

FEDRA E ALGUMAS NOÇÕES DE LOUCURA NA CRÍTICA RACINIANA

Lawrence Flores Pereira *

RESUMO: *O atual ensaio tem por objetivo delinear as tentativas de definir a conduta paradoxal da personagem Fedra de Racine, buscando correlacionar essas apreensões com os conceitos de “coeur” e de “esprit” constantes no pensamento moralista de Pascal e La Rochefoucauld.*

PALAVRAS-CHAVE: *Fedra – Racine – Coeur – Esprit – La Rochefoucauld*

ABSTRACT: *This text outlines the main attempts of defining the paradoxical conduct of Racine’s Phèdre, relating these apprehensions to the concepts of “coeur” and “esprit” current in the moralistic thought of Pascal and La Rochefoucauld.*

KEYWORDS: *Phèdre – Racine – Coeur – Esprit – La Rochefoucauld*

As questões que tanto atraíram os críticos de Racine, como o paradoxo da confissão de Fedra, ainda hoje causam perplexidade. Por que uma confissão amorosa seria um problema? Era grave, certamente, na época de Racine, se ocorresse em circunstâncias semelhantes a da peça em questão. À medida, porém, que avançamos e os hábitos mudam, quem garante que o paradoxo de alguém que, em terreno amoroso, não é “nem totalmente culpada, nem totalmente inocente” conserve sua importância? As especulações sobre a traição de Fedra, sobre sua paixão, seu furor poderiam encher um tratado muito interessante sobre como o pensamento masculino fantasia acerca do que lhe parece um paradoxo do feminino. É um tipo de olhar que se deleita em visualizar a cena da “falta”, da “traição”, mas que, muito edipicamente, pressupõe a inocência primordial da figura materna. E os instrumentos masculinos são geralmente os da razão, da razão louca que traz consigo a denegação e a obsessão de controle. O que vem à tona nesta crítica que tenta solucionar a questão da “confissão” de Fedra?

Termos canônicos, noções canônicas: voluntariedade, deliberação, liberdade, culpa... É preciso definir, eles parecem dizer, onde a grande heroína se encaixa, sob pena de tudo virar, como com Hamlet ao falar à sua mãe, uma “rapsódia de frases”, um entulho de palavras sem sentido. Fedra seria culpada? Seria vítima da deusa Vênus, a qual teria incutido em sua alma uma paixão criminosa? A pergunta, na verdade, não tem nada de

* Professor da Universidade Federal de Santa Maria

acadêmica e, ao contrário de muitas especulações, seria legitimada pelo próprio Racine, que criou sua obra pisando, literalmente, nos ovos delicados das regras e moralidades de sua época. Resumando de ironia, sua definição, no próprio prefácio à peça, de que sua heroína era esse misto entre a culpa e a inocência, além de trazer ressonâncias de uma frase semelhante da Antígona, de Sófocles, era como que uma cuidadosa precaução contra as censuras morais de sua época.

É possível acompanhar o trabalho minucioso de cortes e acréscimos, de reconstruções delicadas que Racine operou sobre os dois textos-fonte de Eurípidés e de Sêneca. Essa operação que apontou para uma indefinição cada vez maior do teor da responsabilidade de Fedra em seu ato, tornou-a quase indistinta e insubstancial. Nesse trabalho de seleção e de cortes, ele terminou por criar uma figura única no teatro, uma personagem cujas atitudes geram reações diversas e não raro negativas dos críticos. Em uma página memorável, o próprio Hegel, cuja noção de caráter incluída a capacidade da personagem de assumir autonomamente seus atos, criticou em Fedra seus deslizes pouco voluntariosos, pouco responsáveis. O atual ensaio busca retomar algumas teses e colidi-las com algumas concepções, idéias e apreensões correntes na época de Racine.

PAUL VALÉRY E THIERRY MAULNIER: FEDRA SÓ PASSIONAL

Em Fedra, nada vela, adoça, enobrece, orna, nem edifica o acesso da fúria do sexo. O espírito (*esprit*), seus jogos profundos, ligeiros, sutis, suas escapadas, seus vislumbres, suas curiosidades, suas finezas não se colocam a distrair ou a embelezar essa paixão de espécie a mais pura. (...) A rainha incandescente não tem necessidade de espírito senão como instrumento de vingança, inventor de mentiras, escravo do instinto. E quanto à alma, ela se reduz a seu poder obsessivo, à vontade dura e fixa de apanhar, de induzir à obra viva sua vítima, de prantejar e morrer de prazer com ela (VALÉRY, 1957, p. 501) (Traduções do autor).

Assim Paul Valéry, em seu comentário *Sur Phèdre Femme*, descreveu Fedra, em 1926, como um personagem da mais pura paixão. Em sua descrição, ele opera com a acepção particular de *esprit* como verve, capacidade de manobra, de uso de finezas, opondo de modo absoluto espírito e furor. O termo, a despeito de estruturalmente ocupar um lugar análogo ao que o século XVII lhe reservava na cadeia das faculdades humanas, recebe, na pena do poeta francês, um sentido ligeiramente negativo. Refere-se à faculdade do cálculo, estando coadunado com a concepção dual que distingue a faculdade profunda do ser humano, o *cœur*,

daquela mais superficial, que é o *esprit*. Há, contudo, uma diferença de tom que assinala o veto do poeta a esse locus: ele está aqui assimilado à capacidade de cálculo negativo, perverso, com fins malévolos, sedutores.

Essa concepção de Valéry que vê, na paixão, o centro de Fedra encontra, na obra de Maulnier, uma versão praticamente idêntica.

Racine [...] não pinta Fedra, mas a paixão e a infelicidade de Fedra. O acontecimento escolhido não é somente num tal teatro um pretexto para revelar os seres inteiros e para esgotar neles o interesse humano. Quer seja pela digressão ou pela incidência, ele força, ao contrário, os heróis a uma atitude ativa, encaminha-os ao essencial de seus gestos e de suas paixões (MAULNIER, 1988).

As duas concepções, tanto de Valéry como de Maulnier, revelam uma das tendências mais aceitas da crítica de *Phèdre*. Ressaltam justamente a paixão como motor puro, sem nenhuma contaminação do “*esprit*”. Para Maulnier, a arte de Racine é também o antípoda da arte realista. “Seu objetivo não é a descrição das paixões, mas a representação do destino humano.” (MAULNIER, 1988, pp. 101-102) Embora a descrição de Fedra como uma personagem de pura paixão não seja apanágio da crítica de Valéry e de Maulnier, em ambos os autores, a defesa do caráter passional da ação de Fedra sugere uma reação talvez salutar à crítica realista e psicológica. Se nas formulações do primeiro, a presença de paixão em Fedra parece ser condição para a inexistência do “*esprit*”, para o segundo, o predomínio da paixão é índice da ausência de qualquer espécie de representação naturalista. As dicotomias conceituais são óbvias e determinam o pensamento de ambos os autores: de um lado, aparece uma descrição de uma personagem avassalada por um sentimento que anula de modo absoluto todas as outras formas *particulares*, anulando mesmo a possibilidade do caráter. Por outro lado, aparece o domínio do caráter e do personagem típico do romance.

