

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A CELEBRAÇÃO DE EROS NA LITERATURA:
Delito, Confissão e Redenção**



CLEDERSON MONTENEGRO MEDEIROS

**Recife
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A CELEBRAÇÃO DE EROS NA LITERATURA:
Delito, Confissão e Redenção**

**Dissertação de Mestrado apresentado
ao Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como parte dos
requisitos necessários para obtenção
do título de Mestre em Teoria da
Literatura.**

**Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio
Tenório Vieira.**

Clederson Montenegro Medeiros

Recife

2009

Medeiros, Clederson Montenegro

A celebração de eros na literatura: delito, confissão e redenção / Clederson Montenegro Medeiros. – Recife: O Autor, 2009.

113 folhas. : il., quadros.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Letras, 2009.

Inclui bibliografia.

1. Eros (Divindade grega) na literatura. 2. Eurípides. 3. Racine, Jean, 1639-1699. 4. Literatura grega. 5. Teatro grego. 6. Prado, Adélia. T I. Título.

**82.09
809**

**CDU (2.ed.)
CDD (22.ed.)**

**UFPE
CAC2009-38**

CLEDERSON MONTENEGRO MEDEIROS

A celebração de Eros: Delito, Confissão e Redenção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

Anco Márcio Tenório Vieira
Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador – LETRAS - UFPE

Lourival Holanda
Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE

Sandra Luna
Prof. Dr. Sandra Luna
LETRAS - UFPB

Recife – PE
2009

A Fred, que tem aliviado minha existência.

Agradecimentos

Agradeço a minha mãe, Heraclides, que tece sua vida com delicadeza e força.

A minhas avós, Carolina e Nikta, responsáveis por minha formação não-acadêmica e profundamente mais poética.

A Eurídice, porque, sem saber, ela atualiza a cada dia o tema dessa dissertação.

À Professora Marta Sampaio, por saber conjugar paixão e suavidade, na maneira vigorosa com que conduz suas aulas.

A Sônia Ramos, pelo afeto em todo esse tempo e por tornar sua vida uma Divina comédia, não deixando que a dimensão trágica coroe sua existência.

A Gláucia Nascimento, que tal qual o quadro de Boticelli, de uma concha de madrepérolas desabrochou uma amiga.

A todos os amigos do mestrado que deram o verdadeiro significado a essa perturbadora experiência: Ariane da Mota, Joelma Santos, João Batista, Kleyton Pereira, Fred Machado, Karine da Rocha, Virgínia Celeste, Bruno Piffardini, Fabiana Miranda, Flávio Emanuel, Everardo Norões.

Ao professor Lourival Holanda, pela sensibilidade que olha o mundo, e que muito me serviu como inspiração neste trabalho.

À professora Cristina Botelho, por eu ter encontrado nela mais que uma professora, e por oferecer seu conhecimento como quem distribui flores.

Ao Professor Doutor Alexandre Furtado, sempre estado em graça, por ter me encorajado durante essa minha formação.

A Karla Theonila, eterna amiga, um presente dos deuses.

Ao Professor Doutor Anco Márcio Tenório Vieira, por ter me acolhido como orientando, e ter conseguido combinar rigor e afeto, e a todas as outras pessoas que contribuíram para minha formação, ainda que secretamente.

*A uns Deus os quer doentes,
A outros quer escrevendo.*

Adélia Prado.

*Things base and vile, holding no quantity,
Love looks not with the eyes, but with the mind,
And therefore is wing'd Cupid painted blind.
Nor hath Love's mind of any judgment taste:
Wings and no eyes, figure unheedy haste.
And therefore is Love said to be a child,
Because in choice he is so oft beguil'd.
As waggish boys in game themselves forswear;
So the boy Love is perjur'd everywhere.*
Shakespeare, A midsummer night's dream

Resumo

No nascimento da tragédia, o amor-paixão foi representado como um conceito que muito bem combinava com aquele gênero literário. Por isso, a representação desse fenômeno, no espírito antigo grego, foi construída, de modo que, somente fosse possível como uma realidade intimamente relacionada com um destino inexorável. O amor-paixão era uma experiência que colocava o homem na condição de erro, portanto, era uma realidade sobre a qual não se tinha nenhum controle. A autonomia afetiva estava suplantada por um destino fatídico – na expressão do próprio mundo grego a literatura, evidentemente, nunca abandonou esse modo de representar a paixão; é de se notar que é uma invenção que sempre se atualiza – a concepção da paixão coroado com dimensão trágica. Eurípides, considerado ‘o mais trágico dos trágicos, realiza em *Hipólito*, uma imagem desse *eros* como instância do trágico. Fedra, parece em vários momentos, encarnar esse fenômeno, como se o poeta ático tivesse organizado sua personagem em função de mimetizar esse conceito. Mas não se pode limitar a invenção de Eros na Literatura somente no seu sentido doloroso, é preciso reconhecer como o mesmo foi manipulado nas mãos de outra poeta. Jean Baptiste Racine aproveita do mesmo mito, antes utilizado por Eurípides, e apresenta a sua invenção dessa experiência. Agora o “delito” paixão vai se transfigurando em “confissão”. Ora, só se confessa porque subtende que há culpa, portanto culpa e confissão são duas realidades profundamente inter-relacionadas. Por isso, para o classicista francês, a invenção do amor-eros é deslocado para o plano da linguagem “confissão”. A Fedra raciniana é agora, somente ela, a culpada por inventar essa realidade – os deuses foram sutilmente afastados. Assumindo uma nova perspectiva, Adélia Prado empreende o esforço estético de investir de sacralidade um objeto até então profano. O tratamento do amor-eros nas mãos da poetisa vai se organizando à luz dessa orientação, que coloca paixão e Deus como experiência que se tocam. Nossos estudos vai procurar justamente compreender como esse objeto foi “inventado” por três autores.

Palavras-chave: Eros; Fedra; Adélia Prado.

Résumé

À la naissance de la tragédie, l'amour-passion était représenté comme un concept qui se mariait très bien avec ce genre littéraire. C'est pour cela que la représentation de ce phénomène dans l'esprit grec ancien, fut construite de manière à ce qu'elle soit uniquement possible en tant que réalité en relation intime avec un destin inexorable. L'amour-passion était une expérience qui plaçait l'homme dans une situation d'erreur et il se trouvait ainsi dans une réalité sur laquelle il n'avait aucun contrôle. L'autonomie affective était supplantée par un destin fatidique – l'expression du monde grec dans la littérature n'a évidemment jamais abandonné cette manière de représenter la passion ; il faut noter que c'est une invention qui est toujours actualisée – la conception de la passion couronnée par une dimension tragique. Euripide, considéré « le plus tragique des tragiques », dépeint dans *Hippolyte*, une image de ces *erreurs* comme instance du tragique. Fedra, paraît à plusieurs reprises, incarner ce phénomène, comme si le poète attique avait organisé son personnage de manière à calquer ce concept. Mais on ne peut limiter l'invention d'Eros dans la littérature seulement à son sens douloureux, il faut avouer qu'il a été manipulé par d'autres poètes. Racine tire profit du même mythe autrefois utilisé par Euripide et présente son invention à partir de cette expérience. Maintenant le « délit » passion va se transfigurer en « confession ». Or, se confesser sous-entend qu'il y a une faute, donc, la faute et la confession sont deux réalités profondément interconnectées. Ainsi, pour le classiciste français, l'invention de l'amour-eros est déplacé par le plan du langage « de confession ». La Fedra racinienne est maintenant, elle seule, la coupable d'inventer cette réalité – les dieux ont été subtilement écartés. Adélia Prado assume une nouvelle perspective et engage l'effort esthétique d'investir de sacralité un objet qui était jusqu'alors profane. Le traitement de l'amour-eros dans les mains de la poëtesse va s'organiser à la lumière de cette orientation qui place la passion et les dieux comme une expérience qui se touche. Nos études vont justement comprendre comment cet objet a été « inventé » par trois auteurs.

Mots clés : Eros, Fedra, Adélia Prado.

Sumário

Introdução.....	9
1 Delito.....	16
1.1 Amor-Eros: o trágico acontecimento.....	17
1.2 O amor-Fedra.....	21
1.3 Prometeu apaixonado: o suplício do amor-eros.....	27
1.4 O crime <i>Eros</i> à um passo de Tânatos.....	31
1.5 <i>Ataraxia</i> em Ricardo Reis: A trégua do amor-paixão.....	40
1.6 Paixão-eros: As amoras vermelhas.....	42
2 Confissão.....	49
2.1 Eros: o Amor-da-carne.....	52
2.2 O tempo das confissões.....	63
2.3 A culpa cristã: A rede invisível de bronze.....	70
3 Redenção.....	78
3.1. O arauto de Eros.....	80
3.2. Amor-de-Maio.....	89
3.3. A celebração de Eros.....	94
3.4. A noite escura de Psique.....	100
3.5. O Eros que salva.....	104
Conclusão.....	107
Bibliográfica Consultada.....	111

INTRODUÇÃO

Ah, Ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais
Racine, Andromaque

No território da criação estética, um mesmo fenômeno pode ganhar diferentes maneiras de representação, sem por isso comprometer aquilo que lhe é mais essencial. Quando se decide analisar a mimesis, sabe-se que esse objeto não terá uma representação estática. A dinâmica da invenção do mesmo objeto na literatura é a nossa pretensão no presente estudo. Debruçamo-nos sobre esse objeto a fim de compreender o modo como se revela e se articula com ele mesmo, enquanto estratégica estética: esse diálogo permanente que ele estabelece quando apreendido pela arte. Uma vez percorrida uma trajetória da Antiguidade grega até a Literatura contemporânea, reconhecemos, evidentemente, como é insuficiente seguir e refletir do mundo Grego e a criação contemporânea, levando em conta a totalidade de todos os aspectos neles constituídos. Muito menos poderíamos dar conta da vasta fortuna crítica que tem investigado como a Literatura inventou o amor-eros. Numa atitude muito mais modesta, delimitamos três momentos em que a poética se apropria da Paixão – personificada alegoricamente pelo deus Eros. Três autores nos serviram como eixos para explorar a invenção de Eros nos respectivos momentos, e que julgamos significativos na representação do referido fenômeno. A motivação para a escolha dos três poetas, Eurípides, Racine e Adélia Prado – apesar da disparidade de tempo que os separa –, parte da lógica de reconhecermos neles a profunda influência que sofreram de um sistema de valores religiosos refletidos nas suas obras. Acrescente-se a isso o fato de que, tal intervalo de tempo que os separa, nos permite perceber o quanto o objeto paixão foi recriado, deformado, tendo, no entanto, conservado o seu caráter estético; permanece, pois, a sua envergadura simbólica, ou seja, os matizes que ganha no decorrer de sua representação não comprometem a sua essência. Há algo na invenção da paixão que é residual. O tempo a fraturou menos do que poderíamos supor, o que só demonstra a sua possibilidade *comucópica* – como os cornos da cabra Amaltéia, símbolo da abundância, de onde quanto mais se retira, mais abunda em possibilidades.

Evidentemente, é mais fácil reconhecer, num primeiro instante, a relação entre Eurípides e Racine, sobretudo em função da herança que o primeiro legou a este último - ver que o próprio tema abordado por Racine aponta à sua ligação com trágico grego. Numa análise superficial, poderíamos julgar que qualquer analogia com a poeta mineira Adélia Prado seria um esforço hercúleo, como se submetêssemos sua poética à cama de Procrusto. Aprofundando o olhar em sua obra, salta-nos aos olhos a tentativa de representar a paixão nesse limiar entre queda e redenção – tema explorado ao máximo pelos outros dois poetas. Aquilo que era aparentemente contraditório, traçar essa particular relação entre Eurípides/Racine e Adélia Prado, torna-se um jogo possível. E por outro lado, essa semelhança que de imediato verifica-se entre Eurípides e Racine, mostrar-se-á muito mais uma construção desbotada, afastando-se pela visão poética particular que cada um possuía diante do fenômeno aqui explorado, já que Racine apenas se apropria de um mito manipulado por Eurípides, e, uma vez apreendido, o dramaturgo francês redimensiona sua Fedra colocando-a numa dialética existencial muito mais complexa frente ao *eros*. A Fedra eurípideana era revestida de uma máscara rígida – como queria inclusive o teatro Ático -, sendo do início ao término a mesma personagem, no dizer de Forster ‘plana’, e somente vai se avantajando nessas qualidades que dimensionaram o seu maquiavélico estratagema de lançar o pomo da discórdia na família real de Teseu.

A personagem de Racine, ao contrário, nos deixa todo o tempo numa perspectiva de que pode nos surpreender, ela não é uma completa vilã, e muito menos beatificada a caminho de uma redenção plena. Ela se situa exatamente naquela situação entre a danação (Eurípides) e a redenção (Adélia Prado). Portanto, se num primeiro momento buscamos essa aproximação íntima entre os dois primeiros trágicos, nosso trabalho mostrará que essa associação se fragiliza muito, e que a obra raciniana, em vários momentos, é posta em nítido confronto com a de Eurípides. No entanto, há um arco que os liga: os três podem ser considerados, sem nenhuma hesitação, como ‘Poetas da paixão’. A propósito dessa aproximação, é preciso dizer também que ela nos solicita algumas escolhas. A primeira, um claro desprezo da forma em nome do conteúdo, trata-se de uma maneira de tornar possível o campo de atuação de nossa análise. A sensibilidade de cada autor na construção de um tema, as

suas visões poéticas, a impressão que eles nos deixam ao falar do amor-eros, é o ambiente de nosso estudo, é o que será, na verdade, a tentativa de nossa hermenêutica. Como o nosso interesse é menos estudar o mito de Fedra, e na verdade compreender a apreensão do fenômeno Eros na Literatura, não fizemos a tríade previsível de estudar Eurípides, Sêneca e Racine. Não desconhecemos a obra do filósofo latino, muito menos a sua contribuição na arquitetura da paixão enquanto fenômeno estético, mas o percurso deste estudo nos permitiu deixar Sêneca ao lado e se preocupar com a construção poética do objeto na mão de outros poetas. Se seu legado em Racine é algo fundamental, assumiremos todas as lacunas de não analisar – ainda que reconheçamos - a contribuição de Sêneca neste estudo. Além do mais, temíamos que a presença de Sêneca colocasse essa investigação na linha de Literatura comparada – o que definitivamente não era o nosso escopo. A nossa proposta, talvez, permita essa incursão em outros autores, ao mesmo tempo em que essa exclusão.

Ora, essa representação da Paixão, acomodada dentro de um contexto, subjugada sob uma perspectiva – religiosa, inclusive – termina por subscrever uma mimese que gradativamente vai da qualidade de delito à redenção. A invenção de Eros em três momentos, em cada um dos três capítulos que compõem o presente estudo: enquanto Delito, Confissão – o que pressupõe a idéia de culpa- e, por fim Redenção, é a ordem estabelecida para apontar a dinâmica desse processo mimético. Subdividimos os capítulos porque, a nosso ver, julgamos que a obra de cada autor aponta dentro dos motivos nos respectivos capítulos. Evidentemente que, em alguns momentos, um poderá ser encontrado dentro de outro. Não estamos excluindo a possibilidade de diálogo nessa relação. A metafísica dos Gregos seguramente não está restrita ao seu tempo, e a sua sensibilidade - que forjou imagens poéticas – ainda ecoa na imaginação de diversos poetas.

Na categoria de delito, inscrevemos a tragédia grega, especificamente *Hipólito* de Eurípides; primeiro, porque partimos da idéia de que Eurípides representou a paixão sem pudor algum, com ousadia e violência. Ampliaremos também a nossa discussão para outras obras que aproveita desse mesmo fenômeno. É como se o tragediógrafo ático servisse mais como eixo central e ponto irradiador por varias outras obras. Não poderíamos contemplar a obra de

Eurípides fechada e estática no seu tempo: ao contrário ‘É certo que, numa época perturbada como a nossa, a dialética de Eurípides desperta um eco de simpática afinidade. [...] Basta pensar o quanto estão longe de nós Ibsen ou Zola, no entanto incomparavelmente mais próximos do que Eurípides [...]’ (JAEGER 1995: 318). A mimeses do amor-paixão em Eurípides oferece as características que muito nos permitem avizinhar essa experiência naquilo que chamaremos de delito, a atitude de Fedra do inicio ao cabo, é essencialmente criminosa, a sua morte e o que segue entre Teseu e Hipólito nos dá essa representação da paixão que em nenhum momento ascende a idéia de culpa.

Fizemos um estudo também de obras que se edificam em torno da idéia que construímos neste capítulo; de que maneira algumas obras representaram a paixão pela sua via trágica. Já em *O Banquete*, de Platão, nos surge essa idéia, no que diz respeito ao discurso de Pausânias. Como observa o autor de *Paidéia, A formação do homem grego* ‘[...] de acordo com a interpretação de Pausânias, na parte do mundo helênico mais afim da maneira de ser asiática, onde o *eros* é rigorosamente castigado’ (JAEGER 1995: 728). A idéia de castigo já se subtende a que Eros é uma experiência ilícita, de acordo com essa ponto de vista. Rougemont ainda consegue levar esse problema aos extremos na sua *História do amor no Ocidente* ao reconhecer como modo de representação uma única via mimética da paixão - pela dor (o que nos remete diretamente ao pensamento Grego):

Parece-me que isto explica boa parte de nossa psicologia. Sem entraves ao amor, não há “romance”, isto é, a consciência, a intensidade, as variações e os adiamentos da paixão, seu crescendo até a catástrofe [...] consideremos nossa literatura. A felicidade dos amantes só nos comove pela expectativa de infelicidade que os ronda. É necessária essa ameaça da vida e das realidades hostis que a afastam para longe. A saudade, a lembrança, e não a presença, nos comovem. A presença é inexpressível, não possui uma duração sensível, só pode ser *instante* de graça - o dueto de Dom Juan e Zerlina. Ou então caímos num idílio de cartão postal (ROUGEMONT 2003: 71)

E mais adiante, para redizer a sua visão trágica de Eros na literatura, reconhece impossível outra maneira de inventar esse tema:

O amor feliz não tem essa história na literatura ocidental, e se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor. O grande achado dos poetas da Europa, o que sobretudo os distingue da literatura mundial, o que exprime mais profundamente a obsessão do europeu é conhecer através da dor: eis o segredo do mito de Tristão, o amor-paixão simultaneamente partilhado e combatido, ansioso por uma felicidade que rejeita, glorificado por sua catástrofe: o amor recíproco infeliz. (ROUGEMONT 2003:71)

Certamente, o autor deve ter lido unicamente Ésquilo, Sófocles, Eurípides e alguns dramas elisabetanos, para formar tal pensamento. Rougemont não consegue perceber que a paixão na via dessa experiência necessariamente infeliz, é apenas um meio de apreensão do fenômeno. Desconhecer que existe também uma vasta literatura em que o amor está numa situação intermediária, daquilo que é condenado e exaltado, e que também ele é um meio de redenção, é considerar tão somente uma literatura que só concebe a paixão sob o ponto de vista trágico, é esquecer que esse mesmo *ídilio cartão postal*/alimentou a fantasia de vários poetas. Não é preciso lembrar quanto dessa imagem idílica e ideal também esteve e está presente na literatura ocidental. Conscientes disso, que a literatura reveste um objeto sob vários matizes, partiremos no próximo capítulo para outra maneira em que a paixão é sugerida; enquanto uma realidade de culpa.

No segundo capítulo, Confissão, Racine explora o tema do amor-paixão em toda a sua dúvida e complexidade. Para ele, o fenômeno é a pura expressão dessa experiência em que o homem titubeia, hesita, questiona sua consciência (como sua personagem Fedra da obra que leva o mesmo nome). Explicar-se-á grande parte dessa sugestão nessa relação paixão-corpo, associada ao sexo feminino. A idéia mulher/corpo/ paixão, tão bem discutida por R. Howard Bloch (1995:137), se referindo ao pensamento medieval [...] “o feminino é também sinônimo da esfera dos sentidos”, vai girar em torno de nosso estudo sobre *Fedra*. Discutiremos essa relação partindo da personagem raciniana, porque ela reflete um erotismo “condenado”, participando desse pensamento medieval. Não há como negar que, ao investigar o erótico em *Fedra*, com toda a sua força manifestada numa linguagem atormentada, curiosamente velada, pulula aos nossos olhos. Sobre este fato recordemos Bataille (1995: 242) ‘Por razões que não apenas convencionais, o erotismo é

definido pelo segredo [...] A experiência erótica se situa fora da vida cotidiana. No conjunto de nossa experiência, ela permanece essencialmente à parte da comunicação normal das emoções, trata-se de um assunto proibido". Iremos, então, fazer o possível para dissecar na sua linguagem manifesta o conteúdo latente: os hiatos e o silêncio de Hipólito parecem revelar muito mais que as palavras de Fedra, portanto, nos seus discursos será possível encontrar muito mais segredos. Quanto à paixão, Fedra nem assume e nem abandona essa realidade, ela aceita e recusa, num procedimento fixado por Racine que nos permite conceber a paixão como aquilo que nem condena (como na tragédia grega) e nem redime (como veremos em Adélia). Racine humaniza o problema: a Rainha absorve, portanto toda a responsabilidade, antes atribuída aos deuses. Tal condição nos lembra muito o mito de Atlas carregando o mundo – ou sua própria humanidade? – sobre os ombros. A sua confissão a eleva à condição que a redime apenas parcialmente dessa culpa.

É na qualidade de redentora que a paixão é inventada por Adélia Prado, como enfocado no terceiro capítulo. A sua lírica sonda essa experiência que exalta o homem e permite que ele esteja em íntima conexão com o Sagrado. Neste último capítulo, desfizemos o Eros como realidade trágica, e desvelamos um novo modo de percebê-lo. O homem reduzido a si mesmo, como aparece no racionalismo Francês da Fedra Raciniana, é superado por uma perspectiva que reintegra o homem a Deus, *re-ligando-o*. Indisfarçadamente é possível encontrar essa relação paixão-corpo - o que soa bastante surpreendente em se tratando de uma autora que alimenta a sua poética nas escrituras sagradas, e declara com abundante freqüência em entrevistas a sua fé católica; e, no entanto, ela ultrapassa qualquer pudor para falar das paixões e consegue criar momentos em que o erotismo insurge com toda virulência nos seus versos.

Esse caráter de sua obra, místico e profano, coloca a paixão como realidade redentora. Adélia supera a dialética dessas duas experiências aparentemente incompatíveis: paixão/corpo, de um lado, e do outro, espírito. A dor, a tragédia e a dúvida atravessam sua poética, mas não se cristalizam nela; são realidades transcendidas pela figura do Redentor que renova o próprio corpo – antes somente realidade corruptora. Adélia Prado condensa paixão-sagrado / erotismo-Deus, muito ao modo dos místicos medievais, combinando

essas duas dimensões, o que resulta na possibilidade de verdadeiramente celebrar o objeto que antes era lamentado e pranteado pelos gregos.

Dessa maneira, o que faremos em relação aos três poetas é apreciar a capacidade de Eros ser reinventado quando apreendido em literatura. Sobretudo, iremos contemplar a arte de um objeto se desdobrar na mão de um poeta, foi exatamente esse esforço que empreendemos.

DELITO

*Diua non miti generata Ponto,
 Quam uocat matrem gemius Cupido,
 Impotens flammis simul et sagittis
 Iste lasciuus puer et renidens
 Tela quam certo moderatur arcu!
 [l]abitur totas furor in medullas
 Igne furtivo populante uenas.]¹*

Sêneca, ‘Fedra’

O legado grego tem ressoado por todas as artes, é uma espécie de instrumento para o qual o homem entende que todo conhecimento pode ser articulado com tantos outros. É um espólio apreendido pela literatura em vários momentos. Uma narrativa grega tem o poder de se recuperar dentro de tantas outras narrativas, ou pelo menos, é nos possível descortiná-lo por lugares insuspeitos: há sempre uma brecha para um mito em literatura, ele se atualiza permanentemente. Se, falamos, por acaso, do nascimento de Eros, é tão somente porque pretendemos precisar em que momento nasceria o amor-paixão, enquanto personificação daquilo que será uma representação estética. Mas estamos também conscientes que em cada obra o mito se faz, ou seja, o nascimento de Eros já e ainda não ocorreu, porque ele surge e se esconde. A literatura recupera sempre seu nascimento. É, no entanto, matéria prima na construção imagética na poética, elemento ordeiro que, inclusive, autoriza o sentido a obra. Quando observamos um acontecimento no mito grego é, na verdade, dentro de um esforço de localizar, ainda que simbolicamente, um acontecimento que servirá como guia que orientará nossas idéias. Determinar o nascimento da paixão no mundo grego, já é, assim, aproximar desse universo que também criou a Tragédia, o que por si permite encontrarmos afinidades entre dois acontecimentos que se redizem: o mito e a tragédia. O amor-paixão, essa força propulsora de enredos, o desencadeador dos

¹ Ó deusa nascida do mar sem clemência, / chamada de mãe pelo ambíguo Cupido, / alegre menino radiante de risos/ que não se refreia com flamas nem flechas / e é sempre exato ao atirar seu dardo, / [sua fúria escorre em nossas medulas, / com um fogo furtivo as veias devasta!].

desencontros, toma forma no mundo antigo, por volta do século VI, confundindo-se com o nascimento da tragédia, mas nasce, sobretudo na figura de um deus, Eros, que irá simbolizar todas as qualidades que o trágico experimenta.

1.1 Amor-Eros: o trágico acontecimento

A Antiguidade nos mostra três versões para o nascimento do deus Eros. Numa delas, apresentada por Hesíodo na *Teogonia*, ele é uma força que existe no *Caos*, e que ordenou os elementos garantido o seu eventual desdobramento em *Cosmos* – quer dizer, embora um dos elementos do caos, se confundido como desordem, ele restaura e organiza aquela massa informe e aberta, o que confere ao deus uma força ordeira e de atração. Afinal, é ele que aproxima os corpos dispersos e soltos. Numa outra variante do mito, Eros nos surge como filho de Ares - o deus da força bruta - e Afrodite – a deusa do amor -, filiação que muito nos autoriza a ver características de ambos os genitores: ele possui a energia destruidora de Ares – o flagelo dos homens - mas a necessidade de unir-se a outro, como sua mãe *Porné* – a padroeira das meretrizes. Aqui nos surge talvez a idéia dupla do amor enquanto concupiscência: desejo (por Afrodite) e morte (por Ares). Por outro lado, os vários envolvimentos indiscriminadamente afetivos da deusa nos remetem à opinião de uma busca jamais satisfeita que, inevitavelmente, o deus herdou de sua mãe. Filiação que nos oferece um retrato de uma realidade que tanto destrói como fecunda. Por fim, na versão do mito consagrado n'*O Banquete*, de Platão, Eros é filho de Pênia, a pobreza, e Poros, o recurso: duas realidades que se contradizem, mas que se exercem mutuamente no retrato do deus. Ele é gerado por ocasião no dia do nascimento de Afrodite, coincidência bastante relevante:

[...] concebido nas festas em honra do seu nascimento, é, por natureza, um apaixonado do Belo, pois que Afrodite é bela. Por outro lado, a condição de filho do Engenho e da Pobreza ditou-lhe o seu destino. Condenado a uma perpétua indigência, está longe do requinte e da beleza que a maior parte das pessoas nele imaginam...Rude, miserável, descalço e sem moradia, estirado sempre por terra e sem nada que o cubra, é assim que dorme, ao relento, nos vãos das portas e dos caminhos: a natureza que herdou de sua mãe faz dele um

inseparável companheiro da indigência. Do lado do pai, porém, o mesmo espírito ardiloso em procura do que é belo e bom, a mesma coragem, persistência e ousadia que fazem dele o caçador temível, sempre ocupado em tecer qualquer armadilha; sendo de saber e invento, passa a vida inteira a filosofar, este hábil feiticeiro, mago e também sofista!

Deste modo, não é por natureza mortal nem imortal. No mesmo dia, tanto floresce e vive, segundo está senhor dos seus recursos, como morre para voltar a vida, graças à natureza do seu pai. Porém, os seus achados escapam-lhe continuamente das mãos, de tal sorte que nunca se encontra na indigência nem na riqueza: antes num meio termo que é, de igual modo, entre sabedoria e ignorância. (PLATÃO 2006:71-72)

Esse discurso de Sócrates por Diotima sobre o Nascimento de Eros presta-nos o favor de oferecer a imagem precisa sobre um tema que pretendemos desenvolver: o amor-paixão como essa experiência ambígua, contraditória, no limiar da vida e tendo a morte como destino definitivo. Uma situação que põe o agente de sua expressão neste estado de dúvidas entre duas realidades dispares. Está inclinação de Eros, sobretudo num mundo onde a ordem estava estabelecida e o herói não vacilava, põe o homem numa situação essencialmente trágica: a ineficácia em abraçar duas situações anuncia o fracasso da experiência.

Por esta razão o mundo épico não permitiria o trágico, ele nem ao menos é citado nos poemas homéricos. O épico refuta a dúvida perturbadora. O cenário de atuação de Eros não poderia suportar o solene, e nem é um destino heróico que ele anuncia: Eros terminantemente não é portador da glória heróica, a sua representação se inclina mais a fazer dele “aquele que rompe os membros e que, no peito de todo deus como todo homem, doma o coração e a vontade do bem” (ARISTÓFANES apud LÉVY, 2005: 320). Esse pensamento do comediógrafo nos diz que, antes de tudo, ele é uma realidade que fragiliza o homem, quando que o épico quer o homem inteiro. O arco da mimesis desse amor-eros, só poderia encontrar campo de livre expressão num gênero que falasse da dolorosa experiência do herói frente à *démesure* (seja esse estado um desígnio dos deuses ou razões meramente humanas). A tragédia comporta Eros: a sua adaptação nesse gênero nos permitirá vê-lo como categoria indistinta dessa forma poética .

