



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Claudio de Souza Castro Filho


“Eu mesma matei meu filho”: do filicídio materno como poética trágica
em Eurípides, Goethe e García Lorca

Rio de Janeiro

2012

Claudio de Souza Castro Filho

**“Eu mesma matei meu filho”:
do filicídio materno como poética trágica em
Eurípides, Goethe e García Lorca**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Doutor Gustavo Bernardo Krause

Coorientadores: Prof. Doutor Delfim Leão e Profa. Doutora Luísa de Nazaré Ferreira, no âmbito do PDEE realizado no Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C355	<p>Castro Filho, Claudio de Souza. “Eu mesma matei meu filho”: do filicídio materno como poética trágica em Eurípides, Goethe e García Lorca / Claudio de Souza Castro Filho . – 2012. 236 f.</p> <p>Orientador: Gustavo Bernardo Krause. Coorientadores: Delfim Leão e Luísa de Nazaré Ferreira. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Literatura comparada - Temas, motivos - Teses. 2. Filicídio - Teses. 3. Teatro – Filosofia e estética – Teses. 4. Eurípides – Crítica e interpretação - Teses. 5. Goethe, Johann Wolfgang von, 1749- 1832 – Crítica e interpretação – Teses. 6. Garcia Lorca, Federico, 1898-1936 – Crítica e interpretação – Teses. I. Bernardo, Gustavo, 1955- II. Leão, Delfim Ferreira, - 1970- III. Ferreira, Luísa de Nazaré. IV. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p>CDU 82.091</p>
------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Claudio de Souza Castro Filho

“Eu mesma matei meu filho”:

Do filicídio materno como poética trágica em Eurípides, Goethe e García Lorca

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 29 de fevereiro de 2012.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Bernardo Galvão Krause (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Mario Bruno
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ

Prof^a. Dra. Martha Alkimin de Araújo Vieira
Faculdade de Letras da UFRJ

Rio de Janeiro

2012

Para Luísa de Nazaré da Silva Ferreira,
a construtora da nau.

AGRADECIMENTOS

Gustavo Bernardo, sobretudo e por tudo • Luísa de Nazaré Ferreira • Delfim Leão • Aos membros da banca de avaliação desta tese • Marlene Reis de Castro • Claudio de Souza Castro • Nara Reis de Castro • Juliana Reis de Castro • Carlos A. Martins de Jesus • Sergio Moraes Claudio • Carlinda Fragale Pate Nuñez • Rafael Haddock Lobo • Mário Bruno • Martha Alkimin • Guillermo Giucci • Luciana Hidalgo • Carmem Gadelha • Masé Lemos • Gisele de Carvalho • Frederico Lourenço • José Ribeiro Ferreira • Maria do Céu Fialho • Andrés Pociña • Aurora López • Marcel René Marburguer • Encarna Alonso Valero • Claudio Serra • Teatro do Acúmulo • Associação Cultural Thíasos • Ópera de Coimbra [Ad Libitum Companhia das Artes] • Isabela Castro • Thiago Rocha • Wilson Alves-Bezerra • Alessandra Abelha • André Vinícius Pessoa • Cristiana Nogueira • Juliana Zarur • Juliano Gaeschlin • Líria Varne • Manoel Candeias • Paulo Kühn • Maria Lúcia Candeias • Sara D’Almeida Dantas • Simone Paterman • Tamara Ka • Theo Fellows • Chayanna Ferreira • Elisa Ramalho Ortigão • Aos meus alunos [Instituto de Artes UERJ] • Leandro Fazolla • Claudia Pires Medeiros Bastos e Luciana Ferreira Barbosa [Programa de Pós-Graduação em Letras UERJ] • Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra • Rosa María Illán de Haro e Sonia González García [Fundación Federico García Lorca, Madrid] • Cristina Peregrín Pardo [Biblioteca de Filosofía y Letras, Universidad de Granada] • Vilém Flusser Archive [Universität der Künste, Berlin] • CNPq • CAPES • FAPERJ [projeto “A filosofia da ficção de Vilém Flusser”]

No sorriso louco das mães batem as leves
gotas de chuva. Nas amadas
caras loucas batem e batem
os dedos amarelos das candeias.
Que balouçam. Que são puras.
Gotas e candeias puras. E as mães
aproximam-se soprando os dedos frios.
Seu corpo move-se
pelo meio dos ossos filiais, pelos tendões
e órgãos mergulhados,
e as calmas mães intrínsecas sentam-se
nas cabeças filiais.
Sentam-se, e estão ali num silêncio demorado e apressado,
vendo tudo,
e queimando as imagens, alimentando as imagens,
enquanto o amor é cada vez mais forte.
E bate-lhes nas caras, o amor leve.
O amor feroz.
E as mães são cada vez mais belas.
Pensam os filhos que elas levitam.
Flores violentas batem nas suas pálpebras.
Elas respiram ao alto e em baixo. São
silenciosas.
E a sua cara está no meio das gotas particulares
da chuva,
em volta das candeias. No contínuo
escorrer dos filhos.
As mães são as mais altas coisas
que os filhos criam, porque se colocam
na combustão dos filhos, porque
os filhos estão como invasores dentes-de-leão
no terreno das mães.
E as mães são poços de petróleo nas palavras dos filhos,
e atiram-se, através deles, como jactos
para fora da terra.
E os filhos mergulham em escafandros no interior
de muitas águas,
e trazem as mães como polvos embrulhados nas mãos
e na agudeza de toda a sua vida.
E o filho senta-se com a sua mãe à cabeceira da mesa,
e através dele a mãe mexe aqui e ali,
nas chávenas e nos garfos.
E através da mãe o filho pensa
que nenhuma morte é possível e as águas
estão ligadas entre si
por meio da mão dele que toca a cara louca
da mãe que toca a mão pressentida do filho.
E por dentro do amor, até somente ser possível
amar tudo,
e ser possível tudo ser reencontrado por dentro do amor.

Herberto Helder

RESUMO

CASTRO FILHO, Claudio de Souza. “*Eu mesma matei meu filho*”: do filicídio materno como poética trágica em Eurípides, Goethe e García Lorca. 236p.2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A presente tese investiga as poéticas do trágico nas obras teatrais de Eurípides (Grécia, c. 484 – 406 a.C.), Johann Wolfgang von Goethe (Alemanha, 1749 – 1832) e Federico García Lorca (Espanha, 1898 – 1936) e defende que, nos três autores, as concepções estéticas do trágico se constituem principalmente sobre a representação poética do filicídio materno. A antinomia trágica engendradora, metaforicamente, no assassinato da criança pelas mãos daquela que lhe deu a vida é tema de *Medeia* (431 a.C.), *Tragédia de Margarida* (1790) e *Yerma* (1934), obras fundamentais para compreender a visada trágica dos três poetas aqui, em respectivo, estudados. O conflito com o sagrado e com a razão, ao apontar para a afirmação trágica do corpo e do feminino, frequenta as três obras. O paralelismo entre as dimensões política e estética é, por conseguinte, patente nos três dramas, ao mesmo tempo em que cada um dos autores, com contexto e assinatura próprios, configura uma ideia estética acerca do trágico inteiramente singular. O diálogo entre literatura e filosofia, ou entre intuição e conceito, atravessa, nesta tese, a leitura do trágico na metáfora do filicídio. Sob tal perspectiva, a *Medeia* de Eurípides impõe-se no centro do debate entre socráticos e sofistas, e aborda temas, como o domínio das paixões sobre a razão, que também aliciaram autores como Platão, Aristóteles e Nietzsche. A *Gretchentragödie*, de Goethe, apresenta-se, por sua vez, como obra poética aonde convergem as mais calorosas discussões estéticas do moderno pensamento alemão, como as questões do ‘sublime’ (Kant, Schiller) e da ‘vontade’ (Schopenhauer). *Yerma*, de García Lorca, será também uma obra de convergência filosófica, expressando a “*nueva manera espiritualista*” que marca a última fase da produção lorquiana: a perspectiva trágica de Nietzsche, na afirmação do corpo como ‘grande razão’, assim como o diálogo de Lorca com o pensamento de Miguel de Unamuno sobre “*El sentimiento trágico de la vida*”, caracteriza uma espécie de tragédia às avessas, que nega o sagrado e afirma o trágico como síntese libertária do eu, do corpo e do feminino.

Palavras-chave: *Medeia* de Eurípides. *Gretchentragödie* de Goethe. *Yerma* de Lorca. Filicídio Materno. Poéticas do Trágico.

RÉSUMÉ

La présente thèse cherche à étudier les poétiques du tragique dans les œuvres d'Euripide (Grèce, v. 484 – 406 av. J.-C.), de Johann Wolfgang von Goethe (Allemagne, 1749 – 1832) et de Federico García Lorca (Espagne, 1898 – 1936) et soutient que, chez les trois auteurs, de telles conceptions esthétiques s'établissent surtout sur la représentation poétique du filicide maternel. L'antinomie tragique engendrée, métaphoriquement, dans le meurtre de l'enfant par les mains de celle qui lui a donné la vie est le thème de *Médée* (431 av. J.-C.), de la *Tragédie de Marguerite* (1790) et de *Yerma* (1934), des œuvres fondamentales pour comprendre la vision tragique des trois poètes respectivement étudiés. Le conflit entre le sacré et la raison, en montrant l'affirmation tragique du corps et du féminin, est présent dans les trois œuvres. Le parallélisme entre les dimensions politique et esthétique est, par conséquent, patent dans les trois drames, alors que chaque auteur, avec leurs propres contexte et signature, élabore une idée esthétique entièrement singulière autour du tragique. Le dialogue entre littérature et philosophie, ou entre intuition et concept, traverse, dans cette thèse, la lecture du tragique dans la métaphore du filicide. Sous une telle perspective, la *Médée* d'Euripide s'impose dans le centre du débat entre socratiques et sophistes, et aborde des thèmes, comme l'empire des passions sur la raison, qui ont aussi séduit des auteurs comme Platon, Aristote et Nietzsche. La *Gretchenragödie*, de Goethe, se présente, de sa part, comme une œuvre poétique où convergent les discussions esthétiques les plus chaleureuses de la pensée allemande moderne, comme les questions du "sublime" (Kant, Schiller) et de la "volonté" (Schopenhauer). *Yerma*, de García Lorca, sera aussi une œuvre de convergence philosophique, en exprimant la "*nueva manera espiritualista*" qui marque la dernière phase de la production lorquienne. La perspective tragique de Nietzsche, dans l'affirmation du corps comme "grande raison", ainsi que le dialogue de Lorca avec la pensée de Miguel de Unamuno sur "*El sentimiento tragico de la vida*", caractérisent une espèce de tragédie à l'envers, qui nie le sacré et affirme le tragique comme synthèse libertaire du "je", du corps et du féminin.

Mots-clés: *Médée* d'Euripide; *Gretchenragödie* de Goethe; *Yerma* de Lorca; filicide maternel; poétiques du tragique.

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1	“EU MESMA COM MINHAS MÃOS LHES DAREI SEPULTURA”: MITO E TRAGÉDIA NA <i>MEDEIA</i> DE EURÍPIDES	27
1.1	Do mito argonáutico à invenção do filicídio em <i>Medeia</i>	27
1.1.1	<u>Eurípides e o mito do velo de ouro</u>	27
1.1.2	<u>Medeia e a condição social da mulher na Grécia antiga</u>	40
1.1.3	<u>A invenção do filicídio: Medeia regressa ao mito</u>	50
1.2	Fulgor e morte da tragédia: a querela filosófica ao redor de <i>Medeia</i>	60
1.2.1	<u>Aristóteles <i>versus</i> Nietzsche</u>	60
1.2.2	<u>O saber à luz do Sol: socratismos e sofismos na <i>Medeia</i> de Eurípides</u>	67
1.3	O filicídio como gesto trágico: o corpo materno-feminil como estrangeira residência do amor e da dor	75
2	“E AGORA DIZEM QUE O MATEP”: FILICÍDIO E TRAGICIDADE NA <i>GRETCHENTRAGÖDIE</i>, DE GOETHE	88
2.1	“Renasce a dor”: a tragédia e o trágico no contexto moderno	88
2.2	A estética goetheana	92
2.2.1	<u>A teoria da arte de Goethe e seus desdobramentos fáusticos</u>	92
2.2.2	<u>A estética do sublime: reverberações schillerianas no <i>Fausto</i> de Goethe</u>	98
2.2.3	<u><i>Noite de Valpúrgis</i>: a sublimidade na <i>Tragédia de Margarida</i></u>	101
2.3	Filicídio e tragicidade na <i>Gretchentragödie</i>: a morte do filho e as etapas trágicas de Margarida	104
2.4	O trágico na <i>Gretchentragödie</i>: o filicídio como ideia estética em Goethe	124
2.4.1	<u>A questão dialética do trágico</u>	124
2.4.2	<u>A leitura schopenhaueriana da <i>Gretchentragödie</i>: o trágico como negação da Vontade</u>	126
2.4.3	<u>A potência trágica de Margarida</u>	132
3	“EU MESMA MATEI MEU FILHO”: A TRAGÉDIA-SÍNTESE EM <i>YERMA</i>, DE GARCÍA LORCA	134
3.1	O pacto de sangue e o eterno feminino: Lorca leitor de Eurípides e Goethe	134

3.1.1	<u>A biblioteca de García Lorca: demônios e assombrações</u>	134
3.1.2	<u>Ifigênia e a questão trágica do eterno feminino</u>	143
3.2	Infância e morte na poesia de Federico García Lorca	150
3.3	<i>Yerma</i> e a síntese do trágico	181
3.3.1	<u>Um tema, não um argumento</u>	181
3.3.2	<u><i>Yerma</i> como anti-tragédia: o anti-coro, a anti-sina</u>	184
3.3.3	<u>Um oráculo que olha o passado: a questão religiosa</u>	195
3.3.4	<u>O desejo e o sonho, a dor e o corpo feminino: a tragédia-síntese</u>	209
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	219
	REFERÊNCIAS	225

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Embora não se possa precisar a origem remota das indagações que a partir de agora compartilhamos, o tema da presente tese nasceu, no fim de 2006, entre as estantes da Livraria Leonardo da Vinci, no Centro do Rio de Janeiro. Afinal, foi mesmo na subterrânea loja de Dona Giovanna – numa das prateleiras que me mostraram, ainda adolescente, a vastidão do mundo – que me deparei com o espantoso livro *Medea: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, publicado pela Universidad de Granada. Calhamaço em dois volumes, o estudo organizado por Aurora López e Andrés Pociña reúne, em cronologia histórica, artigos que percorrem o mito de Medeia desde suas remotas ocorrências na literatura grega antiga até algumas de suas revisitações na contemporaneidade. O belo livro, que tinha mesmo acabado de sair do forno (e já cruzara o Oceano), apresentava-se como o mais completo compêndio acadêmico sobre o tema da princesa da Cólquida até então publicado.

Para além de uma já confessa admiração pelo texto de Eurípides, chamaram-me a atenção as fotos que ilustravam as capas do livro: no primeiro volume, vemos a atriz Margarita Xirgu; no segundo, Nuria Espert. As “garotas da capa” não foram escolhidas por qualquer razão decorativa – os editores dedicam a elas a publicação, prestando honra às “*dos más grandes Medeas de la escena española*”. As duas divas já me eram, então, muito familiares. Embora nunca tivesse escutado ou lido nada relativamente às suas *performances* como Medeia, os nomes de Xirgu e Espert designavam, para mim, duas intérpretes referenciais das heroínas dramáticas de Federico García Lorca, poeta sobre o qual, àquela altura, finalizava eu uma dissertação de mestrado. A revelação de que eram as duas não só divas lorquianas, mas também consagradas vozes da heroína de Eurípides, apenas confirmava minha ainda intuitiva aproximação da escritura de García Lorca com o passado trágico grego. Decidi-me, ali mesmo, apressar a escrita da dissertação para, no ano seguinte, concorrer ao doutorado e escrever uma tese sobre Medeia.

Se, por um lado, o livro de López & Pociña encheu-me de entusiasmo argonáutico para navegar por estes mares, por outro, minha investida nascia, tal como a viagem de Jasão ao Mar Negro, já fadada ao fracasso. O alcance temático da obra granadina, cujas listas bibliográficas amplificavam ainda mais o panorama temático, demonstrava que o estudo do motivo de Medeia estava, senão esgotado, pelo menos exaustivamente tratado. Faria sentido dedicar mais uma tese de doutorado a Medeia? Faria sentido escrever um milésimo texto sobre a recepção da *Medeia* de Eurípides na *Gota d'água* de Buarque e Pontes? Na *Medea*

Material de Heiner Müller? N' *Os encantos de Medeia* d'O Judeu? Na *Medeia* de Sêneca? No histórico noticiário-cão sobre a Fera de Penha? Enfim, a pergunta que me fazia era: que abordagem do tema de Medeia ainda podia contribuir, com mínima relevância e originalidade, para uma leitura contemporânea da personagem consagrada em Eurípides?

A resposta à dispersa indagação inicial, de tanto frequentar insônias, foi se me afigurando aos poucos e naturalmente. Se a contínua clonagem da Medeia grega, no decorrer da história do teatro e da literatura, foi e é motivo de incontáveis pesquisas, o mesmo não se pode dizer do estudo comparativo entre o arquétipo notabilizado por Eurípides e outras autônomas personagens femininas – desvinculadas, à partida, do objetivo explícito de releitura da matriz euripídiana, mas que com ela guardam algum possível parentesco. Percebi, portanto, que, no estado atual do problema literário chamado Medeia, o comparativismo podia lançar luzes que a abordagem histórico-filológica ainda não acendera. Partindo, assim, do mais arquetípico traço da personagem de Eurípides – o filicídio –, elenquei, quase aleatoriamente, uma meia dúzia de personagens que, de alguma maneira, se relacionavam com o ser mãe e o matar o próprio filho.

Queen Elisabeth, mãe do *Richard III* de Shakespeare, desejou a morte de seu filho ainda durante a gestação, o que, no drama inglês, explica a fissura moral do uterino protagonista, rejeitado antes mesmo de nascer. Estelle, que integra o infernal triângulo amoroso de *Huis Clos*, de Jean-Paul Sartre, afoga o filho, fruto de uma infidelidade que quer esconder, ainda recém nascido, atando-o a uma pedra para despejá-lo no fundo de um lago. Na literatura brasileira, também pululam as mães contra-exemplares. Em *Canaã*, romance de Graça Aranha, Maria, moralmente degradada pela miséria, deixa que o filho, logo após o parto, seja devorado pelos porcos da fazenda: teme que o bebê por criar seja motivo para lhe furtarem o subemprego de que tanto depende. Já D. Flávia, em *Doroteia*, de Nelson Rodrigues, esquece de avisar à filha abortada que, na verdade, nasceu morta: Das Dores, ignorante de sua prematura defunção, vai assim tocando a trágica vida. Os exemplos de mães que, com a morte consciente ou involuntária dos próprios filhos, problematizam a condição materna (e, por conseguinte, a condição filial), abundam no território literário, particularmente no dramático. Por esta razão, o tema da morte do filho pelas mãos maternas, em vez de resolver a questão da abordagem de Medeia, abarcando-a pelas tangentes, só agravou o tamanho do problema. Qual seria, então, o *corpus* desta tese?

Um primeiro recorte surgiu então quando, cercado dessas incríveis mães, elaborei a hipótese geradora deste trabalho. A desconfiança era a de que muitos desses autores lançavam mão de mães filicidas para, à sombra mais ou menos remota de Medeia, reconfigurarem, em

novos contextos espacio-temporais, a questão grega do trágico. A aporia fundante da morte do filho por aquela que o gerou constitui, por si só, um motivo potencialmente trágico, cobrando do poeta que o ‘re-visita’ uma tomada de posição estética. O problema é, portanto, histórico: a infecção de uma criança após o nascimento – *causa mortis* em tempos de elevada mortalidade infantil – servia, até o começo do séc. XX, como motivo trágico. Com a descoberta da penicilina, no Entreguerras, a contaminação por bactérias perde verossimilhança no plano da ficção. Havia, porém, alguma poesia na nova descoberta, já que o cientista Alexander Fleming pesquisava justamente na lágrima a existência de substâncias antibacterianas. Confirmaram-se suas hipóteses: a dor vacina, o pranto imuniza. O *pathein mathos* – ou ‘aprendizado pelo sofrimento’ –, que, desde Ésquilo, fundamenta a condição trágica da existência humana, encontrou, modernamente, respaldo científico na comprovação de que sofrer fortalece.

Pude, assim, desmembrar historicamente minha perspectivação do problema. Em primeiro lugar, ficaria o próprio mito de Medeia, pensado em suas diversas variantes na Antiguidade, com especial ênfase em Eurípidés e Sêneca. Em segundo, poderia abordar a recepção do tema na Idade Moderna: aqui, caberia tanto o *Ricardo III* de Shakespeare como o *Fausto* de Goethe (cuja co-protagonista, Gretchen, assassina o próprio filho), já apontando para o que Hans Ulrich Gumbrecht (1998: 155) chamou de “modernidade epistemológica” – ou seja, uma modernidade que, em tempos de Ilustração e robustecida de consciência histórica, sabe que é moderna. Aqui caberia também o *Canaã* de Graça Aranha, sobretudo no que concerne a sua visível inspiração pelo *Fausto* de Goethe. Por fim, num mundo em guerra, pós Freud e pós penicilina, a morte como mediadora da relação entre mãe e filho atingia uma complexidade outra. No novo território, a já mencionada *Entre quatro paredes*, de Sartre, e *Yerma*, de Federico García Lorca, dariam a medida vanguardista do problema, sem esquecer, quiçá, da *Doroteia* de Nelson.

Nesta segunda, mas ainda não definitiva, configuração do objeto de estudo, a principal conquista foi, sem dúvida, a perspectiva histórica. Confrontado com o cronótopo histórico (cf. Gumbrecht, 1998: 11), o trágico dilui-se como suposta essência trans-histórica do gênero tragédia, já que, consoante as coordenadas internas (como as questões de estilo e gênero, os traços autorais etc.) e externas (como o contexto espacio-temporal, as questões de fruição estética, os modismos da crítica literária etc.), a visada trágica – isto é, o sentimento do que é ou não é um motivo trágico – varia sobremaneira de uma obra para a outra. Ou seja, dizer que Medeia é uma personagem trágica e que Estelle é uma personagem trágica, em vez de configurar uma sinonímia, passa a duplicar o problema. Afinal, o que é o trágico para Eurípidés? Afinal, o que é o trágico para Sartre? Certamente, embora a palavra seja a mesma

nos dois casos (o que demonstra, sem dúvida, algum grau de espelhamento), o “conceito” que em cada ocorrência o trágico implicitamente designa pode apontar para questões estéticas no fundo divergentes.

Da perspectiva histórica passei, portanto, à problemática conceitual, que demonstrou, já num enfrentamento primário da questão, seu cariz marcadamente filosófico. O problema que, neste ponto, se colocou, foi: como pensar em conceitos do trágico, nas obras que me interessam à discussão, se o objeto que tenho em mãos é de natureza inteiramente literária? A perspectiva comparada, diante de tal dilema, encontrou um novo ajuste. Tendo em vista o sempre profícuo diálogo entre literatura e filosofia (quer no sentido de uma mútua iluminação, quer no de uma radical incompatibilidade dos dois discursos), foram conclamados à tese pensadores que, de algum modo, se reportaram, em seus tratados filosóficos, aos textos dos quais começava também eu a aproximar-me. A abordagem, assim, deixava de ser a comparação entre diferentes literaturas e deslocava-se para uma leitura comparada entre literatura e filosofia. O panorama da tese não tinha encontrado só um recorte histórico, mas também uma abordagem, marcadamente filosófica. Ou seja, se há uma metáfora do trágico em Eurípides, há todo um pensamento sobre o catártico em Platão e Aristóteles que nos pode servir como enriquecedor ponto de comparação – eis um exemplo.

Embora mais consistente, o projeto tornou-se, sem embargo, mais volumoso e arriscado. A filosofia preocupou-se, e preocupa-se, com a questão do trágico tanto quanto a literatura, o que faz do termo em causa, ao mesmo tempo, uma metáfora e um conceito. Até que ponto o conceito pode iluminar a metáfora? Até que ponto a metáfora pode sustentar o conceito? Há uma luta agreste e constante entre os dois, quase tão dura e perene quanto a própria tensão entre Apolo e Dioniso – que, segundo Nietzsche, fundamenta o sentimento trágico ele mesmo. O vasto território de contrabandos e cristações entre as artes filosófica e literária no que diz respeito à tragédia e ao trágico serviu de estímulo à leitura crítica dos diversos autores que compunham meu plano de trabalho inicial. Seria possível hierarquizar – ou, quando muito, sintetizar – o literário e o filosófico neste trabalho?

Ainda não encontrei resposta, segura ou definitiva, à indagação. Encontrei, porém, alguns (grandes) autores que agarram com força tal problema e que, assim, nos abrem as searas da aventura. O filósofo Roberto Machado (2006: 9), embora inteiramente autorizado a defender o trágico como um problema por excelência da filosofia, surpreende ao afirmar que “o mais importante para a delimitação do nascimento do trágico é levar em conta que essa primeira reflexão sobre a modernidade se entrelaça, na Alemanha, com uma nova maneira de pensar o teatro ou, mais especificamente, a tragédia”. Ou seja, ainda que a filosofia se tenha

apropriado da questão do trágico, o solo que a semeia é poético; mais que isso, é o dionisíaco solo teatral. Diante de tal conclusão, já não resta dúvida quanto à centralidade – ainda que, às vezes, escorregadia – do texto de natureza dramática nesta tese. Mais uma pergunta se afigura, daí, na cascata de questões que a pesquisa desencadeou: como seria possível ler o trágico, no texto teatral e comparativamente à especulação filosófica, sem ferir, com o perdão do pleonasma, a metaforicidade da metáfora trágica? O dilema fortalece-me a convicção de que há uma proposta de pensamento contundente e original sobre a questão do trágico, para além da forma da tragédia ática do séc. V a.C., na escritura tanto dos antigos como dos modernos e vanguardistas. Se, na filosofia, tal pensamento manifesta-se na especulação conceitual, já na escrita literária a especulação é metafórica, intuitiva. Luiz Costa Lima (1983: 246) rememora o pensamento sobre a literatura de B. Croce, cuja inspiração romântica propunha a afirmação do intuitivo – logo, a negação do cientificismo – no âmbito da análise literária.

A via intuitiva se distingue da conceitual porque é intimamente associada à ideia de expressão (...). A intuição é o que nos liberta da sujeição intelectualista, que, nos prendendo às categorias de tempo e espaço, nos subordina ao campo da realidade. Se o próprio do conceito é apontar para os limites, limites qualificados dentro do real, a via intuitiva é, ao contrário, libertadora (LIMA, 1983: 247).

Vilém Flusser (s/d: 1-4), que considera a intuição “festiva e exuberante”, diz que sua marca é “o apelo aos sentidos” e a expressão poética inexplicável, “inebriada pelo inarticulável”. Ou seja, se o conceito científico é aquilo que ‘diz’, a intuição poética é aquilo que ‘cala’. De volta a Croce (*apud* LIMA, 1983: 247), está em questão “a indivisibilidade da obra de arte”. Também para Jacques Derrida, a obra de arte padece da sina trágica de ser inviolável, irreduzível como toda alteridade (cf. DUQUE-ESTRADA, 2010: 333-344). Diante de tal perspectiva, não será exagero dizer que entre as perguntas que movem esta tese está a indagação pelo que diz e silencia a literatura sobre o trágico, mas, igualmente, pelo que, sobre ele, diz e silencia a filosofia. Afinal, filosofia e literatura, neste trabalho, não são tratados como estanques gêneros da escritura, mas como terrenos, posto que férteis, necessariamente híbridos. Confirmam os textos nesta tese abordados que há uma profunda dimensão metafórica na filosofia, assim como há uma profunda dimensão conceitual – ou melhor, filosófica – na literatura.

Estão dados, pois, os pressupostos instrumentais desta tese, que dizem respeito a uma visada filosófica das representações do filicídio materno na literatura dramática, tendo em conta a dimensão histórica do pensamento sobre o trágico. Falta, ainda, explicar como se

desenhou o recorte das obras aqui estudadas, já que o *corpus* do trabalho reduziu-se sobremaneira se comparado ao amplo espectro de leituras que realizei na etapa de formulação da hipótese geradora da pesquisa. Não há dúvidas de que foi o próprio desenrolar da investigação o que impôs a síntese temática. Afinal, a confirmação da hipótese de partida acabou por desencadear um novo e surpreendente rumo ao estudo, já no último quartel da investigação. Qual foi, e é, portanto, a hipótese geradora do presente trabalho? Trata-se da suposição de que os autores dramáticos aqui abordados encontraram na representação do filicídio materno a mola propulsora para engendram seus modos particulares de pensar o trágico. Ou seja, o filicídio afigura-se, para esses poetas, como uma metáfora ultra necessária à expressão, à maneira de cada qual, do trágico. Mas, afinal, o que é o trágico? José Pedro Serra misura a gravidade da questão, ao observar que

a força e a radicalidade da pergunta *o que é o trágico* nasce do cruzamento entre a história e o nosso tempo, e que a viril intencionalidade da pergunta, que visa uma compreensão do que é o homem, a vida e o mundo, não pode ser domesticada. (...) O que está em causa não é uma tragédia particular, nem um autor, nem uma época, nem um qualquer saber de ciência literária, mas um olhar que procura uma compreensão mais alargada de quem somos, do que sabemos, de como agimos.
(SERRA, 2006, p. 23)

O terreno é, portanto, íngreme, de difícil acesso: exige esforço de condução e veículo de tração nas quatro rodas. Afinal, como nos informa a especulação de Serra, ao mesmo tempo em que a pergunta pelo trágico nasce de um confronto de nossa própria época com o campo histórico, o questionamento sobre a tragicidade recusa a domesticação. Está, segundo a sugestão de Flusser, no terreno intuitivo das coisas que melhor se expressam quando caladas, em vez de ditas. Confesso, assim, o perigo enfrentado por esta tese até muito recentemente; afinal, de certo modo, não passavam de meras intuições (e uso o termo aqui num sentido ordinário, muito aquém do vislumbrado pelos estetas aos quais acabo de aludir) as tentativas de equiparar autores tão distintos um do outro pelo simples fato de representarem a morte do filho pelas mãos maternas e, quiçá, fazerem de tal proposta poética um modo de releitura do mito de Medeia. O amálgama entre os textos que se mantiveram na redação final da tese nasceu, portanto, do estudo da obra de Federico García Lorca.

Yerma – poema dramático composto por García Lorca em 1934 – é, sem sombra de dúvidas, o texto mais estranho que poderia constar numa tese sobre o filicídio materno. Afinal, a protagonista não é mãe. Logo, sequer tem um filho a quem possa assassinar. É intrigante, porém, que sua última fala na peça seja “Eu mesma matei meu filho!” [*Yo misma he matado a mi hijo!*], frase que, em absoluto contraste com a infecundidade da heroína,

converte-se numa espécie de sentença trágica às avessas. O alcance referencial da exclamação de *Yerma* é tão vasto que seu grito migrou para o título da presente tese. O vazio, o silêncio que desola seu dizer poético parecia atrair, como a imanência de um buraco negro, todas as mais graves e agudas indagações que moveram este trabalho. Mostrou-se imperiosa a necessidade de fortalecer o estudo desta obra, que já havia iniciado na dissertação de mestrado.

O trabalho defendido em 2007 no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas abordou *Yerma* por três vieses. Em primeiro lugar, busquei contextualizá-la na chamada *Trilogía dramática de la tierra española*, da qual fariam parte, também, *Bodas de sangre* (1933) e *La destrucción de Sodoma* (que ficou incompleta, com o assassinato de García Lorca em 1936). Em segundo, procurei observar em que traços estilísticos do poema dramático de 1934 García Lorca teria sido inspirado, de uma maneira geral, pela tragédia grega. Em terceiro e último lugar, busquei pensar o substrato trágico da peça de Lorca a partir de sua semelhança com a proposta trágica da filosofia de Friedrich Nietzsche, não só no que diz respeito a *O nascimento da tragédia*, mas também a *Assim falou Zaratustra*.

Embora haja alguma coerência na estrutura da abordagem acima descrita e no resultado atingido pelo texto (o que me motivou a, posteriormente, publicá-lo), o estudo de há cinco anos tem um caráter demasiado introdutório e, mais grave que isso, apresenta falhas que, agora, exigem contorno. Faltou-me, para o primeiro trabalho, um tempo maior de convivência com o objeto da pesquisa, além de um aparato teórico mais vasto e profundo. Vejamos, em linhas gerais, quais foram alguns dos ditos problemas. Com relação à *Trilogía dramática de la tierra española*, não é unânime o agrupamento das três peças em questão, ao contrário do que, àquela altura, afirmei. Embora García Lorca tenha declarado, em algumas entrevistas, que *Bodas*, *Yerma* e *La destrucción* integravam um mesmo conjunto dramático, o poeta também sugeriu, em outras ocasiões, que *La destrucción*, na verdade, inaugurava uma nova fase de seu teatro, desta vez dedicado aos mitos bíblicos. Ou seja, é possível que o poeta tenha recuado em seus propósitos iniciais ou que tenha, por charme, ludibriado os jornalistas, possibilidades que jamais veremos de todo refutadas ou confirmadas, tendo em vista o crime que interrompeu sua brilhante trajetória.

Já com relação ao segundo aspecto da pesquisa – qual seja, a recepção da tragédia clássica em *Yerma* –, minha abordagem de antanho limitou-se a observar, da superfície, a ocorrência de recursos dramatúrgicos que, em Lorca, se avizinhavam ao coro e ao oráculo gregos. Tais elementos de fato existem, mas o que observo agora é que a inspiração ao poeta das personagens com funções corais e oraculares é, em seu teatro (ou pelo menos em *Yerma*),

meramente formal. Ou seja, pode-se dizer que, plasticamente, a Vieja Pagana equivale, na peça de 34, ao papel que numa tragédia grega desempenharia, por exemplo, um Tirésias. A mesma plasticidade pode ser observada nas Lavanderas de *Yerma*, que se assemelham, do ponto de vista da carpintaria cênica, ao coro ático de outrora. Entretanto, uma leitura mais atenta, de fato confrontada com o substrato trágico antigo, demonstra agora que a inspiração lorquiana restringe-se à plástica – isto é, à forma dramática que faz com que a Velha e as Lavadeiras desempenhem funções análogas às do oráculo e do coro trágicos. Para além da forma, porém, no que diz respeito à problemática conceitual do trágico e à potência filosófica do oráculo e do coro gregos, as personagens de Lorca distanciam-se sobremaneira da visada dos antigos. Mais que isso, Lorca recusa a atmosfera trágica grega e formula, nos termos de uma escrita moderna e surreal, outra proposta de tragicidade, que pode ser lida, pela via negativa, como uma espécie de ‘anti-tragédia’.

Por fim, a interpretação de *Yerma* pelo viés nietzschiano, embora compatível com o universo de referências do autor espanhol, é insuficiente para uma hermenêutica da obra que procure dela assomar-se com maior abrangência filosófica. Lorca de fato se nutre do manancial de Nietzsche, já que sua heroína recusa a transcendência e afirma o próprio eu como radical experiência do corpo e do desejo. A amplificação de tal perspectiva, porém, só se fará com o estudo minucioso da problemática infantil e materna como motivos trágicos de toda a obra de Lorca, para além, inclusive, dos domínios dramáticos. Outro ponto que agora se agrega à leitura da veia nietzschiana de *Yerma* é a discussão filosófica em torno do trágico em voga no ambiente cultural das primeiras décadas do séc. XX na Espanha, especialmente entre os vanguardistas de Madrid, dos quais García Lorca faz parte. Nesse sentido, à recepção do pensamento de Nietzsche, filósofo festejado pelos jovens poetas e artistas ligados à *Residencia de Estudiantes*, é preciso agregar a leitura de *Del sentimiento trágico de la vida*, livro de Miguel de Unamuno, preceptor da geração de García Lorca, que já nasceu clássico. O conflito entre a nórdica razão filosófica (sintetizada no Iluminismo e no Protestantismo) e a ibérica emotividade da fé (sintetizada no Quixotismo e na Santa Inquisição) cingem, segundo Unamuno, o sujeito trágico europeu-espanhol (Unamuno recusa o universalismo humanista, daí situar no tempo e no espaço sua problematização do sentimento trágico). Tal gama de conflitos está sem dúvida reverberada em *Yerma*. O poeta andaluz, porém e como veremos, embora se remeta às discussões epistemológicas levantadas pelo filósofo de Salamanca, não lhes rende obediência. Para Lorca, ou para o Lorca de *Yerma*, Deus está morto e enterrado. Não é esta, todavia, a perspectiva filosófica de *O sentimento trágico da vida*, livro onde Unamuno jura por Deus que Deus existe. Não à toa, o clássico de Unamuno veio a ser editado

conjuntamente com outro de seus estudos, que atende pelo título *Tratado del amor de Dios* [*Tratado do amor de Deus*]. A resposta de Lorca é cristalina: “Deus não. Eu de Deus nunca gostei”, disse a Velha, em dezembro de 1934, a uma plateia onde Unamuno estava sentado, literalmente.

Considerando os desdobramentos da abordagem de *Yerma* nesta nova pesquisa, não me intimido em afirmar que houve, sim, significativos avanços. Os anos que se seguiram ao primeiro estudo permitiram-me o acesso a um material sem dúvida mais consistente do que o de que dispunha durante a investigação de mestrado. Definitivas foram, neste percurso, as visitas de estudo à biblioteca da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Granada, Meca dos estudos lorquianos, e aos arquivos da Fundação Federico García Lorca, em Madrid. Estas visitas foram determinantes não só para a abordagem da obra de Federico García Lorca, mas, além disso, para desenhar o quadro final do *corpus* literário discutido nesta tese.

Acontece que, dentre os estudos que consultei, em 2010, em Granada, estava o livro *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, organizado por José María Camacho Rojo. Neste livro, Camacho Rojo tece um importante comentário sobre as obras da Antiguidade clássica editadas na Espanha à época de García Lorca e menciona, inclusive, os títulos presentes na biblioteca pessoal do poeta, ainda arquivada e catalogada em Madrid. Entre as obras mencionadas pelo professor de Granada, constava a *Medeia* de Eurípides. O amplo material, em quantidade e qualidade, que trouxe da Andalúcia, talvez fosse já suficiente para um estudo pormenorizado da questão do trágico na obra lorquiana, mas a menção de Camacho Rojo ao livro de Eurípides depositado na biblioteca de Lorca, que é aberta ao público, foi um apelo irresistível para transladar-me a Madrid. Fi-lo em janeiro de 2011, ansioso por folhear o exemplar de *Medeia* que teria pertencido ao jovem Federico.

Não só folheei o tal exemplar, como lá descobri, também, que García Lorca tinha uma edição do *Fausto* de Goethe. A existência deste volume não estava mencionada no estudo de Camacho Rojo, que só elencava as obras greco-romanas da coleção madrilenha. No exemplar do clássico alemão, mais até do que no da tragédia de Eurípides, eram visíveis as marcas de leitura, com a comprovada grafia do poeta andaluz nas anotações a lápis ou tinta negra. Eureka! García Lorca, sem sombra de dúvidas, leu a *Medeia* de Eurípides e o *Fausto* de Goethe. Goethe, por sua vez, notabilizou-se, na Europa neoclássica de seu tempo, como tradutor das tragédias de Eurípides para o alemão. Cheguei, assim, ao sintético recorte das obras que servem de objeto ao presente estudo, alinhavando-as não só pelo critério algo aleatório de tratarem de um tema em comum, mas pela certeza (em meio a tantas perguntas, há que se estar certo de alguma coisa) de que os três dramas perfazem uma genealogia

poética. Lorca leu Eurípides e leu Goethe, que leu Eurípides, que leu muita gente também, mas que inventou, a seu modo, o problema trágico que a esta tese interessa: a morte do filho pelas mãos maternas.

A síntese triangular – graficamente visível nos três pontos que, no mapa da Europa, distanciam Espanha (ao sudoeste), Grécia (ao sudeste) e Alemanha (ao norte) –, fiel ao propósito inicial da tese de contemplar o antigo, o moderno e a vanguarda, acentua, além disso, o cariz dialético do presente trabalho. Trata-se de uma abordagem quase inerente a qualquer estudo sobre o trágico, ideário poético e filosófico que, a despeito de suas múltiplas conotações possíveis, trafega sempre em torno da tensão dialética, como não nos deixa mentir a birra entre Apolo e Dioniso, tão festejada na concepção do jovem Nietzsche. Sigamos, pois, de trás para frente, já que, a propósito da autocrítica de meu trabalho de mestrado, acabei por resumir todo o conteúdo da terceira parte desta tese, cujo título repete a sentença de Yerma que nomeia este trabalho em seu conjunto e cujo subtítulo – “a tragédia-síntese em *Yerma*” – confirma o aspecto dialético que dá liga à massa aqui preparada. Ou seja, a *Yerma* de Lorca está pensada, metaforicamente, como síntese entre a *Medeia* de Eurípides (que faz, assim, as vezes de tese) e a *Tragédia de Margarida* de Goethe (isto é, a antítese).

Mas o que é, então e afinal, a *Tragédia de Margarida*? A obra de Goethe corresponde a um recorte do *Fausto* iniciado no episódio da “*Hexenküche*” [Cozinha da Bruxa] e com desfecho no “*Kerker*” [Cárcere]. Corresponde, portanto, ao fragmento do clássico goetheano protagonizado por Margarete, ou Gretchen, cujo destino trágico deu a sua “obra dentro da obra” o título de *Gretchentragödie*, traduzido no Brasil como *Tragédia de Margarida*. É curioso notar que, a despeito do barulho que o *Fausto*, como um todo, fez e ainda faz como grande obra da literatura ocidental que é, a *Gretchentragödie* praticamente nasceu fadada a pleitear autonomia própria. Alguns estudiosos, sobretudo os que se detêm na análise do *Urfaust* – primeiro rascunho do *Faust*, em começos da déc. 1870 –, acreditam que a intenção primeira de Goethe, poeta profundamente ocupado da temática feminina, foi mesmo a de que sua obra magna (só concluída em seu leito de morte, 60 anos depois do *start*) tivesse uma mulher como protagonista. A figura de Fausto, sob tal interpretação, nascera como personagem secundária, só mais tarde angariando o posto de herói moderno que lhe deu tanta fama. Ainda assim, a figura de Margarida, com sua própria tragédia, desde sempre ocupou a fortuna crítica de *Fausto*. No âmbito da filosofia, o mais completo e profundo trabalho realizado a respeito da *Gretchentragödie* é, sem sombra de dúvidas, a leitura da obra realizada por Arthur Schopenhauer em seu tratado-mestre, *O mundo como vontade e como representação*.

Segundo o filósofo do pessimismo, Margarida evidencia uma perspectiva trágica ao abdicar da vida, convalescer em loucura e resignar-se à morte. A personagem, que vê na abnegação de si a única saída para a expiação de seus pecados, sintetiza, na visão schopenhaueriana, o movimento da ‘Vontade’ ela mesma: *der Wille*, para o filósofo leitor de Goethe, consiste numa espécie de movimento universal, marcado pela infinitude do tempo, em que o mundo solapa, tragicamente, o indivíduo, a cuja finitude na morte se tem de resignar. Nesse triste panorama, Schopenhauer robustece, filosoficamente, a personagem de Goethe, mas, por outro lado, fraciona seu *ethos*. Afinal, não é só o quase suicídio de Margarida seu traço trágico distintivo, senão, principalmente, sua aurora genocida, cuja culminância é o assassinato do próprio filho. As implicações metafóricas do gesto infanticida para a aposta trágica de Goethe ocuparão o centro desta tese. Ao mesmo tempo, buscarei aproximar-me da questão, para não queimar a língua, tomando o mingau pelas beiradas: é por isso que, antes mesmo de abordar a *Gretchenragödie*, buscarei compreender alguns dos escritos sobre arte de Goethe, assim como a influência de seu amigo Schiller (nomeadamente no que se refere à questão kantiana do ‘sublime’) para a maturação estética que possibilitou ao poeta de Frankfurt a conformação final de sua Margarida. A meu ver, quando engendra esta camponesa filicida, Goethe presenteia-nos com uma das mais complexas figuras trágicas da literatura e do teatro de todos os tempos. Margarida é, sim, mais trágica que Fausto. O título da etapa central deste estudo, como o das duas outras, remete à palavra da heroína em questão. No caso de Gretchen, “E agora dizem que o matei” sintomatiza o problema jurídico que instaura seu gesto trágico: louca, Margarida oscila entre a consciência culpada e a negação alienada do filicídio que cometeu.

Chegando, em marcha ré, ao começo da tese, proponho um estudo sobre a *Medeia* de Eurípides. A distância no tempo é, sem sombra de dúvidas, o principal fator de dificuldade para a hermenêutica contemporânea de qualquer texto da Antiguidade clássica. O caráter fragmentado e interpolado dos próprios textos, aliado ao limite das línguas modernas em acolher certas experiências do grego arcaico, dá cariz arqueológico e especulativo às nossas inscientes leituras. Talvez por isso a filosofia tenha engendrado uma verdadeira querela ao redor de Eurípides e de seu drama de 431 a.C. Já Aristóteles problematizou a tragédia em questão ao apontar-lhe, na *Poética*, inúmeras falhas de arquitetura dramática; mas, ainda assim, festejou Eurípides como *tragikotatos*, isto é, “o mais trágico dos poetas”, já que o dramaturgo sabia, direitinho, como comover uma plateia.