É preciso acrescentar, ainda, outro aspecto. O que Valéry distingue ao usar o termo “espírito” e contrapô-lo à “paixão” de Fedra são duas manifestações que, geralmente, são incluídas no chamado “psicológico raciniano”. De um lado, irrompe a “paixão”, pura e incandescente, saída de um lugar profundo e intangível; de outro lado, há manifestações que, pertencendo à interioridade, revelam-se mais apreensíveis, confundindo-se com o próprio raciocínio, com o jogo e a verve sutil. Quando usamos, aplicado ao teatro, essa noção, essas distinções não se apresentam de modo tão claro. Se elas vieram à tona no texto de Valéry é porque ele achou por bem não confundir a dimensão psíquica superficial – as formas históricas em que se plasmam certos comportamentos e sentimentos – e uma outra esfera produtora das paixões, que escapa a este delineamento comunicativo e compreensível. Tinha por certo uma boa razão para banir com respeito

à obra de Racine menções ao psicológico superficial, pois esse registro tendia a se confundir com os ardis então percebidos como desgastados do romance burguês.²⁵ O termo psicológico, muito usado por críticos como Lanson, Lemaitre e por outros, é também empregado por Maulnier, que submete sua manifestação à paixão e à fatalidade divina.

Toda a riqueza de uma personalidade, tudo o que ela, desde o nascimento, conheceu de sensações, desenvolveu de instintos, sentiu de desejos e de tormentos se organiza, se subordina, ganha ou perde sua importância para heróis simplificados, limitados e inscritos na linha de uma fatalidade infalível, submetidos ao destino como Racine ao seu tema, - e o destino deles é seu tema (MAULNIER, 1988, p. 60).

Maulnier supõe um tempo anterior ao tempo trágico: o personagem é despojado de sua dimensão “pessoal” no instante em que se inicia a jornada trágica. O momento supremo, associado ao momento da paixão, da simplificação máxima, opõe-se à noção de personalidade e de caráter como determinação particular do indivíduo. Essa sujeição do caráter ao instante trágico é a confirmação do destino como inexorável e, também, da própria fatalidade. É nessa substituição radical que convém incluir o psicológico “particular”, que encontra seu lugar na concepção de espírito como a região superficial do cálculo e da verve. Maulnier afirma a natureza fatal da tragédia raciniana, recusando-lhe, ao mesmo tempo, quaisquer traços “caracteriológicos” que possam “distrair” o curso fatal e necessário da ação. Em Valéry, é o próprio psicológico particular – do espírito – que é associado à esfera do caráter. A noção de paixão como ímpeto irrefletido é excludente de “espírito” como faculdade pensante: ela se contrapõe ao espírito, ao cálculo como se nenhuma dessas faculdades pudesse funcionar conjuntamente com a paixão. Ao mesmo tempo, a afirmação de que a paixão de Fedra é pura levaria a pensar, em última instância, em um fatalismo da paixão como em Maulnier.

²⁵ Basta conhecer as leituras romanescas e caracteriológicas feitas sobre a obra de Racine, que colocam seus personagens em um contexto de romance de Zola, para compreender a importância das afirmações de Valéry e de Maulnier. Retomo, aqui, alguns exemplos da incompreensão que dominou a crítica por algum tempo, citados por ROHOU, Jean. *Jean Racine. Bilan critique*. Paris: Nathan, 1994, p. 13. Por exemplo, há a leitura de Francisque Sarcey, para *Andromaque*: “Se uma mulher vos diz: ‘Ó, não, me deixe, você é, sem dúvida alguma, amável (...), mas eu nunca amei e nunca amarei senão meu marido.’ Vejamos! Senhor, você que me lê, a sua primeira idéia não é (...) Veja só! Eis uma mulher que eu teria um desses dias. Isso será longo, isso será difícil, mas eu chegarei lá.” Segundo esse mesmo autor, Nero é um jovem “impaciente de escapar à tutela imperiosa de sua mãe, apaixonado por uma linda moça que encontrou só de camisola, e invejoso de seu irmão com quem ela noivou secretamente”. A respeito de *Britannicus*, Faguet dirá, em 1885, que é uma “tragédia burguesa, uma intriga de corte, uma comédia de alcova, terminando em drama à la Zola (...) Trata-se de saber quem governará o palácio (...). Dois retratos de um ambicioso, admiravelmente opostos um do outro, com a análise minuciosa e incomparável das paixões mesquinhas de Nero, enérgicas e poderosas de Agripina”.

O *esprit* participa, de algum modo, da noção de caráter, como determinação de um personagem no mundo circundante capaz de conferir-lhe “realidade”. Possuir uma “psicologia”, no sentido de “*esprit*”, significa agir determinado por uma trama de considerações enraizadas nas práticas comunicativas. A paixão, por se apresentar na sua forma mais pura, desvincula-se, em contrapartida, dessa noção, passando a existir sozinha na definição de Fedra como personagem e como agente. A única psicologia possível em Fedra é a “passional”, sem qualquer vínculo ou contato direto com o mundo. Como as próprias artes do espírito, mais voluntariamente conotadas, desenvolvem-se como capacidade de agir nos acidentes desse mesmo mundo que foi anulado pela jornada trágica e que se “simplifica”, elas não devem pertencer a essa personagem que age só através da pura paixão.

A primeira questão consiste em saber se essa abstração da paixão de Fedra como pura manifestação do furor deve significar, como parecem sugerir ambos os críticos, a exclusão dessa segunda dimensão psíquica que chamaremos de psicológico do espírito. Lembremos que a negação da dimensão mundana da personagem encontra-se em Maulnier intimamente relacionada à tese do fatalismo total em Fedra. Por ser a paixão de Fedra algo puro, a atividade do “espírito” deve ser anulada, já que sua atividade poderia significar, em última instância, um “resto” de voluntariedade e de capacidade de decisão. Ora, é a própria Fedra que diz o contrário. “Que dis-je ? Cet aveu que je te viens de faire, / cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire ?”²⁶ Para Maulnier, a paixão é a própria fatalidade. Essa absorção na paixão de todas as outras faculdades é típica de todas as teses fatalistas.

Racine é um trágico, mas um trágico humanista, e isso quer dizer que para ele a idéia de fatalidade toma da predestinação jansenista seu despotismo implacável; o destino não se limita mais a consignar sua parte ao homem, ele determina todos os pensamentos, todos os sentimentos, todos os gestos; e, embora o destino se confunda, para Racine, com o absoluto determinismo humano, ele se torna, ao mesmo tempo, interior ou psicológico: pois, ao buscar no homem seu ponto de aplicação mais exato não o pode encontrar senão ali onde ele governa os movimentos do coração e preside às próprias intenções, ou seja, nas almas (MAULNIER, 1988, p. 45).

A fatalidade é novamente relacionada ao *psicológico passional*. Os termos aqui já são, todavia, os do século dezessete²⁷: fala-se dos “movimentos do

²⁶ Tradução: “Que digo? Essa confissão que acabo de te fazer, / Essa confissão tão vergonhosa, tu a crês voluntária?”

²⁷ Trataremos mais adiante dessas noções de “coeur” e de “esprit”.

coração” (*cœur*), o termo aqui sendo um lugar mais profundo, em alguns aspectos comparável à noção de inconsciente. A interioridade do personagem é assimilada às próprias paixões, como em Valéry, sem que absolutamente nenhum outro estrato mental participe de sua ação. Essa postulação da eminência da paixão relaciona-se à noção de fatalidade. Os conceitos abstratos que opõem arte e paixão, estudo e naturalidade e outros do gênero apareceram sedutoramente sob as formulações dos dois críticos. São conceitos abstratos, sem dúvida, mais aplicáveis à tragédia raciniana que a qualquer outra representação artística.

Nossa intenção aqui é mostrar como as relações entre a paixão como manifestação pura e a faculdade do espírito podem encontrar um lugar de manifestação que não se confunde absolutamente com a pintura caracteriológica. Consideraremos, inicialmente, a refutação às teses fatalistas feita por Picard e por Jacques Scherer.