Não será somente enquanto personagem mitológico que Eros nos interessa, mas como força simbólica que se prolonga na Literatura, que se

atualiza, cúmplice do sofrimento, assumindo um caráter abstratizante; força universal, amplamente encarnado numa experiência, e não raro nas próprias personagens. De outro modo, também tentaremos dizer que Eros preexiste à sua figura antropomórfica, ele nos surge, sobretudo, como uma idéia que avança na representação poética. Portanto, de modo algum, podemos concordar com a conclusão de Ann-Deborah Lévy, que no *Dicionário de mitos literários* (2005:324) afirma que:

[...] Eros deve a um fenômeno de desgaste o fato de ter caído no esquecimento [...] Ademais, a psicanálise terá contribuído possivelmente para “despoetizá-lo”, ao fazer do Eros um dos seus conceitos-chave: o princípio da ação, a vida, que se opõe a pulsão de morte (Tânatos) e que se realiza na libido. Ainda que signifique um reatamento com o Eros primordial, esse conceito desmistifica a alegoria e reconduz o desejo à sua dimensão individual.

Ora, quando nos referimos ao mito, não podemos deixar de considerar a sua plasticidade. E o efeito disso não é o reduzir, na medida em que o conceito referido pela autora, já supõe a alegoria. No tocante a sua decorrente *despoetização*, é preciso ter em conta que todo e qualquer conceito em literatura se submeterá as malhas da poética, ele se curva a um saber que aborrece ao meramente *Logus*. Ao contrário, a presença do *mutus* no conceito não permite o desbotamento de Eros.

Consoante Junito Brandão (2004:189), Eros é ‘a pulsão fundamental do ser, a *libido*, que impele toda a existência a se realizar na ação. É ele que atualiza as virtualidades do ser, mas essa passagem ao ato só se concretiza mediante o contato com *o outro*’. Ou seja, uma força desencadeadora da ação. Mais adiante o mesmo estudioso do mito lembra ‘O fato de Eros ser uma criança simboliza, sem dúvida, a eterna juventude de um amor profundo, mas também uma certa irresponsabilidade. Em todas as culturas, a aljava, o arco, as flechas, a tocha, os olhos vendados significam que o Amor se diverte com as pessoas de que se apossta e domina, mesmo sem vê-las (o amor, não raro, é cego), ferindo-as e inflamando-lhes o coração.’

O conceito de Eros acima citado confunde com o modo como a literatura apreendeu a Paixão, a conexão entre eles é intima, são elementos que se constituem da mesma substância e confluem para o mesmo objeto. Igualmente

toda referência à um pode ser aplicada ao outro, em função da cumplicidade de significação. Paixão e tragédia serão então palavras indissociáveis porque conjugam a experiência erótica – exaltação da vontade - e o acontecimento irrevogável. Eros se faz carne: mas o verbo é a *paixão*.

Ora, essa dimensão fatalista da paixão perpassa toda a história da literatura, de *Hipólito* de Eurípides, a *Fedra* de Racine, na Idade Média, com a retórica do amor cortês, aos místicos cristãos do século XVI, a *Fedra* de Racine, até uma autora contemporânea, como Adélia Prado. Estamos assim diante de uma representação que insiste enquanto fenômeno literário: A paixão, da antiguidade à literatura contemporânea, é a história de uma mimesis que pode ser traduzida na seguinte síntese: “A paixão destrói seu objeto” (ROUGEMONT 2003:524). Ela é, portanto, representação de um acontecimento fatídico, uma engrenagem onde se instaura o fenômeno do trágico.

Para assegurar esse último argumento, voltemos nossos olhos ao mundo antigo, encarando o nascimento de Eros como o diálogo mais que possível entre a tragédia e a experiência da paixão. Há, portanto, qualquer coisa de trágico em Eros. E nossa tendência será encontrar os pontos de contatos que nos autorizem a falar do Trágico e do Amor-paixão como fenômenos que se interpenetram. Deixando de lado, pelo menos por enquanto, a concepção da tragédia desenvolvida na *Poética*, de Aristóteles, passemos a considerar a tragédia, assim como a paixão, como modalidade mimética que encontra em Eros sua fonte primordial.

Tomamos tragédia, aqui como um conceito que se “desligou-se da forma artística com a que vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos” (LESKY 2006:18). É enquanto adjetivo que ele nos interessa, o que não impedirá a recorrência ao mito para fomentar nossa idéia central. Goethe, do outro lado, observa que “todo trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (apud LESKY 2006:31). Esta observação pode-nos ajudar a formar a síntese Tragédia/Paixão, a primeira como uma contradição que teria expressão máxima na experiência do amor-Eros, um fenômeno que reparte, divide, e

onde um destino fatídico acena como epílogo; a segunda, como uma situação arrebatadora, uma espécie de estado de loucura na soleira da morte.

Na essência do pensamento ocidental o trágico é como uma categoria do amor-paixão - uma experiência que se instaura violentamente, e é no tempo mítico onde rastrearemos os primeiros sinais de um deus que se despersonaliza: Ele deixa de ser uma figura mitológica e se subjetivisa, converte-se em numa situação abstrata, ora é adjetivo, ora se substancia. Necessariamente quando falamos de Eros, não estarmos falando das representações renascentistas, um menino alado portador de aljava e flechas. Nossas menções a Eros se referem à sua qualidade ontológica que atua como força perturbadora, linguagem e experiência contraditória à maneira de Goethe, um *modus vivendi* que nos permite essa nítida aproximação do amor-paixão com o determinismo trágico.

1.2 O Amor-Fedra

A tragédia Grega é a matriz de um quadro onde se é possível reconhecer as primeiras “aparições” de Eros, e onde pretendemos inaugurar as equações de nossas opiniões, de modo que deliberadamente escolhemos Eurípides como fonte primordial de um fenômeno que se consagra na criação literária.

Nas suas primeiras representações, Eros é aquilo que nos arrebata, a sua realização se dá justamente num ato de dilaceramento ‘Segundo Sófocles, Eros engendra a loucura, e o tema do Eros-nossos (doença) é desenvolvido por Eurípides. Mais sutilmente, este último distingue dois Eros, diferenciado o amor que leva à virtude daquele que leva à indignidade’ (LÉVY 2005:231) No entanto, o retrato mais recorrente de *eros* em Eurípides, a saber pelas suas tragédias, é de uma experiência que expulsa o homem dos jardins das virtudes, incompatível com o logos: é o instinto desafiando a ordem. Essa circunstância de uma experiência individual que permite aos heróis de Eurípides experimentarem o abandono completo de *sí*, instaurando a profunda perturbação da alma, é a que nos foi dada a conhecer no autor grego. Em certa medida, a lírica grega já o reconhecia como esse fenômeno, como os fragmentos de Safo (2003: 51) nos permite concluir:

] de novo, Eros me arrebata,
Ele, que põe quebrantos no corpo,
Dociamargo, invencível serpente

O Eros em *Hipólito*, de Eurípides, tem em Fedra, personagem na qual gira a trama, a encarnação desta acepção da paixão, tal qual está representada pela literatura, esse “[Eros] que atormenta” (SAFO 2003:51), e que Denis Rougemont, reforçando esse mesmo modo de sentir, em *História do Amor no Ocidente*, oferece-nos uma definição que bem serve ao modo pelo qual ela tem atravessado a criação literária. Assim, paixão “[...] quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. Amar o amor mais do que o objeto do amor, amar a paixão por si mesma, desde o amabam amare de Santo Agostinho até o romantismo moderno, é amar e procurar o sofrimento” (ROUGEMONT 2003:68). Fedra se reveste dessa paixão, que é, portanto, representação de um acontecimento fatídico, uma engrenagem onde se impôs o fenômeno do trágico. Dizer desse amor é devolvê-lo à sua natureza primordial.

Atormentada por um sentimento que inevitavelmente a impele para sua própria morte, Fedra se reconhece apaixonada pelo casto filho de seu esposo, o jovem Hipólito, sem saber, na verdade, que é vítima de Afrodite - a deusa do amor-, enfurecida com o jovem que desprezava seu culto em benefício da deusa Ártemis. Sobrepujada pelos poderes de Eros, só restavam duas alternativas para a esposa de Teseu: consumar ou não sua paixão pelo enteado, matando a paixão encerrada em si – como para salvar sua honra. A alternativa, de fato, é uma solução trágica. Nessa ótica, o que se coloca em relevo é a idéia mesmo de paixão como fatalidade; por isso, na antiguidade grega só se concebe a essa idéia somente “no seu sentido trágico doloroso” (ROUGEMOUNT 2003:96).

A paixão de Fedra por Hipólito é vivida como expressão de angústia e desespero: é a primazia do Eros sobre a razão como fato inconteste, uma espécie de maldição suprema – lembremos que a atração de Fedra pelo enteado é fruto de um planejamento de uma deusa ressentida –, ou seja, “[...] é mais uma punição dos deuses que um movimento de sua vontade” (RACINE

apud KURY 2003: 88). Nesse sentido, o trágico é a nossa vontade suplantada por um destino inexorável. A paixão é a lei. Cabe lembrar as palavras de Otega y Gasset (1967: 159) ao afirmar que “o sujeito trágico não é trágico, não é poético, enquanto homem de carne e osso, mas só enquanto saber querer. A vontade – esse objeto paradoxal que começa na realidade e termina no ideal – pois só se quer o que não é- é o tema do trágico; época na qual a vontade não existe, época determinista e darwiniana, por exemplo, é a negação do trágico e nele não se pode interessar”. Em *Hipólito*, existe Fedra e sua vontade e em posição diametralmente oposta à impossibilidade de realizá-la: impossibilidade porque a transgressão de fazê-la seria o corte no seu caráter, avigorando a tensão da Rainha. Ora, o que sustenta a tragédia é precisamente esse estado de ambigüidade. Essa Vontade, como já afirmamos, é sua auto-condenação, o que torna dolorosa sua paixão por Hipólito, já que essa experiência é um desafio à sua autonomia, à uma lei e à resistência do jovem Príncipe. Pensemos em Fedra, precisando obstruir todas essas circunstâncias, a fim de impor sua vontade, e vamos encontrar uma luta entre uma intenção e uma condenação: fez-se o Trágico.

Essa idéia da tragédia é a que pretendemos assegurar: a paixão como condenação, e a morte: uma via de mão única, como punição. Já que os deuses de Eurípides não ofereciam possibilidade nenhuma de redenção, o delito de Fedra a condena a ser expulsa para o mundo dos mortos. Em verdade, no poeta grego detém-se a idéia de deuses que insufla a paixão nos homens a fim de acusá-los do delito. Como se a presença de Eros, mensageiro de alguma divindade, indicasse logo em seguida a perseguição das Erínias. É que em ‘Eurípides [...] Eros não é encarado como força objetiva e sim como paixão subjetiva. [...] é sobretudo pelo poder do erótico levado as raias do patológico que Eurípides se sente repetidamente atraído e, também aqui, o contrapõe como revolucionário à tragédia antiga.’ (LESKY 2003: 209).

A invenção da paixão por Eurípides é a instauração da *Hibrys*, enquanto Eros seria essa potência que fratura a consciência. Ora, se é condenada a paixão, o instinto, o corpo, e o desejo, autorizar essa realidade provocaria a ruptura na mesma consciência agora obrigada a gerir um fenômeno que revive aflições e autocondenação. A paixão subjaz um ato que faz delito, reprovado pelos ditames da razão. É assim que vimos em *Hipólito*: o problema de Eros é,

no fim das contas, um problema de consciência face uma realidade. A personagem trágica se encontra dividida entre essas duas realidades: a paixão/vontade e o destino. O próprio Hipólito, que fez voto de castidade, é o sujeito perplexo frente à presença de Eros. Para o jovem príncipe a paixão é, inevitavelmente, uma mácula e seu ódio às mulheres (mais na frente aprofundaremos essa discussão), pode se traduzido como a uma realidade que tem nas mulheres, na obra eurípideana, a representação de uma ameaça, de modo que nos parece muito difícil encontrar o centro da ação dessa tragédia no jovem príncipe; é Fedra que parece somar toda a expectativa do drama. Se é Hipólito que nos faz sentir piedade e compaixão, é de Fedra que nos vem todo o horror: é ela que impõe a ameaça à sua castidade. Pensamento contrário a essa observação é o que diz Albin Lesky (2006: 211) a respeito da castidade do enteado da Rainha ‘Mas quando Hipólito, na conversa que se segue com o idoso criado, fria e secamente recusa a Afrodite a saudação devota, percebemos que sua orgulhosa castidade, ao negar um grande potencial vital, significa ao mesmo tempo *hybris*’. Se sua intenção em recusar os prazeres de Eros era ao mesmo tempo se “proteger” do descomedimento, é justamente, segundo o autor, por recusar – em nome de seu orgulho-, que ele é arrastado pelo sofrimento. No seu diálogo com o criado ele deixa bem claro que não prestaria culto a Afrodite, símbolo do amor profano: “Não amo deusas cultuadas na penumbra” (EURÍPIDES 2003:110). É a deusa lunar que ele rende homenagem. No entanto, a sua peremptória rejeição à deusa *Pandemos* não o livra da maldição que o atinge. Portanto, basta a desastrosa presença da paixão para anuncia o desfecho da obra: a queda pela volúpia da rainha e pela castidade do príncipe. É como se o autor desfizesse o suposto abismo entre esses dois mundos; a volúpia que Hipólito reprime e que Fedra libera parte do mesmo princípio. Eurípides reabre um vínculo entre essas duas realidades.

Violentada por uma experiência, sem consolo, Fedra reabsorve uma representação de um elemento que se fortalecerá na literatura: a paixão como objeto dilacerante, que desafia a integridade de um caráter e lhe causa a ruína. Tudo está em permanente ameaça na Tragédia *Hipólito*, todo elemento sofre a expectativa de ver seu tênue equilíbrio desintegrado, a unidade desfeita, porquanto “dilacerador” é um adjetivo que bem representa essa espécie de

mimese. É através “daquilo que dilacera” que a paixão se cumpre; o próprio discurso do teatro grego é uma tentativa de romper pelas palavras aquilo que foi dito. Hipólito refuta o discurso de Fedra, que inventa um discurso para Teseu, que nega o discurso do filho, e por último a carta que Fedra deixa acusando o príncipe será aceita e recusada pelo Rei; é quando todos se calam que o fato se esclarece. A cada discurso se rompe o horror, na linguagem grega; vejamos que o discurso cristão, séculos mais tarde, faz justamente o contrário: Cristo pretende reintegrar o homem ao Sagrado, e não separá-lo, as suas palavras operam exatamente uma construção para aquilo que foi dilacerado. Basta ao homem crer na palavra que está salvo, enquanto a condenação de Hipólito e justamente por Teseu ter crido na palavra. Aqui, a palavra dilacera; lá, a palavra salva. O amor-Fedra é também uma realidade aniquiladora: “Para Eurípides, o *pathos* da paixão tinha por si mesmo de passar ao primeiro plano. Numa versão precedente ao drama que chegou até nós, pintara o amor de Fedra com todo o arrebatamento da paixão” (LESKY 2003:209). Esse arrebatamento se configurará exatamente como um crime. Fedra sabe que está condenada e seu delito é também uma resposta a um mundo que não oferecia escolha. O seu Desejo era tanto quanto a *mania* grega: enviado pelos deuses como resultado de algum planejamento, que pretendesse lembrar aos mortais os seus poderes. Ele é, em sua essência, castigo divino. Desconfiança esta que Fedra já suspeitava: “Suponho que não é por natural fraqueza/ que as criaturas seguem o pior caminho, / pois todas elas são dotadas de bom senso” (EURÍPIDES 2003: 111). O amor-Fedra não poderia ser desejado, porque ele carrega, sobretudo, a violação de uma vida: a lembrança que os imortais reclamam respeito. A prece do coro pode nos dar uma idéia de como a Paixão é concebida em Eurípides (2003:117):

Amor! Amor que destilas desejo
pelos olhos e instilas volúpia
dulcíssima nos corações que invades,
queiram os deuses que não te vejamos
de perto com teu séquito de males
e que não nos persigas tanto assim!
Nem o fulgor das chamas, nem dos astros,
é tão potente quanto o de Afrodite
vindo das mãos do Amor, filho de Zeus
[...]

Amor, que traz para os mortais consigo
A ruína e todas as calamidades!
[...]

O amor-Fedra não é aquele Eros de Hesíodo que reúne os elementos: não há nada de ordeiro em sua manifestação. É ainda o Eros no Caos, força primordial de atração - a volúpia que Eurípides menciona -, mais ainda potência caótica. Toda ordem - mental e física (como mais na frente veremos) - será desafiada por essa energia desestabilizadora. Ele é aqui o filho de Ares, e assume o epíteto do seu pai *O Flagelo dos homens, o bebedor de sangue* e aquele que conduz como séquito *Phobos* (o medo) e *Deimós* (o pavor). É preciso sempre se lembrar disso: Eros, o filho do mais violento dos deuses, promove sempre a batalha fatídica nos heróis do poeta grego. Não é a toa inclusive que já se observa que ‘Desde a Antiguidade, os poetas se utilizaram de metáforas guerreiras para descrever os efeitos do amor natural. O deus do amor é um arqueiro que dispara flechas mortais’ (ROUGEMONT 2003: 330). Em *Hipólito*, o campo do conflito é a própria Rainha de Trezena. Fedra então será o *Areopago* de todo o infortúnio: a batalha sem vencedores.

Em *Hipólito* parece a realização máxima desse gesto imoderado na figura de Fedra, onde delírio e volúpia se misturam, e, sobretudo, onde o recato da rainha é vencido por uma força que consagra o seu *crime*. O erro de Fedra ainda perdura pós sua morte: é a sua mensagem falsa acusando o príncipe que garante e coroa a tragédia.

O amor-Fedra é a invenção de uma vida de delito, e consequentemente, de punição, que o sujeito obedece. É o amor não domesticado. Portanto, é a Tragédia, sempre em sua potência última, que vislumbramos. Poder-se-ia afirmar: é uma categoria de Amor que é saturação do Trágico. O furor de um fenômeno que não conhece o suave e o sublime: o destino do amor-Fedra é a região mais profunda do Hades, o Tártaro. Inevitavelmente é para lá que o homem caminha: é um meio de conhecer a Queda. É assim, um amor símbolo da Queda.

1.3 Prometeu apaixonado: o suplício do amor-Eros

Até a paixão de um deus pelos mortais, levada ao último extremo também será eternamente condenada. Prometeu e sua paixão pela humanidade também não ficou imune ao seu crime. Alegoricamente ele nos surge como condição daquele que experimenta *Eros*. O castigo prometéico de ter seu fígado devorado por uma águia, e para sua miséria, tal órgão se recomunha para renovar seu tormento, é o sentido de quem vive a realidade desse amor: uma ferida que se renova, um tormento sem alívio. Acorrentado, Prometeu – o ousado titã que desafiou o poder de Zeus - é a imagem da punição do apaixonado. Preso, punido por um ato de revolta, incapaz de se libertar, ele se reduz a um mortal impotente: o poder de Eros suplanta toda vontade de se ver livre. *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo, enquanto imagem poética, figura como traço do fenômeno Fedra. É como metáfora que cabe essa analogia entre a situação do titã agrilhoado e a Rainha. Ele é símbolo de um estado que “acorrenta” o homem, imagem muito utilizada para representar o homem que experimenta *eros*. O próprio São João da Cruz remeterá a essa imagem quando declara que “pela paixão a vontade fica presa e perde sua liberdade, sendo arrastada pelo ímpeto e força da paixão” (2008: 130). O drama de Prometeu é o drama do homem acorrentado pelo *pathos*, que transgrediu as leis divinas, que ousou ultrapassando os limites possíveis, que desceu do Olimpo, de onde gozava de paz e dos festivos banquetes, até a Terra. Essa descida prometéica conduzindo o fogo divino para os mortais, termina o confinando à condição de um Titã inferior. Apaixonado pelo Homem, era preciso se oferecer a essa raça. A sua descida necessariamente é o declínio determinado por Eros: Prometeu então se rebaixa até os mortais com a intenção de promover-lhes a civilização, mas, para isso, ele comete seu ato de imprudência: rouba o fogo divino. Condenado, só será ouvido o grito de aflição que ele ressoará no Monte Cáucaso.

O Titã é imagem arquetípica de rebeldia, tal qual a paixão-Eros: insurreição contra um deus e/ou contra a própria consciência. Ésquilo representa a Paixão como a rebeldia de um impulso que não imuniza nem os próprios imortais:

Para Ésquilo, homem de moral e de fé, apaixonadamente ligado a idéia da coincidência entre justiça e ordem divina, convém antes de tudo respeitar a justa medida e a harmonia: o grande erro dos deuses, como também dos “efêmeros”, consiste na híbris, na falta de medida que leva cada um a ultrapassar seus direitos. (TROUSSON 2005:785)

É bom notar que também no imaginário popular, o domínio de Eros é o sujeito “acorrentado” pela paixão, que rompeu com o bom-senso. Recorrente na literatura de todos os tempos, o amor-paixão será sempre essa ferida aberta, que não se decompõe completamente – como para aumentar o martírio - e sua renovação é temporária, tal qual o fígado devorado por uma águia, o que equivale dizer que a “harmonia” do apaixonado é mera ilusão. É apenas um momento de delírio de um mortal agrilhoado por um deus, imagem desoladora de um tormento: uma tragédia que se renova. A existência de Eros já é *per si* a garantia de uma situação fatídica, e Prometeu é o fiel retrato da presença de uma circunstância que nos arrebata à um estado de dolorosa contradição, e sua subsequente inexpugnável condenação. A sua paixão é condenada porque Eros é delito. Northop Frye (2004: 221) lembra que: “[...] o verdadeiro pecado de Prometeu foi o de convencer a humanidade de que, nas oferendas que queimavam aos deuses, poderiam comer toda a carne, pois estes se satisfariam com o resto”, ou seja, seduzir a humanidade para experimentar a carne não seria a mesma coisa que oferecer aos homens a Paixão?

Prometeu-Fedra transgride uma ordem; a sua ousadia (qualidade desse amor) desencadeia aquele cataclismo que ocorre no final da peça de Ésquilo.

A ação da obra de Ésquilo não serão eventos que transcorrem, situações que geram uma outra. E se, nas palavras de Aristóteles (1997: 27-28):

Assentamos que a tragédia é a imitação duma ação acabada e inteira, de alguma extensão, pois pode uma coisa ser inteira sem ter extensão. Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, per si, não se segue necessariamente a outra coisa; fim, pelo contrário, é aquilo que, de per si e por natureza, vem após outra coisa, quer necessariamente, quer ordinariamente, mas após o quê não há nada no meio; meio o que de si vem após outra coisa e após o quê outra vem.

Custar-nos encontrar essa concepção aristotélica, essencialmente descritiva, no registro do mito em Ésquilo. Sendo assim, a tragédia se caracterizaria por essa imitação de ações sucessivas, de acontecimentos interdependentes. Ora, essa idéia de sucessões de atos, é inexistente neste teatro de Ésquilo, e se situarmos *Prometeu acorrentado* como uma tragédia é somente porque a dinâmica agora está na sua angústia e na paixão da personagem. É uma espécie de ação-passiva - já que nada Prometeu poderia fazer, na condição de acorrentado, a não ser amaldiçoar cada vez mais o deus do Olimpo. O ato em Prometeu é sofrido: ele sofre a tragédia; não a desencadeia. O castigo da paixão é o imperativo que Ésquilo nos apresenta - “castigo” supõe algum delito a ser expiado. Temos então a ação deslocada para as emoções, um sujeito que sofre a paixão (a personagem de Ésquilo está impedida de qualquer ação). O infortúnio confere a um Eros a ausência de movimento, a completa impossibilidade de se autogovernar. Uma tragédia sem movimento-de-fora, um herói acorrentado a uma situação sem remédio: eis o que podemos dizer desse drama. O evento em Prometeu já aconteceu: o Titã já roubou o fogo divino, auxiliado pela deusa Palas Athena, e entregou, numa atitude de socorro, à humanidade. Ele descreve a ação; mas não a pratica. Tudo se passa no plano do discurso; na sua imobilidade, o Titã descreve os atos. A presença de alguns personagens como Hefesto, Hermes, Io e o Oceano não alteram em nada essa ação “de dentro”. Ésquilo confere então à tragédia exatamente um estado existencial: o seu discurso, um grandiloquente lamento de um deus castigado por outro superior, encerra o trágico. Prometeu lamenta a sorte, rememora sua façanha, mas sua ação está aniquilada. Prometeu está *passio* por fora e perturbado por dentro. A contradição desses dois estados não seria a natureza imutável do amor-eros?

Se transferíssemos essas qualidades como os efeitos de Eros, diríamos ver em Ésquilo: indócil, titânico, passivo e, paradoxalmente, ato de revolta e experiência que acorrenta; e a metáfora do cataclismo final pode ser compreendida como o destino findo daquele que está acorrentado por *Eros*.

A sua insubmissão ao todo-poderoso Zeus é o retrato do sujeito submetido à força de Eros, que não conhece limite. O profético Titã não conhece a cura para seus males, e embora tenha o dom dos oráculos, não conseguiu vaticinar o destino que o espera: a cegueira da Paixão determina

aquilo que Prometeu poderia ter evitado. O comovente discurso em que ele declara insuflado pelo amor aos homens, pode nos oferecer a idéia do suplício e do auto-sacrifício, que é esse amor:

Mas, para quem não sente em sua própria carne
todo este sofrimento, é fácil ponderar
e censurar. Eu esperava tudo isto;
foi consciente, consciente sim, meu erro
- não retiro a palavra. Por amor aos homens,
por querer ajudá-los, procurei eu mesmo,
meus próprios males. Nunca, nunca imaginei,
porém, que minhas provações implicariam
em ressecar-me para sempre nestas rochas
e que teria por destino ficar só
neste cume deserto para todo o sempre.[...] (ÉSQUILO 2004:28)

Como invenção antiga, o amor-Fedra atravessará a arte literária, e assim como o fígado do titã Prometeu, renova-se sem perder essa imagem poética de realidade dilacerante, uma águia que devora o fígado do apaixonado. Esta imagem simbólica, poeticamente trágica da obra de Ésquilo, de imediato nos remete a Novalis, como se ressoasse nele o grito de Prometeu dizendo que “todas as paixões terminam como tragédia, tudo o que é finito termina com a morte, toda a poesia tem qualquer coisa de trágico” (“apud” ROUGEMONT 2003: 298). Mas Prometeu não gritaria contrito, nem pretenderia que o homem evitasse o amor-eros. O símbolo Prometeu sugere esses dois estados que se redizem: o seu tormento engendra a Tragédia na poesia e a sua voz toante canta a sua malfadada paixão pelos mortais.

Consubstanciada na esposa de Teseu, o sacrifício do Titã encontra ecos. É somente se autodestrindo que também destrói-se a paixão – encarnada em Fedra, acorrentada por essa realidade. Em Prometeu, a paixão significa sacrifício - a auto- imolação da Rainha que se enforca -, afinal “Entre os deuses e os homens, o modo normal de comunicação é o sacrifício, essa invenção de Prometeu” (VERNANT: NAQUET 2005:232). Sem dúvida, é uma solução radical, mas é a solução que a natureza trágica de Eros aponta: “a preponderância do destino” esmaga Fedra e seu desejo por Hipólito, que é justamente “o desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo” (ROUGEMONT 2003:69), exige o holocausto como ato para expiação da paixão: o sacrifício como exigência do amor-eros. Nesse sentido, a voz de

Rougemont parece falar diretamente à personagem de Eurípides. Esta, ferida e aniquilada por um Eros que se faz destino. O acontecimento pungente que a personagem vive é agora o de cumprir o seu destino funesto. A paixão é o *caminho para*.

Importa-nos lembrar que antes de cometer o suicídio – esse auto-sacrifício prometéico -, Fedra deixa uma carta ao rei Teseu, acusando o jovem Hipólito de tê-la ofendido. O golpe final é um estratagema de vingança em função de seu orgulho ferido. Podemos interpretar esse ato *destratável*, numa adjetivação bem ao modo grego, da Rainha como o último gesto de insubordinação aos poderes de Afrodite, que deve ter mandado seu alado filho para cumprir o amor-paixão na mortal Fedra. Ainda podemos lembrar que ‘No *Prometeu* encontramos essa mesma relação entre o tirano e o escravo, accidentalmente, mas enriquecida e tornada mais complexa. Zeus-tirano e Prometeu-escravo, um escravo torturado, como só os escravos podem ser, o par se reencontra entre os deuses’ (VERNANT: NAQUET 2005:238). Na condição de escrava da paixão – o verdadeiro tirano- o derradeiro erro de Fedra consome e coroa a tragédia em Eurípides. Paixão e punição / Acusação e delito será o núcleo desta obra.