Parecida foi a abordagem de Nietzsche, só que ao contrário: embora use a escritura de Eurípides para balizar sua imagética ao redor do dionisíaco e do apolíneo – cujas metáforas

estão perfeitamente conseguidas em peças como *As Bacantes* –, o autor de *O nascimento da tragédia*, à semelhança do que fez Platão contra Homero, expulsa Eurípides da *polis*, acusando-o de ter matado, por envenenamento socrático, a tragédia. Entretanto, uma leitura que desbaste os excessos do admirável *tour de force* nietzschiano identifica uma série de aspectos em que Eurípides, sobretudo o Eurípides de *Medeia*, diverge de Sócrates: se o socratismo aposta no império da razão, Medeia afirma, à maneira da dúvida sofista, o reinado das paixões. O filicídio, nesse contexto, poderá ser compreendido como amálgama trágico das diversas narrativas mitológicas que deságuam na escrita do poeta de Salamina.

Como Medeia, que, por amor, abandonou a Cólquida natal, Eurípides terminou sua jornada exilado na Macedônia (onde morreu, em 406 a.C.), desgostoso com os rumos de uma Atenas cada vez menos democrática. O traço biográfico, aqui, não explica muito, mas é em tudo coerente com a dimensão política de sua mais célebre tragédia, já que em *Medeia* a condição social da mulher e do estrangeiro (mas, também, do escravo, da criança, do ancião), submissa à centralidade do *phallos* praticada na cultura clássica, está devidamente protestada. Na confluência de aspectos míticos, políticos e filosóficos, Eurípides ergue uma obra de forte densidade dramática. Faz, da representação do filicídio, um ritual de sacrifício que põe em causa a relação dos gregos antigos com os deuses, ao afirmar as paixões e os afetos como prerrogativa ética da liberdade. “Eu mesma com minhas mãos lhes darei sepultura” é a sentença-título em que Medeia, quando ergue as mãos ensanguentadas, expressa o gesto (corpóreo, portanto) de verter em rito o jazigo dos filhos que ela própria matou. Se a alma servirá, na metafísica platônica, como residência para a razão, o corpo, em *Medeia*, é o lugar habitado pelas emoções que, incontroláveis, nos tornam humanos, demasiado humanos.

De certo modo, a presente tese é um bicho de três cabeças, já que se mantém, como opção metodológica, a comparação mais ou menos independente de cada uma das três obras trágicas com o universo literário, teórico e filosófico que as cerca. Ou seja, não está no horizonte principal de minha escrita identificar, ponto a ponto, os traços de Medeia presentes em Margarida ou Yerma, o que daria a impressão de que a ordem histórica em que aqui se apresentam os três textos implica relações de causalidade entre os mesmos. Ainda que, vez ou outra, o texto possa salientar os espelhamentos mais diretos e explícitos entre as três heroínas (e/ ou entre os três poetas), a proposta desta tese não é explicar uma peça pela outra que a antecede, razão pela qual me atrevo a afirmar que os três capítulos principais podem ser lidos de trás para frente, de frente para trás, do meio para frente e depois para trás, do meio para trás e depois para frente. Afinal, que fiz eu neste texto de introdução senão ler a tese de trás para frente? Fica guardado segredo, portanto, relativamente à ordem em que os respectivos

capítulos foram compostos. Afirmo, apenas, que não foram escritos em obediência à cronologia histórica das três obras.

Gostaria de esclarecer, quase a concluir esta introdução, algumas outras opções estilísticas e metodológicas. Os textos teatrais que servem de objeto ao presente estudo – quais sejam, *Medeia*, *Tragédia de Margarida* e *Yerma* – são citados, primeiro, traduzidos ao português, mas em seguida acompanhados de suas versões originais em grego, alemão e espanhol, respectivamente. O mesmo não ocorre, necessariamente, com o suporte teórico, filosófico e quiçá literário de que lanço mão como ponto de comparação ou chave de leitura dos dramas de Eurípides, Goethe e García Lorca. Quanto a eles, mantenho-os, no geral, nos idiomas em que os consultei, não só para evitar despropositados exageros filológicos, mas também pelo utópico que seria localizar todas as obras editadas em suas línguas originais. Quanto às três tragédias em que centro minha hipótese, o confronto do texto em português com o texto em língua pátria, foi, nos três casos, produtivo, como posso já exemplificar.

Na *Medeia* de Eurípides, a ausência de um substantivo para nomear a filha de Creonte (batizada, postumamente, como Glauce, Creúsa ou Creontea), por quem Jasão abandonou a protagonista, contrasta com o vasto léxico de que o autor dispõe para qualificar a *prodousia* [προδοῦσια], isto é, a ‘traição’, cometida por Jasão contra Medeia, e por Medeia contra suas origens familiares. Evidencia-se, no plano da linguagem, que a ação das personagens goza de mais qualitativos que os próprios personagens em si, confirmando a perspectiva aristotélica de que os caracteres, na tragédia, não se antecipam às ações. Além disso, fica claro que as novas bodas de Jasão não se deram pelo amor de outra mulher (já que tal mulher nem nome tem), mas, como diz a própria Medeia nos vv. 698-700, por sua paixão pelo poder. O anonimato da princesa de Corinto contribui, assim, para elucidarmos a *hybris* de Jasão.

Já na *Tragédia de Margarida*, a deliberada escolha de Jenny Klabin Segall por, em dada altura, traduzir *Kind* por ‘Donzela’ atíça a desconfiança do leitor implicante, obrigando-me a especular os sentidos evocados pela tradutora ao, não gratuitamente, abdicar da tradução literal (no caso, ‘Criança’) e optar por um artifício de nítida recriação poética. Há, assim, uma proposta de leitura da obra de Goethe por parte da tradutora, que considera a virgindade como marca infantil da personagem. O nome que Goethe escolhe para sua heroína é também notável do ponto de vista dos vocábulos em alemão com que se assemelha: *Gretchen* avizinha-se de *gerichtet* (julgada) e *gerettet* (salva), constatação que dá a ver as implicações jurídicas e religiosas da tragédia em questão, já vislumbráveis na designação de sua protagonista.

Por fim, o espanhol andaluz de Federico García Lorca mostra-se, como veremos, repleto de duplos, triplos e quádruplos sentidos em determinados termos e construções frasais,

o que faz do moderno idioma latino um manancial irônico quase tão vasto quanto o grego arcaico, raiz linguística da tal ironia trágica. “*Ahogado, sí, bien ahogado...*”, diz o eu-lírico em um dos poemas de Lorca que reverberarão, mais tarde, em *Yerma*. A tradução etimológica do termo para ‘afogado’ não dá conta da infinidade de sentidos da palavra em sua língua-mãe, onde pode significar afogado, sufocado, exausto, aflito, morto etc. A língua espanhola, sob tal perspectiva, cai como uma luva ao projeto lorquiano de construir uma tragicidade, a meu ver, contraditoriamente barroca e sintética: a síntese repousa na economia de meios, repetindo, como no exemplo em causa, uma mesma palavra que serve de refrão. Entretanto, a insistência num único e mesmo vocábulo despoleta a própria impossibilidade de apreender um sentido, o que faz com que a poesia de García Lorca seja até hoje considerada, por estudiosos como Miguel García-Posada (mas não só), “*indecible, en lo imposible de dismantelar con algún grado de certeza*” (apud GRANDE ROSALES, 2010: 122).

Como último aspecto, é preciso salientar também que o ponto de vista de que disponho para ler *Medeia*, *Fausto* e *Yerma* é, necessariamente, marcado por dois lugares: o palco e a sala de aula. Como encenador, profissão que abraço já há quase uma década, tive a oportunidade de pôr em cena os três poetas aqui estudados. De Lorca, encenei trechos de *Yerma* (2003), *Doña Rosita la soltera* (2009), além de escritos de natureza lírica, em *Negro relâmpago perpetuamente livre* (2011). De Goethe, encenei, vejam só, a *Tragédia de Margarida* (2006). Com relação a Eurípidés, uma das tarefas de meu estágio de doutoramento na Universidade de Coimbra foi a direção de atores de *Hipólito*, tragédia que o grupo universitário Thíasos levou à cena em 2010 e que manifesta diversos pontos de contato com *Medeia*.

Ou seja, ainda que os problemas específicos da encenação teatral não estejam em primeiro plano no texto desta tese, frequentam-lhe as entrelinhas as muitas perguntas e respostas propiciadas pelo caloroso embate que as melhores dramaturgias incitam numa sala de ensaios: o tom com que um artista da cena profere um verso pode evidenciar muito de sua profundidade trágica, tanto quanto, ou até excedendo, qualquer exaustiva interpretação exegética. Em relação à sala de aula, os textos aqui trabalhados, quase sem exceção, habitam desde 2007 meus cursos de Estética e Teoria da Arte, ministrados no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. A necessidade de responder, com urgência, aos apelos e curiosidades de meus alunos-artistas no tocante aos temas aqui abordados é, assim, um dos fatores que tornam possível a existência da presente tese.

Sem maiores ambições, espero, por fim, que o leitor desta tese possa sentir-se, ao cabo da experiência, ligeiramente mais próximo dos universos trágicos de Eurípidés, Goethe e

García Lorca, dando a esta pesquisa o sentido de contribuição – aos estudos comparados de teatro, literatura e filosofia – que, com desejo sincero, persigo como pesquisador, professor e artista. Se o desejo volver-se real, quem sabe qualquer dia meus bigodes já quase brancos não flagrem este trabalho sendo folheado, entre as estantes da Leonardo da Vinci, por algum adolescente metido e curioso.

1. “EU MESMA COM MINHAS MÃOS LHES DAREI SEPULTURA”: MITO E TRAGÉDIA NA *MEDEIA* DE EURÍPIDES

1.1 Do mito argonáutico à invenção do filicídio em *Medeia*

1.1.1 Eurípides e o mito do velo de ouro

Foram os seguintes versos as primeiras palavras ouvidas pelo público de Atenas, em 431 a.C., quando *Medeia*, tragédia de Eurípides, estreava. Terá passado pela cabeça do ator que vestia a *persona* da Ama¹ que esta tragédia não abandonaria os palcos do mundo – ou, mais ainda, o *theatrum mundi* – nem sequer passados dois milênios²?

Quem dera que a nau de Argos, quando seguia para a terra da Cólquida, nunca tivesse batido as asas através das negras Simplégades, e que nas florestas do Pélion não houvesse tombado o pinheiro abatido, nem ele tivesse dado os remos aos braços dos homens valentes que buscavam o velo de ouro para Pélias. Assim não teria Medeia, a minha senhora, navegado para as fortalezas da terra de Iolcos, ferida no seu peito pelo amor de Jasão. Nem, depois de convencer as filhas de Pélias a matar o pai, habitaria esta terra de Corinto com o marido e os filhos, alegrando com a sua fuga os cidadãos a cujo país chegara, em tudo concorde com Jasão. Porque é essa certamente a maior segurança, que a mulher não discorde do marido³.

Na verdade, o que os gregos de fato ouviram foi:

Εἶθ' ὄφελ' Ἀργοῦς μὴ διαπτάσθαι σκάφος
 Κόλχων ἐς αἶαν κυανέας Συμπληγάδας,
 μηδ' ἐν νάπαισι Πηλίου πεσεῖν ποτε
 τιηθεῖσα πεύκη, μηδ' ἐρετιῶσαι χέρας
 ἀνδρῶν ἀριστέων οἱ τὸ πάγχρυσον δέρος
 Πελίαι μετῆλθον. οὐ γὰρ ἂν δέσποιν' ἐμῆ
 Μήδεια πύργους γῆς ἔπλευσ' Ἰωλκίας
 ἔρωτι θυμὸν ἐκπλαγεῖσ' Ἰάσονος.

5

¹ A figura da atriz como profissional no teatro surgirá, no Ocidente, apenas com a *Comedia Dellarte*, por volta do século XVII, na Itália.

² Luiz Costa Lima (1983, vol. I: 252), observa, no rastro de Y. Tynianov, que a expectativa histórica está entranhada no próprio fato literário. Sobre a persistência de *Medeia* nos palcos de sempre, vd. o estudo, organizado por Silva & Marques (2010), *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage*. Interessantes são também as reflexões de Anderson (2009), que recentemente encenou em Vancouver o texto de Eurípides. A montagem de Miyagi Satoshi, realizada em Shiga, no Japão, em 2005, está entre as mais impactantes leituras cênicas da obra de Eurípides nos palcos recentes (vd. Anan, 2006), assim como o espetáculo de Antunes Filho, encenado em São Paulo em 2001 (vd. Pereira, 2006). Comenta Ferreira (1996: 56) que “o modesto terceiro lugar de *Medeia*, já célebre na Antiguidade, não permitia prever o sucesso extraordinário que viria a alcançar nas literaturas posteriores”.

³ A tradução de *Medeia*, em todas as citações à obra nesta tese, é de Maria Helena da Rocha Pereira – cf. a 3.ª edição portuguesa, de 2005 –, embora, para efeitos comparativos, tenha consultado as mais recentes traduções brasileiras, publicadas por Flávio Ribeiro de Oliveira, em 2006, e por Trajano Vieira, em 2010. Relevante para este estudo foi também a bela tradução de *Medeia* da poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, realizada em começos da déc. 1980.

οὐδ' ἄν κτανεῖν πείσσασα Πελιάδας κόρας
πατέρα κατόικει τήνδε γῆν Κορινθίαν 10
ξὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν, ἀνδάνουσα μὲν
ἴφυγῆι πολιτῶν† ὧν ἀφίκετο χθόνα
αὐτῶι τε πάντα ζυμφέρουσ' Ἰάσονι·
ἦπερ μεγίστη γίγνεται σωτηρία,
ὅταν γυνὴ πρὸς ἄνδρα μὴ διχοστατῆι. 15

(Eurípides, *Medeia*, vv. 1-15)

O poema enunciado pela Ama, de forte teor épico, serve de prólogo a *Medeia*. Já não é novidade que o argumento de qualquer tragédia grega remonta fundamentalmente a um substrato mítico em muito anterior ao apogeu dos festivais de teatro atenienses – as ‘Dionísias’ ou ‘Dionisiacas’ –, no século V a.C. O artifício do dramaturgo, neste texto, aparenta ser o de recordar e/ ou sintetizar um mito com o qual sua audiência, por certo, já tinha bastante intimidade; consideremos, por exemplo, as diversas alusões, n’*A República* de Platão⁴ (mas não só), à prática tradicional dos gregos em educar os filhos por meio dos poemas homéricos. Também Aristóteles (*Poética*, 1449a 9-16) salienta a dívida da tragédia ática para com a epopeia homérica⁵, embora o gênero trágico, cujo germen se reconhece na improvisação dos autores de ditirambos, tenha atingido “a sua natureza própria”. Nietzsche, neste ponto, até concordará com Aristóteles, já que vê na épica, gênero sintetizado em Homero, e no ditirambo, sintetizado em Arquíloco, as matrizes difusoras dos impulsos apolíneo e dionisiaco, que compõem a tragédia e o trágico: “somente estes dois [Homero e Arquíloco] devem ser considerados como naturezas inteiramente originais, das quais um rio de fogo se derramou sobre todo o mundo helênico posterior” (Nietzsche, 1992: 43), afirma o filósofo.

A imagem da nau Argos cruzando as negras Simplégades – etimologicamente, “rochas que colidem” (cf. NUNES, 2001: 211 e ROCHA PEREIRA, 2005: 111), e que correspondem aos perigosos estreitos rochosos à entrada do Mar Negro (antes chamado Ponto Euxino) – ratifica a matriz homérica para o mito de que se serve Eurípides⁶. Sobre as Simplégades, diz a *Odisseia* (a partir do v. 55 do Canto XII) que se localizam passado o ponto em que habitam as Sereias e que nenhuma nau ou ave, nem as pombinhas desejosas de levarem ambrósia a Zeus, terá conseguido cruzá-las – a não ser a nau Argos, que Jasão conduzia sob os auspícios de

⁴ No Livro X d’*A República*, quando se aproxima o célebre passo da expulsão do poeta da *polis*, diz Sócrates: “E contudo uma espécie de dedicação e de respeito que desde a infância tenho por Homero impede-me de falar. Na verdade, parece ter sido ele o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos” (Platão, *A República*, 595 b-c).

⁵ Na verdade, Aristóteles acredita que a estrutura da arte dramática (quer da tragédia, quer da comédia) já está dada nos poemas homéricos: “Homero, ao mesmo tempo que era o maior autor de obras elevadas (foi o único a fazer imitações não só belas mas também dramáticas), foi também o primeiro a conceber a estrutura da comédia (...). Realmente, o *Margites* tem para a comédia um papel análogo ao que têm a *Ilíada* e a *Odisseia* para a tragédia” (Aristóteles, *Poética*, 1448b 34-40).

⁶ Lidia Gambon (2002: 133-146) realizou um notável estudo especificamente sobre a imagem das Simplégades na *Medeia* de Eurípides.

Hera. Antes mesmo desta menção ao feito no Canto XII, o Canto XI já informa o êxito da nau Argos (vv. 69-70): tendo sido o primeiro navio a suportar tal travessia, a lendária embarcação foi responsável pela fixação das Simplégades, antes móveis (ou flutuantes), como sugere a etimologia de sua denominação.

É interessante notar que tal imagética apareça, na *Odisseia*, diretamente associada ao célebre episódio da resistência de Ulisses ao canto mortal das Sereias. Eis, então, com que grau o poema homérico misura o perigo dessas entidades míticas: “Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,/ ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos/ estarão para se regozijarem com o seu regresso...” [ὄς τις ἀϊδρείη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση/ Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα/ οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάννυται] (Homero, *Odisseia*, Canto XII, vv. 41-43). Cruzar com estas cantoras é, de fato, entrar numa rabuda. Ora, se Jasão chegou às Simplégades é porque cruzou com as Sereias. Se, como Ulisses, resistiu ao canto, ou se deu a sorte de ali passar enquanto se tirava a sesta entre uma e outra récita, não se sabe. Mas lançada foi sua maldição: nunca mais a mulher e os filhos estarão para se regozijarem com seu regresso.

É interessante observar que a mesma Hera que, nos poemas homéricos, guiou e protegeu Jasão para que conseguisse sobreviver ao arriscado estreito que serve de portada ao Mar Negro, esteve, em mais de uma narrativa, no altar ao qual foi confiada a segurança dos filhos de Jasão e Medeia. Numa delas, veremos em breve, coube a Hera, inclusive, legar imortalidade aos pequenos. Embora não seja invulgar, na mitologia grega, a associação desta descendente de Urano aos arquétipos de mãe e esposa, sua biografia lendária contraria tais disposições, já que, como mãe, foi desnaturada e, como esposa, infeliz. O marido, o perjuro Zeus, deu-lhe tantos desgostos com suas incontáveis infidelidades que, em dada altura, Hera opta por uma gravidez independente. Recorre, para o efeito, à partenogênese, método conceptivo que, entretanto, não correu muito bem: a criança, Hefesto, nasceu com tão mau feitio que em nada agradou às expectativas maternas da deusa unigenitora. Resultado: Hera, diante da aberração parida, atira o menino Olimpo abaixo. E se Hefesto teve a sorte de sobreviver à incidental queda, não escapou de, como seqüela do tombo, passar o resto da vida puxando de uma perna (cf. NUÑEZ, 2011: 14-15).

A rejeição ao próprio filho, por parte de Hera, é já tão escandalosa, que seria excessivo elencar, aqui, tudo de ruim que ela ainda aprontou contra os filhos de outrem. Seus graves dissabores como mãe de uma *freak* claudicante e mulher de um deus que, se o excitasse uma

vaca, se metamorfoseava em touro⁷, são mais que suficientes para que percebamos a ironia no fato de Hera guardar os filhos de Medeia e Jasão, quer nas narrativas anteriores a Eurípides, quer na própria tragédia que nos ocupa. Hera Akraia será, em *Medeia*, a deusa que acolherá o funeral das crianças mortas, quando é instaurado o culto de expiação do crime, informam os vv. 1378-1383. Como confirmaremos mais à frente, a relação de Hera com a morte dos filhos de Medeia antecede a própria tragédia de Eurípides, já que frequenta outras versões do mito na Antiguidade. Na obra de Eurípides, porém, a esposa de Zeus já não será a guardiã da expedição da Argos, senão Afrodite, como dirá Jasão nos vv. 527-528.

A figura de Medeia, note-se, não interessou a quem quer que tenha escrito a *Odisseia* e, mesmo, a *Ilíada*. Como observa Luísa de Nazaré Ferreira (1996: 38), “os Poemas Homéricos não mencionam o nome da princesa da Cólquida. (...) As primeiras referências a Medeia surgem na *Teogonia* de Hesíodo” (mais especificamente entre os vv. 956-962). Trata-se, ratifica a autora, de “um ser extraordinário”, concebido, graças a Afrodite dourada, na união amorosa do filho do Sol com a filha do Oceano. Nos poemas hesiódicos, portanto, Medeia é fruto afrodisíaco de símbolos constitutivos do Universo e da Terra: seu sangue coaduna solaridade e maritimidade⁸. O próprio Eurípides terá muito em conta este aspecto primevo de Medeia: a partir do v. 1251, quando o drama já caminha para o desfecho e a heroína, enfurecida, parece abrir mão de sua face humana para regressar a sua constelação mítica, Sol e Terra serão os antepassados de Medeia invocados pelo Coro.

Retomemos, por ora, o prólogo em que a Ama lamenta o estado de ânimo sob o qual se encontra Medeia. Na sequência do episódio das Simplégades, a serva rememora o motivo da expedição argonáutica: os braços daqueles homens valentes – que tiveram seu navio erguido, com as tábuas de um pinheiro derrubado dos bosques de Pélion, pelo habilidoso construtor (Argos) cujo nome, em homenagem, foi dado à nau – tencionavam buscar o velo de ouro para Pélias. Pélias tiranizava, então, o reino de Iolcos, ao qual Jasão, seu sobrinho, tinha

⁷ Por ciúme de Zeus, Hera transformou Io numa vaca, supondo que, assim, controlaria a libido desenfreada do marido. Zeus, decidido a conquistar a pretendente, fez-se touro (cf. Jesus, 2011: 5).

⁸ Já aqui é interessante mencionar duas das melhores versões cinematográficas do mito de Medeia, ambas inspiradas na tragédia de Eurípides, mas que têm em comum a busca por reconectar a heroína com seu terreno mítico primordial. Pier Paolo Pasolini, em 1969, leva às telas uma majestosa Medeia, interpretada por Maria Callas, que em tudo está identificada com a genealogia solar da heroína: as imagens de Pasolini remetem à primazia do fogo e do sol escaldante da Capadócia que lhe serviu de cenário. Tendo em conta a associação homérica entre o ciclo argonáutico e o canto das Sereias, não deixa de ser curioso que o realizador italiano tenha elencado, para o papel de Medeia, o maior nome do canto lírico no século XX. Sobre este filme, vd. o estudo de Maria Betânia Amoroso (2002). Já a *Medea* de Lars von Trier, de 1988, recupera a dimensão aquosa e oceânica da personagem, cujo instinto trágico se vai caracterizar pela própria força vital e destrutiva das águas, na paisagem enevoadada e sombria dos mares nórdicos. É digno de nota, ainda, que o filme de Von Trier toma por base o roteiro de Carl Theodor Dreyer, mestre do cinema expressionista alemão. Sobre estes dois filmes, realizei, em 2008, conjuntamente com Tamara Ka, o trabalho “Gênero e mito em *Medeia*: as transcrições de Pasolini e Von Trier”. O trabalho buscou pensar a relação dos dois filmes com a matriz euripidiana, tendo por base o conceito de “transcrição”, tal e qual pensado por Vilém Flusser.

direito. O argonauta cobrou-lhe, enfim e por bem, o assento real, mas ouviu como resposta o lance de um desafio hercúleo: se, da viagem à Cólquida, trouxesse o famoso velo de ouro, Jasão obteria, sem mais delongas, o poder sobre o trono agora usurpado na Tessália (cf. ROCHA PEREIRA, 2005: 111). Ao que parece, o herói não se intimida com a tarefa e faz dela um motivo a mais para afirmar sua *time*, sua honra. O problema é que a tarefa de furtar o tesouro dos colcos apresentava dificuldades além do normal. O velocino estava guardado por um monstro terrível – que será, no percurso milenar do mito, por vezes representado como um dragão (cf. ROCHA PEREIRA, 2005: 111), por outras como uma serpente⁹.

A tarefa delegada por Pélias ao sobrinho era, naturalmente, um subterfúgio do tirano para amarrar-se ao poder, já que previa ser impossível o sucesso da empresa de Jasão. Como sabemos, as razões da expedição argonáutica, na *Odisseia*, estão ligadas ao motivo da Guerra de Troia, e isto pouco tem a ver com a mitologia em torno de Medeia. Ainda assim, é interessante notar, no poema homérico, a presença de um monstro terrível como desafio seguinte à travessia das Simplégades. Trata-se de Cila: “Pois ela tem no total doze pernas delgadas/ e seis pescoços muito longos e, sobre cada um,/ uma horrível cabeça, cada uma com três filas de dentes/ grossos e cerrados, cheios de negra morte” [τῆς ἧ̃ τοι πόδες εἰσὶ δωδέκα πάντες ἄωροι,/ ἔξ δέ τέ οἱ δειραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἐκάστη/ σμερδαλέη κεφαλῆ, ἐν δὲ τρίστοιχοὶ ὀδόντες,/ πυκνοὶ καὶ θαμέες, πλεῖοι μέλανος θανάτοιο] (Homero, *Odisseia*, Canto XII, vv. 89-92). Cila será mais de uma vez evocada na tragédia de Eurípidés (v. 1343, v. 1359), como analogia à monstruosidade facínora de Medeia.

Além disso, a *Odisseia* oferece, como uma espécie de recompensa aos que sobreviveram à passagem pelos rochedos de Cila, o descanso na ilha do excelso Sol Hiperônio, cuja paisagem é dominada por agradáveis pastos, repletos de vacas e ovelhas (Homero, *Odisseia*, Canto XII, vv. 260-263). Os rebanhos de Hélio são sagrados, mas os argonautas, a esta altura famintos de tanto fingirem de surdos, enfrentarem rochas flutuantes e

⁹ Na moderna recepção do mito, um bom exemplo da representação de uma serpente como vigia do velo de ouro está no relevo *Jasão e Medeia*, esculpido entre 1805 e 1910 pelo alemão Christian Daniel Rauch (1777-1857), artista oficial da corte de Luísa da Prússia. A esta obra – que integra o acervo permanente da Alte Nationalgalerie de Berlim (museu dedicado aos chamados “artistas da Era de Goethe”) – dediquei o estudo “O imaginário grego na escultura neoclássica de Christian Daniel Rauch: o tema de Jasão e Medeia” (Boletim de Estudos Clássicos, 2011). Creio que a serpente, neste caso, deflagra um movimento de cristianização do mito, configurando uma iconografia em que o furto do velocino por Jasão e Medeia assemelha-se à indecente apanha do fruto proibido por Adão e Eva. É interessante notar, também, que um antigo argumento da peça de Eurípidés descreve o carro do Sol, *deus ex machina* que comparece no desfecho de *Medeia*, como um “carro puxado por duas serpentes aladas” (Ferreira, 1996: 55). Sugere-se, assim, a ideia de que a conclusão da tragédia representa um regresso de Medeia ao passado mítico. Já na Antiguidade, aliás, o monstro que vigia o velo podia assemelhar-se a uma serpente, tal como demonstram diversos exemplos na pintura de vasos: é o caso de dois kratêres de colunas de figuras vermelhas atribuídos ao Pintor de Orchard (cf. Richter, 1935: 182-184), que narram o tema do velo de ouro, conservados no Metropolitan Museum of New York (inv. 17, 318: c. 470-460 a.C.) e no Museo Cívico de Bologna (inv. 190: c. 500-450 a.C.). Esta última peça faz, na verdade, uma paródia satírica de Jasão colhendo o velo de ouro guardado pela serpente. Outra peça muito conhecida é uma taça ática de figuras vermelhas, pelo pintor Dúris, de c. 480-470 a.C, pertencente ao Museu do Vaticano (inv. 16545), que representa a serpente regurgitando o indigesto Jasão.

monstros terríveis, aproveitam a farta manada para promover um churrasco. Não creem que não haja remédio para o sacrilégio cometido, já que, como propõe Eurícolo aos seus pares, quando regressarem à Ítaca natal, vão construir um suntuoso templo, repleto de “muitas e valiosas oferendas” [ἀγάλματα πολλὰ καὶ ἐσθλά], em gratidão ao radiante Hélios, para que o deus lhes perdoe a morte das “melhores vacas do Sol” [Ἡελίοιο βοῶν ἀρίστας] (Homero, *Odisseia*, Canto XII, vv. 339-347).

Ou seja, os episódios do Canto XII, em seu conjunto, embora não mencionem Medeia, trazem inúmeros elementos que se assemelham à lenda do velo de ouro e da princesa da Cólquida. A forte associação entre Hélios (avô paterno de Medeia, segundo a *Teogonia*), um rebanho sagrado e um tesouro magnífico, para além do fato de que a chegada à Ilha hiperônica prevê o enfrentamento de um monstro colossal a habitar numa gruta, faz do Canto XII da *Odisseia* um manancial de imagens potencialmente sugestivas a futuros desdobramentos poéticos do ciclo argonáutico, mesmo, por que não, os ligados à princesa da Cólquida. Não à toa, na futura configuração da lenda, o velocino de ouro, pele dourada de um carneiro sagrado, estará, na terra de uma família que ascende do Sol, sob a guarida de um monstro vigilante.

Tendo em conta que uma das razões de ser do mito está na indagação humana pela gênese de nossas práticas e valores culturais, para além de nos dar algum amparo face o inverossímil da realidade, vale a pena salientar que o mito do velo de ouro ainda hoje serve de explicação etiológica para tradições em vigor. A lendária Cólquida corresponde, no mundo contemporâneo, à atual república da Geórgia (que, no passado recente, integrou a União Soviética e, nos dias que correm, vive às turras com a Rússia de Vladimir Putin), um dos mais pobres países da Ásia Menor, fronteiro com o Azerbaijão. Ainda atualmente, as montanhas da chamada Transcaucásia, que chegam a seis mil metros de altitude, são famosas como zona de extração mineral. Abundam em ouro, especialmente, os rios que cruzam a província georgiana de Svaneti: o metal precioso escorre, diluído, pelas águas geladas do Rioni e seus afluentes, que formam uma das maiores bacias hidrográficas do mundo em zonas de montanhas.

A técnica, de gênese imemorial, dos garimpeiros da etnia Svan para extrair esse ouro hídrico consiste em submergir, horas a fio, a pele arrancada de seus mais peludos carneiros, deixando que o precioso bálsamo corra, intermitente, sobre ela. A pele é depositada numa calha com calcário, o que induz à decantação do ouro, que fica, então, preso à pelugem¹⁰. A

¹⁰ Esta atividade econômica entre os camponeses de Svaneti está etnografada no documentário *In search of Jason and the Argonauts*, realizado pelo jornalista David Adams para o Discovery Channel.

relação simbólica do povo svan com o Sol, típica de civilizações que habitam nas alturas (e Svaneti está entre três e cinco mil metros acima do nível do mar), e com as águas que lhe dão sustento é mesmo forte. Tal simbolismo põe em cena os dois avôs de Medeia: Oceano (que no v. 957 da *Teogonia* é, na verdade, um rio) e Hélio (“luz dos mortais” [φαεσιμβρότου], no v. 958 da *Teogonia*). Em certa medida, Medeia “de belos tornozelos” [ἐύσφυρον] (Hesíodo, *Teogonia*, v. 961) é, ela própria, o velocino de ouro, o tesouro que recompensa Jasão. Vale lembrar que também a literatura mais recente associou o mito do velocino de ouro com a atividade de extração desse metal que convencionamos valer muito.

O melhor exemplo é a comédia para títeres – ou, de acordo com o subtítulo, a “ópera joco-séria” – *Os encantos de Medeia*, do magnífico autor luso-brasileiro António José da Silva, *O Judeu* (1958). Sua peça – que data de 1735 e terá sido provavelmente encenada, em Lisboa, no seu célebre Teatro do Bairro Alto¹¹ – faz da lenda de Medeia pretexto para satirizar as mazelas sociais de Vila Rica (hoje, Ouro Preto) à época do Ciclo do Ouro, pondo sob o imperdoável crivo da comédia as relações políticas e comerciais entre colônia (Brasil) e metrópole (Portugal). Mas não percamos de vista a predominância do ouro, na literatura, como motivo trágico, mais que cômico (até porque a própria comédia d’*O Judeu* alcança, pelo riso desconcertante, alguma dimensão de tragicidade). Já no percurso lendário de Jasão, vemos o velo de ouro como objeto de sua cobiça pelo poder a qualquer custo: o ouro é capaz de despertar a insolência – a *hybris* – daquele que o deseja. Na Modernidade, poucos poemas alcançaram tão profundamente a dimensão trágica da cobiça pelo ouro quanto a obra épica *Romanceiro da Inconfidência*, da brasileira Cecília Meireles. Nela, ao cabo do Romance XIII, lemos:

Ai, ouro negro das brenhas,
ai, ouro negro dos rios...
Por ti trabalham os pobres,
por ti padecem os ricos.
Por ti, mais por essas pedras
que, com seu límpido brilho,
mudam a face do mundo,
tornam os reis intranquilos!

(Meireles, 1989: 76)

¹¹ O edifício do Teatro do Bairro Alto, onde *O Judeu* encenava suas obras, já não existe (terá ruído no terremoto de 1755). Entretanto, o Teatro da Cornucópia, uma das melhores e mais ativas companhias cênicas portuguesas atuais, batizou seu edifício-sede, em homenagem ao mestre setecentista, com o nome do velho teatro de títeres de António José da Silva. O problema é que o atual Teatro do Bairro Alto fica, na verdade, na zona do Rato; e na região do Bairro Alto há um teatro chamado Teatro do Bairro. Resultado: o público lisboeta, no qual posso me incluir, constantemente confunde as moradas e, dirigindo-se ao teatro errado, acaba por perder a função ou assistindo a um espetáculo que não estava nos planos. Há, ainda, um terceiro caso, o dos que procuram pelo Teatro da Cornucópia, tomando o nome da companhia pelo do edifício: estes, a não ser por sorte, chegam a lugar nenhum.

O livro de Cecília Meireles destila a perplexidade do eu-lírico face à depravação moral a que a cobiça pelo ouro nos conduziu: pobres escravizados e expropriados, ricos corrompidos e reis atormentados¹². Quando a jornalista-poeta se reporta, no Romance XXXVII, ao Maio de 1789, o ouro contrapõe-se aos ideais libertários dos inconfidentes no Brasil, ideais em tudo consoantes com os dos revolucionários, àquela altura, em Paris: “Uns querendo ouro e diamantes,/ outros, liberdade, apenas...” (MEIRELES, 1989: 139). Não é a névoa que repousa sobre as madrugadas de Vila Rica – “A névoa que se adensa e vai formando/ nublados reinos de saudade e pranto” (MEIRELES, 1989: 92) – o que produz a cegueira dos cobiçosos. É precisamente o contrário, é a cegueira pelo ouro que produz a névoa: “A névoa que enche os aposentos/ não vem do dia nem da noite:/ vem da cegueira...” (MEIRELES, 1989: 214).

A imagem da cegueira moral atribuindo nefastidão ao ouro é extremamente verossímil, já que se trata de um metal que reluz e ofusca (logo, “cega”), e condizente com o universo trágico, onde a cegueira é metáfora para a própria ignorância do homem diante de seu destino (ensinou-nos Édipo) ou, no caso de cegueira literal, para a sensibilidade que nos permite ver além (Tirésias é o exemplo paradigmático). Este aspecto glaucômico da *hybris* de Jasão, que almeja a captura do velo de ouro como instrumento de sua insolente cobiça por honra heróica e poder régio, será determinante para o decurso trágico do mito dos argonautas, sobretudo no que se refere à tragédia de Eurípidés.

Medeia compreendeu, sabiamente, a fraqueza dos civilizados diante do ouro, capaz de corromper qualquer suposta convicção moral: “O ouro é para os mortais mais potente que mil argumentos” [χρυσὸς δὲ κρείσσων μυρίων λόγων βροτοῖς], diz, no v. 965. A cobiça pelo metal precioso espelha, assim, nossas mais constitutivas insolências e vaidades: é desta aguda percepção que a heroína de Eurípidés lança mão para pôr em marcha sua vingança contra Jasão, quando envia ouro para regalar a nova esposa do argonauta perjuro. A notícia do êxito dos planos de Medeia em aniquilar seus inimigos, que o Mensageiro nos traz entre os vv. 1136-1230, confirma a astúcia da maga. Medeia enviara, por meio de seus filhos, presentes envenenados à princesa de Corinto, noiva de Jasão. Embora “tocada pela aversão que lhe causara o ingresso das crianças” [τέκνων σῶν εἰσιδεῖν ξυνωρίδα, v. 1145], o servo conta que a filha de Creonte, “ao ver o adereço, não resistiu, e deu ao marido o seu consentimento para tudo” [ὡς ἐσεῖδε κόσμον, οὐκ ἠνέσχετο,/ ἀλλ' ἦνεσ' ἀνδρὶ πάντα, vv. 1156-1157]. Pouco depois, o mensageiro confirma a Medeia que a cobiça não só convence, mas também queima, já que descreve “o diadema de ouro, colocado na cabeça, a largar uma torrente mágica de

¹² Sobre este tema, do ponto de vista histórico, continua referencial o ensaio de Eduardo Galeano (2006), *Las venas abiertas de América Latina*, lançado, em 1971, na Cidade do México.

fogo omnívoro” [χρυσοῦς μὲν ἀμφὶ κρατὶ κείμενος πλόκος/ θαυμαστὸν ἔει νᾶμα παμφάγου πυρός, vv. 1186-1187]. O ouro, por cuja cobiça o espírito arde, é uma fera devoradora: “solidamente, o ouro retinha a sua presa” [ἀραρότως/ σύνδεσμα χρυσὸς εἶχε, vv. 1192-1193], conclui o Mensageiro.

Outro ponto em que o *Romanceiro da Inconfidência* espelhará, como também espelhou a História, a narrativa mítica do velo de ouro diz respeito ao tema do esquartejamento. No Romance LX, lemos:

*Tudo leva na memória
o Alferes, que sabe o amargo
fim do seu precário corpo
diante do povo assombrado.
(...)
Pois agora é quase um morto,
partido em quatro pedaços,
e – para que Deus o aviste –
levantado em postes altos.¹³*

(MEIRELES, 1989: 202-203)

Assim como a cobiça pelo ouro das Minas Gerais está, segundo a visão poética de Cecília Meireles, na gênese do esquartejamento do Alferes Tiradentes, a cobiça pelo velo de ouro produzirá o esquartejamento de Apsirto, irmão de Medeia. A princesa, “ferida no seu peito pelo amor de Jasão”, assassinou e esquartejou o próprio irmão, usando as partes de seu cadáver, que espalhou pela estrada, para atrasar a perseguição do rei Eetes (pai de Medeia e Apsirto) contra o criminoso casal, que fugia da Cólquida com a pele preciosa. No caso do mártir da Conjuração Mineira, as partes de seu corpo foram também depostas pela estrada, mais especificamente o caminho entre o Rio de Janeiro, onde foi enforcado, e Ouro Preto, sede da Inconfidência. Neste caso, não havia o intuito de atrasar a viagem de ninguém (e aí daquele que ensaiasse reclamar tal cadáver); havia, sim, a crueldade, de requinte inquisitorial, de usar a pena de Tiradentes como exemplo, não “para que Deus o aviste” (recurso marcadamente irônico de uma poeta atea), mas a fim de intimidar quaisquer outras possíveis iniciativas libertárias na então Colônia.

A aproximação, neste começo de tese, entre o mito de que se serve Eurípides e o poema de Cecília Meireles – uma obra do pós-guerra (data de 1953) que se reporta a um dos episódios mais traumáticos da história luso-brasileira – é menos aleatória ou arbitrária do que parece. Primeiro, espanta-me, enormemente, que elementos como os que compõem o ciclo argonáutico, tão marcados pela experiência da dor e da violência (e que, de tão contranaturais,

¹³ A grafia em itálico corresponde à apresentada na edição do *Romanceiro*.

só no plano mítico encontram algum grau de verossimilhança), possam de fato ocorrer como experiência histórica. Comprova-se, como observou Aristóteles, que a vida é mesmo inverossímil: “portanto, a poesia é mais filosófica e possui um caráter mais elevado do que a História” (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451b 6-7).

Porém, a devolução do fato histórico ao plano da literatura, ação trágica empreendida pela poeta brasileira, leva-nos a refletir sobre a dimensão política do texto literário, já que por vezes somos levados a crer que o mundo moderno, diferentemente do mundo grego, produz literatura apolítica. Além de tudo, a própria poeta confessa sua inspiração nos mitos trágicos de outrora ao espantar-se com “a enormidade daquela tragédia desenrolada entre Minas e o Rio, forte, violenta, inexorável como as mais perfeitas de outros tempos, dos tempos antigos da Grécia, e que os helenos fixaram por escrito, e que até hoje servem de alta lição, para acabar de humanizar os homens” (MEIRELES, 1989: 16-17).

Como se vê, o espanto de Cecília Meireles em face das guerras de sua própria pátria – as duas que ouviu pelo rádio e a que narrou em seu *Romanceiro* – não merece menos crédito do que o espanto de Eurípides em face das guerras da sua. Segundo Maria de Fátima Sousa e Silva (2011: 3), a experiência de crescente individualização no teatro grego (e, de certo modo, o indivíduo, mais que a *polis*, interessará a Eurípides) está diretamente ligada ao trauma de Atenas com a Guerra do Peloponeso, que, no final do chamado Século de Péricles, “colocou em pauta a naturalidade dessa vida política, uma vez que ela, tal como os atenienses a conceberam, deu as piores provas, não protegeu seus cidadãos e ruiu. (...) a experiência a partir daí é de que o indivíduo não pode mais contar com o coletivo como sua salvaguarda, cada um deve procurar a sua própria vida e a sua própria salvação”. Ao fim da guerra, as muralhas de Atenas foram derrubadas – símbolo não só de seu subjugo ao inimigo vitorioso, mas de sua perda de coesão sociopolítica e, claro, cultural. Não foram poucos os que, a partir daí, refugiaram-se no exílio. Eurípides, diga-se de passagem, foi um deles. Esta vivência da História, que recai sobre a própria pele, precisa ser considerada para a leitura de seu espantoso teatro.

Além disso, a questão do cadáver, retomando o ponto do esquartejamento de Apsirto – que, como Alferes, inicia por A e tem sete letras (sendo, em ambos, quatro consoantes e três vogais) –, é muitas vezes tema central na tragédia grega (e, como é evidente, sintomatiza a convalescência bélica dos atenienses). O melhor exemplo está, sem dúvida, em *Antígona*, de Sófocles, obra cujo conflito dramático nasce da polêmica entre sepultar ou não o corpo de Polinices: Creonte, o rei, considera o sobrinho morto um traidor da pátria, por isso vê seu sepultamento como um ato sacrílego; Antígona, pelo contrário, toma como sagrada sua

obstinação em dar sepultura ao irmão. Ademais, as partes do corpo – muitas vezes relacionadas às juras e súplicas – são matéria tratada com forte carga simbólica nas obras dos três grandes Trágicos (Ésquilo, Sófocles e Eurípides). Mas não será exagero afirmar que em Eurípides – autor cujas temáticas incidirão, mais que as de seus antecessores, sobre o demasiado humano – o tema do corpo atingirá um estatuto trágico singular. A esta questão, por ser nevrálgica em *Medeia*, voltaremos adiante, mas, desde já, vale a pena ao menos mencionar o exemplo de *As Bacantes*, tragédia em que o esquartejamento de Penteu pela própria mãe fundirá dois motivos relevantes em toda a obra poética de Eurípides: o corpo fragmentado em partes e o atentado filicida.

De regresso ao prólogo da *Ama*, cujas imagens tão sinteticamente contemplam o amplo espectro mítico abarcado pela tragédia de Eurípides, o poema informa, também, que Medeia, “depois de convencer as filhas de Pélias a matar o pai, habitaria esta terra de Corinto com o marido e os filhos, alegrando com sua fuga os cidadãos a cujo país chegara”. Ocorre que Pélias, como era de se esperar, embora admirado com o feito de Jasão (e Medeia), que de fato lhe ofereceu o velo dourado, não cumpre com sua promessa e recusa-se a abdicar do trono em prol do sobrinho argonauta. Fica patente, aqui, um aspecto familiar significativo para elucidarmos o caráter de Jasão: os homens de sua família não são homens de palavra. Medeia, já neste ponto, revela seu singular senso de justiça: aqui se faz, aqui se paga. A princesa da Cólquida – sobrinha da feiticeira Circe (cf. HESÍODO, *Teogonia*, v. 957) – é famosa, no mundo arcaico, por suas artes mágicas¹⁴ e cosméticas (é bem provável que não só nos tornozelos estivesse a beleza de Medeia).

