

A Ética do Desejo no Teatro Francês do Século XVII

Profa. Mestre Paula Schild Mascarenhas¹ (UFPel)

Resumo:

O presente trabalho tem por objetivo abordar a questão da ética e do desejo na dramaturgia francesa do século XVII. A partir de uma delimitação destes termos segundo a concepção clássica dos mesmos, pretende-se analisar sua presença e suas implicações, que encaminham ao estabelecimento de uma filosofia literária transgressiva, em duas obras fundamentais e paradigmáticas da época: Le Cid, de Pierre Corneille e Phèdre, de Jean Racine.

Palavras-chave: Corneille, Racine, teatro clássico, ética, desejo.

Introdução

Este trabalho pretende ser o ponto de partida para uma pesquisa sobre o desejo e a ética, ou antes sobre a relação entre estas duas categorias no teatro francês do século XVII. Considerando que desejo e ética, de alguma forma, estão sempre implicados nas diversas situações atualizadas pelo teatro, a proposta é aprofundar o estudo das formas como se dá tal relação na produção dramática do século XVII, a fim de determinar um paradigma sobre o qual, supõe-se, toda a produção futura se estruturará.

A atualização de tais categorias é especialmente produtiva de sentido no gênero dramático, já que este implica uma fruição social de suas obras. O século XVII na França é, então, modelar, pois é o momento em que se afirma e se constrói o absolutismo monárquico, assentado justamente sobre a perda da individualização e o fortalecimento do coletivo, no que concerne especialmente a rituais sociais impostos e/ou propiciados pela sociedade de corte.

Neste contexto, a ética passa a ser não somente um conjunto de valores e regras de conduta partilhadas pela sociedade, mas uma espécie de manual de convivência, onde pequenos detalhes mundanos, como a vestimenta, os hábitos linguísticos e a aparência em geral assumem importância semelhante aos conceitos fundamentais de virtude, trazidos de um lado pela filosofia e de outro pela moral cristã.

A literatura não é imune a tal fenômeno. Tendo a **Poética** de Aristóteles como bíblia, especialmente a partir de 1630, ainda que o contato com esta obra se dê sobretudo por intermédio de seus comentadores italianos, mas muito influenciados pela **Arte Poética** de Horácio, na qual se apresenta um imperativo moral, ausente da obra do filósofo grego, os dramaturgos franceses se impõem regras rígidas na construção de suas obras, regras que, com o passar do tempo se tornarão cada vez mais inibidoras e impositivas. O respeito às três unidades – de tempo, de lugar e de ação – e às *bienséances* constituirá o que chamaremos de ética formal, submetida às determinações da obra aristotélica, mas também ao gosto da sociedade da época, ela mesma submetida aos cada vez mais estreitos padrões morais da corte.

O desejo, então, em tal sociedade, é naturalmente rechaçado ou reprimido, apresentando-se como algo absolutamente submetido às convenções sociais, às regras morais, ou ao que se convencionou chamar à época o *devoir*. Por outro lado, numa corrente posterior, influenciada pelo jansenismo, o desejo aparece como concupiscência, como motor para a perdição, como gênese da tragédia. Numa ou noutra situação, a saber naquela em que o desejo se submete à vontade moral, em que os heróis assim se apresentam por dominarem, pela razão, as emoções, transformando-as em con-

quistas e sendo por isso glorificados e admirados, ou na outra, em que as personagens perdem-se pelo desejo, visto como fatalidade e desígnio dos deuses, quando a razão, embora presente, assistindo à derrocada humana, nada pode contra as forças indomáveis do instinto, que engendram a tragédia, pode-se encontrar a noção de utilidade da obra de arte, cujo imperativo ético é o de divertir ensinando.

Para ilustrar e aprofundar as relações entre ética e desejo numa e noutra fase da dramaturgia clássica francesa, utilizaremos, respectivamente, duas obras paradigmáticas: *Le Cid*, de Pierre Corneille e *Phèdre*, de Jean Racine.

A distinção entre ética e moral é fluida, no contexto deste trabalho. Pretende-se, com o desenrolar da pesquisa futura, chegar também a uma mais clara determinação de cada uma das categorias no universo aqui estudado. No entanto, neste momento inicial, tentaremos conceber alguma diferença no sentido de que a ética assumirá, para nós, uma perspectiva teleológica, enquanto a moral adotará um sentido mais prático e um ponto de vista deontológico.