JACQUES SCHERER: DO FATALISMO À FABULAÇÃO

A crítica raciniana afundou-se com frequência num fatalismo fácil, tanto mais enganador por se exprimir em fórmulas mais imperiosas. É sem dúvida na obra de Thierry Maulnier que é possível fazer a mais ampla colheita de tais fórmulas. Ele escreve, por exemplo: “A catástrofe (...) é (...) a sanção previsível e prevista de um furor que sua iminência não faz senão exasperar...” (SCHERER, 1982, p. 27-28).

Scherer inicia a sua objeção à crítica fatalista com um argumento histórico. Segundo o crítico, as noções de destino e fatalidade não são fundamentais no pensamento do século XVII e não recebem a mesma atenção que as de verossimilhança ou de unidade (SCHERER, 1982, p. 22).

É a noção forte de fatalidade que é rejeitada por Scherer. Em Racine, que teria reservado a possibilidade de uma “explicação racional, total ou parcial” (SCHERER, 1982, p. 23), Fedra ocupa uma posição única. A aparição do monstro, no final, ou melhor, o relato da aparição do monstro, revela, mesmo que se leve a explicação racionalista ao seu limite último, que se trata de uma peça excepcional no sentido que, segundo Scherer, dá ao sobrenatural um lugar autêntico. Em Fedra, contudo, a contingência tem um papel real na ação, que “se inscreve evidentemente contra o reino da fatalidade” (SCHERER, 1982, pp. 27-28). “O suicídio de Fedra não é fatalidade, mas desenvolvimento imprevisível para o início de cada tragédia, causado por ações e reações (SCHERER, 1982, pp. 27-28). Não se pode falar com “fórmulas imperiosas” de fatalismo em Racine. Mesmo os termos que implicariam um certo fatalismo são parcos em Racine. O autor

acrescenta interessadamente que eles “denotam amiúde a má consciência ou a má fé”.

Se o “destino” (...) é subjetivo e “surge” inautêntico é que a fatalidade (...) não é senão uma falsa causa, ou uma causa inventada mais tarde, tarde demais, para explicar o que provém, na verdade, da vontade da personagem ou do arranjo objetivo dos fatos; na medida em que ela está presente em tudo, essa objetividade opõe-se ao reino enganador da fatalidade (SCHERER, 1982, p. 29).²⁸

A liberdade da personagem está, desse modo, implicada em seu próprio discurso, especialmente em seu discurso fatalista. Finalmente, a liberdade deve estar implicada, uma vez que “para ser culpado, é preciso ter podido não sê-lo e ter tido a ocasião de escolher livremente entre fazer ou não fazer o ato reprovado...” (SCHERER, 1982, p. 34). Ora, a personagem de Racine tem o sentimento agudo de sua responsabilidade; ela condena-se, julga-se, e a punição raramente não chega para coroar esse processo de responsabilização. Assim, Fedra tortura-se por “escrúpulos morais”. É por tais iniciativas que a personagem afirma sua liberdade. O crítico oferece como exemplo a própria Fedra, que estaria, segundo ele, livre de recusar os conselhos de Oenone e que tinha, em suas mãos, a liberdade de negar o processo da sua jornada trágica. Scherer preocupa-se muito com a refutação da tese fatalista, no momento em que retoma a questão, mas agora voltando-se contra o “*fatum interiorizado*”.

...os críticos fatalistas não deixarão de objetar que uma visão imparcial da situação é impossível aos heróis de Racine, cegados que estão por sua paixão; o amor seria para eles uma espécie de fatalidade interior, paralisando sua livre escolha... (SCHERER, 1982, p. 34).

Ele recusa a presença divina como motor do destino. No entanto, nota que o “fatalismo”, perseguido na sua exterioridade divina, refugia-se no *interior* da personagem, transformando-se em *fatum interiorizado*, que é assimilado à própria noção de paixão ou de amor. Ele demonstra, logo em seguida, que em situações semelhantes de paixão, a personagem teria, ainda ali, a opção de fugir. A personagem raciniana dispõe de várias liberdades: tem a liberdade que implica a responsabilidade de superar e recusar o obstáculo ou o dilema, e a liberdade de abandonar lugar perigoso (SCHERER, 1982, p. 35). “O dever da liberdade”, acrescenta, “é fazer durar a liberdade” e evitar a “alienação pelo amor” (SCHERER, 1982, p. 35). A

²⁸ “Si ‘destin’ (...) est subjectif et ‘sort’ inauthentique, c’est que la fatalité (...) n’est qu’une fausse cause, ou une cause inventée plus tard, trop tard, pour expliquer ce qui découle en réalité de la volonté d’un personnage ou de l’arrangement objectif des faits; dans la mesure où elle est partout présente, cette objectivité s’oppose au règne trompeur de la fatalité.”

recusa peremptória e radical de Scherer de aceitar a fatalidade no agenciamento da tragédia raciniana, sua preocupação em afirmar a liberdade o leva a defender a noção de liberdade como fidelidade a si mesmo e como negação da “escravidão”. O termo que Scherer emprega é “alienação”. A personagem raciniana “aliena” a sua liberdade: trai a si mesma, trai a pessoa que crê amar e trai a humanidade inteira! Prende-se pelos seus próprios atos aos ferros, alienando sua liberdade.

O caminho percorrido por Scherer unifica, num único problema, o amor e a paixão responsável pela alienação da personagem. Esta é livre para fugir a esse amor, mas não pode, não tem o poder de fazê-lo, permitindo, assim, ser alienada de si mesma. No modo como Scherer interpreta as relações entre liberdade, escravidão e fatalidade há certa rigidez conceitual. Sua negação da fatalidade levou-o a tomar o amor como inteiramente negativo, interpretando o teatro de Racine em termos de uma luta entre a vontade moral (dever) e o desejo íntimo.

Scherer precisa esclarecer, contudo, porque, afinal, Fedra explica a sua condição em termos de fatalidade divina ou de uma maldição de Vênus. Fedra é a própria anunciadora de sua condição fatal. Ora, se ela é livre, há algo errado naquilo que ela diz. Se os deuses não existem como agentes da fatalidade e se a existência da fatalidade é impossibilitada pela evidente liberdade dos personagens, resta saber o que fazer com o *discurso da fatalidade* enunciado por Fedra. A solução é a tese do que ele chama de “trágico da fabulação.”

De modo que a pessoa, incapaz de contemplar a imagem insuportável de sua escravidão voluntária, recorre a um trágico da fabulação. A falta não será mais sua, mas de uma potência sobrenatural (SCHERER, 1982, p. 37).

Eis toda a fatalidade explicada como uma ficção do espírito do personagem. É essa fabulação que cria uma “paisagem” plena de ressonância poética e que daria o estofamento estético da peça. Os deuses desencadeadores da fatalidade existem somente na “imaginação” da vítima. Scherer conclui que, por esse recurso, “a alienação que poderia ser o último inimigo da fatalidade termina paradoxalmente salvando-a”, de modo que reserva ao trágico no universo raciniano “um lugar menos simplista que queriam os críticos fatalistas.” (SCHERER, 1982, p. 37)

Scherer, que no seu prefácio declara-se avesso às interpretações psicanalíticas, não deixa em alguns momentos de fazer uso de concepções típicas da psicanálise. Mesmo mantendo-se fiel à sua concepção formalista de “cerimônia trágica”, o crítico é levado amiúde a usar de noções hermenêuticas de caráter psicanalítico. O personagem “recorre” ao trágico da fabulação porque é, segundo Scherer, incapaz de olhar-se de frente.

