos de separação e ao mesmo tempo signo de uma ofuscante autonomia do sujeito enunciador, retomada, de forma soberana, no fecho dessa mesma cena: “Théràmène, je pars”.

E Hippolyte permanece.

Permanece, sonâmbulo e insciente, nos desvios da *domus caeca*, à procura – de quê? – de Aricie, a inimiga do Pai, com a qual entoa novamente o tema do adeus: “Madame, avant que de partir...”, primeira frase de uma longa melodia tortuosa que se fecha outra vez com um *je pars*, no momento exato em que Phèdre invade o palco; e o verbo explode, então, desvelando suas obscuras entranhas: *Fuyons!*, grita Hippolyte, dirigindo-se a Théràmène, que ecoa, sapiente auxiliar: *Partons!*

Ao largo.

As velas estão prontas, ao largo.

E Hippolyte permanece. Permanece enquanto, em torno dele, vertiginosas, as ações se precipitam, enredando-o num móvel labirinto de *phantasmae*, no

centro do qual emerge, rosto da morte, o Rei que volta da Caverna infernal proferindo a palavra definitiva, irreversível, três vezes lançando, contra o filho a maldição – como Pai, Soberano e criatura dos Deuses:

*Fuis, traître!*  
*Fuis!*  
*Fuis, dis-je!*

Thésée inverte, no jogo da ironia trágica, o sentido trivial de *fuir*, verbo do senso comum: a liberdade de escolha orgulhosamente enunciada na abertura da peça – “Je pars” – apaga-se, puro simulacro que era; cancela-se a falsa autonomia de Hippolyte, no ponto culminante de uma seqüência de transformações<sup>48</sup> que pontuam o eixo narrativo da peça: claro *partir* gera o ambíguo *fuir* que, de “escapar a uma ameaça”, passa a significar, no discurso do Pai, “eu te condeno a sair!” – e esse novo e trágico sentido do verbo é reatualizado, mas na clave do desespero, por Hippolyte e Aricie que, no quinto ato, gritam um ao outro, enquanto mais e mais se enredam nos meandros da casa fatal: *fuyons!*

Assim, a arte da fuga raciniana expõe o *tema do adeus* e o *contra-tema da deserção*, modulados por vozes diferentes – OEnone, Thérámène, Hippolyte – e deixa-os fugirem-se e perseguirem-se uns aos outros, ao longo das pautas ou cenas, até que o *Fatum* – ou o irônico *Dramaturgo* – os retoma num ponto estratégico da peça e os dissolve na verdade do trágico, fazendo explodir, como que numa frase de Glück, o *tema da expulsão*, entoado pelo Pai:

*Fuis, traître!*  
*Fuis!*  
*Fuis, dis-je!*

Desmente-se, pois – mas o analista poderia estar apenas superinterpretando –, certa crítica, antiga e moderna, para o qual Hippolyte raciniano seria, por essência, a figura do anti-trágico: vítima insciente e propiciatória do terrível ritual de Venusdiana, ele é, ao contrário, aquele que encontra, fora da *Domus caeca*, do *Palácio cego* do qual foi expulso, o lugar onde revive – desta vez *more tragico* – o ponto culminante da gesta de Thésée: vencendo a potência abissal gerada pelo Pai, o filho encena ironicamente a aventura da impossível liberdade humana: *conquista o ser* – sangra-se herói – no ofuscante momento em que *deixa de ser*.

#### *Prenez votre victime*

Monstros e/ou matadores de monstros<sup>49</sup>, as personagens racinianas são em grande parte construídas num campo lexical onde os dois sentidos de *monstrum*



– mitológico e moral – oscilam constantemente um na direção do outro, desencadeando ambigüidades que desempenham importante papel no jogo teatral das paixões e na sustentação da *ironia trágica*, magistralmente encenada na narrativa da morte de Hippolyte: expulso do espaço familiar, o príncipe erra na direção de Micenas quando, suscitado pela força da maldição paterna, um ser teriomorfo se levanta das águas e destrói o homem que se quis puro, casto e inocente; e esse touro indomável/dragão impetuoso é, ao mesmo tempo, a palavra de Thésée feita *actio* – gesto e gesta – e um verdadeiro monstro intervindo para pôr fim à tragédia. Esse modelo raciniano

*é a própria essência do monstruoso, pois resume em sua estrutura biológica o paradoxo fundamental de Phèdre: é uma força irrompendo da profundidade marinha, é aquele que se abate sobre o segredo, abre-o, arrebatá-o, despedaçá-o, espalha-o e dispersa. Ao fechamento básico de Hippolyte corresponde tragicamente (isto é, ironicamente) uma morte por explosão, a pulverização, largamente espalhada na narrativa, de um corpo até então essencialmente compacto. A narrativa de Théràmène é, portanto, o ponto crítico onde a tragédia se resolve, isto é, onde a retenção anterior de todas as personagens se desfaz através de um cataclisma total (Barthes, 1969).*