1 *Le Cid* ou o desejo da ética

Pierre Corneille foi o maior expoente do teatro francês na primeira metade do século XVII. Embora sua produção dramática tenha se estendido até 1674, ano da última peça, *Suréna*, em que o autor mostra ainda a força de seu talento, a parte mais importante da obra corneliana acontece até meados dos anos 1640. Tendo feito experiências até mesmo em comédias, é na tragicomédia e na tragédia que Corneille encontrará campo fecundo para o desenvolvimento de sua arte.

Influenciado filosoficamente pelo estoicismo, cujas premissas teóricas se adequavam perfeitamente à moral cristã vigente na época, este brilhante ex-aluno do colégio dos jesuítas de Rouen fará de sua obra um espaço de afirmação da liberdade e das virtudes morais. Suas personagens, vitimadas por conflitos de ordem ética, mostram-se capazes de superá-los exatamente nos limites do debate entre a razão e o desejo, e, como seres acima da média, verdadeiros heróis, fazem prevalecer o livre arbítrio, num contexto em que o dever já não precisa ser imposto como conduta social adequada, mas introjeta-se na própria matéria da moral individual.

Embora, como já dissemos, a *Poética* de Aristóteles fundamente a doutrina clássica francesa e seja portanto o modelo teórico seguido por Corneille, este se coloca sempre como um intérprete da obra do filósofo grego, sem pretensões normativas, admitindo inclusive que outros interpretem a mesma obra de forma diversa. Nas palavras de Roberto Machado trata-se de “pensamento de um grande criador que não concorda cegamente com o pensamento de outro grande pensador a quem considera como autoridade, numa postura de grande liberdade” (MACHADO, 2006. p. 32).

É interessante notar que também quanto à concepção de prazer, da qual se derivarão os aspectos do desejo presentes na obra de Corneille, este tome distância em relação a Aristóteles e se aproxime dos estoicos, com cuja doutrina teve contato no colégio jesuíta de Rouen. Gérard Lebrun sustenta, em ensaio esclarecedor, seguindo a tese de Victor Brochard, que Platão, Aristóteles e Epicuro, apesar das diferenças de análise, concebiam o prazer como algo bom em si mesmo, só podendo ser ruim quando misturado com a dor. Platão e Aristóteles, embora reconhecessem que há os prazeres relativos ao caráter e aqueles relativos à condição biológica, não diferenciaram uns dos outros, preferindo considerar **bom** o prazer que englobasse as duas acepções. Com Epicuro a fronteira entre uns e outros desaparece completamente. Os estoicos é que teriam, numa opção semântica, decidido que só à virtude caberia a designação de **bem** e só ao vício a designação de **mal**. Com isso não apagaram os sentimentos agradáveis, prazerosos que o ser humano pode experimentar, mas negaram atribuir a estes o valor positivo atribuído à virtude. Tal sistema de valores, que relega o prazer e o desejo aos lugares proibidos, destruiu parte da ideologia pagã ainda antes do nascimento do cristianismo, prevaleceu historicamente e chegou até nós.

Le Cid é talvez a peça mais conhecida de Corneille. Apresentada pela primeira vez, ao que tudo indica, no início de 1637, é inspirada no drama espanhol *Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro. Corneille adapta a peça ao gosto francês, mas sabe guardar o acento vibrante e espontâneo presente no texto espanhol. No entanto, o conflito importante da peça passa ser o debate interno ao qual são submetidas as personagens: a realização amorosa contrariando a obrigação filial, o amor opondo-se ao dever, os heróis cornelianos sujeitam seus desejos aos rigores da ética, exibindo ao público o processo – antes de tudo retórico – pelo qual se dá tal sujeição.