Estamos muito perto aqui de falar de mecanismos de defesa, ou de mecanismos imaginativos que servem para mascarar a verdade de um fato desagradável ou insuportável. Quando se trata de analisar os personagens racinianos, o leitor é como impelido a pensar a “psicologia” dos personagens, mesmo que o texto não ofereça como prova senão essa simples “impressão”. Scherer postula um fato complexo que é o da reação “imaginativa” do personagem na “fabulação”, embora, é verdade, ele cuidadosamente evite falar de uma representação que possa levar a concluir por uma atividade inconsciente. A tese da fabulação apresentada por Scherer não é válida *porque* Vênus não existe. A maldição de Vênus não se confunde de modo algum com a fatalidade que Scherer refuta, e ela não deveria ser vista, *stricto sensu*, como uma negação total e inelutável à liberdade do personagem.

A TESE DE PICARD

Embora as formulações de Picard sobre a fatalidade em *Phèdre* sejam mais antigas que a de Scherer, há uma boa razão para tratá-las aqui por último. É que, embora seu conteúdo geral assemelhe-se muito ao da tese da fabulação, é mais nuançado o modo como Picard formula a questão, convindo mais ao problema que estamos tratando.

Se é verdade que fatalidades biológicas ou religiosas se concertam para destruir metodicamente uma vítima sem defesa, que não tem nenhum meio de lhes escapar, Fedra é inocente, e sua personalidade se dissolve; ela perde toda a iniciativa, e não é mais que um pretexto para a conflagração de forças aterrorizadoras que não têm medida comum com as suas. A tragédia se reduziria assim a uma sorte de pantomima teológica, onde os fios que manobram Fedra, marionete sagrada, seriam visíveis aos olhos do espectador exercitado. (RACINE, 1950, p. 741).²⁹

Picard rejeita o fatalismo tanto o “biológico” como o “divino”, convencido de que tal causação dissolveria a personagem e empobreceria a peça. Tanto o *fatum* exterior como o *fatum* interiorizado não servem para explicar uma personagem que deve desfrutar de alguma liberdade, sob pena de se tornar uma simples marionete dos deuses. Há aqui, mais uma vez, uma equivalência entre maldição divina e fatalidade inexorável. A liberdade, tal como a formula Picard, deve ser pensada em oposição direta ao fado. Ademais, Picard faz tábula rasa das sutis distinções entre *fatum* interiorizado e *fatum* exterior, uma vez que, na sua manifestação, ambos

²⁹ Os comentários de Picard precedem e introduzem a peça de Racine na atual edição.

devem, em última instância, ser referidos a uma alteridade para além do personagem que sofre sua ação fatídica. Se existe fado, seja ele interior ou exterior, ele deve se referir sempre de algum modo a uma causa externa. Passar do fado exterior ao interior é uma operação tautológica. Aclaremos melhor esse modo negativo de definir liberdade. Lembremos que, em Scherer, a liberdade constituía uma qualidade positiva. Mesmo que o sujeito a alienasse em troca da escravidão, a liberdade era, para ele, algo positivo, um atributo real. A fabulação se produzia como um complemento imaginário da perda da liberdade, criado pelo personagem que não suportaria ver-se em sua própria escravidão. Picard não oferece uma definição positiva da liberdade na peça, mas prefere sublinhar a oposição recíproca entre liberdade e fatalismo cego, concluindo em favor de um drama “psicológico”: “E se prestarmos bem atenção, a marcha infernal de Fedra se explica por razões inteiramente psicológicas e que não têm nada de sobrenatural...” (RACINE, 1950, p. 741).³⁰

Essa conclusão, embora também possa ser tirada da observação da peça, é aqui a conseqüência lógica da refutação da tese da fatalidade. Toda a ação em *Phèdre* origina-se em Fedra, e toda a ação dessa heroína encontra supostamente sua origem na sua interioridade: tal é a seqüência de indagações e respostas que leva ao estabelecimento da tese psicológica. Todo o conflito que interessa na peça encontra-se estruturado, já de início, no interior de Fedra, ao passo que todo o restante, o *exterior*, só passa a movimentar-se no momento em que a própria heroína passa do pensamento à ação discursiva.

Picard, tendo refutado, como o próprio Scherer, a teoria da fatalidade forte, é levado a postular um drama psicológico de natureza peculiar. É sempre difícil saber o que significa o “psicológico”, quando aplicado à literatura e, sobretudo, a uma peça como *Phèdre*, onde há tanto essa pura energia do furor erótico como certa psicologia indagativa. Agora, uma psicologia, ou melhor, um drama psicológico cuja ação não se delinea pela fatalidade permite supor que o sujeito principal da peça possui certo domínio sobre suas faculdades e sobre sua inteligência. Tratava-se, no início do texto de Picard, de refutar não apenas a maldição de Vênus, mas as fatalidades divina e biológica, recusando o fado exterior divino e o fado interior biológico: agora Picard deve formular uma resposta para a responsabilidade de Fedra, uma solução que, sem lançar mão do alibi tranquilizador do fado, tenha a virtude de dosar com cuidado piedoso cada responsabilidade a se atribuir à heroína. Sem o fado, é bom lembrar, há um grande perigo de transformar Fedra numa cabotina. Visto que se tenha tornado impossível justificar, como Racine o fez em seu prefácio para *Phèdre*,

³⁰ “Et, si l’on y prend garde, la marche infernale de Phèdre s’explique par des raisons toutes psychologiques et qui n’ont rien de surnaturel ...”

a situação moralmente ambígua de Fedra por meio da fatalidade inexorável, *Picard* terá de contemporizar e modular as dosagens de cada culpa para que a responsabilidade se partilhe, já não entre a divindade e a heroína, mas entre o seu poder e a sua impotência.

A NOÇÃO DE FRAQUEZA: PASCAL E LA ROCHEFOUCAULD

Picard precisou recuar até a época de Racine para encontrar uma noção que, sem negligenciar o que há de reprovável na conduta da personagem, fosse digna da sua dupla condição de culpada e inocente. Na complexa hierarquia de noções morais dos moralistas, dos religiosos e filósofos morais do século dezessete há apenas um termo que comporta essa ambigüidade: a “*faiblesse*”, a fraqueza. Em um sistema como o da *Ética* aristotélica, a “*faiblesse*” receberia um nome bem menos louvável, talvez cairia na categoria da *akrasia*, ou da covardia. Mas para os homens “*habiles*” da segunda metade do século, esse termo era o próprio resumo da condição caída do homem. Quando um homem do século dezessete falava de suas *faiblesses* estava ao mesmo tempo confessando-se e requerendo absolvição, mas também pondo-se ao lado de uma humanidade fadada ao erro e ao pecado. A *faiblesse* não é uma simples *akrasia*, um defeito do hábito da vontade, mas o fruto de uma corrupção profundamente entranhada no coração do homem *que o impede de fazer o bem*. É um defeito geralmente visto como íntimo, interno ao homem e que o trabalha de dentro para fora. Ela não é condenada como o vício simplesmente porque não é entendida como um defeito *substancial*, mas como uma ausência, uma *falta*, uma *falha*. Em última instância, a fraqueza pode ser entendida, em termos atuais, como afecção psicológica.

No plano de uma teologia agostiana, a *fraqueza* é o próprio estado do homem após a queda, impotente contra seus próprios vícios, condenado a errar e a cometer o mal, mesmo quando desejoso de fazer o bem. Pascal associa a *faiblesse* à própria *folie*, quando busca uma explicação para o poder dos monarcas. “O poder dos reis está fundado sobre a razão e sobre a loucura (*folie*) do povo, e bem mais sobre a loucura. A maior e mais importante coisa do mundo tem por fundamento a fraqueza” (PASCAL, 1991, p. 170) .

É, contudo, em La Rochefoucauld que os exemplos sobre a *faiblesse* são mais abundantes. Geralmente oposta à firmeza, a fraqueza é menos definida como um vício do que como a ausência de força para resistir. Como a própria força, ela é menos uma noção moral do que uma “*má disposição dos órgãos do corpo*” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 44).