#### *Cette image cruelle*

Como se viu, cada episódio da *Phèdre* raciniana é construído segundo um modelo que retoma, basicamente, os signos da aventura minóica de Thésée: na abertura da peça, Théràmène acaba de sair de um labirinto, onde procurou inutilmente pelo rei (*Phèdr.* 9-16) e erra, a seguir, num longo diálogo cheio de rodeios complicados, em busca da verdade de Hippolyte; situação que volta no “dueto” de Phèdre e OEnone, mais tarde refeito quando Hippolyte e Phèdre encenam suas respectivas “confissões de amor”. Ou quando OEnone e o rei ficam presos na rede da dissimulação, da qual ele tenta em vão sair.

Mas no ato quinto, o *combate contra o Minotauro* é encenado e reencenado obsessivamente, como se o texto fosse o prisioneiro, ele próprio, de uma angustiada *Wiederholung*, de uma sufocante *compulsão à repetição* da qual não consegue mais escapar; como se a tragédia buscasse em vão coincidir com sua *cena originária*, seu gesto fundador, e caísse, vítima de si própria, no vertiginoso turbilhão do Mesmo.

Hippolyte que, ao longo da tragédia *existe*, teatralmente, enquanto puro desejo de restaurar a gesta paterna, único meio de ter acesso ao ser, sagra-se enfim herói, numa seqüência cujo ponto culminante é uma imagem cruel e simbólica: guiados por um fio que é o próprio sangue do príncipe derramado na terra,

Théramène e a guarda real procuram e encontram em algum lugar que é também um foco, esta cabeleira-signo enredada num sangrento espinheiro. Vencedor do touro/dragão, avatar do Minotauro, Hippolyte é vencido pelo *Fatum* e, assumindo corporalmente o defeito ou mancha de sua própria família, ocupa o lugar do monstro, ao exorcizá-lo: monstro matador de monstros, herói e vítima propiciatória do terrível ritual de Venusdiana.

*D'une action si noire*

Do outro lado da tragédia, Thésée atinge finalmente o centro da casa tortuosa onde se ocultava o monstro e a verdade: Phèdre entra em cena depois de ter feito correr nas veias um veneno trazido a Atenas por Média, outro monstro. O último enfrentamento de Thésée ganha, então, um sentido inquietante, pois é o simulacro, a cópia imperfeita do combate de Hippolyte contra a criatura suscitada pelo Verbo. “C'est moi”, declara o monstro agonizante,

*C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux  
Osai jeter un oeil profane, incestueux,<sup>50</sup>*

reorganizando o mundo através das palavras. Rompe-se a cadeia do Mesmo, mas a emergência do Sentido desvela apenas o Nada.

No fecho da *Fedra* de Eurípides, Ártemis, a Courótrofa, vem sustentar, delicada, o filho conduzido agonizante à presença do pai; e profere o discurso que inaugura o ritual de Hipólito:

*Ó doloroso,  
para ti, a veneração de Trezena  
e os cabelos cortados das donzelas  
às vésperas das núpcias;  
e ao longo dos tempos, a veneração  
das lágrimas tristíssimas.  
Viverás no coração das moças  
e para sempre se cantará a paixão de Fedra,<sup>51</sup>*

enquanto, agonizante, a Phèdre raciniana provoca a dura réplica de Thésée:

*De um ato tão negro  
Pudesse também morrer, com ele, a memória!<sup>52</sup>*

Velando o final da tragédia, o dramaturgo francês inverte brutalmente o esquema teatral de seu modelo confesso e solicita uma cortina de silêncio sobre o

mito, sabendo que ele próprio acaba de retomar essa palavra fabulosa, modulando-a, reinventando-a e contribuindo para sua perenidade: jamais se esquecerá a trevosa paixão de *Phèdre*, embora Jean Racine não ouse afirmar que esta seja a melhor de suas tragédias.

## 5. Dóxa, paradoxo

### O Olho e a Memória

No francês seiscentista, “mémoire”, “memória”, é a “lembrança da posteridade”, o registro de acontecimentos fabulosos ou históricos. Traduzindo o “mousopoiós” de Eurípides (“que canta em versos, que preserva a lembrança no canto”), essa palavra denuncia o *locus* da escritura raciniana: um *ponto cego*.

Em fisiologia ocular, “ponto cego” é o ponto da retina onde, não havendo células ou estímulos sensoriais, situa-se, entretanto, aquela espécie de *mancha vazia e plena* que nos permite ver.<sup>53</sup>

Neste ponto misterioso, atua a criatura cuja ausência parece fundar o trágico raciniano: o Soberano, o Pai, Thésée. Ele é o ser da *béance*, desse vazio que o dramaturgo explica ambigualmente, no ansioso desenrolar da peça, recorrendo num momento à verossimilhança factual, em outro aos cantos poéticos; ora à história, ora ao mito.