Como nos dias de hoje – em que os investimentos na área de cirurgia plástica superam inúmeras vezes os destinados, por exemplo, às pesquisas da cura do Alzheimer – também no imaginário antigo, sob certo aspecto, beleza vale mais que muita coisa (lembremo-nos da razão da Guerra de Troia: nada além do que o resgate da bela Helena). Pois bem, as filhas de Pélias, priminhas de Jasão apegadíssimas ao pai, temiam perdê-lo devido a seu irrefreável envelhecimento. Recorrem às poções cosméticas de Medeia, que prontamente se oferece para resolver o caso. Medeia prepara, então, um banho rejuvenescedor para Pélias, mas adverte as princesas tessálicas de que precisariam, antes das prometidas libações, fatiar o velho pai, para que os guentos do banho, na sequencia, soldassem e remodelassem o corpo, que acabaria rejuvenescido. O tema interessou tanto a Eurípides, que o dramaturgo não só lhe dedicou esta

¹⁴ Maria Regina Cândido (2006) realizou um estudo específico sobre a questão da magia no mito de Medeia. Destaco também o estudo de Emílio Suarez de la Torre (2006) sobre a recepção deste mito na obra-prima de Ovídio: as artes mágicas de Medeia estão na origem de muitas *Metamorfoses*.

breve (mas determinante) referência em *Medeia* como também deu a ele uma tragédia própria, *As Pelíades*, infelizmente perdida, como tantas outras (cf. ROCHA PEREIRA, 2005: 111).

Não será prematuro adiantar que o tema da bruxaria e do rejuvenescimento será, como veremos na segunda etapa desta tese, a mola propulsora da ação dramática na *Gretchentragödie*, obra de Goethe que ecoa, em muitos aspectos, a *Medeia* de Eurípides. A diferença, porém, é que o banho que, no século XVIII, tomou Fausto, de fato fez-lhe um bem imenso, rejuvenescendo-o dos 50 para os 20 anos (ainda que a juventude, também veremos, não lhe tenha trazido as vantagens que esperava). Quanto ao banho preparado para Pélias, suas filhas até hoje esperam que ele ressuscite da banheira régia que, para Medeia, serviu de caldeirão. Comparando as datas distanciadas dos dois banhos, poderíamos, por tentação argumentativa, supor que se trata de uma questão de avanço científico e aprimoramento técnico do procedimento. Mas, no que se refere a Medeia, sua eficácia como maga é incontestável (a tragédia de Eurípides é a obra que melhor o comprova) e não há outra hipótese para a *causa mortis* de Pélias do que ter sido assassinado e esquartejado por suas próprias filhas. A sagacidade de Medeia no episódio é tamanha que nem sequer precisou sujar as mãos para operar sua vingança. Ressalte-se, antes de tudo e mais nada, esta inquestionável qualidade do “ser extraordinário” que é a princesa da Cólquida: Medeia é inteligente.

Feito o estrago, Jasão e Medeia fogem para Corinto, e a esta altura já houve tempo para o casamento e inspiração para terem dois filhos (não esqueçamos, por favor, da maldição homérica contra os que cruzaram os mares das Sereias). O destino em questão não foi escolhido nem por casualidade nem por qualquer atrativo turístico da nova pátria (muito pelo contrário, eram tempos de crise na terra coríntia). Também neste ponto é a diplomática Medeia quem dá solução à errância da família de refugiados. Corinto padecia, então, de uma aguda vaga de fome, estando comprometida a sobrevivência de sua população. Segundo o escoliasta de Píndaro (*Olímpicas*, XIII, 74), informa-nos Rocha Pereira (2005: 111), “Medeia pôs termo à fome que lavrava em Corinto”.

É, portanto, com grande esperança que os coríntios (e entendamos esta Corinto como alter-ego da Atenas clássica, como sói ocorrer com qualquer cidade fictícia na tragédia grega, seja ela Tebas, Trezena etc.) acolhem Medeia, o marido e a prole, já que confiavam nos poderes sobrenaturais da maga para a salvaguarda da crise de subsistência. Como se vê, não é de hoje que os gregos esperam que uma estrangeira loira¹⁵ – Medeia ou Merkel – lhes tire,

¹⁵ A pele alva de Medeia é referida no v. 30 (“colo alvinitente” [πάλλευκον δέρην]) e no v. 923 (“rosto branco” [λευκήν ἔμπαλιν]). O Mensageiro notará, relativamente aos filhos de Medeia e Jasão, “a loira cabeça das crianças” [ὁ δὲ ξανθὸν κάρα/ παιδῶν], nos vv. 1141-1142.

milagrosamente, do fundo do poço. Outra vez, terei de trair certos preceitos filológicos que me foram ensinados e, assim, recorrer a um texto contemporâneo para deitar ao sol a leitura do texto antigo.

Ocorre que, assim como Merkel, síndica do condomínio europeu disposta a resgatar Atenas, impõe aos gregos de hoje medidas de austeridade sem precedentes, Medeia também aos coríntios de antanho exigiu sacrifícios. Conta-nos um dos grandes vultos da literatura contemporânea no Leste europeu, a recém falecida Christa Wolf – em seu romance *Medea. Stimmen* [*Medeia. Vozes*], de 1996 – que Medeia não terá usado de suas artes circenses (as quais preservava tão só como último recurso) para sanar a fome em Corinto. O malabarismo foi outro: assim como lançou mão apenas da inteligência para resolver a questão de Pélias, Medeia terá recorrido também à própria inteligência (e, no novo caso, uma inteligência visivelmente manifesta como habilidade política) para conquistar seu lugar ao sol na nova pátria. O relato de Wolf salienta o choque cultural entre Oriente bárbaro (comunista) e Ocidente civilizado (capitalista) na lenda perpetuada por Eurípides.

Acontece que Medeia estranhou, enormemente, a persistência da fome em Corinto, já que os cavalos abundavam em sua paisagem. Sugeriu aos cidadãos que, sem demora, comessem a carne de seu farto gado. Fato é que, a seguir à benfazeja chegada de Medeia, em Corinto comia-se bem. Até aqui, e nisto o texto de Eurípides informa o suficiente, já se pôde perceber outro aspecto determinante do *ethos* de Medeia: “dura para os inimigos, benévola para os amigos” [βαρεῖαν ἐχθροῖς καὶ φίλοισιν εὐμενῆ] (EURÍPIDES, *Medeia*, v. 809). Ainda segundo Wolf, a solução da fome em Corinto estabeleceu uma ambígua relação afetiva entre Medeia e o povo de sua agora pátria estrangeira: se, por um lado, os coríntios amavam Medeia pela benesse gastronômica que lhes concedeu, por outro, recalçavam-lhe um ódio imenso, já que a nova dieta tinha, para eles, um sentido sacrílego. O cavalo era, para os coríntios, um animal sagrado. E aqui encontramos uma representação da sacralidade do gado em tudo condizente com o ciclo argonáutico, quer no que diz respeito às santas vacas sacrificadas pelos argonautas na Ilha do Sol (como vimos na *Odisseia*), quer no que se refere ao carneiro sagrado cuja pele converteu-se no velo de ouro que motivou tudo isso. A sacralidade do gado morto está na origem (inclusive etimológica) de toda tragédia, de todo “canto do bode” oferecido, ritualisticamente, a Dioniso, deus maior do teatro.

Sobre a antipatia velada (ou nem tanto) dos coríntios por Medeia, voltaremos mais à frente, porque também as narrativas da Antiguidade nos dão esta notícia. De todo modo, é interessante observar o quanto este aspecto é fundamental na narrativa de Christa Wolf, onde Medeia não será a assassina dos próprios filhos, mas, antes, uma vítima política da nova

pátria. A ideia de cidade maculada, assentada sobre o crime, está devidamente contemplada no romance: “e desde esse momento só penso nessa pequena caveira de criança, nessas omoplatas de ossos finos, nessa coluna vertebral tão frágil. Ah! Esta cidade foi erguida sobre uma monstruosidade” (WOLF, 1996: 24). Numa Medeia que recusa o crime contra a infância, visivelmente em diálogo com as questões do mundo contemporâneo, o Oriente donde provém a heroína olha com estranheza para os valores capitalistas do Ocidente: “o valor de um cidadão de Corinto depende da quantidade de ouro que possui” (WOLF, 1996: 35). Outra vez o ouro é motivo de tragédia: os mundos de Medeia e Jasão estão separados, em Christa Wolf, por uma cortina de ferro.

Diz a Ama, regressando ao texto que mais nos interessa, que Medeia alegrou “os cidadãos a cujo país chegara, em tudo concorde com Jasão. Porque é essa certamente a maior segurança, que a mulher não discorde do marido”. Num prólogo em que todas as coordenadas da obra estão sintética e praticamente dadas, esta última frase põe termo à narração dos antecedentes míticos sobre os quais se assenta a ação dramática fabulada por Eurípides e desloca a atenção do espectador para a mazela social que a tragédia propõe denunciar e refletir. É problemática e complexa a relação dos gregos antigos com as mulheres. A ambiguidade dos coríntios para com Medeia, no limiar entre o amor e o ódio, serve como exemplo ficcional. O teatro é, desde sempre, espelho (espectro, espectáculo, espectador): “a acção de *Medeia* passa-se em Corinto, num tempo heróico e pretérito, mas os espectadores que assistiram à representação viviam em Atenas, no último quartel do séc. V” (LEÃO, 2006: 77).

1.1.2 Medeia e a condição social da mulher na Grécia antiga

“O teatro antigo é um teatro essencialmente de mensagem. Faz o papel de uma instituição pública, que tem uma pedagogia a transmitir e tem muita consciência da necessidade de fazê-lo. É um teatro realmente político nesse sentido”, afirma Maria de Fátima Sousa e Silva (2011: 2). Os Trágicos de Atenas (assim como, a seguir, os Cômicos), mesmo patrocinados pelo Estado, não pouparam os palcos da cidade dos temas mais espinhosos que frequentavam aquela realidade sociopolítica, o que comprova o elevado grau da liberdade de expressão em que se assentava a democracia grega no Século de Péricles, invejável, ainda e até, para os padrões democráticos contemporâneos. Entretanto, a dimensão pública do drama

grego não resultou num teatro que tão somente servia de meio para transmitir uma lição moral, mas, pelo contrário, fez de sua relevância política uma espécie de estratagema a partir do qual pôde delimitar seu espaço de autonomia, de diferenciação em face das outras esferas da existência.

Concordo, assim, com Jean- Pierre Vernant & Pierre Vidal-Naquet (2002: 13), que afirmam que a singularidade estética da tragédia ática, embora em franco diálogo com as instituições religiosas e jurídicas de seu tempo, não se deixa confundir com outros setores da vida pública. “Nenhuma tragédia (...) é um debate jurídico, nem o direito comporta em si algo de trágico. As palavras, as noções, os esquemas de pensamento são utilizados pelos poetas de forma bem diferente da utilizada no tribunal ou pelos oradores. Fora de seu contexto técnico, de certa forma, mudam de função e, na obra dos Trágicos, misturados e opostos a outros, vieram a ser elementos de uma confrontação geral de valores”.

A referência da Ama de Medeia à concordância da mulher para com seu marido como a maior das seguranças deixa patente, nos primeiros versos da obra, que valor está, primordialmente, a ser confrontado nesta tragédia. Nicole Loraux (1989: 10), ao tomar como referência a ambiguidade com que se representou a figura de Tirésias (visível, inclusive, no fato de que o/ a profeta frequentou os dois gêneros: ora mulher, ora homem), discute a “*confondante misogynie des Grecs*”, que – quer na literatura, quer na vida pública – se expressou com imensa complexidade.

Com relação à plenitude da cidadania na antiga Atenas, informa Delfim Leão (2008: 191) que “o estatuto de *polites* era (...) uma prerrogativa distintiva do varão livre, que havia adquirido essa posição juntamente com a herança própria de um filho legítimo, portanto de alguém que havia nascido de forma regular (e como tal havia sido publicamente reconhecido), no seio de uma família de cidadãos”. Embora sejam incontáveis os autores que mencionam este limite muito restrito com que, na Atenas clássica, se concedia o título de cidadão pleno, de *polites* – o que não incluiria, por certo, escravos, crianças, mulheres ou estrangeiros –, seria demasiado ortodoxo depreender, de tal conceito, a crença [*pistis* ou *doxa*] de que a mulher grega não participava da vida pública.

Há, por exemplo, notícias de que as mulheres terão frequentado os teatros (refiro-me, desta vez, à plateia, já que, como personagens, sua relevância supera a masculina, embora não houvesse atrizes), e é preciso ter em conta que em nenhum outro momento da História o teatro atingiu um estatuto político tão elevado, como prática social, quanto na Grécia do séc. V a.C. Delfim Leão (2006: 77) observa, ainda, que as tarefas de buscar água à fonte e alimentos ao mercado sempre foram muito identificadas, no contexto mediterrânico, às atividades

femininas. O autor observa, além disso, que a participação das mulheres neste trânsito entre espaço privado (*oikos*) e espaço público (*polis*) tenderia a afigurar-se maior entre as famílias economicamente menos favorecidas, que não poderiam dispensar o contributo monetário do trabalho feminino.

A verdade é que, desde a perspectiva econômica, a relação dos gregos com a mulher é ambígua no que se refere às brechas para sua relativa autonomia e liberdade. O caso do dote e da herança é particularmente ilustrativo da questão. Também segundo Delfim Leão (2005: 5-7), desta vez em seu estudo sobre o direito familiar nos tempos de Sólon (portanto, ainda no séc. VI a.C.), o *oikos* – espaço privado, no sentido material e simbólico – pode ser traduzido como ‘morada’, ‘família’ ou na acepção geral de ‘patrimônio’. No caso do falecimento do *kyrios* (cidadão pleno, chefe da família), era à esposa (e não ao filho mais velho, por exemplo) que competia o direito imediato à herança, à semelhança do que ocorre, no Ocidente, nos dias de hoje. Sem embargo, diferente do que hoje às vezes ocorre, àquela época a herança legada prioritariamente à esposa não era motivo de festas, quiçá de maricídio, para mulher alguma, pois, embora na posse de sua fortuna (o que, logicamente, remete à noção de que o dote da esposa é, por excelência e desde os tempos mais remotos, o mecanismo social de perpetuação do patrimônio familiar), a mulher dependia de que um novo *kyrios* assumisse a guarda do *oikos*, fosse ele o primogênito ou um novo marido (escolhido, possivelmente, dentro de uma linha sucessória também parental).

Este aspecto da dependência jurídica da mulher à figura masculina está nitidamente protestado em *Medeia* (vv. 231-234), por Medeia: “somos nós, mulheres, a mais mísera criatura. Nós, que primeiro temos de comprar, à força de riqueza, um marido e de tomar um déspota do nosso corpo” [γυναϊκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν· ἄς πρώτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆι/ πόσιν πρίασθαι δεσπότην τε σώματος/ λαβεῖν]. Também este aspecto do mito de Medeia – a objetualização da mulher e a mercantilização de seu corpo – não passou despercebido do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1989: 66), livro em que, no “Romance X ou Da Donzelinha Pobre”, a poeta denuncia o fado à solidão das mulheres que não tivessem um dote que lhes substanciasse valor: “são de ouro e diamante/ quantas lágrimas chorares!”.

Ainda podíamos referir, no tocante à condição feminina, a ambiguidade de inúmeros outros aspectos da lei na Antiguidade, mas creio que este exemplo da sucessão patrimonial seja, por ora, já suficiente para desconfiarmos do grau de vulnerabilidade a que, tendo em conta as concepções da justiça grega, Jasão condenou Medeia, segundo a situação da heroína descrita pela Ama na continuação de seu monólogo. Note-se que, embora o texto da Ama seja

menos um rasgado lamento dramático e mais uma apresentação, à maneira épica, dos fatos, o enunciador responde pela condição social de mulher e de serva¹⁶. Brecht ainda não estava lá, mas nem se sentiria tão deslocado assim se, por um acaso, já estivesse. Conta a Ama nutriz:

Agora tudo lhe é odioso, e aborrece-a o que mais ama. Traindo a minha senhora e seus próprios filhos, Jasão repousa no tálamo régio, tendo desposado a filha de Creonte, que manda nestas terras; e Medeia, desgraçada e desprezada, clama pelos juramentos, invoca as mãos que se apertaram, esse penhor máximo, e toma os deuses por testemunhas da recompensa que recebe de Jasão. Jaz sem comer, o corpo abandonado à dor, consumindo nas lágrimas todo o tempo, desde que se sentiu injuriada pelo marido, sem erguer os olhos, sem desviar o rosto do chão. Como uma rocha ou uma onda do mar, assim escuta os amigos, quando a aconselham. A não ser quando alguma vez, volvendo o colo alvinitente, de si para si lamenta o pai querido, a terra e a casa que traiu para vir com o homem que agora a desprezou.

Ou, em grego:

νῦν δ' ἐχθρὰ πάντα καὶ νοσεῖ τὰ φίλτατα.
 προδοὺς γὰρ αὐτοῦ τέκνα δεσπότην τ' ἐμὴν
 γάμοις Ἰάσων βασιλικοῖς εὐνάζεται,
 γήμας Κρέοντος παῖδ', ὃς αἰσυνᾷ χθονός.
 Μήδεια δ' ἡ δύστηνος ἠτιμασμένη 20
 βοᾷ μὲν ὄρκους, ἀνακαλεῖ δὲ δεξιᾶς
 πίστιν μεγίστην, καὶ θεοὺς μαρτύρεται
 οἴας ἀμοιβῆς ἐξ Ἰάσονος κυρεῖ.
 κεῖται δ' ἄσιτος, σῶμ' ὑφεῖσ' ἀλγηδόσιν,
 τὸν πάντα συντήκουσα δακρυῖος χρόνον 25
 ἐπεὶ πρὸς ἀνδρὸς ἦισθετ' ἠδικημένη,
 οὐτ' ὄμμ' ἐπαίρουσ' οὐτ' ἀπαλλάσσοῦσα γῆς
 πρόσωπον· ὡς δὲ πέτρος ἢ θαλάσσιος
 κλύδων ἀκούει νοθετουμένη φίλων,
 ἦν μὴ ποτε στρέψασα πάλλευκον δέριον 30
 αὐτὴ πρὸς αὐτὴν πατέρ' ἀποιμώξῃ φίλον
 καὶ γαῖαν οἴκους θ', οὕς προδοῦσ' ἀφίκετο
 μετ' ἀνδρὸς ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει.

(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 16-33).

Com mais estes versos, já sabemos o que aprontou Jasão contra Medeia, e também contra os filhos: o argonauta abandonou a própria família, tendo em mãos a possibilidade de desposar a princesa local, filha do rei Creonte. Reparemos, desde já, num pormenor da tragédia de Eurípides: a peça não dá nome à nova noiva de Jasão. Porém, os antigos argumentos da peça lhe tratam por Glauce – como é o caso do argumento do gramático

¹⁶ Rocha Pereira (2005: 25) observa que em *Medeia*, como é de hábito em Eurípides, figuras subservientes, como a Ama e o Pedagogo, ganham estatuto de personagens com grande dignidade. Numa obra sobre a maternidade, é curioso observar que a Ama é uma espécie de duplo de Medeia: no v. 80, a serva refere-se aos filhos de Medeia como se fossem seus (não por qualquer patologia freudiana, mas pela nítida razão de que, como criada nutriz, competem a ela certas funções maternas). A meu ver, a densidade humana da criadagem de Eurípides agrega-se a seu amplo leque de contestações diante da realidade política ateniense, cujas leis de outrora consideravam o servo um bem patrimonial da família (cf. Leão, 2005). Eurípides descapitaliza e humaniza este vínculo quando a Ama diz, nos vv. 54-55, que “aos escravos fiéis atinge-os duramente a desgraça de seus amos” [χρηστοῖσι δούλοις ξυμφορὰ τὰ δεσποτῶν/ κακῶς πίτνοντα καὶ φρενῶν ἀνθάπτεται]. A, digamos, desaristocratização das grandes figuras será, por razões distintas das de Eurípides, também marcante nas obras de Goethe e García Lorca tratadas nesta tese, cujas protagonistas são mulheres camponesas (embora, psíquica e eticamente, nada simplórias). Atribui-se ao Fígaro de Beaumarchais, da peça *O Barbeiro de Sevilha*, o título de primeiro criado protagonista numa obra teatral.

Aristófanes de Bizâncio (2010:19) –, o que é corroborado pelo que descreve Pausânias sobre a Fonte de Glauce, local donde a princesa coríntia se terá atirado no desespero que lhe causaram, veremos, os venenos terroristas de Medeia. A Fonte, reconstituída na época romana, ainda pode ser visitada como ponto turístico na cidade de Istmo, outrora Corinto (cf. ROCHA PEREIRA, 2005: 12). Autores futuros, como Sêneca (mas não só), chamarão a princesa de Creúsa ou de Creonteia, nomes genéricos que, em última instância, nada mais significam além de “filha de Creonte”.

O que, enfim, interessa salientar aqui é a desimportância do nome da felizarda, informação que, para Eurípidés, se torna secundária se comparada ao ato implicado na nova boda de Jasão. Para este ato, sim, Eurípidés tem não só uma palavra, mas inúmeras de suas variantes lexicais: *prodousia* [προδοῦσια], isto é, ‘traição’¹⁷. Já em termos jurídicos – e é preciso considerar o divórcio como uma situação absolutamente rara no mundo grego antigo –, abandonar a família depõe, evidentemente, contra as obrigações legais de um *kyrios*, de um chefe de família, para com seus codependentes, nomeadamente a mulher e os filhos, mas também os servos, o que, não nos deixa mentir a Ama, é aplicável ao caso. O *kyrios*, para os gregos, é a figura que legitima publicamente a existência do *oikos*; e é por esta razão que a Ama virá a afirmar, no v. 139, “Casa – já não é” [οὐκ εἰσὶ δόμοι], tendo em vista a vulnerabilidade impingida àquele lar em decorrência de seu abandono por Jasão.

Afinal, Medeia era, de fato, legítima mulher de Jasão. Atentando ao texto de Eurípidés, invocar “as mãos que se apertaram”, como bem lembra a Ama, diz respeito, numa tradução ao pé-da-letra (cf. ROCHA PEREIRA, 2006: 112), a invocar “o penhor máximo da mão direita” [δεξιᾶς/ πίστιν μεγίστην] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 20-21). Fica patente, aqui, o já mencionado hábito de Eurípidés em tirar partido do cariz simbólico de determinadas partes do corpo. Para o autor, o corpo humano funciona como um rico código linguístico: quanto mais específico é o fragmento retratado, mais potente é o símbolo que ele comunica. Nesse sentido, a sacralidade do matrimônio de Jasão e Medeia fica suficientemente comprovada na expressão da mão direita como penhor invocado.

Além disso, Leão (2006: 70), também recomendando as observações de Allan (2002: 50-51), chama a atenção para o sentido vinculativo que as juras religiosas, tal e qual as proferidas por Jasão e Medeia, teriam para o público grego: neste aspecto, sobre o

¹⁷ O grupo léxico em questão aparece, em *Medeia*, para se referir aos dois lados do conflito, sendo em alguma medida traidores tanto Medeia, que traiu sua terra e sua casa natal, quanto Jasão, que traiu a família pela qual era responsável, *kyrios*. Nos vv. 32-33, lemos, relativamente a Medeia: "a terra e a casa que traiu para vir com o homem que agora a desprezou" [καὶ γαῖαν οἴκουθ' ὅς προδοῦσ' ἀφίκετο/ μετ' ἀνδρὸς ὃς σφε νῦν ἀτιμάσας ἔχει.]. A ideia repete-se no v. 483 e nos vv. 502-503. Por outro lado, Medeia é descrita como traída, e desta vez o assunto é mesmo conjugal, no v. 207, onde é chamada de *prodoutan* [προδότην], “a traída”.

compromisso em face das divindades recai um peso ainda maior do que sobre um compromisso restrito ao campo da lei. O corolário de divindades invocado para legitimar a união de Jasão e Medeia é enorme, e começou, de certo modo, com a figura de Hera, que, na *Odisseia*, conduzia a nau de Jasão – ajuda que, na tragédia que nos ocupa, o mal agradecido argonauta atribui a Afrodite: “Foi Cípria a única salvadora da minha viagem” [Κύπριν νομίζω τῆς ἐμῆς ναυκληρίας/ σώτειραν εἶναι θεῶν τε κἀνθρώπων μόνην] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 527-528).

A obra de Eurípides agregará à união do argonauta com a princesa da Cólquida, portanto, outros guardiões divinos. Entre os vv. 160-162, Medeia reclama: “Ó grande Têmis, Ártemis venerável,/ vêdes o que eu sofro, eu que prendi a mim,/ com grandes juras o esposo maldito!” [ὦ μεγάλα Θέμι καὶ πότνι' Ἄρτεμι,/ λεύσσεθ' ἃ πάσχω, μεγάλοις ὄρκοις/ ἐνδησαμένα τὸν κατάρατον πόσιν]. A mesma Têmis, desta vez acompanhada não de Ártemis, mas de Zeus, é conclamada, pela Ama, poucos versos depois: “Ouvís como fala e grita/ por Têmis, patrona dos votos, e por Zeus,/ que val’ como guardião das juras p’ra os mortais” [κλύεθ' οἷα λέγει κάπιβοῶται/ Θέμιν εὐκταίαν Ζῆνά θ', ὃς ὄρκων/ θνητοῖς ταμίας νενόμισται] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 168-170).

Têmis, deusa da Justiça, está em coerente companhia nos apelos de Medeia, ainda que Ártemis e Zeus sejam, à semelhança dos ministros de hoje em dia, um bocado contraditórios para as pastas de governo que ocupam. Ártemis, embora caçadora e protetora das virgens, é a divindade que protege as mães na hora do parto. Zeus, a despeito das escandalosas infidelidades praticadas contra Hera, já na *Ilíada* (Canto III, vv. 276-280 e Canto XIX, vv. 258-260) é o deus que castiga os perjuros: faz o que eu digo, mas não façás o que eu faço. Os versos da *Ilíada* que confirmam Zeus como exótico guardião da fidelidade têm servido como chave de leitura para sua invocação por Medeia. Entretanto, conforme observa Rocha Pereira (2006: 112-113), mais difícil de perceber seria a reverência a Ártemis, que tem sido considerada, nesta obra, só explicável se lida sob uma espécie de sincretismo com Hécate, deusa dos caminhos e encruzilhadas, à qual Medeia proferirá juras nos vv. 395-398.

Não percebo, para ser sincero, qual a dificuldade da fortuna crítica em associar Ártemis a Medeia. Relacioná-la, de modo sincrético, às competências de Hécate parece-me, por um lado, coerente: Hécate, deusa ligada à feitiçaria e aos mistérios noturnos, sem dúvida compõe o espectro divino de Medeia. Por outro lado, na obra de Eurípides, Ártemis identifica-se sobretudo com o dia. Dirá Hipólito, devoto artêmico: “Não estou interessado em deuses cujas maravilhas aconteçam de noite” [οὐδεὶς μ' ἀρέσκει νυκτὶ θαυμαστὸς θεῶν] (EURÍPIDES, *Hipólito*, v. 106), referindo-se, evidentemente, a Afrodite, arquinimiga de

Ártemis. Claro que há contradições entre Medeia e Ártemis, a começar pelo fato de que esta deusa prega a virgindade, e Medeia é, a esta altura, mãe de dois rebentos. Mas, se formos pelo lado contraditório, é capaz de não sobrar ninguém no Olimpo a quem rogar (Hera e Zeus são, no caso, os exemplos mais claros), já que os deuses gregos espelham as mais agudas contradições humanas. Ocorre que Ártemis é caçadora e o mito de Medeia, desde seus antecedentes argonáuticos, está, como vimos, muito vinculado ao sacrifício animal. Não será exagero dizer que Eurípides leva profundamente em conta este aspecto da deusa, já que o sacrifício animal (e humano) a Ártemis é tema de suas duas Ifigênicas: *Ifigénia em Áulide* e *Ifigénia entre os Tauros*.

Voltaremos, mais adiante, ao tema de Ifigênia, que também interessou a Goethe e García Lorca. Por ora, há outro aspecto artêmico que me parece, em definitivo, garantir sua coerência nos lamentos de Medeia. É também na própria obra euripidiana, desta vez em *Hipólito* (vv. 166-169), que encontramos Ártemis qualificada não só como caçadora, mas como protetora dos partos: "Mas eu invoquei a mitigadora dos partos, a celestial senhora das setas, Ártemis, que muito invejavelmente, com o consentimento dos deuses, me tem sempre visitado" [τὰν δ' εὐλοχὸν οὐρανίαν/ τόξων μεδέουσάν ἀύτευν/ Ἄρτεμιν, καί μοι πολυζήλωτος αἰεὶ/ σὺν θεοῖσι φοιτᾷ]. Ou seja, o que está em causa na dor de Medeia não é só sua condição de esposa traída, mas é, também e sobretudo, sua condição de mãe – tema maior desta obra –, que se vê, com o perjúrio de Jasão, injuriada em ter dado, com as sofridas dores do parto, descendência ao herói. Ao que parece, tendo em conta a “*confondante misogynie des Grecs*” de que trata Loraux, Medeia ganha, com o abandono por Jasão, dois problemas, e com tríplice efeito: (1) o que fazer para cuidar de si, somando a isto (2) o que fazer para cuidar dos dois filhos. Ainda para as mulheres ocidentais de hoje, o problema de Medeia, nada incomum, não é de fácil resolução.

Com relação ao primeiro problema, tendo em conta a realidade feminina na época clássica, Medeia pode ser considerada, graças ao perjúrio de Jasão, uma desterrada abandonada à própria sorte. Traiu a terra natal ao furtar-lhe seu símbolo confundante, o velo de ouro. Por conseguinte, a traição à própria pátria – que ela, na qualidade de princesa, devia resguardar – corresponde à traição de seu próprio pai, Eetes, rei da Cólquida. De acordo com a sensibilidade legal dos gregos (refiro-me às concepções de direito familiar praticadas desde os tempos de Sólon), num caso de divórcio, como o de Jasão e Medeia, seria aceitável que, estando ainda vivo o pai da divorciada, este reassumisse perante ela suas obrigações como *kyrios*. O fato de ter traído o lar paterno, porém, tira esta hipótese de abrigo do horizonte de Medeia. O segundo candidato a *kyrios* na linha sucessória da esposa abandonada seria, então,

o irmão mais velho. Quanto a este, nem o poder mágico de Medeia, já sabemos pelo caso de Pélias, será capaz de reunir-lhe os pedaços. A aposta no amor de Jasão foi, para Medeia, um ato de generosidade levado ao extremo da crueldade. Flechada por um *pathos* erótico, este extraordinário ser afrodisíaco que é a princesa da Cólquida doou-se a tal ponto a seu amado – cometendo, para a satisfação dele, delitos contra o que para si tinha de mais querido e constitutivo (sua estirpe e sua terra) – que a ausência de Jasão, depois de tudo, condena-a ao total desamparo.

No que diz respeito aos dois filhos, o desabrigo não é diferente. Em sua cuidadosa análise dos aspectos jurídicos que permeiam *Medeia*, Leão (2006: 74) avilta a hipótese de, a partir do casamento de Jasão com a anônima filha de Creonte, Medeia ser rebaixada ao estatuto de concubina (*pallake*), o que, na qualidade de mãe dos filhos de Jasão – príncipe de Corinto no novo contexto –, ao menos garantiria o bem-estar da prole. A própria Medeia simula rebaixar-se a tal condição na cena (v. 866-sq) em que induz Jasão a convencer a nova esposa de receber os presentes (funestíssimos) que a colca lhe quer enviar. Ainda que o mito representado remeta, por temática, a tempos imemoriais, sabemos que as relações humanas (nos níveis político, religioso, psíquico etc.) representadas na tragédia dizem respeito ao tempo presente do espectador (será invenção do séc. XVIII a consciência propriamente histórica que cinge, em cena, o tempo histórico ficcional do tempo histórico do espectador). Nesse sentido, é interessante observar a vigência de uma recente lei promulgada por Péricles em Atenas, por volta de 451-450 (estamos, portanto, 20 anos antes da estreia de *Medeia*).

A nova lei limitava consideravelmente o caráter hereditário da situação de cidadão pleno (*polites*), pois exigia, para a atribuição da cidadania, que pai e mãe fossem ambos cidadãos locais. Medeia, porém, é uma *xene*, isto é, uma estrangeira. Ou seja, comparada à legalidade que viria a legitimar a situação jurídica dos possíveis futuros filhos de Jasão com a princesa coríntia, pode-se supor que é de extrema vulnerabilidade a situação dos filhos de Medeia. Certamente, não teriam direito a qualquer guarida ou quinhão da casa real, como notam muitos comentadores. Ouso acrescentar que, passados os anos, estariam em maior risco ainda, já que representariam, para os príncipes meio-irmãos, uma ameaça ao poder, à semelhança do que viria ocorrer, à época maneirista, em disputas dramáticas como a de Elisabeth e Maria Stuart (tema com o qual Schiller, traduzido para o português por Manuel Bandeira, e Denise Stocklos nos presentearam grandiosos dramas). O ódio entre irmãos é, aliás, parte integrante do imaginário trágico grego; lembro-me, outra vez, da *Antígona* de Sófocles, cujo conflito nasce da alelofagia entre Etéocles e Polinices: irmãos, sim, porém rivais.

Nesse sentido, é perfeitamente hipócrita o argumento de Jasão em sua primeira aparição na peça, quando diz a Medeia que fez o que fez “para criar os filhos como é devido à minha linhagem, dando-lhes irmãos, às crianças de ti nascidas... para os colocar no mesmo grau e, aliando a raça, sermos felizes” [παῖδας δὲ θρέψαιμ' ἄξιως δόμων ἐμῶν/ σπείρας τ' ἀδελφοὺς τοῖσιν ἐκ σέθεν τέκνοις/ ἐς ταὐτὸ θεῖην καὶ ξυναρτήσας γένος] (Eurípides, *Medeia*, vv. 562-564). As preocupações eugênicas de Jasão – que, pela aludida lei de Péricles, não protegeriam, mas, antes e pelo contrário, tornariam legalmente desamparados os filhos com Medeia – continuam mais à frente, quando diz a Medeia, *once again*, que fez o que fez “com o desejo de te salvar e gerar filhos régios, da mesma origem dos mais, que sejam o sustentáculo da casa” [σῶσαι θέλων/ σέ, καὶ τέκνοισι τοῖς ἐμοῖς ὁμοσπόρους/ φῦσαι τυράννους παῖδας, ἔρμα δώμασιν] (Eurípides, *Medeia*, vv. 595-597).

Retomando os dois problemas primeiros, em relação a si e aos filhos, que Medeia tem de resolver pós abandono por Jasão, pode-se afirmar que a protagonista e personagem-título de Eurípides padece, desde o início da obra, de um enorme sofrimento. Aristóteles (*Poética*, 1452b 9-14) observará, no século seguinte, que o sofrimento (*pathos*) é uma das etapas da tragédia, tal como o são a peripécia (*peripeteia*) e o reconhecimento (*anagnorisis*). O mergulho de Eurípides na dor humana, porém, faz desta suposta etapa da trama, do *mythos*, algo além de uma ‘parte’, senão uma circunstância que fundamenta o ‘todo’. Desde o princípio, o *pathos* de Medeia define sua condição de ser errante e injustiçado, seja como mulher, seja como mãe.

No que se refere às mazelas sociais da Atenas clássica, foram tipos como o de Medeia os que mais ocuparam o palco de Eurípides, espaço por excelência consagrado aos que, no plano da realidade, não tinham audível sua voz. Já aqui, a figura de Medeia pode ser compreendida, do ponto de vista sociopolítico, como síntese de toda a alteridade rebaixada frente à primazia de valores que, embora supostamente democráticos, impunham privações intransponíveis aos anseios de liberdade dos que não gozavam da condição legal de cidadão. Medeia é, neste começo de peça, uma vítima do falocentrismo grego, representado em Jasão. Se, na situação anterior ao abandono, Medeia podia ser considerada uma esposa exemplar, “em tudo concorde com Jasão”, a verdade é que, com a investida do argonauta no novo casamento, a situação da heroína é inteiramente outra, revelando, no fundo, alguns dos temas, todos ligados à questão da diferença, denunciados por Eurípides em sua tragédia de 431.

Na análise de Maria Helena da Rocha Pereira (2005: 34-35), a questão da relevância dos juramentos no mundo grego, bem como dos vínculos de hospitalidade neles implicados, é central em *Medeia*. Tendo a concordar, sobretudo porque os juramentos invocados por

Medeia e sua Ama para qualificar a vilania de Jasão parecem, neste começo de peça, ser justamente o ingrediente que atribui protagonismo à princesa da Cólquida, permitindo a empatia do espectador. O que quero dizer, e formulo em pergunta, é: de que maneira, se os juramentos não fossem, para os gregos antigos, um valor ético-político sacramentado, teria Eurípidés sustentado como heroína uma figura que, desde os primeiros versos, é sabidamente traiçoeira e cruel? A seguir, Rocha Pereira vê a situação da mulher em face do casamento (a questão, digamos, “feminista” da obra) e a antinomia ‘gregos *versus* bárbaros’ como temas também relevantes em *Medeia*. A questão da diferença, seja no que diz respeito à relação com a palavra (os juramentos), seja no que diz respeito à condição feminina e estrangeira, parece-me, assim, resumir a problemática política que atravessa toda esta tragédia de Eurípidés.

O outro – quer no que diz respeito ao externo (o estrangeiro bárbaro), quer ao interno, isto é, ao outro de nós mesmos (as paixões irrefreáveis) – é central na pedagogia trágica do teatro de Eurípidés. Como observa Justina Gregory (1997: 10), “*Athen’s changing relations with the external world constituted an aspect of the political that Euripides’ generation was especially well situated to apprehend*”. A derrota na Guerra do Peloponeso obriga Atenas a repensar sua relação com o mundo a ela externo; o teatro de Eurípidés põe-se na coluna vertebral de tal reflexão.

De volta à questão do *pathos*, revela-se, uma vez mais, o procedimento estético de Eurípidés para dar a ver seu discurso político. O sofrimento é expresso no corpo e pelo corpo: o espaço fisiológico da dor¹⁸ não discerne tanto, em Eurípidés, corpo e alma, dicotomia que só em Platão se agravará drasticamente. Afinal, um dos exemplos de uso médico da palavra *katharsis* – antes, portanto, de se tornar conceito-chave da tragédia sob a pena de Aristóteles – aparece no diálogo *O Sofista*, de Platão, quando a personagem do matemático diferencia a catarse da alma da catarse do corpo. Em *Fédon*, por sua vez, ocorre a imagem da necessidade de a alma libertar-se do corpo como ascese ao saber (cf. ROCHA PEREIRA, 2007: 16). Os exemplos da dicotomia corpo/ alma, em Platão, pululam, mas vale a pena, ainda, mencionar tal imagética em pelo menos este passo de seu mais complexo tratado, *A República* (609d-e; 610a-b), quando Sócrates, no livro X, a fim de atestar a imortalidade da alma, compara a capacidade da poesia de tornar a alma impura à capacidade de um alimento estragado de tornar impuro o corpo. No *Timeu* (34c; 35a-b), o corpo é pensado como um outro da alma.

¹⁸ A expressão do *pathos* no âmbito do corpo é comum nas personagens afrodisíacas de Eurípidés. O caso mais marcante, além do de Medeia, é sem dúvida o de Fedra, apaixonada pelo herói que dá título à tragédia *Hipólito*. A esta questão, Frederico Lourenço dedicou o artigo “Fedra e a sintomatologia da paixão”, incluído no volume *Hipólito e Fedra: nos caminhos de um mito*, por mim coorganizado com José Ribeiro Ferreira e Carlos A. M. de Jesus e atualmente no prelo da editora Clássica Digital (CECH, Universidade de Coimbra).

Fato é que o corpo, para Eurípides, é um conjunto de partes que simbolizam. No caso de Medeia, seu estado calamitoso expressa-se, segundo a Ama, em não erguer os ‘olhos’ e em não desviar o ‘rosto’ do chão. A serva fiel informa, ainda, que Medeia abandona o corpo à dor e consome o tempo em lágrimas. Como se vê, a dor da injúria cometida por Jasão é sentida tão fisicamente que até categorias etéreas, como o ‘tempo’, ganham estatuto de forte materialidade na metafórica euripidiana. O tempo, nos vv. 25-26, é matéria consumida [σῶμ' ὑφεῖς' ἀλγηδόσιν,/ τὸν πάντα συντήκουσα δακρῦοις χρόνον], pelo corpo, como combustível para produzir e deitar lágrimas. Ainda no que diz respeito ao simbolismo das partes, é interessante notar que a dor de Medeia está expressa, sobretudo, nos olhos, sua fonte de lágrimas, e no rosto, sempre cabisbaixo.

Rosto e olhar, elementos sem dúvida hiperbolizados na máscara trágica usada pelo ator que interpretou Medeia em 431, funcionam como uma espécie de centro expressivo do próprio *ethos*, que a partir dali manifestará, em superpotência, seu estado de corpespírito. Mas a Ama tem esperanças de que Medeia reaja, e é também sua linguagem corporal que nos as dá, quando Medeia volve o colo alvinitente para lamentar o pai, a terra e a casa que traiu pelo amor de Jasão. O colo alvo, oposto ao rosto cabisbaixo, avisa-nos que a reação de Medeia virá do tórax, do colo de onde despontam os seios que a fazem mulher e, principalmente, mãe. O feminino e o materno são, neste corpo, os princípios reestruturadores do ser. Aí vem chuva, e da grossa. É a própria Ama a primeira que irá temer a *thymos* (desejo, ímpeto, fúria) de destruição de sua senhora.

1.1.3 A invenção do filicídio: Medeia regressa ao mito

Na sequência de seu monólogo inicial, a Ama, que já nos apresentou e lamentou o sofrimento de Medeia, revela-se preocupada, agora, com as consequências do erro de Jasão, posto que conhece a natureza indomável e vingativa de sua senhora. Alguns dos versos são considerados interpolações (cf. ROCHA PEREIRA, 2005: 112) à letra original, mas, embora adiantem nossas expectativas pelo desenrolar dos acontecimentos, não deixam de ser coerentes com o propósito, nada invulgar entre os Trágicos, de já no prólogo perfazer uma síntese da tragédia. Continua sua fala a serva, e nos diz que Medeia

Abomina os filhos e nem se alegra com vê-los. Temo que ela medite nalguma nova resolução. [É que seu espírito é perigoso, e não suportará o sofrimento. Conheço o seu caráter, e temo que enterre no coração uma espada afiada, entrando silenciosa no palácio, onde está armado o leito; ou que mate o rei e a esposa, e em seguida sofra alguma desgraça maior]. É que ela é terrível, e quem a desafiar como inimiga não alcançará facilmente vitória. Mas eis que os filhos, acabadas as corridas, se aproximam, sem nada saber da desgraça da mãe; é que a mente juvenil não gosta de sofrer.

Em grego, lemos:

στουγεῖ δὲ παῖδας οὐδ' ὄρωσ' εὐφραίνεται.
 δέδοικα δ' αὐτὴν μή τι βουλευέσῃ νέον-
 [βαρεῖα γὰρ φρήν, οὐδ' ἀνέξεται κακῶς
 πάσχουσ'· ἐγῶϊδα τήνδε, δειμαίνω τέ νιν
 μὴ θηκτὸν ὥσῃ φάσγανον δι' ἥπατος, 40
 σιγῆι δόμους ἐσβᾶσ' ἴν' ἔστρωται λέχος,
 ἢ καὶ τύραννον τόν τε γήμαντα κτάνῃ
 κάπειτα μείζω συμφορὰν λάβῃ τινά.]
 δεινὴ γάρ· οὗτοι ραιδίως γε συμβαλῶν
 ἔχθραν τις αὐτῇ καλλίνικον ἄσεται. 45
 ἀλλ' οἶδε παῖδες ἐκ τρόχων πεπαυμένοι
 στείχουσιν, μητρὸς οὐδὲν ἐννοούμενοι
 κακῶν· νέα γὰρ φροντίς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ.

(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 36-48)

Se a intenção dos versos interpolados era antecipar os fatos do enredo, que grande aldrabão não foi este “Pseudo-Eurípides”, pois as imagens que, entre os colchetes ou parênteses retos (vv. 38-44), atemorizam a Ama – como a auto-imolação de Medeia ou sua invasão ao palácio real – passarão longe dos acontecimentos aos quais vamos ler, assistir ou escutar. Estas pistas-falsas, portanto, parecem de fato pertencer a uma sensibilidade teatral historicamente posterior, já que, quase à maneira de Hollywood, pressupõem que confundir os fatos, despistar-nos do *gran finale*, tornaria mais saborosa a narrativa. Não era esta, porém, a sensibilidade do público de Atenas no séc. V., que saía de casa já sabidinho da história que ia ver encenada.

Tal reflexão está claramente contemplada por Aristóteles quando, na *Poética*, pensa a questão da trama, do *mythos*, na tragédia grega. O Estagirita observa, no cap. 7 do tratado sobre a tragédia, que os poetas habitualmente prendem-se a nomes reais, por serem mais credíveis, para a composição de suas personagens (1451b 15-17) e que, regra geral, recorrem a narrativas tradicionais para arquitetarem seus enredos (1451b 22-24). Entretanto, o malcriado discípulo de Platão elenca pelo menos um exemplo – nomeadamente, a tragédia *Anteu*, de Ágaton¹⁹ – em que a inventividade do poeta se manifesta independente de uma narrativa já conhecida, e nem por isso deixava de agradar a malta.