Por ser inata, ela é também o “*único defeito que não se saberia corrigir*” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 130). A fraqueza é assim

uma categoria que define um lugar cego, calado e intangível da natureza humana: eu diria mesmo um lugar *amoral*, ou simplesmente alguém do *juízo moral*. Ela pode ser responsável pelo cometimento dos piores crimes de traição, mas não é a maldade pura que a propicia. A conseqüência mais evidente desse seu caráter é que ela não é culpável do mesmo modo que o vício ou a simples maldade são culpáveis. A fraqueza é uma espécie de impotência que leva ao mal.

Há uma inconstância que vem da ligeireza do espírito ou de sua fraqueza, que o faz receber todas as opiniões dos outros, e há uma outra, que é mais escusável, que vem do desgosto das coisas. (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 181).

Ela é também, como se vê, uma espécie de ausência de caráter que faz o sujeito adotar as opiniões alheias. A fraqueza é a fonte também da incerteza total que leva as pessoas fracas “a não poderem ser jamais sinceras” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 316). A sinceridade pressupõe certa solidez de espírito e certa força para sustentar seus princípios ou idéias. La Rochefoucauld insiste sobretudo em que a fraqueza não pode ser fonte de *douceur*, de amabilidade. A verdadeira amabilidade só pode vir de pessoas firmes porque aquelas “que parecem doces não possuem geralmente nada além da fraqueza, que se converte facilmente em acrimônia” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 479). A verdadeira bondade não se confunde com sua imitação feita pela fraqueza. “Nada é tão raro quanto a verdadeira bondade ; os que a crêem possuir não têm amiúde senão complacência ou fraqueza” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 481).

Esse trajeto nos dá uma pista sobre que parâmetros Picard está trabalhando. Notaremos, logo em seguida, que não se trata aqui de simples coincidência vocabular e que o estudioso realmente opera com acepções da segunda metade do século dezessete.

PICARD TEORIZOU COMO JANSENISTA?

Opositor das interpretações ditas “jansenistas” de *Phèdre*, Picard não esteve, como vimos, livre de certa impregnação agostiniana. Foi *dedutivamente* levado, por meio de uma combinação de sugestões e deduções, a assimilar o psicológico à noção de fraqueza e a ver, na mente, a residência de um certo tipo especial de impotência. Ele não está, contudo, inconsciente dos perigos da sua definição. Se Fedra é fraca, estamos diante de um mundo de pura fraqueza e impotência. A refutação do fatalismo, biológico ou divino, leva dedutivamente a uma segunda pergunta, a que Picard não se subtrai, mas antes oferece uma resposta mais completa do que aquela

proposta por Scherer. Fedra crê em Vênus, ela crê na fatalidade que ela enuncia? Picard não se põe essa pergunta tão diretamente, já que se trata de oferecer uma alternativa que não seja indigna. Em um primeiro momento, temos a impressão de que o autor fala de uma crença verdadeira de Fedra em Vênus. “Fedra já havia reconhecido a onipotência da deusa” (PICARD, 1950, p. 740).

Quando, porém, estiver em questão objetar a tese fatalista, notaremos que, para Picard também, há certa confusão entre Vênus e fatalidade. Picard fala metaforicamente de Vênus? Fedra crê na fatalidade que ela enuncia, embora nós, leitores, saibamos que tudo não passa de uma ilusão, ou melhor, *uma fraqueza*? Pouco importa: a verdade é que, com ou sem Vênus, a autonomia de Fedra, quando se inicia a peça, está garantida. Estaríamos aqui na tragédia *da ilusão e da fraqueza*, fraqueza, é bom completá-lo, imaginativa e formulada em termos quase pascalinos. Se pensarmos acerca das razões que levam Fedra a imaginar-se vítima da maldição divina, cairemos imediatamente na tese da fabulação defensiva de Scherer, segundo a qual Fedra *cria* a ficção de Vênus por não suportar a visão de sua escravidão. Mas não adiantemos o problema, porque Picard é mais preciso aqui. Logo abaixo, Picard pronunciará ele também uma tese fabuladora, mas sua esfera de ação será mais abrangente.

No desenvolvimento inteiramente psicológico da peça, não somente a eficácia do destino não aparece, mas ainda parece que o personagem utiliza a imagem da fatalidade, ora como um meio de ação, ora como uma escusa ou um disfarce para suas fraquezas (PICARD, 1950, p. 740).³¹

Aparentemente, trata-se da mesma tese de Scherer da fabulação. Conservaremos o seu nome, que é bastante operacional, assinalando, todavia, as variações propostas por Picard. O discurso da fatalidade é *utilizado* por Fedra como meio para agir, e não apenas, tal como aparece em Scherer, como um recurso *a posteriori* da personagem para esconder de si mesmo a sua suposta escravidão. Esse último sentido também encontra-se aqui tanto na idéia de “escusa”, como na de “disfarce” das fraquezas. Chamaremos estas últimas de “fabulações eluditivas ou escusativas”, por servirem tanto para eludir um erro como para escusá-lo. Chamaremos as primeiras de fabulações agenciais, porque servem indiretamente para produzir a ação.

A fabulação segundo o modo de Scherer não oferecia problemas reais. A falta do personagem devia-se à sua renúncia à liberdade. Era falta dele, e somente dele, se tivesse perdido sua liberdade, trocando-a pela

³¹ “Dans le déroulement tout psychologique de la pièce, non seulement l’efficacité du destin n’apparaît guère, mais encore il semble que le personnage utilise l’image de la fatalité, tantôt comme un moyen d’action, tantôt comme une excuse ou un déguisement de ses faiblesses.”

escravidão e pela alienação. Tudo isso não dependia em nada da fabulação, que era *a posteriori*, uma criação imaginativa do personagem para esconder a si mesmo e aos outros a sua condição escrava. Assim, já na terceira cena da peça, Fedra estaria se sentindo tão miseravelmente escrava por ter confessado seu amor por Hipólito que foi acometida pelas “imaginações” da fatalidade e da maldição dos deuses.

Para Picard, a fabulação tem uma dupla “utilidade”: tanto de escusar e disfarçar as fraquezas, como de produzir ação. Em que sentido se poderia dizer que “o personagem utiliza a imagem da fatalidade (...) como meio de ação”? Picard refere-se à “fabulação” de Fedra já na terceira cena da confissão? Não é possível dizê-lo, pois se trata ali de fabulação escusativa ou eludativa. Mas eis o ponto que Picard tenta apreender: Fedra, mesmo para confessar, precisa do fabular, pois ao produzir a ficção da maldição, justifica, por prévia inocentação, o próprio ato de confessar. A fabulação não cria ação, mas faz romperem-se os obstáculos de uma possível censura exterior. No caso da cena da confissão, embora Fedra não *fabule* diante de Hipólito³², (FUMAROLI.1993, p. 172-190) reclama a involuntariedade de seu ato. Só o fato de ela possuir a fabulação para se justificar já é um incentivo à ação e à confissão. Tal é, ao que parece, o sentido mais amplo que Picard parece conceder à ficção da fatalidade em Fedra.

Há ainda mais alguns pontos que gostaríamos de tratar a propósito dessa passagem. O primeiro, que nos preocupa desde o início, é saber em que lugar se encontra a responsabilidade de Fedra em tudo isso. Ao *utilizar* a fatalidade, lançando mão da fabulação, Fedra está ciente de a estar usando? Aceitando que ela tenha o “dever” de não se confessar, de se afastar de Hipólito e de não ceder à “tentação” de sua fraqueza, não estaríamos diante de um fenômeno de pura impostura, caso se trate de um “uso” puro e simples de uma ficção? Ou será que a afirmação de Picard está incluída dentro da afirmação anterior, segundo a qual Fedra crê na maldição de Vênus? Estamos aqui diante de um impasse.