A ação se passa numa sociedade monárquica, que guarda, porém, a estrutura da sociedade feudal. A figura do rei é importante, é a partir de uma decisão do monarca que a intriga toma forma: o rei escolhe como preceptor de seu filho o velho Don Diego, pai de Rodrigo. Contudo, a decisão do rei é contestada por Don Gomes, pai de Chimena, ou seja, trata-se de uma sociedade em que o valor do sangue e da família é tão relevante quanto o respeito ao monarca. O conde Don Gomes vai tirar satisfações de Don Diego, fazendo-lhe ver que a idade avançada não lhe permite mais ser o guardião da paz de Castilha e que a ele, Don Gomes, ainda jovem e forte, capitão do exército, caberia a honra de ser o preceptor do herdeiro real. A discussão se acirra, um defendendo seus feitos passados e outro vangloriando-se dos feitos presentes, até que Don Gomes esbofeteia Don Diego. Suprema afronta. O velho, incapaz de revidar, procura na família quem o vingue. Cabe a Rodrigo, seu filho, a tarefa. Nada haveria de significativo na ação dramática se Rodriguo não fosse o prometido de Chimena, filha de Don Gomes. Ele hesita entre o amor e o dever nas célebres *stances*, mas acaba fazendo o que dele espera a família e a sociedade: duela com Don Gomes e o mata. O conflito entre o amor e o dever passa agora a ser de Chimena, que deve vingar a morte do pai sobre o amado. Para isso ela se dirige ao rei, pedindo-lhe que faça justiça. No entanto, Rodrigo, com a morte do Conde, assume a liderança das tropas militares de Castilha e enfrenta bravamente os mouros, saindo vitorioso da batalha. Os inimigos vencidos lhe dão o título de **Cid**, ou seja, **senhor**. O Estado não pode prescindir de tal capitão; mas Chimena propõe um duelo, aceito a contragosto pelo rei, por insistência de Don Diego, que valoriza os métodos feudais e quer ver o filho passar por mais uma prova de coragem. A palavra real é definitiva: o vencedor do duelo desposará Chimena. O Cid vence o duelo e, por determinação do rei, passará um ano na guerra antes de voltar, coberto de glória, para o casamento. Este será o tempo para que Chimena guarde o luto e mantenha a dignidade (*gloire*).

As *stances* de Rodrigo permitem analisar o confronto entre o desejo e a ética, ou, o que talvez seja mais adequado em se tratando de Corneille, entre o amor e o dever, tal como concebidos pelo autor. O longo monólogo expõe ao leitor/espectador o processo mesmo de deliberação e convencimento ao qual se submete a personagem, processo discursivo e racional, no qual se constroem e se afirmam os dispositivos éticos sobre os quais se sustenta a obra. Nas primeiras estrofes Rodrigo lastima a posição em que se encontra, oprimido entre o amor e o dever filial, devendo escolher entre trair o amor ou viver na infâmia, já que os rígidos padrões daquela sociedade colocavam a honra acima de qualquer virtude. “*Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.*”¹. Este verso poderia ser o axioma do conflito básico dos heróis cornelianos. Mais do que de uma oposição, trata-se aqui da negação absoluta de um termo pelo outro: há que se escolher os prazeres ou a honra. Quando chega neste momento, a personagem muda de tom: passa de um discurso em que simplesmente expressava sofrimento para um discurso deliberativo. A primeira idéia que lhe vem é o suicídio: para fazer frente à contradição insuportável, a morte parece ser o único caminho. A morte interromperia a expectativa dos prazeres do amor – trata-se aqui, fundamentalmente do desejo, que pressupõe ausência e movimento em direção a algo, não por outra razão Rodrigo lamenta: “*Si près de voir mon*

¹ *Todos os meus prazeres mortos ou minha honra abalada*. A palavra *gloire*, que traduzimos por *honra* significa na concepção de Descartes “uma espécie de alegria fundada sobre o amor que se tem por si mesmo e que vem da opinião ou da esperança que se tem de ser admirado pelos outros.” (Traité des passions de l’âme). As traduções presentes no artigo, com exceção dos versos de *Phèdre*, são minhas e têm um objetivo estritamente semântico. Métrica e rima não foram consideradas.

*feu récompensé/O Dieu, l'étrange peine!"*². A idéia de suicídio é imediatamente abandonada em função da honra da família, que nesse caso não seria preservada. E logo, a deliberação se completa: dado que o amor se perderá, seja pela morte, pela traição ou pela desonra, o herói opta por vingar o pai, a família, o sangue: "*Que je meure au combat, ou meure de tristesse,/Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.*"³.

É com Rodrigo que Corneille expõe de forma mais bem acabada o fundamento moral de seu herói trágico. O dever, o dever e sempre o dever, sobrepondo-se a qualquer outra aspiração, inclusive a da vida. Depois de matar Don Gomes em duelo, Rodrigo vai até Chimena e oferece-lhe a espada para que dê fim a seus dias. Chimena se nega a fazê-lo, inicialmente dizendo "*Et je dois te poursuivre et non pas te punir*"⁴ e depois, face à insistência do amado, com um argumento em tudo adequado ao contexto ideológico da peça, mas pouco convincente ao leitor/espectador: "*Tu t'es vengé sans aide, et tu m'en veux donner*"⁵. E no fim da audiência confirma o dilema no qual foi mergulhada, pela célebre litote lançada a Rodrigo: "*Va, je ne te hais point*"⁶.