¹⁹ Nota Ana Maria Valente (2007: 55) que Ágaton era o mais festejado tragediógrafo depois da tríade Ésquilo, Sófocles, Eurípides. Numa analogia com o carnaval carioca, os três melhores estariam para Beija-Flor, Portela e Mangueira como

Segundo Aristóteles, portanto, não é a fidelidade aos fatos históricos ou mitos tradicionais o critério de verossimilhança da mimese trágica; é, na verdade, a necessidade da ação trágica o que lhe conferirá estatuto verossímil, razão pela qual podemos perceber, desde a *Poética*, uma leitura do *mythos*, na tragédia grega, como amplo espaço de indiscernimento entre a memória coletiva (compartilhada pelo autor e seu público) e a criação original que qualifica o poeta como autêntico fabulador. É neste amplo espaço, entre tradição e invenção, que se movimenta o Eurípides de *Medeia*, que lança mão do mito argonáutico que lhe foi legado, mas dá, igualmente, seu contributo à lenda – contributo este que, desde então, marcará em definitivo o percurso mitológico do arquétipo *Medeia*.

A estrutura do prólogo euripídiano, ao sintetizar todo o drama a que assistiremos, esteve no alvo da crítica de Nietzsche (1992: 81) ao autor de *Medeia*, considerado, pelo filósofo alemão, racionalista e contrário à cena: “Que uma personagem individual se apresente no início da peça contando quem ela é, o que precedeu à ação, sim, o que no decurso da peça há de acontecer – isso um autor teatral moderno tacharia de renúncia propositada e imperdoável ao efeito de tensão. De fato, sabe-se tudo o que vai ocorrer”. Neste ponto, a crítica de Nietzsche é cristalina ao demonstrar que a escrita euripídiana não diz mesmo respeito à já aludida moderna expectativa por ‘o quê’ vai acontecer. De certo modo, interessa mais, ao espectador do séc. V, ‘o como’ vai ocorrer a ação trágica. Discutirei, mais adiante, a crítica de Nietzsche a Eurípides, mas, desde logo, o que interessa salientar é que, como comprova *Medeia*, o conhecimento *a priori* dos fatos não significa, no caso em questão, uma perda de tensão dramática, mas tão só um deslocamento do foco desta tensão (ou seja, do ‘quê’ para o ‘como’).

Segmentei em três etapas o estudo do prólogo de *Medeia*, proferido pela Ama. De certo modo, as três partes do texto correspondem, também, aos três espaços temporais contemplados pelo poema: passado, presente e futuro. No que se refere ao passado, a Ama deu-nos notícia dos antecedentes míticos (a questão do velo de ouro) que nos permitem dimensionar, em termos de memória coletiva, o alcance da história a que assistiremos: estão em questão, em qualquer ‘tragédia’ (pelo menos, em qualquer ‘tragédia grega’), valores universais, que, por assim serem, se expressam num legado poético culturalmente compartilhado.

A seguir, a narração da Ama desloca-se para o tempo presente, no qual se aninha a situação dramática da tragédia. Para o agrado de Aristóteles, a ação dramática de *Medeia* é

Ágaton estaria, digamos, para a São Clemente: bom demais para o Grupo de Acesso, mas sem recursos para o Grupo Especial.

una e repousa sobre um conflito básico, em torno da separação do casal, polarizado pela traição (*prodousia*) de Jasão, de um lado, e pelo sofrimento (*pathos*) de Medeia, de outro. No que diz respeito ao tempo presente, *Medeia* será uma tragédia paradigmática aos moldes aristotélicos. Não só representa, neste momento, a peripécia da heroína do sortilégio para o infortúnio, como diz respeito a um infortúnio não merecido, tendo em vista tudo o que Medeia pôs em causa pelo amor de Jasão.

A ambiguidade fundante da personagem, nesse sentido, está clarividenciada: a crueldade cometida no longo percurso espacio-temporal do exílio (desde o abandono da Cólquida natal até o refúgio na pátria coríntia) é, por contrafação, sintoma de sua extrema generosidade para com o ser amado, ao qual se doou inteiramente. Tão inteiramente que se fosse preciso esquartejar meia dúzia para o bem de Jasão, ninguém duvida de que o teria feito. Este aspecto, no drama euripídiano, está ricamente problematizado nos primeiros diálogos: Medeia, que ama e sabe que ama, reivindica o mérito de ter sido ela a responsável pelo êxito da expedição de Jasão (vv. 465-519); Jasão, por sua vez, diz que Medeia não passa de um instrumento de Eros e Afrodite, verdadeiros ajudantes do herói (vv. 522-575).

Finalmente, o monólogo da Ama aponta para o futuro, acendendo-nos a imaginação e as expectativas quanto ao decurso do drama. Este aceno para o depois não se limita, como já foi dito, a um artifício dramatúrgico para nos ativar a curiosidade (o que seria demasiado burguês para o mundo de Eurípides), mas dá coesão à ação dramática a que vamos assistir e, em termos filosóficos, implementa o tema fundamental da obra: o infanticídio. Afinal de contas, se, destes versos finais do prólogo, deslocamos os fragmentos considerados interpolações tardias, salta explicitamente aos olhos a preocupação maior da Ama: a segurança das crianças. Sendo a antinomia, a contrafação, a contradição, a aporia, a dicotomia etc. os elementos que melhor caracterizam a linguagem ambígua e irônica da tragédia grega, a ideia que mais claramente expressa o perigo que correm os rebentos está na última frase da Ama (vv. 46-48), quando, desta vez sem qualquer apelo, contrasta a ignorância das crianças face à dor da mãe, num pólo, e o despreparo (ou melhor, a falta de gosto) dos mais jovens para o sofrer, num outro.

Estes três estágios temporais não dizem respeito, somente, a espaços cronológicos, mas revelam, igual, as diversas camadas de temporalidade pelas quais a personagem maior do drama transita. Estes espaços do passado mítico, da ação dramática presente e da futura perpetuação catártica da dor manifestam as diversas camadas que se assentam, arquetipicamente, no *ethos* de Medeia: (1) a feiticeira mítica e mulher apaixonada, (2) a esposa traída e mãe desamparada, (3) a combatente do inimigo e fêmea vingativa. As diversas

faces de Medeia, nesse sentido, condizem com a complexidade de seu caráter e, ao mesmo tempo, delimitam a preocupação trágica que move o autor da obra. Ou seja, embora muitas sejam as “Medeias”, há um centro de gravidade para onde converge, na obra, a problemática trágica: o amor (mas também o desamor) e a maternidade (mas também sua negação) são os dois temas que norteiam a ação trágica com que Eurípides nos dá a conhecer este “ser extraordinário”.

A possível invenção de Eurípides, portanto, aponta mesmo para o futuro. Para o futuro projetado no interior de sua própria obra, na medida em que, desde o principiar do drama, os atenienses do séc. V a.C., assim como os globalizados do séc. XXI d.C., têm o coração na boca à espera do que cometerá Medeia contra os próprios filhos. Mas também para o futuro projetado além da obra, já que o traço infanticida que aqui coroa o caráter propriamente trágico de Medeia definirá, de agora em diante, esta personagem. Medeia, fundamentalmente, já não é mais a feiticeira apaixonada, nem a cozinheira calderônica, nem a princesa bárbara, nem a precursora grega das revendedoras Avon, nem a estrangeira desterrada, nem coisa alguma que não a mãe que matou os próprios filhos. Esta invenção, embora sob suspeita²⁰, chegou aos nossos dias na conta de Eurípides.

Tendo em conta a já aludida condição sociopolítica da mulher e do estrangeiro na Atenas de Péricles, pode-se imaginar o tamanho do barulho que fez tal figura diante do corpo social que a assistiu. Medeia, como tantas outras personagens trágicas de Eurípides (especialmente as femininas), lançou-se, no palco, a um embate contra os padrões estabelecidos, o que, certamente, a colocou na berlinda. O julgamento de Medeia, que valeu a sua tragédia um modesto terceiro lugar nas Dionísias de 31, não foi, nesse sentido, diferente do julgamento de Fedra²¹, outra figura euripidiana fadada ao escândalo.

Se o escândalo de Fedra, rainha apaixonada pelo enteado atlético, feria a suscetibilidade moral e cívica do *oikos* democrático, o escândalo de Medeia feria, quiçá mais profundamente, as raízes matriarcais da própria cultura clássica. Se o século V, florescer da civilização ocidental, tinha suas bases políticas calcificadas na primazia falocêntrica que delegou à mulher um papel social secundário, não é verdade que tenha sido sempre assim, já

²⁰ “Todavia, ainda hoje se discute a questão da prioridade da tragédia homônima de Néofron de Sícion que, na opinião de alguns especialistas, sugeriu a Eurípides o motivo do filicídio voluntário” de Medeia (Ferreira, 1996: 42).

²¹ Em 428 a.C. (três anos depois de *Medeia*, portanto), Eurípides apresenta o *Hipólito* que hoje conhecemos. Entretanto, é sabido que houve uma versão anterior da peça, em data que não se precisa: nesse rascunho, chamado *Hipólito Velado*, a figura de Fedra investia conscientemente na sedução do enteado cujo nome dá título à obra. Mais que isso, a madrasta sexy mentia ao marido, o rei Teseu, invertendo o jogo como se fosse ela a seduzida pelo mancebo virgem. O escândalo foi tal que só reescrevendo a obra, daí a versão a nós legada, Fedra desceu goela abaixo dos atenienses, desta vez vitimizada por um amor do qual não tem grande culpa: puro capricho de Afrodite, para implicar com Ártemis, de quem Hipólito era devoto.

que a memória ancestral das culturas mediterrânicas remete, antes, à sacralidade do feminino dos cultos à Grande Mãe, às divindades telúricas, à festejada fertilidade da terra e do corpo da mulher. Observa Ferreira (2010: 141) que “uma das representações antropomórficas mais antigas do Mediterrâneo é uma estatueta de mulher a segurar, geralmente com o braço esquerdo, uma criança ao colo. (...) Os especialistas deram-lhe a designação grega de *kourotrophos*, «a que nutre jovens» (...). A *kourotrophos* integra o grupo das fontes arqueológicas mais antigas e sugere, pelo menos, que a maternidade era um aspecto importante nas culturas mediterrâneas da Idade do Bronze”. A este nível arquetípico profundo nos remete a *Medeia* de Eurípides.

A potência catártica da morte de duas crianças pelas mãos maternas configura, portanto, uma radical ironia trágica: tirou-lhes a vida a mulher que à luz lhes deu. O fato, nu e cru, é já de terrível gravidade, mas, não tendo sido o primeiro grave crime familiar perpetrado na tragédia clássica (pense numa barbaridade familiar qualquer e verá que certamente já houve uma tragédia a respeito), não configura, por si só, uma ideia estética de todo original. Ou seja, tendo em conta a hipótese geradora desta tese (de que o crime filicida, em Eurípides, Goethe e Lorca, despoleta uma concepção trágica singular), não é somente pelo fato de presenciarmos uma mãe que assassina suas crias (coisa infelizmente corriqueira para os dias de hoje) que o filicídio de *Medeia* engendra uma ideia estética ímpar. Há ingredientes mais, no engenho euripidiano, que tornam a potência trágica da morte dos filhos uma radical sentença filosófica, expressa metaforicamente, acerca da tragédia e do trágico. Sobre eles, mais uma promessa, à boa maneira de Aristóteles, de que discorrerei sobre o assunto ali à frente. Por ora, vale a pena, pelo menos, observarmos em que antecedentes míticos se apoia a invenção filicida de Eurípides. Como veremos agora mesmo, o filicídio de *Medeia* configura-se num corajoso desvio do autor na condução de antigas narrativas que já problematizavam a relação de *Medeia*, mãe difícil, com os filhos.

O tema da morte de filhos e da morte de crianças, de forte teor sacrificial, atravessa toda a obra poética de Eurípides, e conhecer este percurso é, creio, quase fundamental para a leitura desta tese. Valeria a pena, portanto, que pelo menos um subcapítulo aqui fosse dispensado à matéria em questão. Porém, tal tarefa, só possível com perícia investigativa e minúcia analítica, foi já forjada por Luísa de Nazaré Ferreira em sua dissertação *Sacrifícios de crianças em Eurípides*, de 1996. No capítulo em que se debruça sobre “A fúria de *Medeia*”, a autora noticia pelo menos três antigos fragmentos literários que poderão ter incitado, no dramaturgo exilado, a ideia de responsabilizar a princesa da Cólquida pelo filicídio que nos ocupa. O primeiro dos mitos vem de um poema épico – *Korinthiaka* – atribuído a Eumelo e

parafraseado por Pausânias: Medeia, a cada parto, levava os filhos para o templo de Hera (não esqueçamos, a infeliz esposa de Zeus malograda em seus anseios partenogênicos) na esperança de que eles se tornassem imortais. Fazia-o às escondidas do cônjuge, até que um dia Jasão a flagra.

Como se vê, o mito assemelha-se, às avessas, ao que narra Hesíodo a respeito de Reia, que tinha os filhos um a um devorados por Cronos (atemorizado pela predição do parricídio)²², mas que, secretamente, poupou Zeus da mesma triste sorte, permitindo que o oráculo, mais à frente, se cumprisse. No que se refere à Medeia pega em flagrante, Jasão não a perdoou, abandonando-a em Corinto e partindo, desquitado, para Iolcos. Também no tema do divórcio, a épica de Eumelo antecipa tema do interesse de Eurípides. O poema parafraseado por Pausânias não explicita que Medeia matara os filhos, mas Ferreira (1996: 39) afirma que “nesta versão épica, o filicídio é *involuntário* e resulta de uma prática mágico-religiosa que tem como objectivo conferir a imortalidade às crianças” (o grifo é dela). Ou seja, estamos, já, no âmbito da morte da criança em contexto de rito e crise conjugal.

A seguir, a autora expõe a versão do gramático Parmeniscos, que revela o já aludido ódio dos coríntios (ou melhor, das coríntias) por Medeia. Desta vez, recusando-se ao governo bárbaro de Medeia (no sentido pejorativo do termo, claro), as mulheres de Corinto matam-lhe os 14 filhos. Ainda durante a perseguição à criançada, a prole refugia-se no templo de Hera Akraia e pensa que, sentadinha no altar, está a salvo. Ledo engano, os sete meninos e as sete meninas foram degolados ali mesmo, às vistas da deusa já francamente traumatizada com isto das crianças em cenas de horror. Hera, como castigo, despejou uma peste sobre Corinto (cf. Ferreira, 1996: 40). Nesta narrativa, como se nota, a extrema fertilidade de Medeia e a maldição desatada sobre a cidade são os temas que, ademais da morte dos filhos, vingarão mais tarde na tragédia de Eurípides. Mas, ainda aqui, Medeia não encosta num fio de cabelo dos *more than we can handle* rebentos.

Finalmente, deparamo-nos com a versão de Dídimo, confiando, porque não temos maldade, em que tenha sido isto mesmo o que ele contou a Creófilo de Samos: agora, Medeia já não é o poço de candura das versões anteriores, já que a barafunda toda começa quando ela envenena o rei Creonte. A contagiosa princesa decide fugir para Atenas, mas os filhos são ainda muito pequenos para suportarem a viagem. Medeia deixa-os aos cuidados do pai, outra vez protegidos no templo de Hera (que, também outra vez, não toma conta de criança). Os

²² O tema tradicional de Cronos (ou Saturno) devorando seus filhos – que se tornou eterno, na modernidade, com a impressionante pintura de Goya – também aparecerá, como veremos, nas obras poéticas de Goethe e García Lorca. O mito hesiódico, aliás, está, segundo Szondi (2004: 95-101), na gênese do argumento de *La vida es sueño*, do barroco Calderón de La Barca.

coríntios – não mais os do povo, senão os parentes de Creonte – matam as crianças todas e saem por aí dizendo que Medeia não só matou Creonte como também, total calúnia, assassinou os próprios filhos. Trata-se, sem dúvida, da versão que mais se aproxima ao futuramente dramatizado por Eurípides: a morte de Creonte, o aspecto vingativo da morte das crianças, a fuga para Atenas e, claro, a negligência de Jasão para com os filhos estão no cerne do mito de Dídimos/ Creófilo. Mas, a despeito da boataria, também não foi desta vez que Medeia matou conscientemente os próprios filhos.

De todo modo, migra das versões correntes na tradição para a tragédia de Eurípides a vinculação entre Hera Akraia e a morte das crianças. Diz Medeia, nos vv. 1378-1383, em posse dos cadáveres dos filhos: “eu mesma com minhas mãos lhes darei sepultura, levando-os para o templo da deusa Hera Akraia, para que nenhum inimigo os profane, revolvendo os túmulos. E nesta terra de Sísifo instituiremos uma festa e ritos sagrados para sempre, em compensação deste crime ímpio” [ἐπεὶ σφας τῆιδ' ἐγὼ θάψω χερσί,/ φέρουσ' ἐς Ἥρας τέμενος Ἀκραίας θεοῦ,/ ὥς μή τις αὐτοῦς πολεμίων καθυβρίση/ τυμβοῦς ἀνασπῶν· γῆι δὲ τῆιδε Σισύφου/ σεμνήν ἑορτήν καὶ τέλη προσάψομεν/ τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου].

Como frisa Ferreira (1996: 40), “o infanticídio, provocado involuntariamente por Medeia, ou executado friamente pelos Coríntios, figurava na tradição”. Entretanto, ao assumir Medeia como a executora consciente e voluntária do infanticídio (tornando-o, por tabela, um autêntico filicídio), Eurípides dá um passo enorme. Sua proposta é essencialmente atrevida (daí o escândalo que a derrotou), ainda que as narrativas tradicionais lhe tenham aberto as searas. Por esta razão, Aristófanes de Bizâncio (2010: 19), na já mencionada sinopse da peça de 431, afirma que “o argumento está ausente da obra dos outros dois trágicos”. Eurípides faz de Medeia um tema seu e só seu (à diferença do que experimentou em títulos como *Suplicantes*²³ ou *Electra*, já visitados por Ésquilo e Sófocles).

Há, contudo, na novidade do poeta, um pormenor intrigante. Por que terá Eurípides decidido pelo número de dois para elencar os vitimados filhos de Medeia? A pergunta advém justamente da comparação com as narrativas anteriores à tragédia de Eurípides. Nelas, como vimos, ou o número de crianças não é especificado (embora os filhos sejam aludidos, no mais das vezes, no plural) ou é em muito superior à duplinha adotada na tragédia. Exceção à regra

²³ A semelhança entre as *Suplicantes* de Ésquilo e as de Eurípides restringe-se ao motivo sagrado da súplica que lhes serve de título, já que os argumentos das duas obras pouco tem que ver um com o outro. No caso da peça de Ésquilo, as protagonistas em questão são as egípcias filhas de Dânao, que suplicam contra o casamento a que estão sendo obrigadas (cf. Jesus, 2011). Já na peça de Eurípides (2006), as personagens-título são as mães que suplicam pelo resgate dos cadáveres de seus sete filhos, gerais mortos em Tebas.

será a *Teogonia* hesiódica, que, a partir do v. 1001, menciona apenas uma criança como filho de Medeia (é criativo, por sinal, seu nome: chama-se “Medeio”).

Como já observado no tocante às etapas mítico-temporais da tragédia de Eurípides, o filicídio, ao concluir a ação trágica de Medeia, está investido de um forte teor catártico: de todas as barbaridades perpetradas por Medeia no drama, esta é, sem dúvida, a catástrofe máxima. Ferreira (1996: 106) observa, a propósito, que “um dos aspectos mais eficazes do patético reside na apresentação dos corpos das crianças já sem vida”, confirmando a relevância religiosa do cadáver e a sacralidade dos funerais no imaginário grego. Para Eurípides, autor das paixões humanas, a presença cênica do corpo cadavérico será o melhor artifício para expressar tal dimensão.

Também sob este aspecto, a conclusão do drama perfaz uma espécie de retorno de Medeia à esfera mítica. Ainda segundo Ferreira (1996: 55), a fuga triunfal e apoteótica da heroína no carro do Sol, “ao conferir a Medeia um carácter divino, permite que ela exerça as funções de *deus ex machina*”. Sabemos da censura de Aristóteles (*Poética*, 1454 a-b) a este recurso cênico de Eurípides, considerado pelo filósofo um artifício demasiado extra-dramatúrgico. A leitura aristotélica durante muitos anos influenciou a fortuna crítica, por vezes reticente em admitir Eurípides no Grupo Especial da tragediografia clássica. Tardamente, o *deus ex machina* euripídiano foi requalificado. Bárbara Heliodora (2004: 2) sintetiza a querela:

É em *Medeia* (...) que pela primeira vez Eurípides faz uso do recurso do *deus ex machina*, com a carruagem de fogo que leva embora Medeia e os filhos mortos, constituindo um final que não coincide com o que seria uma conclusão mais lógica da ação. Durante muitos anos, Eurípides foi considerado incapaz como autor em função desses finais arbitrários, até que estudos concluíram que a intenção dele é fazer o espectador pensar quantas vezes, em sua experiência, algum deus apareceu para dar solução mais satisfatória ao problema.

Anuncia-se, assim, um tema por excelência euripídiano e que muito influenciará seus leitores modernos (especialmente Goethe e Lorca, os dois leitores contemplados nesta tese): os deuses ou não existem ou, pior ainda, até existem, mas ignoram solenemente a dor humana, à qual dispensam nada além de um bocejante silêncio. A ausência divina, em Eurípides, coincidirá, contraditoriamente, com a afirmação divina de Medeia, regressando, com sua fuga ensolarada, à genealogia da qual descende. A divindade está, portanto, nos homens (e mais até nas mulheres). Não é à toa, portanto, que serão dois os seus filhos, já que o mito do velocino de ouro, gênese fabulosa do drama euripídiano, está irremediavelmente ligado a duas crianças.

Atamas e Nefele, reis tessálicos antepassados de Jasão, tinham, como viria a ter o argonauta com Medeia, exatos dois filhos. O rei, em certa altura enfadado com a esposa,

expulsou-a de casa e, simples assim, casou-se com outra. Nefele pede, então, auxílio a Mercúrio, porque temia que, ao partir sem os filhos, a madrasta os maltratasse. O deus arranja-lhe então um carneiro de pelos dourados que, com as crianças na garupa, levanta voo em direção ao Sol nascente. Acontece que uma das crianças, Heles (note-se o parentesco do nome com Hélio), desequilibrou-se no voo. Caiu no que, graças ao episódio, veio a ser chamado de Helesponto (hoje, Dardanelos), estreito que separa Europa e Ásia. Frixo, o outro filhote, resistiu bravamente à viagem, porque os homens são mais fortes, e foi entregue aos cuidados de Eetes, pai de Medeia, que tomou o velo de ouro como símbolo da hospitalidade de sua terra, depositando-o, numa gruta sagrada, sob a vigilância de um dragão (cf. BULFINCH, 2006: 133)²⁴. Do resto, já sabemos.

É interessante observar, antes de mais nada, como essa geografia do mito do velocino se dispõe na tragédia de Eurípides. Na intervenção do Coro entre os vv. 205-212, é aludida a viagem de Medeia até a fronteira da Hélade, chegando à “entrada marinha do Ponto sem limites” [ἐφ' ἄλμυρὰν/ Πόντου κλιῖδ' ἀπεράντου] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 211-212). Rocha Pereira (2005: 112) observa que há imensa dificuldade na tradução destes versos, já que Medeia navega justamente em direção ao Helesponto, estranhamente tratado, aqui, como “Ponto sem limites”. Entre as hipóteses aviltadas pelos helenistas está a de que o Helesponto seja considerado, por Eurípides, como o rio que atravessa o estreito entre os mares da Mármara e Egeu. De todo modo, o percurso náutico de Medeia está, como se vê, fortemente associado, na tragédia, ao mito de Heles e Frixo.

A partida alada de Medeia, nesse sentido, recupera a dimensão mítica do também alado velo de ouro. Há, aqui, uma nítida correspondência cromática entre o ouro e o Sol, divindade que, em ambas as narrativas, simboliza o rumo da viagem. Medeia repete a sina de Nefele, privada do casamento e, a partir daí, de qualquer garantia de segurança para os filhos. Sua fuga solar com os dois filhos mortos pode ser lida como radical trânsito para o plano do sagrado e, conseqüentemente, como desfecho da trama que regressa ao ponto original do mito em questão. Como as mais autênticas forças da natureza (e o que é Medeia senão um mito fisiológico, isto é, um símbolo da *physis*), o percurso da heroína cumpre-se circularmente.

Ou seja, temos, aqui, mais um contraste a observar. Eurípides, cuja fama notabilizou-o como um renovador da tragédia ática, na realidade olha para o passado para configurar sua

²⁴ A narrativa, sintetizada pelo mitólogo oitocentista Thomas Bulfinch (1796-1867) em seu livro *The age of fable*, ocorre em inúmeros aportes literários na Antiguidade; limito-me, aqui, a mencionar os anteriores ou mais ou menos contemporâneos a Eurípides: Hesíodo (*Catálogo das Mulheres* fr. 38, cf. Merkelbach & West, 1967); Pseudo-Hesíodo (*Aegimius*, fr. 1, cf. Merkelbach & West, 1967); Píndaro (*Pítica* 4, vv. 156-sq.).

obra. Observa Otto Maria Carpeaux (2010: 187-190), mas não só, o tributo pago por Eurípides ao mestre Ésquilo, autor pioneiro que consolidou as bases do gênero trágico. O regresso às origens, porém, é procedimento típico de qualquer vanguardista, que busca, segundo Vilém Flusser, a “zerodimensionalidade” da criação original. Visto o caráter ao mesmo tempo arcaico e vanguardista de Eurípides, pelo menos no que diz respeito a *Medeia*, estamos em plenas condições de passar a um estudo mais aprofundado da obra. Na sequência, buscarei comparar a tragédia de 431 com a produção filosófica de seu tempo, de maneira a elucidar por qual razão Eurípides é até hoje considerado um “representante do individualismo filosófico” (CARPEAUX, 2010: 188). Por fim, regressaremos ao tema do filicídio na mesma obra, só que tendo em mãos as bagagens mítica (mão esquerda) e filosófica (mão direita) que nos vão permitir uma maior aproximação de sua poética trágica propriamente dita.

1.2 Fulgor e morte da tragédia: a querela filosófica ao redor de *Medeia*

1.2.1 Aristóteles *versus* Nietzsche: “o mais trágico dos poetas” ou “A tragédia está morta!”

A ambiguidade do caráter de Medeia – “dura para os inimigos, benévola para os amigos” –, tamanha a ponto de tornar o filicídio um gesto de amor materno, faz da heroína grega uma personagem com voz própria, cujo discurso revela uma espécie de suspensão cética do olhar de seu autor: Eurípides não a julga, mas tão só expõe ao espectador a ambiguidade da máscara trágica que a reveste. Este distanciamento moral dos caracteres que representa é marca indelével de que o autor é grande, já que assim procedem Shakespeare, Cervantes, Goethe, Machado, Brecht, Lorca, Almodóvar, e não só. No fundo, não se trata, como parece, de qualquer esvaziamento ético da obra, mas, pelo contrário, de uma consciência estética do autor, explicitada na obra, de que literatura é ficção; o que nos permite acolher, afetiva e cognitivamente, certos traços de caráter do herói que, se ocorridos no plano da realidade, estariam de cara sujeitos a severos constrangimentos morais (ou, mesmo, legais). É graças a esse caráter metaficcional das grandes obras de arte que nos permitimos a compaixão, no *Hable con ella* de Almodóvar, por um Benigno que crê cumprir seu nome ao estuprar uma paciente em coma. Fato é que, com o crime da violação, o abobado herói almodovariano devolve à vida aquele corpo até ali inerte e vegetativo. A criação artística

delimita seu espaço de autonomia, com precisão, porque não é subserviente aos códigos morais da vida civilizada. Pelo contrário, a arte desconfia da moral e, principalmente, da civilização.

A filosofia inquietou-se, e inquieta-se, diante dos dramas euripidianos, dentre os quais *Medeia* é o título mais célebre e paradigmático. Não será exagero admitir que entre os dois mais célebres filósofos que com Eurípides se preocuparam – um na Antiguidade, outro na Modernidade – tomar partido foi difícil. Fato é que tomaram, sim: Aristóteles considerou-o *tragikotatos*, ou seja, “o mais trágico dos poetas”; Nietzsche, por sua vez, acusou Eurípides, a quem considerava um simulacro de Sócrates (ou vice-versa), pela morte do verdadeiro espírito trágico dos gregos.

No caso aristotélico, a própria sentença com que, na *Poética* (1453a 29-31), o Estagirita laureia Eurípides traz implícito – ou melhor, explícito mesmo – o *pathos* trágico com que se deve ter debatido para formular tal assertiva. Afinal, diz Aristóteles que “Eurípides, se é certo que não estrutura bem outros aspectos, mostra ser, no entanto, o mais trágico dos poetas”. Não lhe desceu bem a subida de Medeia no carro alado do Sol, já que é a esta cena que o filósofo recorre para exemplificar como uma tragédia não deve jamais acabar, sendo preferível que o desfecho venha do próprio enredo (cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1454b 1). Sob o crivo do diretor do Liceu, também condenável é, do ponto de vista da carpintaria dramática, o episódio de Egeu, rei de Atenas que, sem menos nem mais, aparece à casa de Medeia como quem chega para um cafezinho; é aí que Medeia aproveita para pedir asilo na cidade de Palas. A partir do passo 1461b 20 do tratado sobre a tragédia, Aristóteles considera a chegada de Egeu como um recurso dramaturgicamente não motivado racionalmente.

Em data mais ou menos recente, a fortuna crítica de *Medeia* fez, porém, as pazes com Egeu. Observa Ferreira (1996: 46) que “o público não teria estranhado a entrada do rei ateniense, porque conhecia a história de Medeia em Atenas, que inspirara a Eurípides a (...) tragédia *Egeu*, representada antes de 431”. Na sequência, a autora observa também o verossímil do tema evocado no diálogo entre a princesa exilada e o rei de Atenas: “o valor dos filhos”. Afinal, Egeu recorre a Medeia para curar-se da esterilidade de que padecia. Medeia, “benévola para os amigos”, compromete-se a lançar mão de seus expedientes farmacológicos para sanar-lhe a enfermidade (vv. 714-718), conquanto receba, sob juramento aos seus deuses e antepassados, Terra e Sol, guarida em Atenas (vv. 746-747). O valor dos filhos está, sem dúvida, em questão, no sentido de que a descendência é, para os gregos, a garantia de perpetuação que torna possível resignarmos-nos em face da inexorável finitude à qual já nascemos fadados. O recurso de Egeu à feiticeira colca faz todo o sentido na arquitetura

dramática de Eurípides, já que o próprio Jasão mencionara, páginas atrás (vv. 538-539), que Medeia se tornou famosa em toda a Grécia por sua imensa sabedoria.

Entram em cena, no episódio de Egeu, não só a confirmação de tal fama e o valor da descendência, como também a questão dos juramentos e da hospitalidade, aspectos principais da obra segundo a análise de Rocha Pereira. A dor de Medeia nasce justamente da quebra dos juramentos esponsais por Jasão e, em decorrência, de sua condição de exilada. Medeia aprendeu com seu pai e sua terra o valor da hospitalidade, já que, como vimos, era precisamente isto o que significava o velo de ouro para a Cólquida. Mas também o sentido da hereditariedade do saber será ambíguo em *Medeia*, já que, ainda no episódio de Creonte, se queixará a heroína da inveja que, graças ao conhecimento que trouxe de casa, os cidadãos gregos lhe dispensam: “já muitas vezes a fama me foi nociva e me causou grandes males. Que jamais alguém, que seja por natureza astuto, instrua os filhos mais do que o preciso, fazendo deles sábios. Porque (...) ganharão malevolente inveja de seus concidadãos” [οὐ νῦν με πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις, Κρέον,/ ἔβλαψε δόξα μεγάλα τ' εἴργασται κακά./ χρὴ δ' οὔποθ' ὅστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνὴρ/ παῖδας περισσῶς ἐκδιδάσκεσθαι σοφούς./ (...) φθόνον πρὸς ἀστῶν ἀλφάνουσι δυσμενῆ] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 292-297).

Ainda com relação ao episódio do rei de Atenas, Egeu comparece em palco como um duplo oposto de Jasão. É infértil, é bem verdade, ao contrário do argonauta. Mas, também ao avesso de Jasão, é capaz de comprometer-se com a sacralidade das juras e da hospitalidade para com quem lhe é benfazejo. Com esta personagem, coadjuvante no melhor dos sentidos, Eurípides fortalece a vilania de Jasão, já que em Egeu temos um modelo ideal do que se espera de um senhor grego, modelo frente ao qual Jasão em nenhum ponto se faz reconhecer. Medeia, que já entendeu que naquele mundo “civilizado” a integridade de uma mulher depende de sua filiação ao *oikos* de um *kyrios*, encontra na amizade de Egeu a confiança que lhe permite pôr em prática o plano vingativo contra seus inimigos: por trás de toda grande mulher, há de ter sempre um grande homem.

Ainda que guardando reservas quanto ao episódio de Egeu, Aristóteles (*Poética*, 1453b 25-29) considera Medeia uma personagem exemplar do ponto de vista da consciência de suas próprias ações, consciência esta que lhe garante estatuto de herói da tragédia. Medeia avisa-nos que matará os filhos, e os mata: para o filósofo, isto é o trágico. O contra-exemplo aristotélico ratifica, pouco depois, a façanha consciente de Medeia: “o pior é estar a ponto de, conscientemente, praticar a ação, e não a praticar: isto é repugnante e não é trágico, pois não se consuma o ato destruidor (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453b 40-sq).

O Estagirita quer ação, porque é ela o que define o caráter. Como salienta Costa Lima (1983: 243), “a poesia, como na verdade o próprio Aristóteles reconhece, não é uma imitação do caráter ou da bondade e da maldade, mas de homens em ação”. O filósofo quer, da perspectiva da ação consciente, que o herói verta sangue, sofrimento, catástrofe, destruição: desde Ésquilo, trágico é aprender pelo sofrimento – isto é, *pathein mathos* [πάθει μάθος] (ÉSQUILO, *Agamémnon*, vv. 176-178) – e é por isso que Eurípides é, segundo Aristóteles, *tragikotatos*, porque sabe manipular o patético. Ai daqueles que censuram Eurípides porque suas tragédias terminam na total infelicidade, diz o filósofo (*Poética*, 1453a 25) uma frase antes de festejar o exilado como o maior dos poetas. Ou seja, no embate agônico entre laurear ou não *Medeia* como grande obra trágica (e, por conseguinte, Eurípides como grande autor), pesou mais a questão do patético desencadeado a partir da consciência da heroína, e pesou tanto que Aristóteles até releva certos artifícios do poeta para dar sabor ao enredo.

Se, para Aristóteles, o autor de *Medeia* elevou o gênero trágico a seu efeito máximo, já para Nietzsche, o individualismo filosófico engendrado por Eurípides condenou a tragédia, como arte, a seu total esgotamento. Eurípides mata a tragédia, ou melhor, leva-a ao suicídio: “A tragédia grega sucumbiu de maneira diversa da de todas as outras espécies de arte, suas irmãs mais velhas: morreu por suicídio, em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente, ao passo que todas as outras expiraram em idade avançada, com a mais bela e tranquila morte” (NIETZSCHE, 1992: 72). Para o filósofo, a já aludida origem dos impulsos apolíneo e dionisíaco em Homero e Arquíloco fizeram da morte da épica e do ditirambo um processo natural, já que os princípios poéticos que governavam aquelas espécies de arte continuaram reconhecíveis, como heranças inspiradoras, nos dramas de Ésquilo e, até, de Sófocles.

A tomada de posição de Nietzsche face a Eurípides (e face a *Medeia*) é análoga, porém contrária, ao posicionamento aristotélico. Se Aristóteles elencou prós e contras para, ao fim e ao cabo, tomar partido pelos primeiros, Nietzsche faz exatamente a mesma listagem, mas opta pelos argumentos contrários para asseverar seu juízo final a respeito de Eurípides. Vejamos, primeiro, os prós. Para Nietzsche, como já foi dito, a gênese da tragédia está no descanso eterno da epopeia e do ditirambo, que legaram à nova arte os elãs-vitais de Apolo e Dioniso. A dor e a contradição do “Uno-primordial” dionisíaco, representado no poeta lírico, encontra sua imagem, sua forma aparente, na máscara apolínea e fabulosa do poeta épico, que transporta Dioniso à “influência apolínea do sonho” (NIETZSCHE, 1992: 44). É interessante notar que *As Bacantes*, tragédia de Eurípides, será peça exemplar, segundo Nietzsche, tanto

para o vislumbre do sono lírico que conduz ao nascimento do trágico como para a compreensão do *Trieb* dionisíaco que mede forças com o apolíneo no seio mesmo da tragédia.

Quando Arquíloco (...) manifesta o seu amor furioso e, ao mesmo tempo, o seu desprezo pelas filhas de Licambes, não é a sua paixão que dança diante de nós em torvelinho orgiástico: vemos Dionísio e as Mênades, vemos o embriagado entusiasta Arquíloco imerso em sono profundo – tal como Eurípides no-lo descreve em *As bacantes*, em alto prado alpestre, ao sol do meio-dia –: e então Apolo se aproxima dele e o toca com o seu laurel (NIETZSCHE, 1992: 44).

A partir daí, a tragédia nada mais será, para Nietzsche, do que a centelha apolínea lançada pelo encantamento dionisíaco, tal e qual descrito, relativamente a Arquíloco, com as euripidianas sacerdotisas de Baco. Mais adiante, o filósofo mencionará o poder do dionisíaco como o irrefreável e o irresistível, próprios da tragédia, que se fazem reconhecer no feitiço com que Dioniso, n’*As Bacantes*, conduz Penteu, seu mais poderoso adversário, à morte (cf. NIETZSCHE, 1992: 78-79). A transformação de Cadmo em dragão é, para o filósofo, outro exemplo fecundo do poder trágico do deus do vinho.

No entanto, embora laureie *As Bacantes* naquilo de essencialmente trágico que vê na peça – a irresistível derrocada de Penteu e a metamorfose de Cadmo, por exemplo (mas não só) –, Nietzsche considera-a excepcional no conjunto da produção de Eurípides. Como obra da maturidade do poeta, a tragédia *As Bacantes* aparece demasiado tarde. Antes disso, segundo o filósofo de Leipzig, Eurípides já havia anunciado “A tragédia está morta!” (NIETZSCHE, 1992: 73). Se as tragédias de Ésquilo e Sófocles davam voz a Apolo e Dioniso, as tragédias de Eurípides, por sua vez, teriam em Sócrates sua legítima divindade. O suicídio da tragédia em seu derradeiro grande autor teria por consequências tanto a comédia quanto a metafísica. A comédia, ao abdicar da realeza mítica e dar lugar ao escravo torpe e fanfarrão, abandona a perspectiva de elevação da alma que estivera em operação na tragédia. A metafísica, ou “estética socrática”, abre mão do mistério apolíneo-dionisíaco ao apostar no lema “tudo deve ser inteligível para ser belo” (NIETZSCHE, 1992: 81), o que é o mesmo que dizer que “tudo deve ser consciente para ser belo”. Fica implícito, ainda, o lema paralelo: “tudo deve ser consciente para ser bom” (NIETZSCHE, 1992: 83), síntese da derrota da arte trágica para a florescente dialética socrática, pautada na perspectiva moral da racionalidade como bem.

Ou seja, seguindo o argumento de Nietzsche, a morte da tragédia pelas mãos suicidas de Eurípides vislumbra-se naquilo que, supostamente, o autor de *Medeia* terá legado, em primeiro lugar, ao gênero cômico e, em segundo, ao socratismo. No que diz respeito ao cômico, reconhece-se o rebaixamento do *status* apolíneo de que gozava o divino herói de

Ésquilo para a mundanidade cotidiana do herói euripídiano. No que se refere ao socratismo, a tragédia de Eurípides terá abandonado o irracional do dionisíaco ao cair numa estéril tensão individual entre a razão e as paixões. A habilidade euripídiana para as coisas do *pathos*, tão festejada por Aristóteles, é, para Nietzsche, sintoma da mais profunda decadência da arte trágica. O filósofo moderno concordará com o antigo, porém, na absoluta reprovação ao despropositado *deus ex machina*, do qual *Medeia* é exímia representante.

Em ambos os casos – ou seja, quer naquilo que veio a dar em comédia, quer no que veio a dar em filosofia –, fica em evidência um crescente processo de individualização e aburguesamento do homem grego, que se quer reconhecer a si próprio no palco da tragédia. Esta perda do conflito sagrado primordial, que fundamentara a arte trágica em seus primórdios, está descrita por Nietzsche (1992: 81) ao afirmar que aquilo a que se assiste nos dramas euripídianos “são frios *pensamentos* paradoxais – em vez das intuições apolíneas – e *afetos* ardentes – em lugar dos êxtases dionisíacos – e, na verdade, são pensamentos e afetos imitados em termos altamente realistas e de modo algum imersos no éter da arte” (o grifo é do filósofo).

Há, portanto, uma contradição entre o dionisismo belamente representado em *As Bacantes* e o suicídio da tragédia perpetrado por Eurípides. É interessante observar que, para Nietzsche (1992: 72), a tragédia sucumbiu “em consequência de um conflito insolúvel, portanto tragicamente”. Ou seja, tudo indica que Eurípides empreendeu uma tal agudização do trágico que foi capaz de, por conseguinte, levá-lo ao esgotamento. A tragédia estaria tão vulnerável, em Eurípides, a sua própria potência trágica que o suicídio se afigurou um risco iminente. Caso parecido é o da moderna democracia, cujo governo pelo povo permite, em essência, que através do voto abduquemos, por exemplo, da democracia ela mesma. Observemos também, na argumentação de Nietzsche, que o dionisíaco n’*As Bacantes* estará mais bem expresso na derrocada fatal de Penteu, e aí é interessante perceber que o trágico, à semelhança do que ocorre em *Medeia*, se configura no crime filicida, já que Penteu é morto pelas mãos de sua própria mãe.

Com relação ao *deus ex machina*, que tanta antipatia provocou no decorrer dos tempos, não será exagero dizer que a ojeriza nietzschiana ao dito recurso cênico expressa a mais visível fissura em sua crítica a Eurípides. Afinal, o filósofo caracteriza o socratismo euripídiano como uma perspectiva literária realista. Quer consideremos o realismo sob a perspectiva das ideias, dos universais e do inteligível, quer do ponto de vista sensível e material (cf. BERNARDO, 2011: 26), é difícil classificar de ‘realista’ a aparição alegórica de um deus que, surpreendente, se movimenta pelos ares com o auxílio de um elevador

mecânico. Será possível consideramos o *deus ex machina* como “o espelho da vida, da realidade e de si mesmo” (BERNARDO, 2011: 29) tal e qual preconiza o moderno realismo a que alude Nietzsche?

É hora de retomar a pergunta que nos rememorou Heliadora com relação ao *deus ex machina* do autor de *Medeia*, ao observar que “a intenção dele é fazer o espectador pensar quantas vezes, em sua experiência, algum deus apareceu para dar solução mais satisfatória ao problema”. Ou seja, na qualidade de recurso cênico artificioso, o maquinário divino de Eurípides não só se revela um recurso por excelência metateatral como, de certo modo, antecipa a perspectiva trágica que o próprio Nietzsche – em livros da maturidade, como *Assim falou Zaratustra* – desenvolverá no que toca à afirmação do humano diante da morte de Deus.

Outro aspecto a observar é que à crítica nietzschiana ao suposto socratismo de Eurípides opõe-se o elogio do filósofo a Ésquilo, lido como bastião da mais autêntica chama trágica. Ora, o que é o *deus ex machina* de Eurípides senão um retorno do *deus ex machina* esquiliano, visível, por exemplo, na aparição gloriosa de Palas-Atena no desfecho d’*As Euménides*, que conclui a *Oresteia*? Nesse sentido, não são poucos os autores que vinculam as obras de Eurípides e Ésquilo. A observação de Carpeaux (2010: 188-189) sintetiza tal avizinhamento: “o tema dos dois dramaturgos é o mesmo: a família. Ésquilo e Eurípides são, ambos, inimigos da família: Ésquilo, porque ela se opõe ao Estado; Eurípides, porque ela violenta a liberdade do indivíduo (...). Pela atitude, Eurípides está mais perto de Ésquilo que de Sófocles”. Gregory (1997: 2) observa, também, que “*Aeschylus (...) concurs with Euripides on the didactic function of tragedy*”.

Também no que diz respeito à moderna recepção dos dois tragediógrafos clássicos, a zona de contaminação entre as estéticas e temáticas de Ésquilo e Eurípides configura um espaço de relativo indiscernimento entre as atitudes trágicas dos dois autores. Refiro-me, por exemplo, à aposta de Francisco Rodríguez Adrados (2006: 357-368) de que terá sido Ésquilo a maior influência grega sobre a perspectiva trágica do teatro e da poesia de Federico García Lorca. Concordo, de certa forma, se consideramos também que muito da recepção da poética esquiliana na obra do autor granadino se dá por intermédio do que há de esquiliano no próprio Eurípides. É à releitura deste último dos Trágicos, afinal, que se atribui, por diversas razões, a filiação teatral de Lorca aos antigos gregos. Observa Camacho Rojo (2006: 30) que “*Eurípides es (como Lorca) un trágico de lo ‘oscuro’: sus temas son malditos, prohibidos por la moral tradicional*”.