A segunda questão a se tratar relaciona-se com a primeira. A saber, o que Picard quer dizer com “disfarces das fraquezas” de Fedra, pois, de novo, trata-se de um termo *moralmente conotado* como negativo e que pode nos levar à condenação de Fedra como impostora. O problema é saber que natureza atribuir a essa “ficção” de Fedra, pois, quando se fala de fabulação, pensa-se em algo voluntário. Nem Scherer, nem Picard deixam claro o que pensam sobre o caráter dessa fabulação. Para Scherer, é um “recurso” de que lança mão o personagem incapaz de suportar “a visão de sua própria escravidão”. Refere-se da fabulação também como “imaginação”, mas não explica como ela é possível.

³² Fumaroli chama atenção para o cuidado que tem Fedra de não pronunciar o nome de Vênus diante do jovem que ela ama: por respeito ao seu pudor.

Picard é aparentemente menos claro quanto ao seu fundo. Em primeiro lugar, Fedra acredita na fatalidade de Vênus. Em segundo lugar, Fedra usa a fabulação como meio. O problema dessa última apreensão, *que coloca* Fedra em uma posição ativa em relação à sua própria criação, é que introduz uma inquietante dimensão de cálculo na fabulação. Já não se trata somente de algo em que ela creia e cuja crença a leva a errar, mas algo *deliberado*, supondo um agir positivo, consciente. O crítico não estava inconsciente dessa possibilidade de leitura. Fala, a propósito da heroína, de sua “estratégia apaixonada”, chamando-a de “naïvement habile”, ingenuamente hábil, de modo que se sente que Picard trabalha no limite do inapreensível.

Aparece inicialmente a dimensão “apaixonada”, portadora de uma força extraordinária, mas, logo ao lado, surge essa *estratégia* a conotar raciocínio, inteligência, suspensão do pensamento, assim como encenação e – por que não? – maquinação. Há paralelismo aqui, de um lado, entre as noções implicadas nos termos “apaixonada” e “ingenuidade” e, de outro, entre habilidade e estratégia. Poder-se-ia dizer, pois, de Fedra que ela é *apaixonadamente hábil*, assim como falar de suas “estratégias ingênuas”. Nesse particular, Picard nomeia de modo ainda vago uma impressão que não é estranha ao leitor atento às nuances da ação de Fedra: o sentimento de estar diante de uma personagem que *raciocina muito* ao mesmo tempo que vive sob o império da paixão, essa curiosa habilidade que a faz confessar demoradamente seu amor, que desperta sempre uma centena de perguntas sobre a mecânica sutil da figuração de seu espírito.

Na tese de Scherer, a fabulação não servia para criar ação; em Picard é óbvio que ela, de algum modo, participa da ação. Mas usar a fabulação, quer para agir, quer para disfarçar, não constitui um perigoso indício a comprometer sua boa fé? Então, se trata aqui de uma tragédia do engano, do disfarce, simplesmente? Justamente por isso, Picard coloca, como fundamento de sua tese em geral, o “drama psicológico”. Essa noção, ampla e opaca, serve de sustentação para o contra-senso entre uma personagem que se crê dominada por Vênus e uma personagem que usa o discurso de fatalidade (fabulação). Por alguma razão obscura, esses dois aspectos nitidamente verdadeiros, colhidos na observação do comportamento do personagem, *confundem-se* em algum lugar dessa zona vaga, opaca, a custo explicável, mas talvez útil, do psicológico. Que Fedra acredite realmente estar sob o domínio de uma força que lhe escapa, eis uma afirmação que marca apenas um estado de fabulação, em que o personagem constrói uma ficção para si mesmo. Acrescentar, todavia, sobre esse fato relativamente mais tangível, que ela usa essa fatalidade para sua ação, além de ser diferente de dizer que ela está pura e simplesmente dominada pelo poder de Vênus, presa por sua coerção, coloca Fedra como uma espécie de intermediário da palavra de Vênus, palavra que serve para enganar uma outra Fedra, a

própria Fedra que diz negar Vênus... para possuir Vênus, e assim ad *infinítum*.

Essas deduções que vão bem longe apenas levam ao seu paroxismo o problema da fatalidade em Fedra como o desenvolve Picard. Elas refletem o próprio personagem de Fedra, as nuances de sua voz, seu modo fugidivo de agir e de deixar de agir. Picard, ele também, viu esse aspecto tortuoso do personagem. Expressões como “naïvement habile”, que condensam num só termo a idéia de cálculo e de ingenuidade, mostram que Picard foi sensível a essa sua característica. Ao contrário de Scherer, que limita o conflito nos termos de um combate entre a vontade humana e sua fraqueza, Picard, embora fale também de fraqueza, capta essas moções estranhas do personagem, capazes de produzir a impressão de ingenuidade como de perícia extrema. Por outro lado, ao falar de “disfarces”, Picard pensa nesse limite imperceptível que separa um juízo livre, feito em perspectiva, do personagem e um segundo juízo, moralmente conotado. A presença contraditória dessas duas formas de julgar, comumente adversárias, é o que se estudará agora, acompanhando algumas *Máximas* de La Rochefoucauld, onde aparecem o imaginário e as noções de “disfarce”, de “engano” e outros relacionados.

O DISFARCE E A MALEABILIDADE: O MODO DA CONCEPÇÃO EM LA ROCHEFOUCAULD

Em La Rochefoucauld, o estudo das zonas sombrias da mente humana foi incentivado pela preocupação religiosa crescente de época e pela confissão devota que, cada vez mais, ganhava contornos subjetivos. No século dezessete, as relações entre confissão e investigação psicológica são bastante complexas. O problema sobre a freqüência com que o crente deveria se confessar ganhou, na obra de alguns autores, teor psicológico e investigativo. Entre os jansenistas não era raro se ver, na confissão, o desfecho de uma longa auto-análise pela qual se esperava cercar o amor-próprio e anulá-lo por meio de contínuos exercícios espirituais. A confissão, tal como foi concebida pelos senhores jansenistas, devia, portanto, compreender uma ampla *analítica* dos sentimentos, não só daqueles que se geravam pela vaidade humana, mas também daqueles, mais virtuosos, que escondiam o amor-próprio sob *déguisements* de naturezas diversas. Era inevitável que alguns autores, levados à negação temporária do *eu* do amor-próprio, chegassem, como La Rochefoucauld, a formulações bastante paradoxais. Mesmo que assinalassem ali a presença do Mal, avizinhassem-se a crer – sem explicitá-lo – que era ele um princípio inerente à vontade humana. Literariamente, essa investigação pôde surgir fundida aos modos do preciosismo no diário que Mme. de Longueville deixou da sua fase de

conversação e de confissões. Em certos momentos, ela nota que a sua atividade investigativa é um dos tantos artifícios de seu amor-próprio para fazer que ela continue a falar de si mesma. Psicologicamente, a leitura mais interessante sobre a investigação agostiniana do espírito encontra-se nos *Essais de Morale* de Pierre Nicole (NICOLE, 1999).