Ele não desceu aos infernos, explica Jean Racine, seguindo o cronista probó, Plutarco, o evemerista; acompanhou o amigo Píritoo numa desastrada expedição de homens estouvados e lascivos; errava numa região próxima às nascentes do rio Aqueronte, e daí a referência ao Reino das Sombras... Sim, tudo se explica. Mas, aqui e ali, o texto parece estremecer surdamente, gerando a imagem escura de um homem prisioneiro da Caverna: nas réplicas de *Phèdre*, de *OEnone*, de *Ismène*, correm sobre sua morte incríveis discursos; dizem até, e dizem por toda parte que com Píritoo aos infernos descendo, ele viu do Cocito as negras margens e que, vivo, mostrou-se aos seres infernais (*Phèdr.* 380-6).

Nas réplicas da rainha e dos confidentes, rápida, oblíqua, presa na teia do *fertur*, do *trahitur* ou da *opinião*, uma nota impressiona o ouvido, destoando da melodia dos verossímeis históricos: Thésée penetrou nos pântanos de onde não se volta, Thésée é o Grande Morto, a Imagem sombria, o Totem.

### A história como espetáculo

A *Phèdre* raciniana foi escrita num momento estética e politicamente turbulento, no coração da *querelle des anciens et des modernes*; entre, de um lado, aqueles que viam na literatura greco-latina um modelo a imitar e de outro os

defensores da livre criação; no espaço onde uma velha codificação dos sinais se transforma de modo irremediável: exatamente quando o *espetáculo do poder real* encenado através do que Jean Marie Apostolidès chama de *mitistória*<sup>54</sup> dá lugar às “grandes categorias autônomas por meio das quais nos interpretamos ainda hoje”.<sup>55</sup>

Escritor decididamente favorável aos antigos, obediente, como se viu, às mais rigorosas leis da ideologia teatral do Grande Século, Jean Racine é também o futuro historiógrafo do rei. É um homem das divisões que se manifestam na vida e na obra: jansenista e porta-voz das angústias da nobreza rural, intelectual do Estado, ele revela as transformações do período numa de suas últimas tragédias “gregas”, encenada quatro anos antes da *Phèdre: Iphigénie*, drama de caráter involuntariamente operístico, montado, para o prazer da corte, perto do laranjal do palácio encantado de Versalhes.

### Mito/História. Mitistória

Jean Racine já não participa da plenitude da *mitistória* que permite ver no Grande Século a era augustana restaurada e em Luís XIV Apolo e/ou Alcides, fundadores do gesto poético e da gesta guerreira. E se suas obras fragmentárias permitem entrever a intuição de uma concepção moderna da narrativa histórica<sup>56</sup>, tal como será praticada no século posterior, ele ainda não é um moderno. É o homem da barra que separa, dessa *béance*, onde se instaura a voz – o poder – de Thésée.

### A máscara do Destino

De Thésée, ser do *ponto cego*, do lugar sem lugar. Quem detinha a verdade do texto era a rainha; quem passa à atopia é o rei: não se perderá a memória da lenda de Phèdre.

Thésée só podia coincidir plenamente com Venusdiana – com o *Fatum* – quando percorria os itinerários descritos por Théràmène, isto é, no registro épico. Sua fragilidade se desvela quando penetra de novo no Palácio Cego; ali, atua uma criatura monstruosa, que persegue a todos, inclusive a si própria: Phèdre, o único ser a assumir-se plenamente criatura da fábula, despudoradamente mítica, filha de Mínos e Pasífae, irmã de Ariane, *duplo da Caçadora lasciva*, excitando-se a perseguir o casto Hippolyte e invocando a “implacável Vênus” com estas palavras: “Nossas causas são iguais!” (*Phèdr.* 292, 823).

**Errância**

“Nossas causas são iguais”: o episódio em que se insere este verso procede de Sêneca, através de uma sutil transposição de vozes; de Sêneca procede o caráter da Phèdre raciniana, longos discursos, situações dramáticas e mesmo categorias freqüentemente confundidas com posições mais modernas.<sup>57</sup>

Há muitas salas, desvios e corredores no Palácio Cego; e depois de errar, aflita, a leitura reencontra, surpresa, seu ponto de partida: Sêneca. Com Sêneca o francês aprendeu sua arte de composição: nos dois dramaturgos, palavras, motivos e temas são lugares, focos em torno dos quais se cristalizam os significados, compondo aquilo que Gianna Petrone (Petrone, 1984, p. 66s) chama de *armadura* de correspondências léxico-metafóricas e de palavras-temas assegurando a coerência discursiva do trágico senequiano.