Em síntese, os argumentos de Aristóteles e Nietzsche são essencialmente contraditórios no que diz respeito a uma tomada de posição dos dois pensadores frente à

proposta trágica de Eurípides. No caso do primeiro filósofo, a negação do *deus ex machina* e o estranhamento do episódio de Egeu em *Medeia* não impedem que o Estagirita elogie a força do patético na expressão trágica euripídiana. No caso do segundo, a profunda compreensão do *Trieb* dionisíaco revelada por Eurípides n'As *Bacantes* não foi suficiente para Nietzsche qualificá-lo como trágico, já que as feições cômica e socrática do autor de *Medeia* parecem ter falado mais alto do que suas inegáveis semelhanças com o universo de Ésquilo, das quais o maldito *deus ex machina* é legítimo representante. A profícua argumentação de Nietzsche, num dos mais influentes tratados filosóficos dos tempos modernos, legou a inúmeros outros autores a vinculação do teatro de Eurípides ao nascente pensamento socrático. Por esta razão, nos deteremos, a seguir, numa aproximação comparativa entre *Medeia* e certos traços conceituais do socratismo-platonismo. A tentativa é perceber se a crítica nietzschiana procede ou se, pelo contrário, o teatro de Eurípides não poria em causa a própria hegemonia da razão socrática já em voga em Atenas naquele final de séc. V.

1.2.2 O saber à luz do Sol: socratismos e sofismos na *Medeia* de Eurípides

Se é mesmo verdade que Eurípides volve o olhar à escrita pioneira de Ésquilo, um dos aspectos a considerarmos em *Medeia* é seu caráter prometeico, que faz dessa tragédia uma reflexão profunda sobre o humano como ser tragicamente destinado a conhecer. No que pesem as desconfianças relativamente à autoria do *Prometeu Agrilhado*, texto até hoje paradigmático sobre o tema do conhecimento humano, o teatro de Ésquilo, em seu conjunto, faz do desvelamento do saber, da *aletheia*, motivo central da problemática trágica, cujos ecos permanecerão audíveis tanto em Sófocles quanto em Eurípides.

Medeia é uma tragédia do conhecimento humano, aspecto tratado, na obra, com grande profundidade por Eurípides, em medida tal que conseguimos ver revisitado o questionamento prometeico: será o conhecimento um poder libertador do ser humano ou, pelo contrário, um grilhão que nos condena ao devoramento mesmo de nossas entranhas? Todas as personagens diretamente implicadas na trama de *Medeia* destacam o aspecto conhecedor como marca indelével da heroína. Ela própria, como vimos no tocante ao tema da hereditariedade, lamenta seu saber excessivo como causa da inimizade que muitos lhe dedicam. A reflexão de *Medeia* sobre o tema é larga e profunda:

Que jamais alguém, que seja por natureza astuto, instrua os filhos mais do que preciso, fazendo deles sábios. Porque, além da mancha de inércia, que têm, ganharão malevolente inveja dos seus concidadãos. É que, para a multidão ignara, quem for portador de uma nova sabedoria, passará por inútil, e não por sábio. E quem, na cidade, for julgado melhor do que aqueles que aparentem saber muitas coisas será tido como indesejável.

De tal sorte também eu mesma participo. A minha ciência faz com que eu para uns seja invejada, [para uns sou uma pessoa tranquila, para outros ainda é outro o meu caráter], para outros ainda desagradável. E, contudo, não sou muito sábia.

Ou, em grego:

<p> χρῆ δ' οὐποθ' ὄστις ἀρτίφρων πέφυκ' ἀνὴρ παιῶν περισσῶς ἐκδιδάσκεισθαι σοφούς· χωρὶς γὰρ ἄλλης ἢς ἔχουσιν ἀργίας φθόνον πρὸς ἀστῶν ἀλφάνουσι δυσμενῆ. Σκαιοῖσι μὲν γὰρ καινὰ προσφέρων σοφὰ δόξεις ἀχρεῖος κοῦ σοφὸς πεφυκέναι· τῶν δ' αὖ δοκούντων εἰδέναι τι ποικίλον κρείσσων νομισθεῖς ἐν πόλει λυπρὸς φανῆι. ἐγὼ δὲ καὐτῇ τῆσδε κοινωνῶ τύχης· σοφῆ γὰρ οὐσα, τοῖς μὲν εἰμ' ἐπίφθονος, [τοῖς δ' ἡσυχαία, τοῖς δὲ θατέρου τρόπου,] τοῖς δ' αὖ προσάντης· εἰμὶ δ' οὐκ ἄγαν σοφῆ. </p>	<p>295</p> <p>300</p> <p>305</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------

(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 294-305)

A reflexão epistemológica de Medeia deixa claro que, nesta tragédia, o conhecimento não é tratado univocamente, mas diz respeito ao embate entre o conhecimento do mesmo e o conhecimento do outro. Há, portanto, duas disciplinas concorrentes (já que, desde Prometeu, ‘conhecer’ é ‘poder’): o próprio saber e o saber alheio. Em termos históricos, o que parece estar em conflito é o saber civilizado e racional dos gregos, de um lado, *versus* o saber bárbaro e misterioso dos não-gregos, personificados na figura de Medeia, de outro. Este saber alheio dará a Medeia um traço gnosiológico ambíguo, já que para alguns este outro saber é motivo de admiração e inveja branca, mas, para outros, razão de temor e antipatia. Nessa dupla percepção, podemos polarizar as figuras de Egeu e Creonte, já que o primeiro festejará a sabedoria mágica de Medeia e o segundo manifestará seu temor frente ao poder de destruição da maga enfurecida. O já aludido diálogo entre Egeu e Medeia deixa clara a primeira perspectiva do duplo valor atribuído ao conhecimento praticado pela princesa da Cólquida:

MEDEIA

E que te disse Febo sobre filhos?

EGEU

Palavras demasiado sábias para um homem entender.

MEDEIA

Mas é lícito conhecermos o oráculo do deus?

EGEU

Claro, tanto mais que ele pede um espírito subtil.

Ou, em grego:

Μη. Τί δῆτα Φοῖβος εἶπέ σοι παίδων πέρι;
 Αι. Σοφώτερ' ἢ κατ' ἄνδρα συμβαλεῖν ἔπη.
 Μη. Θέμις μὲν ἡμᾶς χρησμὸν εἰδέναι θεοῦ;
 Αι. Μάλιστ', ἐπεὶ τοι καὶ σοφῆς δεῖται φρενός.

675

(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 674-677)

Como se nota, o diálogo trata da necessidade de desvelar o conteúdo metafórico do oráculo de Febo, de onde vem Egeu, que até lá foi perguntar se virá, ou não, a ter filhos. Dois aspectos do saber que compete a Medeia são valorados por Egeu. Primeiramente, que o saber oracular não pode ser compreendido por um homem, mas depende da interpretação feminina. Ou seja, o pensamento metafórico, conotativo e poético, diz respeito à emotividade da mulher, ao passo que o pensamento literal, denotativo e racionalizante, diz respeito ao homem. O *gentleman* Egeu – que, como vimos, representa em *Medeia* o ideal irretocável do *polites* grego (é tão ideal e tão irretocável que nem sequer procria: ou seja, como ele, nunca outro haverá) – reconhece o valor e a necessidade desse outro saber, já que se refere às palavras do oráculo como “demasiado sábias” [σοφώτερ[α]] para o entendimento de um homem. Segundo López Férez (2002: 211), Eurípides inaugura, com Medeia, uma “*nueva lectura de sophia – sophós*”.

Depois, Egeu deixa claro que esta outra *sophia*, da qual faz parte o saber oracular, requer “sutileza de espírito” [σοφῆς... φρενός]: eis o que ele também encontra em Medeia e que a torna apta à leitura da mensagem oracular. Como já mencionei nesta tese, o saber do oráculo muito terá que ver com a questão feminina; não à toa, Tirésias, o mais famoso profeta da mitologia, frequentará também o gênero feminino. Além disso, há que se considerar o simbolismo do *omphalon* – umbigo do mundo – de Delfos, que, veremos pouco mais adiante, terá conotações em tudo ligadas à questão do feminino-telúrico.

Creonte, por sua vez, manifestará seu total desacordo com a bagagem de conhecimento ostentada por Medeia. O rei de Corinto personifica, em oposição a Egeu, a dialética epistemológica em causa na tragédia de Eurípides e a ambígua valoração dispensada à personagem de Medeia como ser conhecedor. Entre os vv. 282-285, diz Creonte: “Eu temo – não vale a pena dissimular as palavras – que faças à minha filha algum mal irreparável. Motivos de temor, há-os de sobra. Tu és por natureza astuta e sabedora de muitos artifícios” [δέδοικά σ', οὐδὲν δεῖ παραμπίσχειν λόγους,/ μή μοί τι δράσης παῖδ' ἀνήκεστον κακόν./ συμβάλλεται δὲ πολλὰ τοῦδε δείγματα./ σοφῆ πέφυκας καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις]. A lógica

creonteia, denotativa (para não dizer cínica) a ponto de não caber em palavras dissimuladas, é a de que o conhecimento de Medeia, por ser alheio à sabedoria grega, é necessariamente perigoso e malévolo. Desloca-se, em tal discurso, a responsabilidade pelo mal despoletado no drama. Não foi a afronta dos gregos contra Medeia (contra os juramentos matrimoniais, contra as leis da hospitalidade, contra a integridade legal do *oikos* e das crianças etc.) a causa do mal desencadeado sobre a casa real coríntia, mas, sob tal argumento, a periculosidade que se supõe inerente ao conhecimento depositado na princesa estrangeira.

A franca oposição entre as perspectivas de Egeu, que vê positivamente os saberes de Medeia, e Creonte, que os vê pela via negativa, está também expressa no discurso de Jasão, que lança mão da defesa ou da afronta à sabedoria de Medeia em sua atitude sempre cínica e/ou hipócrita em face da heroína. O herói, de caráter ambíguo (ou nem tanto), contrabandeará ambas as perspectivas, transitando, de um momento para o outro, entre a visão positiva e a negativa, consoante lhe convenham aos propósitos. Ou seja, quando Medeia lhe aponta todas as injúrias que ele cometeu contra ela e os filhos, e cometeu mesmo, Jasão lhe responde, no v. 525, com a acusação de que a forçosa ex-mulher lança mão de uma “loquacidade temerária” [στόμαργον... γλωσσαλγίαν].

Quando, pelo contrário, o interesse do argonauta é ressaltar toda a benesse que ele supostamente concedeu a Medeia por tirá-la do ostracismo do Cáucaso e trazê-la para o *glamour* do mundo civilizado, as artes da princesa ganham novo estatuto: “Todos os gregos perceberam que eras sábia e tornaste-te famosa; se habitasses nos confins da terra, não se falaria de ti” [πάντες δέ σ’ ἤισθοντ’ οὔσαν Ἑλληνας σοφὴν/ καὶ δόξαν ἔσχες· εἰ δὲ γῆς ἐπ’ ἐσχάτοις/ ὄροισιν ὄικεις, οὐκ ἂν ἦν λόγος σέθεν] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 539-541). A fama é, desde os poemas homéricos, um valor heróico.

Como conclusão de tantas perspectivas divergentes, não será exagero afirmar que estar diante de Medeia requer de qualquer caráter uma tomada de posição frente ao conhecimento representado na figura da princesa da Cólquida. María del Henar Zamora Salamanca (2006: 89) crê mesmo que o intuito de Eurípides era “*suscitar una reflexión ética muy actual en su época, liderada por Sócrates, acerca de las causas que originan los comportamientos censurables*”. Nesse sentido, Eurípides punha em causa a ideia corrente de que quem é mal o é por ignorância. Esta máxima do socratismo ganhará melhores contornos n’*A República* (609 a-c) de Platão, onde Sócrates, tornado personagem, responde sobre o que nos corrompe a alma:

– Há, e muito. Tudo quanto enumeramos há pouco: a injustiça, a intemperança, a cobardia e a ignorância.

No que diz respeito à ignorância, a *Medeia* de Eurípides sem dúvida se configura como um terreno de questionamento ético. Jasão e Medeia, nesse sentido, representarão perspectivas de saber em tudo opostas. O argonauta supostamente lança mão da retórica clássica para defender seu ponto de vista como justo e bom: demonstra crer que, com as novas bodas, Medeia e os filhos estariam mais bem protegidos, já que submissos à casa real de Corinto. Os acontecimentos seguintes (a ordem de exílio, por Creonte, contra Medeia e os filhos) e a confrontação das aparentes boas intenções de Jasão com a legislação em matéria de família então vigente (confrontação esta que o espectador do séc. V tinha, certamente, melhores condições de fazer do que nós), que em tudo deixava Medeia e os filhos vulneráveis ao desamparo jurídico, comprovam a falhança dos argumentos de Jasão.

Nesse sentido, Jasão não é, exatamente, um orador admirável, já que possui mais “lábria” do que “argumento” propriamente dito. Segundo Salamanca (2006: 92), “*Eurípides hace que la figura de Jasón aparezca como la de un sofista manipulador de la palabra, un orador de esos contra los que Platón y Aristóteles siempre fueron rigurosamente implacables*”. A apropriação indevida do *logos* por parte de Jasão, segundo a mesma autora, denuncia a deterioração da retórica, graças a seus usos deturpados, na democracia ateniense: está em causa, na obra de Eurípides, a própria integridade da política grega.

Há, além disso, um aspecto artificioso no seio da concepção grega de saber, em tudo oposto à noção de sabedoria de Medeia, diante do qual Eurípides tampouco se fez de rogado: trata-se da *paideia* filosófica. Para Platão (*A República*, 518e-sq), “a faculdade de pensar é, ao que parece, de um caráter mais divino, do que tudo o mais”. Ou seja, é possível que o grande filósofo traga de nascença a marca distintiva de sua propensão à episteme. Porém, a educação terá um papel fundamental em dar a conhecer o bem, isto é, a verdade: “se desde a infância se operasse logo uma alma com tal natureza (...); se, liberta desses pesos, se voltasse para a verdade, também ela a veria nesses mesmos homens, com a maior clareza” (PLATÃO, *A República*, 519a-b). A educação, segundo a mesma perspectiva, deve ser uma responsabilidade do Estado, pois só assim o cidadão se vai sentir obrigado para com a cidade que o formou, devolvendo a ela o bem que lhe foi concedido. É por isso que Sócrates “joga na cara” de seus alunos que “tem razão, quem se formou por si e não deve alimentação a ninguém, em não ter empenho em pagar o sustento a quem quer que seja. Mas a vós, nós formamos-vos, para vosso bem e do resto da cidade” (PLATÃO, *A República*, 520b). A

lógica de Sócrates, ainda vigente nas concepções atuais de crédito educativo, é a do eterno endividamento do cidadão educado para com o governo patrocinador.

É interessante observar que tal concepção filosófica (de certo modo, mais espartana do que ateniense) coincida com a derrocada política de Atenas, que, desde a derrota na Guerra do Peloponeso, revisa suas mais constitutivas concepções e práticas tradicionais. Ou seja, o que Sócrates e Platão põem em causa é a tradicional educação familiar, que tinha sua afetuosa cartilha nos mitos homéricos. Ora, como deixou claro Medeia, em seu já citado monólogo entre os vv. 294-305, sua sabedoria, em tudo alheia à de Jasão, foi-lhe ensinada em casa, não na escola. Além disso, o diálogo de Medeia com Egeu, nos já citados vv. 674-677, ressalta o valor da sutileza e da feminilidade dos saberes poéticos de Medeia, diametralmente opostos ao valor da força e da masculinidade dos saberes retóricos de Jasão, síntese do que, para Eurípidés, é condenável nos gregos.

Ou seja, ao contrário do que rogou Nietzsche, tudo indica que a perspectiva ética implicada na obra de Eurípidés – fundamentalmente atenta à questão da alteridade – em muito se distancia da filosofia à maneira de Sócrates. É preciso considerar, ainda e outra vez, que o teatro de Eurípidés não é um teatro de tese, mas é, sim, um teatro de debate de ideias que, no plano dramático, afirmam não só a potência estética de sua escrita, mas, igualmente, sua relevância em termos políticos. A prova concreta da artificialidade da retórica, em contraponto à autenticidade do saber alheio à razão, está no uso que a própria Medeia faz do “veneno” que é a palavra para os gregos. Diz a heroína, nos vv. 579-581: “É verdade que em muitas coisas sou diferente da maioria dos mortais. Para mim, quem, sendo injusto, é hábil no dizer merece muito maior castigo” [ἢ πολλὰ πολλοῖς εἰμι διάφορος βροτῶν./ ἐμοὶ γὰρ ὅστις ἄδικος ὢν σοφὸς λέγειν/ πέφυκε, πλείστην ζημίαν ὀφλισκάνει].

Por um lado, Medeia condena, na ajuizadora sentença, o erro de Jasão, que usa hipócrita e cinicamente as palavras para manipular a situação em favor de seus próprios interesses. Por outro, a maior prova de que Medeia condena tal procedimento, e julga-o a mais perfeita expressão da perfídia, é o irônico fato de ela própria lançar mão de tal expediente para pôr em marcha sua vingança. Medeia faz com que os gregos, Creonte e Jasão, provem de seu próprio veneno, já que se “vitimiza” em argumentos para simular clemência a Creonte – na tentativa de ganhar só mais um dia em Corinto, tempo suficiente para destilar toda a catástrofe (cf. v. 340-sq) – e resignação pacífica às perjuras decisões de Jasão (cf. v. 869-sq). O uso reprovável da retórica por Creonte e Jasão, que fazem do saber um instrumento para atingir o poder, levou-os à total perda trágica. Nesse sentido, Medeia transforma sua sentença, sobre o

merecido castigo dos que usam do dizer para praticar a injustiça, numa prerrogativa ética de seu código heróico: “dura para os inimigos, benévola para os amigos”.

Creonte e Jasão, nesse sentido, são contra-exemplo ao que, n’*A República*, defenderá Platão no que diz respeito à relação entre poder e conhecimento. No Livro VII do tratado, o filósofo garante que a cidade será mais bem governada se por dirigentes que não anseiem pelo poder, mas que lá cheguem pelo mérito do conhecimento, isto é, por terem “contemplado a verdade relativa ao belo, ao justo e ao bom” (PLATÃO, *A República*, 320c-d). O bem estaria no conhecimento que acarretaria o poder e não no contrário, ou seja, não no poder como instrumento de manipulação dos saberes. É isto o que, afinal, faz Jasão, manipula o *logos* como ratificação de sua supremacia frente à fragilizada Medeia: o argonauta lança mão, portanto, do privilégio falocêntrico que lhe concede sua cultura, supostamente civilizada se comparada às origens bárbaras de Medeia.

Continuo, aqui, a discordar de Nietzsche no que diz respeito ao socratismo do autor de *Medeia*, embora possa admitir, tendo em vista o recente exemplo do espelhamento entre poder e saber, que o discurso metafísico, a partir de Platão, muito se nutriu das reflexões filosóficas despoletadas por Eurípidés neste e noutros dramas. A apropriação, pela filosofia, da metáfora, amplamente explorada em *Medeia*, do Sol como conhecimento talvez seja a prova maior da inspiração euripídiana ao platonismo. Mas, ainda no que diz respeito à estética socrática de cuja adoção Nietzsche acusa Eurípidés, é interessante visitarmos o estudo de Antonia Carmona Vázquez²⁵, que defende o notório avizinhamo de *Medeia* ao pensamento dos sofistas como comprovação máxima do anti-socratismo de Eurípidés. Para a autora, o simples fato de afirmar a mulher como signo da diferença, síntese de todos os socialmente proscritos, faz de Eurípidés um avesso de Sócrates por excelência. *Medeia*, “*bien lejana del racionalismo socrático*”, seria, sob tal perspectiva, uma réplica de Eurípidés ao florescente racionalismo filosófico (VÁZQUEZ, 2006: 326).

Afinal, *Medeia* afirma o império das paixões sobre a razão, como não nos deixa mentir a mais célebre frase do monólogo durante o qual a heroína se debate, intimamente, entre matar ou não matar os próprios filhos: “E compreendo bem o crime que vou perpetrar, mas, mais potente do que as minhas deliberações, é a paixão, que é a causa dos maiores males para os mortais” [καὶ μανθάνω μὲν οἷα δρᾶν μέλλω κακά,/ θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,/ ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1078-1080). Segundo Vázquez (2006: 327), essa afirmação dos afetos condiz com a posição do

²⁵ O artigo de Vázquez (2006) aqui mencionado resume seu livro *Coincidencias de lo trágico entre Eurípidés y Federico García Lorca*, publicado, três anos antes, em Alcañiz e Madrid.

movimento sofístico, no ambiente intelectual das últimas décadas do séc. V, que põe em cheque a primazia racional do *homo mensura* de uma Atenas derrotada em campo de batalha.

Así que, aun siendo la razón precisamente el arma de la sofística, sin embargo este movimiento había de combatir forzosamente contra aquella otra razón tradicional que servía de freno a las pasiones y emociones e imponía una norma igual para todos. Mientras que Sócrates tratará de resucitarla en otra forma, para los sofistas la única norma es la falta de normas. Por ahí estaba abierto el camino para la justificación y aparición de las fuerzas irracionales, entre ellas, el amor (VÁZQUEZ, 2006: 327-328).

Eis, portanto, outro ponto em que a epistemologia de Medeia afasta-se da perspectiva filosófica dominante: o amor, na ingloria desmedida que o opõe às elevadas faculdades racionais, é pensado, em Eurípides, como experiência empírica do conhecimento, já que é desta natureza (qual seja, vivencial) a sabedoria estrangeira de que nos fala Medeia. Eurípides, ao contrário do que defendeu Nietzsche, não só não é partidário de Sócrates como Sócrates e seus discípulos – Platão é o mais célebre – bem trataram de se apropriar da metafórica euripidiana relativamente à experiência do saber. A imagem do Sol como signo do conhecimento, tão aludida em *Medeia*, é o sintoma mais visível da perspectiva de apropriação a que me refiro. Segundo Gérard Lebrun (2006: 397-398), que lê Platão por um viés fenomenológico, a luz comparece, no autor d’*A República*, como metáfora para o privilégio da razão, na mesma medida em que a sombra metaforiza a intuição (isto é, “ver pelo espírito”), ali recalcada como experiência do outro saber.

Fato é que estamos, no final do séc. V a.C., com os dias contados para este debate prolixo entre os terrenos filosófico e literário, que tomarão, cada qual, seu próprio rumo. Nietzsche, nesse sentido, percebeu bem a cisão ao observar que o teatro de Eurípides, último episódio da jornada trágica, desaguou em dois oceanos distintos: a comédia e a filosofia. Gerd Bornheim (1998: 61), a propósito da contaminação congênita entre filosofia e literatura, observa que na escrita de um Anaximandro não é possível distinguir o que diz respeito ao pensamento filosófico daquilo que é propriamente poético. Diz o saudoso mestre:

Sabe-se que os filósofos pré-socráticos costumavam expressar-se em linguagem poética – eles eram poetas – e que somente com o advento da ciência socrática foi esse procedimento abandonado. Pois até Sócrates, o intercâmbio entre filosofia e poesia não deriva tão somente de qualquer coisa como a forma externa da expressão (...). Muito antes disso, filosofia e poesia medram a partir de uma mesma problemática, a ponto de se poder asseverar que, quando Nietzsche fala da “filosofia no tempo trágico dos gregos”, faz-se difícil garantir onde termina o substantivo e onde começa o adjetivo (BORNHEIM, 1998: 60-61).

Como já vimos, Medeia herdou de sua genealogia solar os saberes mágicos de que dispõe. Também solar será, na “Alegoria da Caverna”, célebre passo do Livro VII d’*A*

República, o conhecimento vislumbrado por aqueles que, libertos dos grilhões que só permitem contemplar sombras, ascenderão à luz do conhecimento filosófico (cf. Platão, *A República*, 514a-sq). Compreendendo, enfim, que a paixão faz da experiência amorosa (erótica e afrodisíaca), em *Medeia*, uma experiência de conhecimento – um conhecimento alheio à primazia do *phallos* e do *logos* – estamos aptos a pensar, mais especificamente, sobre a natureza trágica do filicídio perpetrado por Medeia como culminância catastrófica desta impressionante e complexa obra de Eurípides. Não é nem no homem, nem na razão, nem na alma – elementos centrais na perspectiva metafísica – que esta forma trágica do saber se afirmará, mas, antes, na mulher, na paixão e no corpo, que reinam, em Medeia, como ‘a grande razão’.

1.3 O filicídio como gesto trágico: o corpo materno-feminil como estrangeira residência do amor e da dor

Ainda no ambiente filosófico, é interessante observar o quanto o feminino, relacionado aos afetos do corpo e à desrazão, é pensado pelos gregos como uma espécie de síntese de toda alteridade que se quer recalcar e evitar no âmbito do pensamento elevado e do mundo racional-civilizado. No *Timeu*, de Platão, ser mulher é, antes do mais, um castigo pela insistência do ser em sua permanência na maldade. Esta, alheia à razão, manifesta-se em três grupos de sentimentos e sensações, a saber: (1) a violência, (2) o desejo amoroso e (3) o temor, a cólera e tudo o mais que os segue (cf. PLATÃO, *Timeu*, 42a-b). Eis a punição para os que persistem no erro de todas essas emoções e afetos:

Aquele que viver bem durante o tempo que lhe cabe, regressará à morada do astro que lhe está associado, para aí ter uma vida feliz e conforme. Mas, se se extraviar, recairá sobre si a natureza de mulher na segunda geração; e se, mesmo nessa condição, não cessar de praticar o mal, será sempre gerado com uma natureza de animal, assumindo uma ou outra forma, conforme o tipo de mal que pratique” (PLATÃO, *Timeu*, 42b-c).

A maldade perpetrada por Medeia, aos olhos gregos, é tão profunda, que Jasão a vai comparar à natureza animal, último estágio da derrocada do ser de acordo com o *Timeu*. O argonauta avizinha a filicida à mítica Cila (descrita como monstro gigantesco e disforme nos vv. 89-92 do Canto XII da *Odisseia*) e à natureza de uma leoa (cf. vv. 1342-1343 da peça de Eurípides). A Ama a vê, no v. 91, com os olhos bravos de um touro. Se a mulher está no

estágio ignóbil das paixões e sentimentalidades, o animal está na precariedade das pulsões e instintos primevos. Vale lembrar que a furiosa Hécuba, na tragédia homônima de Eurípides, transfigura-se numa cadela vingadora. Estamos diante, portanto, de uma espécie de Erínia, tal como no v. 1260 de *Medeia*, em que o Coro rememora essas entidades que vingam, sobretudo, os crimes familiares. Outra vez, Eurípides dirige-se a Ésquilo, já que são elas as entidades que, na *Oresteia*, perseguem os crimes do príncipe Orestes, que ousou matar a própria mãe.

Ademais, é interessante comparar o trecho de Platão com o desfecho da tragédia de Eurípides: se, aos olhos de Jasão (como aos de Timeu), Medeia frequenta os territórios malévolos do feminino e do animalesco-monstruoso²⁶, já aos olhos do próprio Eurípides, Medeia cumpre, com precisão, aquilo que Timeu descreve relativamente aos desígnios dos que vivem bem durante o tempo que lhes cabe – regressar à morada do astro a que estão associados. Que faz Medeia, ao cabo da peça, senão regressar ao Sol com que se vincula sua genealogia? Uma vez mais, vemos o terreno das paixões e pulsões primeiras como um saber possível, alternativo à lógica racionalizante, na constelação epistêmica de Eurípides.

Este outro saber, que enfrenta a primazia do *phallos* e do *logos* por meio de uma afirmação do feminino e da intuição está entre os aspectos constitutivos do arquétipo Medeia. A personagem propõe, assim, um olhar desconfiado diante da racionalidade filosófica, da hegemonia patriarcal no Ocidente, do império da alma e da mente sobre o corpo e os sentidos. Antes mesmo de fundada oficialmente, a metafísica já tinha em Eurípides uma voz contestadora das dicotomias que, na história do Ocidente cristão e civilizado, justificaram (e justificam) toda sorte de violência contra o ‘outro’, aquele que, por qualquer traço de distinção, afasta-se da prerrogativa moral do ‘mesmo’ dominante. A potência simbólica do corpo (pulsão animal) e da mulher (emotividade feminil), portanto, é o aspecto em que se concentra a questão trágica euripídiana, que tem no filicídio sua mais cristalina expressão. Afirmar, no atentado contra os próprios filhos, o feminino e o corpóreo, representa, assim, uma aposta tão estética quanto política, terrenos fronteiriços na escrita de Eurípides.

O primeiro aspecto a considerar sobre o filicídio perpetrado por Medeia diz respeito ao fato de que tal gesto não é o objetivo maior da personagem. O filicídio é, para a heroína, um meio (urgente e necessário) de vingar-se de Jasão. Mais que isso, repousa sobre a catastrófica ação infanticida de Medeia uma ambiguidade confundante: matar os próprios filhos parece-lhe a única forma de protegê-los contra o desamparo e o ódio dos inimigos. Vejamos, então,

²⁶ Elsa Rodríguez Cidre (2002: 277-292) realizou um profícuo estudo sobre a questão do monstruoso em *Medeia*. Para a autora, será este um dos aspectos diferenciadores entre as visadas de Eurípides e Sêneca sobre o mesmo mito.

como se desenvolvem na obra estes dois aspectos (a vingança contra Jasão e a proteção das crianças) relativos à morte dos filhos pelas mãos maternas, antes mesmo de considerarmos seus aspectos simbólicos (relativos ao corpo e ao feminino) propriamente ditos.

O desejo (*thymos*) de vingança de Medeia tem como objetivo cirúrgico aniquilar, por completo, Jasão. Depois de privá-lo das novas bodas, que lhe dariam poder e descendência régia, Medeia priva o perjuro também dos filhos que já tinha, ferindo-o tanto em seu orgulho progenitor quanto em seu amor paterno (parece estranho, mas Jasão de fato demonstra amar alguém além de si próprio), já que imensa é a dor do argonauta diante de tal perda: “A mim cabe-me em sorte lamentar-me, a mim, que nem gozarei do novo leito nupcial, nem me é dado dizer adeus ainda em vida aos filhos que gerei e criei, pois que os perdi” [ἐμοὶ δὲ τὸν ἐμὸν δαίμον' αἰάζειν πάρα,/ ὅς οὔτε λέκτρων νεογάμων ὀνήσομαι,/ οὐ παῖδας οὐς ἔφουσα κάξεθρεψάμην/ ἔξω προσειπεῖν ζῶντας ἀλλ' ἀπόλεσα] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1347-1350). Permanecer vivo para expiar e sofrer a morte dos que lhe eram mais caros é, para Medeia, a pena merecida por Jasão: “Não chores ainda; aguarda a velhice...” [οὔπω θρηνεῖς μένε καὶ γῆρας], diz a heroína no v. 1396. Ao conferir à morte dos filhos a conotação de vingança, Medeia coloca a *prodousia* de Jasão na gênese da catástrofe. Há, assim, um compartilhamento da responsabilidade pelo crime, aspecto jurídico que Medeia não deixa passar incólume:

JASÃO
Ó filhos, que mãe perversa vos coube em sorte!

MEDEIA
Ó filhos, como a loucura paterna vos perdeu!

JASÃO
Não foi contudo a minha dextra que os imolou.

MEDEIA
Mas a tua insolência e as tuas novas núpcias.

JASÃO
E por causa do tálamo entendeste dar-lhes a morte?

MEDEIA
Crês que isso é pequena calamidade para uma mulher?

Ou, em grego:

Ια. ὦ τέκνα, μητρὸς ὡς κακῆς ἐκύρσατε.
Μη. ὦ παῖδες, ὡς ἄλεσθε πατρώϊαι νόσοι.
Ια. οὔτοι νιν ἡμῆ δεξιὰ γ' ἀπόλεσεν.
Μη. ἀλλ' ὕβρις οἷ τε σοὶ νεοδημιῆτες γάμοι.
Ια. λέχους σφε κηξίωσας οὔνεκα κτανεῖν;
Μη. σμικρὸν γυναικὶ πῆμα τοῦτ' εἶναι δοκεῖς;

(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1363-1368)

A afronta aos juramentos (*horkoi*) – que está no princípio do ódio vingativo que Medeia, desde que começou a peça, nutre por Jasão – é, para a princesa traída, ainda mais grave quando se leva em conta a existência de filhos, que naturalmente fortalecem os vínculos familiares no *oikos*. A questão filial, aos olhos maternais de Medeia, valora a tal ponto os juramentos esponsais que, não existissem as crianças, ela até se esforçava para compreender a separação de Jasão. Eis o que diz a heroína ao perjuro, nos vv. 488-491: “tu, o mais celerado dos homens, atraçoaste-nos e contraíste novas núpcias, havendo filhos; se ainda ao menos não tivesses descendência, seria perdoável teres-te enamorado de um novo tálamo” [καὶ ταῦθ' ὑφ' ἡμῶν, ὧ̃ κάκιστ' ἀνδρῶν, παθῶν/ προύδωκας ἡμᾶς, καινὰ δ' ἐκτήσω λέχη,/ παίδων γεγῶτων· εἰ γὰρ ἦσθ' ἄπαις ἔτι,/ συγγνώστ' ἂν ἦν σοι τοῦδ' ἐρασθῆναι λέχους].

Depois de mortas as crianças, Jasão compara, no v. 1343, a monstruosidade de Medeia, capaz de tão ímpios crimes, à Cila Tirrênica, fera que habita o Mar Negro. Rememora-se, assim, o já tão aqui aludido Canto XII da *Odisseia*, que, sem qualquer menção à princesa da Cólquida, inúmeras imagens sugeriu ao mito de Medeia. Cumpriu-se em Eurípidés, portanto, a predição homérica contra os que cruzaram com as Sereias, e que aqui vale a pena relembrar: “Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,/ ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos/ estarão para se regozijarem com o seu regresso...” [ὅς τις ἀϊδρεΐη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση/ Σειρήνων, τῷ δ' οὔ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα/ οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται] (HOMERO, *Odisseia*, Canto XII, vv. 41-43). Embora o sentido do destino trágico traçado na *Odisseia* refira-se, numa primeira camada de leitura, à morte dos próprios homens que cedem ao canto fatal das míticas sopranos, não chega a ser forçoso afirmar que Eurípidés inverte o sentido da sentença homérica. Pelo menos no que coube a Jasão, seu destino foi permanecer vivo, porém fatidicamente privado de mulher e filhos.

Anaximandro, já aludido neste trabalho a propósito do solo comum em que se semearam poesia e filosofia, é pertinente para compreendermos o sentido ético da vingança de Medeia. No ensaio *Da vingança*, Vilém Flusser parte da reflexão heideggeriana (no livro *Holzwege*) sobre a sentença literário-filosófica proferida por Anaximandro no séc. VII a.C.: “De onde têm as coisas o seu surgir, para lá se dirige também o seu perecer, por necessidade: pois pagam-se mutuamente multas e expiações por seus crimes, seguindo a ordem do tempo” (ANAXIMANDRO, *apud* FLUSSER, 1966: 1). Para o filósofo tcheco-brasileiro, a sentença

de Anaximandro possui um sentido ético profundo, ligado à *arete* (virtude) e ao restabelecimento da ordem cósmica pela vingança – a ordem do tempo.

A vingança, nesse sentido, seria eticamente superior à lógica de causa e efeito que a metafísica legou ao cientificismo moderno. Afinal, dentro das leis do Cosmos, não há explicação possível, há, simplesmente, o silêncio como necessidade de obediência ao mistério. Ao abdicarmos da obediente vingança originária e tentarmos explicar o mundo pela lógica da causalidade, distanciamo-nos da natureza e deixamo-nos derrotar pelo “raciocínio torturado” (FLUSSER, 1966: 4). Tanto a vingança de Medeia contra Jasão quanto os rituais instaurados pela heroína, junto a Hera, para conspurcar seu crime contra os próprios filhos parecem obedecer a tal perspectiva.

É numa referência ao imaginário mítico e filosófico anterior à própria tragédia em questão que Eurípides sustenta o caráter de necessidade atribuído por Medeia à imolação dos dois filhos, que recupera em parte a sacralidade originária da vingança tal e qual se lê na sentença de Anaximandro. Tanto Medeia (cf. vv. 1236-1241) quanto Jasão (cf. vv. 1301-1305), à medida que se aproxima o desfecho da tragédia, manifestam o temor de que os coríntios tramem algo contra as crianças, como meio de atingir Medeia pelas injúrias que cometeu à casa real de Corinto. Medeia vê, neste temor, a necessidade imperiosa de que as crianças sejam por ela mortas, por isso comunica sua decisão ao Coro:

Amigas, decidida está a minha ação: matar os filhos o mais depressa que puder e evadir-me desta terra, não vá acontecer que, ficando eu ociosa, abandone as crianças, para serem mortas com mão mais hostil. É absoluta a necessidade de as matar, e, já que é forçoso, matá-las-emos nós, nós que as geramos.

Ou, em grego:

φίλοι, δέδοκται τοῦργον ὡς τάχιστα μοι
 παῖδας κτανούσῃ τῆσδ' ἀφορμᾶσθαι χθονός,
 καὶ μὴ σχολὴν ἄγουσαν ἐκδοῦναι τέκνα
 ἄλλῃ φονεῦσαι δυσμενεστέροι χειρί.
 πάντως σφ' ἀνάγκη κατθανεῖν· ἐπεὶ δὲ χρεὶ,
 ἡμεῖς κτενοῦμεν οἵπερ ἐξεφύσαμεν.

(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1236-1241)

As crianças estão necessariamente maculadas pelo crime de Medeia contra o palácio, também porque foram elas as portadoras dos presentes funestos. Com a decisão, investida de grande ironia trágica, de dar cabo dos filhos como meio de protegê-los, Medeia confere a seu gesto filicida um forte cariz sacrificial (cf. FERREIRA, 1996: 2). É tirando partido dos

‘sacrifícios’ – isto é, *thymata* [θύματα]²⁷ – como metáfora trágica que Eurípides qualificará o infanticídio cometido por sua heroína: “A quem não agrada assistir aos meus sacrifícios, é consigo” [ὄτῳ δὲ μὴ/ θέμις παρεῖναι τοῖς ἐμοῖσι θύμασιν,/ αὐτῷ μελήσει.] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1053-1055). O temor de Medeia relativamente à segurança das crianças é tão real que Jasão também compartilha do mesmo sentimento. O argonauta quer, porém e sem saber que já é tarde, punir Medeia pela afronta contra o palácio, e acredita ainda ser possível privá-la dos próprios filhos:

JASÃO

(...) Aquela que fez mal, o pagará com a desgraça. Eu vim para salvar a vida dos meus filhos, não vão os parentes fazer-lhes alguma coisa para vingar o ímpio crime materno.

CORO

Ó desgraçado, que não sabes a que ponto chegaram teus males, Jasão! Se não, não proferirias tais palavras.

JASÃO

Que é? Acaso também quer matar-me, a mim?

CORO

Teus filhos estão mortos pela mão de sua mãe.

Ou, em grego:

Ia. (...)

κείνην μὲν οὖς ἔδρασεν ἔρξουσιν κακῶς,
ἐμῶν δὲ παίδων ἦλθον ἐκσώσω βίον,
μή μοί τι δράσωσ' οἱ προσήκοντες γένει,
μητρῶιον ἐκπράσοντες ἀνόσιον φόνον.
Χο. ὦ τλήμον, οὐκ οἶσθ' οἷ κακῶν ἐλήλυθας,
Ἰᾶσον· οὐ γὰρ τοῦσδ' ἄν ἐφθέγξω λόγους.
Ia. τί δ' ἔστιν; ἢ που κάμ' ἀποκτεῖναι θέλει;
Χο. παῖδες τεθνᾶσι χειρὶ μητρῶιαί σέθεν.

(EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 1301-1309)

Supõe-se, pela coincidência entre as duas antagônicas personagens no tocante ao perigo que correm os dois filhos, que a audiência ateniense tivesse bem fresquinhas as antigas narrativas que, conforme vimos lá atrás, culpabilizaram os coríntios pela morte das crianças. Confirma tal hipótese o destino que dará Medeia aos cadáveres filiais. Como nas narrativas de Parmeniscos e Creófilo, o templo de Hera Akraia será o cenário sepulcral, acentuando, ainda mais, a dimensão ritualista e sacrificial da morte dos meninos pelas mãos de sua mãe. Ou não diria Medeia, nos já citados vv. 1378-1383,

(...) que eu mesma com minhas mãos lhes darei sepultura, levando-os para o templo da deusa Hera Akraia, para que nenhum inimigo os profane, revolvendo os túmulos. E nesta terra de

²⁷ O termo *thymata* refere-se não tanto ao ato sacrificial em si, mas às oferendas que o constitui, isto é, às vítimas oferecidas em sacrifício (cf. Liddell, Scott, Stuart Jones, 1996).

Sísifo instituiremos uma festa e ritos sagrados para sempre, em compensação deste crime ímpio.

Em grego:

(...) ἐπεὶ σφας τῆιδ' ἐγὼ θάψω χερί,
φέρουσ' ἐς Ἴθρας τέμενος Ἀκράϊας θεοῦ,
ὥς μὴ τις αὐτοὺς πολέμιων καθυβρίσῃ
τυμβοῦς ἀνασπῶν· γῆι δὲ τῆιδε Σισύφου
σεμνὴν ἑορτὴν καὶ τέλη προσάψομεν
τὸ λοιπὸν ἀντὶ τοῦδε δυσσεβοῦς φόνου.

Não foi à toa que escolhi o verso 1378 – “eu mesma com minhas mãos lhes darei sepultura” – como título desta etapa da tese. A questão de sepultar os filhos por ela própria mortos sintetiza a dimensão trágica atribuída por Eurípides à ação infanticida de Medeia. A frase exponencia o caráter sacrificial do gesto materno, que tenciona fazer justiça ao, ela própria, tirar da vida aqueles a quem à vida lhes deu. Confirma-se, assim, o já mencionado respeito dos antigos gregos pelos rituais fúnebres, que cumprem, ao instaurar o luto, a conspurcação da própria morte. Além disso, a frase revela o aspecto corporal do gesto filicida de Medeia: fê-lo com as próprias mãos²⁸. Outra vez, Eurípides consagra a uma parte do corpo fortes implicações simbólicas.

A mão materializa a absoluta consciência da personagem diante de seu próprio gesto: Medeia é tão consciente da monstruosidade de seu gesto que, mais de uma vez ao longo da tragédia, classifica-o de “crime ímpio” [δυσσεβοῦς φόνου]. Ao investir a ação trágica de Medeia de tão patente carga simbólica – no sentido das implicações jurídicas e, principalmente, religiosas do filicídio materno no contexto clássico –, Eurípides realiza aquilo que, segundo Vilém Flusser (2010: 27), era o sentido da escritura para os antigos gregos: “a palavra grega *graphein* significa ‘gravar’ (...), um gesto de fazer uma incisão”. O trágico, em Eurípides, incide sobre a pele, inscreve-se no corpo.

A ideia trágica da maternidade, nesse sentido, será grafada por Eurípides a partir da vinculação simbólica entre o corpo da mãe e o corpo do filho. A imagem do suicídio associada ao crime de Medeia é a que melhor expressa tal aspecto, já que matar as crianças que em seu ventre foram geradas ganha, na peça, a forte conotação de auto-sacrifício, de emulação da própria carne. No início da tragédia, por mais de uma vez a heroína cogita deixar a vida, dando-nos a medida da dor que representa, para Medeia, seu desamparo em face do desterro e do abandono. Nos vv. 145-147, pergunta-se: “De que vale ainda viver? Ai, ai!/

²⁸ O uso por Eurípides, no verso em questão [τῆιδ'... χερί], do pronome pessoal epidítico indica que a personagem deveria, nesse momento, erguer e mostrar as mãos, provavelmente ensanguentadas pelo crime cometido.

Quem me dera deixar a vida odiosa,/ pela morte libertada!” [τί δέ μοι ζῆν ἔτι κέρδος;/ φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσσίμαν/ βιοτὰν στυγεράν προλιποῦσα]. O repúdio à própria existência, que perde o sentido na terrível situação em que se encontra, regressa, pouco depois, nos vv. 226-227, não mais como auto-reflexão, mas como uma confissão ao Coro: “Fiquei perdida e tenho de abandonar as graças desta vida para morrer, amigas” [οἴχομαι δὲ καὶ βίου/ χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χηρίζω, φίλαι].

Nenhum desses dois apelos explicita, ainda, o espelhamento entre a inclinação suicida e o filicídio, embora o desgosto pela própria vida, nesse começo do drama, apareça sempre em paralelo ao temor da Ama pela integridade das crianças, sugerindo que a mãe projeta sobre elas o ódio contra Jasão. Medeia mira os próprios filhos e vê refletidos, em suas feições, os traços do pai perjuro. Eis o que diz a Ama ao Pedagogo, que então guarda os meninos, nos vv. 90-93: “não te aproximes da mãe em delírio; que eu já a vi olhá-los com os olhos bravos de um toiro, que vai fazer algo de terrível” [σὺ δ' ὡς μάλιστα τούσδ' ἐρημώσας ἔχε/ καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένην./ ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην/ τοῖσδ', ὡς τι δρασείουσαν]. A seguir, é a própria Medeia quem expressa o repúdio às crianças, nos vv. 112-114: “Ó filhos malditos de mãe odiosa,/ perecei com vosso pai...” [ὦ κατάρατοι/ παῖδες ὄλοισθε στυγεράς ματρὸς/ σὺν πατρί].