No entanto, é em La Rochefoucauld que encontraremos o grande polidor de frases e idéias. Seu interesse é menos o de afirmar a ilusão humana do que mostrar a zona crítica onde o pensamento passa de uma apreciação moralista a uma apreciação imparcial dos fatos morais. Partindo da temática do engano, da *tromperie*, que trata da capacidade humana de enganar e de se enganar, assim como dos enganos que se originam, paradoxalmente, da própria intenção de enganar, ele deparou-se, no meio de sua reflexão, com um fenômeno no limite da inteligibilidade. Não se trata meramente da ignorância dos homens, mas de algo ativo neles que os faz desconhecerem: e aqui passamos de uma crítica de fundo de teor mais moral à revelação do fundo ignoto do homem, aquilo que age fora de suas expectativas. Em uma máxima extremamente elaborada, La Rochefoucauld articula o tema dos disfarces com a noção da verossimilhança. “Há falsidades disfarçadas que representam tão bem a verdade que seria julgar mal não se deixar enganar.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 282). Não se trata, obviamente, de disfarces, mas de algo que supera o disfarce e cujo fingimento não pode ser tão facilmente desvendado. É regra, em tais casos, aceitar a falsidade, não só porque ela é convincente e persuasiva – ou seja, verossímil – mas porque ela é *paradoxalmente* a verdade sobre o sujeito que a porta. La Rochefoucauld deixa claro que não aceitar esse jogo seria um erro de *juízo*: o disfarce colou-se tanto ao sujeito que se tornou dele um atributo. Acredito que o termo *déguisement*, empregado por Picard, se coaduna com a sutil noção de La Rochefoucauld. Não se pode ainda explicar como é possível que Fedra creia em Vênus e utilize a fatalidade como meio de sua ação. A utilização, como já vimos, suscita a idéia de engano, sobretudo um tipo de atitude deliberada que contradiz, até certo ponto, a idéia que nos fazemos de Fedra. A resposta possível para essa questão também a encontraremos no sistema sutil das *Máximas* de La Rochefoucauld.

O engano e o disfarce são artifícios pelos quais o homem modula as suas relações com o mundo externo. Assim como a finesse, o jogo, o artifício ambos são noções que se encontram relacionadas com o “espírito” como faculdade. O espírito (*esprit*) possui, para o francês do século dezessete, um sentido bem mais técnico do que atualmente. Diz respeito tanto à aptidão em compreender, em apreender e em julgar, como pode confundir-se com “verve”, “wit” em inglês, ou seja, a vivacidade de espírito. No domínio particular das *Máximas* de La Rochefoucauld, o espírito compreende a capacidade de raciocinar, julgar e de adaptar-se a situações no mundo. É uma perícia, sobretudo, da qual depende a boa sorte de cada

um. Termos como “habile”, usados como adjetivos para homens, estão associados às capacidades do *esprit*. Este ordena a ação no mundo, operando com os elementos da sociabilidade: a polidez, a discrição, a honestidade, as virtudes e os vícios. Essa faculdade é aquela onde se engendram também a falsidade e as aparências, que garantem ao sujeito certa margem de manobra na sua representação dentro do teatro do mundo.

Fato é que ele não está obrigatoriamente, em La Rochefoucauld, moralmente conotado. É uma faculdade de que se podem fazer os melhores e os piores usos. O julgamento não é senão uma expansão luminosa do espírito que “penetra o fundo das coisas”. (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 97).³³ A capacidade de julgar não está ligada a nenhuma espécie de positividade. Ele pode tornar-se, às vezes, um inútil aparelho que apenas complexifica operações originalmente simples. Sua atividade pode nos levar a fazer estultícias, e de um modo audacioso: “O espírito nos serve às vezes para fazer estultícias de modo ousado.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 415).

Essas qualidades do espírito, como as define La Rochefoucauld, não teriam nenhum interesse aqui para o nosso estudo do personagem de Fedra, se não fossem, em sua obra, contrastados com uma outra faculdade, o *coração* (cœur). É conhecido o uso que Pascal fez do termo. O coração surge não raro nos *Pensées* como sítio das faculdades íntimas, imediatas e não demonstráveis, assim como essenciais. Dele partem todas as outras. Embora, em La Rochefoucauld, o termo cœur como faculdade não apareça com grande freqüência, tem uma função articulatória fundamental. Na máxima 202 - “As falsas pessoas honradas são aquelas que disfarçam seus defeitos para os outros e para si mesmas. As verdadeiras pessoas honradas são aquelas que os conhecem e os confessam.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 202). -, no lugar de *leurs défauts* (seus defeitos) encontrava-se, até a décima edição, *corruption de leur cœur* (corrupção de seu coração), uma utilização francamente jansenista do termo. Para os principais jansenistas, o coração do homem estava irremediavelmente contaminado, desde a queda. O *coração* (cœur), em La Rochefoucauld, aparece diferentemente, porém não em total oposição à noção de Pascal. Ele o opõe à noção de espírito, como faculdade intelectual, racional e responsável pelos “truques” no mundo. Ao mesmo tempo há, no termo, um sentido topológico que o define como o estrato mais profundo da alma humana. Quando um

³³ A bem dizer, há certa oscilação de La Rochefoucauld no que diz respeito a igualar julgamento e espírito. Nas máximas 258 e 456, refere-se às duas faculdades como separadas, mas na máxima 97 afirma que são uma mesma faculdade. “On s’est trompé lorsqu’on a cru que l’esprit et le jugement étaient deux choses différents. Le jugement n’est que la grandeur de la lumière de l’esprit; cette lumière pénètre le fond des choses...” Creio que a confusão não se deva somente a uma mudança de ponto de vista, mas justamente à flutuação semântica da palavra *esprit*. No primeiro caso trata-se de *esprit* como faculdade da razão, cuja “auréola luminosa” é a expansão do julgamento.

agostiniano diz que o coração do homem está corrompido não quer simplesmente dizer que este homem é vicioso, mas que a sua essência mais íntima, à qual ele possui acesso reduzidíssimo, recebeu o legado do Pecado Original. O coração é o centro sutil, remoto, a custo definível, onde as aspirações e vontades do homem se forjam. Ora, embora o coração não seja senão uma faculdade, há uma razão para se pressupor que ele nunca é sadio: o legado da humanidade caída.

É aqui que chegamos a um ponto fundamental dessas categorias que flutuam sobre o pensamento de La Rochefoucauld. O *coração* (cœur) é o próprio sítio das paixões, a fonte de seu engendramento. “Há no coração humano uma geração perpétua de paixões, de modo que a ruína de uma é quase sempre o estabelecimento de uma outra” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 10). Ou ainda, “Quando se tem um coração agitado pelos restos de uma paixão, está-se mais perto de adotar uma nova (paixão) do que quando se está inteiramente curado.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 484).

As contradições do homem encontram-se no seu próprio seio, na sua interioridade mais íntima, na própria produção de sua imaginação. “A imaginação seria incapaz de inventar tantas diversas contradições quanto há no coração de cada pessoa” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 478). Ao se perguntar se é no fundo do coração que se aloja o amor puro, La Rochefoucauld apenas confirma seu pessimismo. Se ele estiver lá, é provavelmente em um fundo pouco perceptível e quase inteiramente ignorado. “Se há um amor puro e isento de mistura com nossas outras paixões, é aquele que está escondido no fundo do coração e que nós mesmos ignoramos.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 69). Assim, o coração, em La Rochefoucauld identifica-se com o próprio centro natural do homem. Não é simplesmente uma faculdade, mas o instinto, as paixões, tais como as recebemos e talvez mesmo tais como não as podemos revelar no mundo. Exageraríamos talvez seu papel instintivo se o fizéssemos inteiramente desprovido de capacidade reflexiva. Esse mesmo coração, onde as paixões revolvem sua própria matéria e se modificam continuamente, é responsável pelos mais surpreendentes êxitos na criação das coisas. “Ocorre amiúde que as coisas se apresentem mais acabadas ao nosso espírito do que não poderiam fazer com muita arte” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 101). Parece possuir uma inteligência silenciosa, sobre cujas operações não temos nenhum poder. La Rochefoucauld tenta, na máxima 404, explicar o fenômeno através do próprio espírito. Possuímos talentos no espírito que estão escondidos, assim como habilidades que nos são misteriosamente desconhecidas. Cabe às paixões tão somente atualizá-las: “...somente as paixões têm o direito de os trazer à luz, e de nos dar às vezes visões mais certas e mais acabadas que a arte seria incapaz de fazer.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p.