Tradução e reescritura de textos gregos, o teatro latino

*podia colocar em evidência alguns pontos estratégicos de interesse, ressaltar elementos dispersos e vagamente enfocados no original, mas sobretudo reivindicar sua originalidade e autonomia, ao individualizar temas, através dos quais construiu uma interpretação do modelo: temas novos para velhas histórias, perspectivas diferentes para o mesmo mito. Ao lado de uma individualidade estilística, Roma conquista sua individualidade temática (id. ib.).*

Assim, retomando os estudos de Petrone, Alexis Dämmerig (Dämmerig, 1985, p. 119-72) colocou em evidência, num importante estudo, o tema da cabeleira, um dos suportes, um eixo semântico da Fedra senequiana, uma rede de signos que, ao longo da peça, enlaça personagens, situações e discursos: o poeta concede valências simbólicas aos cabelos de Fedra, de Teseu e da Ama, presos uns aos outros numa longa trança que sustenta um dos núcleos de significação da obra: a cabeleira rebelde do selvagem Hipólito, os penteados ora soltos, ora presos de Fedra, a hirsuta cabeleira de Teseu ao regressar do inferno, compondo uma máscara gorgônea.

Esse motivo, encontrado em Eurípides, é retrabalhado pelo latino em contexto muito mais amplo, num jogo de oposições imanente ao pensamento senequiano: o conflito entre natureza e cultura, ligado a uma constelação de palavras-chave – como *mitis / immitis* – obsessivamente acopladas ao triângulo trágico e reaparecendo no campo lexical de Eros, o deus *sem doçura, immitis*, filho de Vênus, *diva non miti generata ponto*.

Essa rede, móvel, vertiginosa, cuidadosamente composta, ata, umas às outras, as constelações temáticas: Dämmerig demonstrou que no campo vocabular e metafórico da cabeleira ressoam outros núcleos de significação, também eles

laboriosamente trabalhados: *fogo e furor; sangue/hereditariedade e culpa; abismo, precipício e monstro.*

Soberanamente articulada num enredamento de significados, a tragédia latina ganha, assim, uma poderosa unidade, que Petrone chama de *unidade temática*, tão rígida quanto as três famosas unidades classicistas: espaço, tempo, ação.

### O espelho partido

No coração da *querelle des anciens et des modernes*, Jean Racine reclama-se dos antigos, escreve à maneira de Sêneca e cita Eurípides como mestre.

Seguramente, o latino, depois de fecundar o teatro da primeira metade do Seiscentos, havia caído em descrédito, a partir sobretudo da publicação do famoso tratado de d'Aubignac<sup>58</sup>: autor "irregular", "defeituoso", ele é, segundo a autoridade do padre René Rapin, "alguém que fala sempre bem, mas nunca naturalmente; seus versos são pomposos e seus sentimentos nobres apenas porque ele pretende deslumbrar..." (Rapin, 1970, p. 110). Sêneca não se conforma à ideologia teatral do Grande Século, e embora tirando proveito dele, Racine apaga seu nome, ao citar seus mestres.

### O ponto cego

Homem do seu tempo dividido, Jean Racine precisa apagar o nome de Sêneca, incendiar sua imagem, para, conformando-se a uma *mitistória* já em vias de se dissolver, emergir, discreto perfil pleno de sentidos, neste nobre baixo-relevo: Corneille e Racine, dramaturgos gregos dos tempos modernos, rosto bifronte; alegoria, signo e marca do Grande Século.

## NOTAS

\* Autor de *Eros, tecelão de mitos* (São Paulo: Estação liberdade, 1991) e de *Variações sobre a lírica de Safo* (São Paulo: Estação liberdade, 1992).

1 A *Poética* só foi traduzida para o francês em 1671 e era até então conhecida sobretudo através dos comentadores. Mas Racine a praticou em grego, e assiduamente. Eis uma passagem de Aristóteles sobre piedade e terror, na interessantíssima tradução feita pelo autor de *Phèdre*, à margem de um exemplar dos *Comentários da Poética de Aristóteles*, por P. Vettori (Florença, 1573): "Puis donc qu'il faut que la constitution d'une excellente tragédie soit, non pas simple, mais composée, et pour ainsi dire, nouée, et qu'elle soit une imitation des choses terribles et dignes de compassion (car c'est là le propre de la tragédie)..." Cf. *Peri poietikês*, 1452 b.