Ao final da obra, porém, os dois aspectos se fundem: atentar contra os filhos é também atentar contra si própria. No célebre monólogo em que delibera entre assassinar ou não as crianças, diz a heroína (vv. 1046-1047): “Para que hei-de eu, para afligir o pai deles com a sua desgraça, infligir a mim duas vezes os mesmos males?” [τί δεῖ με πατέρα τῶνδε τοῖς τούτων κακοῖς/ λυποῦσαν αὐτὴν δις τόσα κτᾶσθαι κακά]. Quando o atentado filicida é já irrefreável, o Coro apela, sem sucesso, aos deuses (vv. 1251-1254): “Ó Terra, ó raios/ do Sol coruscantes,/ vêde, oh! vêde esta mulher perdida,/ antes que com mão suicida/ ela ataque os próprios filhos” [ὦ Γᾶ τε καὶ παμφαῆς/ ἀκτὶς Ἀλίου, κατίδεν' ἴδετε τὰν/ ὀλομένην γυναῖκα, πρὶν φοινίαν/ τέκνοις προσβαλεῖν χερ' αὐτοκτόνον]. Fica cristalino, desta vez, o vínculo entre suicídio e filicídio: macular a própria descendência é macular a si mesma. Medeia, ao cometer o filicídio, age portanto com mãos suicidas.

A vinculação dolorosa entre o corpo materno e o corpo filial, aqui sentida como signo da morte, recupera, na verdade, a ligação umbilical da mãe com o feto no período de gestação, quando configuram um único e mesmo corpo. Uma vez mais, *Medeia* é uma tragédia circular, que, tal e qual a sazonalidade dos ciclos naturais, culmina no regresso ao ponto inicial. A

morte dos filhos espelha, assim, o nascimento dos mesmos²⁹. Sente-se no direito de furtar-lhes a vida aquela que, a eles, a concedeu. Há, assim, uma contiguidade, em termos de simbolismo ritual, entre o nascimento, a sexualidade e a morte. Para os gregos de antanho, havia no parto, na menstruação e no falecimento a ideia comum de *miasma* – ou seja, a poluição sanguínea por uma mancha –, o que tornava necessária, nos três acontecimentos, a purificação ritual da casa (cf. FERREIRA, 2010: 149). Para a contrariedade de Nietzsche, *Medeia* expressa, sob tal aspecto, uma das dimensões originárias do trágico, sobretudo no que diz respeito a seu caráter purificador e apolíneo. O *omphalon*, ou umbigo do mundo, está representado na famosa escultura do Museu Arqueológico de Delfos; o ícone é considerado a própria pedra oracular por meio da qual Apolo profetizava.

O caráter apolíneo, marcado pela afinidade com as artes, a paternidade das nove Musas e a gemelidade com Ártemis fazem do deus uma figura que transita entre o masculino e o feminino, a vida e a morte, a luz e as sombras. Delfos, o lugar de seu nascimento, é também o santuário onde se encontra a mais prestigiada profetisa da Antiguidade, a Pítia, razão pela qual talvez fosse considerado o centro do mundo, (...) porque conectado a realidades metafísicas, como um feto provisoriamente atado mas autônomo, enquanto flutua no ambiente amniótico (NUÑEZ, 2011: 11).

A morte dos filhos ganha estatuto trágico, assim, por seu caráter ambíguo e umbilical: rompe-se radicalmente o vínculo originário com os filhos, já que são mortos pelas mãos maternas, ao mesmo tempo em que se rememora, no ato filicida, o período da vinculação amniótica entre mãe e feto. É preciso, porém, não confundir esse caráter simbólico e apolíneo que constitui a perspectiva trágica do filicídio em *Medeia* com qualquer moderna interpretação psicanalítica do amor possessivo das mães. Concordo, nesse sentido, com a censura de Ferreira (1996: 56) às elucubrações de Carloni & Nobili: “*Les enfants, vécus comme une partie de son propre corps dont il lui est impossible de se séparer, sont tués précisément pour qu’ils ne s’éloignent pas*”. Segundo Ferreira, explicar o filicídio de *Medeia* por um confundante ódio materno seria ler a morte filial como finalidade de *Medeia*, quando não é este, definitivamente, o caso. O objetivo de *Medeia* é vingar-se de Jasão. O filicídio é, portanto, o meio materno para atingir sua inteira vingança. Mais que isso, até, o assassinato dos filhos é, por contrafação, o meio encontrado por *Medeia* para protegê-los dos inimigos.

²⁹ Este aspecto da tragédia de Eurípides foi considerado na adaptação cinematográfica de Pasolini: *Medeia* banha os filhos antes de matá-los, cena que remete, assim, às libações pré-sacrificiais. É enorme a semelhança da banheira e de seu ambiente na casa de *Medeia* com uma pia e uma capela batismais. Na morte sacrificial das crianças, rememoram-se os banhos de quando foram batizados. O sacrifício, equiparado ao batismo, terá portanto o sentido de purificar os pecados: a morte faz regressar o instante de nascença. É comum, entre os cineastas do Neo-realismo Italiano, dar aos temas clássicos uma roupagem cristã, talvez no intuito de espelhar, na situação política do presente, as questões despertadas pela tragédia antiga.

A partir daí, vemos que, em Eurípidés, a dor é considerada uma prerrogativa da condição materna, o que a torna fundamentalmente trágica. Por isso, lamenta Medeia, nos vv. 248-251: “Dizem: como nós vivemos em casa uma vida sem risco, e eles a combater com a lança. Insensatos! Como eu preferia mil vezes estar na linha de batalha a ser uma só vez mãe!” [λέγουσι δ' ἡμᾶς ὡς ἀκίνδονον βίον/ ζῶμεν κατ' οἴκου, οἱ δὲ μάρνανται δορί,/ κακῶς φρονοῦντες· ὡς τρις ἂν παρ' ἀσπίδα/ στήναι θέλοιμ' ἂν μᾶλλον ἢ τεκεῖν ἅπαξ]. A reflexão da heroína, que nesta altura da tragédia se alinha à irônica verborragia de sua ira, converte-se, quando já caminhamos para o desfecho da obra, em motivo de profunda reflexão filosófica do Coro, como não nos deixam mentir os vv. 1090-1100:

Dentre os mortais, quem filhos nunca teve
nem experimentou, digo eu que está
no melhor caminho da felicidade,
mais que quem os teve.

Quem não tem filhos nem experimentou,
seja isso um bem, seja isso um mal
para os mortais – não tendo descendência,
muita dor evitam.

Mas aqueles p'ra quem dos filhos em casa
existe o doce rebento, eu vejo
o tempo em tormento passar.

Em grego:

καί φημι βροτῶν οἳτινές εἰσιν
πάμπαν ἄπειροι μηδ' ἐφύτευσαν
παῖδας προφέρειν εἰς εὐτυχίαν
τῶν γειναμένων.
οἱ μὲν ἄτεκνοι, δι' ἀπειροσύνην
εἶθ' ἠδὲ βροτοῖς εἶτ' ἄνιαρὸν
παῖδες τελέθουσ' οὐχὶ τυχόντες,
πολλῶν μόχθων ἀπέχονται·
οἷσι δὲ τέκνων ἔστιν ἐν οἴκοις
γλυκερὸν βλάστημ', ἔσορῶ μελέτη
κατατροχομένους τὸν ἅπαντα χρόνον,

Este fado ao pensar que caracteriza a existência do filho aos olhos da mãe constitui-se como um sentimento trágico que algum eco reverberará sobre o moderno sentimento materno, o que se explica pelo caráter individualizante atribuído por tantos autores à poesia de Eurípidés. Margarida, no *Fausto* de Goethe, expressará o terror fatal que é, para ela, o cuidado com a criança: fará da amamentação um método eficaz de assassinato. Em Lorca, por sua vez, a reflexão do Coro euripídiano é audível quase sem qualquer ruído. Trata-se de um sentimento pesado relativamente à experiência materna e que, no bardo andaluz, comparece em diversas abordagens do tema. Adiante, aqui, uma delas, expressa no monólogo da Mãe de *Bodas de*

Sangre. Permito-me já citá-la porque não tratarei diretamente dessa obra, de 1933, na etapa deste trabalho dedicada a García Lorca, senão da tragédia que a complementa, *Yerma*, com a qual *Bodas* perfaz uma trilogia. Diz a Mãe:

Aqui. Aqui quero estar. E tranquila. Já todos estão mortos. À meia-noite dormirei, dormirei sem que já me assustem as escopetas e a faca. Outras mães se debruçarão às janelas, açoitadas pela chuva, para ver o rosto de seus filhos. Eu não. Eu farei com meu sono uma fria pomba de marfim que leve camélias de cicatrizes sobre o cemitério.

Ou, em espanhol:

Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren las escopetas y el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarchas sobre el camposanto.

(GARCÍA LORCA, 1997: 161)

Esta senhora andaluza perdeu todos os filhos que tinha, mas, do alto de sua dor enlutada, sente a morte dos filhos como o alívio da carga ainda maior de dor implicada no ser mãe. É disto que trata a reflexão do Coro na tragédia de Eurípides. Além de dizer respeito ao reino da dor, a condição materna está problematizada, em *Medeia*, na crença misógina de que ser mulher (logo, mãe) é também ser má, daí a punição com as dores do parto. A maternidade, dentro da imagética que circunda a misoginia grega, é vista como o aspecto central da dependência dos homens para com as mulheres. Se em nada mais dependem delas, os homens têm de tolerá-las como requisito de perpetuação da espécie: “Deviam os mortais gerar os filhos de outra maneira, e não existir o sexo feminino. E assim não haveria mal para os homens” [χρῆν γὰρ ἄλλοθεν ποθεν βροτοῦς/ παῖδας τεκνοῦσθαι, θῆλυ δ' οὐκ εἶναι γένος·/ χούτως ἄν οὐκ ἦν οὐδὲν ἀνθρώποις κακόν.], afirma Jasão, nos vv. 573-575, num discurso que se repete, *ipsis literis*, à boca de Hipólito, outro misógino euripídiano.

O discurso misógino de Jasão caracteriza o sexo feminino, naquilo que ele expressa em potência materna, como residência corpórea da maldade, já que, não existisse a dependência das mulheres para procriarem, estariam os homens livres de todo o mal. A ideia é, obviamente, legada aos mitos fundadores do cristianismo (Adão e Eva, mas não só), que vinculam o pecado à fisiologia da mulher. Mas a resposta defensiva de *Medeia* vem à altura da misoginia de Jasão. *Medeia* sabe que a maldade não é do corpo, mas está na alma, razão pela qual não pôde ela perceber a natureza nefasta do belo e atlético argonauta: “Porque seria, ó Zeus, que do ouro falso deste à humanidade indício claro, e para conhecer nos homens a maldade não há contraste no corpo, que os distinga?” [ὦ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ὅς κίβδηλος ἦν/ τεκμήρι' ἀνθρώποισιν ὄπασας σαφῆ,/ ἀνδρῶν δ' ὅτῳ χρῆ τὸν κακὸν διειδέναι/ οὐδεῖς

χαρακτήρ ἐμπέφυκε σώματι] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 516-519). Jasão é ouro falso, ou “por fora bela viola, por dentro pão bolorento”.

Na gramática euripidiana, portanto, a vingança não é propriamente um traço da maldade feminina, mas configura, na verdade, o lado oculto e reativo da submissão imposta, pelo falocentrismo, à mulher: “cheia de medo é a mulher, e vil perante a força e à vista do ferro. Mas quando no leito a ofensa sentir, não há aí outro espírito que penda mais para o sangue” [γυνὴ γὰρ τᾶλλα μὲν φόβου πλέα/ κακὴ τ' ἐς ἀλκὴν καὶ σίδηρον εἰσορᾶν], diz Medeia nos vv. 263-264. Ultrajada no amor, a aparentemente dócil natureza feminina converte-se em seu lado sombrio. Não nos esqueçamos que, no *Timeu*, Platão considerou o amor uma fraqueza feminil. A potência malévolada da mulher injuriada volta a ser proclamada por Medeia nos vv. 407-409 e nos vv. 889-890. Jasão também demonstra compreender tal natureza, julgando “natural que o sexo feminino se enfureça contra os maridos quando eles contraem núpcias estranhas” [εἰκὸς γὰρ ὀργᾶς θῆλυ ποιεῖσθαι γένος/ †γάμους παρεμπολῶντος ἀλλοίους πόσει†] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 909-910).

Tal e qual vemos em Fedra, outra infeliz nas mãos de Eurípides, a vingança feminina tem sua gênese não na fisiologia da mulher propriamente dita, mas na afronta amorosa, da qual é reação. O que, no *Timeu* platônico, dirá respeito aos instintos animais e sentimentos feminis, em Eurípides, pelo contrário, parece configurar a ordem do Cosmos. Uma vez perturbada esta lei amorosa fundamental, desencadeia-se a tragédia. Os símbolos da propensão humana ao amor estão perfeitamente configurados, pelo autor de *Medeia*, em Eros e Afrodite. É belíssima a evocação das duas divindades amorosas na antístrofe coral entre os vv. 835-845:

E dizem que Cípria ao pé do Cefiso
das belas águas que ela fez brotar,
largou sobre o país as brisas suaves
dos ventos moderados; de róseas flores
as comas com grinaldas odoríferas
enfeitadas, como é do seu costume,
à Ciência mandou, para a acompanharem,
os Eros que das Artes são estímulo.

Ou, em grego:

τοῦ καλλινάου τ' ἐπὶ Κηφισοῦ ῥοαῖς
τὰν Κύπριν κλήιζουσιν ἀφουσσαμέναν
χώρας καταπνεῦσαι μετρίας ἀνέμων
ἠδυνόους αὔρας· αἰεὶ δ' ἐπιβαλλομένην
χαίταισιν εὐώδη ῥοδέων πλόκον ἀνθέων
τῆι Σοφίαι παρέδρους πέμπειν Ἔρωτας,
παντοίας ἀρετᾶς ζυνεργούς.

Medeia, gerada por Afrodite, foi fechada em seu peito por Eros. O hino coral ressalta a dimensão de sabedoria implicada nessas divindades: amar é conhecer. Os Eros, que estimulam as Artes, presentearam com flores as Ciências. E aqui se completa, enfim, tudo o que de trágico se me afigura a partir de *Medeia*. O filicídio aparece, pois, como manifestação maior da poética trágica de Eurípides, que vê na vingança, à maneira de Anaximandro, o regresso a uma ordem cósmica maculada, ordem esta que na tragédia de 431 aparece fortemente ligada à ideia do amor como amálgama originário entre os seres. Nesse símbolo trágico, a condição materna é tratada como vínculo fisiológico da mulher com o filho. Está em questão menos o ódio da mãe pela criança e mais o amor que lhes funde um ao outro, ou seja, o amor que, umbilicalmente, lhes ‘con-funde’. “Amor feroz”, como poetou Helberto Helder, o que dá à maternidade uma dimensão ambígua, por isso trágica, já que ser mãe é submeter-se ao reinado da dor.

Ao contrário do que prega o dito popular, não há qualquer paraíso na maternidade: há, somente, o padecer. A dor trágica euripidiana está, por sua vez, irremediavelmente ligada ao corpo maternal e feminino, símbolos radicais da alteridade que se estrangeira à primazia falocêntrica da Grécia clássica. A experiência do amor – ou melhor, do desamor – catalisa exponencialmente a propensão dolorosa da *xene* mãe e mulher, elevada ao extremo no gesto filicida, e algo suicida, de Medeia. Também do amor e da dor nos falarão a Margarida de Goethe e a Yerma de Lorca.

2. “E AGORA DIZEM QUE O MATEI”: FILICÍDIO E TRAGICIDADE NA *GRETCHENTRAGÖDIE*, DE GOETHE

2.1 “Renasce a dor”: a tragédia e o trágico no contexto moderno

“Renasce a dor, que em seus lamentos diz/ Da vida o estranho, errante labirinto” [*Der Schmerz wird neu, es wiederholt die Klage/ Des Lebens labyrinthisch irren Lauf*] (Goethe, *Fausto*, vv. 12-13). É possível, senão provável, que a *Zueignung* [*Dedicatória*] que precede *Faust: eine Tragödie* [*Fausto: uma tragédia*], seja um dos mais belos exemplos líricos escorridos da pena de Johann Wolfgang von Goethe. Em quatro estrofes de oito versos, o poema recupera, do ponto de vista estrutural, as estâncias e repetições rítmicas já utilizadas por Ariosto, Tasso e Camões, evidenciando, desde a abertura, as pretensões épicas dispensadas pelo autor à sua mais complexa obra literária.

Marcus Vinícius Mazzari, que apresenta, comenta e anota a mais recente edição brasileira de *Fausto*, observa que as “trêmulas visões”, os espectros vacilantes, os vultos esmaecidos em meio ao fumo e à neblina evocam, na *Dedicatória* goetheana, a lembrança de pessoas queridas, já mortas, que teriam acompanhado a escritura dos primeiros versos fáusticos, como foi o caso de Cornélia – irmã de Goethe, falecida, em 1777, aos 27 anos – e de Jakob M. R. Lenz (1751-1792) – companheiro do poeta nos tempestivos e impetuosos anos do *Sturm und Drang* (GOETHE, 2007: 27). Dizia Cecília Meireles, para quem “a vida é toda secreta”, que “somos sempre e cada vez mais governados pelos mortos” (MEIRELES, 1989: 19). O ressurgimento dos mortos, assim, diz respeito, em *Fausto*, não só às pinceladas autobiográficas que Goethe lhe confere, mas aponta para uma constelação ainda mais abrangente, para um universo sobre o qual recai o peso de toda uma tradição artística e filosófica, da qual despontam elementos arquetípicos, fantasmáticos, que perpassam, não obstante, toda a história da humanidade.

Fausto é, desde o título, uma tragédia: constitui-se, portanto, como a decisiva contribuição estética de Goethe para o nascente pensamento filosófico acerca do trágico. Ser uma ‘tragédia’, porém, não é algo tão simples quanto adequar-se a uma forma, a um gênero literário. Para Goethe, a tragédia e o trágico são, sem sombra de dúvidas, problemas de gravidade filosófica. Embora intitule sua obra magna como *Faust: eine Tragödie*, sua discussão epistolar com o amigo Friedrich Schiller, num dado momento, revela sua reserva

em investir numa ‘tragédia’ propriamente dita. Na carta em questão, Goethe confessa-se “assustado só em pensar na possibilidade de escrever uma verdadeira tragédia e (...) de que a simples tentativa poderia destruí-lo” (MACHADO, 2006: 18).

Roberto Machado (2006: 22) destaca o célebre poeta de Frankfurt-am-Main como o principal expoente de um “movimento cultural de valorização do ideal grego de beleza e da necessidade de sua retomada pela arte alemã”, movimento com o qual “nasce, principalmente a partir de Schelling, Hölderlin e Hegel, colegas no seminário de Tübingen, uma reflexão sobre a essência do trágico, mais ou menos independente da forma da tragédia”. A relevância da atuação intelectual de Goethe em meio às discussões artísticas, filosóficas e até científicas de seu tempo (e dos tempos vindouros) parece bem testemunhada na conferência que Rudolf Steiner (2007) profere em Viena em nove de novembro de 1888, da qual resulta o ensaio *Goethe als Vater einer neuen Ästhetik* [*Goethe como inaugurador de uma estética nova*].

Mas, ao falarmos de uma filosofia do trágico em Goethe, ou de uma estética goetheana, é preciso considerar mais do que sua produção teórica, mesmo a diretamente vinculada aos temas da tragédia e do trágico. O que se vê em *Fausto*, então, diz respeito a uma complexa reelaboração estética de aspectos filosóficos, mais que formais, da tragédia grega. Trata-se, pois, da constituição de um particular modo de ver o trágico, que, embora conceitualmente forjado, encontra sua mais bem acabada forma numa espécie de 'estética intrínseca', na qual a poesia, em si mesma, é capaz de falar mais alto do que qualquer teoria que lhe procure denotar sentidos. Retomando o fio da meada, a redação da *Dedicatória* de *Fausto* data, de acordo com o diário de Goethe, de 24 de junho de 1797. Observa Mazzari (2007: 27) que, tendo em vista que o poeta dá o *start* no *Fausto* por volta de 1772, “essas quatro estrofes do primeiro prólogo não assinalam nem o estágio inicial do trabalho nem o conclusivo, mas sim o momento em que retomou o manuscrito, o que se deu em grande parte graças ao incentivo de Friedrich Schiller”.

A articulação temporal dos fatos e dos textos nos enche de boas pistas para traçar o percurso de constituição do trágico em Goethe, considerando *Fausto* como a obra que efetivamente perfaz e conclui tal projeto. O biógrafo Pietro Citati concede-nos uma detalhada cronologia da produção poética goetheana, de tal maneira que, à altura de 1797, quando da composição de *Zueignung*³⁰, Goethe já escrevera as duas versões ontológicas de sua magna obra – *Urfaust* data de 1773 e *Faust. Ein Fragment* é de 1790 (CITATI, 1996: 497-480). O efetivo acabamento do *Primeiro Fausto* vai se dar já em 1806, quase um ano após a morte de

³⁰ Citati (1996: 479) refere-se ao poema *Zueignung* como *Dedicatória* escrita por Goethe em agosto de 1784 e previsto para figurar como abertura da obra poética *Die Geheimnisse* [*Os segredos*].

Schiller, o que foi para Goethe uma perda irreparável. Cabe destacar, como fez Haroldo de Campos (2005: 88) em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*, que, nos jardins da Villa Borghese, em Roma, em fevereiro de 1788, Goethe compôs a carnalizada passagem da *Hexenküche* [Cozinha da Bruxa]. Este episódio, na configuração final da *Primeira Parte da Tragédia*, servirá de cena inicial à *Gretchentragödie* [Tragédia de Margarida], conjunto dramático circunscrito ao *Fausto* e do qual pretende se ocupar esta parte da tese.

Mas o entrecruzamento de todas essas datas visa tão-somente à percepção de que – ao alinharmos temporalmente a escrita do *Primeiro Fausto* (considerando em especial a composição da *Gretchentragödie*), o produtivo diálogo intelectual e afetivo de Goethe com Schiller e, finalmente, a metáfora do 'renascer da dor' articulada na *Dedicatória* que tanto nos causa admiração – reunimos elementos suficientes para acreditar que no substrato mesmo de *Fausto: uma tragédia – Primeira parte* pulsam, veementes, algumas das mais fortes imagens estéticas que a modernidade concebeu acerca do trágico. Fazer renascer a dor é, por conseguinte, revivificar a própria condição de possibilidade do trágico em tempos modernos, não mais vinculado somente à estrutura dramática da tragédia ateniense, arqueologicamente circunscrita ao século V a.C., mas que considera o substrato poético da própria tragédia como algo que ao mesmo tempo antecede e ultrapassa a forma trágica.

Nas articulações de Peter Szondi (2001) acerca do drama moderno, vemos que a própria noção ali discutida – a produção dramática (entendida à diferença de 'produção dramaturgical') desde a segunda metade do século XIX até meados do século XX – nasce em profunda crise, tendo em vista que “o que autorizava as primeiras doutrinas do drama a exigir o cumprimento das leis da forma dramática era sua concepção particular de forma, que não conhecia nem a história nem a dialética entre forma e conteúdo” (SZONDI, 2001: 23). É curioso que, para ilustrar sua crítica à tradição normativa que, desde a *Poética* de Aristóteles, desconsidera “a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma” (SZONDI, 2001: 25), Szondi mencione justamente “o empenho de Goethe e Schiller em distinguir poesia épica e poesia dramática” (SZONDI, 2001: 23). O teórico considera, de acordo com suas referências bibliográficas, as categorizações propostas por Goethe em escritos teóricos como *Über epische und dramatische Dichtung* [Sobre a poesia épica e dramática], de 1797, mas não considera, por exemplo, que na própria *Teoria da Tragédia*³¹ de

³¹ *Teoria da Tragédia* reúne, na tradução de Flávio Meurer, seis artigos de Schiller em torno da tragédia e de temas afins: (1) *Die Schaubuehne als eine moralische Anstalt betrachtet* [O Teatro considerado como instituição moral]; (2) *Ueber den Grund des Vergnuegens an tragischen Gengenstaenden* [Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos]; (3) *Ueber das Erhabene* [Acerca do sublime]; (4) *Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie* [Acerca do uso do coro na tragédia]; (5) *Ueber die tragische Kunst* [Acerca da arte trágica]; e (6) *Ueber das Pathetische* [Acerca do patético]. Pedro

Schiller categorias estéticas como o comovente e o belo já não são entendidas como formas puras, mas diferenciadas sem a justificativa de uma “classificação perfeita das artes livres”. Ainda nas palavras de Friedrich Schiller (1964: 18), ao tratar-se modernamente de categorias estéticas, “começa-se a baralhar os campos inteiramente diversos”. Se considerarmos que algumas das sementes das quais brotarão o drama moderno (cronologicamente definido por Szondi entre 1880 e 1950) já se encontram em adiantada fase de germinação no *Fausto* de Goethe, a problemática conceitual torna-se ainda mais delicada.

Afinal de contas, é justo a hibridização da forma dramaturgica consagrada no classicismo seiscentista, configurando uma espécie de retorno à epicidade elisabetana, o que possibilitará, na obra de Goethe, a efetivação de uma estética trágica comprometida tão-somente com seu substrato filosófico. Assim, “a substituição necessária dos três conceitos fundamentais *lírica, épica e dramática* por *lírico, épico e dramático* torna patente que essa nova fundamentação altera a poética em sua totalidade e particularmente em sua relação com a própria criação poética” (SZONDI, 2001: 25). A suavização de categorias, até ali substantivas, em adjetivos essencialmente histórico-filosóficos já se faz presente no drama setecentista alemão, do qual *Fausto* é ilustre representante³². Possíveis contradições técnicas apreendidas no interior da obra literária em questão, e Szondi há de concordar, são percebidas na verdade como antinomias internas que nos permitem problematizar historicamente as tradicionais formas poéticas ali imbricadas.

Parece, portanto, que a poética dos gêneros – em especial no que diz respeito à caracterização literária da escrita cênica – surge já posta em cheque, tendo em vista as inúmeras aporias interpostas entre a forma dramaturgica e seus respectivos conteúdos, em geral perpassados também por elementos épicos e/ ou líricos. Ainda nos termos de Szondi (2001: 27), o acabamento – isto é, a culminância e, igualmente, o esgotamento – da clássica teoria dos gêneros estaria dado, em última instância, na dialética de Hegel, uma vez que o filósofo, consagrado como o último dos metafísicos, se ocupou de retirar a eficácia sistemática dos gêneros até então categorizados, destituindo-os de uma normatividade ligada à indistinção conteúdo-forma e historicizando dialeticamente essa mesma dualidade, considerada em seus múltiplos desdobramentos (sujeito-objeto, essência-aparência etc.).

Süssekind e Vladimir Vieira traduziram, mais recentemente, ensaios filosóficos de Schiller (2011) – sob o título *Do sublime ao trágico* – que incluem *Ueben das Erhabene*, integrante da coletânea de Meurer.

³² Um dos mais célebres estudos da produção dramaturgica na Alemanha da época contínua sendo *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [*Origem do drama trágico alemão*], de Walter Benjamin (2011), recentemente traduzido por João Barrento. As noções de um conteúdo barroco-alegórico e de uma forma épica fragmentada em mônadas frequentam a reflexão de Benjamin como traços definidores desta literatura. São aspectos sem dúvida constitutivos do *Fausto*.

Note-se que a primeira referência ao *Fausto* alavancada por este texto buscou ressaltar o derramamento lírico de seu canto introdutório. Além disso, é justamente a descontinuidade episódica da obra, aspecto de natureza fundamentalmente épica, o que nos permitirá recortar de seu seio o fragmento mais relevante à análise que nos interessa, qual seja, reconstituir, em termos conceituais, a tragicidade esteticamente urdida na *Gretchentragödie*. Por fim, a curiosa equidistância entre o cômico e o trágico, entre o grotesco e o sublime, autoriza *Fausto*, de modo inaugural, a figurar na mesma constelação onde, depois, cintilarão os grandes dramas de Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Pirandello, García Lorca, O'Neill. É a partir de tal campo de problematizações que a presente etapa desta tese tentará cumprir seu objetivo: tendo em vista a autonomia dramática dos episódios situados, no *Primeiro Fausto*, entre a *Hexenküche* [Cozinha da Bruxa] e o *Kerker* [Cárcere], pensar acerca das configurações do trágico em suas relações imediatas com o crime do infanticídio materno, ali perpetrado por Margarida – consagrada tradução de *Margarete* ou, diminutivamente, de *Gretchen*.

O que, portanto, aqui especulo é a hipótese de que as imagens estéticas alavancadas por Goethe para dar corpo ao filicídio gretcheniano constituem uma espécie de célula poética a partir da qual se pode intuir toda uma nova concepção de tragicidade. Para confirmar tal especulação, o percurso que proponho é confrontar a própria obra em questão – a *Gretchentragödie* – com a produção teórica de seu autor (na qual reverbera, em larga medida, a concepção schilleriana da tragédia e do trágico), bem como com uma amplitude mais vasta da nascente filosofia do trágico, que vai se ocupar da poética trágica de Goethe principalmente nas formulações teóricas de Hegel e, mais ainda, de Schopenhauer.

2.2 A estética goetheana

2.2.1 A teoria da arte de Goethe e seus desdobramentos fáusticos

É no entrecruzamento de sua obra literária com suas formulações teóricas, tanto ligadas ao pensamento da arte quanto à observação da natureza, que se constitui a coerência filosófica da produção intelectual de Johann Wolfgang von Goethe, ainda que tal conjunto não se constitua como um sistema filosófico *stricto sensu*. Os parágrafos seguintes buscarão recortar, em síntese, aquilo que se pode chamar de 'teoria da arte' de Goethe, que diz respeito

aos seus escritos teóricos sobre o imagético na literatura, sobre a formação estética dos artistas de seu tempo, sobre as relações entre arte e natureza, bem como sobre o poético nas artes plásticas (cujas implicações se dão na pintura, na escultura e, igualmente, na arquitetura). É a partir daí que as reverberações da estética trágica de Friedrich Schiller na antinômica concepção goetheana de tragédia poderão, mais adiante, ser percebidas. Marco Aurélio Werle observa quão árdua é a tarefa de costurar coerentemente as diversas instâncias reflexivas, com tomadas de posições por vezes oscilantes, configuradas nos *Escritos sobre arte* de Goethe:

Os escritos sobre arte (...) refletem esse convívio de várias décadas com a arte. Esse interesse, porém, não foi sempre o mesmo, ou seja, não apresentou sempre um único objetivo, sendo determinado menos por uma estética em sentido estrito ou por uma teoria da arte acabada do que pelas circunstâncias tanto do desenvolvimento intelectual próprio quanto do ambiente cultural e artístico no qual estava situado. Dessa maneira, (...) se torna difícil classificar esses escritos de Goethe segundo uma filosofia da arte sistemática, embora seja possível observar uma certa evolução na maneira como ele pensava a arte (WERLE, 2005: 11).

Mas é na possibilidade de perceber a coerência de percurso de uma produção teórica considerada dispersa para os padrões de um sistema filosófico que talvez se possa compreender a estética alavancada por Goethe em seus escritos sobre arte. Do ponto de vista cronológico e estilístico, tal percurso pode ser percebido em três estágios: (1) o período do *Sturm und Drang*, (2) a fase neoclássica e, por último, (3) o classicismo romantizado da idade madura. É a partir dos anos 1770, estendendo-se até a década seguinte, que se configura, na Alemanha, uma forte corrente cultural, predominantemente literária, que, mais tarde, os historiadores da literatura vieram a chamar de *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] ou, até mesmo, de Pré-romantismo. Goethe e Schiller, juvenzinhos, destacam-se entre os demais poetas do libertário movimento, ao qual se filiam nomes como Hamann, Herder e o já mencionado Lenz, rememorado por Goethe na *Dedicatória* de *Fausto*. Anatol Rosenfeld confirma que o arcabouço comum que os caracteriza

é sobretudo o violento impulso irracional, a luta contra a Ilustração e contra os cânones classicistas da literatura francesa, aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivo, a expressão imediata e espontânea das emoções, o empenho pelo poema e pela canção populares (*Volkslied*) e o gênio supostamente bruto e inconsciente de Shakespeare (ROSENFELD, 1996: 148).

É preciso entregar-se, no âmbito da criação artística, à espontaneidade do próprio gênio, ao ímpeto do sentimento e à vulcanidade da natureza, compreendida, aqui, como desmedida dos sentidos, marcada pelo caos, pelo mistério e pela imprevisibilidade. A obra de arte encontra razão de ser, assim, não em sua inserção na tradição e/ ou obediência ao cânone, mas, pelo contrário, no que a caracteriza em termos de ruptura, sendo a originalidade

individual e a autenticidade independente de regras os predicados fundamentais da criação artística à maneira pré-romântica. A contaminação de uma poética popular no espaço da escrita erudita é outro ponto para o qual chama a atenção Rosenfeld. Já aqui convém mencionar que também García Lorca vai propor, no século XX, este contrabando entre as ditas baixa e alta culturas. Esta separação entre o campo da cultura oral e o território da intelectualidade, porém, é muito mais visível na época aristocrática de Goethe, ainda que o próprio poeta frankfurtiano tanto trabalhe para amenizá-la. Com o autor espanhol, veremos, a comunicação entre os dois mundos sócio-culturais, sobretudo no que se refere à questão da criação artística, já pode ser considerada fluida, com um forte sentido de indiscernimento.

De todo modo, é possível que desse ideário do *Sturm und Drang* tenha derivado, de um lado, a noção de gênio tal e qual configurada em Goethe – aquele cuja arte é fundada num ater-se e num pensar na natureza, captando-a “por meio de uma individualidade pura, vivaz e ativa” (GOETHE, 2005: 68) – e, de outro, a perspectiva schilleriana do 'estado estético' como instância que, partindo dos sentidos e caminhando intuitivamente em direção às mais elevadas esferas da imaginação, conduz ao ilimitado. Nas palavras de Schiller (1997: 127), “a verdade não é algo (...) que possa ser apreendida de fora; é algo que a força intelectual produz espontaneamente e em sua liberdade”. É por essa razão que

somente o estético conduz ao ilimitado. Todo outro estado em que podemos nos encontrar remete-nos a um anterior e necessita de um seguinte para sua dissolução; somente o estético é um todo em si mesmo, pois reúne em si todas as condições de sua origem e continuidade. Somente aqui nos sentimos como que arrancados do tempo; e nossa humanidade se manifesta (...) como se não tivesse experimentado ainda nenhum dano pelo efeito de forças externas (SCHILLER, 1997: 123-124).

Embora tanto a concepção schilleriana de liberdade subjetiva quanto a de Goethe de genialidade desenfreada apresentem-se, na maturidade de seus autores, com contornos menos tempestivos, é interessante notar como seus elementos fundamentais se mostram já latentes na fase pré-romântica. O estético, em Schiller, compreenderá a noção de liberdade sob a égide da moral, entendida como auto-governança da consciência de um homem cujo livre arbítrio lhe permite equacionar razão e sensibilidade. Já a genialidade defendida por Goethe não deixará de exigir do gênio a lapidação de sua potência criadora, indo ao encontro do que, mais tarde, Hegel formulará, com relação ao mesmo tema, em sua *Estética*. Para o filósofo, a atividade artística deve ser inconsciente para ser eficaz e efetivamente criadora, de tal modo que a intervenção da consciência é vista como aspecto perturbador no âmbito da produção da arte, prejudicando a perfeição da obra. Segundo Hegel (1996: 47), o estado de inspiração reivindicado pelo criador espontâneo corresponde historicamente ao *Sturm und Drang*, ou

melhor, ao “período chamado da genialidade, iniciado na Alemanha pelas primeiras obras de Goethe e de Schiller”.

A questão do gênio apresenta-se como um dos mais recorrentes temas no debate filosófico de então. Alavancada pelas proposições kantianas, a genialidade será vista, no idealismo, como um talento para a originalidade – ou seja, para criar produtos do conhecimento desobedientes a qualquer regra pré-determinada. O produto do gênio será, portanto, um modelo exemplar, que fornecerá a regra sem que seu criador sequer seja capaz de explicá-la. Roberto Machado (2006: 92), ao tratar do tema, vale-se das observações de Kant, para quem a real definição do gênio será “a originalidade exemplar do dom natural de um sujeito no uso livre de suas faculdades de conhecimento”. O conhecimento produzido pelo gênio, assim, será da ordem da intuição, manifestando ideias estéticas às quais os conceitos já não se adequam. Apesar disso, Hegel propõe que a hostilidade a todas as regras – marca do gênio indomável – seja dialeticamente superada:

Quanto à noção de gênio, já observamos que o gênio e o talento são, pelo menos em certo aspecto, dons naturais. Mas o que sobretudo não se deve esquecer é que o gênio, para ser fecundo, tem de possuir um pensamento disciplinado e cultivado por um exercício mais ou menos longo. Porque a obra de arte oferece um aspecto puramente técnico que só pelo exercício se chega a dominar (HEGEL, 1996: 47).

É nesse sentido que se desenrola a coerência da passagem de uma a outra etapa da estética goetheana: permanecem pulsantes traços elementares da fase anterior na mesma medida em que antigos pressupostos passam por revisões, amadurecendo em novas concepções teóricas. Será então a *Viagem à Itália*, empreitada turística de forte teor formativo dada entre 1786 e 1788, que demarcará uma nova tomada de posição de Goethe frente à arte, aproximando-o decisivamente do legado cultural greco-romano.

Para que não se perca o paralelismo dos assuntos, cabe lembrar que já referi essa mesma viagem para situar a escrita do episódio que, a partir da visita de Goethe a Roma, demarcará um novo começo para a *Gretchenragödie*. Se antes (ou seja, no *Urfaust*) a aventura amorosa de Fausto e Margarida começava, quase que por acaso, num encontro à saída da missa dominical, agora (no *Primeiro Fausto*), inspirado pelo calor mediterrâneo, pelo sol peninsular e pelas ruínas da Antiguidade italiana, o encontro perde seu caráter sacro-acidental e ganha efeitos mágico-demoníacos: na *Cozinha da Bruxa*, embriagado por poções satânicas, Fausto não mais reconhecerá sua imagem ao espelho; em vez disso, seu reflexo revela a mais bela imagem feminina com a qual se poderia sonhar, até então jamais concebida: trata-se de Margarida.

É também na viagem pela Península Itálica que Goethe, mais veementemente que nunca, se vê impelido a recusar suas tendências estéticas de gênese pré-romântica, agora vistas como ultrapassadas. Àquela altura, o autor de *Fausto* era uma incontestada celebridade diplomática e intelectual; sua assinatura era principalmente a firma do famoso autor de *Die Leiden des jungen Werthers* [*Os sofrimentos do jovem Werther*], a tal ponto que em inúmeras ocasiões se fazia mesmo necessário o recurso ao disfarce para escapar do assédio de admiradores. Nos relatos que compõem o assumidamente autobiográfico *Viagem à Itália*, Goethe (1999) revela que em algumas hospedarias chegava a registrar-se com nome falso: era a única condição possível de descansar em paz, livre do tumulto que sempre o cercava. Em outras circunstâncias, revelar a própria identidade mostrava-se, pelo contrário, algo bastante vantajoso, podendo significar melhores preços na barganha de um *souvenir* ou até uma bajulação feminina que, sabe lá, viria a proporcionar-lhe uma noite mais agradável que as ordinárias.

Mas não é das “fofocas” que temos de nos ocupar, embora elas também tenham seu agradável sabor; é das posições estéticas que Goethe assume a partir do episódio italiano que estamos a tratar. É imprescindível considerar, nesse sentido, que o roteiro de viagem que inspirou Goethe à exploração do repertório greco-romano (configurado nos monumentos, ruínas e museus da Itália) advém sobretudo da leitura de Winckelmann (1975), arqueólogo e historiador da arte cujo efeito – que se faz notar não só na Alemanha, mas em toda a Europa, especialmente na Inglaterra e na França – é catapultador para o surgimento de uma verdadeira 'helenofilia', ou seja, de uma profunda admiração pelas coisas da Grécia antiga, então condicionante para uma revigoração do elemento clássico em tempos modernos:

De uma experiência limitada com obras de arte, por sua vez também limitadas, que lhe permitiam o austero mundo nórdico germânico, Goethe passa a ter um contato intensivo com o rico ambiente artístico da Itália, para onde sempre foram atraídos todos os artistas e onde se encontravam vivas a Antiguidade e a arte dos grandes mestres modernos (WERLE, 2005: 14).

A nova visão artística de Goethe, definida no termo 'classicismo', pauta-se num imaginário artístico de fundo winckelmanniano. Este novo olhar sobre a Itália, antiga Magna Grécia, muitas vezes confunde, devido aos métodos ainda incipientes da ciência histórica de então, obras da Antiguidade com, por exemplo, realizações da Renascença. Mas o que é importante mencionar quanto à estética classicista goetheana é que ela frutificará no projeto estético do qual Goethe – ministro dos assuntos artísticos e culturais da corte de Weimar, já em franco diálogo e profunda amizade com Schiller – participará, com notável protagonismo, em termos de constituição de uma identidade cultural germânica.

Goethe e Schiller, cercados ainda por figuras como Carl Philipp Moritz e Heinrich Meyer, pensarão uma Germânia cujo sucesso artístico e cultural só pode ser vislumbrado segundo um cosmopolitismo que faça soprar para o Norte os salutares ventos mediterrânicos. Tal tendência alinha-se à necessidade de refundar uma mitologia que balize histórica e esteticamente a moderna literatura alemã, bem como aponta para a constituição de estilos artísticos pautados em ideais clássicos, almejando uma autonomização da realidade artística germânica no limiar dos séculos XVIII e XIX. Não há outra data para finalizar essa segunda fase da estética goetheana senão o ano de 1805, quando a morte de Schiller faz Goethe, profundamente abalado, abandonar o projeto de uma intervenção artística de dimensões públicas.

A fase de maturidade, contada deste então, será a etapa em que a produção teórica de Goethe mais sofrerá receptividade da filosofia propriamente dita: ainda sob o efeito da influência de Schiller, Goethe tanto participará dos debates em torno de Aristóteles, em especial no que diz respeito à *Poética*, como refletirá acerca da *Crítica do Juízo*, de Kant, em particular no que se refere ao conceito de juízo discursivo e reflexionante, bem como à dimensão intuitiva, exemplarmente elaborada na estética kantiana. Resistindo, porém, à filosofia romântica – criticando o “fechar-se inteiramente em si mesmo” (GOETHE, 2005: 20) – então em voga, a teoria da arte do último Goethe apontará para um classicismo de feições mais açucaradas, menos conservadoras que as da etapa precedente. A fidedignidade à natureza, reverberando a relação salutar que o grego antigo mantinha com a *physis*, dialoga agora com uma certa interioridade espelhada no chamado 'característico', acarretando interessantes ambiguidades conceituais no seio mesmo da teoria artística de Goethe. O artista autêntico, em suas palavras, é aquele que “aspira por verdade artística, ao passo que o que não tem normas segue um impulso cego, segue a realidade natural”. Por outro lado, o mesmíssimo Goethe diz que “o artista tem de representar o exterior! Mas o que é o exterior de uma natureza orgânica senão o fenômeno que eternamente se modifica do interior?” (GOETHE, 2005: 20-21).

A relação dialógica entre uma subjetividade romanticamente ensimesmada e uma natureza que objetivamente dita as regras do verossímil implica, por conseguinte, uma literatura igualmente dialética, cujo ideal de tragicidade, veremos mais tarde, antecipa inclusive a dimensão conflitiva reivindicada pela visão trágica de Hegel ou de Schopenhauer, se quisermos nos ater a apenas dois sistemas filosóficos. Por agora, cabe repassar, resumida e esquematicamente, as principais características de cada desdobramento da teoria artística de Goethe, de maneira a percebermos, desde já, que implicações tal estética provocou na

estruturação, nos conteúdos e no estilo empregados em *Fausto*, texto que, sendo obra de uma vida, atravessou, por exatos 60 anos, todas as etapas da atuação intelectual de Goethe.

Fausto, ao testemunhar o percurso delineado pelo pensamento de Goethe, ocupa então o lugar de obra privilegiada, para onde convergiram todas as questões filosóficas fundamentais da existência intelectual de Goethe. Ou seja, não faria o menor sentido localizar, fase a fase, o produtivo movimento temporal das ideias de Goethe senão para percebê-las em diálogo mútuo no centro mesmo da obra literária que aqui nos preocupa. Note-se que, mesmo nos atendo à *Gretchentragödie* – que se constitui como coluna vertebral do *Primeiro Fausto* –, já teremos um panorama estético que abrange as três fases da teoria artística goetheana, tendo em vista que sua feitura começa nos anos do *Sturm und Drang* (em 1772 ou 1773), ganha novo fôlego no período classicista (a última década do século XVIII), sendo concluída na fase de maturidade (entre 1806 e 1808). Consequentemente, o conflito entre a expressão de uma subjetividade de raiz pré-romântica e a busca por uma verdade artística pautada na captação objetiva da natureza aparecerá, na *Tragédia de Margarida*, como uma das antinomias que integram a instigante visão trágica de Goethe.