1.4 O crime *Eros* à um passo de *Tânatos*

Como ficou dito, a representação da paixão terá o delito como signo por excelência – é nele que Eros se move. Oferecendo dois exemplos, se considerarmos dois grandes arquétipos da história de paixão como *Tristão e Isolda* e *Romeu e Julieta*, é o delito do casal para com o rei e a família, respectivamente, que primordialmente será o fio condutor do acontecimento trágico. Vale lembrar o subtítulo que Julia Kristeva dá ao seu ensaio sobre a obra de Shakespeare, *Romeu e Julieta ou o amor fora-da-lei*, onde ela encontra o terreno de sobrevivência desse fenômeno somente fora de sua legitimação, e de onde, estendendo um pouco o conceito, poderíamos dizer que é na esfera do crime que ele se desenvolve, “A infração à lei, o desafio, constituem a condição primeira da exaltação amorosa: os Capuleto e os Montecchio podem muito bem se odiar, mas Romeu e Julieta irão se amar” (KRISTEVA 2003:96). Para a autora, o Eros-Paixão morre quando legitimado,

o que demonstra, de acordo com a autora, a perfeita incapacidade de vida da paixão no casamento. Por outro lado, podemos dizer que a margem da esfera da legalização é Eros que mata, assim ‘O amor deve morrer às portas de sua legalização; Eros e lei são incompatíveis;’ (KRISTEVA 2003: 112). A sua sobrevivência se dá apenas na esfera do delito. A resolução fica entre matar Eros ou morrer por ele. À luz desse raciocínio, Fedra não poderia sentir paixão pelo seu esposo, onde não haveria possibilidade de transgressão alguma. É em função de um objeto que ameaça essa lei, e esteja, portanto, fora dela, que justifica sua paixão por Hipólito. Ele, símbolo desse objeto puro a ser violado: o obstáculo que alimenta a paixão.

O mito da virgem Astréia ilustra muito bem esse objeto Hipólito. Se na mítica idade de ouro, de Hesíodo, os deuses conviviam em harmonia com os mortais, logo após iniciar seu processo de degradação progressiva, chegando a Idade de bronze, onde a injustiça reinava, Astréia se retira da convivência com os mortais, para não se macular com a *hibrys* humana, e se autocatasteriza na constelação de Virgem. Pois bem, se Fedra investe contra o casto Príncipe, a ‘retirada’ de Hipólito (sua peremptória recusa) é a defesa de sua própria pureza. É a tentativa em não se macular contra o criminoso desejo que mancharia o símbolo que ele representa. É o mito da virgem Astréia que se atualiza no Príncipe. A pureza de Hipólito (como sacerdote de Ártemis a sua castidade era uma rigorosa condição: puro e casto quanto a própria deusa da caça), redimensiona o delito da rainha: o seu desejo teria como consequência macular a pureza do filho de Teseu. Mas ele, não podendo exercer essa façanha da auto catasterização, suplica aos deuses que retire então a raça que representa esse mal:

Ah Zeus! Por que impôs ao homem o flagelo
de mau caráter chamado mulher e o mostras
à luz do sol? Se desejavas propagar
a raça dos mortais, não seria às mulheres
que deverias dar os meios para isso.

[...]

Eis a prova de que a mulher é um grande mal:
o pai, que lhe deu a vida e a criou, concede-lhe,
para livrar-se desse mal, um dote e pode,
assim, mandá-la um dia para outro lugar.

[...]

Morram as duas! Nunca diminuirá
 este meu ódio contra todas as mulheres
 e em tempo algum cessarei de apregoá-lo
 pois jamais elas deixarão de ser perversas.
 Ou lhes ensinem a virtude, ou me permitam
 Continuar a detestá-las para sempre! (EURÍPIDES 2003:123)

A partir desse horror do princípio às investidas daquela que pretendia desafiar a lei e corromper sua pureza, estamos convencidos que caso Hipólito estivesse no lugar de Teseu, Eros escaparia para terreno menos estéril. Para Kristeva a legitimação da paixão causaria a sua morte, e somente enquanto realidade legitimada é que Eros se enfraquece. A sua natureza é ilegal; e é nela que ele se fomenta. É à margem da lei e sob o signo da transgressão que ele se expressa em toda sua potência. A mesma idéia encontramos em outro autor, aqui tão citado, ao reforçar que “a paixão e o casamento são por essência incompatíveis. Suas origens e seus objetivos são excludentes” (ROUGEMONT 2003: 372). Eros sobrevive em Fedra porque nela ele não só é ilegítimo, mas é um fruto espúrio. Enquanto potencialmente bastardo, Eros adquire domínio. A sua ameaça se encontra justamente no seu reconhecimento. Enquanto extralegal ele se encontra na esfera do aceitável. Permitido, a paixão morre. Perguntemos então o que nos garante que a própria Fedra sustentaria o peso da lei para notar a sobrevivência do amor-eros. Kristeva, por exemplo, não consegue imaginar Romeu e Julieta sobreviventes da tragédia sem comprometer a realização do drama: ‘Imaginemos nossos ‘dois perversos’ de Verona, sobreviventes eventuais de sua dramática histórica, tomando a segunda via. Poder-se-ia encontrar argumentos para tal roteiro até mesmo em suas próprias réplicas. Mas Shakespeare, quanto a ele, parece ter querido sacrificar às conveniências, desta feita: ao fazê-los morrer, salvou o casal puro’ (KRISTEVA 2003:106). Subscrevemos que, na verdade, a morte dos amantes shakespearianos é a tentativa de salvar o próprio Eros. Da mesma maneira, como imaginar Fedra e seu Hipólito como um casal provando a estabilidade do amor? O que Eros precisa justamente é:

[...] recriar obstáculos para poder de novo desejar e para exaltar esse desejo ao nível de uma paixão consciente, intensa, infinitamente interessante [...] uma extensa e enfadonha literatura romanesca descreve esses tipo de marido que teme a ‘insipidez’, a monotonia dos

laços legítimos, na qual a mulher perde seu “atrativo” porque já na há obstáculos entra ela e ele [...] (ROUGEMONT 2003: 381).

Enquanto experiência ameaçada por uma vida ilegítima, *Tânatos* é uma realidade que não paira sobre Eros. Fora isto, é ocasião em que não poderíamos deixar de perceber esse diálogo permanente: traço dominante em literatura – paixão e morte. Na obra do “mais trágico dos trágicos”, segundo Aristóteles, a paixão se cumpre pela morte de Fedra. A tragédia de Eurípides não existiria sem a sombria presença da morte: a reconciliação de Fedra e Teseu, ou a possibilidade de viver seu amor por Hipólito num final feliz, eliminaria toda a dimensão existencial da obra. O *Tânatos* surge como a segunda face de Eros, e como o destino final o qual ele aponta. Destino inescapável, como Fedra anuncia ‘Não vejo outra saída: o único remédio / é procurar a morte já, sem mais demora’ (EURÍPIDES 2003:119). O amor-eros não oferece redenção, ele conduz para uma espécie de destruição. A Rainha se adianta ao dizer um destino inevitável: o destino de Eros é funesto. A paixão rompe, destrói, transforma e em sua essência mundana traz o prenúncio da morte. É portadora do *Tânatos* - mote de uma abundante poética. É de *Eros* e *Tânatos* que a tragédia se alimenta. Num mundo não cristão a possibilidade de salvação da paixão está excluída, e mesmo em algumas obras citadas por Rougemont, ainda que impregnada de mística cristã - é o caso de Tristão e Isolda –, a morte se oferece como expectativa última. Não há direito à vida após o conhecimento da paixão- esse fruto proibido. Novamente o autor bem lembra essa relação que vai perpassar toda poética, ou seja,

Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo o que há de universalmente emotivo em nossas literaturas, em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. (ROUGEMONT 2003: 24)

A associação de Eros com a morte garante o elemento desencadeador da tragédia: ela se sustenta nessa tensa relação paixão/morte porque ambos se utilizam do mesmo código: uma experiência dolorosa, violenta e pungente. A vontade versus o obstáculo para realizá-la que se impõe a Fedra, essa

incapacidade de acomodar que só encontra na fatalidade a solução última, reitera o parentesco Eros/Tânatos.

Outro exemplo que diz respeito ao suicídio das mulheres, em função de serem potencialmente, em literatura, alvo mais eficazes para os efeitos de Eros, é o de Dido em *A Eneida*, de Virgílio. Enquanto o herói clássico – modelo dos heróis homéricos- Enéias possui um destino a cumprir, mais propriamente, uma civilização a fundar, que viria a ser Roma. O seu namoro com Dido não é outra coisa a não ser parte de um plano no cumprimento desse destino: filho de Vênus, mãe dos amores, a paixão da Dido, presente no “Livro IV”, é insuflada pela deusa, embora o encontro com o herói troiano já ocorra no “Livro II”, onde: “Esta princesa o acolheu benignamente e ouviu dele a narração dos últimos dias de Tróia. Vênus, que substituíra Ascânia por seu filho Cupido, desencadeou no coração de Dido violenta paixão pelo herói troiano. Enéias, encantado com a gentileza da fenícia, esqueceu-se do seu destino, gozando dos prazeres que a corte lhe oferecia” (SPALDING 2004:52). O estado da Princesa Fenícia em muito se assemelha com Fedra ‘Mas a rainha, d’antes já ferida / De violenta paixão, nas veias nutre / A chaga e em fogo oculto se consome. [...]’ (VIRGÍLIO 2004: 103), o que as distingue é mais o destino do objeto de suas paixões, que a condução desventurada da sua sorte.

Cupido, o nome latino de Eros, em verdade semeia em Dido a semente de Tânatos. Quer dizer, a contribuição de Dido na epopéia virginiana é somente como uma peça dentro de um jogo muito maior, é no Lácio que está o destino último de Enéias, e a vontade da princesa fenícia não poderia estar em grau de importância superior à de um grupo. Dido/individuo e Enéias/comunidade – forças contrárias - são as representações que o poeta Vergílio expõe nessa epopéia.

O Eros participa do individuo, caso contrario não haveria comunidade, sobretudo no poder de atração e desagregador da paixão. Embora o autor aqui supracitado Rougemont reconheça a atuação de Eros no âmbito do não-individuo como ele afirma “Ora, a Nação é a transposição da paixão para o plano coletivo” (2003:351), nesse sentido a exaltação do “eu” se desloca para o coletivo: “O ardor nacionalista é também uma auto-exaltação, um amor narcisista do Eu coletivo” (ROUGEMONT 2003: 352). Apesar disso, é importante sublinharmos que enquanto se encontra numa Nação, Eros é uma

energia diluída – talvez tão somente dessa maneira ele possa ser encontrado numa Epopéia, onde o Eros se despersonaliza. Do contrário, num único indivíduo, encontramos-nos concentrado, agindo, assim, o fenômeno da personalização:

Eros concentrado	Eros diluído
Indivíduo	Nação
Dido (o particular)	Enéas (o transpessoal)
Queda	Esplendor
Degradação	Ascensão
Ciclo que se esgota (destino trágico)	Ciclo que se renova (destino épico)
Tempo <i>Passio</i> Estanque	Tempo <i>Accion</i> Dinâmico
Cessamento	Porvir

É em Dido que o trágico se desenvolve. A retirada, no seu suicídio, da princesa enamorada de Enéas, é o recolhimento de Eros, o afastamento do trágico que não ofereceria o desfecho do fenômeno épico. Como já afirmamos, a Epopéia, comprometida com um sentido histórico e glorioso, dirigido ao coletivo, precisava sufocar esse momento trágico, que é esta sombra de Fedra em Dido - essa testemunha da paixão, pondo ênfase na individuação. A morte da Fenícia termina por salvar a epopéia e por descartar a tragédia. O sentido de exaltação, na reorganização na épica virginiana, torna premente que a paixão de Dido fosse sufocada, assim fez o poeta: o destino trágico da Princesa abre ao destino épico do Troiano. O desespero e a agonia da vítima desse amor-Fedra não poderia gozar mais da bonança:

[...] No silêncio da noite, ao sono entregues,
Suavizam seus males, seus cuidados,
Das fadigas diurnas esquecidos:
Mas não assim a mísera Fenísia!
Nunca ao sono se dá, nunca anoitece
Para o seu coração, para os seus olhos.

**Antes mais se exasperam seus tormentos:
De novo mais feroz o amor ressurge:
N'um proceloso mar d'iras flutua,
Luta consigo mesma [...] (VIRGÍLIO 2004:125)**

Mas mesmo este tormento da Princesa não impedirá ao pio Enéias cumprir seu desígnio divino, e será o mensageiro deus Mercúrio que lembrará ao herói que um destino grandioso o aguarda, portanto, que desprezasse o Eros que causaria a destruição, e voltasse a sua energia inteira para construir e se tornar pai de uma civilização guerreira e gloriosa. Vale transcrevermos esse discurso:

**Enéias, já de tudo abastecido
Para a viagem e certo da partida,
Sobre a alta popa ao sono se entregara:
Quando a figura em sonhos lhe aparece
[...]
E desta arte lhe diz: Filho de uma deusa,
Dormes n'uma tal crise? Não vês (louco!)
Que iminentes perigos te rodeiam?
Não sentes respirar galerno o vento?
Traições e atroz vingança ela medita,
Como quem a morrer está disposta;
N'um proceloso mar d'iras flutua.
E não foges d'aqui a toda a pressa,
Enquanto de fugir está a tempo?
Verás cobrir-se o mar de curvos lenhos,
Fachos luzir, ferver em fogo as praias,
Se demorado aqui te encontra a aurora.
Eia, parte. A mulher por natureza
É coisa vária e instável. Disse, e logo
Da noite se escondeu nasatrás sombras. (VIRGÍLIO 2004:126-127)**

Deixamos de lado todos os aspectos políticos, que envolvem a obra de Vergílio, composta por encomenda do imperador Augusto, na intenção de exaltar aquele império, e analisemos esta paixão enlouquecida de Dido, que, desesperada contra a partida do Troiano príncipe, insensível ás suas súplicas - este advertido pelo deus sobre o perigo da Fenícia sucumbida por Eros, somando as qualidades do seu próprio sexo ‘instável’ - antes recorre a todos os recursos infecundos para assegurar a permanência do herói, e vai por fim até uma pira e se auto incendeia – Eros então sucumbe no fogo mortal:

Então Dido convulsa, delirante,
 E em seu atroz propósito obstinada,
 As sanguíneas pupilas revirando,
 E de lívidas nódoas as trementes
 Faces interpoladas, e no rosto
 Já de morte o palor antecipado,
 No interior do paço entra correndo,
 E furibunda sobe a alta fogueira,
 E arranca da bainha a Teucra espada,
 Dom para um uso tal requerido.
 Ali quando os vestidos viu Troianos
 E o conhecido leito, demorada
 Chorando um pouco esteve, e meditando;
 E depois, debruçada sobre o leito,
 Proferiu estas últimas palavras:
 [...]
 Me libertai! Vivi, e enchi o curso
 Que a fortuna me havia destinado:
 E grande e gloriosa a sombra minha
 Agora baixará da terra ao centro.
 [...]
 Morrerei sem vingar-me? ...Sim, morramos.
 Quero assim, mesmo assim, descer aos Manes.
 Veja lá do alto pélago este fogo
 Com seus olhos o Dárdano e o presságio
 Do meu trágico fim leve consigo. (VIRGÍLIO 204:130)

Mas o herói, representando um vindouro povo, estava decididamente disposto a partir, e Dido, representação da unidade abandonada, não suportaria a ausência do amado. Este dirigido a cumprir o seu destino coletivo. A Princesa Fenícia, cumprindo Eros, exerce seu destino individual, “*seu monstruoso desígnio*”. Pois bem, como não condenar, num mundo que imbricava a necessidade coletiva como superior à vontade individual, a paixão que impediria a realização da epopéia? Os rastros da tragédia, sob a figura de Eros encarnada em Dido, foram logo mortalmente combatidos. Mais a tragédia só desperta terror e piedade, e a epopéia é um canto de exaltação profundamente significativo a um povo, era essa última que Vergílio precisava salvaguardar, donde abate no fogo o amor-Fedra, ou a tragédia estaria no lugar da epopéia. É preciso lembrar que o fogo na *Eneida* não tem função de purificar, como o simbolismo o fogo tantas vezes o consagra, mas somente de conter a paixão, e, sobretudo, de extinguir a força de *Eros*, empecilho para o mundo épico. Esta estrutura recorrente de paixão/destino/morte já se inicia

quando as próprias heroínas aparecem em cena, abatidas pelo fogo-Eros; com este, já se principia o processo de consumação.

A primeira cena de *Hipólito*, em que a rainha surge em cena, estendida num leito, em profundo estado de morbidez, é também a idéia do amor que se assemelha a uma doença. É conhecido que “A Antiguidade não conheceu nada semelhante ao amor de Tristão e Isolda. É por demais sabido que para os gregos e romanos o amor era uma doença (Menandro), na medida em que transcende a volúpia, que é o seu fim natural” (ROUGEMONT 2003: 80), e mais adiante conclui o autor “que a paixão profana seja na verdade uma forma de intoxicação, uma ‘doença da alma’, como pensavam os antigos” (ROUGEMONT 2003:378). Em verdade, o que temos é Fedra que se prepara para a morte: ela nos aparece como uma doente, lânguida, enfraquecida ao ser tocada pela fagulha da paixão. É curioso notar que a presença da paixão se realiza também em um estado *a-pathos*. Contraditório que a paixão provoque um estado que é, justamente, o seu contrário: o estado de apatia. Desse modo a paixão seria uma espécie de prelúdio da morte (absoluta apatia), porque se o *pathos* é negado, somente resta o enfraquecimento gradual da razão, é a visão da perda de si mesmo: o homem se afasta de sua natureza primordial até voltar ao abandono completo de si. O seu autodomínio é cedido ao Destino, pretendendo que a Paixão se cumpra. Enquanto patologia, é um fenômeno que definha a alma: a ruptura entre uma vontade de dentro e a vontade de fora, e a incapacidade de encontrar o equilíbrio entre os dois pólos, ou seja, aquela contradição observada por Goethe. Em verdade, é a vontade do destino que predominará, o domínio de si é violentado pela força de um Eros-*Fatum*.

Outro aspecto importante é o discurso débil de Fedra, no limiar da loucura “Ai! Infeliz de mim! Que fiz, então?/ Onde andará meu senso desgarrado?/ Enlouqueci, vítima da vertigem/ mandada por um deus. Ai! Ai de mim! (Eurípides 2003:102). Aqui temos a associação da paixão com a loucura e a vertigem – dois estados que figurarão na poética de Eurípides. O erótico como um discurso sinuoso e dionisíaco. Os versos de Fedra – situados entre a morte e o prazer – é o discurso do devaneio. É a relação indissolúvel entre o fenômeno Eros e a perda da razão. O delírio como qualidade do Eros manifesto. Na tragédia, o amor-paixão é potência radical: mas é também oximoro onde paixão e apatia se alternam.

Apesar de não citado uma vez sequer na obra de Eurípides, o deus Eros é força propulsora na relação de Hipólito e Fedra - agente desencadeadora da manifestação da paixão. Ele, porque o nega – defendendo sua pureza; ela, porque se torna agente de sua manifestação; não há como escapar de suas ações. A ausência da paixão nele e a predominância nela, parece-nos o combate daquele que nega o destino e daquela que o reintegra. Mas seja lá qual atitude se tome a presença desta realidade, ela garante a fatalidade da experiência. Fedra é “dominada por uma paixão mórbida” (KURY 2003:85), ou seja, há nela essa alteração de vigor e esmorecimento. De onde voltamos ao modo de representar a Paixão pela literatura: é a relação paixão-morbidez que aparece como associação basilar, inseparável, substantivos que adjetivam essa realidade criada.

Mas há em literatura uma paixão que não carregue esse segundo adjetivo como uma espécie de completude semântica? Já não é por natureza um estado de morbidez, ou seja, um estado de pré-morte ou de ameaça? O parentesco de *Eros* e *Tânatos* não é o segmento mais óbvio em literatura que a tradição nos herdou? Muitos séculos mais tardes, ainda encontramos esse mesmo padrão recorrente que fará da Paixão e da Morte moeda de mesma face, como vemos num soneto de Cervantes (2003:228). Ou seja, de Eurípides a Cervantes viver de *Eros* é Morrer por ele mesmo:

Bem sei que morro, pois não sendo crido,
Forçoso é que me acabe o desconforto;
Podes ver-me a teus pés, ingrata, morto.
Mas nunca de adorar-te arrependido.
[...]²

1.5 Ataraxia em Ricardo Reis: A trégua do amor-paixão

Se dermos um salto até o século XIX, a fim de destacar os ecos da mimesis da paixão, ainda escutaremos repercussões num clássico Ricardo Reis preocupado com uma vida de sossego, no pleno predomínio de uma

² Yo sé que muero, y si no soy creído, / ES más cierto El morir, como ES más cierto / verme a tus pies, oh bella ingrata! muerto, / antes que de te adorarte arrepentido. (S.D 352)

ordem estética, o que equivaleria dizer que o heterônimo celebra a vida sem paixão- caso raro em Literatura:

Vem sentar-te comigo, Lídia, à beira do rio.
 Sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos
 Que a vida passa, e não estamos de mãos enlaçadas.
 (Enlacemos as mãos)

[...]

Desenlacemos as mãos, porque não vale a pena cansarmo-nos.
 Quer gozemos, quer não gozemos, passamos como um rio.
 Mais vale saber passar silenciosamente.
 E sem desassossegos grandes.

Sem amores, nem ódios, nem paixões que levantam a voz,
 Nem invejas que dão movimento demais aos olhos,
 Nem cuidados, porque se os tivesse o rio sempre correria,
 E sempre iria ter ao mar.

Amemo-nos tranquilamente, pensando que podíamos,
 Se quiséssemos, trocar beijos e abraços e carícias,
 Mas que mais vale estarmos sentados a pé um do outro
 Ouvindo correr o rio e vendo-o.

Colhamos flores, pega tu nelas e deixa-as
 No colo, e que o seu perfume suavize o momento –
 Este momento em que sossegada mente não cremos em nada.
 Pagãos inocentes da decadência.
 [...] (PESSOA, 1997:256).

Todo o poema, que aparentemente recusa a presença de Eros, em verdade o acusa. A sua negação o torna presente em cada estrofe. O poeta desconfiado da sua força invencível, decide por evitá-lo. Ricardo Reis sabe que uma vida em harmonia exclui a paixão – experiência que ameaçaria o mundo de impassibilidade olímpica de Ricardo Reis, que prefere que “Amemo-nos tranquilamente”. Tranqüilidade impossível onde Eros se insinua. O poema é a imagem de uma vida sem a perturbação, donde o que se é cantada a placidez do momento. Em tese, a paixão não é o estado de espírito que existe na primeira estrofe: “sossegadamente fitemos o seu curso e aprendamos”, dado que é uma vida sem “desassossegos grandes” a que o poeta aspira. Sendo o desassossego um traço determinante em Eros, ele não pode interagir nesse ambiente de contemplação. Quando Ricardo Reis vislumbra um mundo ‘sem

amores, nem invejas, nem ódios que dão movimento demais aos olhos” é a afirmação mais clara que Eros está completamente denegado em seu universo, e resta-nos ainda dizer que ele coloca na mesma frase, como se fizessem parte do mesmo campo semântico “amor/ódio/inveja”. Um mundo sem conflito, sem a opacidade do Caos. Um mundo sem Eros é a representação mítica Idade de Ouro de Hesíodo. Ricardo Reis – clássico por excelência – só poderia rejeitá-lo, na medida em que essa “realidade” ameaça o equilíbrio de um mundo clássico, onde reina a tranqüilidade, a ordem e a harmonia. O mais helenista dos heterônimos de Pessoa só poderia celebrar a razão, condição que implica a recusa perturbadora do *pathos*. No seu mundo não há espaço para paixão, realidade que no seu código tácito anuncia a morte. É a beleza clássica, na sua apoteose da razão, que o poeta celebra. Razão esta que não coaduna com o amor-Eros.

1.6 Paixão-eros: As amoras vermelhas

Caso mais flagrante é a narrativa de *Píramo e Tisbe*, e que certamente está na raiz no mito mais popular sobre o amor infeliz, *Romeu e Julieta*, e tanto convededor desse mito, o dramaturgo Shakespeare o colocou como uma peça a ser representada dentro de *Sonho de uma Noite de Verão*, reforçando talvez o caráter de ilusão – ou mesmo de mimesis dentro de uma mimesis (duplamente simulacro) - que a paixão pode encerrar. Em *Píramo e Tisbe* encontramos todos os elementos que corroboram a idéia da paixão-Eros enquanto delito, que precisa ser punida, que coexiste dentro de um círculo ilegal, e encontra na morte seu destino inevitável. O mito manipula duas categorias de Eros “a paixão e o destino”: ‘Situado na Babilônia, a fábula tem como tema o encontro de duas forças: o amor e a fatalidade’ (GRAZINI 2005: 780)

Conhecemos a lenda por meio do livro *Metamorfoses*, de Ovídio, mas bem sabemos que essa fábula tinha já circulação oral e o que o autor fez foi somente plasmar a narrativa no livro Quatro, dando-lhe talvez, pela primeira vez, a forma literária: Píramo é um garoto, que se enamora da jovem Tisbe, e como a família eram inimigas, ele não poderia consumar esse amor (a idéia da Paixão como uma violação). E só por meio de uma fenda na parede os dois

jovens venciam a resistência à essa oposição: a paixão mais forte que qualquer lei que viesse impedir a união. Embora não houvesse aqui adultério de nenhuma espécie, os amantes se comportam como se tal existisse nesses encontros clandestinos. De modo geral, temos a representação mais redundante da Paixão: a proibição a ser transgredida. A propensão de *Eros* é de encontrar somente nas “brechas” e fendas o estreito caminho para viverem o domínio do amor. Da mesma maneira, é também na clandestinidade que Fedra experimenta seu amor por Hipólito. Sem a reciprocidade deste, ela constrói a possibilidade de violação. E ainda que concretamente inexista nenhuma parede que sirva de obstáculo (ou talvez o próprio Hipólito seja esse muro), há, no entanto, a situação de esposa do pai do Príncipe que é empecilho, tanto quanto o muro que separa dos jovens amantes Píramo e Tisbe.

A natureza da comunicação dos jovens nos evoca à uma situação que envolve risco e ilegalidade, ao mesmo tempo são esses dois elementos que sustentam a vida dos enamorados. Num ato de imprudência, esses “fora-da-lei”, na expressão de Kristeva quando se referia aos amantes de Shakespeare, num gesto desarrazoadamente decidem marcar um encontro fora da cidade, a fim de desafiar a impossibilidade dessa união. O encontro é marcado a noite, justamente numa tumba (fato bastante significativo enquanto local da consumação de *Eros*). Tisbe, que segundo o poeta “O amor a tornava audaciosa” (Ovídio 2003:75), é a primeira a chegar e o espera sobre a sombra de uma amoreira, e ao ser surpreendida por um Leão, a jovem foge, deixando cair o seu véu. A fera, ainda com o sangue da sua última vítima manchando seus lábios, despedaça o véu. Quando Píramo chega e encontra o animal com o véu de sua enamorada, percebendo o sangue agora contido no tecido, conclui que ela já estivesse sido devorada pelo Leão (O animal pode muito bem nos sugerir como símbolo de um perigo que ameaça os amantes). Não podendo suportar tamanha desdita, Píramo se mata. O seu sangue derramado sob a amoreira outrora branca tingirá para o todo o sempre o seu fruto da tonalidade do sangue: por esta razão, segundo a fábula, as amoras são vermelhas: eterna memória da desgraça de uma Paixão (ou de todas as paixões que se consagram pelo sangue?). Quando Tisbe volta ao local e encontra Píramo morto, da mesma espada que matou seu apaixonado, ela se

suicida coroando com a morte o signo de *Eros*. Somente depois da morte, num gesto de reconciliação, tal qual ocorre em *Romeu e Julieta*, as famílias se unem e colocam as cinzas na mesma urna, selando o pacto de união entre os enamorados que se encontram na morte.

O que estaria na essência dessa fábula a não ser a noção de erro, no sentido de um engano entre o casal, e que será a engrenagem para o final trágico? Engano que estaria como noção primeira que permeia a Paixão: um equívoco com suas funestas consequências, lembremos que:

As versões poéticas de Gongora (1618) e Marino (1620) são também paródias e desenvolvem os equívocos da fábula por meio de equívocos de linguagem. Para Gongora, os amantes, vítimas de ilusão que os faz acreditar em ‘falsos testemunhos’, caem numa armadilha. [...] Marino, por sua vez, interpreta a inocência dos amantes como uma forma de *hubris*, uma transgressão às leis divinas (mas os deuses como sempre estão ausentes). Além do que, Píramo e Tisbe, por não saberem interpretar os signos, são presas fáceis das aparências enganadoras. (GRAZIANI 2005:782).

Uma vez a razão enfraquecida, a capacidade hermenêutica dos jovens está também alterada. Todo acontecimento gira por e para o amante. A realidade agora aponta para um único objeto, é aquela fixação que é ‘uma obsessão da imaginação concentrada numa única imagem – e a partir daí – o mundo desaparece, ‘os outros ‘ deixam de estarem presentes [...]: estamos a sós com tudo o que amamos. (ROUGEMOUNT 2003: 202). Na cena que Píramo encontra o leão ensanguentado despedaçando o véu de Tisbe, só poderia existir, nessa ótica, uma única interpretação possível: a morte, destino e êxtase aguardado dos apaixonados, realizara-se. Píramo então cumpre o seu termo. Em *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare, Teseu, antes de assistir a peça *Píramo e Tisbe* (onde curiosamente o muro e o leão ganham status de personagens), no seu diálogo com Hipólita, constrói a imagem do apaixonado, segundo o qual não seria possível confiar nos seus julgamentos – idéia que se superpõe na estética literária:

[...].Os amorosos e os loucos têm cérebros ardentes, fantasias visionárias que percebem o que a fria razão jamais poderá compreender. O louco, o amoroso e o poeta são todos feitos de imaginação; um vê mais demônios do que o inferno pode contar; o

amoroso, não menos insensato, vê a beleza de Helena na fronte de uma egípcia; o olhar do ardente poeta, no seu formoso delírio, vai alternadamente dos Céus á Terra e da Terra aos Céus; e como sua imaginação produz formas de objetos desconhecidos, a pena do poeta os metamorfoseia e determina-lhes uma moradia etérea e um nome. Os caprichos da imaginação alucinada são tais que, se ocorre a esta sentir um acesso de alegria, encarrega a um ser de sua criação para que seja o portador, ou se, durante a noite, tem algum medo, toma, facilmente, uma sarça por um urso! ³(SHAKESPEARE 1979:263).