Chimena é a versão feminina de Rodrigo. Submete-se, sem hesitação, aos mesmos rigores morais e ao mesmo padrão de conduta do noivo. No entanto, os desdobramentos do desejo são mais facilmente verificáveis nesta personagem. As lágrimas e os lamentos acompanham as decisões racionais e, embora estas sobreponham-se àquelas, podemos assistir ao espetáculo da triste confrontação, enquanto testemunhas da relação da personagem com sua confidente, Elvira. Nessa posição privilegiada, ouvimos: "*Par où sera jamais ma douleur apaisée,/ Si je ne puis haïr la main qui l'a causée/ Et que dois-je espérer qu'un tourment éternel,/ Si je poursuis un crime, aimant le criminel*"⁷.

Chimena parece se conformar mal à infelicidade. Mas o papel a ela destinado é mais difícil do que o destinado a Rodrigo. Porque ela, depois de perder o pai, morto pelo noivo, tem de procurar ativamente a vingança. Vingança sobre o objeto do amor. Ela deve se vingar, mas não quer se vingar. E a questão não se resolve na má fé ou no jogo entre ser e parecer. Porque para Chimena não basta parecer querer a vingança, ela precisa ser a sua própria vingança. No entanto, não consegue levar às últimas conseqüências tal imperativo ético. E a esse respeito a primeira cena do quinto ato é exemplar. O duelo final entre Rodrigo e o desafiante, Don Sancho, está por acontecer e Rodrigo vai se despedir de Chimena. Pretende deixar-se matar para acatar a vontade da noiva. Chimena não se conforma e procura argumentos contra a decisão que a mortifica. Em primeiro lugar, faz apelo à bravura do herói, depois à sua honra e, finalmente, não tendo mais como sustentar os argumentos no estreito contexto ético que a determina, faz o apelo final: "*Et si tu sens pour moi ton coeur encore épris,/ Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix.*"⁸.

O amor que Chimena tenta aplacar e esconder da visão pública, representada sobretudo na figura do rei, é mal disfarçado quando o monarca a deixa pensar por instantes que Rodrigo foi morto pelos mouros, e explode quando Don Sancho apresenta-se a ela com a espada, fazendo-a pensar ser ele o vencedor e, por conseqüência, aquele que iria desposá-la. Chimena o expulsa de casa, enraivecida, extravasando o amor até então contido. Dirige-se ao rei para pedir-lhe que não a obrigue a casar-se com Don Sancho e, finalmente, descobre que Rodrigo foi o vencedor do duelo, mas poupou o adversário. Sem ter meios de voltar atrás e esconder seus sentimentos, Chimena acata a decisão real: casar-se-á com Rodrigo depois que este voltar da guerra, tempo suficiente para viver o luto do pai. É interessante notar que o papel do rei, figura absolutamente ausente do centro da ação dra-

² *Tão perto de ver meus ardores recompensados/Oh Deus, extraordinária pena!*

³ *Que eu morra em combate ou morra de tristeza,/entrego o sangue puro, como o recebi.*

⁴ *Eu devo te perseguir e não te punir.*

⁵ *Te vingaste sem ajuda e queres me ajudar.*

⁶ *Vai, eu não te odeio.*

⁷ *Como um dia poderei aliviar esta dor?/Se não posso odiar a mão que a causou?/E que posso esperar senão um tormento eterno/Se persigo um crime amando o criminoso?*

⁸ *Et se tu ainda sentes por mim o coração apaixonado,/ Sai vencedor de um combate cujo prêmio é Chimena.*

mática, assume posição de destaque no desenlace e é sua palavra a garantia do final feliz, característica da tragicomédia. É porque, apesar de retratar, na peça, uma sociedade feudal em sua organização, Corneille escreve sob Luís XIII e Richelieu, ou seja, no momento em que o absolutismo está em processo de fortalecimento na França. A decisão do rei Don Fernando no início da intriga precipita a ação; sua derradeira decisão serve para devolver ao casal protagonista, o que lhe é devido: tendo sido os heróis da ética, da superação do desejo pela razão, merecem partilhar a felicidade no reencontro, agora pacificado, das duas entidades. O desejo domado é ético e aceitável no universo cornelianiano. Respeitando a visão estoíca, no momento em que foi refreado e vencido pela vontade moral, o desejo se aproxima da virtude e dela adquire seus valores positivos. A realização de tal esforço pelas personagens poderia ilustrar a máxima de Spinoza de que “*le principe de la vertu est l'effort pour conserver l'être propre, et que la félicité consiste en ce que l'homme peut conserver son être*”⁹ (SPINOSA, 1965).