2.2.2 A estética do sublime: reverberações schillerianas no *Fausto* de Goethe

Uma vez compreendidas as principais coordenadas estéticas de Goethe, em que se encontram aspectos tanto de sua atuação teórica como de sua produção poética, cabe perceber como esse conjunto de ideias se integra no universo literário de seu *Fausto*. E tendo em vista que o objetivo final desta etapa da presente tese é perceber as dimensões fundamentais da estética trágica de Goethe (cuja inteireza poético-conceitual se configura, provavelmente, em *Fausto*), pode-se desde já recortar alguns desses fundamentos, que se constituem, no *Fausto*, como materializações poéticas de profícuas reflexões teóricas. No âmbito da discussão teórica, então, é preciso considerar que os anos de escritura do *Primeiro Fausto* correspondem à época em que se estreita o diálogo de Goethe com Schiller, sendo o segundo um enorme influenciador das leituras filosóficas que o primeiro realiza. Assim, além de deparar-se com a produção filosófica do próprio Schiller, é possível que, pela mesma via, Goethe tenha acessado o pensamento de Kant, filósofo a cuja leitura o fáustico poeta se dedicou especialmente a partir de 1790. Fazia então dois anos que um encontro em Weimar marcara o início da amizade de Goethe com Schiller, o que se deu meses antes da estreia de Schiller

como professor na Universidade de Iena. Daí em diante, a colaboração intelectual será tamanha que, muitas das vezes, Goethe só publicará seus próprios textos depois de passá-los pela apreciação crítica de Schiller, como se deu com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, cujas páginas fundamentais foram meticulosamente examinadas nas longas cartas de Schiller a Goethe entre 1795 e 1796. A incansável colaboração entre os dois monumentais poetas chegou, inclusive, a ponto de escreverem a quatro mãos, o que se deu nos “dícticos satíricos” *Xenien* [*As Xênias*], que começaram a compor juntos em dezembro de 1795 (cf. CITATI, 1996: 481).

Ou seja, se é bem verdade que as discussões com Schelling, Hölderlin e até Hegel (filósofos com os quais, em diferentes momentos, Goethe esteve pessoalmente) – ou, mais tarde, as leituras de Schopenhauer – constituem um vasto panorama da apreensão que Goethe realizou da filosofia de seu tempo, a preponderância da estética schilleriana é perceptível na proposta trágica da *Gretchenragödie*. Afinal de contas, o delineamento da tragicidade e a revisão da forma trágica empreendidos por Goethe na *Tragédia de Margarida* a partir da influência grega (em especial da leitura de Eurípidés) e do retorno a Shakespeare coincidem com o que, na *Teoria da Tragédia* de Schiller, corresponde à continuidade filosófica entre o trágico e o sublime. Buscando tipificar o idealismo germânico na passagem do século XVIII para o XIX, o escritor Ariano Suassuna, em sua também admirável face de esteta, observa que:

A ideia de terror e piedade que Aristóteles presentia existir tanto no Trágico quanto no Sublime (ou Elevado) parece provir dessa posição do homem diante do mundo: no Trágico, isso é colocado através de uma ação; no Sublime, através do pensamento – e (...) também para os estetas mais modernos, essa noção do terror, causado por uma simples meditação poética sobre o homem diante do mundo e de seu destino marcado pela morte, é característica essencial do Sublime (SUASSUNA, 2007: 183).

Em Schiller, o sublime será justamente o aspecto que valorizará a dimensão trágica penetrável especialmente pela poesia dramática, entendida, à diferença do decorativismo das 'belas-artes', como modalidade elevada das chamadas artes comoventes, por ele consideradas como categoria especial. Partindo da categorização kantiana, Schiller diferirá as artes do gosto (belas-artes), que satisfariam sobretudo o entendimento, das artes do sentimento (artes comoventes), que movimentariam muito mais a imaginação, posto que, no caso, a imaginação conduz já à razão. Nas palavras de Schiller:

O comovente e o sublime coincidem em produzir prazer através do desprazer, ou seja (dado que o prazer se origina da adequação, a dor, porém, do oposto), fazendo-nos intuir uma adequação a fins que pressupõem uma inadequação. (...) Comover-se, no seu restrito

significado, designa o sentimento misto do sofrimento e do prazer no sofrimento. Só poderemos sentir-nos comovidos quanto à nossa própria desgraça quando a dor da mesma for suficientemente moderada para dar lugar ao prazer que, em face dela, sentiria qualquer espectador compadecido (SCHILLER, 1964: 18).

É, portanto, o prazer gerado da experiência comovente o fator que a torna, a despeito da dor que produz, uma experiência estética de incomensurável profundidade – ou seja, uma experiência na qual a sensibilidade e a razão se encontram, na qual a imaginação atinge sua extensão máxima, superando a superficialidade dos sentidos mais imediatos em direção às mais elevadas esferas intuitivas. O elemento imaginativo será, não obstante, o que melhor caracterizará o sublime em Goethe, pensado, em sua estética, não só como experiência de transição do sensível às faculdades racionais, mas, principalmente, na qualidade de constituição imagética – isto é, como materialização sensível da intuição, cuja imagem é sobretudo de natureza paisagística, pictural.

Tal ideia, em Goethe, abarca na verdade a imagética paisagística evocável em diferentes modalidades artísticas, de tal maneira que sua perspectiva de uma paisagem poética, a partir de suas impressões teóricas sobre a pintura de paisagem, se faz notar também em suas configurações literárias. Há, portanto, uma equivalência, em termos de formulação de belas imagens, entre a construção plástica e a construção literária, que comparecem, ambas, como formas possíveis de poetização da natureza. Portanto, a poesia está, para Goethe, entre as artes mais imagéticas, equivalendo à pintura no que se refere a uma especial capacidade de relacionar-se com a natureza. Para o poeta, o homem, em sua produção de saberes, é capaz de estabelecer com a *natura* relações de espelhamento e integração, sendo a harmonia com a *physis* a 'instância última' (para não usar o termo 'finalidade') alavancada pelo sujeito conhecedor.

Supera-se, aqui, a impossibilidade que, na fase *Sturm und Drang*, interpunha obstáculos intransponíveis entre o homem e o mundo, de maneira que, agora, o Goethe *naïf* preferirá uma arte em que sujeito e natureza se interpenetrem com maior fluidez, tal e qual ocorria na Grécia clássica. Winckelmann (1975), principal inspiração para Goethe no assunto em questão, compreende a paisagem do Mediterrâneo – não apenas em sua configuração geomorfológica, mas especialmente em seus aspectos climáticos – como determinante para o desenvolvimento da antiga arte grega. A paisagem agradável e o clima ameno em relação ao norte europeu apresentam-se como fatores favoráveis a uma relação harmônica do homem com o ambiente circundante. Por conseguinte, será também intensa a relação entre o artista e a paisagem, gerando uma arte elevada, capaz de espelhar, idealmente, a natureza. Mas espelhar a natureza significa, sintetizando as idiossincrasias goethianas, projetar-se subjetivamente

sobre a paisagem que se quer retratar: fundem-se, portanto, aspectos românticos (a expressão subjetiva) com elementos clássicos (a mimese, imitação da natureza). É partindo de tal dicotomia que se pode pensar o sublime – e, conseqüentemente, o trágico – em Goethe.

2.2.3 *Noite de Valpúrgis: a sublimidade na Tragédia de Margarida*

No *Fausto*, o sublime comparece, com toda força, na *Walpurgisnacht* [*Noite de Valpúrgis*], cena que melhor caracteriza a concepção de sublimidade de Goethe. Como já mencionado, a *Walpurgisnacht* nasce, provavelmente, a partir da viagem que Goethe realiza, em 1777, às montanhas do Harz, em especial às localidades de Schierke e Elend. Lá, a Noite de Valpúrgis corresponde à madrugada de 30 de abril para 1º de maio (dia de Santa Valpúrgua, no calendário católico), quando, segundo a lenda local, seres demoníacos se reúnem no cume do Brocken (a mais elevada montanha da região, com 1142 metros) e protagonizam um culto orgiástico a Satã. A festa, de forte teor dionisíaco, ocorre até hoje, todos os anos, na região, de maneira que tanto a juventude local quanto os turistas ali de passagem aproveitam o feriado mundial do trabalho para passar em claro, bebendo e cantando, a referida madrugada. Menos entusiasmadas e mais apreensivas devem ficar, na data, as grávidas da região, já que a lenda prega que as crianças – em especial, as meninas – dadas à luz na Noite de Valpúrgua têm grandes chances de nascerem com o cordão umbilical envolvendo-lhes o pescoço, o que sinaliza serem, na verdade, encarnações de bruxas.

Anos após essa viagem de Goethe, já em 1801, a Biblioteca de Weimar registrou a retirada, pelo poeta, de inúmeros livros sobre demonologia e feitiçaria (cf. MAZZARI, 2007: 433), livros que, juntamente com os escritos alquímicos que tanto lhe interessavam, devem ter subsidiado, no *Fausto*, a configuração tanto da *Noite de Valpúrgis* quanto da *Cozinha da Bruxa*. Observa Mazzari, em seus comentários à edição brasileira de *Fausto*, que:

No final da cena A cozinha da Bruxa encontra-se a primeira referência antecipada à Noite de Valpúrgis: “E se algo queres pelo teu serviço,/ Ser-te-á em Valpúrgis por mim pago”. Com estas palavras de Mefistófeles, dirigidas à bruxa que ministrara a poção rejuvenescedora a Fausto, explicita-se um vínculo entre as duas cenas situadas inteiramente na esfera demoníaca, as quais emolduram a história de amor de Gretchen, conduzida em seguida a seu trágico desfecho (MAZZARI, 2007: 433).

Pode-se discordar, não mais que um pouquinho, da ideia de Mazzari com relação ao inteiro teor demoníaco da *Walpurgisnacht*, já que a mesma cena pode ser visualizada numa

intermitente dialética entre o demoníaco e o divino, entre o dionisíaco e o apolíneo, entre o grotesco e o sublime. E é por tal argumento que, chegando ao cume do Brocken, a incomparável visualidade experienciada por Fausto e Mefisto atinge um nível de sublimidade que parece antecipar a imagética pictórica do pintor romântico Caspar David Friedrich (1774-1840), especialmente em quadros como o célebre *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, pintado já por volta de 1818.

No abismo como fulge, estranha,
A luz de um auroreal clarão,
Que das voragens da montanha
Penetra o mais profundo vão!
Aqui um vapor ascende ao cume,
E corre lá qual frágil fio,
De fumo e véu fulgura um lume,
Que após resvala como um rio.
No vale ali, um bom pedaço,
Em cem filões se desenrola,
E aqui, neste restrito espaço,
Pára e de súbito se isola.
Flamejam chispas na fendura,
Como áureo pó que se esparrama.
Mas vê! em toda a sua altura
O morro se ilumina e inflama.³³

O que corresponde, no original, a:

*Wie seltsam glimmert durch die Gründe
Ein morgenrötlic trüber Schein!
Und selbst bis in die tiefen Schlünde
Des Abgrunds wittert er hinein.
Da steigt ein Dampf, dort ziehen Schwaden,
Hier leuchter Glut aus Dunst und Flor,
Dann schleicht sie wie ein zarter Faden,
Dann bricht sie wie ein Quell hervor.
Hier schlingt sie eine ganze Strecke
Mit hundert Adern sich durchs Tal,
Und hier in der gedrängten Ecke
Vereinzelt sie sich auf einmal
Da sprühen Funken in der Nähe,
Wie augestreuter goldner Sand.
Doch schau! in ihrer ganzen Höre
Entzündet sich die Felsenwand.*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 3916-3931)

À semelhança da epicidade de Shakespeare, Goethe sugere quase toda a imagética espacio-temporal de *Fausto* na própria fala de suas personagens, evitando recorrer a adendos didascálicos que lhe interrompam o ritmo poético. Se o traço, por um lado, é shakespeariano, por outro, é também euripídiano, já que em Eurípides (tanto quanto nos Trágicos que o antecedem) a fala da personagem (quer da personagem individual, quer da coral) traz

³³ Utilizo, em todas as citações do *Fausto*, em português, nesta tese, a consagrada tradução brasileira de Jenny Klabin Segall, na edição bilingue organizada, em 2007, por Marcus Vinicius Mazzari, de onde sorvi, também, o texto em alemão.

implícitas todas as coordenadas didascálicas. O texto teatral, sob tal perspectiva, é já uma potência de plena teatralidade, mesmo antes de posto em cena, confirmando a afirmação de Aristóteles (*Poética*, 1450a 13-16; 1450b 15-20) de que o efeito trágico é acedível, já e inclusive, na experiência exclusivamente literária do drama (prescinde, portanto, da *opsis* espetacular). García Lorca, por sua vez, embora diretamente influenciado por Eurípides e Goethe, carregará nas tintas as rubricas de suas obras, que vão acentuar, extra-dramaticamente, as possibilidades estéticas de seus poemas trágicos.

No caso da *Gretchenragödie*, a grandiloquência da descrição fáustica, em que a paisagem abismal se assemelha a um vulcão em erupção, configura uma imagem, por excelência, propiciadora do sublime: contemplando o gigantesco e efervescente penhasco, Fausto deixa-se arrebatar pela terrível natureza mas, ao mesmo tempo, sobreleva a alma, já que, virtuosamente, não teme perder-se de si próprio em face do divino espetáculo. Immanuel Kant, de quem foram herdadas as concepções de Schiller e Goethe acerca do sublime, é quem melhor explica o fenômeno experimentado por Fausto no *Blocksberg*, afirmando, no § 28 de sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, que

o caráter irresistível de seu poder dá-nos a conhecer, a nós considerados como entes da natureza, a nossa impotência física, mas descobre ao mesmo tempo uma faculdade de ajuizar-nos como independentes dela e uma superioridade sobre a natureza, sobre a qual se funda uma autoconservação de espécie totalmente diversa daquela que pode ser atacada e posta em perigo pela natureza fora de nós, com o que a humanidade em nossa pessoa não fica rebaixada, mesmo que o homem tivesse que sucumbir àquela força (KANT, 1997: 119).

O sublime adianta-nos, pois, a mais de meio caminho em direção ao trágico, tendo em vista as forças de resistência que ativamos frente a um fenômeno natural de incomensurável violência. Por tal razão, Goethe configura, no *Fausto*, sua imagética da sublimidade no exato momento em que, considerando o encadeamento estrutural da ação dramática, começa a efetivar-se a derrocada trágica de Margarida. O aspecto do sublime, nos moldes de Kant e Schiller, que mais contundentemente contribuirá para a constelação trágica de Goethe dirá respeito, então, a uma espécie de aprendizado pela dor, isto é, ao célebre *πάθει μάθος* (*pathein mathos*).

O poeta regressa, aqui, à lei divina mencionada, na *Oresteia*, por Ésquilo (*Agamémnon*, vv. 176-178): "Foi Zeus que guiou os homens para os caminhos da prudência, estabelecendo como lei válida a aprendizagem pelo sofrimento" [τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὁδὴ-/σαντα, τὸν πάθει μάθος/θέντα κυρίως ἔχειν]. Caberá verificarmos, muito em breve, se tal dimensão "pedagógica" da tragicidade corresponde, na *Gretchenragödie*, à

elevação moral, tal e qual propõe a teoria trágica de Schiller, ou à dissolução ética, para onde, pouco depois, evoluirá o trágico, já em termos hegelianos.

2.3 Filicídio e tragicidade na *Gretchentragödie*: a morte do filho e as etapas trágicas de Margarida

O minucioso esquema estrutural do *Fausto* de Goethe proposto pelo professor João Barrento (1984) para seu seminário de literatura alemã na Universidade Nova de Lisboa destaca o encadeamento da ação dramática no *Primeiro Fausto*, cuja culminância trágica se dá, portanto, nas cenas que se desenrolam a partir da *Hexenküche* [*Cozinha da Bruxa*] – quais sejam, os episódios compreendidos desde a *Strasse* [*Rua*] até o *Kerker* [*Cárcere*]. Trata-se de um encadeamento que, à maneira épica, se constitui de episódios mais ou menos independentes e que, por tal motivo, permite o recorte de fragmentos cuja coerência interna lhes confere relativa autonomia morfológica e/ ou sintática.

A *Gretchentragödie* compõe, sem sombra de dúvidas, um desses conjuntos episódicos que, na totalidade da epopeia goetheana, saltam aos olhos como uma espécie de obra à parte. Assim, a aqui sugerida quase 'absoluta' (pois não se trata de meramente 'relativa') independência da *Tragédia de Margarida* no conjunto do *Primeiro Fausto* é uma evidência trazida à tona pela própria obra, que, uma vez retirada à pinça do interior de *Fausto*, mantém perfeitamente intacta sua possibilidade de ser compreendida pelo leitor que a acesse literariamente ou, mais ainda, pelo espectador que a frua cenicamente³⁴.

A independência de tal conjunto em relação ao todo da obra, já perceptível num panorama ainda esquemático, fica sobremaneira mais nítida ao apresentar-se a sinopse da *Tragédia de Gretchen*, que, em comparação à totalidade do *Fausto*, explicita o radical deslocamento de protagonismo alavancado pelo autor, a páginas tantas, em seu drama épico. É precisamente na *Cozinha da Bruxa* que o texto de Goethe evolui de seu inicial questionamento pelo sentido da existência em face das antigas categorias do saber erudito (remetendo Fausto, o herói goetheano, à superação da escolástica medieval pelo empirismo moderno) para a efetivação de uma história de amor tão contundente que sua arqueologia só pode ser reconhecida se a equipararmos a amores arquetípicos como os de Romeu e Julieta, Inês e Pedro, Tristão e Isolda.

³⁴ Encenei, em 2006, com o Teatro do Acúmulo, a “Tragédia de Margarida” de Goethe (Espaço Sesc, Rio de Janeiro), iniciando o espetáculo com a *Cozinha da Bruxa* e seguindo até a cena do *Cárcere*: não me recordo de nenhum espectador ou crítico que tenha saído do teatro dando falta do restante do texto de *Fausto*.

Mas discordando, de novo só um pouquinho, do esquema proposto por Barrento, podemos interpretar a *Hexenküche* (quando, diante do espelho, Fausto confunde a imagem de si ao vislumbrar Gretchen em lugar de seu próprio reflexo) não só como marco divisor do *Primeiro Fausto* mas já como parte integrante, como cena inicial, da *Tragédia de Margarida*. Tal perspectiva considera, sobretudo, o já mencionado espelhamento da *Cozinha da Bruxa* na cena que, mais tarde, será decisiva para compreender-se a manifestação da tragicidade na obra em questão – trata-se da *Noite de Valpúrgis*, cena já anunciada, poucas páginas atrás, em nossa reflexão acerca da sublimidade em Goethe. Sintetizemos, enfim, numa brevíssima sinopse, a ação dramática contida na *Tragédia de Margarida*.

Depois de atravessar a vida inteira debruçado sobre livros que reuniam todo o conhecimento humano, e não achando no saber erudito um sentido para a existência, Fausto encontra-se submerso num oceano de total incompletude, vendo-se, diante de tamanho vazio, impelido ao suicídio. O desejo de experimentar a verdade da vivência mundana é, então, o que seduz o herói a retroceder em sua inclinação negativa. Depois de rejuvenescer 30 anos, por efeito da bruxaria de uma poção mágica, Fausto deseja experimentar o amor em toda a sua plenitude. De Margarida – representação suprema da beleza feminina, da humildade campesina e da pureza espiritual – eclode o amor entre dois seres de universos diametralmente opostos. Fausto (amparado por Mefistófeles, sua alteridade demoníaca), para consumir sexualmente seu amor por Gretchen, persuade-a a adormecer a própria mãe, como estratégia para uma visita noturna ao quarto da jovem. No entanto, o líquido contido no frasco entorpecente é letal e Margarida torna-se responsável pela morte de sua mãe. A experiência desoladora da dor de Margarida é vivida em inteira solidão, já que Fausto – não sem antes assassinar, num repentino duelo, o irmão de Margarida, que pretendia vingar a desonra da irmã – segue adiante em sua ânsia por novas vivências. Margarida está grávida e entregue à má sorte de uma pureza perdida. Louca, condenada à morte pelo matricídio, é presa. Já à beira da execução, tendo, no cárcere, dado à luz seu filho com Fausto, assassina o bebê, afogando-o com o leite materno ao sufocá-lo contra o próprio seio. Ao tomar consciência do padecimento da amante, Fausto ainda tenta libertá-la dos grilhões, mas Margarida, dando-se conta do esgotamento do amor de Fausto, em contraste com a intensa experiência afetiva que viveram, recusa a oferta de liberdade, optando por enfrentar a morte.

No decorrer da *Gretchentragödie*, sete são as referências imagéticas explícitas à, sempre simbólica, morte filial. Custa-me crer que o cabalístico número de tais ocorrências imagéticas seja, na obra em questão, aleatório, sobretudo se consideramos a farta leitura de Goethe de manuais de bruxaria, para além da cultura clássica de que está impregnado. Recordemos, por exemplo, que o número sete é marcante na trajetória mítica de Medeia (na aludida versão de Parmeniscos, a princesa tinha sete filhos e sete filhas). De início, podemos observar, no *Fausto*, que a perspetivação do filho morto contrasta nitidamente com a referência à ressurreição de Cristo, mencionada já nas páginas iniciais da obra – a cena é *Nacht* [Noite] –, quando o herói goetheano, inclinado ao suicídio, comove-se com a procissão que lhe chama à rua: é domingo de Páscoa e celebra-se o milagre cristiano.

Os cânticos glorificadores tinham já sido pré-anunciados, páginas antes, pelo inoportuno Wagner, estudante que visitara Fausto, veterano professor, convencendo-o ainda mais do quão enfadonha tinha sido até ali sua supostamente célebre existência. Estendem-se por algumas estrofes os hinos pascoais que, desde uma igreja próxima, chegam aos ouvidos de Fausto. Além disso, a atmosfera de júbilo religioso encontra resposta não tão entusiasmada nas palavras de Fausto (falta-lhe a fé), ainda que recuperado de seu impulso ao suicídio. Nota Mazzari (2007: 89) que, “segundo o modelo medieval das comemorações litúrgicas da Páscoa, soam primeiro os responsos das mulheres, que chegam ao sepulcro vazio de Cristo, e dos anjos que lhes anunciam a ressurreição. Em seguida, ouve-se o coro dos discípulos, aos quais essa mensagem é transmitida”. As palavras de Fausto ocuparão, pois, o lugar das daqueles a quem a sagrada mensagem se destina:

CORO DAS MULHERES

(...)
Ah! mas já não se acha
Cristo onde o deixamos.

CORO DOS ANJOS

Cristo ressurgiu!
Glória à alma que, amante,
da prova cruciante,
Árdua e edificante,
Triunfante surgiu.

FAUSTO

Buscais-me a mim, com brando e poderoso soído,
No pó, tons de celeste encanto?
Soai onde gente meiga presta ouvido.
Ouço a mensagem, sim, falta-me a fé, no entanto...

Ou, na língua alemã:

CHOR DER WEIBER

(...)
 Ach! und wir finden
 Christ nicht mehr hier.

CHOR DER ENGEL

Christ ist erstanden!
 Selig der Liebende,
 Der die betrübende,
 Heilsam' und übende
 Prüfung bestanden.

FAUST

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
 Ihr Himmelstöne, mich am Staube
 Klingt dort umher, wo weiche Menschen sind.
 Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube...

(GOETHE, *Fausto*, vv. 749-765)

O ressuscitar do filho sepulto, depois de crucificado, antecipa, portanto, o caráter sacrificial que, já nas páginas da *Gretchentragödie*, a imagem da criança morta virá a assumir, constituindo-se como espinha dorsal da tragicidade que caracteriza a obra. O que se percebe, no conjunto das sete referências à morte do filho que procuraremos estudar na *Tragédia de Gretchen*, é que tal imagética se constrói de maneira gradativa, isto é, partindo de uma associação indireta, em que a aniquilação das expectativas maternas de Gretchen é apenas sugerida, e vai crescendo, a pouco e pouco, para chegar, finalmente, a um nível hiperbólico de perturbadora explicitação da imagem.

*

Ainda num estágio sugestivo, a primeira das referências a tal conjunto imagético ocorre já na sétima cena da *Gretchentragödie*, que abrange, no total, 20 episódios³⁵. Trata-se do *Garten [Jardim]*, localizado aos fundos da casa de Marta, vizinha de Margarida que alcovitará o encontro da jovem com Fausto. A cena sugere um interessante jogo de espelhos, no qual Fausto e Margarida desempenham o papel de casal romântico-platônico e, em contrapartida, Mefisto e Marta o de par satírico-erótico: a incompatibilidade moral entre o ideal (o platonismo) e o real (a carnalidade), aqui polarizada, marcará a radical disjunção que fadará ao fracasso a paixão de Heinrich (Faust) e Margarete (Gretchen). É portanto esta a cena

³⁵ A noção de cena ou episódio aplicada no *Fausto* de Goethe assemelha-se à estrutura épica do teatro elisabetano, significando um episódio circunscrito a um determinado espaço-tempo. O “gênio bruto” de Shakespeare será imensamente festejado pelos poetas alemães da Era de Goethe, numa visível estratégia de contraposição dos ideais classicistas em voga na França. Ou seja, se no modelo clássico francês – pautado nas unidades (de inspiração aristotélica) de ação, tempo e lugar – as mudanças de cena são marcadas pela entrada ou saída das personagens, no palco ilusionista do teatro iluminista ou romântico alemão, mudar de cena representa, necessariamente, uma mudança na cenografia, que, assim, transportará o espectador a outra realidade espaço-temporal.

em que, no diálogo dos enamorados (ao contar para Fausto de si), Margarida menciona o significado da perda de sua irmãzinha:

MARGARIDA

(...)

Morreu minha irmãzinha.
Trabalho assaz com a pequenina eu tinha;
Mas dessem-mo outra vez, tinha-lhe tanto apego!

FAUSTO

Se te igualava, era um anjinho.

MARGARIDA

Queria-me ela muito, criava-a com carinho.
Meu pai morrera quando veio à vida,
A mãe julgávamos perdida,
Jazia fraca, que era um susto,
E, tão só se refez, melhorou com lentidão, a custo.
Nem pôde, então, pensar a gente
Em que aleitasse ela a inocente,
E, assim, criei-a, eu, sozinha,
Com leite e água, e ficou minha.
No braço meu, no colo meu,
Ria, esperneava, assim cresceu.

FAUSTO

Sentiste, julgo, a máxima ventura.

MARGARIDA

Mas, também mais de uma hora dura.
De noite me ficava ao pé
Da cama o berço da nenê;
Mal se movia, estava eu já desperta,
Dobrando-lhe a coberta,
Pondo-a comigo ou aleitando a pequenina,
A andar com ela na alcova, a rir-lhe e a fazer nina,
E madrugando, pra lavar na tina,
Correr à feira e ao lume, e sempre o mesmo afã,
Hoje como ontem e amanhã.
Às vezes, meu senhor, perde-se o ânimo, então;
Mas, por isso, a comida, o sono, gosto dão.

No texto original, temos:

MARGARETE

(...)

*Mein Schwesterchen ist tot.
Ich hatte mit dem Kind wohl meine liebe Not;
Doch übernehm' ich gern noch einmail alle Plage,
So lieb war mir das Kind.*

FAUST

Ein Engel, wenn dir's glich.

MARGARETE

*Ich zog es auf, und herzlich liebt' es mich.
Es war nach meines Vaters Tod geboren.
Die Mutter gaben wir verloren,
So elend wie sie damals lag,
Und sie erholte sich sehr langsam, nach und nach.
Da konnte sie num nicht dran denken,*

*Das arme Würmchen selbst zu trinken,
Und so erzog ich's ganz allein,
Mit Milch und Wasser; so ward's mein.
Auf meinem Arm, in meinem Schoss
War's freundlich, zappelte, eard gross.*

FAUST

Du hast gewiss das reinste Glück empfunden.

MARGARETE

*Doch auch gewiss gar manche schwere Stunden.
Des Kleinen Wiege stand zu Nacht
An meinem Bett; es durfte kaum sich regen,
War ich erwacht;
Bald musst' ich's trinken, bald es zu mir legen,
Bald, wenn's nicht schwieg, vom Bett aufstehn
Und tänzelnd in der Kammer auf und nieder gehn,
Und früh am Tage schon am Waschtrog stehn;
Dann auf dem Markt und an dem Herde sorgen,
Und immer fort wie heut so morgen.
Da geht's, mein Herr, nicht immer mutig zu;
Doch schmeckt dafür das Essen, schmeckt die Ruh.*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 3121-3148)

Embora Margarida refira-se, no relato a Fausto, à sua própria irmã, é nítida sua responsabilidade maternal para com a criança em questão, tendo em vista que, em virtude do convalhecimento emocional da mãe sanguínea, a irmã mais velha passa a exercer as funções de cuidadora, tanto da casa quanto do bebê. Aparecem, nas falas supracitadas, três referências ao aleitamento. Na primeira – “Nem pôde, então, pensar a gente/ Em que aleitasse ela a inocente” –, a impossibilidade de amamentar implica a renúncia da mãe de Margarida de sua condição materna. Já na segunda – “E, assim, criei-a, eu, sozinha,/ Com leite e água, e ficou minha” – e na terceira – “pondo-a comigo ou aleitando a pequenina” –, a tarefa de prover de leite a menina condiz, pelo contrário, com o afirmar-se mãe, tendo em vista que Margarida, então, passa a ocupar o posto materno.

Introduz-se, assim, a dialética que, no agravamento da peça, caracterizará a mais contundente imagem estética da obra, na qual a amamentação – de um lado afirmando, de outro negando a condição materna – comparecerá marcada pela mesma ambiguidade, de natureza trágica, sugerida desde aqui do *Jardim*. Ainda no conjunto dialógico circunscrito entre os vv. 3121-3148, é interessante notar o quão igualmente ambíguos são os sentimentos de Gretchen para com sua irmã-filha: por um lado, Margarida recorda-a com inegável carinho; por outro, a morte da criança parece lhe ter aliviado dos exaustivos afazeres maternos, tendo em vista que lhe foram impostos por circunstâncias alheias ao próprio querer.

O alívio de Margarida mediante a morte da irmã parece ainda mais sintomático se considerarmos os seguintes aspectos: (1) não há, na peça, qualquer explicação clara para a

causa da morte da menina, compreendida, então, como fatalidade natural de uma época de poucos recursos medicinais; além disso, (2) não se faz notar qualquer manifestação de culpa por parte de Margarida com relação a tal perda, tendo em vista que, segundo o relato de Gretchen, o bem-estar da criança estava sob sua total responsabilidade. Pode ser que a anterioridade temporal à penicilina e a Freud nos impeça de ajuizar severamente a conduta afetiva de Gretchen em face da morte de sua irmã; porém, ao percebermos a mesma ambiguidade – o cuidado *versus* a renúncia, o amor *versus* o ódio – atravessando as diferentes configurações que a ideia de maternidade assume na obra de Goethe, não será exagero situar, desde agora, a problematização da condição materna como arcabouço trágico da *Tragédia de Margarida*.

Vale a pena observar a relação que o texto de Goethe estabelece, neste ponto, com o imaginário social europeu do século XVIII, tendo em vista que, àquela época, era ainda comum um esforço da família por não se apegar à criança recém-nascida, considerando a elevada mortalidade infantil. Não seria exagero afirmar que Gretchen, ao se afeiçoar à irmã, como que antecipa um sentimento de maternidade que, na história dos afetos, só se manifestará mais tarde. Esta questão está amplamente estudada por E. Badinter (1980) e J. Gélis (2009). Luísa de Nazaré Ferreira (2010: 138), reportando-se ainda ao trabalho de Philippe Ariès (1988), observa que o sentimento da infância sequer existia no medievo, havendo uma imensa dificuldade de diferenciação entre o infante e o adulto, panorama que só começa a distinguir-se a partir do séc. XIII. No fim do séc. XVII, observa-se uma mudança de atitude na representação da infância – as infantas de Velázquez, penso eu, talvez sejam um bom exemplo –, o que se deve a fatores como a substituição do aprendizado doméstico pelo escolar e a reorganização dos afetos familiares em torno da criança, “não sendo já possível perdê-la e substituí-la sem grande desgosto”. A relação de Margarida com a irmãzinha, portanto, representa também essa ambiguidade histórica: a mortalidade é elevada, mas os afetos que tiram do anonimato a criança começam a delinear-se.

Outro aspecto que se pode observar com relação à tessitura trágica que a morte da irmã projeta sobre a trajetória dramática de Margarida diz respeito à questão da hereditariedade, que, desde os gregos, comparece como traço constitutivo do trágico. Nesse sentido, assim como a mãe de Margarida perdeu a filha, pode-se esperar que o mesmo aconteça à protagonista do drama goetheano, que urdirá, assim, uma tragicidade também pautada no problema da sina familiar. Se o filicídio cometido por Medeia pode ser lido, tal e qual propus, como uma espécie de adiamento mítico do sacrifício de Heles e Frixo, crianças ligadas à gênese do velo de ouro, é interessante notar que, futuramente, García Lorca

construirá sua concepção do trágico, em *Yerma*, pela via oposta de seus dois mestres (Eurípides e Goethe): como veremos, *Yerma* afirma-se como personagem trágica não na repetição da sina, mas em sua radical recusa.

*

Encontraremos seis episódios à frente a segunda impressão determinante da relevância trágica cumprida pela imagem da morte filial na *Tragédia de Margarida*. A cena passa-se *Diante dos Muros Fortificados da Cidade*, onde se encontra, segundo a rubrica de Goethe (2007: 403), “numa gruta da parede, uma imagem santa da *Mater Dolorosa*, com jarras de flores a guarnecê-la”. Nesta nova ambiência, o comentário de Mazzari ratifica a acentuação trágica que, passo a passo, a *Gretchentragödie* vai assumindo:

No original esta cena intitula-se apenas *Zwinger*, que designava (...) o “estrito espaço entre a muralha da cidade e as casas”. A imagem de devoção no nicho da muralha mostra a “Mãe Dolorosa”, tal como costumava ser representada levantando os olhos para o Filho agonizando na cruz. Estrofes diversificadas, formas métricas, rítmicas e rítmicas cambiantes conferem aos versos de *Margarida* intensa expressão de inquietude emocional e angústia (MAZZARI, 2007: 401).

O mencionado comprometimento emocional de *Margarida* na cena em questão deve-se, sobretudo, ao peso físico, afetivo e moral que, a esta altura da ação dramática, implica a perda da virgindade. Duas cenas atrás, no *Marthens Garten [Jardim de Marta]*, *Margarida* aceita de *Fausto* um frasquinho de sonífero com o qual pretende adormecer sua Mãe e, assim, receber o amigo em sua alcova. Logo a seguir, *Am Brunnen [Na Fonte]*, a conversa com a jovem *Lieschen* sugere que já se comenta na cidade a perdição de *Margarida*. Passado o episódio *Zwinger*, a alienação de *Fausto* frente ao amor de *Margarida*, em *Nacht [Noite]*, acentuará sobremaneira a já irrefreável derrocada trágica da heroína goetheana. No *Dom [Catedral]*, se dará a missa em intenção espiritual da mãe de *Gretchen*, falecida pelo efeito do entorpecente que proporcionou aos protagonistas sua noite de amor. É em meio a já tão conturbado contexto que *Margarida* roga piedade à Santa que vigia o povoado. Tendo em vista a inteligente urdidura épica do texto de Goethe, a 'oração' aqui representada remonta à própria etimologia do termo, já que se dará como rememoração das várias ações que, encadeadas, puseram em movimento a perda trágica de *Gretchen*. Gera-se, assim, o efeito patético.

Inclina,
Ó tu das Dores, Mãe Divina,
A meu penar tua alma luz!

No seio a espada,
Vês, traspassada,
Teu Filho morto sobre a Cruz.

Já no original:

*Ach neige,
Du Schmerzenreiche,
Dein Anlitz gnädig meiner Not!*

*Das Schwert im Herzen,
Mit tausend Schmerzen
Blickst auf zu deines Sohnes Tod.*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 3587-3592)

A imagem do Cristo morto, aqui, ratifica o sacrifício do filho como condição trágica do arquétipo materno ao qual Goethe vincula sua heroína – a *Mater Dolorosa*. Já tendo a tragédia, em número de episódios, ultrapassado a sua metade, a problematização da condição materna instaura, a seguir, seu mais decisivo estágio antes do filicídio a ser, finalmente, perpetrado por Gretchen. No momento, o crime que recai sobre a jovem é o juridicamente ambíguo matricídio: aparentemente, Gretchen não teve intenção de matar a mãe, e o óbito pareceu uma fatalidade com a qual não se contava. Por outro lado, vale a pena mencionar que, quando no *Jardim de Marta* os dois apaixonados planejaram o entorpecimento da velha senhora, Fausto recomendou à filha da “vítima” a suficiente dose de três gotinhas: “Eis um vidrinho! Junta-lhe à poção/ Três gotas só, dentro da taça,/ Que em fundo sono a envolverão.” [*Hier ist ein Fläschchen! Drei Tropfen nur/ In ihren Trank umhüllen/ Mit tiefem Schlaf gefällig die Natur*] (GOETHE, *Fausto*, vv. 3511-3513). Mas Margarida mencionara, antes, que a mãe tem o sono levíssimo: “Mas minha mãe! Tão leve tem o sono:/ E se nos surpreendesse, é certo/ Que eu morreria de mil mortes!” [*Doch meine Mutter schläft nicht tief,/ Und würden wir von ihr betroffen,/ Ich wär' gleich auf der Stelle tot!*] (GOETHE, *Fausto*, vv. 3507-3509).

A pergunta que não quer calar – e que Goethe, com muita propriedade, deixa para que o leitor/ espectador se faça – é se não terá Gretchen exagerado na dose sonífera oferecida à vigilante matriarca. A referência à maçônica medida da tríplice gota, possivelmente não respeitada por Gretchen, contrasta com a inevitável desmedida que, desde os gregos, caracteriza filosoficamente a esfera trágica, seja no plano aristotélico da *hamartia* trágica, seja no desdobramento nietzschiano da *hybris* dionisíaca. Tragicamente problematizada, a relação de Margarida com a condição materna aparece, na segunda remissão à morte filial, vinculada, pois, a um sacrifício tanto do filho quanto da mãe. Tal vinculação, notará Schopenhauer

(2005) ao analisar a *Gretchentragödie* no Livro quarto de *O mundo como vontade e como representação* [*Die Welt als Wille und Vorstellung*], é de raiz marcadamente religiosa, o que fica claro com a configuração cristã assumida pela cena goetheana, na qual tanto a morte do filho será representada pela imagem sacra da Mãe Dolorosa como a morte da mãe se explicitará, liturgicamente, em seu requiem. Trata-se, talvez, de uma interpretação cristã do movimento absoluto, universal; já notara Aristóteles, em sua *Poética*, que a tragédia, embora expresse o universal (1451b 7-8), desencadeia a catarse a partir de uma situação dramática particular, restrita ao universo da família (1454a 9-10). Gustavo Bernardo sintetiza-nos as múltiplas referências:

A questão trágica é menos do indivíduo, herói isolado, do que da espécie nele representada, como aponta Schopenhauer: o verdadeiro sentido da tragédia é a intuição mais profunda de que não são os próprios pecados individuais que o herói expia, mas o pecado original, isto é, o crime da própria existência (BERNARDO, 2004: 204).

A discussão proposta por Schopenhauer, uma das mais proíficas já escritas sobre a *Gretchentragödie*, é polêmica, já que arrisca uma leitura trágica distinta em muito da concepção grega. Como não enfraquecer a responsabilidade do herói trágico se, na perspectiva de uma expiação do pecado original, o indivíduo é tão-somente espécime de toda a raça? É preciso não perder de vista que, na origem da tragédia, a decisão e, conseqüentemente, a ação individuais serão o foco para que se problematize a noção de culpabilidade individual. O tema é difícil e, sem dúvida, retornaremos a ele ao final desta etapa goetheana da tese, quando buscarei aprofundar a leitura da interpretação filosófica do *Fausto* feita por Schopenhauer.

Sem embargo, a ironia é marca fundamental da tragédia, e, no *Fausto* de Goethe, o irônico não deixará de comparecer, ainda que exoticamente implicado no religioso. Afinal, se, como vimos há algumas páginas, a imagem cristã representara a salvação de Fausto (cuja existência parecia conduzir a um desfecho suicida), desta vez, ao demarcar-se o princípio da queda trágica de Margarida, a mesma representação religiosa servirá de impulso para que Gretchen desabe ladeira abaixo. Insinua-se, assim, uma problemática trágica ligada também aos gêneros, já que, para o herói masculino, Cristo aparecerá em seu caráter ressuscitador; para a heroína feminina, pelo contrário, o Crucificado evidenciará a incomensurável medida de sua dor – são propositais as evidentes redundâncias desta sentença. Procne e Medeia, filicidas míticas, fornecerão, justo pela ironia, o modelo para Gretchen. Na imposição da vingança aos próprios filhos, essas heroínas trazem à tona, ainda em termos

schopenhauerianos, o 'essencial de si': no exercício máximo da potência materna, atingem, ironicamente, o auge da criminalidade.

*

A próxima imagem tragicamente determinante do filho morto revela-se, desta vez, não a Margarida, mas ao próprio Fausto. Trata-se da já mencionada *Walpurgisnacht* [*Noite de Valpúrgis*], estudada, neste texto, quando da reflexão acerca do sublime, então pensado em paralelo ao trágico. O mito fundador da cena, como vimos, remete às meninas nascidas com o cordão umbilical cercado-lhes o colo, o que, ocorrendo na madrugada de Santa Valpúrgia, condena os bebês em questão ao destino de serem bruxas. O imaginário demoníaco, fortemente impregnado no episódio, constitui o mais carnalizado passo do *Primeiro Fausto*, o que, uma vez mais, ratifica a proposta trágica de Goethe para com sua incansável epopeia dramática.

A peça assume, agora, sua mais autêntica máscara dionisíaca, ritualisticamente ligada ao sacrifício sanguíneo, à bruxaria, à frouxidão do riso, à embriaguez, à exacerbação da sexualidade. Trata-se de uma imagética presente, por inteiro, na *Noite de Valpúrgis*, ali ligada à alienação de Fausto frente à dor de Margarida. Convém situar, portanto, alguns dos sentidos que a carnavalização dionisíaca evoca, situando-a no âmbito da tragicidade, para, em seguida, passarmos ao recorte imagético da *Walpurgisnacht* que nos interessa notar. Nas observações da atriz Marlene Fortuna,

as inversões carnavalizantes de Dioniso são permeadas de todas as características típicas da carnavalização: o grosseiro, o cômico, os valores contrários, o riso, a sátira; só que esse mundo de cabeça para baixo não é, absolutamente, gratuito em Dioniso, tem um sentido religioso profundo, ou seja, através de tantas perversões deve-se ler, como metáfora, o triunfante esforço da humanidade para divinizar-se, para romper a barreira que a separa do divino e para levitar, transmigrar, liberar sua alma dos limites terrestres (FORTUNA, 2005: 83).

Georges Minois, ao ocupar-se do mesmo tema, leva a discussão profanidade *versus* sacralidade, constituinte do dionisíaco, a esferas não só estéticas, simbólicas, mas trazendo-a para a ordem psicológica, ou seja, procurando atestar a relevância da perturbação psíquica a que a ébria divindade nos pode conduzir, sendo Dioniso

deus da vinha, do vinho, da embriaguez (...), acompanhado por um cortejo de sátiros hilários e desbragados. Quem melhor do que ele pode representar a alegria de viver e o riso sem entraves? Mas não nos enganemos: esse deus é perigoso, ambíguo, ambivalente, perturbador, misterioso, inquietante (MINOIS, 2003: 109).

É justo a ambivalência dionisíaca, aqui mencionada por Minois, o que, então, despertará Fausto do transe orgiástico ao qual se deixara conduzir, com Mefistófeles, no decorrer da ritualística noite. O despertar de Fausto vai se dar, portanto, mediante a intuição que o faz pressentir a agonia de Margarida, imagetivamente carnavalizada nas alucinações valpúrgicas:

FAUSTO

Mefisto, ao longe e a sós,
 Não vês uma formosa e pálida donzela?
 Com lentidão se arrasta para nós,
 De pés atados é o andar dela.
 Confesso-o, julgo-a parecida
 Com minha boa Margarida.

MEFISTÓFELES

Deixa isso em paz! essa visão faz mal!
 Miragem é, sem vida; um ídolo fatal.
 Causa, encontrá-la, mágoa e dano,
 O teso olhar, que gela o sangue humano,
 Faz com que a gente a pedra se reduza;
 A história sabes de Medusa.

FAUSTO

Deveras, de uma morta é o olhar aberto,
 Que mão alguma lhe cerrou com amor;
 É o seio que me foi por Margarida oferto,
 É o doce corpo do qual tive a flor.

MEFISTÓFELES

Ingênuo toleirão! é mágica, mais nada!
 Cada um vê nela a sua bem-amada.

FAUSTO

Quanta delícia! que penar!
 Fugir não posso àquele olhar.
 Como há de ornar aquele colo esguio
 Um único, purpúreo fio,
 Fino qual lâmina de faca!