404). Aqui é evidente a conexão entre a arte e as paixões, o espírito e o coração. Há uma comunicação secreta pela qual eles se alimentam mutuamente.

Não há nenhuma razão para crer que esta seja a resposta definitiva de La Rochefoucauld para o fenômeno. Seja como for, a idéia repete-se duas vezes e mostra, da parte do autor, certa convicção quanto ao poder criativo, direto ou indireto, das paixões. A paixão seria uma faculdade dotada de uma capacidade de fundir de modo mais acabado coisas que a arte só prepara de modo particular? O que já se entrevê aqui é o poder que a paixão tem sobre as faculdades intelectivas. O coração trabalha em silêncio, mas é extremamente eficaz em fazer valer a sua vontade. “O homem crê amiúde se conduzir, quando é conduzido, e enquanto pelo seu espírito ele tende a uma meta, seu coração o arrasta insensivelmente a uma outra.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p.43).

Se poderia falar aqui de um inconsciente que trabalha secretamente, à condição de que seja realmente em segredo, ou seja, à condição de que o homem *participe racionalmente* de sua “loucura”. O homem é *insensivelmente* arrastado, o que quer dizer que, no ato mesmo de fazer algo que lhe parece ditado pelo espírito, ele segue os caminhos tirânicos que lhe aponta o coração. O coração com suas paixões e outros sentimentos carrega a essência natural do homem. Temos a impressão, contudo, que o coração inteligente *sabe* que esse homem gosta de ter a impressão de estar trilhando racionalmente seu próprio caminho. Ele lhe concede a honra de acreditar piamente que está trilhando para si um caminho racionalmente refletido, aproveitando essa distração para se insinuar *justamente nas próprias deliberações do espírito*, transformando-o em seu brinquedo. O espírito peca do mesmo modo que aqueles que, dotados de *finesse* (fineza), crêm-se protegidos de investidas externas. Ora, o coração sabe trilhar seu caminho através do espírito. “O espírito é sempre o brinquedo do coração.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 102). Não se trata de uma relação na qual o espírito desaparece sob o peso da paixão, mas um comércio em que ele é sempre trapaceado. O coração encontra sempre uma via para penetrar no complexo aparelho do espírito. Ele lhe sopra idéias, sugere movimentos de tal modo que o espírito pensa estar raciocinando. O coração encena, para o espírito, toda uma gama de pensamentos, de atos de prudência, a fim de que o espírito aceite uma interferência que ele não admitiria, caso se apresentasse de modo óbvio e brutal. O coração é astuto, cheio de manhas.

Evidentemente, o inverso não é verdadeiro. O espírito mostra uma inabilidade impressionante em imitar o coração. Nas atividades do mundo, nos embustes e no jogo das aparências, aparentar um bom coração, uma boa essência ou uma boa natureza não é sem algum benefício. Mas talvez a bondade seja uma só e não possa ser imitada. “O espírito não saberia

encarnar por muito tempo o personagem do coração.” (LA ROCHEFOUCAULD, 1992, p. 108).

As demonstrações das máximas de La Rochefoucauld não são apanágio de seu modo pessoal de pensar as relações entre paixão e razão e entre o “coeur” e o “esprit”. Existe uma comunicação muita rica na cultura do Grand Siècle entre a linguagem mais sutil e especializada que filósofos como Pascal empregaram e a linguagem de todos os dias de um honnête homme. Para a nossa dedução, essa demonstração tem um valor inusitado. Ela mostra um modo como a “paixão” de Fedra pode ser concebida, ou seja, não como simples movimento imponderável, mas como uma atividade complexa que inclui coração e espírito, paixão e reflexão. Isso nos leva a entender como é delicado afirmar a “paixão” pura da personagem, como o fazem Maulnier e Valéry, sem considerar essa mecânica sutil, creditada pelos contemporâneos de Racine, entre a paixão e o espírito. A paixão, sozinha, é estúpida; quando atravessa o espírito, ela se manifesta sutilmente. Neste jogo ardiloso, onde o espírito, sem dúvida, é sempre um “fantoche”, ele continua sendo, todavia, poderosamente ativo. Eis o grande paradoxo da obra de Racine e que podem ganhar certa forma se analisarmos algumas máximas de La Rochefoucauld: se o espírito, essa faculdade racional, em princípio consciente, participa da ação, mesmo que impelido pela paixão, como é possível considerar essa ação involuntária? Eis também o paradoxo que tenta formular a partir de noções concretas morais La Rochefoucauld, ao escrever que há falsidades que são tão bem disfarçadas que seria julgar mal não se deixar enganar. Em Fedra, nas cenas aqui já analisadas, um fenômeno muito parecido ocorre. Somos não raro acometidos pela sensação de que o personagem “fabula”, e, ao mesmo tempo, sabemos que essa criação, criação *consciente, fruto mesmo de um cálculo instantâneo, possui* um outro criador afora o próprio espírito.

A nosso ver, era preciso dar conta dessa duplicidade da “paixão” de Fedra e diferenciá-la da paixão “pura” para mostrar sua natureza particular. Não há obviamente em Fedra o “domínio” da paixão como se costuma apontar no personagem corneilleano tipificado. Se, em *Cinna*, de Corneille, vemos uma personagem como Émilie revelar seu ódio e, logo após, dominá-lo, em Racine o que se vislumbra não é *simplesmente* um personagem cujas paixões o dominam de modo avassalador. A paixão transforma-se em ardil e disfarce e assim se volta contra o próprio ardiloso.

A formulação de Picard, segundo a qual Fedra é “ingenuamente hábil” corresponde não só à idéia que emana do modo de ela agir, mas do próprio modo como os contemporâneos de Racine concebiam as relações entre espírito e coração. Fedra trilha seu caminho através das mais rigorosas representações da culpa, utilizando-as para seus próprios fins. Se Fedra é, realmente, “nem totalmente culpada, nem totalmente inocente”, como escreve Racine em seu prefácio, não é apenas por estar possuída pelo

furor de Vênus, mas antes porque nela a mais sábia arte do espírito – o artifício mais sutil que associamos geralmente à premeditação e ao crime mais culpável – aparece como *manipulado sutilmente pela mão delicada da paixão que pensa*. O que se preserva com essa interpretação não é o espírito na sua acepção negativa, tal como o descreve Valéry na passagem já analisada, mas o simples instrumento da paixão. Como instrumento ele se preserva intacto, atuante, explicando de modo mais positivo a “fabulação ativa” de Fedra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUMAROLI, Marc. *Entre Athènes et Cnossos: les dieux païens dans Phèdre*. In: Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1993.

LA ROCHEFOUCAULD. *Maximes*. Ed. Jacques Truchet. Paris: Garnier, 1992.

MAULNIER, Thierry. *Racine*. Paris: Gallimard, 1988.

NICOLE, Pierre. *Essais de Morale*. Ed. Laurent Thirouin. Paris: Puf, 1999.

PASCAL. *Pensées*. Ed. Ph. Sellier. Paris: Garnier, 1991.

RACINE. *Oeuvres Complètes*, v.1, ed. Raymond Picard. Paris: Gallimard, 1950.

SCHERER, Jacques. *Racine et/ou la Cérémonie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

VALÉRY, Paul. *Œuvres*. V. 1. Paris: Gallimard, 1957.