É no desenrolar da intriga que os protagonistas se descobrem enquanto actantes dentro de um modelo ético definido. Rodrigo e Chimena, no início da peça, estão prometidos um ao outro e supõem que ambos se ajustam aos princípios de conduta daquela dada sociedade. É, no entanto, no momento da confrontação das personagens com a crise moral que lhes assoma, que podem reconhecer-se como iguais. O conflito que enfrentam é, neste sentido, desvelador do caráter de cada uma, e todas as peripécias – predominantemente discursivas, como vimos – só fazem aparecer de forma mais evidente seu valor. É sob esta análise que se poderia falar aqui de um desejo da ética, ou seja o desejo absolutamente subjugado pela ética e plenamente realizado sob tal jugo.

2 Phèdre ou a ética do desejo

A tragédia de Racine é apresentada 40 anos depois da primeira montagem de *Le Cid*. A França já está sob o reinado de Luís XIV e Racine é um autor de sucesso. Em 1777, Racine já havia rompido com Port-Royal, mas veremos que a influência jansenista é muito presente em sua obra. Se a racionalidade de Corneille o aproximava de Descartes, o pessimismo raciniano é próximo à filosofia de Pascal. *Phèdre* é a última peça profana de Racine, e apesar da celebridade do autor, teve uma estréia fracassada devido à mobilização de seus inimigos. Depois, a peça será considerada sua maior obra, o modelo mais bem acabado da tragédia clássica francesa.

As regras aristotélicas pareceram feitas sob medida para Racine. É com naturalidade e não sob constrangimento que suas peças se adaptam perfeitamente às regras das três unidades e às *bienséances*. É interessante abordarmos as *bienséances* sob o ponto de vista da ética. Como vimos, o século XVII na França instituiu uma série de códigos sociais, garantidores da boa convivência naquela sociedade de corte. Luís XIV foi o hábil arquiteto destes novos modelos de relações sociais, sempre na tentativa de afirmar cada vez mais o absolutismo e refrear quaisquer tendências contestatórias no seio da nobreza. Assim, para aquela sociedade profundamente cristã, austera e monárquica a arte devia também submeter-se a padrões pré-estabelecidos e partilhados coletivamente. Trata-se, pois, de uma ética do texto literário e do gênero dramático. Aos olhos e ouvidos sensíveis dos espectadores, o teatro não poderia oferecer o espetáculo da violência física, da devassidão ou do desrespeito a certos códigos básicos: então, não se assiste à morte de Hipólito, mas esta é contada por uma testemunha, a mentira e a traição não serão cometidas pela rainha grega Fedra, mas por sua ama e confidente, Enone. Fedra pode se apaixonar pelo filho de seu marido, pode mesmo sonhar em se entregar a ele – quando supõe o marido morto, é verdade -, porque é vítima da fatalidade, de uma herança genética destrutiva e/ou da ausência da graça, mas jamais se poderá vê-la cometer desvios de conduta mesquinhos como a mentira ou a calúnia. Racine se pronuncia sobre isto no prefácio de 1677:

⁹ *o princípio da virtude é o esforço para conservar o próprio ser e que a felicidade consiste em que o homem possa conservar seu ser.*

*J'ai cru que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse qui a d'ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m'a paru plus convenable à une nourrice qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n'entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l'honneur de sa maîtresse.”¹⁰ (RACINE, Prefácio de *Phèdre*)*

Em Corneille o desejo se apresentava sob a forma de amor, e a ética, sob o rótulo do dever. Em Racine, teremos, no campo semântico do desejo, os termos *ardeur* (ardor) e *fureur* (furor), representando a violência da paixão e a concupiscência, e a ética assumirá claramente uma perspectiva teleológica, num movimento de busca da inocência, já que a paixão traz com ela a culpa e a vergonha. A protagonista aspira à inocência e ao repouso, que equivalem à ausência da paixão criminosa.