Toda presença de Eros envolve o grande Equívoco, e, por conseguinte, é sempre o tema do desencontro: não seria a mensagem última em Literatura, o apaixonado: o individuo alucinado, louco, possesso, incapaz de um julgamento sensato, num permanente desencontro? As últimas palavras de Píramo quando encontra o véu de sua amante são testemunhos desse êxtase paixão-morte como consequência e parte de uma ilusão:

'Matará dois apaixonados, e um deles, com absoluta certeza,
Merecia uma vida mais longa. É minha culpa,
Eu sou um assassino, minha pobre querida; fui eu quem lhe disse
Para vir aqui à noite, para todo esse terror,
E não cheguei aqui antes de você, para protegê-la.
Venha, destroce minha carne, devore meu corpo culpado,
Venham, leões, todos vocês, cujos covis permanecem ocultos
Embaixo dessas pedras! Estou agindo como um covarde,
Rezando pela morte'. Ele levanta o véu do chão e o
Carrega para a sombra da árvore; beija
Aquele véu que conhece ao bem, as lágrimas escorrem de seu rosto
'Bebam meu sangue, também!', exclama,
E desembainha sua espada, e a enfia em seu corpo,
E moribundo, a arranca de si, ainda quente pelo ferimento.
Enquanto está ali, caído no chão, o sangue que jorrava de seu corpo
Espirrou alto, como quando um cano esguicha água, sibilante,
Por alguma fresta aberta no seu trajeto,
E algumas frutas da árvore, por causa daquele jato vermelho,
tornaram-se rubras,
E as raízes, ensopadas de sangue, tingiram todas as outras
Com a mesma cor' (OVÍDIO 2003: 76)

³ Lovers and madmen have such seething brains, /Such shaping fantasies, that apprehend/ The More than cool reason ever comprehends. / The Lunatic, the Lover, and the Poet, / Are of imagination all compact. / One sees more devils than vast hell can hold; /That is the Madman. The Lover, all as frantic, / Sees Helen's beauty in a brow of Egypt./ The Poet's eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven./ And as imagination bodies forth / The forms of things unknown; the Poet's pen/ Turns them to shapes, and gives to airy nothing. / A local habitation, and a name./ Such tricks hath strong imagination, / That if it would but apprehend some joy, / It comprehends some bringer of that joy./ Or in the night, imagining some fear, / How easy is a bush suppos'd a bear?

As amoras, que um dia foram brancas e se mancharam com o seu sangue, são talvez a mensagem dessa “mácula” que é *Eros* – mácula evitada por Hipólito. O vermelho de sangue das amoras é esse vestígio de uma passagem de pureza (as amoras antes eram brancas) para um estado de *ignomínia*. Sem dúvida “O mitema mais importante na fábula é certamente o da amoreira, [...] Lembremos que, em Ovídio, ela é apenas um ‘sinal de luto’, um símbolo destinado mais a perpetuar o mito do que um determinante dele.” (GRAZIANI 2005:782). Mais do que “sinal de luto”, esse fruto é sinal de realidade experimentada pelos amantes. “Sinal de luto” porque sinal da Paixão, o que equivale dizer quase a mesma coisa, como a própria Tisbe lembra:

A nós que estamos juntos na morte, o direito de ficarmos deitados finalmente juntos
 Na mesma tumba. E você, ó árvore, agora sombreando
 O corpo de um, e muito em breve sombreando
 O corpo de dois, guarde sempre na lembrança
 O sinal de nossa morte, a escura e pesarosa cor de nosso sangue’
 (OVÍDIO 2003:77)

O amor-Fedra é uma mácula (é o sangue de Píramo que mancha as amoras), mas é também um destino. Píramo e Tisbe tornarão uma sombra (ou um sonho como Shakespeare o colocou dentro de outro Sonho) que se reverbera em inúmeras narrativas. A própria Fedra não compreendeu de outra maneira seu desejo por Hipólito, a não ser como esse mesmo ato vergonhoso. Ela sabia quanto aquilo já manchava a sua honra. O amor-Eros é essa amora vermelha que se derrama no destino do Homem.

A antiguidade grega não oferecia possibilidades aos seus heróis de se esquivarem da força de Eros: ele é a força profana, uma sombra mortal e violenta recolhido pela literatura. A tragédia de Eurípides leva essa experiência ao máximo: delito e autopunição. Fedra bem lembra a sua origem: a sua mãe Pasífae, que se apaixonou por um Touro e com ele copula “Ah! Minha mãe! Com que amor escuso amaste! ”(EURÍPIDES 2003:108). É o aspecto bestial do amor-paixão. É no mundo inferior que ele faz sua morada. Teríamos que esperar que os místicos do século XVI encontrassem uma tensa ligação entre a paixão e o Sagrado, mas, por enquanto, no mundo de Eurípides, sobressai

justamente a bestialidade da Fedra, que lamenta seu destino vergonhoso “Talvez morresses. Salvo, assim, o meu bom nome.” (EURÍPIDES 2003: 108).

Numa literatura cristianizada do Ocidente, Fedra poderia encontrar momentos de consolação em sua paixão por Hipólito: somente transfigurada para um objeto de valor mais nobre. Por enquanto, Eros é um problema potencialmente fatal, e perecível, porque é um amor da carne, e não do Espírito. Condenada porque deseja, porque cúmplice dos apetites físicos, a paixão de Fedra “não tem nada de sublime ou espiritual, é atração carnal, dominadora, capaz de conduzir nas pressas aos últimos extremos” (KURY 2003: 88).

À luz de nosso pensamento podemos reconhecer que o impulso do apaixonado é da mesma natureza do *erotizado*, a força que impele, que perturba, que conduz à satisfação imediata, é mais o corpo que arde e se inflama enquanto o espírito pronuncia a sentença de reprovação. Não que o dogma cristão integrasse Eros como expressão legítima, se ele foi para o mundo profano um corruptor da razão - idéia dominante que também esteve na Literatura da Idade Média. Eros, associado à natureza feminina, continuou sendo definido como uma experiência de danação. Assim, desenvolve-se uma vasta teologia disposta à transformar essa paixão pelo fogo divino, numa assimilação pelo ser Amado (que poderia ser tanto Cristo quanto a figura da Virgem Maria). Mas a linguagem do apaixonado, em sua dicção profana, ainda persistiu. O escândalo da paixão – por natureza profana-, no seu poder de se presentificar na arte, será elogiado enquanto expressão de um sentimento: “por isso o amor-paixão, forma terrestre do culto de Eros” (ROUGEMONT 2003: 98). E aqui encontramos o argumento fundamental deste trabalho, o elemento trágico (apaixonado) é uma criação da arte.

Enquanto invenção poética, uma história só pode ser contada, uma poesia só pode ser dita nessa tensa relação paixão/tragédia/morte: tríade em que a literatura construiu seu motivo. Sófocles, em *Antígona*, canta no coro essa mesma força irresistível de Eros:

Amor, invicto no combate, Amor
dissipador de todas as riquezas,
que após vaguear nos mares e em recônditos
esconderijos afinal repousas

no doce rosto das moças em flor!
Nenhum dos imortais pode evitar-te
nenhum dos homens de existência efêmera;
e perde logo o senso quem te encontra.
Até os justos forças á injustiça,
desnorteando-lhe o pensamento,
e leva a essas lutas pais e filhos.
Venceu o claro olhar da noiva bela,
Inspirador desse desejo igual
Ás majestosas leis da natureza,
joguete de Afrodite irresistível.(2004: 298)

CONFISSÃO

Je m'accuse – O mon Dieu veuillez me protéger

Contre ce que je dis pour être condamnée –

Je m'accuse, le jour d'hiver où je suis née,

D'être tombée en moi comme en un grand danger.

Marie Nöel, Jugement.

Em Racine, dramaturgo cristão, o fenômeno paixão-Fedra evolui para um caráter menos pagão. Pode-se dizer que, na sua *Fedra*, a presença dos deuses é sutilmente afastada em benefício do drama pessoal da personagem, face ao seu amor por Hipólito, este não mais sacerdote de Ártemis. Ou seja, Racine justamente “desfaz um ponto que julgávamos indispensável ao enredo trágico, a castidade do devoto de Ártemis ou Diana, própria à cultura e às concepções ético-religiosas do homem antigo” (FONTES 2007: 82). O discreto afastamento dos deuses de Eurípides reveste Eros de um caráter sutilmente cristão (talvez menos sutil que imaginamos). A instauração do Eros não é mais o desígnio de uma deusa vingativa, mas é um ato assumido pelas figuras de sua obra. Hipólito agora apaixonado pela escrava Arícia, também arde de desejo. Desejar Arícia também representaria uma transgressão e um desafio aos desígnios de seu pai Teseu. E seu ato de amor-paixão está investido dessa natureza violenta, como ele própria confessa “Em desespero, envergonhado, há seis meses, / Levando a toda parte o dardo que me fere, / Contra vós, contra mim, inutilmente eu luto: / Presente, eu vos evito, ausente, eu vos encontro;” (RACINE 2007:399)⁴. O Hipólito raciniano é menos puro que o casto herói de Eurípides, porque a condição de homem o põe automaticamente num estado de *erro*. A primeira falta que o autor denuncia é a condição inescapável do próprio Homem. Racine vai desfazendo a presença de uma força sobrenatural que é a condição do amor-eros: menos um envio dos deuses e mais uma consequência humana.

Em *As Troianas*, de Eurípedes, já poderíamos ver uma tentativa de devolver ao homem a culpa pelos seus erros, observada pela Rainha Hécuba. Evidentemente, as acusações da personagem eurípideana não poderiam ter a

⁴ Depuis près de six mois, honteux, désespéré, / Portout le trait dont je suis déchiré, / Contre vous, contre moi, vainement je m'éprouve : / Présente, je vous fuis ; absente, je vous trouve; (estamos utilizando a edição bilingue na tradução de Joaquim Brasil Fontes, conforme está na bibliografia)

mesma força que terá no século raciniano, porquanto era necessário que uma concepção cristianizada do mundo se interpusesse na literatura para que as acusações de Hécuba à Helena, a idéia de sua paixão por Páris, desencadeando a funesta guerra de Tróia, não poderia ser atribuída a nenhum dos deuses ganhasse força. Enquanto Helena procura convencer Menelau de ter sofrido esta doença da alma, que a atraiu até o príncipe troiano, Hécuba aponta como a causa da destruição de uma cidade a própria Helena – imputação humana. É a idéia do humano sobrepondo o que era antes um fenômeno divino:

[...] não procures disfarçar
a tua perversão atribuindo às deusas
tamanha insensatez. Pessoas ponderadas
jamais irão acreditar em tua história.
E quanto a Cípris, tu nos fazes rir, e muito,
dizendo que ela foi com Páris ao palácio
de Menelau, como se a deusa, mesmo estando
tranquilamente em seu celestial assento,
não tivesse poder para levar-te a Ílion
com toda cidade de Amiclas facilmente!
[...] As loucuras
de amor, que os homens consideram diferentes
e imputam a Afrodite, são iguais às outras.
A imagem de meu filho em sua roupa exótica,
bordada de ouro fulgurante, transtornou-te
a alma; [...] (EURÍPIDES, 2003: 215, 216)

Hécuba fará o que séculos mais a frente Racine resolverá de uma vez por todas: é que a “sua” Fedra assume a vigência pelo fenômeno Eros. Racine cumpre integralmente os versos de Hécuba. É então possível perceber o deslocamento da paixão – antes uma maldição dos deuses- para o próprio indivíduo - uma maldição da natureza humana. Vê-se uma nítida influência do cristianismo na obra do dramaturgo. Não que o Eros seja aqui absorvido pelo dogma cristão, ele ainda é um elemento condenado e tentador, uma espécie de porta de entrada para a danação. A mimesis de Eros permanece ainda com a sua relevância perturbadora, desgraçada e dolorosa; aquilo que a própria Fedra de Racine declara “Eu tenho, do amor, todas as fúrias”⁵ (RACINE, 2007:377). Adiante temos a representação de Eros como o afrouxamento da

⁵ De l'amour j'ai toutes lês fureurs.

razão, como a divisão entre a vontade e sua capacidade de dominá-la, de submetê-la: ‘Eu, reinar! Eu, um Estado pôr sobre minha lei./ Se minha fraca razão já não me governa./ Quando perdi o domínio dos meus sentidos!/ Se mal respiro sob um jugo vergonhoso! / Se estou morrendo!’⁶ (RACINE 2007: 419). Dois elementos deschristianizadores do individuo: a perda da razão e a instauração da fúria, do descontrole, da perda do *métron*.

Num ensaio de Erich Auerbach, intitulado *Racine e as paixões*, ele lembra que “Seus personagens são de imensa vitalidade, quase todos se movimentam na perigosa cumeeira entre paixão e morte, e mesmo as mulheres desdenham, quando se trata de seus instintos, o bem escasso da vida” (2007:205). O dramaturgo problematiza as paixões no que há de mais humano, elevando o homem a uma categoria cristã que não permite que a experiência Eros passe em suas vidas somente enquanto delito e experiência repulsiva. Porém, ele o faz notadamente quando põe Fedra nessa delicada linha de “paixão e morte”. Essa relação a que Auerbach se refere entre Eros/Tânatos reitera a teoria aqui defendida de um sentimento à sombra de sua ruína. Eros nasce para Tânatos. O homem se devasta na medida em que se deixa guiar por Eros. Enquanto o Deus dos Hebreus promete a Vida, Eros dissimula a Morte. Servir a Eros aniquila a possibilidade de salvação

Admitir a paixão, necessariamente, seria uma heresia para um autor educado pelo jansenismo. É importante fazer menção ao quanto esta moral justificaria a sua tragédia. Já se tentou ver na obra de Racine uma tragédia jansenista: há, inclusive, um capítulo do livro de análise crítica *Profil littérature: Phedre Racine* intitulado ‘PHÉDRE EST-ELLE JANSÉNISTE?’ que coloca a moral jansenista como parte e fonte do problema Fedra:

[...]D'où la tentation de voir em Phédre une tragédie janséniste, surtout si l'on songe que Racine fut l'élève des Solitaires. L'héroïne représente ces êtres déchus auxquels Dieu, dès leur naissance, a refusé la grâce. Ils ont beau lutter contre la tentation du péché, chercher des secours dans la religion. (MATHÉ 1973:47)

⁶ Moi, régner! Moi, ranger um État sous ma loi, / Quand ma faible raison ne regne plus sur moi ! / Lorsque j'ai de mes sens abandonné l'empire / Quand sous un joug honteux à peine je respire ! / Quand je me meurs !

Evidentemente, nos será difícil entender a obra sem considerar a doutrina que formou a moral do dramaturgo. A paixão, para ser mais bem compreendida, precisa ser transcrita por e sobre ela. O Eros apresentado em Racine desafia a integridade completa de Fedra, que não mais poderia apresentar-se inteira para o Deus-jansenista do dramaturgo, pois ‘Racine ateve-se a essa parte da vida duvidosa, vacilante, que lança sua sombra sobre sua vida, e sob o pretexto de assegurá-la, compromete-a talvez para sempre. Traçou ele do amor uma imagem completa, movediça, e tal que basta confrontá-la ao real, em alguma experiência íntima, para captar a espantosa exatidão’ (TRUC apud AUERBACH 2007: 201). Parece que esse ‘amor’ aqui referido é o acontecimento titubeante, ‘duvidoso’, o que já nos convida a ver uma atitude em face oposta a da fé - o caminho seguro. O amor cristão não vacilaria, e muito menos é movediço. É, ao contrário, uma revelação, um acontecimento luminoso na vida. É Eros este amor de que o autor fala, porque é somente nele que a Fedra raciniana se movimenta. E a confissão se dá em nome de sua culpa, mais trágica que o seu ato, já que, em última instância, a sua falta seria a acusação falsa ao jovem filho de Teseu. Na ortodoxia Jansenista a menor falta não poderia passar imune: ‘É bem o caso de se ler como uma ironia que a virtude seja posta em relevo e as menores falhas sejam punidas como máximo rigor, quando o inocente Hipólito, que afinal não profanou, tal como em Eurípides, o santuário das deusas, sucumbe de forma tão atroz e irreconciliável, quando Teseu, tão terrivelmente ofuscado, no final persiste incólume e encontra forças para dirigir ordens régias’ (TRUC apud AUERBACH 2007: 201 208). É o fato de se ver como o autor destaca as consequências de um erro, ainda que ocorra num plano eminentemente existencial. A sua culpa delata a existência de um elemento deteriorante da fé cristã – Eros, dentro da lógica raciniana, é supostamente o mal segundo qual corrompe o homem- essa mesma culpa será a substância catalisadora desse fenômeno. Insistamos nessa questão: A infração de Fedra é somente estar apaixonada e num ato de salvaguardar sua honra acusar o jovem Hipólito de tê-la ofendida?

Examinando mais a fundo, podemos reconhecer que a sua culpa não se dá por carregar Eros, mas porque, enquanto mulher, Fedra é um canal onde a paixão poderia se mover com mais liberdade. Lembremos que já em *Ifigênia*

em Áulis, o coro adverte sobre os perigos, especificamente nas mulheres, de se deixarem vencer pelos poderes arrebatadores de Eros. Eurípides já elaborava essa idéia:

Benditas são as mulheres que sentem
com a moderação aconselhável
o gozo dos prazeres de Afrodite,
obedecendo às regras do recato
até nas horas de maior delírio,
sem ter provado as dores provocadas
no instante em que as mãos do louro Eros
vergam o arco duplo da volúpia,
ora para alegrar os nossos dias,
ora para arruinar a nossa vida.
Afasta de nós e de nosso leito,
Cípris belíssima, todos os males que se misturam às bênçãos do amor!
[...] (EURÍPIDES 2005:42)

A condição do feminino agrava o fenômeno do amor-paixão, eles irão estabelecer íntima coesão no espírito da época.

2.1 Eros: o Amor-da-carne

O século XII forma algumas suposições, dadas como certezas, que formará uma espécie de unidade de pensamento que relacionará o fenômeno da paixão com o feminino, sobretudo porque ‘[...] entre os Padres da Igreja nos primeiros séculos do cristianismo, a carne se torna sexualizada como especificamente feminina’ (BLOCH 1999: 64). Seja o caso aqui de reconsiderar o Hipólito ‘misógino’ de Eurípides, que renegava a mulher naquilo que ela representa. O seu voto de pureza não poderia aceitar o apelo da Carne/Eros/Fedra. Por outro lado, não se pode dizer que não seria possível encontrar nenhum dos traços da misoginia no Hipólito de Racine, segundo a própria Ama de Fedra, ao se referir ao princípio, parece estar de acordo com essa idéia ‘Pelas mulheres ele tem um ódio fatal’⁷ (RACINE 2007:421). Hipólito é inimigo dessa metáfora viva da carne, que é a mulher. E se temos agora um Hipólito mais cristianizado, ele reabsorve o pensamento medieval:

⁷ Il a pour tout le sexe une haine fatale

[...] o homem é forma ou mente, e a mulher, imagem degrada de sua segunda natureza, é relegada à esfera da matéria. Um amor ao uno e um desprezo à multiplicidade se convertem, em outras palavras, em um privilegiar da forma e numa desvalorização do corpóreo, que é especificamente sexualizado. Simplificando, o homem é associado, [...] ao espírito, ou alma, formando diretamente por Deus, partilhando sua divindade, enquanto assume-se que a mulher partilha o corpo, sendo a encarnação na matéria a merecer por definição da condição decaída da humanidade. [...] no pensamento platônico ela permanece presa pela matéria, pela carne e o desejo. (BLOCH 1999:36)

A condenação de Fedra, mesmo e apesar de ter confessado, é a condenação do que ela representa: Fedra é a carne, no seu instinto bestial, irrefletido. Como personagem raciniana, a consciência de seu estado perecível é sua qualidade notável. Na época de Racine a natureza pagã mal poderia ser aceita em literatura, era preciso, mesmo com o atenuante da retratação, que o crime-Eros fosse apenado. Se Eros celebra os sentidos, a mulher é a carne exaltada por essa energia profana e destruidora. Essa tese tão bem articulada por R. Howard Bloch em *Misoginia Medieval – e a invenção do amor romântico ocidental*/ainda é melhor definida quando o autor conclui:

[...] que a mulher é equiparada ao corpo no pensamento dos primeiros Padres da Igreja, de modo que ‘a existência de renunciar á paixão é portanto mais pungente no caso das mulheres, porque a própria paixão foi situada na idéia do ser feminino[...] (BLOCH 1995: 114)

Fedra é duplamente culpada, porque nela encontramos duas situações que o pensamento cristão postulava como meio de perdição: não bastava renunciar o Eros, era preciso uma renunciar a si mesmo. Ela não é unicamente culpada pela morte de Hipólito, mas antes a culpa está alocada no seu sexo. Ela se arrasta numa culpa tão dramática quanto seu desejo pelo filho do esposo. Na desvantagem de ser humana, nela estão imputadas todas as características do deus Eros, e a consciência arguta que Racine constrói em sua Fedra, hipertrofia o drama da sua existência. Associada à própria carne, investida de todos os elementos condenados pela Igreja, a Rainha revitaliza a concepção herdada de que ‘[...] a mulher, no discurso medieval, não só está associada aos sentidos, mas também serve, como vemos aqui, para corromper-los’ (BLOCH 1995:85). A pergunta que se possa fazer sobre como esse

pensamento medieval poderia estar na raiz da culpa e da confissão da Rainha, já que a obra de Racine foi escrita cerca de III séculos depois a esse pensamento? Adiantemos-nos e lembremos que a base da fé de Jean Baptiste Racine foi o Jansenismo, que no centro das suas idéias sobre a predestinação, torna possível perceber claras semelhanças com a doutrina medieval da graça, sobretudo no que diz respeito a como esta estaria em pé contrário da concupiscência (o que justificaria a razão de Fedra, que como modelo da concupiscência, não poderia receber a graça). De fato, faltam-nos dados que nos permita sustentar que o Jansenismo tem como fundamento muitos dos pressupostos medievais, até porque este trabalho se inclina para outros interesses que não esse, mas cremos que nossa incursão sobre esse assunto, tem sido suficiente para aquilo que pretendemos neste estudo. Por outro lado, podemos considerar que “A associação da mulher com as seduções tanto do discurso como da carne é, certamente, tão antiga quanto o próprio Gênesis [...]” (BLOCH 1995: 31). É bem possível que as idéias medievais não tenham sido descartadas em sua teologia. Decidimos lidar com essa hipótese de que Racine recebeu através do jansenismo as concepções medievais sobre a paixão e a carne e imputou a sua obra. Ou melhor, “corou” sua Rainha dessas qualidades corruptoras da alma.

O discurso que analisaremos abaixo pode contribuir para se conhecer melhor a natureza do sentimento de Fedra. A Rainha, em estado de profunda angústia, confessa a Ama o seu delito:

[...]

Mostrou-me Atenas meu orgulhoso inimigo.
 Eu o vi e corei, fiquei pálida ao vê-lo;
 Um tumulto se ergueu em minha alma perdida;
 Meus olhos já não vinham, não pude falar;
 Senti todo o meu corpo e gelar e arder.
 Reconheci Vênus e suas chamas terríveis,
 Do sangue que persegue inevitáveis dores.

[...]

Minha razão perdida buscava em seus flancos.

Para um amor sem cura, impotentes remédios!⁸ (RACINE 2007: 379-381)

⁸ [...] Athènes me montra mon superbe ennemi. / Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue ; / Un trouble s'éleva dans mons âme éperdue ; / Mes yeux ne voyaient plius, je ne pouvais parler ; / Je sentis tout mon

Primeira das confissões existente na obra, sendo que na segunda vez é ao próprio Príncipe que ela declara o seu amor e, por último, num momento privilegiado, ela confessa a Teseu o seu delito. Essa exposição de Fedra sobre os efeitos da paixão pode ser ampliada e compreendida como uma constante do modo de representação literária. Seguramente há exceções, mas recorreremos ao argumento que nestas exceções já não podemos nos valer de Eros porque não o reconhecemos. Um exemplo, talvez, seja o amor de Dante por Beatriz na *Divina Comédia*: onde encontramos de imediato um modo que não diz mais respeito a uma disposição perturbadora dos sentidos. Definitivamente este amor não se identifica com Eros; o “amor” em Dante é uma realidade sublimada, que exclui a experiência sensorial e se contenta unicamente com a contemplação. Ora, sem a relevância no plano dos sentidos, este amor se situa na esfera legítima do cristianismo. Dante contempla Beatriz, Fedra deseja Hipólito. Se esta última carnaliza Eros, o primeiro espiritualiza-o. Essa lógica é completamente contrária à paixão, que precisa do objeto, fome e sede dele. Notemos que as primeiras alterações que Fedra descreve ocorreram em seu corpo “sentir todo meu corpo gelar e arder”. Dante não pode dar testemunho dessa modalidade de amor que não se satisfaz na contemplação, antes é premente do corpo. Se em Eurípides, Eros é o filho de Ares, o Eros que aqui nos referimos é sem dúvida o filho de Afrodite, Pandemos, a *de toda a gente*, tal qual nos explica Pausâncias no Banquete, de Platão (2006:40):

Ora bem: o amor corresponde à Afrodite popular, como popular que é, no seu pleno sentido, deixa ao acaso as consequências dos seus actos. E tal é, justamente, o amor em que se comprazem as pessoas vulgares: pessoas, antes de mais, a quem é indiferente apaixonarem-se por mulheres ou por rapazes; em segundo lugar, que amam neles os corpos de preferência às almas e esse mesmo, só as mais destituídas de inteligência que conseguem encontrar! Na verdade, tudo o que procuram é a satisfação dos impulsos, sem se importaram com o que é ou deixa de ser digno. Daí que os seus actos, inteiramente ditados pelo acaso, possam resultar umas vezes bem e outras vezes, mal.

Pausânias nos revela a origem do mal do amor-eros, e de onde notamos que o que realmente há em Fedra é o apelo aos sentidos, o desejo por Hipólito, uma intenção inconcebível para um dramaturgo fortemente cristianizado. A manifestação do filho da mais profana das deusas seria um convite à um prazer impedido por uma moral. Segundo Pausânias, esse tipo de paixão é o impulso dessacralizado, depois ele mesmo nos mostra a diferença com a Afrodite Celeste: um amor espiritualizado, que “não conhece o excesso” (PLATÃO 2006:40). A mulher-Fedra torna-se fortemente desvalorizada ao ser vítima de Eros. A própria Fedra é tomada por profunda perplexidade frente ao seu estado. Não encontramos no seu discurso nenhum verso que nos autorizem chamá-lo de romântico, ou alguma circunstância mais extraordinária que cante a satisfação da presença do príncipe. A sua presença, assim como a sua ausência, são perturbações traduzidas nos versos que Racine imprime em sua Fedra, e o autor não poderia deixar o amor ser profanado sem que sofresse por isso. Bem poderíamos lembrar que, em Eurípides, o erotismo da Rainha está muito mais explícito nos versos. Por outro lado, em Racine, a contenção de Fedra agrava densamente sua culpa: consciente de sua sujeição aos apelos da carne, incitada por Eros à dividir o leito com o jovem Hipólito, ela procurará do meio ao final do drama reconstruir sua honra.

No discurso da esposa de Teseu, é a virulência de uma realidade que é expressão do amor carnal: sombra que alimentará a literatura desde sempre. Podemos ver num autor que não imprime nenhuma referência manifesta da concepção mítica de Eros e, no entanto, a idéia *Eros* pulula:

Amor – pois que é palavra essencial
comece esta canção e toda a envolva.
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,
reúna alma e desejo, membro e vulva.

Quem ousará dizer que ele é só alma?
Quem não sente no corpo a alma expandir-se
até desabrochar em puro grito
de orgasmo, num instante de infinito?

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.