- 2 Pref. cit., p. 246: "(le caractère de Phèdre) a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée, par sa destinée et par la colère des dieux, dans une passion illégitime, dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des dieux qu'un mouvement de sa volonté."
- 3 A dramaturgia do classicismo francês cria-se e afirma-se a partir de Aristóteles revisitado por seus comentadores. Os prefácios de Racine e, em particular, os famosos *discursos* de Corneille são testemunhos eloquentes desse diálogo – às vezes tenso, às vezes oblíquo – sustentado entre grandes dramaturgos e uma *auctoritas antiga*, mas sobretudo *política*.
- 4 Alessandro Piccolomini, *Annotationi alla Poetica d'Aristotele* (1575). Cf. Monique Borie et alii, *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*. (Paris, SEDES, 1982).
- 5 Racine baseia-se, aqui, numa passagem de Diógenes Laércio, *Vidas e opiniões dos filósofos ilustres*, II, 5: "Segundo alguns, Sócrates ajudava a Eurípides na composição de suas tragédias. Por isso, escreve Menesícolo: "Os Frígios, novo drama / de Eurípides, tendo-lhe / Sócrates posto lenha embaixo". E mais adiante: "De Sócrates os pregos / fortalecem de Eurípides os dramas".
- 6 Cf. Plutarco, numa passagem que Racine meditou, sem dúvida, profundamente: "Gostaria de purificar essa vida de tudo o que ela tem de fabuloso e, apoiando-me em argumentos racionais, dar-lhe um ar de história; mas nos lugares onde, recusando-se a qualquer tipo de verossimilhança, ela não puder obter a confiança dos leitores, eu lhes pediria sua indulgência, solicitando-lhes que recebessem favoravelmente fábulas cuja origem se perde na mais recuada antiguidade". ("Vida de Teseu", aqui citada a partir da velha tradução francesa de Ricard).
- 7 Racine, Phèdre, versos 75-87; 89-94. Tradução de Camille Vernon, in *Racine no jardim das raízes portuguesas* (Lisboa, Viloma, 1981): "E me contavas, então, a história do pai. / Bem sabes quanto, presa à tua voz, minha alma / Ardia à narrativa desses nobres feitos, /Ao me pintares esse intrépido herói / Consolando os mortais da ausência de Alcides, /Salteadores punidos e julgados / Os monstros, Cércion, Procusto, Círon e Sínis, / Dispersados os ossos do gigante epidáurio, / E Creta a exalar do Minotauro o sangue. / Mas se contavas fatos menos memoráveis / Juras de amor em toda parte oferecidas / E recebidas; Helena aos parentes arrancada / Em Esparta; E, provando a dor de Peribéia, / Salamina; tantas outras (...); / Ariana às rochas contando o injusto abandono, / Fedra, sob melhor agoiro arrebatada; / Bem sabes como, contra a vontade te ouvindo, / Eu supliquei tantas vezes: não contes mais, / Procurando esconder aos pósteros a indigna / Metade de tão linda história!"
- 8 Segundo Karl Kérény, *Os heróis gregos* (São Paulo, Cultrix, 1993; pp. 198), "se as histórias da infidelidade de Teseu conseguiram subsistir, foi simplesmente porque o filho de Poseídon era reputado, em qualquer caso, um grande raptor de mulheres". Cf. Plutarco, "Vida de Teseu", 13e; "Vida de Rômulo", 38e; Ateneu, 557a.
- 9 A melhor réplica subsistente é uma pintura mural da Basílica de Herculano, datando do século I d. C. e hoje no museu Nacional de Nápoles (nº 9049). Reprodução in Martin Robertson, *La peinture grecque* (Géneve, Skira, 1978), p. 178.
- 10 *Phèdre*, versos 636-37: "Volage adorateur de mille objets divers, / Qui va du Dieu des morts déshonorer la couche".
- 11 Cf. Stella Rale, "Téseu nella *Fedra* di Seneca" (*Livonian journal of philology*, 31, 1989), p. 67: "Figura exemplar do Soberano, homem-deus, Teseu emaranha-se no labirinto de mentiras desenhado por Fedra e comete o ato trágico, aquele que *condena*: enuncia, num momento de des-razão, a palavra que destrói seu filho, um inocente. Teseu é o lugar onde se encena a