No início da trama Fedra, mulher de Teseu, o herói grego, rei de Atenas, espera a morte. A força vital, atingida pela angústia e pela depressão, abandona a rainha e esta se deixa levar. Sob a insistência de Enone, ama e confidente, Fedra sucumbe e conta-lhe, talvez nos mais admiráveis versos já escritos em francês, a causa de seu mal. Fedra ama Hipólito, o filho de Teseu. Considerando este um amor incestuoso e sentindo-se perseguida por Vênus, Fedra carrega uma culpa ancestral, para a qual a única saída é a morte. No entanto, chega a Trezena a notícia da morte de Teseu, que estava em viagem. Um conflito político está armado para definir quem assume o lugar do rei: Hipólito, o filho de Fedra ou ainda a prisioneira de Teseu, princesa do sangue real de Atenas, Arícia. Enone chama a rainha à obrigação de proteger o filho. Fedra vai falar com Hipólito e acaba se declarando a ele. No fim, num misto de culpa e entrega, pede que a mate com sua espada. Horrorizado, o jovem foge, deixando a espada com a madrastra, o que mais tarde servirá de prova contra ele. Vem então a notícia de que Teseu não está morto e chega a Trezena. Fedra, agora que declarou seu amor, sente-se criminosa diante de Teseu. Mas Enone, para proteger a senhora, acusa falsamente Hipólito, dizendo ao rei que o filho ama a madrastra. Confrontado pelo pai, Hipólito declara seu amor por Arícia, mas não o convence. Teseu o expulsa e pede ajuda aos deuses; Netuno prontamente o acode, enviando um monstro para atacar Hipólito. Fedra ainda tenta confessar a culpa e salvar Hipólito, mas ao saber de seu amor por Arícia é tomada pelo ciúme e se cala. Fedra acusa Enone de ser a responsável por seus crimes e esta atira-se de um penhasco. Depois da morte do filho, que lhe é relatada em detalhes, Teseu, desesperado, ouve a confissão de Fedra, que se suicida. Teseu adota Arícia.

Como mostra o resumo da intriga, o tão sonhado repouso nunca é alcançado pela protagonista. Racine, sob a aparência do tema mitológico, trata da inexorável queda do ser a quem não é concedida a graça divina. A perseguição de Fedra e de sua família por Vênus e a fatalidade do destino são ilustrações do conceito jansenista. Aqui não há saída, não há escolha, não há liberdade como em Corneille. E também, diferentemente da peça de Corneille, o rei na peça de Racine é, ele também, um joguete do destino: toda a ação se organiza a partir das posições actanciais de Teseu. A notícia de sua morte leva Fedra a confessar-se a Hipólito; sua chegada precipita a tragédia.

Fedra é a personagem raciniana mais exemplar no que concerne ao tema do desejo. Já traz consigo, no início da trama, uma aura de concupiscência e traição, pois remete à triste história de Creta e do sacrifício dos jovens gregos ao minotauro. Depois de matar o monstro e de ser salvo pelo fio de Ariadne, que lhe permitiu sair do labirinto, Teseu a leva consigo, mas abandona-a numa ilha para ficar com a irmã, Fedra, o que poderia muito bem ser a ilustração do que dirá Hipólito quando confrontado pelo pai depois da calúnia de Enone: “*Quelques crimes toujours précèdent les grands*

¹⁰ *Pensei que a calúnia tinha algo de muito baixo e negro para pô-la na boca de uma princesa que tem, aliás, sentimentos tão nobres e tão virtuosos. Tal vilania me pareceu mais conveniente a uma ama, que podia ter inclinações mais servis e que, no entanto, só faz a falsa acusação para salvar a vida e a honra de sua senhora.*

crimes.”¹¹. Mas a protagonista não é uma personagem plana, na qual o desejo predomina. Como observamos acima, em Fedra confrontam-se e misturam-se duas forças incompatíveis, o puro desejo, ou seja, aquilo que representaria o ser último, realizado em suas carências ancestrais, e o desejo de inocência, o anseio pela purificação, pois a personagem carrega atavicamente o crime. Não é por outra razão que ela procura a morte desde o início da ação dramática. Esta só acontecerá no desenlace, e a intriga será o elo de ligação entre a aspiração inicial e sua realização final, de forma a apagar toda a possibilidade de inocência. Fedra morrerá, mas como criminosa. A culpa, que levaria apenas no coração, ao morrer, Fedra a leva no coração e nas mãos, justamente o que queria evitar quando diz, na cena III do primeiro ato, antes de confessar-se a Enone: “*Grâces au ciel, mes mains ne sont point criminelles./Plût aux Dieux que mon coeur fût innocent comme elles!*”¹².