**Integração na cama ou já no cosmo?
Onde termina o quarto e chega aos astros?
Que força em nossos flancos nos transporta
a essa extrema região, etérea, eterna?**

**Ao delicioso toque do clítoris,
já tudo se transforma, num relâmpago.
Em pequenino ponto desse corpo,
a fonte, o fogo, o mel se concentraram.**

**Vai a penetração rompendo nuvens
e devassando sóis tão fulgurantes
que nunca a vista humana os suportara,
mas, varado de luz, o coito segue.**

**E prossegue e se espraia de tal sorte
que, além de nós, além da própria vida,
como ativa abstração que se faz carne,
a idéia de gozar está gozando.**

**E num sofrer de gozo entre palavras,
menos que isto, sons, arquejos, ais,
um só espasmo em nós atinge o clímax:
é quando o amor morre de amor, divino.**

**Quantas vezes morremos um no outro,
no úmido subterrâneo da vagina,
nessa morte mais suave do que o sono:
a pausa dos sentidos, satisfeita.**

**Então a paz se instaura. A paz dos deuses,
estendidos na cama, qual estátuas
vestidas de suor, agradecendo
o que a um deus acrescenta o amor terrestre (DRUMOND 2006:20)**

O erotismo dos versos de Drummond, ao eleger como tema essa amor *Pandemos*, irá situar a representação da paixão – experimentada e rechaçada violentamente em Fedra, nesse apelo aos sentidos. A lírica profana do poeta, para falar desse desejo – atuação de Eros – nos surpreende por notabilizar essa categoria da paixão no seu sentido da exaltação das qualidades da mulher-carne. O encontro que se dá entre dois corpos, é realizado como uma experiência transformadora e, sobretudo, um arrebatamento. O poeta anuncia logo que não é só a alma, que esse anseio é engendrado e produzido pelo próprio corpo: ele é o desejo de união corpo que busca outro corpo, que se

realiza nele porque essa união é o retorno daquela unidade afastada tal qual ensinada no *Banquete* no discurso de Aristófanes:

[...] o anseio de sempre: reunir-se e fundir-se no ser amado, por tal forma que ambos passassem a ser uma pessoa só. E qual a origem deste anseio? Precisamente, como vimos, o facto de que a nossa primitiva natureza assim era e nós constituíamos então um todo. Ora, é essa a aspiração do todo, esse busca incessante, que tem o nome de amor (PLATÃO 2006:56)

O poeta celebra esse momento em que o corpo encontra e se funde com aquela outra parte desfeita pelos deuses. O gozo que esse encontro promove provém exatamente dessa satisfação. É o reencontro com a sua espécie: a busca em Drummond não se dá pela alma; a idéia de unidade no corpo. Se em Racine o *impulso para* é satisfação, é também culpa e delito. O terceiro verso no poema é o completo delírio provocado desse encontro. Onde podemos encontrar toda a perda do limite. Mas o poeta não esquece a relação Eros/morte: o quanto essa experiência, pela sua força, inaugura um ciclo muito próximo da morte: “é quando o amor morre de amor, divino”. O erótico, portanto, não ladeia a morte, mas ele é como elemento indiferenciado dessa realidade. O suspiro de prazer pode bem ser o gozo da morte.

É significativo quando Drummond nos diz que “quantas vezes morremos um no outro”, porque essa urgência do corpo em gozar do outro se desmembra em morte recíproca, aquela mesma que parte do impulso de Fedra para Hipólito, atraída pela juventude do corpo de ‘Teseu’. A sua atração é culpa, e a sua vontade não era outra a não ser escapar da ‘pausa dos sentidos’ que certamente vivia o seu casamento. O que existia em Fedra era esse desejo disfarçado em vergonha, que Racine tanto fez para velar a fim de não escandalizar sua fé. Por outro lado, o que ele fez foi justamente reforçar ‘a culpa trágica cristã’: por esse desejo Eros. Mesmo no momento de confissão para Hipólito, a sua ousadia é coroada de pudor porque ela sabe quanto há de infração no seu erotismo:

[...]

Amo. Não julgues que no instante em que te amo,
Inocente aos meus olhos, aprove a mim mesma,
Nem que do louco amor que me turva a razão

Covarde e complacente, eu nutrisse o veneno.
 Infausto objeto de uma vingança celeste,
 Eu me abomino mais do que tu me detestas.
 Os deuses são a prova, os deuses que em meu flanco
 Acenderam o fogo fatal ao meu sangue;⁹ (RACINE 2007:411)

A abominação peremptória de tal desejo, e a comparação desse estado como um fogo fatal aceso ao sangue nos remete de imediato à imagística de que a sua paixão, pleitorada de erotismo por si, já era elemento de condenação. É o desejo de Fedra de se mostrar carne para Hipólito: um fruto que quer ser devorado. O amor de Fedra só pode ser a encarnação de *Eros*, pois é assim, enquanto objeto-carne, que ele aparece a Hipólito e é assim que ele a ver. Seria o caso de considerarmos o quanto a literatura se utilizou dessa imagem mulher-carne na sua representação. Em Eurípides, a ousadia do erotismo de Fedra é muito mais manifesta, o seu discurso vigoroso não nos deixa nenhuma dúvida da metáfora da carnalidade do sexo feminino. Mário da Gama Kury, o tradutor da versão aqui usada, bem lembra no prefácio da obra de Eurípides que ‘[...] com Hipólito entra na literatura grega clássica, e portanto na literatura universal, o tema do sexo e de sua força irresistível. O amor de Fedra por Hipólito nada tem de sublime ou espiritual; é a atração carnal, dominadora, capaz de produzir suas presas aos últimos extremos’ (KURY 2003:88). Podemos então afirmar que a introdução deste tema em literatura é inaugurada pela personagem Fedra. O que justifica que um herói *imaculado*, como Hipólito, tenha um verdadeiro repúdio à figura da fêmea, como já se mencionou. Mas nem um dramaturgo classicista, matizado por pudores e empreendedor de um esforço do uso castiço na linguagem, como é Racine, saberia mimetizar de outra maneira sua heroína (ou talvez, sua anti-heroína). Assim como a danação de Adão está intimamente relacionada ao fato de ele não ter resistido ao apelo de Eva, e provado daquilo que era proibido, Fedra também, dividida entre a condição de esposa - condição que é a interdição da paixão - e da mulher que deseja - símbolo da Tentação -, sedenta pelo jovem Hipólito. Não há na obra raciniana nenhum discurso mais romântico para esse desejo: ele é completa

⁹ [...] J'aime. Ne pense pas qu'au moment que je t'aime, / Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même, / Ni que du fol amour qui trouble ma raison / Ma lâche complaisance ait nourri le poison. / Objet infortuné des vengeances célestes, / Je m'abhorre encor plus que tu ne me détestes. / Les Dieux m'en sont témois, ces Dieux qui dans mon flanc / Ont allumé le feu fatal à tout mon sang ;

fúria, apoteose da vontade, irascível erotismo. Essa relevância na vontade, oscilante na Fedra raciniana, bem a situa nessa existência do trágico:

A vontade, com efeito, se apresenta com esse poder – que não admite divisão – de dizer sim ou de dizer não, de aquiescer ou de recusar. Esse poder se manifesta em particular no ato de decisão. Desde que um indivíduo se empenha numa opção, que se decide, qualquer que seja o plano em que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis. (VERNANT, NAQUET 2005:26)

Mas a oscilação da personagem de Racine não se realiza tão somente em suas decisões (naquele movimento incerto em confessar e/ou acusar). Ela toda se contradiz enquanto heroína. A ênfase nessa contradição pode ser também observada na Fedra-esposa *versus* Fedra-mulher-Eva, torna-se quase uma obsessão o modo como os poetas têm se apropriado da imagem do sexo feminino. Durante a idade-média, tentou-se esvaziar na mulher a sua qualidade corporal, posta em posição inacessível, como R. Howard Bloch (1999:83) lembra a respeito do amor cortês: ‘Para ser amada, de acordo com a lógica da relação cortês, a mulher precisa ser indiferente, inatingível, imaculada – em resumo, uma virgem’: tudo o que Fedra não pode ser. O realismo-naturalismo, ao contrário, compensará esses excessos, materializando potencialmente o sexo de Fedra, e alguns poetas modernistas também nos oferecerão uma mulher-objeto, agora destituída de culpa (em Racine, a própria personagem era autora dessa construção erótica para o leitor-Hipólito). Mas é preciso observar que, em vários movimentos literários, a mulher oscilará entre os papéis de Astréia e Afrodite, o que equivale dizer que ora ela é pura e imaculada – objeto tão de reverênciaria e apreciação – ora ela é conspurcada e desejada – alimento para ser consumido. Ao se colocar lado a lado com essa última condição, Fedra participa dessa imagística: um fruto que se oferece ao homem ou que oferece algo para ele – como Eva oferece o fruto a Adão, o que resulta na expulsão no Paraíso. Mas ao contrário de Adão, o filho de Teseu refuta a corrupção que a Rainha lhe oferece. A devoção de Hipólito a Artemis produziria uma consciência redirecionada para outra esfera, é preciso lembrar que a deusa era, junto com Héstia e Athena, uma das deusas invulneráveis, também cognominadas *virgens brancas*, e eram inimigas da fogosa Afrodite. É

para esta última que se dirige o clamor da Rainha, para uma deusa toda associada aos sentidos, à forma e ao corpo: “Já não é mais um ardor oculto nas veias: / É Vênus agarrando, inteira, a sua presa [...]”¹⁰ (RACINE 2007: 381). Afinal, os poetas conviveram com esse conflito na literatura: a mulher-Virgem e a mulher-Carne, a mulher objeto de devoção de Hipólito (Ártemis) e a objeto de repúdio (Afrodite/Fedra): “A esquizofrenia do signo feminino no imaginário masculino pode ser entrevista de outra perspectiva. O conflito entre Maria e Vênus se exibe em dois tipos de movimentos contrários, que se explicam completamente” (SANT’ANNA 1993:73).

Affonso Romano de Sant’Anna, no livro *O canibalismo amoroso*, soube analisar justamente essas atualizações da deusa *Porné* na poesia, ou seja, da mulher-forma que desperta apetites. O autor enxerga nos movimentos literários uma valorização dessa imagem da mulher como símbolo de algo a ser devorado, metáfora que se prolonga em diversos textos. Para o autor, já no Romantismo, os poetas darão os primeiros sinais de uma imagem que ganhará densidade crescente na poesia:

Talvez se pudesse afirmar que o Romantismo funda a estética da oralidade. Oralidade não apenas no sentido de que os poetas declamavam, recitavam e diziam seus poemas publicamente nos teatros, ruas e saraus, embalando o público com sua melopéia. [...] oralidade nesses sentidos também. Mas, sobretudo, numa acepção mais nitidamente psicanalítica. Oralidade, aqui, como um impulso de incorporação do objeto do desejo. Oralidade como um canibalismo afetivo, imaginário e, portanto, simbólico. É nesse sentido que a lírica amorosa romântica vai utilizar a metáfora de “comer” em lugar de possuir e fazer amor [...]. (SANT’ANNA 1993: 21)

Voltando à obra de Racine, depreendemos que não veio com o Romantismo, como afirma Sant’Anna, o inicio desse processo; é um modo de representação que sempre a literatura recorreu. No classicismo francês dá-se um ambíguo artifício de culpa e desejo, mas ainda assim ele não consegue destituir Fedra dessa encarnação de Eros. O autor também encontra justificativa antropológica em todas as culturas, para esse horror de Hipólito, sobretudo o de Eurípides (se bem que não podemos ao certo determinar se a

¹⁰ Ce n’est plus une ardeur dans mes veines cachée:/ C’est Vénus tout entière à sa proie attachée.

rejeição do Príncipe raciniano a sua madrasta era uma questão de ordem moral, ou se existia profundas raízes psicológicas) ao sexo feminino:

É espantoso ver (com a ajuda da antropologia, da sociedade e da história) como o medo às mulheres (a misoginia) é uma praga das tribos mais primitivas às sociedades mais industrializadas. É aterrador como o mito da mulher castradora, o mito da vagina dentada, da mulher aranha e da serpente venenosa vêm da Antiguidade aos textos mais modernos. Já na Grécia, estava aquela esfinge sufocando os impotentes. [...] E existe uma Afrodite – conhecida como “Andrófoba” – que assassinava seus amantes como as deusas Ishtar e Anat. As Harpias eram as mulheres-demônio, Melissa era a abelha rainha e Medusa era uma das Górgonas castradoras dos homens. E, entrando pela mitologia germânica, as Valquírias atualizam as Amazonas na castração erótica mortal. Todas essas figuras complementam os textos sagrados, que nos falam da maldade devoradora de Kali, Lilith e Eva. (SANT'ANNA 1993:13)

De qualquer forma, Hipólito sabe o perigo que Fedra representa. Como se a Rainha de Trezena tivesse dentro da categoria de mulheres devoradoras. Por isso, talvez, numa figura ameaçadora, como a personagem raciniana, não se poderia ter o benefício da graça. Ela herda justamente essa mimesis do amor-eros. A paixão em Racine é essa predominância do descomedimento: a representação de Eros também como impossibilidade do “domínio dos sentidos”. Por outro lado, essa mesma “autorização” dos sentidos está em confronto com uma consciência esmagada pela culpa. Destituída do autodomínio, portanto, a paixão seria o enfraquecimento da razão - tal qual em Eurípides, e a conseqüente retomada do caos no homem; o retorno ao estado de desordem emocional como a Ama de Fedra, Enone, lembra ‘[...] A Rainha está perto do termo fatal./ Em vão me empenho a observá-la noite e dia: / Ela morre em meus braços de um mal que me esconde. / Uma eterna desordem reina em sua alma./ Uma tristeza inquieta a arranca do leito./ Quer ver a luz do dia; e sua dor profunda/ Entretanto me ordena afastar todo mundo [...]’ (EURÍPIDES 2003: 67). O significado desse estado da rainha mórbida, em doloroso êxtase da morte – como Drummond tão bem lembrou -, provém desse erotismo mortal, com suas flechas fatais, como um espírito perturbador e inquietante, que é a libido, que não conduz à Vida, e que está maldito, em termos humanos, pela religião de Racine, que aconselha que crucifiquemos

Eros “E os que são de Cristo crucificaram a carne com as suas paixões e concupiscências” (GÁLATAS 5:24).

2.2 O tempo das confissões

Se em Eurípides a morte da rainha e a acusação ao jovem príncipe criam a atmosfera de discórdia, e após seu suicídio tem-se o adensamento do delito, nesta versão do mito, antes de cometer o suicídio, Fedra confessa o seu crime; assegurando um comportamento mais cristão. Não há confissão na obra de Eurípides, é a própria deusa Ártemis que esclarece o engano de Teseu; no entanto, aqui é a própria Fedra que se retrata. É bem verdade que sua paixão a condena e a morte é sua expedição, mas sobrevém a isto que a confissão de Fedra faz grande diferença. E estamos inclinados a fazer de nossas palavras de Vossler citadas por Auerbach, que considera *Fedra* “um drama de expiação, ela própria movida pela vontade de purificar o coração;” (2007: 198). Poderíamos propor que a fé do dramaturgo justifica a confissão e a posterior auto-expiação.

A acusação, e a posterior confissão da Rainha, se deparam ainda com outra questão: o silêncio de Hipólito. Enquanto Fedra constrói seus atos por meio da linguagem (primeiro confessa à sua ama, depois se declara ao próprio príncipe, então numa atitude criminosa vai acusá-lo e por último confessar seu delito), o do filho de Teseu se dá na velação da palavra, como convencido que a linguagem esbarra na insuficiência no momento de se revelar. Ora, seria simples Hipólito desfazer todo o ardil lingüístico tecido por Fedra, mas o príncipe peremptoriamente está convencido de que a palavra não poderia de fato desvendar o essencial dos atos: ele aposta no silêncio:

A tal ponto tão negra mentira me exalta,
Que eu deveria falar a verdade,
Senhor, mas calo um segredo que vos concerne
Aprovai o respeito que me fecha os lábios;
E sem que isso aumente vossos tormentos,
Observai minha vida, e vede quem sou eu.¹¹

¹¹ D'un mensonge si noir justement irrite, / J'ê devrais faire ici parler La vérité, / Seigneur ; mais je supprime un secret qui vous touche. / Approuvez le respect qui me ferme la bouche ; / Et sans vouloir vous-même augmenter vos ennuis, / Examinez ma vie, et songez qui je suis.

[...] (RACINE 2007:445)

É como se os atos esclarecessem, mas as palavras, signos inoperantes, introduzissem uma alteração profunda do fato, violando-os. O seu silêncio prefigura uma verdade, enquanto a acusação da Rainha é falsa. Onde estaria, de fato, essa força maior que representasse alguma interdição no ato de confessar a verdade para o Príncipe? Falar é reinventar uma realidade - essa parece ser a crença mais forte de Hipólito. O silêncio no momento em que Teseu pergunta-lhe sobre a verdade, é o mesmo de Cristo, diante de Pilatos, lembrado pelo poeta Bruno Tolentino nos seguintes versos:

Vou calar à maneira de Jesus
diante de Pilatos
(quando Lhe perguntou se Ele sabia
o que era a verdade).
Aqui nesta cidade
seria uma loucura
responder, perturbar a fantasia
ou apontar para os fatos (1995:57)

O silêncio do Príncipe não altera a fantasia de Teseu sobre o que se tinha passado. No entanto, podemos dizer que o discurso de Fedra (violentando o fato) é mais poético do que as reticências de Hipólito. O seu emudecimento encerra toda a verdade que poria fim a toda imaginação de Teseu, enquanto Fedra luta para manter a linguagem no mundo do possível. Fedra é a grande artesã da palavra. Se, em Eurípides, o convencimento do “possível” se oferece por meio da carta deixada a Teseu, acusando o seu filho de ter cometido atos ímpios, agora a ficção cumpre no seu próprio discurso. Caso a Verdade se instalasse, a possibilidade da tragédia evidentemente estaria excluída. Mas a Verdade guarda-se no silêncio de Hipólito. A Rainha, por meio de sua ama Enone, cumpre, então, a arte de persuadir Teseu. Encontramos nesse procedimento, justamente, aquela categoria de discurso que fala Sócrates a Fedro, a qual a *anti-heroína* de Racine veste como uma luva:

[...] De facto, nos tribunais não interessa absolutamente nada a ninguém a verdade das coisas, mas só o que seja persuasivo. E tal

poder reside no provável, a que deve aplicar-se quem deseja falar com arte. Além disso, há mesmo casos em que de modo algum convém referir factos realmente sucedidos, se não se derem de forma verossímil; deve-se antes falar das verossimilhanças, tanto na acusação como na defesa. De modo geral, ao discursar, é preferível procurar-se o provável e mandar passear repetidas vezes o verdadeiro, pois a probabilidade que, presente de ponta a ponta do discurso, abre caminho a toda arte. (PLATÃO 1997: 116)

Induzida por Enone, a sua Ama – que nos surge como espécie de face complementar de Fedra, o que não altera em nada o nosso quadro, afinal, no momento em que a Ama cumpre pelo discurso – com a anuênciam da Rainha – uma realidade inventada é possível encará-las como unhas (Fedra confirma a invenção de sua Ama. Enone é somente portadora do discurso de Fedra, sustentado pela verossimilhança: a cicerone da palavra, o verbo encarnado, a mensageira grega. A Ama nutre a sua rainha com palavras, o que garante por um breve espaço de tempo a atormentada existência de sua Senhora – ora, quando essa “realidade” criada é desfeita, a Rainha desnutrida pelas palavras morre. Por outro lado, precisamente concluímos que Fedra, soprada por Hermes-Enone, domina a arte da retórica. Para ela, não interessa a verdade (esta, silenciada em Hipólito), preocupa-lhe o possível, e mais, à quem convencer este mesmo provável. Ora, ela sabe perfeitamente a quem quer persuadir (ao Rei Teseu) – e isto é fundamental para a sua retórica “quando for capaz de se aperceber claramente quem tem na frente e de mostrar a si mesmo ‘Este é o homem e esta é a natureza de que outrora tratavam os modelos de discursos; agora apresenta-se-me na prática, e eu devo aplicar-lhe os discursos em causa para conseguir a persuasão desejada’. Quando já estiver de posse de todos estes requisitos e tiver adquirido o sentido de oportunidade do que em dada altura deve ser dito e do que deve ser calado; [...] – nessa altura cultiva a arte com beleza e perfeição; antes não. (PLATÃO 1997:114). Esse conhecimento sobre a natureza do seu esposo garante o êxito de sua arte, a oportunidade é concebida em função da iminência da situação (uma vez Teseu morto, Fedra poderia declarar sua paixão por Hipólito, mas desfazendo esse engano, era premente desarticular a confissão, ou, ao menos, torná-la opaca). Toda a sua história - a sua acusação – reside no provável, mas parte de uma realidade – um manto sobre o Real: os argumentos que levariam

a conclusão que Hipólito desejava Fedra é algo que está, digamos, no verossímil. A probabilidade do ato não é nula: Hipólito é um jovem que não fez votos de castidade, e Fedra não é a sua mãe para que ele tivesse de vencer o fantasma do incesto. Portanto, se Hipólito está no plano do verdadeiro, Fedra está no plano do provável, e Teseu aceita o seu *fingere* como aceitamos uma narrativa de Cervantes, o acordo entre leitor e autor (a Rainha), acomoda-se de imediato. Segue o esquema onde é possível verificar nosso pensamento:

Ama /Fedra (Palavra) ↓	Hipólito (Silêncio) ↓
Poética ↓	Real ↓
Discurso do possível ↓	Prescinde do discurso ↓
<i>Fedra violada por Hipólito</i> “o faz de conta”	Interdição <i>Fedra/Hipólito</i> “o mundo tal e qual”

O que na verdade interessa é quem consegue convencer Teseu; aquele que melhor usar a sua arte de oratória é que pode considerar-se vencedor. O rei sela o pacto da ficção da Rainha. O fato cala-se em Hipólito; a ficção é entoada em Fedra. Não podemos deixar de aqui lembrar as palavras de Octávio Paz (1982:47):

A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer. O segundo ato é o regresso da palavra: o poema se converte em objeto de participação. Duas forças antagônicas habitam o poema: uma de elevação ou desenraizamento, que arranca a palavra da linguagem; outra de gravidade, que a faz voltar. O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação. O poeta o cria; o povo, ao recitá-lo, recria-o.

Poeta e leitor são dois momentos de uma mesma realidade. Alternando-se de uma maneira que é inexato chamar de cíclica, sua rotação engendra e chispa – a poesia.

As palavras de Fedra levadas ao limite dessa violência inauguram um novo estado do real. Evidentemente não estamos trabalhando aqui o pensamento que a linguagem poética é, por natureza, inverossímil, mas concessão de um novo *Ser*, transfiguração de uma experiência; não deixando de pré-anunciar o trágico. Enquanto Hipólito pretende devolver à linguagem a realidade da qual ela foi desentranhada, Fedra se empenha nesse vacilante esforço de separar a linguagem da realidade que a gerou. O poético em Fedra se localiza nessa dinâmica que desafia a ordem, que violenta o *factum*. Hipólito renuncia ao poético, porque o que ele mais quer, é a palavra acomodada à sua função profícuas. Como todo ato de falar envolve “uma certa carga metafórica disposta a explodir tão logo se toca na mola secreta; a força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia” (OCTAVIO PAZ 1982:45). Acionar essa mola da linguagem é colocar o real em risco. Na cena em que Teseu o acusa com toda sorte de injúrias, a resposta de Hipólito é guardar a verdade em silêncio:

Continuais a falar de incesto e de adultério?
 Eu silencio. Mas Fedra vem de uma mãe,
 Fedra pertence a um sangue, sabeis muito bem,
 Senhor, mais do que o meu, saturado de horrores.¹² (RACINE
 2007:449)

Hipólito, nestes versos, propõe a Teseu observar a vida e as origens de Fedra, onde está contida a verdade que o Rei procura. Romper o silêncio não garantiria àquilo que o Rei estava desejoso de saber. No fim das contas, o silêncio eloquente de Hipólito é a luta contra a voz da Rainha. E o silêncio desmente o poético em Fedra. Somente nos últimos discursos, a confissão – cristã – Fedra revela o real. A confissão devolve a palavra para sua matriz. A palavra confessada é aqui a interseção da criação: se o poético alude, a confissão esgota. Termina que era necessária toda a invenção de Fedra para sua confissão - é transição da natureza confessional da lírica em Racine. Na

¹² Vous me parlez toujours d'inceste Et d'adultère ?/ Je me tais. Cependant Phèdre sort d'une mère, / Phèdre est d'un sang. Seigneur, vous le savez trop bien, / De toutes ces horreurs plus rempli que le mien.

confissão, esgotamento dessa aventura discursiva, ela se reconhece serva da palavra: e como serva não mais determina, não mais se lança no perigoso mundo do discurso, ela se localizará naquela condição do poeta que:

[...] não se serve das palavras. É seu servo. Ao servi-las, devolve-ás à sua plena natureza, fá-las recuperar seu ser. Graças à poesia, a linguagem reconquista seu estado original. Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; por fim, os significativos. Purificar a linguagem, tarefa do poeta, significa devolver-lhe sua natureza original. (OCTAVIO PAZ 1982: 58).

O próximo passo depois do crime *Eros* é se confessar: essa declaração deliberada de um erro. Na confissão o homem se rende à palavra. A confissão terá essa mesma intenção de “purificar” o homem pela linguagem. O delito e a purgação de Fedra necessariamente partem do seu discurso. O cristão precisa exaurir a linguagem e se confessar ‘Confessei-te meu pecado e não encobri minha iniqüidade / Eu disse ‘Confessarei ao Senhor minhas transgressões’ (SL, 35-5). A confissão de Fedra bem poderia restituí-la a categoria de “salva”, mas a condição da sua linguagem foi mais forte, e a não demove, na concepção jansenista, da sua ausência de Graça: Fedra, na lógica dessa moral, não estava predestinada à salvação.

Em verdade, o poético encontra sua plenitude no meio do caminho, quando ainda resta muito que se dizer. Quando a verdade for conhecida face a face, como as palavras paulinas bem lembram, essa linguagem poderá ser dispensada. Podemos, a partir disso, compreender a perplexidade de Hipólito no momento que Fedra confessa sua paixão:

Não posso, sem horror, olhar-me a mim mesmo.
Fedra... Mas não, ó Deuses! Que em fundo esquecimento
Fique enterrado este terrível segredo.¹³ (RACINE 2007: 415).

O seu horror frente ao Revelado, ao manifesto, é a incapacidade do homem de encontrar a linguagem na sua forma pura. Assim como um mortal não suporta a visão de um deus em toda a sua Glória, o poético serve como

¹³ Je ne puis sans horreur me regarder moi même./ Phèdre... Mais non, grands Dieux ! qu'en un profond oubli/ Cet horrible secret demeure enseveli.

um mediador que nem revela o Todo e nem disfarça a Parte. A linguagem precisa ser revestida (o poético) para que o homem a encare. Do contrário, ele não suporta: é Moises cego ao ver o Senhor, é Sêmele em chamas ao ver Zeus na sua forma gloriosa. O poético é a sarça ardente. A poesia só existe, portanto, porque há o inapreendido. O fracasso do poético frente ao Real é o mesmo que o triunfo da poesia face o Mistério.

2.3 A culpa cristã: A rede invisível de bronze

Em *Fedra*, a lógica parece bem clara, antes morrer que viver no delito. Mas o auto-sacrifício da Rainha não a elevaria a uma esfera desnecessária, já que, à luz do deus de Racine, Cristo já morreu pela Paixão? Qual o sentido da morte de Fedra se ela própria desfez o nó que causou o fenômeno trágico? Poderíamos sustentar que só existe um único meio para explicar a disposição do seu suicídio: a culpa cristã. Justificada por essa paixão que não era outra coisa senão um impulso erótico, como Platão em *Fedro*, afirma “Ora, que o amor constitui um desejo é conhecido de todos” (1997: 45). A Rainha não poderia submeter-se à essa idéia sem sofrer a ambigüidade de sua moral. Chegamos à conclusão de que a personagem raciniana é “uma cristã a quem faltou a graça” (Arnaud apud Brunnel 1988 :346). Sem a graça divina - pois não sabemos qual é a disposição desse Deus que a negou - o trágico é o único caminho que se pode antever. A via cristã, que anuncia a esperança, não poderia admitir um destino de desgraça. Fedra sabe do agravamento de sua consciência caso não confessasse, e tudo levaria a acreditarmos que a sua declaração seria um passo em direção à graça divina. Puro engano: Racine nos conduz a um caminho de ilusão, aonde vamos tecendo os fios que nos devolvem ao helenismo profano. É só a Queda do homem que ele nos mostra. Talvez a moral Jansenista seja o argumento que explique tal desgraça. Lembremos as palavras de Theodor Haecker observado por Lesky (2006: 40) a respeito como o cristianismo metabolizou o problema do trágico:

[...] saber se o trágico é possível dentro da configuração cristã do mundo. As respostas divergem enormemente, inclusive aquelas que

procedem de pensadores decididamente cristãos. Para Theodor Haecker, por exemplo, o trágico é o estigma do autêntico paganismo, ao passo que o cristão superou [...] Teóricos do trágico que, ao escrever, não partiram de um ponto de vista religioso negaram em geral a possibilidade do trágico dentro do cristianismo

E por último conclui:

Sem dúvida, em circunstância alguma é possível coadunar uma visão cerradamente trágica do mundo com a cristã, sendo ambas diametralmente opostas. Em compensação, a possibilidade da situação trágica dentro do mundo cristão se dá como em qualquer outro mundo [...] (Lesky 2006: 41)

A questão é que somente enquanto *cosmovisão* é que a obra do dramaturgo é cristã. Seu tema é recolhido do mito pagão; portanto, podemos entender que em Racine Fedra está numa situação intermediária entre a época em que foi escrita e aquela em que se desenvolve a ação. De qualquer maneira esse desvio de Eros o vai afastando da danação – uma realização inconclusa em Racine que fortalece o trágico, mas não o afirma em sua totalidade.