- vertigem do poder, a desmedida, a *hybris* (...). É uma personagem tão trágica quanto Fedra, cujo lugar, no final do texto senequiano, ele ocupará, depois de uma série de quase imperceptíveis movimentos e quedas.
- 12 Verso 172: Eu te contemplo, ó Sol pela última vez.
- 13 Kérény, op. cit., p. 204: “Uma pintura de vaso mostra Antíope nos braços de Teseu (...). Em Atenas, a Amazona deu-lhe um filho. De acordo com a maioria das narrativas, esse filho foi Hipólito”. Cf. Apolodoro, *Epítome*, I.17.
- 14 Cf. Virgílio, *En.* VI, 661: “Sacerdotes casti, dum uita manebat”. Ver abundante exemplificação em Ernout/ Meillet, verbete *castus* e Huguette Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine* (Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, fascicule 146, 1963), p. 19-31.
- 15 “Ártemis é a Courótrofa por excelência. Ela cuida de todos os rebentos, dos animais e dos humanos, sejam machos ou fêmeas. Sua função é nutri-los, fazê-los crescer e amadurecer até que se tornem plenamente adultos”. Jean-Pierre Vernant, *A morte nos olhos* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988), p. 21.
- 16 VII, 761-762. Tradução de Manuel Odorico Mendes, in *A Eneida* (São Paulo, Atena, s/d).
- 17 Ovídio, *Fastos*, 263 et segs. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho, in Horácio-Ovídio, *Sátiras / Fastos* (Rio de Janeiro, W. M. Jackson, s/d).
- 18 Pref. cit., p. 247: “Refiro-me a essas autoridades porque procurei seguir escrupulosamente a fábula”.
- 19 “Diferença entre o espírito de geometria e o espírito de finura - Num, os princípios são palpáveis, mas afastados do uso comum; de maneira que, por falta de hábito, custa-nos virar a cabeça para esse lado: por pouco, porém, que nos viremos, vemos em cheio os princípios; e seria preciso ter o espírito inteiramente falso para raciocinar mal sobre princípios tão grandes que é quase impossível que nos escapem.  
Mas no espírito de finura, os princípios são de uso comum, aos olhos de todo mundo. Basta virar a cabeça, sem nenhum esforço; trata-se somente de ter boa vista, mas que seja boa, pois os princípios são tão sutis e em tão grande número que é quase impossível não nos escaparem alguns”. Pascal, *Pensamentos I*, 1, trad. de Sérgio Milliet (São Paulo, Difel, 1957), p. 47.
- 20 Enquanto personagens do teatro raciniano, as figuras do mito serão sempre designadas, neste estudo, pelos patronímicos franceses.
- 21 *Revoi*, ortografia arcaica, autorizada na rima pela poética classicista.
- 22 Versos 153-155: “Não mais adiante. Fiquemos, cara OEnone. / Já não me sustenho: minha força me deserta. / A luz que revejo ofusca meus olhos, / E, trêmulos, sob mim se esquivam os joelhos. / Ai de mim!” Observe-se que, nesta primeira réplica de Phèdre, o advérbio *avant*, acoplado ao verbo de movimento *aller* não marca propriamente a distância, no francês seiscentista. Desde a abertura do texto, a rainha percorre, portanto, aquilo que se poderia chamar de *espaço absoluto* e livre das injunções mundanas. Na língua moderna, dir-se-ia: “N'allons pas plus loin”.
- 23 “OEnone é realmente a nutriz, a parteira, a que deseja liberar Phèdre da palavra a qualquer preço, a que extrai a palavra da cavidade profunda onde ela se encerra”. Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris, Seuil, 1969), p. 118.
- 24 Versos 274-76: “Eu o vi, fiquei pálida, corei quando o vi; / Em minha alma perdida, então, a desordem se fez; / Meus olhos não viam mais, nem eu podia falar; / Senti todo o corpo e gelar e queimar”. Não é necessário observar o quanto esses versos devem à famosa ode sáfica, então recentemente traduzida por Boileau, no corpo do *Tratado sobre o sublime*, do Pseudo-Longino. Observe-se, além disso, o jogo sutil das vogais racinianas, no primeiro dístico.