O conflito de Fedra não é passível de ser solucionado. A culpa e seu complemento, a aspiração à inocência, não funcionam como o dever funcionava para Rodrigo e Chimena. Eles só estão presentes para concretizar a tragédia e provocar a catarse, ou seja, para produzir a compaixão e o temor. É interessante notar que o desejo de Fedra, a partir do momento em que se manifesta discursivamente, na confissão a Enone e sobretudo na confissão a Hipólito, ganha força e começa a impor-se como sistema de valor e de medida. Depois da cena com Hipólito, Fedra é levada por Enone. Vai lamentando a vergonha de ter declarado seu amor, mas ao primeiro aviso de Enone para que evite Hipólito e tome as rédeas do Estado, ela replica: “*Il n’est plus temps. Il sait mes ardeurs insensées./De l’austère pudeur les bornes sont passées./J’ai déclaré ma honte aux yeux de mon vainqueur, Et l’espoir, malgré moi, s’est glissé dans mon coeur.*”¹³. A esperança de realizar o desejo é destruidora. Fedra contesta, arrebatada pela paixão e pela esperança, todos os argumentos trazidos por Enone. A certeza de que Hipólito é imune ao amor a reconforta, o que tornará mais dolorosa a descoberta de sua devoção por Arícia. Tomada pela lógica irracional do desejo (“*Sers ma fureur, Oenone, et non point ma raison*”¹⁴) e enganando-se quanto à ambição do príncipe, Fedra suplica a Enone que vá oferecer o trono a Hipólito: quer que ele assuma o lugar do pai em Atenas e junto a ela. Neste momento, o desejo é o motor e o condutor da ação, neste sentido é que se pode falar de uma filosofia literária transgressiva ou de uma ética do desejo. Tal sistema de valores transgressivo e mesmo subversivo logo sai de cena com a notícia de que Teseu vive. Mas não é apagado. Ele reaparecerá ainda, num pólo negativo, quando Fedra dirige-se a Teseu na tentativa de poupar Hipólito de uma injusta vingança paterna. Eis que o rei lhe fala do, para ele, suposto amor de Hipólito por Arícia. Fedra se cala. E o sistema de valores do desejo novamente se impõe:

*Je pensais qu’à l’amour son coeur toujours fermé/ Fût contre tout mon sexe également armé./ Une autre cependant a fléchi son audace./ Devant ses yeux cruels une autre a trouvé grâce./ Peut-être a-t-il un coeur facile à s’attendrir./ Je suis le seul objet qu’il ne saurait souffrir./ Et je me chargerais du soin de le défendre?*¹⁵ (RACINE, 1987. p. 96-97)

A experiência do ciúme é para Fedra o pior dos tormentos, pior ainda do que a culpa e do que a recusa de Hipólito, pois dentro da categoria da ética do desejo, nada pode ser mais danoso do que a aniquilação da expectativa de realização do desejo. Se a expectativa de realização desaparece, de nada mais adianta preservar o objeto do desejo. Hipólito é abandonado à própria sorte.

¹¹ *Um que outro crime precede sempre os grandes crimes.* (A tradução de Fedra é de Ivo Bender, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999).

¹² *Graças ao céu, não são criminosas minhas mãos./ Fosse tão puro quanto elas o meu coração.*

¹³ *Tarde demais. Ele sabe do meu amor insensato./ Da contenção severa, o limite foi cruzado./ Meu opróbrio revelei a quem me derrotou./ E a esperança, a meu pesar, o seio me adentrou.*

¹⁴ *Serve minha loucura, Enone, e não minha sensatez.*

¹⁵ *Julgava que seu peito, ao amor sempre fechado,/ Contra todo meu sexo estivesse igualmente armado./Uma outra, enquanto isso, vergou sua resistência./ A graça, ante seu olhar cruel, uma outra obteve./Talvez ele tenha um coração fácil de se abrandar/ E eu seja a única que ele não pode suportar;/ E deveria eu tomar a mim sua defesa?*

A ética de Fedra, evidentemente, não é a ética de Racine. O estoicismo, dominante a partir do Renascimento, vê o desejo, nas palavras de Marilena Chauy, como “rebelião contra o destino e contra a Natureza”. Somando a isso a visão cristã, tem-se que o desejo “é doença que desnatura a natureza original do homem e contraria a vontade de Deus.[...] O desejo é pecado original e origem do pecado.” (CHAUY, 1990. p. 37). Nesta condição, o ser desejoso, criador de uma ética própria na qual pode circular e se relacionar com o mundo, ainda que em sofrimento, não pode ter outro destino que o da expiação. Fedra é punida porque estava desde sempre condenada, para ela não havia lugar numa sociedade presidida pela razão. A ética do desejo é refutada e destruída pelas convenções da moral cristã, e a ideologia jansenista mostra-se capaz de engendrar a tragédia tão perfeitamente quanto a mitologia clássica.