O centro do problema da obra raciniana é, sem dúvida, a confissão, o momento privilegiado em que Fedra revela a sua culpa trágica. Não poderíamos deixar de deslocar o discurso de Fedra, o cerne do problema raciniano:

Cada instante é precioso, escutai-me, Teseu
 Fui eu que sobre um filho casto e reverente
 Ousei lançar um olhar impuro, incestuoso.
 O céu pôs no meio seio uma flama funesta;
 A detestável Enone conduziu todo o resto.
 Temia que, ao saber de minha fúria, Hipólito
 Revelasse um fogo que lhe causava horror.
 Valendo-se de minha fraqueza, a pérfida
 Correu à vossa presença e o acusou primeiro.
 Ela já se puniu: fugindo à minha ira,
 Buscou nas ondas um suplício mais suave.
 O ferro já teria cortado meus dias;
 Mas deixava a virtude gemer, sob suspeita.
 Quis, ao expor diante de vós os meus remorsos,
 Por um caminho mais lento descer aos mortos.
 Tomei, já corre nas minhas veias ardentes
 Um veneno trazido a Atenas por Medeia.

**Tenho alcançado meu coração, a peçonha
 Injeta um estranho frio neste coração;
 Já não vejo senão através de uma nuvem
 E o céu e o esposo que minha presença insulta.
 E a morte, arrebatando aos meus olhos o dia,
 Devolve à luz, que eles manchavam, sua pureza.** ¹⁴(RACINE 2007:487)

Esse último discurso se dá concomitantemente ao estado de pré-morte. A última coisa que cabe ao cristão é essa confissão dramática. A contrição profunda que sela a tragicidade de sua existência. Em Racine esse ato é a possibilidade do homem de assumir a responsabilidade frente aos seus atos. As duas ações da Rainha se dão agora na seguinte engrenagem : ela confessa o seu amor por Hipólito, e por último, confessa a Teseu seu Delito (em Eurípides este ato cabe à Ama da Rainha). Se, ‘Na perspectiva trágica, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; do outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda” (VERNANT; NAQUET 2005: 21); a ação resgata toda a integridade da personagem, mais não a redime. O problema do amor-paixão em Racine se resume á essas duas ações: delito e confissão.

Vale observar a consideração dos mesmos autores acima referidos sobre a conduta de um personagem trágico, para melhor entendermos o comportamento da esposa de Teseu:

Como a personagem trágica se constitui na distância que separa *daimôn* de *êthos*, a culpabilidade trágica se estabelece entre a antiga concepção religiosa de erro-polução, de humartía, doença do espírito, delírio enviado pelos deuses que necessariamente engendra o crime, e

¹⁴ Lês moments me sont chers, écoutez-moi, Thésée. / C'est moi qui sur ce fils chaste et respectueux / Osai jeter un oeil profane, incestueux. / Le ciel mit dans mon sein une flamme funeste ; / La détestable O Enone a conduit tout le reste. / Elle a craint qu'Hippolyte, instruit de ma fureur, / Ne découvrît un feu qui lui faisat horreur. / La perfide, abusant de ma faiblesse extrême, / S'est hâté à vos yeux de l'accuser lui-même. / Elle s'ent est punie, et, fuyant mon corroux, / A cherché dans les flots un supplice trop doux. / Le fer aurait déjà tranché ma destinée ; / Mais je laissais gémir la vertu soupçonnée. / J'ai voulu, devant vous exposant mes remords, / Par un chemin plus lent descendre chez les morts. / J'ai pris, j'ai fait coule / Un poison que Meédée apporta dans Athènes, / Dejà jusqu'à mon coeur le venin parvenu / Dans ce coeur expirant jette un froid inconnu ; / Dejà je ne vois plus qu'à travers un nuage / Et le ciel et l'époux que ma présence outrage ; / Et la mort, à mes yeux dérobant la clarté, / Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.

a concepção nova em que o culpado, *hamarton*, e sobretudo *adikon*, é definido como aquele que, sem ser coagido, deliberadamente decidiu cometer o delito[...] Do outro lado, no quadro de uma cidade em que todos os cidadãos, após discussões públicas de caráter profano, dirigem o negócio do Estado, o homem começa a ter experiência de si mesmo enquanto agente mais ou menos autônomo em relação às forças religiosas que dominam o universo, mais ou menos senhor de seus atos, podendo mais ou menos, por sua *gnome*, sua phrónesis, dirigir seu destino político e pessoal. Essa experiência ainda incerta e indecisa daquilo que na história psicológica do homem ocidental, será a categoria da vontade (sabe-se que não há na Grécia antiga um verdadeiro vocabulário do querer), na tragédia, exprime-se sob a forma de uma interrogação ansiosa a respeito das relações do agente com seus atos: Em que medida o homem é realmente fonte de suas ações?... (VERNANT; NAQUET 2005: 22, 23).

Em Racine há uma valorização da autonomia afetiva. Fedra não é exatamente vítima da vontade divina, ela é a própria agente desencadeadora da crise. O peso de sua culpa está, portanto, hiperdimensionado. Na outra margem de Eros é a consciência culpada de Fedra o agente do drama. Ainda que a sua razão esteja completamente esfacelada, ela mesma é a causadora de sua ruína. Inauguramos assim a seguinte pergunta: a partir de nosso olhar moderno, onde estaria afinal a culpa de Fedra, se sua paixão por Hipólito não foi de fato consumada? A falta de Fedra se localiza justamente em sua consciência. O seu sexo já trazia o signo de todo arrebatamento, como Stendhal (1999:99), ao ensaiar sobre o amor-paixão, faz questão de descrever que “é mais a mulher que ama com arrebatamento”.

A proposição é: uma vez experimentado Eros, a tragédia se realiza. O homem agora cumpre ou não o desígnio que o conduz à perdição. Possibilidade excluída no universo de Eurípides, “cujas personagens proclamam, às vezes, abertamente que não são culpadas de suas faltas porque agiram, pretendem elas, a despeito de si mesmas, por coerção, *bía*, dominadas, violentadas pela força de paixões irresistíveis na medida em que encarnam, no íntimo delas, potências divinas como Eros e Afrodite” (VERNANT, NAQUET 2005:30). Essa consideração justifica a não confissão do delito em Eurípides: Fedra não poderia assumir um ato inevitável, prescrito, que não se inicia na sua vontade. Eros é exatamente essa força irresistível e inescapável: ao mesmo tempo potência destruidora. Sendo assim, só existe o delito na Fedra do poeta grego. Seria preciso um longo processo o qual os

deuses se afastem dos homens para que estes últimos confessem seus atos. E é justamente o que ocorre em Racine, ele pôs os deuses de lado, e Eros, embora ainda força condenada, na confissão, é declarado: o seu disfarce não valeu, ele foi confessado e descoberto, e Fedra se mata a fim de expiá-lo. Racine arrefece o delito e, no entanto, acentua a culpa, numa preocupação menos em salvar a honra, pois o que está em jogo é a crise moral que ladeará a paixão-Fedra. O triunfo de Eros não poderá ser celebrado em Racine, a sua consciência o entende como experiência vergonhosa, paixão sem gozo, sucedâneo do vício, e que no mínimo pede a culpa:

Ó tu que vês a vergonha em que me abati,
Inexorável Vênus, ainda não te basta?
Impossível levar mais longe a crueldade.
Nenhum dardo falhou: seu triunfo é completo
[...]¹⁵ (RACINE, 2007: 423)

Dessa vez nem o próprio Hipólito está livre da mácula da paixão. Ele também arde por Arícia, a sua castidade dedicada à deusa da caça é substituída por uma “deusa” humanizada. É a ela que ele presta homenagem. O preceptor de Hipólito, Teramene, percebe o que se passa com o jovem príncipe ‘[...] Não há porque duvidar: vós amais, ardeis, / Estais morrendo de um mal que dissimulais/ Acaso Arícia conseguiu vos encantar?’¹⁶ (RACINE 2007: 365). Joaquim Brasil Fontes, tradutor e estudioso da edição de Racine por nós utilizada, chama atenção para o fato de que ‘Na abertura da tragédia, o dramaturgo já nos intriga, a nós, modernos, dotando Hipólito de uma ‘fraqueza’, sua involuntária paixão por Arícia, irmã dos Palântidas, inimigos de Teseu [...]’ (FONTES 2007:82). Essa fraqueza, a qual o estudioso se refere, não é outra a não ser a potência de Eros que fragiliza a condição humana. É justamente em favor de Arícia que ele nega a presença de Eros: a maldição da paixão em Racine se dá em termos completamente humanizados. A culpa está distribuída entre todos seus personagens. Racine parece sempre estar lembrado que em

¹⁵ O toi qui vois La honte où je suis desdescendue / Implacable Vénus, suis-je assez confondue ? / Tu ne saurais plus loin pousser ta crauté. /Ton triomphe est pafait ; tous tes tont ont porté [...]

¹⁶ [...]Il n'en faut point douter : vous aimez, vous brûlez ; / Vous périssez d'un mal que vous dissimulez. / La charmante Aricie a-t-elle su vous plaire.

se tratando de Eros ninguém escapa ao seu domínio, nem mesmo os deuses, como Enone bem lembra a Fedra:

[...]

Os Deuses, até os Deuses, do Olimpo habitantes,
Que com terrível renome assombram os crimes,
Tantas vezes queimaram em fogos ilícitos. ¹⁷(RACINE 2007:461)

Estão todos sujeitos ao jugo de Eros e à inventiva da culpa como modo da paixão. O mito nos conta a narrativa de Marte e Vênus, deuses olímpicos que se encontravam sob o signo do segredo, já que a deusa Vênus era casada com Vulcano, e era na condição de amante, que se encontrava com o deus da força bruta. Em função da ilegitimidade de seus atos, enquanto o seu esposo traído estava na forja durante toda a noite, havia um guarda, Alectrião, colocado a fim de vigiar a chegada do Sol, “aquele que tudo vê”. O guarda de Marte, um belo dia adormece e não se dá conta do despertar do Sol. Este, depois de conhecer o delito dos amantes, corre a contar ao esposo desonrado. Hefesto então fabrica uma malha com fios de bronze, segundo Ovídio em *Metamorfoses* (2003:77), que de tão finos chegava a ser invisíveis. Aguarda que ambos se reencontrem na noite seguinte, e assim, no momento que eles gozavam do calor de seus copos, o hábil esposo de Vênus os prende nas finíssimas redes de seu engenho. Logo, convidou todos os deuses para que presenciassem a imagem da vergonha e zombassem daquele delito entre o ridículo e o irônico: Marte e Vênus atados pela rede invisível da culpa. Mesmo o deus da força é subjugado pelos poderes do amor-paixão, e nem a própria Vênus consegue evitar ser presa fácil de Eros. Quanto à força de Eros ser superior a de Marte (o deus também chamado Ares para os gregos), Platão já supõe esse pensamento, por meio do discurso de Ágaton:

E quanto a coragem, é fora de dúvida - ao Amor ‘nem mesmo Ares resiste’, e eis porquê: não é Ares que subjuga o Amor mas sim o amor...de Afrodite (assevera-o a tradição!) que subjuga Ares. Ora, ter alguém sob o jugo significa ser o mais forte. E se o Amor vence aquele que excede todos os outros em coragem, como não há-de ser de todos o mais corajoso? (PLATÃO 2006:61)

¹⁷ [...] Les Dieux même, lês Dieux de l’Olympe habitants, / Qui d’um bruit si terrible épouvantent les crimes, / On brûle quelquefois de feux illégitimes.

O que dizer se a encarnação da força e da intrepidez na narrativa grega se curva aos poderes de Eros? Em nome do Amor-eros "O deus Marte, tomando de uma louca paixão por Vênus, guerreiro terrível se tornara melancólico" (OVÍDIO 2007:72). A Força (Ares) curva-se à Força máxima de Eros. Temos, aqui, a justificação literária que concede indiscriminadamente, como fez Racine, a qualquer um a *excelência* da paixão. A malha invisível de Vulcano assemelha-se a culpa que envolve Fedra, construído por habilíssimos e delicados fios tecido por sua consciência. Afinal, os amantes são também "culpados", como em *A arte de amar*, Ovídio observa sobre os encontros de Marte e Vênus: "[...] no início, eles tinham o hábito de esconder seus encontros amorosos: sua paixão culpada era cheia de reserva e de pudor. (OVÍDIO 2007:72).

A rede de Vulcano, alegoria da culpa cristã lançada no leito da Rainha, é decisiva no ato final da tragédia de Racine. Será essa culpa que move a confissão de Fedra: a paixão se confessa culpada. Se em Ovídio já existia esse pensamento em desenhar os amantes divinos, o quão estará dimensionado ao Racine retratar a amante mortal.

Recordemos Hipólito, e procuremos entender a sua rejeição à Fedra (processo que seguramente agravará a sua culpa). Não é por lealdade a uma deusa, mas por fidelidade a uma mulher. A orientação do Hipólito raciniano se dá em plano inverso ao de Eurípides. O primeiro deseja Arícia – inimiga de seu pai e proibida de selar qualquer himeneu, condenada à não-paixão. No princípio não encontramos claramente o sentimento de culpa trágica, como é possível observar em Fedra, mas não podemos ver aqui uma não-culpa, sobretudo porque ele já transgredia uma ordem real no seu amor pela escrava Arícia.

A declaração de Teremone também nos surge como argumento que aqui insistimos: Ora, Hipólito está morrendo de um mal que dissimula, reiterando-se o que dissemos até agora sobre a mímese da Paixão: no fim das contas a celebração de Eros é o triunfo de *Tānatos*.

O dramaturgo francês nos oferece uma Fedra mais existencial, perturbada pela interferência do amor-eros em sua vida. Ele nos apresenta a precariedade da condição humana atravessada pelas flechas de Eros. No seu

discurso sobre a paixão o deus é sempre evocado como uma experiência furiosa, que violenta a razão ‘[...] Minha razão perdida buscava em seus flancos./ Para um amor sem cura, impotentes remédios!’¹⁸ (RACINE 2007:381), e partir disso a sua consciência vai ensaiando o processo que é de se libertar dos invisíveis fios de bronze.

¹⁸ [...]Jê cherchais dans leurs flancs ma raison égarée. / D'un incurable amour remédes impussants !

REDENÇÃO

*Porque é forte o amor como a morte,
e a paixão é implacável como a sepultura:
suas centelhas são centelhas de fogo,
labaredas divinas.*

Cânticos dos cânticos

No século XXI, ainda será possível ouvir os ecos do amor-Fedra, que se inicia com a sua qualidade de delito e, durante o século XVII, vive a agonizante imposição de culpa a ser confessada. Encontramos agora na mineira Adélia Prado uma perspectiva da paixão que tanto contrasta com uma modalidade construída em literatura, quanto é fator de reconhecimento: enquanto estrutura, ele permanece. A reinvenção de Eros parte da Antiguidade, mas, depois de tantos eventos, evidentemente que a Paixão *tal e qual* aqui mostrada já sofreu algumas modificações. Ele não é mais o mesmo, sem deixar de sê-lo. Não é mais aquele Eros, no dizer de poetisa Safo, tecelão de mitos. Não mais o produtor de fábulas, o contador de conta estórias, o artesão de *Fedras*, é, pois, pura sensação experimentada – condenada e redimida. A narrativa – o *mythos* – estará agora rarefeito, “a estória como uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua seqüência no tempo” (FORSTER 1969:69) está enfraquecida. A única coisa que estará no centro do interesse é sacralizar a Paixão naquilo que nela existe de mais humano. O mito que tecia romances, tragédias e fábulas, cede a uma nova realidade, aponta a uma outra direção.

O núcleo de sua obra não é a narrativa: a diegese é reduzida ao mínimo possível. Por essas características bem podíamos notar a tendência moderna do romance psicológico: quando a ação é suplantada pela experiência. Mas, em Adélia Prado, não estamos diante do romance psicológico, senão de uma prosa e uma poesia ontologicamente mística; as análises da paixão são ligeiramente descritas, o que realmente interessa é a problemática Eros/Sagrado. E o esforço dramático de relacionar essas duas realidades.

A proposição da autora se encontra fora do plano narrativo, mesmo em sua prosa: Eros não conta estória da Paixão-Delito e nem da Culpa-cristã que exige a Confissão. É como dizer que Eros se descostura enquanto tecido narrativo, e subsiste no seu sentido cristão: a Paixão é somente um ato. É essa

a estratégia de sobrevivência do mito na obra de Adélia, como no poema *A terceira via* (2007: 68) se observa:

[

...]

Sei agora, a duras penas,
por que os santos levitam.
Sem o corpo a alma de um homem não goza.
Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão,
Adoro Cristo na cruz.
Meu desejo é atômico,
minha unha é como meu sexo.
[...]

É o mesmo Eros que ama com o Corpo, mas ele está aqui crucificado na figura de Cristo. Adorado, porque pregado na cruz. O seu gozo e o seu tormento são procedentes da mesma fonte. Ou melhor, da mesma imagem. Quando a autora afirma que ‘Por isto Cristo sofreu no corpo a sua paixão’, ela nos remete à mesma idéia de um amor-carne que corou o destino da anti-heroína Fedra como trágico, e enquanto realidade cristã, ele será inesperadamente essa experiência de culpa – portanto, ainda delito. Pois bem, a novidade de sua obra é que Eros não é mais um problema que se opõe ao Sagrado. Antes, é absorvido por Ele. O poema “A catecúmena” ainda põe em evidência melhor essa afirmação

Se o que está prometido é a carne incorruptível,
é isso mesmo que eu quero, disse e acrescentou:
mais o sol numa tarde com tanajuras,
o vestido amarelo com desenhos semelhando urubus,
um par de asas em maio e imprescindível,
multiplicado ao infinito, o momento em que
palavra alguma serviu à perturbação do amor. [...] (PRADO 2005:44).

Ou seja, o Sagrado, ao admitir o Corpo-eros remido e incorruptível, reassume uma perspectiva que estava renegada ao terreno do não-Sagrado: a poeta o anuncia.

3.1 O Arauto de *Eros*

De início, é importante sublinharmos que a questão do Sagrado será uma preocupação que atravessa a obra inteira de Adélia Prado, logo, todo tema em sua poética, sofrerá essa urgência de um diálogo com Deus. A fonte de toda a sua obra se encontra nos discursos que pretendem falar de e para Deus: tudo na autora será uma hierofania, o que talvez torne sua obra um tanto quanto repetitiva, no tocante ao fato de que a autora elabora e reelabora o mesmo assunto “tudo o que sinto esbarra em Deus”, como faz questão de reafirmar. Ela se inscreve naquela categoria de indivíduos que Mircea Eliade chamará de “o homem religioso”. Para este “A Natureza nunca é exclusivamente ‘natural’: está sempre carregada de um valor religioso [...] o Mundo foi impregnado de sacralidade” (ELIADE 2001:99). O empenho da autora de sacralizar as coisas, ou melhor, de significá-las, é justamente onde se manifesta o poético para a mulher religiosa Adélia, utilizando a expressão cunhada por Eliade (1992: 149), pois: ‘É a vida imediata, de todos os dias, que é transfigurada na experiência de um homem religioso. O homem descobre por todo lado uma “cifra”. Até o gesto mais habitual pode significar um ato espiritual’. Estamos agora diante de uma matéria que se reveste de um significado religioso, o que já é um indicativo que a ligação que o objeto representado por Adélia Prado não se curva para baixo, desencadeando no reino de Hades, e nem estaria naquela situação intermediária que não sabemos exatamente que se a experiência “salva” ou “condena” o homem – como foi possível observar com a obra raciniana. O eixo de sua representação está colocado acima do homem, portanto, é no exercício de se esticar ao máximo para alcançar esse Eros que o mesmo se re-liga com essa outra realidade. No centro de sua problemática vamos encontrar que a “a paixão redime” – essência que aqui desenvolvida, justifica que Eros possa enfim ser celebrado.

As possíveis variações na sua obra dizem respeito aos questionamentos dessa relação homem-Deus, marcada, no entanto, por um núcleo irradiador, numa tentativa de ultrapassar as experiências humanas e alcançar uma *cópula* com a natureza divina. Quem irá mediar essa relação será o mesmo Eros, que no seu caráter profano, agora se volta para o Sagrado, estabelecendo um elo

no qual o homem inflamado de desejo tem em conhecer o mistério divino. A poética de Adélia Prado quer aquela indispensável categoria que é a linguagem religiosa. Por isso, para situar sua obra como essencialmente ficcional, implica algumas explanações: a preocupação fundamental da poeta se concentra numa dupla intenção: a estética e a teologal. A fonte da sua poética são as escrituras sagradas. É ali que ela recolhe todo o alimento de sua estrutura criativa. Algumas vezes, muitas vezes para sermos mais precisos, a autora chega a transcrever *ipsis litteris* versos da Bíblia. Pois bem, mas ter o Antigo e o Novo Testamento como manancial de sua obra significa que estes livros possuem qualidades que a Literatura pode tão bem deles se apropriar, como o faz com os mitos. Não existe melhor maneira de garantirmos essas afirmações do que observamos Northrop Frye, que, no *Código dos Códigos*, defende a idéia de que toda a narrativa é uma espécie de irradiação da Bíblia, observando com mais acuidade a literatura inglesa. Toda poética parte das Escrituras pela razão de que a linguagem bíblica é potencialmente literária (no sentido dos recursos retóricos), ainda que a Bíblia não seja Literatura: “A abordagem da Bíblia de um ponto de vista literário não é *per si* ilegítimo: nenhum livro poderia ter uma influência literária tão pertinaz sem possuir, ele próprio, características de obra literária” (FRYE 2004:14). Essa aproximação entre essas duas modalidades de interpretar o mundo fará com que todo elemento de obra se ponha a serviço do sagrado, onde é de supor que se esbarramos com a presença perturbadora de Eros, ele se reestrutura agora de uma maneira bem diferente que até então vem sido considerado. Temos então um *Eros* poetizado e, ao mesmo tempo, sujeito ao olhar da religião: de onde temos uma inseparável assonânciam entre a Poesia e a religião. Frye ainda sugere que a leitura da Bíblia de maneira poética, pode contribuir na hermenêutica de seu significado mais profundo. Afinal “os mitos bíblicos estão mais próximos do poético do que do histórico” (FRYE 2004: 73). As palavras de Octavio Paz podem nos ajudar a compreender essa relação:

Religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser que somos e que constitui nossa própria maneira de ser; [...] A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica,

nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então aparece este “outro” que somos. Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação em si mesmo. A palavra religiosa, pelo contrário, pretende nos revelar um mistério que, por definição, nos é alheio. Essa diversidade não deixa de tornar mais perturbadora as semelhanças entre religião e poesia. (PAZ 1982: 166)

Essa concepção de Octavio Paz é a substância da obra adeliana, e de onde encontramos reminiscência em Platão, que concebia o estado poético como um benefício divino. A possessão poética termina, em certa medida, sendo um atributo dos deuses ao homem

Um terceiro gênero de possessão divina e de loucura provém das Musas; quando encontra uma alma delicada e pura, desperta-a e arrebata-a, levando-a a exprimir-se em odes e outras formas de poesia, embeleza as inúmeras empresas dos antigos e educa os vindouros" (PLATÃO 1997: 59).

A poesia estaria, como Octavio Paz também concebe, re-ligada pelos deuses, de onde o poeta, desde o mundo grego, é o vate dessa relação, o escolhido profeta da voz divina. Essa condição de Arauto seria então uma imposição divina; a revelação poética e a revelação religiosa não serão experiências contrárias. A voz do vate, ainda que reclame o peso de tal cargo, se sobrepõe à vontade. A vontade do poeta/profeta subordinada aos desígnios divinos impõe que a mensagem – a poesia – ganhe uma perspectiva estética e messiânica, daí talvez esbarrarmos na idéia aristotélica da poesia conter mais verdade do que a própria História. Nesse sentido, a condição de arauto é quase uma fatalidade grega:

Pois não quero mais ser Teu arauto
 Já que todos têm voz,
 por que só eu devo tomar navios
 de rota que não escolhi?
 Por que não gritas, Tu mesmo,
 a miraculosa trama dos teares,
 já que Tua voz reboa
 nos quatro cantos do mundo?
 Tudo progrediu na terra
 e insistes em caixeiros-viajantes

de porta em porta, a cavalo!
 Olha aqui, cidadão,
 repara, minha senhora,
 neste canivete mágico:
 corta, saca e fura,
 é um faqueiro completo!
 Ó Deus,
 me deixa trabalhar na cozinha,
 nem vendedor nem escrivão,
 me deixa fazer Teu pão.
 Filha, diz-me o Senhor,
 eu só como palavras. (PRADO 2007:09)

Observe que o Deus impõe a poetisa-Arauto um modo de Ser antigo. O mundo moderno não alterou em nada a maneira como Deus pretende que sua Palavra seja manifesta: nenhum artefato moderno deve contribuir como instrumento de sua mensagem. A palavra é o único meio concebível nesse empreendimento que o Arauto pode dispor. Ao modo de um caixeiro-viajante, o que significa o mais rudimentar possível, o poeta deve anunciar a palavra d'Ele. Escolhido por Deus, a única coisa que resta ao arauto é expressar seu cansaço em face de sua condição. As palavras poéticas e religiosas aqui confluem; o fato de somente encontrarmos em sua poesia expedientes artísticos acima do teológico, deve-se ao fato de conhecermos a intenção estética de seus textos. Mas, não raro, o leitor pode se perguntar como a linguagem de Adélia Prado reconhece toda sua matéria dentro do pensamento católico. Octavio Paz, que concede a poesia como Revelação, como o era a linguagem divina, comprehende essa relação íntima estabelecida entre essas duas formas de conceber o mundo, porque ambas partem da preocupação pelo humano, e utiliza-se de meio humano – instrumento precário - para anunciar – revelar – o seu Significado:

Como a religião, a poesia parte de situação humana original - o estarmos aí, o nos sabermos atirados nesse aí que é o mundo hostil ou indiferente – e do fato que a torna precário: sua temporalidade, sua finitude. Por uma via que, a seu modo, também é negativa, o poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. [...] a esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude. A palavra poética brota depois de eras de secas (PAZ 1982:179)

Nesse sentido, a poesia, como a Palavra divina anunciada ao profeta, é sempre epifânica. A poesia, assim como a religião, está dentro daquela categoria que é pleno Mistério. Isso indica que essa contingência sacraliza o conteúdo do discurso: em Adélia a paixão. Mas voltemos à condição de arauto assumida pela poetisa. Se a própria autora se reconhece arauto de Deus, a sua poesia só poderá ser uma espécie de tradução da voz divina, com, evidentemente, algumas inserções em que reclama a autoria desse empreendimento, como em *Direitos Divinos* é possível perceber: “Sei que Deus mora em mim/ como sua melhor casa./ Sou sua passagem,/ sua retórica alquímica / e para sua alegria/ seus dois olhos / Mas esta letra é minha”. (PRADO 2007:69). A poesia de Adélia Prado nos traz a seguinte reflexão: como um Arauto Cristão cantará um Eros profano? No mundo judaico, o profeta já se dirigia ao Sagrado, num possante lirismo, para falar de seu ofício, como se observa no *Cântico dos resgatados*: ‘Naquele dia dirás: Quero louvar-te, Senhor, porque estavas irritado contra mim, mas tua ira cessou e tu me consolaste. Este é o Deus que me salva, confiarei e não terei medo, porque minha força e meu canto é Senhor! Ele se tornou a minha salvação. Tirareis água com alegria das fontes da salvação’ (ISAÍAS 12:1-3). Apesar das diferenças entre o profeta Isaías e a poetisa Adélia, não se pode deixar de encontrar esse eixo que dirige os discursos de ambos, tanto na coincidência do objeto do qual seus cantos estão voltados, quanto a linguagem metafórica utilizada, o modo de organização de ambos é exatamente o mesmo – ora, com que precisão nos permitiria dizer que o profeta judaico desprezou a preocupação estética nos seus versos em nome daquilo que esta sendo dito?

Se no Iluminismo, fechado no seu racionalismo pragmático, a poesia se afasta completamente do sagrado, tornando-se somente uma atividade estética, Adélia não conceberá a sua lírica como uma realidade não-religiosa. A poesia, ainda que cantando matéria profana – Eros –, se sacraliza. É como se a palavra fosse a manifestação de Deus. Ou melhor, a poesia seria a Manifestação da Palavra d’Ele no Homem. A própria autora afirma ainda na contra capa de grande parte das edições de suas publicações que:

A experiência religiosa é uma experiência poética. A poesia aponta para o mesmo lugar para onde a fé nos leva. São experiências de

natureza comum. Tanto é verdade que a linguagem é a mesma. Os textos místicos são paradoxos, falam por metáforas, porque falam do indizível. A poesia é a mesma coisa, e por isso o absurdo da linguagem poética, sua falta de lógica racional, sua obediência única ao estatuto interno da expressão.

Esta declaração da autora torna mais estreita essa relação poeta/profeta. Tanto podemos nos referir ao teor poético do canto de Isaías, quanto podemos reconhecer a “voz profética” no discurso de Adélia Prado. A “iluminação lírica”, cunhando aqui as palavras de Arrigucci, abre-se nos dois autores. Essa “iluminação” penetra nas duas linguagens, subverte o caráter utilitário da linguagem, por isso ela beira o absurdo, por isso a metáfora é um recurso concebível: a linguagem se reintegra, ou pretende, pelo menos, ao Indizível.