- 25 Versos 509-10: “E tudo isso ouvindo, assombrada e confusa / Chego a tremer, chego a temer que seja um sonho”; Trad. de Camille Vernon, op. cit.
- 26 Versos 627-41: “*Ph.* O que estou dizendo?! Ele não morreu, pois respira em vós. / Eu o tenho sempre diante dos olhos, meu esposo. / Eu o vejo, eu lhe falo; e meu coração... Eu me confundo, / Senhor, um insensato ardor apesar de mim se declara. *Hipp.*: Vejo, do vosso amor, o maravilhoso efeito; / Teseu morto e presente aos vossos olhos; / E para sempre vossa alma desse amor esbraseada. / *Ph.*: Sim, príncipe, enlanguesço de amor e queimo / Por Thésée. Não, porém, como o viram os infernos, / Adorador inconstante de mil seres diversos, / Do deus dos mortos tentando desonrar o leito; / Mas fiel, soberbo e mesmo quase selvagem, / Cheio de feitiços, jovem, arrastando atrás de si / Os corações, tal como nos pintam nossos deuses, / Ou tal como eu vos vejo”.
- 27 Centro espiritual e estrutural do texto, o regresso de Thésée acontece no verso 825, num texto comportando 1654 versos.
- 28 Versos 740, 796, 846, 849, 920: “*cacher*; *cacher l’ardeur*; *taire en vain*; *silence*; *cacher*; *silence*”.
- 29 Verso 886: “*Vous le craignez. Osez l’accuser la première*”.
- 30 Versos 1001-02: “Ah! O que ouço? Um traidor, um temerário / Maquinava esse ultraje contra a honra do pai?”
- 31 O discurso teria sido pronunciado no intervalo entre dois atos, e mostra o quanto Jean Racine sabia reger os mecanismos da arte dramática: numa cena perfeita, com dois versos, o rei informa o espectador: OEnone perjuro.
- 32 Versos 1203-04: “*Hippolyte é sensível e nada sente por mim! / Aricie tem seu coração. Aricie tem seu amor!*”
- 33 Nos discursos de Phèdre: “*cacher*” (v. 1236, 1242, 1277); de Hippolyte: “*secret / foi, supprimer un secret, coeur / celer, se taire*” (v. 1043, 1089, 1119, 1150); de Thésée: “*un lâche silence, ensevelir*”. O léxico é modulado, naturalmente, pelo contexto das falas, convidando a um estudo mais fino, que não pode ser feito no curto espaço deste ensaio.
- 34 Versos 1081-86: “Traidor, cuidavas que em silêncio covarde / Phèdre sepultaria sua insolência brutal. / Não deverias ter abandonado, ao fugir, / O ferro que nas suas mãos ajuda a condenarte: / Ou devias, então, extremo perjúrio, / Roubar-lhe ao mesmo tempo a palavra e a vida”.
- 35 Versos 1157-60: “Miserável, corres à tua perda infalível. / Netuno, pelo rio aos próprios Deuses funesto / Deu-me sua palavra e vai executá-la. / Um deus vingador te segue, não o podes evitar.”
- 36 Thèramène é *Ferânimo*, numa tradução que reatualiza em português a carga semântica da palavra grega (*ther*, “animal selvagem”; *ménos*, “alma, princípio da vida”), sugerida ao autor deste ensaio por Jaa Torrano.
- 37 Versos 1526-30; 1547-48; 1555-58: “Procuram todos abrigo no templo vizinho. / Hippolyte somente, filho digno de um herói, / Detém os corcéis, empunha as lanças, / Arremessa-se contra o monstro e, com dardo certeiro, / Abre-lhe no flanco enorme chaga. (...) Eu vi, Senhor, eu vi vosso filho infeliz / Arrastado pelos corcéis que sua própria mão alimentou. (...) Acorro, ansioso, e sua guarda me segue. / Guam-nos os traços desse generoso sangue. / Ele mancha as rochas e os espinheiros gotejam, / Ostentando os restos da sangrenta cabeleira”.
- 38 Ernout / Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, verbete “monstrum”; (Paris, Klincksieck, 1985).
- 39 Versos 1637-38: “Tomei, fiz escorrer nas ardentes veias / um veneno (...)”.
- 40 Subtítulo onde se deve ouvir a melodia da “Troisième Leçon des Ténèbres à deux voix”, de F. Couperin.