Conclusão

O desejo da ética ou a ética do desejo. Seja na primeira designação, em que o modelo de dramaturgia é ditado por Corneille, profundamente influenciado pelo estoicismo e pelo cartesianismo, seja no segundo, cuja figura exemplar é Racine, com sua visão jansenista, o século XVII francês é prodigioso na construção de obras de arte em que tais categorias dialogam, confrontam-se e produzem novos sentidos.

A postura mais idealista de Corneille, que nos apresenta personagens acima da média, dignos de admiração e respeito, heróis no sentido mais exato do termo, contrasta, nesta análise, com o pessimismo de Racine, que expõe a fragilidade humana frente a seus próprios instintos e à ausência da graça divina. No entanto, os dois dramaturgos são representativos de uma certa leitura da **Poética**, em que a finalidade da catarse é vista sob um prisma de moralidade, ausente em Aristóteles, mas que chegou a eles por intermédio de Horácio, como vimos antes. Racine explicita este objetivo moralizante no prefácio da peça, que ele considera aquela em que a virtude é mais exposta, pois “*les moindres fautes y sont sévèrement punies*”¹⁶ e “*la seule pensée du crime y est regardée avec autant d’horreur que le crime même*”¹⁷. Tentando responder aos antigos mestres jansenistas, o dramaturgo reconcilia o teatro com os objetivos da moral cristã:

*Ce serait peut-être un moyen de réconcilier la tragédie avec quantité de personnes célèbres par leur piété et par leur doctrine, qui l’ont condamnée dans ces derniers temps, et qui en jugeraient sans doute plus favorablement si les auteurs songeaient autant à instruire leurs spectateurs qu’à les divertir, et s’ils suivaient en cela la véritable intention de la tragédie.*¹⁸ (RACINE, Prefácio de *Phèdre*).

Para além das intenções dos autores, o que se pode observar é que as categorias da ética e do desejo fundamentam e estruturam as obras, criando relações próprias, independentes, e propondo novos sentidos e novas possibilidades de análise. Neste trabalho, analisamos duas peças consideradas modelares na produção de cada um dos autores estudados. No entanto, podemos supor que o tratamento das duas categorias em questão seja similar em outras peças, como por exemplo em *Horace*, de Corneille e em *Andromaque*, de Racine, independentemente da época em que foram escritas (*Horace* é posterior a *Le Cid*, mas *Andromaque* é anterior a *Phèdre*). A consideração de que a ética, como modelo teórico-ideológico interno das peças, construa-se a partir de seus embates com a categoria do desejo e de que este, como entidade menos controlável pelo autor, como desvio ou transgressão daquela, apresente-se e se redefina a cada momento pelo contato com esta estrutura prévia mas em permanente processo de atualização, permite-nos projetar a construção de um modelo teórico de análise, que dê conta das produções do gênero dramático em qualquer época.

¹⁶ As menores faltas são aí severamente punidas.

¹⁷ O mero pensamento do crime é visto com tanto horror quanto o próprio crime.

¹⁸ Seria talvez um meio de reconciliar a tragédia com tantas pessoas célebres pela piedade e pelo saber que a condenaram nos últimos tempos e que a julgariam talvez mais favoravelmente se os autores almejassem tanto instruir quanto divertir os espectadores e se seguissem, quanto a isso, a verdadeira intenção da tragédia.

O fundamental, entretanto, é a constatação de que o estudo concomitante das duas categorias propostas por este trabalho é extremamente rico, produtor de novos sentidos e de novas interpretações. Supomos que Corneille e Racine possam nos dar a chave para um longo processo de análise e de descoberta do quanto desejo e ética, ética e desejo constituem o conflito básico da literatura, da arte, do homem.

Referências Bibliográficas

- [1] CAILLÉ, Alain et alii. *História argumentada da filosofia moral e política*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.
- [2] CHAUY, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (org). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- [3] CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. Paris: Larousse, 1988.
- [4] ELIAS, Norbert. *A Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- [5] LEBRUN, Gérard. “O Conceito de paixão”. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- [6] _____. “A Neutralização do prazer”. In: NOVAES, Adauto (org). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- [7] MACHADO, Roberto. *O Nascimento do trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- [8] NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- [9] RACINE, Jean. *Phèdre*. Paris: Larousse, 1987.
- [10] _____. *Fedra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.
- [11] SPINOZA, Baruch. “Éthique”. In: _____. *Oeuvres 3*. Paris: Flammarion, 1965.
- [12] SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Autora

¹ **Paula SCHILD MASCARENHAS, Profa. M.Sc.**
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)
Faculdade de Letras
schild.mascarenhas@gmail.com