A celebração de Eros ocorrerá em sua obra nessa condição de uma mensageira rebelde do Amor, que fala dele e para Ele: Arauto da Paixão. Mas esse arauto sustentará sua linguagem num coloquialismo que parece em descompasso com o tema, e talvez nos leve a perguntar se, por falar de Deus, desse Amor que redime e do Eros que salva, pode-se valer de um discurso prosaico quando se tem como tema matéria tão sublime? O tema antes não deveria determinar a categoria do seu discurso? Se, nem os autores pagãos, como um Eurípedes, tratando de substância enraizada na existência do Homem, como o é o amor-Paixão, não pôs de lado a retórica clássica, o que dizer de uma poética assumidamente cristã que estabelece uma informalidade discursiva, um à-vontade gramatical; não estaria esta a diminuir a grandeza de seu tema? A essas questões respondemos com o ensaio de Auerbach *Sermo humiliis* que reelabora essa pergunta nos seguintes termos ao se referir à linguagem cunhada por Santo Agostinho: ‘É ridículo e monstruoso (*kakozelia, tapeinosis, indecorum*) tratar de temas elevados e sublimes em termos cotidianos, baixos ou realistas, bem como tratar de coisas cotidianas no estilo sublime’ (AUERBACH 2007: 42).

Mas o próprio Agostinho não poderá aceitar a idéia de uma preocupação cristã que se submeta a uma linguagem *humilis*, no sentido o qual a palavra está relacionada ‘De modo extremamente geral, significa ‘reles’, ‘diminutivo’ ‘insignificante’, tanto absoluta quanto comparativamente’ (AUERBACH

2007:43). É em concordância com a idéia de que qualquer linguagem ganha importância quando sua matéria seja Sublime, que Adélia Prado redesenha sua obra:

Os temas da literatura cristã são todos igualmente elevados e sublimes; qualquer tema baixo em que ela tenha ocasião de tocar tornar-se-á por isso mesmo significativo. Não obstante, a tripartição dos estilos conserva sua utilidade prática para o orador cristão, visto que a doutrina cristã, além de ser sublime, permanece obscura e difícil; e como ela se destina a todos e todos devem compreendê-la, praticá-la e vivê-la, deve-se apresentá-la em estilo baixo, médio ou elevado conforme o exija a situação” (AUERBACH 2007:43)

Podemos perceber tendo essa concepção como ponto de partida, de que maneira o modo erótico (*a priori humilis*) é ressignificado em sua poética: um espelho de dupla face: Eros se sublima e o divino se erotiza. No entanto, o primeiro incuso da paixão na autora se impõe na linguagem. É o que existe de mais “profano” em sua obra. E na medida em que todo tema está em assonância imediata com os fundamentos teológicos, nenhum desses poderá ser considerado “insignificante”. Não se poderá mais, no seu esforço estético, conceber a Paixão-Fedra como dissociada do Sublime. Ora, a própria linguagem das escrituras já esbarrava em termos que escandalizavam os gregos eruditos. O nosso olhar contemporâneo talvez não perceba mais o tom simples que a Bíblia contém, como Auerbach (2007:59) comenta:

Mas o estilo baixo da Sagrada Escritura abrange a esfera do sublime. Há nela vários termos simples, por vezes cotidianos e fortemente realistas, além de construções corriqueiras e deselegantes; mas seu tema é elevado, e seu caráter sublime revela-se através dessa matéria baixa: [...].

Portanto, caberia situar a linguagem da autora nessa mesma categoria de “poética do cotidiano”. A solenidade lírica substituída pela intimidade, marca em seus versos “Ó Deus, / não me castigue se falo/ minha vida foi tão bonita! / Somos humanos, /nossos verbos têm tempos, / não são como o Vosso, / eterno.” (PRADO 2007:59)

É de esperar que pelo tema de sua obra e pelo incessante uso de vocativos, a linguagem se esticasse ao máximo para alcançar o Sublime, como

este último poema evidencia. Este sublime representa mais a grandeza a qual todo a sua poética se direciona do que a solenidade de seus versos. Na retórica clássica “o sublime é ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores” (LONGINO 1997:71), e os versos de Adélia infringe de certo modo essa excelência nos vocabulários, é como se, dentro do círculo da poética, toda a palavra se *desprofaniza-se*, ou melhor, purifica-se na qualidade de poesia. Isso equivale dizer que o Eros ali dentro, adquire inevitavelmente uma qualidade simbólica que no mundo grego não seria possível. O poema se dirige para o alto. O objeto a que ele aspira remove-se da esfera do prosaico para o divino. A dignidade do objeto a que sempre se refere, movimenta a sua poesia para a esfera do divino. O cotidiano sem dúvida se inscreve na esfera do perecível, do ordinário, sobretudo se atentamos ao fato que a linguagem coloquial circula naquilo que nos parece mais profano. No entanto, quando Adélia articula singularmente a sua linguagem prosaica dirigida ao Sagrado, não estaria ela “salvando” o seu discurso? Já aqui encontramos o primeiro percurso de Eros rumo à Salvação.

O Eros, prosaico, é tomado por instantes em que o Divino se manifesta. O corriqueiro em Adélia não exclui o sublime. A epifania pode ocorrer num quintal, numa fila para se receber a hóstia, num olhar-se no espelho. O próprio Eros é instrumento de Revelação: a Paixão se celebra. Ela consegue arrancar aquilo que Davi Arrigucci Jr (2005:56) em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*, fala a respeito da poética de Manuel Bandeira no “reconhecer o poético entranhado no prosaico”, aludindo ao fato de que esse realizou verdadeiras epifanias num discurso impregnado de coloquialismo. Em verdade, esse modo de proceder na poesia de Adélia, tanto quanto a de Bandeira, avizinhando a fala poética do discurso trivial, é mais bem observado por Arrigucci (2005: 93) como um modo que característica a poesia moderna:

[...] A linguagem poética passava, por exemplo, a incorporar de repente, em arranjos incomuns, lugares comuns da língua falada. Mas implicava também uma quebra de convenções mais amplas da literatura, como a dos gêneros, uma vez que trazia para o universo da lírica, reino da subjetividade, o mandamento da objetividade épica [...]

Adélia retoma esse procedimento que Arrigucci observa; a sua linguagem *húmus* tanto estabelece um diálogo com Modernistas, quanto é fiel ao tratado que os primeiros autores do Evangelho fizeram. A sua escrita tem como núcleo um lirismo e um misticismo que se manifestam no mais ordinário cotidiano. A representação da paixão também estará impregnado dessa tendência místico-coloquial, ou, poderíamos dizer, místico-erótica. Assim como o Sagrado se manifesta na coisa, tudo pode estar impregnado de erotismo; assim como o profano se mistifica, o *hieros* se profaniiza. A sua obra parte de uma teologia fortemente marcada pelas coisas divinas, e a Paixão é a matéria prima. É o caso de referirmos-nos ao ensaio *Gloria pasionis* de Erich Auerbach (2001:77), o qual examina como a idéia da *paixão* se impôs no nosso pensamento:

O termo *páthos* (*passio* em latin) significa originamente, em particular na tradição aristotélica, um ataque ou um acesso; conservou sempre conotações de sofrimento e passividade, bem como sua neutralidade ética: ninguém poderia ser elogiado ou reprovado por causa de seu *páthos*. Só a partir da moral estóica as *passions* tornaram-se ‘inquietação’, movimento compulsivo e sem direção que destrói a tranqüilidade do sábio. O termo *passio* adquire então um significado fortemente pejorativo: há que se evitar, na medida do possível qualquer contato com a agitação do mundo; é dever do sábio manter-se *impassibilis*, conservar-se, ao menos interiormente, imperturbado pelo mundo. Por essa razão retrai-se o contraste original entre *action* e *passio*, que se torna então o oposto de *ratio*: ás *passiones* agitadas opõe-se a tranqüilidade da razão. Mas o movimento supõe alguma espécie de atividade, e só agora é possível verter o termo por ‘paixão’, em parte por causa do movimento, em parte pela violência que os estóicos associavam à noção: surgem aí as imagens da tempestade e do turbilhão das paixões, bem como, várias vezes, a substituição de *passio* por *perturbatio*, claramente pejorativo. Este é o segundo estágio do desenvolvimento semântico de *páthos* / *passio*, em que o termo se associa a violência e atividade, ganhado ademais conotação pejorativa.

No curso de sua representação, é estranho que Eros tenha sido representado na Literatura de outra maneira, a não ser a partir desse segundo estágio de significação que fala Auerbach. A sua natureza inconfundível nos remete sempre a um estado violento e a uma situação dolorosa. E o que vamos empreender aqui é como, conservando a irreparável tragicidade, Eros

submetido à teologia cristã, transcende em Adélia Prado para uma esfera que devolve o Homem ao divino.

Para a autora, nem tudo é condenação quando se trata da paixão, ainda que coexista a inseparável relação Eros-dor, como sugere os versos do poema “*A mesa*”:

Faca oxidada contra a polpa verde,
é roxo o amor.
De amoras não,
De dor. (PRADO 2007:107)

A expressão dos versos é de um “eu-apixonado” que vai por uma via curva, original e perturbada. Impõe-se como estratégia para construir um sentido na mimesis da Paixão, ou, de outro modo, é a re-construção de um Eros em sua essência demolido. No poema, não estaria a idéia de que o amor, mesmo cristão, é uma invenção trágica, dolorosa, como nos dizem as imagens de objetos que ferem, como a faca oxidada, e a rejeição da comparação entre um fruto silvestre – imagem por essência poética – e o amor, e por último, a relação de uma experiência com uma cor – associada ao fúnebre – e a dor?. Tudo nos conduz a idéia de que há ecos da antiguidade no imaginário que a autora contemporânea constrói. Dizer que o amor é roxo de dor, cor associada a morte, sobretudo no imaginário coletivo - a esquife é roxa, é encontrar pontos particulares entre o amor e a morte. Uma metáfora que atribuisse outra cor, como o rosa, por exemplo, seria a imagem de uma experiência romântica. Metáfora ainda mais possante encontramos nos primeiros versos do poema “faca oxidada contra a polpa verde”, que readquire o simbolismo que nos autoriza dizer que “o que o lirismo exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental” (ROUGEMONT 2003: 24).

3.2 Amor-de-Maio

O amor-Fedra, tal como aparece no primeiro capítulo deste estudo, é essa combinação trágica de um sentimento perturbador, ameaçado pela possibilidade de morte e ferimento. É um Eros que inteiramente retorna em

Adélia Prado. Talvez nem pudéssemos utilizar a palavra “retorno”, uma vez que ele nunca abandonou a literatura. Assumiu outras formas, teve outros epítetos, investiu-se da linguagem como meio eficiente para o seu esconderijo, afinal, como diria Safo de Lesbos, ele é o ‘[Eros] tecelão de mitos’ (2003:53). O mito do amor-paixão será então reintegrado na obra da autora, mimetizado como um “amor violeta”:

O amor me fere é debaixo do braço,
de um vão entre as costelas.
Atinge o meu coração é por esta via inclinada.
Eu ponho o amor no pilão com cinza
e grão de roxo e soco. Macero ele,
faço dele cataplasma
e ponho sobre a ferida. (PRADO 2005:83).

Os versos falam exatamente da virulência de um sentimento, o mesmo que conduziu Fedra à ruína e à destruição de toda uma família. No entanto, se o mundo mítico nos oferece a paixão somente na sua qualidade violenta, a invenção do amor no poema de Adélia é como aquilo que fere e, do outro lado, é ele próprio que alivia a ferida: causador e redentor. É nele que se sofre, mas é por manipulá-lo (colocando-o no pilão com cinza e grão de roxo e soco, e depois macerá-lo) que se sara. Ele permite duas experiências com a mesma substância. Podemos dizer que é uma poética com claros acentos de uma paixão-Fedra, mas sem a cataplasma que a tradição cristã dispõe para remir as feridas. Ali tudo estava condenado num fatalismo inexorável e a paixão era somente delito. Neste, é oferecido ao homem algo para sua cura. É dizer que há uma paixão profana que fere, mas que também se abre uma paixão divina para se colocar sobre a ferida. Perdição e redenção, o amor-eros radica no homem como uma experiência em que é chamado à escolha entre essas duas vias.

É importante novamente reforçarmos aqui que a poética de Adélia em vez de voltar para si mesmo ou para algum casto princípio, é ao Sagrado que a autora faz a corte. O grande êxito literário de Adélia se encontra talvez justamente aí: a tentativa constante de encontrar significado na relação homem-Deus. É a Ele que ela pergunta e aguarda a resposta, é a Ele que ela sofre e arde em desejo. Celebrar o amor de Deus nas vias do amor Eros – esta

via inclinada que a autora menciona – seria um escândalo para a ortodoxia cristã. Nas mãos da autora, Eros sofrerá um tratamento completamente diferente do que conhecemos. Haverá uma curva que alterará toda a perspectiva de paixão enquanto experiência de danação. Em sua obra será possível celebrar o problema do Eros, porque ele caminha em direção ao Sagrado.

Eros se repete enquanto experiência – Adélia continua uma tradição que representa a paixão menos como uma graça, e sim como flagelo dos deuses. Mas a teologia cristã, que marca sua obra, implica que uma religação com Deus fará que essa experiência transforme Eros em Ágape. Numa dicção *erótica*, há uma transferência desse sentido do *pathos* para o plano Sagrado, tal como em Jeremias “Seduziste-me, Senhor, e deixei-me seduzir; foste mais forte, tiveste mais poder” (JEREMIAS 20, 7-9). O erotismo sacraliza-se em função do seu objeto. O objeto *salva* o erótico. O inverso inscreveria sua obra dentro de outra categoria, da paixão como uma experiência de delito ou culpa.

Há outro poema que logo os primeiros versos se ajustam bem à direção de nosso raciocínio:

A salvação mora nos abismos
 Na estação indescritível, o gênio mal da noite me forçava
 com saudade e desgosto pelo mundo.
 A relva estremecia
 mas não era para mim,
 nem os pássaros da tarde.
 Cães, crianças, ladridos
 despossuíam-me.
 Então rezei: salva-me, Mãe de Deus,
 antes do tentador com seus enganos.
 A senhora está perdida?
 disse o menino,
 é por aqui.
 Voltei-me
 e reconheci as pedras da manhã. (PRADO 2007:123).

Não estaríamos ouvindo essa espécie de amor-Fedra que repercute nos primeiros versos: uma paixão, aqui dissociada do outro, mas que inevitavelmente a conduziu ao abismo de Hades? Ao se analisar os versos de Adélia, é uma contradição que a paixão – esse estado de abismo – esteja a um

passo da salvação. Ou que, dentro dessa experiência, é dada ao homem a possibilidade de salvação: vigorosa dialética de realidades dissonantes.

Ao encontrarmos em Adélia Prado os seguintes versos do poema *O modo poético* (2005:79): “é em sexo, morte e Deus/ que eu penso invariavelmente todo dia”, é possível ver no conteúdo uma formulação da Tragédia de Eurípides, uma vez que “o amor de Fedra por Hipólito nada tem de sublime ou espiritual, é atração carnal, dominadora, capaz de conduzir nas pessoas aos últimos extremos” (KURY 2003: 88). O amor-Fedra se situa neste jogo de desejo que invariavelmente conduz à morte, tal como representado em *Hipólito*. É a sensoridade de um amor levada aos extremos de um esgotamento, como a morte, sem nenhum plano de resgate ao homem. Essa frase de Adélia poderia ser posta na boca da anti-heroína eurípideana, sem prejuízo de sua personagem. Carregada dos sentidos, do desejo e da carne, Adélia Prado se dirige a Deus tal como os salmistas faziam

Ó Deus, tu és meu Deus; a ti procuro, minha alma tem sede de ti;
todo o meu ser anseia por ti,
como a terra ressequida, esgotada, sem água
[...]
Eu me sacio como de gordura e manteiga, com lábios jubilosos minha
boca entoa louvores,
Quando em meu leito me recordo de ti,
em ti medito durante as horas de vigília.
[...] (SALMO 62)

De certa maneira, Adélia continua essa tradição. Apreender Deus pelos sentidos, aqueles mesmos condensados no mundo medieval. Um Deus que exige do homem exatamente que essa parte de sua condição seja combatida, renegada e finalmente purificada, agora é condição de seu conhecimento. Se a paixão é essa experiência que, notadamente, requer que os sentidos estejam em singular vantagem, como se observa nessa relação paixão/desejo, ela pode servir também como um meio do homem conhecer/experimentar Deus.

Outro elemento característico de sua poesia é essa “perseguição divina” estabelecida entre o Criador e a criatura. O amor não é uma busca unilateral do

homem para Deus, que anseia o Sagrado, o deseja e o persegue, o Criador na perseguição pelo homem, também não lhe dá descanso, o anseia e o aspira:

Deus não me dá sossego. É meu aguilhão.
morde meu calcanhar como serpente,
faz-se verbo, carne, caco de vidro,
pedra contra a qual sangra minha cabeça.
Eu não tenho descanso neste amor. (PRADO 2006:51).

É o mesmo código com o qual o amor é expresso, tanto em Eurípides quanto em Adélia, o mesmo sentido de paixão enquanto perturbação da alma e perseguição. Deus, apaixonado tanto pelo humano, assim como o homem cortejando o divino.

Ao citarmos outra obra do mesmo poeta trágico, *Medeia*, tentaremos demonstrar que existem menos desacordo do que possa parecer. A representação do amor-Eros é uma linha contínua, que atinge até o mais racional romântico como um Stendhal (1999: 114): “O amor é como uma febre, nasce e se apaga sem que a vontade tenha qualquer participação nisso”. Essa frase retoma todo o legado grego sobre o amor. Voltar a tragédia grega é atualizá-la dentro de outra poética, assim na cena em que o coro em *Medéia* suplica que a deusa do amor o livre dessa experiência “Jamais, rainha, teu arco dourado/ atire contra nós flechas fatais/ molhadas com o veneno do desejo” (EURÍPIDES 2003:43), encontramos aquele outro ponto de contato com a poetisa que também associa o amor como um ato de envenenar, quando *hereticamente* diz que Deus “morde o seu calcaneiro como serpente”, subentendido a idéia que jorrou veneno, e o “veneno” do Deus-cristão é tão fatal quanto as flechas que a deusa grega poderia lançar nos mortais. A passionalidade de Medeia, que comete o infanticídio para se vingar do desprezo de seu esposo Jasão, é a perda total da razão. Poderíamos até cognominar a obra de Eurípides como a narrativa da perda do *métron*: as consequências possíveis a quem foi dominado por Eros.

A Paixão, na sua ligação com o abismo, configura não somente uma emoção profunda, tensa, uma realidade colocada na mesma categoria dramática do amor profano de Fedra, mas enquanto experiência arrebatadora, o sentimento está à beira daquilo que Fedra dirá “Quero morrer. Ainda não

pensei nos meios” e logo depois proclama “Cípris consuma a minha ruína” (EURÍPIDES 2003: 125). A ruína é a morte, meio mais eficiente de abalizar a paixão. Medeia inverte esse perigoso jogo de soluções, certa em não morrer, sabe que Eros traz a morte como condição absoluta: a paixão morre enquanto legalizada, o amante se mata, o amado morre de amor. O que é certa é que Eros não é uma presença inofensiva, o que ele coloca em relevo é aquilo que há de precário e profundo numa existência: essa relação corpo-espírito. A solução de Adélia Prado, ao contrário de Medeia que consome a tragédia na carne, será consumar o problema no Espírito – é um salto do abismo para o plano da salvação. Eros-carne condena Fedra e salva o eu-lírico adeliano. Por outro lado, vejamos que ambos pedem sacrifício, a própria Fedra se oferece como carne corrupta, e Cristo sacrifica a sua carne para promover um sentido à própria paixão. No primeiro é o homem que se sacrifica, no outro, é o próprio Deus.

3.3 A celebração de Eros

É preciso dizer que uma obra impregnada de cristianismo – como a católica Adélia Prado - não pode conduzir a uma perspectiva de queda e condenação: ela possibilita uma brecha de salvação como se observa no seio do próprio dogma cristão. Essa perspectiva não diminui em nada a sua obra do artístico para o dogmático. Ao nos referirmos à autora como católica, cabe abrir uma explanação: é por sua relação com os valores cristãos, que encontramos as verdadeiras justificativas para se festejar o amor-eros. Álvaro Lins observa melhor essa assunto:

Verifica-se hoje, por toda parte, que o grande recurso da arte (e, nisto correspondendo à *verdade banal*, mas *verdade*, de que as criaturas e os povos não têm história) – é a danação. O romancista que é católico, porém, este conta a possibilidade de duas dimensões: a danação e a beatitude. Digo *romancista que é católico*, e não *romancista católico ou católico romancista*, pela diferença essencial entre as duas expressões, aliás, já bastante caracterizadas: a primeira se refere a um romancista autêntico, em que a condição de católico apenas configura a personalidade, sem que a arte sirva como instrumento de propaganda, sectarismo, apostolado; a segunda define o falso artista que se utilizaria do romance para fazer obra edificante de moralismo e ou doutrinação religiosa.

[...] naquele do romancista que é católico, e sente-se livre, portanto, para o grande jôgo estético – é que o artista pela condição de sua fé, poderá penetrar simultaneamente, ou sucessivamente, nas dimensões de beatitude e danação. Toda a antiga arte de católicos acha-se ilustrada por esses dois estados, sejam quadros de Fra Angélico, seja o poema de Dante. (LINS 1963: 194)

Por mais que paire a ameaça da morte, e que a paixão em sua arquitetura profana subsista, a morte não será um elemento de finalidade última: Fedra e Medeia não terão possibilidade de resgatar seu erro – a paixão é uma falta. Porém, se em Adélia a morte carrega uma possibilidade de resgate, ela, no máximo, suspende a existência por um relativo espaço de tempo (relatividade que inexistiria no mundo grego), para, logo depois, oferecer como um caminho para a salvação no fenômeno do próprio Eros. Por isso o fenômeno paixão é também uma via que devolve o homem ao Sagrado, como afirma no seu livro de prosa *O homem da mão seca*:

Quem suja meu corpo é minha alma. Sou psiquial. Meu coração é de carne, meu pensamento também. Os transcendentais me põem nervosa. A matéria tem todo o meu amor. (PRADO 2007: 144).

Esse romance contém tudo o que pretendemos estudar neste capítulo. Por isso, iremos nos ater mais cuidadosamente a essa prosa. Frágil sob o ponto de vista do enredo, ela é, no entanto, uma obra vigorosa no tema Eros, porque adensa o problema *paixão* e segue o percurso, que, em última instância, será aquele que estamos aqui fazendo. A obra se caracteriza sobretudo pela forte presença da autora – em verdade essa característica é uma contingência de todos os seus romances até o presente momento -. A importância a esse “eu” superpõe a todas outras qualidades que existiria num romance. A construção de uma ficção é desmembrada, sendo exaltado a angústia da personagem narradora: perturbadora reflexão sobre corpo e Deus. A obra de Adélia cabe muito bem naquilo que o crítico Álvaro Lins observava sobre uma literatura que valoriza esse eu:

Uma característica da literatura feminina é a presença muito visível e ostensiva da personalidade da autora logo no primeiro plano. Sim, é certo que, de modo geral, toda obra literária deve ser a expressão, a revelação de uma personalidade. [...] (LINS 1963:186)

O mérito dessa questão suscitaria muitas discussões, inclusive sobre o que, de fato, caracterizaria uma literatura “feminina”. Mas se, considerarmos que a presença de Eros coloca o indivíduo no primeiro plano sobre si mesmo, se a paixão é essa exaltação dos sentidos, em função do tema da obra, não poderia realizar sua obra de outra maneira. Nesse sentido, Adélia Prado pode ser compreendida como essa experiência do romance moderno em explorar a paixão: ‘Nada existe de mais apaixonante no romance moderno do que essa espécie de aventura, de avanço através dos terrenos até então inexplorados das paixões humanas’ (LINS 1963: 187). Essa particularidade de sua poética confere uma afetividade em tudo que a autora se refere. Além disso, e que na realidade permanece como eixo de nosso problema, é esse deslocamento da paixão profana como instrumento ao sagrado. Em princípio, talvez não se perceba como uma poética que se apropria das Escrituras Sagradas poderia encontrar no princípio da Paixão, o mote para o resgate da alma. O que a Bíblia nos sugere é o corpo morto do Deus-Filho, que garante ao homem a re-ligaçāo com um aspecto comportamental, que deve ser adotado pelo cristão. A presença de Eros, então, confunde-se com a Queda de Adão. Essa presença insurge como uma nova Queda, isso impossibilita que o ciclo de Redenção seja concluído. O que temos em Adélia Prado é uma inversão dessa perspectiva; é através de Eros que o homem se dirige inconfundivelmente a Deus. Se existe a Queda, é um estado provisório que não determina a sorte humana. Frye bem lembra como *Eros* se articula nesse eixo que vai da condenação à salvação, como zonas que se encontram, e que de modo interdependente a fim de que se cumpram:

A palavra ‘Eros’ não aparece no Novo Testamento, mas a mulher cujos pecados foram perdoados porque ela “muito amava” (Lucas, 7:47) lá está, a fim de nos lembrar de que, se algo, na natureza humana é digno de redenção, esse algo é inseparável de Eros (FRYE 2004:175)

O que equivale afirmarmos que não há paroxismo algum em celebrar a Paixão, se essa termina sendo instrumento de integração com Deus. *Eros* descortina uma realidade a que o cristão aspira. Por mais que seja “escândalo” pensar a matéria como objeto para desejo, e principalmente tê-la como

expressão do Sagrado, Adélia reintegra a relação carne-espírito sem dar prioridade à última e condenar peremptoriamente a primeira: ‘Da carne para o espírito. Até hoje fiz o inverso. O certo é: a carne primeiro’ (PRADO 2007: 72). Ao sabor da própria Bíblia, ela encontra argumento para sustentar ambas as naturezas como expressões divinas. O espírito é tão divino quanto o corpo – esse aforismo é muito ostensivo em sua poética.

A palavra Eros também não é referida na sua obra, mas subjaz uma espécie de libido na personagem-narradora; uma perturbadora pulsão que já no início do livro se confunde, inclusive, com uma dor de dente. Essa dor de dente, em termos simbólicos, parece muito mais um incômodo que a leva a pensar essa também perturbadora relação Deus-carne. É uma libido que não está muito clara se está voltada para o Sagrado ou para o corpo. Talvez a própria narradora responda virtualmente essa questão: ‘O desejo imoderado pelas coisas do espírito é tão concupiscente quanto a minha gula’ (PRADO 2007:21). O mundo da Forma ganha importância transcendente, daí encontrarmos essa ‘poética do cotidiano’, essa sacralização do imanente e essa conversão do transcendente no prosaico. A linguagem, para falar do Sagrado, é tomada de empréstimo do mesmo campo semântico do vocabulário erótico. Na verdade, é mais difícil precisar sobre quem contamina quem, ou melhor, se é a linguagem Sagrada que fez uso da língua da paixão, porque ali encontrou fundamentalmente um significado criador no vocabulário, ou o contrário.

Há uma representação do arrebatamento espiritual em escultura, O êxtase de Santa Tereza D’Ávila, de Bernini, que, pela imagem de gozo naquele êxtase, parece-nos mais um gozo físico que um momento de arrebatamento espiritual. Essa escultura estaria na esteira desse estado de *embriaguez* por Deus, que encontramos em *O homem da mão seca*. Nessa obra, é como a epifania da teóloga mística estivesse num completo acordo com a experiência erótica. A transcendência teria, então, muito mais pontos de contato com o gozo-carne do que imaginamos. A imagem de Bernini assemelha-se muito mais a uma noite de amor do que a um estado de Revelação mística. É uma espécie de ‘epifania-lúgubre’, tal como a que estaria no germe da obra de Adélia; uma revelação que permite ao homem essa experiência de gozo erótico. Essa expressão indica que não é somente o espírito que é tomado de

jubilo e deleite pleno na epifania, o corpo participa dessa satisfação. É essa mesma imagem de perturbador êxtase – não se sabe se da carne ou do espírito, o limiar é tênue – que aparece na sua prosa. E que ela encontra dentro das Escrituras para estruturar sua poética, como bem lembra Frye sobre o fato das Escrituras alimentarem as imagens poéticas “As imagens da Bíblia estão entre os elementos que lhe definem a feição poética” (FRYE 2004:172). Tanto Bernini quanto Adélia Prado conseguem construir esse sentido imagético do mito bíblico. E ambos dão uma expressividade à sua obra, que oscila entre o gozo espiritual e o êxtase físico. É oportuno observarmos um exemplo que demonstra mais concisamente como esse Eros Sagrado se manifesta:

Deus é pobre, me acorda no meio da noite para me ouvir dizer querido Deus, precisa da minha voz como preciso da carnação de um homem sob os olhos: querido Deus, respira comigo em uníssono para que não me percas e eu tenha à distância de um grito. [...] contra todo o discurso, Deus deseja. E com ânsia. Divina, porém ânsia e uma boca cujos dentes mortíferos me espreitam como sua comida. [...] A mata estremece quando ele sai à caça. (PRADO 2007 169).

Diante desse texto, fica evidente essa corporeidade de Deus. É como se o que estivesse ali ressaltado fosse a relação do Sagrado com os sentidos: Deus deseja, têm ânsias, contém bocas. Ela utiliza do mesmo jogo de metáforas que encontramos nos Cântico dos cânticos, e que é tão decisiva na estrutura de sua obra. Essa preferência de erotizar essa relação Deus-homem, já é inclusive observado por Frye (2004:189): “A união sexual de homem e mulher que, simbolicamente, é a identificação de dois corpos como uma só carne, se transforma na imagem da relação metafórica entre Deus e o homem”.