- 41 Versos 703-04, 707, 709-11: "Acredita-me, este monstro horrível não te deve escapar. / Eis meu coração (...). / Ou se tua mão se recusa a mergulhar em sangue tão vil, / Empresta-me, em lugar de teu braço, tua espada. / Dá-me.
- 42 Versos 672-3: "Basta o que eu disse para tirar-te do engano. / Conhece pois Phèdre e sua paixão. / Amo".
- 43 Em Racine, há uma única referência a Diana, e ironicamente no discurso de Hippolyte, no momento em que, prometendo casamento à pura Aricie, o príncipe invoca a *casta diva*, associando-o à deusa dos matrimônios abençoados (v. 1404).
- 44 Versos 276-8, 306, 816: "Senti o corpo gelar e queimar. / Reconheci Vênus e suas temíveis flamas, / De um sangue que ela persegue inevitáveis tormentos. (...) É Vênus inteira sobre a presa caindo. (...) Teu triunfo é perfeito; teus dardos atingiram todos o alvo".
- 45 Verso 1110: "J'ai poussé la vertu jusques à la rudesse."
- 46 Versos 134-6: Thérémène à Hippolyte: "Chargés d'un feu secret, vos yeux s'appesantissent. / Ils n'en faut point douter: vous aimez, vous brûlez; / Vous périssez d'un mal que vous dissimulez".
- 47 O conceito de "homme-récit" foi proposto por T. Todorov num texto antigo, mas sem dúvida ainda instigador, publicado em *Poétique de la prose* (Paris, Seuil, 1971), p. 78-91.
- 48 A tentação das analogias é grande, mas Kant só viria um século depois.
- 49 Em seu hoje clássico estudo, Roland Barthes chama a atenção para estas, entre outras passagens: *Phèdre a Hippolyte*: "Libera o universo de um monstro que te exaspera" (II, 5); *Aricie*, dirigindo-se a Thésée, a respeito de Phèdre: "Vossas invencíveis mãos / Libertaram de monstros sem número os mortais. / Mas nem tudo foi destruído e deixais viver / Um deles. (V, 3); *Phèdre, a Oenone*: "Vai-te, execrável monstro!"; *Phèdre*, a respeito de Hippolyte: "Ele é um monstro que me assusta" (III, 3).
- 50 Versos 1623-24: "Fui eu que sobre este filho casto e respeitoso / Ousei lançar um olho impuro, incestuoso".
- 51 Tradução livre dos versos 1423-1430 do *Hippolytus*, de Eurípides. Texto grego in *Eurípides. IV* (London, Loeb Classical Library, 1980).
- 52 Versos 1646-47. "D'une action si noire / Que ne peut avec elle expirer la mémoire!"
- 53 Consulte-se, a respeito do "ponto cego", os trabalhos de Michel Butor e Eduardo Lourenço sobre a "démarche" pictural de Manuel Casimiro, in *Colóquio*, 64, 2ª série/27º ano, março de 1985.
- 54 "A primeira parte do reinado (de Luís XVI) é marcada pelo que chamamos de mitistória, ou seja, a união, pela ação do Estado, das diferentes dimensões do real e sua coordenação em função de uma lógica unitária". Jean-Marie Apostolidès, *O rei-máquina* (Rio de Janeiro/DF, José Olympio, 1993), p. 117.
- 55 "A concepção de história que se instala na época apresenta duplo aspecto. De um lado, restitui ao passado um funcionamento autônomo, de outro permite que o presente seja percebido em sua novidade e originalidade". Idem, *ibid.*, p. 111.
- 56 Registre-se, entre os diversos "fragments historiques" de Jean Racine, um interessante texto sobre a presença dos holandeses no Brasil, *OEuvre...*, ed. cit., pp. 384 e seguintes.
- 57 "Não é significativo que, entre todos os versos da tragédia, os que poderiam parecer mais inspirados pelo jansenismo são exatamente a tradução de passagens senequianas?". Antoine Adam, *Histoire de la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle* (Paris, Domat, 1954), p. 404.
- 58 Cf. Roland W. Tobin, *Racine and Seneca* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971); "Racine, Sénèque et l'Académie Lamoignon", in *Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle* (Paris, CNRS, 1977).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, A. *Histoire de la littérature française du XVI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Domat, 1954.
- APOSTOLIDÈS, J.-M. *O rei-máquina*. Rio de Janeiro / DF: José Olympio, 1993.
- BARTHES, R. *Sur Racine*. Paris: Seuil, 1969.
- BORIE, M. et alii. *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*. Paris: SEDES, 1982.
- BUTOR, M.; LOURENÇO, E. *Colóquio*. 64, 2<sup>a</sup> série/27<sup>o</sup> ano, março de 1985.
- DÄMMERIG, A. *Lesungen und Deutungen. Hermeneias*, 10, 1985.
- DUPUIS, J. *Em nome do pai. Uma história da paternidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1985.
- EURIPIDES. *Hippolytus*. In: —. London: Loeb Classical Library, 1980. v. 4.
- FLAUBERT, G. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1991.
- FUGIER, H. *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*. Strasbourg: Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, 1963.
- GENETTE, G. *Vraisemblable et motivation. Communications*, 11, 1968.
- GOLDMANN, L. *Le Dieu caché*. Paris: Gallimard, 1976.
- . *Racine*. Paris: L'arche, 1970.
- HEDELIN, F. (abbé d'Aubignac). *La pratique du théâtre*. Paris: Champion, 1927.
- HORÁCIO. *Sátiras*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, s/d.
- KÉRENYI, K. *Os heróis gregos*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, s/d.
- PASCAL. *Pensamentos*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1957.
- PETRONE, G. *La scrittura tragica dell'irrazionale*. Palermo: Palumbo, 1984.
- RACINE, J. *Œuvres Complètes*. Paris: Seuil, 1991.
- RALE, S. *Téseo nella Fedra di Seneca. Livonian journal of philology*, 31, 1989.
- RAPIN, R. *Réflexions sur la poétique*. Dubois. Genève: Droz, 1970.
- ROBERTSON, M. *La peinture grecque*. Genève: Skira, 1978.

- TOBIN, R. W. Racine, Sénèque et l'Académie Lamoignon. In: —. *Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris: CNRS, 1977.
- . *Racine and Seneca*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1971.
- TODOROV, T. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971.
- VERNANT, J.-P. *A morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- VERNON, C. *Racine no jardim das raízes portuguesas*. Lisboa: Viloma, 1981.
- VIRGÍLIO. *A Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Atena, s/d

FONTES, Joaquim Brasil. *Le palais aveugle de Racine*.

**RESUMÉ:** *Dans la préface à sa tragédie Phèdre, créée en 1677, Jean Racine avoue sa dette envers Euripide, sans pourtant faire allusion à Sénèque dont la Phaedra est sans doute le texte avec lequel il dialogue le plus souvent tout au long de sa pièce. Tout en soulignant la présence de la Phaedra sénéquienne dans le texte racinien (par la voie de thèmes, vocabulaire et structure dramatique), cette étude rappelle et essaie d'expliquer une autre censure que le dramaturge français impose au mythe: la rature de Diane, contrepartie de Vénus dans le texte d'Euripide et de Sénèque, figure indispensable au développement de la trame tragique.*

**MOTS-CLÉS:** *La rature de Diane; Le mythe de Phèdre; Sénèque et Racine.*