Podemos, agora, apresentar uma cadeia de referências ao Corpo como forma de celebração: o centro de nossas análises. A sua aparente inclinação pelas coisas da matéria não impede que sua obra seja impregnada de uma constelação de metáforas judaico-cristãs: é de Deus que vem o seu desespero e o seu consolo. A matéria, expressa pelo corpo, é a esfera de expressão da paixão. É preciso não perder esse foco: o interesse da autora pela matéria: ‘Me interessam o corpo de Thomaz, do Téo, de Jesus’ (PRADO 2007:92) Como lembra Georges Bataille:

Se a união de dois amantes é uma consequência da paixão, ela pede a morte [...] o erotismo abre a porta para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. [...] A poesia leva ao mesmo ponto que qualquer forma de erotismo, à indistinção, à mistura de objetos separados. Leva-nos à eternidade, leva-nos à morte e, através da morte, à continuidade: a poesia é eternidade. O erótico afinal é uma instância do sagrado.” (apud BLOCH 1995: 217)

Essa última frase de Bataille percorre e multiplica sua obra. O erótico adentra em sua obra, com a mesma força que Fedra poderia viver pelo jovem Hipólito, uma mistura de ânsia e desejo, mas é um expediente que não devolve a experiência última ao destino trágico. Chegamos ao raciocínio que traduz a poética de Adélia Prado no que se refere à paixão: idéia parenta da morte, mas só por meio dele que se conhece a Redenção do Homem. Retomando aquele primeiro verso do poema “a salvação mora no abismo”, encontramos o sentido de que somente porque há a Queda é que o homem pode ser salvo. Celebrar a Paixão aqui é, essencialmente, contar com o seu desfecho venturoso.

O Eros, como instância condutora a Deus, é talvez o fulcro singular de sua construção estética. No conjunto da obra da autora, podemos muito bem postular essa idéia “(...) Era domingo, / ela estava sem fadiga/ e me respondia com docura. / Se for só isso o céu, / está perfeito”. (PRADO 2007:43). A espera de uma nova realidade altera todo o ponto de vista do amor-paixão enquanto delito apenas, existe agora o céu – a esperança cristã – e somente por essa razão, o Eros pode ser comemorado. Somente enquanto delito, ou como falta confessa, o Amor-paixão não salva, mas Adélia Prado rememora outra existência que é o desabrochar de toda a perspectiva da paixão. A tragédia só se oferece numa existência terrena, mas há seus momentos de consolação no próprio cotidiano que sinalizam a ordem do mundo. Para um cristão o desdobramento do *Caos* ao *Cosmos* é a via de esperança. Do Eros-delito a sua confissão, o projeto Redenção em Adélia pressagia boas novas: Eros, passa a ser então, celebrado.

Talvez, esteja aqui o único ponto dissonante entre a tragédia grega e a poética adeliana. O amor-paixão, enquanto força implacável, é o signo de representação: o Eros eurípidiano é purificado no fogo do amor cristão de Adélia Prado “[...] obscura noite de fogo amoroso, como vai purificando a alma nas trevas, assim também nas trevas a vai inflamando” (CRUZ 2008: 125). E

podemos inaugurar a seguinte questão no tocante à Redenção. Somente o Eros purificado pelo fogo cristão, no seu gradual afastamento dos sentidos, é que resgata a alma da morte. A Paixão, na poesia Adeliana, submetida à uma visão de mundo redentora, é a restauração do objeto. O amor que chega a tocar as raízes do Inferno, mas se levanta renovado (o Eros que destrói Fedra aqui resgata Psique). O fogo cristão que renova o objeto: por isso não se lamenta mais a paixão, mas se celebra o Eros transformado.

3.4 A noite escura de Psiqué

Há uma narrativa mítica que pode esclarecer como Adélia Prado expressa a natureza de sua paixão no processo de resgate: é o mito de *Eros e Psiqué* numa versão contada por Apuleio, no *Asno de ouro*. O mito conta a união de Eros – a paixão – com a alma – Psiqué, que bem poderíamos chamar união mística, como fez São João da Cruz. Depois de conhecer Eros, a princesa Psiqué (palavra que em grego designa alma) é condenada a se submeter a terríveis provas se quiser tê-lo de volta, por tê-lo rompido o pacto que garantiria a eternidade daquela união. A última prova da princesa na sua busca por Eros seria descer aos infernos: está bem claro a idéia da alma que precisa aprofundar a sua dor – simbolicamente a descida aos infernos – para depois alcançar a plenitude na união com o Amor. Desfalecida, vítima de uma dolorosa experiência, Eros desperta Psiqué e a conduz ao Olimpo: a alma ascende, ou melhor, a alma transcende. Este casamento Místico pode bem lembrar a intenção expressa por São João da Cruz: a purificação da alma durante sua noite escura – a descida de Psiqué aos infernos – e sua união com Deus – a plenitude do amor. Encontramos no místico cristão a idéia do amor que se afasta muito da concepção profana

[...] ora, é próprio do amor tender à união, à junção, à igualdade e à assimilação ao objeto amado, para aperfeiçoar-se no bem do mesmo amor. Por consequência, não tendo ainda a alma alcança à perfeição do amor, pois não atingiu a união sente fome e sede, do que lhe falta, isto é, da união, essa fome e sede, junto com as forças que o amor pôs na vontade, aproximando-a, tornam a alma ousada e atrevida, pela inflamação que sente na vontade (CRUZ 2008: 133).

Por ocasião, a noite escura é a passagem da alma – Psiqué – no reino de Hades e a perfeição é a união última de Eros e Psiqué, um Eros redimido, que vai buscar a alma embaixo e a conduz para cima. Em Adélia a paixão foi purificada e será o próprio Eros que resgata a alma. Depois de conhecê-lo, necessariamente se espera a danação no mundo de hades, pois ‘havendo o fogo do amor manifestado á alma o seu trabalho de purificação, em que consumiu as imperfeições mais exteriores, recomeça a feri-la, a fim de consumir e purificar mais adentro. Nesta purificação mais interior, o sofrimento da alma é tanto mais íntimo, util e espiritual [...]’ (CRUZ 288:119) . É em nome de Cupido que Psique conhece os infernos, mas também é por ele que ela é resgatada.

É um mito que se coloca à disposição desse amor profundo e forte, o amor-paixão é um mergulho no reino de Hades. Na experiência do homem face ao amor divino inclui-se essa descida ao mundo da sombra e, por último, como prêmio, o conduz à condição de imortalidade – a eternidade cristã, ao Olimpo grego.

O encontro último de Eros e Psiqué significa aquele “auge da ascensão espiritual, que descreve com a mais ardente paixão, São João da Cruz sabe que a alma atinge um estado de presença perfeita em relação ao objeto amante do amor, e a isso chama de casamento místico” (ROUGEMONT 2003: 431). Esse *casamento místico* (do amor com a alma) que ocorre no final da narrativa permite-nos situar o conto dentro de uma perspectiva cristã. Apesar de Psique desfalecer (morrer?) ela é despertada pelo Eros e conduzida ao Olimpo, onde ela finalmente beberá a ambrosia, consagrando a eternidade dessa união. O Eros aqui tem características nítidas de um amor Ágape, a morte não triunfa nessa narrativa, muito diferente do que ocorre em Eurípides com *Hipólito* e *Medeia*. Embora Psiqué desça ao mundo de Hades (essa descida da alma aos infernos nos remete claramente à idéia de um aprofundamento da existência após conhecermos Eros e, sobretudo, a pungência de experimentá-lo), ela volta e é conduzida pelo deus a uma eternidade paradisíaca (no Olimpo – o Reino dos Céus no mundo antigo).

Há duas idéias latentes no mito: o inevitável aprofundamento e desencadeamento de uma experiência abissal, profunda e transformadora depois da experiência da paixão, mas também o resgate da alma - o

conhecimento de uma vida suprema e de um gozo eterno na companhia dos deuses no monte Olimpo. Eros, no final das contas, conduz à um conhecimento das coisas sagradas após a sua passagem na Terra (onde Psique sofre as maiores desventuras). Em Adélia Prado vamos encontrar essa mesma concepção no tocante de uma experiência sofrível (Psique no inferno) à uma redentora (Psique sendo conduzida ao Olimpo).

Não poderíamos deixar de lembrar aqui o poema *EROS E PSIQUÉ* de Fernando Pessoa que ilustra esse encontro do amor com a alma, e que representa o resgate de uma alma devastada depois de conhecer Eros:

**Conta a lenda que dormia
Uma Princesa encantada
A quem só despertaria
Um Infante que viria
De além do muro da estrada**

**Ele tinha que, tentado,
Vencer o mal e o bem,
Antes que, já libertado,
Deixasse o caminho errado
Por o que à Princesa vem.**

**A Princesa Adormecida,
Se espera, dormindo espera.
Sonha em morte a sua vida,
E orna-lhe a fronte esquecida,
Verde, uma grinalda de hera.**

**Longe o Infante, esforçado,
Sem saber que intuito tem,
Rompe o caminho fadado,
Ele dela é ignorado.
Ela para ele é ninguém.**

**Mas cada um cumpre o Destino –
Ela dormindo encantada,
Ele buscando-a sem tino
Pelo processo divino
Que faz existir a estrada.**

**E, se bem que seja obscuro
Tudo pela estrada fora,
E falso, ele vem seguro,
E, vencendo estrada e muro,
Chega onde em sono ela mora.**

E, ainda tonto do que houvera,
 Á cabeça em maresia,
 Ergue a mão, e encontra hera,
 E vê que ele mesmo era
 A princesa que dormia. (PESSOA 1997:181)

Quer dizer, face á uma tendência da literatura obcecada a representar a paixão como um estado irrevogavelmente dilacerante, que prevê um único caminho, -a morte -, encontramos uma literatura que descobre soluções de resgate e redenção para Eros. Em EROS E PSIQUIE há a presença de um Salvador implícito na figura do deus, que desce ao mundo dos mortos a fim de resgatar a alma. O Salvador, portanto, utiliza do próprio deus da paixão em seu beneficio. Eros não mais portador do *Tânatos*, mas o Mensageiro da Vida em sua plenitude.

Fernando Pessoa fundamentalmente canta o despertar de uma alma precária (Psique) por e pelo amor, que desce ao mundo das sombras a fim de resgatar a Princesa. É no Hades que Psiqué vive sua ‘noite escura’ como parte do processo imprescindível de Salvação, tal qual São João da Cruz (2008:145) nos diz ‘esta obscura noite de contemplação traz á alma, com o fim de guardá-la segura e protegida porque já está agora mais próxima de Deus. Quanto mais a alma se aproxima dele, mais profundas são as trevas que sente, e maior a escuridão, por causa de sua própria fraqueza.’ O amor-paixão de Adélia é Psique nas trevas do Hades, experimentando sua noite escura, mas celebrando a promessa de redenção por Eros.

Consideremos que em Eurípides, Psique não é transportada para o céu, não há resgate na sua morte: desde o momento que ela inicia a sentir o impulso de Eros, começou a descida ao Hades - um caminho sem retorno. Não há a presença de um deus que a salve, ele não desperta nenhuma alma, ao contrário, adensa seu estado de morbidez, e muito menos ela é restabelecida à uma realidade superior. Antes era o próprio Eros que determinava o Hades como moradia da alma, agora a tragédia é somente uma experiência que comparado a eternidade – esperança última do cristão –, não é de fato importante. Agora a paixão é um instante.

3.5 O *Eros* que salva

Adélia Prado tentará conjugar duas situações que a priori, são contraditórias – a experiência dos infernos (a descida de Psique) e a redenção para o Céu (o seu despertar pelo Cupido e, sua condução às bodas eternas no Olimpo):

Amar é sofrimento de decantação,
produz ouro em pepitas,
elixires de longa vida,
nasce de seu acre
a árvore da juventude perpetua.
É como cuidar de um jardim,
quase imoral deleitar-se
com o cheiro forte do esterco,
um cheiro ruim meio bom,
como disse o menino
quanto a porquinhos no chiqueiro.
É mais que violento o amor. (PRADO 2007: 27).

Duas condições para paixão que não são excludentes: tanto produz *elixires de longa vida*, como a experiência se assemelha a *cuidar de um jardim*, quanto *há algo de imoral* nesse deleite (ressonâncias de um Eros condenado) e é *mais que violento o amor*. A conclusão se encontra no meio do poema: o amor-paixão como um estado intermediário de gozo e dor, delicia e angústia quando afirma que é *um cheiro ruim meio bom*. Mas, de início o acento do poema nos permite o adjetivo trágico na sua concepção de amor, e a conciliação entre naturezas dissonantes não ocorre no final do poema, como conclusão, mas no meio do poema, ou seja, o remate desmantela uma possível conciliação, e é um retorno ao velho problema do trágico.

A afirmação no último verso também não nos poderia deixar de remeter àquele deus filho de Ares: o que herdou a força e a energia do pai; o Eros que se impõe violento, disposto a provocar ferida. O próprio amor divino não parece ser compreendido pela autora de outra maneira. Pensemos no amor de Deus-pai pelo Filho, desde o seu nascimento até a hora última de sua trágica morte. O *Mythos* cristão é um drama da existência que termina por crucificar a Paixão, mas este derradeiro fato não põe fim à experiência *Eros*: se ele se dispuser a ser expiado, um mundo paradisíaco o aguarda. A obra da autora põe ênfase

nessa promessa. A tragédia atravessa sua poética, mas não triunfa sobre ela, de modo que, em última instância, a Paixão de Cristo pode ser celebrada. Talvez possamos falar na *divina comédia* na lírica Adélia de Prado, nos termos que Northrop Frye propõe ao comparar a tragédia grega e a narrativa cristã:

'[...] É verdade que Édipo pertence à tragédia e Cristo a uma divina comédia; mas a tragédia reflete a situação humana como ela é, e a comédia chega ao seu final feliz através de uma reviravolta misteriosa ou inesperada. Portanto é mais simples pensar no mito cristão como a versão cômica (neste contexto isto que dizer apocalíptico, ou ideal) do edípico.' (FRYE 2004:191).

Se, em vez de Édipo, falarmos que a obra da autora é uma versão cristã e redentora do Amor-paixão, do mito de Fedra, chegaremos mais precisamente ao núcleo de nossa pretensão aqui: a gradativa conversão de Eros como delito (Eurípides), condensado em culpa (Racine) e retomado como força redentora. A promessa de felicidade para os cristãos – o que permite que a autora celebre a Paixão - é a linha dissonante entre a tragédia de Eurípides e de Racine e a poética Adeliana. Na autora, afinal, é possível celebrar o amor, porque a morte não é mais o fim, tal como podemos adivinhar no pensamento de Octavio Paz (1982: 186): "O amor desemboca na morte, mas dessa morte saímos ao nascer. É um morrer e um nascer". Em Adélia, teríamos a versão não-trágica de Eros: a paixão pode garantir um *final feliz*. É como se a tragédia atravessasse, mas não se completasse na sua poética. É a consolidação da conversão de uma experiência pagã que se sacraliza: do trágico ao cômico; do grego ao cristão:

Assim, o amor de caridade, o amor cristão, que é Ágape, aparece enfim em sua plenitude: é afirmação do ser em ato. [...] foi Eros, e não Ágape, que glorificou o nosso instinto de morte e quis idealizá-lo. Mas Ágape vingou-se de Eros, salvando-o. Porque Ágape não sabe destruir e nem quer destruir aquilo que destrói: [...] Eros se escraviza à morte porque quer exaltar a vida acima de nossa condição finita e limitada de criaturas. Assim, o mesmo movimento que faz com que adoremos a vida os precipita em sua negação. É a profunda miséria, o desespero de Eros, sua servidão inexprimível: - exprimindo-a, Ágape o liberta. (ROUGEMONT 2003: 416)

O que podemos perceber é que, no contexto de seus poemas, encontramos essa espécie de redenção de uma experiência antes profana:

La loi d'amour, venue de La Bible, proposait aux chrétiens: "Tu aimeras Le Signeur, ton Dieu, de tout ton coeur, de toute ton âme et de tout ton pouvoir" (Deutéronome 6, 5) et "Tu aimeras ton prochain comme toi-même" (Lévitique 19, 18). Sur cette base, une véritable révolution s'est opérée, tributaire sans doute du monde hellénistique finissant, mais surtout d'une attitude nouvelle, inouïe, scandaleuse e folle, qui transforme l'*Eros* grec et l'*Ahav* biblique en *Agapè*. (KRISTEVA 1983: 173)

Se sua poética se subscreve dentro desse pensamento de Kristeva, portanto, não se poderia conceber uma obra que encerrasse o amor na dor e no sofrimento (o *eros* grego), ainda que o dilaceramento continue existindo: "Certas coisas só se falam pra Deus, só Ele pode dilacerar nossa carne a tais limites, Ele que a fez e lhe conhece as dobras" (PRADO 2007: 97). O meio de Eros se *agapizar* é fornecido na sua poética, expresso no adensamento de uma profunda ligação com o transcendente – que salva Eros da morte definitiva: a vida terrena, assim como a morte, são estados efêmeros. De uma experiência profana à recriação de uma experiência mística, Eros torna-se ágape no final das contas em Adélia. É como dizer que o amor-Fedra torna-se amor-de-Maio.

CONCLUSÃO

O amor é tão mais fatal do que eu havia pensado, o amor é tão inerente quanto a própria carência, e nós somos garantidos por uma necessidade que se renovará continuamente. O amor já está, está sempre. Falta apenas o golpe de graça – que se chama paixão.

Clarice Lispector, *A paixão segundo G.H*

A literatura não triunfa sobre sua mimesis. O fenômeno comporta mais do que nele se apreende; é como se buscássemos possuir aquilo que não se deixa alcançar. Poderíamos nos prolongar em nossas reflexões, num intuito de capturar a imagem mais precisa do amor-eros na Literatura, mas não seria garantia de alguma conquista. A direção que tomamos muito parece com aquela narrativa em que Apolo persegue a ninfa Dafne. Esta, a ser alcançada pelo deus da luz, preferiu se metamorfosear num loureiro. Tentamos como o deus Sol lançar luz sobre um objeto que nos parecia inalcançável, escapando todo o tempo; mal é apreendido de uma forma, se deforma e se lança noutra página, seduzido pela capacidade de ser reconstruído. A perseguição do filho de Latona foi destinada ao fracasso. Ele não alcança o seu objeto, mas, ao se transformar, nos deixa a idéia de que os ramos do loureiro, servindo como símbolo dessa irrealizada aventura, são o prêmio que, mesmo numa perseguição inapreendida, recebemos como recompensa para coroar nossa aventura.

À luz de três maneiras de compreender o amor-paixão, nos lançamos nos capítulos nos quais dividimos este estudo. Primeiro, enquanto uma experiência de delito – a exuberância da linguagem trágica e dos adjetivos que tantas vezes abusamos, conscientes, foi um meio de nos apropriarmos do fenômeno que perseguímos – e percebemos que se compreendêssemos somente o amor-paixão na sua dimensão grega, descobriríamo-nos numa encruzilhada, pois o objeto iniciava sua nova metamorfose antes do previsto. Não era possível cristalizá-lo unicamente dentro dessa estrutura de delito. Não poderíamos ficar, no entanto, nesse círculo do trágico, ainda que saltássemos no tempo para atualizar a tese da paixão-delito. Seria necessário descobrir outras veredas. Mesmo que fundamentássemos o trágico como um problema

que girasse em torno da vontade, como discutimos, não iria – desfazer o problema em que nos encontrariamos:

A vontade não é uma categoria simples; como suas dimensões, suas implicações são múltiplas. Além da autonomia e da livre escolha, cuja validade no caso dos gregos A. Rivier contesta com razão, ela supõe toda uma série de condições: [...] Todos esses elementos se edificaram ao longo de uma história que envolve a organização interna da categoria da ação, as relações do sujeito com seus diferentes tipos de atos, seus graus de comprometimento com o que faz. (VERNANT; NAQUET 2005:29)

Ou seja, saltar da tragédia para o conceito do trágico, não evitaria a fuga de “nossa Dafne”. Encontrar no trágico a fonte que abastece a poética de *eros*, não desfaria o nosso objetivo: a dinâmica da paixão transfigurado nas mãos de três poetas. É dentro das implicações da vontade que precisaríamos acomodar o nosso objeto, o que supõe já nele uma natureza múltipla. Como tentamos fixar o amor-paixão dentro de algumas categorias, a sua presença tanto se revelava quanto nos fugia. Eros é e não é delito, ele tanto confessa sua culpa quanto é silêncio e pode ser compreendido longe da palavra, tanto redime quanto é queda. A paixão se acomoda nessas três instâncias, e ao mesmo tempo escapa das mesmas. O que nos é certo é o quanto ele aceita esse jogo em que é representado.

A linguagem – a literatura – ao tentar instar um objeto, consegue somente sugerir-lo. No final das contas, podemos afirmar que a experiência da paixão fora da linguagem é um acontecimento muito mais significativo do que esse nosso esforço de compreender as imagens, que a poesia vai construindo a respeito do fenômeno, é o que Octavio Paz (1982: 135) de maneira mais precisa diz:

A experiência poética é irredutível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras – exceto pelas da imagens, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão.: em extremo de ser e em ser até o extremo. [...]

Octavio Paz nos previne dessa impossibilidade de conseguir esvaziar toda a contradição ao falar de Eros. Poderíamos então perguntar se a paixão em literatura é profana ou sagrada, ou, enfim, se ela se deixa apreender em alguma categoria, sem arranhar a sua arquitetura primordial. Não saberíamos responder. A experiência, na sua totalidade, não se permite ser configurada pela literatura, apenas temos uma alusão dessa realidade.

Se, nesse nosso confronto com o real, consideramos as palavras de Benedito Nunes ao respeito desse processo, fica ainda mais claro como o mito novamente nos surge, atualiza nessa nossa perseguição apolínea à fugidia ninfa:

A ficção combina o imaginário, como distanciamento do real imediato, com o poético, que altera, modifica, reorganiza, sob nova perspectiva, as representações da realidade. O nível ficcional do texto, fundado na elaboração poética da linguagem, corresponde a uma variação possível do mundo real. Em vez de demitir o mundo, a ficção o reconfigura (NUNES 1988: 74)

Resta-nos, a plena convicção de que o objeto nas mãos de um poeta modifica-se, reconfigura-se e se reorganiza. A inclinação em vê-lo sob um determinado ponto de vista contempla apenas algumas de suas facetas, mas encobre outras. Quando recolhemos Eros, por exemplo, no capítulo confissão, o realizamos dentro de uma experiência no plano da linguagem, tentando inclinar todo o eixo de nossa discussão para a declaração culpada de Fedra. Ao contemplarmos a obra de Racine, queríamos concentrar a questão de Eros numa questão que estivesse no campo lingüístico: a palavra inaugura a paixão, assume a culpa e desfaz o fingimento – o suposto *crime* de Hipólito. Estábamos reconfigurando a paixão num ato de retórica. Quem inventa o amores é, na obra raciniana, a palavra. A linguagem é tão somente um modo de compreender o fenômeno, mas não impede que a ninfa seja transformada no loureiro.

Embora o último capítulo termine por justificar o título de nossa dissertação, não estamos assumindo o ponto de vista de Adélia Prado, tampouco o rejeitando. A ordem estabelecida – delito, confissão, redenção – deu-se por uma questão didática temporal, mas sem esquecer-se da imagem poética que essa ordem nos sugere – a paixão vai crescendo de um estado

que condena até o último que redime. É preciso explicar que, de fato, só é possível celebrar a paixão porque propõe ao mortal uma ligação com o eterno, imortalizando o que era perecível na nossa natureza – essa é a perspectiva assumida por Adélia Prado. No entanto, esta reflexão final não constitui o tema central de nossa “aventura”; antes era lançar luz, fixar por um breve espaço de tempo essa Dafne – Eros – inalcançável. A metáfora de Apolo e Dafne encerra a nossa consciência de que somente agarramos uma parte do objeto, a outra está deixando de sê-lo. Poderíamos então sustentar que a paixão é celebrada na literatura em quaisquer dessas três instâncias, mesmo na tragédia. Pensá-lo como um tema sempre colocado em relevância, é lembrar que nem mesmo o poeta trágico está alheio às incessantes possibilidades por ele oferecidas. Por fim, ficamos com a ligeira expectativa de que possamos, um dia, mesmo numa mal fadada aventura, colher os louros dessa busca.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. 2006. *O amor natural*. Rio de Janeiro. Record.
- APULEIO, Lúcio. *O Asno de Ouro*. Lisboa. Publicações Europa-América.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. 1997. A poética clássica. São Paulo. Cultriz.
- ARRIGUCCI JR, Davi. 2005. *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*. Companhia das Letras.
- AUERBACH, Erich. 2007. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro. Editora 34.
- BATAILLE, Georges. 1995. in: BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval: E a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- BEUGNOT, Bernard. 2005. *Dicionário de mitos literários*. Brunnel, Pierre (org.) Rio de Janeiro. José Olympio.
- BÍBLIA. 50^aed. 2005. São Paulo. Vozes.
- BLOCH, R. Howard. 1995. *Misoginia Medieval: E a invenção do amor romântico*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- BÉDIER, Joseph. 1996. *O Romance de Tristão e Isolda*. São Paulo: Martins Fontes.
- BRANDÃO, Junito. 2004. *Mitologia Grega, Volume I*. Petrópolis: Vozes.
- BRUNEL, Pierre. (organização). 2005. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro. José Olympio.
- CERVANTES, Miguel de. 2003. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo. Nova cultural.
- CERVANTES, Miguel de. 2003. *Don Quixote de La Mancha*. Alfaguara.
- CRUZ, São João da. 2008. *Noite escura*. Rio de Janeiro. Vozes.
- ELIADE, Mircea. 1992. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo. Martins Fontes.
- EURÍPIDES. 2005. *Ifigênia em Áulis. As Fenícias. As Bacantes*. trad. Mário da Gama Kury. Volume V. Rio de Janeiro. Jorje Zahar.
- EURÍPIDES. 2003. *Medeia; Hipólito; As troianas*. trad. Mário da Gama Kury. Volume III. Rio de Janeiro. Jorje Zahar.
- ÉSQUILO. 2003. *Prometeu acorrentado*; tradução do grego, Mário da Gama

- Kury. Volume VI.
- Rio de Janeiro. Jorje Zahar.
- FONTES, Joaquim Brasil. (estudo, tradução e notas). 2007. *Hipólito e Fedra: Eurípides, Sêneca, Racine*. Iluminuras. São Paulo.
- FORSTER. E. M. 1969. *Aspectos do romance*. Poro Alegre. Editora Globo.
- FRYE, Northrop. 2004. *O Código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. São Paulo. Boitempo.
- GRAZIANI, Françoise. 2005. *Dicionário de mitos literários*. Brunnel, Pierre (org.) Rio de Janeiro. José Olympio.
- JAEGER, Werner. 1995. *Paidéia “A formação do homem grego”*. Martins Fontes. São Paulo.
- KURY, Mário da Gama. (tradução, introdução e notas). In EURÍPIDES. 2005. *Medéia, Hipólito, As Troianas*. Volume III. Rio de Janeiro. Jorje Zahar
- LESBOS. Safo de. 2003 *Poemas e Fragmentos de Safo de Lesbos*. São Paulo. Iluminuras
- KRISTEVA, Julia. 1983. *Histoires d'amour*. Denoel.
- LESKY, Albin. 2006. *A Tragédia Grega*. São Paulo. Perspectiva
- LÉVY, Ann-Deborah. 2005. *Dicionário de mitos literários*. Brunnel, Pierre (org.) Rio de Janeiro. José Olympio.
- LINS, Álvaro. 1963. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira S.A.
- MATHÉ. Roger. 1973. Profil Littérature. . Phedre Racine. Paris. Hatier
- NÖEL, Marie. 1965. L'oeuvre poétique. Paris. Stock.
- NUNES, Benedito. 1988. *O tempo na narrativa*. São Paulo. Ática.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1967. *Meditações do Quixote*. Libro Ibero-American.
- OVÍDIO. 2007. *A arte de amar*. Porto Alegre: L&PM.
- PAZ, Octavio. 1982. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- PESSOA, Fernando. 1997. *Obra poética*. Rio de Janeiro. Nova Aguiar
- PLATÃO. 2006. *Fedro*. Lisboa. Edições 70.
- PLATÃO. 2006. *O Banquete*. Lisboa: Edições 70
- PRADO, Adélia. 2005. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2007. *O homem da mão seca*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2007. *O pelicano*. Rio de Janeiro: Record.

- _____. 2007. *Oráculos de maio*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2006. *Terra de Santa Cruz*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. 2006. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Record.
- RACINE, Jean Baptiste. 1965. *Andromaque*. Paris. Bordeas.
- ROUGEOUMONT, Denis de. 2003. *História do Amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro.
- SANT'ANNA. Affonso Romano de. 1993. *O canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro. Rocco.
- SHAKESPEARE, William. 1981. *A midsummer night's dream*. London. Penguin books.
- SHAKESPEARE, William. 1981. *Teatro Shakesperiano*. Trad. F. Carlos de Almeida Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo. Abril cultural.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. 2004. *Dicionário de mitologia latina*. São Paulo. Cultrix.
- STENDHAL. 1999. *Do Amor*. São Paulo: Martins Fontes.
- TROUSSAN, Raymond. 2005. *Dicionário de mitos literários*. Brunnel, Pierre (org.) Rio de Janeiro. José Olympio.
- VERNANT, Jean-Pierre. NAQUET, Jean Pierre. 2005. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo. Perspectiva.
- VIRGÍLIO. 2004. Eneida. Trad. José Victorino Feio, José Maria da Costa e Silva. São Paulo. Martins Fontes.