No texto original, temos:

FAUST

*Mephisto, siehst du dort
 Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
 Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
 Sie scheint mit geschlossnen Füßen zu gehen.
 Ich muss bekennen, dass mir deucht,
 Dass sie dem guten Gretchen gleicht.*

MEPHISTOPHELES

*Lass das nur stehn! dabei wird's niemand wohl.
 Es ist ein Zauberbild, ist leblos, ein Idol.
 Ihm zu begegnen, ist nicht gut;
 Vom starren Blick erstarrt des Menschen Blut,
 Und er wird fast in Stein verkehrt,
 Von der Meduse hast du ja gehört.*

FAUST

*Fürwahr, es sind die Augen einer Toten,
Die eine liebende hand nich schloss.
Das ist die Brust, die Gretchen mir geboten,
Das ist der süsse Leib, den ich genoss.*

MEPHISTOPHELES

*Das ist die Zauberei, du leicht verführter Tor!
Denn jedem kommt sie wie sein Liebchen vor.*

FAUST

*Welch eine Wonne! welch ein Leiden!
Ich kann von diesem Blick nicht scheiden.
Wie sonderbar muss diesen schönen Hals
Ein einzig rotes Schnürchen schmücken,
Nicht breiter als ein Messerrücken!*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 4183-4205)

O diálogo revela o intenso conflito entre consciência e inconsciência, entre devaneio e razão, que então atormenta Fausto. Ele se vê impelido a reconhecer (é do tal 'reconhecimento trágico', da *anagnorisis*, que se trata) Margarida nas terríveis imagens que lhe saltam aos olhos, imagens das quais, inutilmente, Mefisto tenta dispersá-lo. O reconhecimento, portanto, dá-se não exatamente numa edípica tomada das rédeas da razão, mas ocorre, por contrariedade, numa cena marcada pela alienação ébria. Trata-se de uma *anagnorisis* tão grega quanto moderna: o sonho como espaço psíquico de revelações é tratado em diversas obras áticas³⁶ e, modernamente, encontrará respaldo na leitura psicanalítica – é de 1900 a publicação de *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud (1996). Já nos poemas homéricos os espaços do sonho e da predição oracular se confundiam: “não é um sonho, mas uma visão autêntica, que há-de cumprir-se” [οὐκ ὄναρ, ἀλλ' ὕπαρ ἐσθλόν, ὃ τοι τετελεσμένον ἔσται] (HOMERO, *Odisseia*, Canto XIX, v. 547).

Além disso, a insistente tentativa mefistofélica de dispersar o amigo da valpúrgica imagem de Margarida degolada revela também uma das possibilidades de leitura de *Fausto*, pelo viés do triângulo amoroso, típico do drama burguês do qual a obra de Goethe é, em muitos aspectos, representante. Mefisto enciúma-se, em diversos passos da obra, do amor de Heinrich por Gretchen³⁷. Numa nostálgica rememoração da pederastia grega (filosoficamente sublimada no amor platônico), o tênue limiar entre amor e amizade entre homens frequenta o imaginário neoclássico, como não nos deixa mentir o tratado *Da Amizade*, de Montaigne, ao qual aludirei mais adiante.

³⁶ Sobre o tema, vd. a tese de Susana Hora Marques (2006): *Sonhos e visões na tragédia grega*.

³⁷ O filme *Faust*, de Jan Svankmajer, realizado em 1994 na extinta Tchecoslováquia, aposta na relação homossexual de Fausto e Mefisto. Há uma ardorosa cena de sexo de Fausto com Margarida em que a intensidade do ato faz com que a heroína vá perdendo suas roupas e parte de sua pele. O esfacelamento de seu corpo dá a ver que, na verdade, Margarida é um travesti de Mefisto. A inventividade do roteirista e cineasta não só acentua o cariz homossexual da relação entre Fausto e Mefistófeles como também ratifica a natureza demoníaca de Margarida, já tão presente na obra original de Goethe.

Ainda sobre as imagens pintadas por Goethe na cena em questão, faz-se necessário pensar um pequeno, porém significativo, detalhe da tradução de Jenny Klabin Segall, detalhe este que passa despercebido, inclusive, pelos minuciosos comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari à edição brasileira de *Fausto*. Ocorre que, no verso 4184 – *Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?* –, Segall traduz *Kind* por “Donzela”, parecendo-nos mais adequado compreender o vocábulo por “Criança”³⁸: constitui-se, assim, a terrificante imagem da criança morta que, a esta altura do drama, anuncia já o infanticídio perpetrado por Gretchen no *Cárcere*, episódio seguinte à metaficcional encenação que encerra a *Noite de Valpúrgis*.

Desta vez, a criança morta aparece fantasmaticamente fundida à imagem da própria mãe, agregando, ainda, o já observado elemento lendário do pescoço recortado – “Como há de ornar aquele colo esguio/ Um único, purpúreo fio,/ Fino qual lâmina de faca!” – que, além de remeter às crianças embruxadas, antecipa a decapitação de Gretchen. Tal imagem remete a incontáveis referências míticas, como é o caso da cabeça de Medusa, cujo perigoso olhar provoca o fatídico empedramento de quem a fita – eis o que recorda Mefisto entre os vv. 4192-4194: “O teso olhar, que gela o sangue humano,/ Faz com que a gente a pedra se reduza;/ A história sabes de Medusa”. A *Noite de Valpúrgis*, assim, perfaz, em definitivo, a mudança de território absolutamente necessária para que o trágico se instaure, a partir daí, em toda a sua magnitude. Ou seja, se o início da *Gretchentragödie*, passada a *Cozinha da Bruxa*, disfarçava sua inclinação trágica em ambientações condizentes com um típico drama burguês setecentista – o chamado 'cenário de gabinete' –, o transporte ao plano mítico propiciado pela *Walpurgisnacht* habilita-nos, exemplarmente, a sorver a intensíssima atmosfera trágica que, no *Cárcere*, encerrará a tragédia de Goethe.

A partir das imagens até aqui elaboradas, estão simbolicamente dadas as condições dramáticas para o infanticídio na *Gretchentragödie*, caracterizando, degrau a degrau, um panorama poético repleto de determinantes antinomias. As três etapas perfazem, pois, uma derrocada trágica que agregará, por conseguinte, três diferentes territórios poéticos: na primeira etapa, o infanticídio previsto anuncia-se como sina familiar; na segunda, como expiação religiosa; na terceira estação, por fim, o filicídio revela seus conteúdos míticos. Assim, teremos a tese familiar, a antítese religiosa e a síntese mitológica absolutamente

³⁸ É possível que a opção de Klabin Segall em traduzir *Kind* por *Donzela* seja de fato proposital, a fim de ratificar o vínculo entre a assustadora imagem e o suplício trágico de Margarida. Cabe lembrar que, noutros momentos do drama, como ocorre no v. 3184, Fausto trata Margarida, carinhosamente, por “*mein Kind*”, ou seja, “minha criança” – faz mais sentido, assim, a opção da tradutora no v. 4184. Na tragédia clássica tampouco é incomum o uso de termos que infantilizam o herói e que, assim, ressaltam a sua fragilidade em face do destino que o surpreende e constrange.

imbricadas uma à outra na constituição dialética da tragicidade em Goethe, tragicidade que, afirmo, está nesta obra prioritariamente ligada à questão do infanticídio materno. Note-se, porém, que a síntese dialética, aqui, não tem sentido de todo conciliatório, mas, antes, radicaliza a insolubilidade das antinomias esgarçadas na obra. A *Gretchentragödie*, fundamentalmente trágica, difere-se, assim, da *Iphigenie* de Goethe, obra que, veremos adiante, esmaece as antinomias trágicas num enredo de desfecho conciliatório e diplomático.

*

Quatro referências à criança assassinada completarão, no episódio do *Cárcere*, o cabalístico conjunto, de sete imagens da morte infantil, que integra a *Tragédia de Margarida*. A ideia estética do infanticídio, na culminância do drama, instaura-se como realidade trágica por excelência, constituindo uma dialética conflitiva em que a síntese poética não necessariamente significa a reconciliação das forças postas em jogo, mas, em vez disso, representa a radicalização das antinomias instaladas. Ao adentrar o *Kerker*, no intuito de despistar a vigilância e libertar Margarida, Fausto ouve cantar a heroína:

Minha mãe, a perdida,
Que me matou!
Meu pai malandro,
Que me tragou!
Minha irmãzinha pequenina
A ossada na campina
Guardou, junto à lagoa;
Passarinho fiquei que no ar se empina;
Voa-te embora, voa, voa!

No texto alemão:

*Meine Mutter, die Hur,
Die mich umgebracht hat!
Mein Vater, der Schelm,
Der mich gessen hat!
Mein Schwesterlein klein
Hub auf die Beien',
An einem kühlen Ort;
Da ward ich ein schönes Waldvögelein;
Fliege fort, fliege fort!*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 4412-4420)

Margarida compara-se a um pássaro que, solitário, se empina no ar. Resta-lhe o sofrido e libertador voo para a morte: morte que, se calhar, lhe vai restituir a companhia dos familiares falecidos. Nota Marcus Vinicius Mazzari que os versos da canção entoada por

Gretchen remontam ao conto maravilhoso *Von dem Machandelboom* [Da árvore de zimbro], que Goethe devia conhecer, da tradição oral, ainda antes de ser incluído, em princípios do século XIX, na coletânea *Kinderund Hausmärchen*, dos Irmãos Grimm³⁹.

A história fala de uma mulher que mata o seu pequeno enteado e o prepara depois para a refeição do marido. A alma do menino transforma-se num pássaro que recobra a sua antiga forma humana após a morte da madrasta, mas antes procura denunciar o infanticídio com uma canção (...). Valeria lembrar que na versão do conto (...) por Runge a mãe verdadeira morre durante o parto, após ingerir frutos de uma espécie de zimbro usado na medicina popular para induzir o aborto (MAZZARI, 2007: 505).

Ao expressar seu *pathos* na desoladora canção, Margarida perfaz o verdadeiro genocídio que, graças ao amor por Fausto, a destituiu de qualquer referência familiar – já que morreram o pai, a mãe, a irmã mais nova, o irmão mais velho e, finalmente, o próprio filho. Sua marca criminal, em número de mortos na própria família, supera a de Medeia, heroína que também verbalizou sua completa perda de referências familiares, graças ao amor por Jasão: “E eu, sozinha, sem pátria, sou ultrajada pelo marido, raptada duma terra bárbara, sem ter mãe, nem irmão, nem parente, para me acolher dessa desgraça” [ἐγὼ δ' ἔρημος ἄπολις οὐσ' ὑβρίζομαι/ πρὸς ἀνδρός, ἐκ γῆς βαρβάρου λεληισμένη,/ οὐ μητέρ', οὐκ ἀδελφόν, οὐχὶ συγγενῆ/ μεθορμίσασθαι τῆσδ' ἔχουσα συμφορᾶς] (EURÍPIDES, *Medeia*, vv. 255-258). Mas se Medeia, como observou Aristóteles (*Poética*, 1453b 28-30), vivenciou seu sofrimento agarrada à mais pura consciência de seus atos e pensamentos, Gretchen, pelo contrário, enlouqueceu.

O profundo mergulho mnemônico no universo mítico-arcaico, alavancado por Gretchen na canção do pássaro solitário, sinaliza sua travessia para o plano da loucura, morte em vida, marcado precisamente pela intersecção entre a imagética simbólica e o discurso consciente. Configura-se, assim, a trágica impossibilidade de conciliação entre razão e loucura no suplício gretcheniano, o que, no decorrer da cena, ratificará o igualmente impossível resgate de Margarida, por Fausto e Mefisto, do confinamento em que se encontra e da condenação à morte a que está fadada. Ao perceber, com a chegada de Fausto, a entrada de alguém no cárcere, Margarida, louca, teme tratar-se já de seu algoz (talvez porque, simbolicamente, Fausto de fato o seja), pensando assim ter chegado a hora fatal de sua execução. Sua alienada reação será a de ausentar-se da responsabilidade pela morte do filho, configurando, então, a segunda referência ao filicídio imbricada na cena:

³⁹ A cronologia biográfica de Goethe compilada por Citati (1996: 484) registra que, por volta de dezembro de 1809, Goethe foi visitado, em mais de uma ocasião, por Wilhelm Grimm.

Estou em teu poder, bem sei.
 Só deixes que o nenê ainda amamente;
 A noite toda o acalentei;
 Por malvadez roubaram-me o inocente,
 E agora dizem que o matei.
 Nunca a alegria torna a mim.
 Gente má que lá canta! É comigo a canção!
 Um velho fado acaba assim,
 A quem faz alusão?

Em alemão:

*Ich bin nun ganz in deiner Macht.
 Lass mich nur erst das Kind noch tränken.
 Ich herzt' es diese ganze Nacht;
 Sie nahmen mir's, um mich zu kränken,
 Und sagen nun, ich hätt' es umgebracht.
 Und niemals werd' ich wieder froh.
 Sie singen Lieder auf mich! Es ist böß von den Leuten!
 Ein altes Märchen endigt so,
 Wer heisst sie's deuten?*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 4442-4450)

A radical recusa em assumir o infanticídio, sintomatizada num discurso que evidencia, em Gretchen, sua perturbação persecutória, fará com que se arrastem, por versos e mais versos, as tentativas de Fausto em ser reconhecido pela outrora amante. Mesmo depois de fitá-lo, momentaneamente recobrada de sua consciência, Margarida já não é capaz de reconhecer, em Fausto, o Heinrich a quem tanto amor dedicou. Em contraste com a alucinada negação da responsabilidade pelo filicídio (tal e qual configurou a imagem anterior da morte do bebê), Gretchen, desta vez, assume, em sua inteira culpabilidade, o crime perpetrado contra o filho:

Rompes-me a corrente,
 Reténs-me ao peito, outra vez, rente.
 Como é, amigo, não te vais de mim?
 Ignoras quem pões livre assim?
 (...)
 Não sabes? Minha mãe, matei-a!
 Afoguei meu filhinho amado.
 Não nos fora ele a ambos nós dado?
 A ti também. – És tu! Quase não o creio.

No texto alemão:

*Du machst die Fesseln los,
 Nimmst wieder mich in deinen Schoss.
 Wie kommt es, dass du dich vor mir nicht scheust? –
 Und weisst du denn, mein Freund, wen du befreist?
 (...)
 Meine Mutter hab' ich umgebracht,
 Mein Kind hab' ich ertränkt.
 War es nicht dir und mir geschenkt?
 Dir auch. – Du bist's! ich glaub' es kaum.*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 4502-4510)

Com esta penúltima e catártica imagem da criança morta, estão postas em cena praticamente todas as coordenadas que caracterizam o filicídio perpetrado por Margarida. Foi amamentando-a, no decorrer da madrugada, que se deu a morte, por afogamento lácteo, da criança. Vemos aqui instalada a antinomia que, ainda no *Garten*, renunciara a configuração mórbida do aleitamento como principal signo trágico na *Gretchenragödie*. Se a paisagem apresentada entre os vv. 4442-4450 é de afirmatividade, por parte de Margarida, com relação à condição materna – “Só deixes que o nenê ainda amamente;/ A noite toda o acalentei” –, a imagem imediatamente seguinte, entre os vv. 4502-4510, é de absoluta aniquilação da maternidade – “Afoguei meu filhinho amado”. Goethe, assim, articula num mesmo gesto dramático perspectivas paradoxais que constituem uma ideia estética fundamentalmente trágica, na qual o ato que, por excelência, caracteriza o amor maternal – a potência nutriz e afetiva do aleitamento – converte-se em irrefreável destilação do ódio que, então, refunda pela via oposta essa mesma condição materna⁴⁰.

Margarida, ainda que no ápice de sua loucura, esclarece a Fausto que seu gesto infanticida resvala também a ele elevado grau de comprometimento jurídico – “Não nos fora ele a ambos nós dado?/ A ti também.” –, de maneira que Fausto, no plano da culpabilidade trágica, terá de acertar as contas com sua própria responsabilidade pelas perdas desencadeadas a partir de Margarida. Não difere tanto, aqui, o filicídio perpetrado por Gretchen da vingança que Medeia, em Eurípides, ao assassinar os próprios filhos, delibera e executa contra Jasão, o marido perjuro, de modo que, em ambos os casos, o desmedido ato da mãe assassina dá-se em decorrência do abandono da mulher pelo amado. Não se pode deixar de considerar que a afinidade de Goethe com a literatura de Eurípides é tamanha que – além de empenhar, em suas obras, temas afins à mitologia euripídiana (como foi o caso do mito de Ifigênia) – Goethe foi tradutor de Eurípides para a língua alemã, como registra Pietro Citati (1996: 511) na biografia do poeta germânico.

⁴⁰ Na versão cinematográfica (ainda no cinema mudo) de Friedrich Wilhelm Murnau, a morte do bebê perde, em parte, sua força catártica. Em sua releitura fílmica de *Fausto*, que data de 1926, o realizador expressionista condena Gretchen, inicialmente, não à morte, mas ao exílio (pena que, sob o ponto de vista autóctone dos gregos, seria ainda mais dolorosa). Vagando com a criança, para além dos domínios da cidade, numa paisagem de inverno rigoroso, Margarida (lindamente interpretada por Camilla Horn) delira de tanto frio: ao deparar-se com um bloco de neve, tem a ilusão de estar diante de um berço, onde deita a criança e põe-se a embalá-la. O bebê morre, portanto, de hipotermia. O gesto de embalar, embora também afirmativo das tarefas da mãe, toma o lugar do aleitamento, que me parece significar uma vinculação muito mais visceral entre o corpo materno e o corpo do filho (a questão do *omphalon*, umbigo do mundo). Atenemos, ainda assim, para o fato de que também Pasolini representou a morte dos filhos de Medeia com o gesto de ninar para fazê-los dormir. A cena é de calma e acolhimento, condizente com a ideia, fortemente impregnada no texto de Eurípides, de que, para Medeia, matar os próprios filhos era, por contrafação, um meio de protegê-los.

*

É sob tais condições que se apresenta a última referência imagética ao filho morto na *Gretchenragödie* e, por conseguinte, no *Primeiro Fausto*. A imagem estetiza a inexorabilidade da morte como destino ao qual se fadou toda a estirpe de Margarida, representando, então, o último desejo da heroína – qual seja, jazer com o filho, também morto, atrelado ao próprio peito:

Dá à Mãezinha o melhor lugar,
Junto a ela, o mano, a repousar,
Eu, um pouco de lado,
Mas não muito afastado!
E ao meu seio direito o pequenino.

No texto original:

*Der Mutter den besten Platz geben,
Meinen Bruder sogleich darneben,
Mich ein wenig beiseit',
Nur nicht gar zu weit!
Und das Kleine mir an die rechte Brust.*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 4524-4528)

Margarida, do alto de sua loucura, sabe que está no corredor da morte e expressa o desejo de jazer não muito afastada dos seus, mas, principalmente, com o filho atrelado ao seio direito. A simbólica de Goethe, aqui, é em muito euripidiana, sobretudo no que diz respeito a potencializar metaforicamente uma parte em específico do corpo – parte que, aqui, se constitui como expressão trágica da maternidade. Afinal, o seio direito nutriu e, contraditoriamente, matou o bebê de Margarida. Há, nesse sentido, uma rememoração poética do *omphalon* muito similar à realizada em *Medeia*, já que se equiparam os ritos de morte com a atividade nutriz à época do nascimento. A preocupação ritual com a sepultura aparece, na fala de Margarida, como herança goetheana do imaginário grego, do qual faz parte a obra de Eurípides. O reencontro entre mãe e filho no espaço da morte frequente, como motivo, a poesia fúnebre da Antiguidade clássica, como não nos deixa mentir a *Antologia Palatina* (7. 387, cf. Ferreira, 2010: 148), que assim soprou aos ouvidos de Goethe: “Perséfone, escuta o que te pede o lamento de um pai:/ põe o bebê junto da sua mãe que já partiu”.

A radical inexorabilidade do destino, a total impossibilidade de reparar o erro, a absoluta ausência de fé na ressurreição dos mortos, a contundente irredutibilidade das forças em oposição caracterizam – na imagem sepulcral que encerra, na *Tragédia de Margarida*, a iconografia filicida da obra – os aspectos finais do trágico em Goethe, poeta para quem,

segundo suas próprias palavras: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (*apud* Lesky, 2003: 31). Mas a reflexão avança:

No fundo, trata-se, simplesmente, do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico (*apud* LESKY, 2003: 35).

A impossibilidade gnosiológica de coexistência de Fausto e Margarida, personagens de natureza diametralmente opostas, num universo de utópica conciliação amorosa, aprofunda-se, tragicamente, ao percebermos a radicalidade implicada na dialética trágica goetheana, só comparável, em termos filosóficos, à irreduzível noção de tragicidade proposta por Hegel em sua *Fenomenologia do Espírito*. Ali, as forças éticas universais movimentadas pela tragédia materializam-se, sensivelmente, justo na impossibilidade de conciliação entre universos conflitivos que desconhecem a totalidade da ordem cósmica que os governa. Assim, conforme percebe Roberto Machado (2006: 134), “a ação é determinada pela oposição entre o conhecimento de um princípio e a ignorância do outro, e o conflito trágico é tal que os dois heróis estão igualmente errados ou têm igualmente razão”. Hegel reporta-se, na ideia em questão, à antinomia trágica interposta entre Creonte e Antígona na clássica tragédia de Sófocles, mas os ecos de tal concepção iluminam, sem dúvida, uma constelação trágica cuja amplitude nos permite reconhecer também em Goethe a irreduzibilidade dialética que configura, modernamente, o trágico.

Segundo Szondi (2004: 49), tal perspectiva pode ser percebida, especialmente em Goethe, em verdadeiros “desequilíbrios constitutivos”, nos quais o trágico se manifesta mediante absoluta impossibilidade de conciliação entre esferas incompatíveis. Temos, além disso, a despedida, o ato de partir, como traço essencial, de acordo com Szondi, da estética trágica goetheana:

Goethe pode considerar como motivação de todas as situações trágicas o ato de partir porque percebia a sua estrutura dialética. A despedida é unidade, cujo único tema é a divisão; é proximidade que só tem diante dos olhos a distância, que aspira pela distância, mesmo quando a odeia; é ligação consumada pela própria separação, sua morte, como partida (SZONDI, 2004: 51).

Tal perspectiva aponta, por fim, para a determinação ética que o feminino instaura no âmbito da tragicidade, o que Hegel afirma não só na *Fenomenologia do Espírito* como também, antes mesmo, na *Estética*. Lá, é possível localizarmos a relevância que o feminino assume na concepção trágica de Goethe, tal como Hegel (1996: 82) notará em paralelo à visão schilleriana de tragédia, que, como sabemos, condiz em incontáveis aspectos com a estética

trágica praticada pelo autor de *Fausto*. Temos, assim, nas inúmeras antinomias que, conforme verificamos, atravessam dialeticamente toda a *Gretchentragödie*, a configuração de um particular modo de compreender o trágico. Tal compreensão, no caso da *Tragédia de Margarida*, está indivisivelmente relacionada à dialética trágica que, ali, perpassa o crime infanticida, marcado, então, pelo hiperbólico conflito entre o afirmar-se e o negar-se mãe, o afirmar-se e o negar-se mulher.

2.4 O trágico na *Gretchentragödie*: o filicídio como ideia estética em Goethe

2.4.1 A questão dialética do trágico

Se tal conflito, para alcançar o trágico, configura de fato uma radical e inconciliável antinomia, como afirma o Hegel fenomenológico, ou se, por outro lado, atinge uma unidade substancial, tal e qual observa Szondi em sua análise acerca da estética trágica em Goethe, é difícil responder conclusivamente. A divergência filosófica que cerca uma possível percepção do trágico em torno do infanticídio perpetrado por Gretchen confirma, sobretudo, a transitoriedade do próprio “conceito” de tragicidade. Cabe, uma vez mais, ratificar um dos pontos de partida para esta tese: o entendimento do trágico não como uma essência imutável (isto é, como uma ideia trans-histórica, nos termos platônicos), mas como uma concepção poética em permanente movimento, que encontrará em cada nova situação epistêmica sua condição mesma de possibilidade, isto é, sua vigência histórica e geograficamente dada.

Albin Lesky, em seu estudo sobre *A tragédia grega*, é um dos autores que melhor elucidou a percepção goetheana da tragicidade, observando a problemática das dualidades em conflito como o cerne da questão que fundamenta a leitura trágica do bardo germânico. Trata-se de uma dualidade pensada inclusive em termos históricos, já que aponta para a ambiguidade mesma da estética goetheana, que, como discutido no princípio desta parte, congrega o retorno à Arcádia com o desejo de uma arte moderna já pautada na primazia do novo, da originalidade. Ou seja, há o desejo de reavivar a chama trágica grega convivendo, contraditoriamente, com a imperiosa necessidade de afirmação do sujeito moderno e de sua potência criadora. Assim, Goethe geraria, de acordo com Lesky, intransponíveis contradições conceituais quanto ao tema da tragédia e do trágico:

Nosso atual conceito do trágico descende, em linha reta, da tragédia grega, mas, por outro lado, a aplicação do que aparece no fim dessa evolução (o trágico como algo incondicionalmente irremediável), aos fenômenos que constituem o resultado (a tragédia do século V), leva necessariamente a contradições (LESKY, 2003: 37).

Para analisar – ou, ao menos, explicitar – a poética trágica presente nas obras literárias de Goethe, em especial na *Tragédia de Margarida*, a contradição diagnosticada por Lesky serve-nos, sobremaneira, como instrumento para operar conceitualmente, revelando as produtivas tensões que entrecruzam a peça. O problema é que Lesky, imbuído da fabulação trágica de Goethe – tomada, pois, como concepção fundante da visão trágica moderna – retornará aos gregos como que para “aplicar” seu postulado de inspiração goetheana, no sentido de verificar o que há de verdadeiramente trágico na tragédia grega. A surpresa é que, mediante tal aproximação, algumas célebres tragédias gregas perderão seu estatuto trágico. O historiador da literatura excluirá, por exemplo, *Electra*, *Filoctetes* e *Édipo em Colona* – todas da autoria de Sófocles –, por considerá-las inadequadas a uma concepção de tragédia que não deixa espaço para qualquer *happy end*. Ao que parece, Lesky restringe a insolubilidade da dialética trágica a uma patética sustentação da catástrofe no desfecho mesmo do *mythos*. Assim, o trágico – visto meramente sob a égide da catástrofe – seria inviável em enredos de acento conciliatório, ainda que percebamos, nas tragédias sofocianas, todo o peso de uma ancestralidade trágica que se faz presente mesmo quando a situação dramática é de aparente calma.

A proposta de leitura do trágico alavancada com o presente trabalho busca, então, um movimento diferente, evitando uma definição da tragédia ou do trágico que se antecipe à obra literária, mas preferindo uma reflexão que da obra em si possa absorver e constituir uma dinâmica conceitual. E a partir da obra, é claro, tornam-se possíveis os reconhecimentos teóricos em face do que já se pensou filosoficamente sobre o tema. Ainda sobre a exótica perspectiva em que se pauta Lesky, caberia notar que o próprio *Fausto* de Goethe, pensando agora na obra como um todo, não se adequaria à formulação trágica de seu autor (ao menos no que diz respeito à leitura de Lesky), tendo em vista que, se a relação com Margarida conduz Fausto ao naufrágio amoroso, na *Segunda Parte da Tragédia* o amor com Helena o fará, *grosso modo*, reconciliar-se com Eros, amenizando consideravelmente a dialética catastrófica. Sob tal perspectiva, da qual discordo, a *Ifigênia* de Goethe, veremos na próxima parte deste trabalho, tampouco poderia ser considerada uma obra trágica.

O confuso, e difícil de desembolar, emaranhado provocado pela tentativa de uma aplicação direta do conceito (no nível teórico) à obra (no nível poético) alerta-nos, então, para

a possibilidade de buscar em outra seara metodológica uma possível elucidação do problema do trágico em Goethe. Trata-se de um problema que se constitui de maneira singularíssima na *Gretchenragödie*, tendo em vista a radicalidade com que o trágico ali se emparelha com a complexa questão materna. Mais coerente caminho, considerando o cronológico esforço de organização desta tese, é, uma vez denunciada a relevância metafórica do filicídio materno para a tragicidade goetheana, comparar a poesia trágica de Goethe com as reflexões filosóficas que, em seu tempo, se voltaram à problemática trágica.

Em alguma medida, os pensamentos de Schiller e Hegel foram assuntos aqui já tocados, ainda que muito mais no sentido de ampliar uma discussão sobre o trágico do que propriamente ler a poética trágica intrínseca à *Tragédia de Margarida*. Se nos concentrarmos, portanto, no riquíssimo período que vai da partida iluminista à contrapartida romântica e idealista, será inevitável dar especial atenção ao pensamento de Schopenhauer, tendo em vista que, de todos os emblemáticos filósofos germânicos atuantes entre os séculos XVIII e XIX, foi Schopenhauer o único a apostar numa análise específica da *Gretchenragödie*, lida como efetivo caminho de compreensão do trágico na modernidade. Todavia, por mais que estivesse atento à potência estética que, com Margarida, vincula tão fortemente o trágico a uma psicologia do feminino, mesmo Schopenhauer não dá a devida atenção ao embate entre a condição materna e a morte do filho como construção poética fundante do trágico na *Gretchenragödie*.

2.4.2 A leitura schopenhaueriana da *Gretchenragödie*: o trágico como negação da vontade

O autor de *O mundo como vontade e como representação*, acentuando talvez uma perspectiva romântica, desenvolve sua reflexão circunscrita ao naufrágio amoroso entre Fausto e Margarida, relegando o filicídio a um plano paralelo, a mais uma das excessivas fatalidades que decorrem da mal sucedida história de amor. De todo modo, Schopenhauer toca num ponto crucial para percebermos a singularidade do trágico em Goethe, singularidade que diferirá sua visão trágica da dos outros dois poetas cujas obras são objeto desta tese. Trata-se da direta vinculação entre o sagrado – no sentido cristão do termo – e o trágico, de maneira que a catarse clássica parece se converter, no Goethe da *Tragédia de Margarida*, à perspectiva religiosa da redenção espiritual. Roberto Machado sintetiza assim tal vinculação:

Schopenhauer (...) diz que, no *Fausto*, com a história das infelicidades de Margarida, conduzida pelo excesso de infortúnio e do desespero de salvação, Goethe nos deu um quadro incomparável da negação do querer, acrescentando que toda dor, enquanto mortificação e caminho para a resignação, possui em potencial uma virtude santificante (MACHADO, 2006: 184).

Guardadas as devidas diferenças entre as religiosidades grega e cristã, estamos, na *Gretchenragödie*, também num ambiente de problematização do eu com o sagrado. Os deuses, de certo modo, silenciaram-se diante da dor de Medeia. O Deus cristão, por sua vez, corresponderá em Margarida a uma afirmação santificante que demarca o problema da individualidade. Veremos que este mesmo Deus, ou um parente inquisidor próximo, silenciará diante dos clamores lorquianos de Yerma. A resignação diante da morte que tão contundentemente caracteriza a Margarida do *Cárcere* pode ser lida, sob tal perspectiva, não como mera auto-aniquilação ou como uma espécie de suicídio passivo que encontraria na morte a libertação do sofrimento. Pelo contrário, segundo a visão de Schopenhauer, a atitude de Margarida frente à iminência da própria morte é de absoluta indiferença existencial, ocorrendo uma espécie de abnegação de si – “negação do querer” – em favor da natureza, da 'vontade de vida'.

Constitui-se, assim, uma “disposição de espírito (...) que conduz à verdadeira santidade e à redenção do mundo” (SCHOPENHAUER, *O mundo*, § 53 I 323). Ao superar o temor da morte, Gretchen compreenderia a independência da vontade de toda e qualquer causa, sendo ela, regida pela eterna temporalidade do presente, anterior à própria subjetividade – “A morte é um sono no qual a individualidade é esquecida: tudo o mais desperta de novo, ou, antes, permaneceu desperto” (SCHOPENHAUER, *O mundo*, § 54 I 327). A abnegação de si – marcada em Margarida pelo enfrentamento da morte ou, antes mesmo, pela perda da razão – proporcionaria, conseqüentemente, uma elevação ética à objetivação da vontade.

A objetivação da Vontade tem como forma essencial o presente, ponto inextenso que corta o tempo infinitamente em suas direções e permanece firme e imóvel, como um meio dia sempiterno, sem noite refrescante; como o sol real brilha sem interrupção enquanto apenas aparentemente se perde no seio da noite (SCHOPENHAUER, *O mundo*, § 54 I 331).

Em termos não tão metafóricos, pergunta-se: por que lamentar o futuro não vivido em razão da morte se não lamentamos o passado não vivido em função da anterioridade a nosso nascimento daquele “presente” perdido? Seria possível, então, aproximar a redenção trágica de Margarida, nos termos do quase confesso pessimismo schopenhaueriano, de uma perspectiva cética, tendo em vista, aqui, sua indiferença diante do transcurso temporal e da proximidade da morte, sua negação do 'princípio de individuação'? Antes de tomar uma

posição mais firme em face da leitura schopenhaueriana do *Fausto*, cabe atravessar, ainda que mui resumidamente, o vocabulário filosófico com que o autor enfrenta a problemática do trágico em *O mundo como vontade e como representação*.

A Vontade que, considerada puramente em si, destituída de conhecimento, é apenas um ímpeto cego e irresistível – como a vemos aparecer na natureza inorgânica e na natureza vegetal, assim como na parte vegetativa de nossa própria vida – atinge, pela entrada em cena do mundo como representação [...], o conhecimento de sua volição e daquilo que ela é e quer, a saber, nada senão este mundo, a vida, justamente como existe (SCHOPENHAUER, *O mundo*, § 54 I 323).

A vontade – que é sempre vontade de vida – é a coisa-em-si de todos os fenômenos, cuja forma (tempo, espaço e causalidade) intermedeia a individuação. A individuação, por sua vez, nada mais será do que exemplo particular ou espécime da vontade. Ou seja, nascimento e morte – aqui pensados como ocasiões trágicas – não pertencem propriamente ao indivíduo, mas à natureza ela mesma. Ao desprender-se do temor à morte, Margarida atinge, tragicamente, a objetividade (*Objektivität*) da vontade como fenômeno, alcançando, portanto, a essência fundamental da própria morte. Ainda sobre tais objetivações, Schopenhauer (*O mundo*, § 54 I 324) considera que:

Nascimento e morte pertencem exclusivamente ao fenômeno da Vontade, logo, à vida, à qual é essencial expor-se em indivíduos, os quais nascem e perecem. Indivíduos que são fenômenos fugidios Daquilo que, apesar de aparecer na forma do tempo, em si mesmo não conhece tempo algum, porém tem de expor-se exatamente da maneira mencionada para assim objetivar a sua essência propriamente dita.

Parece, enfim, que a tragicidade configurada, segundo Schopenhauer, na *Tragédia de Margarida*, diz respeito (à semelhança do que especulam, sobre o problema do trágico, os demais filósofos de sua mais imediata tradição) a uma 'objetivação dialética', já que a parcela individual, particular, vê-se, também aqui, reduzida a uma manifestação da natureza, do universal. Mas não se pode deixar de sublinhar que tal redução, embora compreendida como trágica, não é de todo pessimista, posto que se objetiva artisticamente, ou, melhor ainda, poeticamente, de acordo com as considerações do filósofo no § 51 de *O mundo*. Sabemos que a arte, para Schopenhauer, tem o poder de suspender, ao menos temporariamente, a inesgotável angústia existencial, que, sendo fenômeno da vontade, é movida pela oscilação, constitutiva do querer, entre a falta e o tédio. “Quando o homem descansa, após a satisfação de um desejo, não encontra a serenidade nem a calma, encontra o tédio, «essa doença do tempo»” (BRUM, 1998: 39).

Também segundo a mesma perspectiva, a poesia, como as demais artes, tem por objetivo manifestar as ideias. Roberto Machado observa que a concepção schopenhaueriana

de ideia, embora singular, aproxima as impressões de Platão e Kant sobre o tema, de maneira que a objetivação – ou seja, a manifestação fenomênica – da ideia configurará, no mundo, a representação que, paralela à vontade, o constitui. De Platão, Schopenhauer herdará a convicção na imutabilidade das ideias, o que lhes garantirá seu caráter universal; já de Kant, por sua vez, o legado dirá respeito à afirmação das metades inseparáveis que compõem o mundo como representação – quais sejam, o sujeito e o objeto.

A filiação platônica, aqui, é complexa, mas moderna. Como sabemos, para o filósofo grego a relação entre ideal e poesia é trauma de infância, já que a mimese poética não espelha, mas corrompe, as imutáveis ideias. Ou seja, como bem apontou Gilles Deleuze (2007: 259-271), a poesia é, para Platão, um simulacro do ideal, do qual se afasta três pontos. A reconciliação entre ideia e poesia, porém, é assunto da modernidade. Ricardo Reis, simulacro de Fernando Pessoa, afirmou que “um poema é a projeção de uma ideia em palavras através da emoção. A emoção não é a base da poesia: é tão somente o meio de que a ideia se serve para se reduzir a palavras” (PESSOA, 1997: 74).

Retomando o raciocínio, Schopenhauer propõe avanços às duas principais teorias que fundamentam seu novo ponto-de-vista. Se, para Platão, as ideias se encontram num plano inacessível (ao qual, pela dialética, tão-somente podemos nos assomar), para Schopenhauer, o fenômeno dá conta justo de seu 'aparecimento', termo que, em sua filosofia, significa bem mais do que mera aparência. Com relação a Kant, cuja metafórica revolução copernicana põe o sujeito no lugar mesmo de princípio referencial do mundo, Schopenhauer também discordará; “o ponto de partida da filosofia de Schopenhauer não é o sujeito nem o objeto, mas a representação, cuja forma primitiva é o desdobramento do sujeito no objeto” (MACHADO, 2006: 167). Ainda nos valendo da eficientíssima síntese de Roberto Machado, resta observar que:

A concepção de mundo schopenhaueriana apresenta-se, portanto, em três níveis: a vontade, considerada como coisa em si; a ideia, que é a sua objetividade imediata e adequada em diferentes graus de clareza e perfeição; e o fenômeno, que é apenas uma objetivação indireta, mediata, da coisa em si. A ideia é superior ao fenômeno, submetido ao princípio de razão, e inferior à vontade, que é a coisa em si (MACHADO, 2006: 173).

A poesia terá a qualidade de manifestar pela intuição – concreta e individualmente – a ideia, combinando assim “a universalidade transparente e abstrata dos conceitos” (SCHOPENHAUER, *O mundo*, § 51 I 287). Além disso, Schopenhauer considera a manifestação da ideia na poesia como a mais elevada se comparada às demais artes, já que na literatura (ou seja, na linguagem assumidamente ficcional) a humanidade se expõe, por

inteiro, no pensamento e nas ações que, ali representados, objetivam a vontade em sua máxima potência. 'Objetivar', então, terá o sentido de 'universalizar'; e é por esta razão que Schopenhauer ratificará a aposta de tantos outros filósofos – com destaque para Aristóteles⁴¹ e Hegel⁴² – na superioridade do drama, e mais especificamente da tragédia, quando emparelhada aos demais gêneros poéticos. Se na poesia lírica o poeta representa seus estados de ânimo mais subjetivos, na dramática, diferentemente, é preciso despir-se da própria subjetividade para dar voz às personagens, que representarão, em última instância, a natureza humana. No dramático, a tragédia dará conta, emblematicamente, da visão pessimista que a filosofia de Schopenhauer tem do mundo:

No ápice da arte poética (...) deve-se ver a tragédia; (...) o objetivo dessa suprema realização poética não é outro senão a exposição do lado terrível da vida, a saber, o inominado sofrimento, a miséria humana, o triunfo da maldade, o império cínico do acaso, a queda inevitável do justo e do inocente. E em tudo isso se encontra uma indicação significativa da índole do mundo e da existência (SCHOPENHAUER, *O mundo*, § 51 I 298).

Dentro do gênero trágico, “essa suprema realização poética”, Schopenhauer ainda fará algumas sutis distinções. Assim, a tragédia pode se dar pela hiperbólica manifestação de um caráter malévolos, beirando o inverossímil e o monstruoso, como será o caso de *Otelo*, de Shakespeare, em que a maldade está de todo personificada na figura de Iago. Há, além desta espécie, a tragédia decorrente da cegueira do herói em face de seu próprio destino, quedando-se, então, ao sabor do acaso e do erro – servirá de exemplo, evidentemente, *Édipo Rei*, de Sófocles. Mas o pessimismo trágico de Schopenhauer encontrará sua potência máxima em tragédias que, no entendimento do filósofo, representam a absoluta infelicidade não como exceção de um caráter ou como produto das circunstâncias, mas como uma disposição naturalmente terrível da natureza humana, como algo que provém, o mais espontaneamente que se possa imaginar, de nossa essência. É nesta potente e perturbadora categoria que Schopenhauer eleva a *Tragédia de Margarida* como a maior das tragédias, superando, inclusive, grandes dramas de natureza análoga, como *Hamlet*, de Shakespeare, e *El Cid*, de Corneille. A definição de Schopenhauer para este terceiro e pleno modelo de tragédia parece

⁴¹ A questão da universalidade da tragédia, para Aristóteles (*Poética*, 1451b), diferirá a poesia trágica da História, tratando esta do particular (isto é, do que de fato aconteceu) e aquela do universal (isto é, o que seria verossímil de acontecer). Mais adiante, porém, o Estagirita admite que esta universalidade da tragédia é alcançada desde uma situação particular, restrita a um conflito dramático no ambiente da família (Aristóteles, *Poética*, 1454a 9-10). Ou seja, do particular ascende-se ao universal.

⁴² Na *Estética*, Hegel (1996: 634) pensará a individualidade como totalidade interior do caráter. Sobre a concepção do filósofo, Roberto Machado (2006: 123) observa que “na poesia, o elemento sensível da arte desaparece para tornar-se puro signo da interioridade, por sua transformação em sinais destinados à expressão do espírito”.

mesmo retirada de uma atenta compreensão da *Gretchenragödie*, ainda que, de certo modo, anexando-a junto a seu sistema filosófico. Segundo o autor, desta vez,

a infelicidade pode ser produzida pela mera disposição mútua das pessoas e combinações de suas relações recíprocas, de tal modo que não se faz preciso um erro monstruoso, nem um acaso inaudito, nem um caráter malvado acima de toda medida e que atinge os limites da perversidade humana, mas, aqui, os caracteres são dispostos como o são normalmente em termos morais; meras circunstâncias são colocadas, tais quais aparecem com frequência, contudo, as pessoas são de uma tal maneira opostas, que precisamente a sua situação as compele conscienciosamente a tramar a maior desgraça (SCHOPENHAUER, *O mundo*, § 51 I 301).

Tal oposição de disposições morais diz respeito, sem dúvida, à trágica e mútua irredutibilidade que condena ao fracasso o amor entre Margarida e Fausto. Nesse sentido, o amor entre os heróis de Goethe difere-se de outras *love stories* igualmente famosas, como Tristão e Isolda, Inês e Pedro ou Romeu e Julieta. Se em Tristão e Isolda há interesses de Estado que interditam o amor entre os dois, obrigando-os ao exílio na floresta – nas elucubrações de Hegel, condenando-os a uma 'morte social' (cf. HADDOCK-LOBO, 2003: 153) –, o que impediria o sucesso do amor de Fausto e Margarida? No caso do mito lusitano (e, mais especificamente, coimbrão), o constrangimento político leva-nos, até hoje, à constatação de que “Inês é morta”. Se em Romeu e Julieta a rivalidade política entre as famílias Capuleto e Montecchio interdita a paixão entre os dois, o que impediria o sucesso do amor de Fausto e Margarida?

Ou seja, o que impediria o sucesso do amor de Fausto e Margarida? A resposta é mesmo perturbadora: absolutamente nada, ou quase nada. O que torna impossível um desfecho diferente do trágico para a *Gretchenragödie* é nada além do que a irredutibilidade de um sujeito ao outro – de Margarida a Fausto, e vice-versa. O romantismo fortemente impregnado na escrita goetheana – sobretudo nesta primeira etapa do *Fausto* –, revela assim a configuração literária da moderna esfera subjetiva. A diferença entre dois sujeitos é, portanto, a diferença entre dois mundos:

O sujeito (...) não parte das coisas que o cercam ou dos fatos para compreender-se a si mesmo, mas, ao contrário, (...) ele se volta, no fundo ou na base de sua atividade intelectual em geral, para sua subjetividade como horizonte decisivo de autocompreensão – subjetividade que é considerada, então, como o que forma ou constitui o mundo (BICCA, 1997: 253).

O fantasma kantiano, com sua assustadora determinação subjetiva do mundo, assombraria então a Margarida de Goethe? É possível. Fato é que, em Schopenhauer, Kant é mediunicamente evocado, de maneira que a leitura da *Gretchenragödie* realizada em *O mundo como vontade e como representação* reconhece na esfera do conflito intersubjetivo a

tragicidade que lhe é própria. Definir em que medida concordo, ou discordo, com Schopenhauer é justo o que resta para encerrar esta já suficientemente longa reflexão sobre o trágico e o filicídio na *Tragédia de Margarida*.

2.4.3 A potência trágica de Margarida

Que há um franco diálogo entre o *Fausto* de Goethe e *O mundo* de Schopenhauer, não se pode negar, segundo nos informam as biografias de ambos os autores. Na de Goethe, estão registradas as conversas com Schopenhauer em maio de 1816, uma década após ter conhecido a mãe do filósofo, Johanna Schopenhauer (note-se, chará de Goethe). Já em 1819, Goethe lê *O mundo como vontade e como representação* (CITATI, 1996: 484-486), leitura que, tendo em vista a elogiosa análise de Schopenhauer sobre a *Gretchentragödie*, deve ter influenciado, nos anos seguintes, seu “eterno retorno” à escrita do *Fausto*. Mas a leitura de Eurípides – que gerou inclusive traduções goethianas da obra do tragediógrafo grego –, bem como a do *Fausto* elisabetano (ou seja, o de Christopher Marlowe), acrescentam-se, no registro biográfico, junto às incontáveis referências imediatamente sorvidas à forma final da *Tragédia de Margarida*.

Por tudo o que no decorrer da presente etapa desta tese foi exposto, não é possível desvincular a relação entre a tragicidade de Goethe e a imagética trágica cristã, ainda que tal vinculação deponha contra uma noção de tragicidade embasada na perspectiva grega, em tudo distinta de uma concepção de mundo ligada à culpa, ao pecado, à redenção. Mas nunca é demais repetir que, numa leitura já atenta ao desconstrucionismo contemporâneo, a matriz grega não é mais tomada como ponto de origem, no sentido de representar uma verdade trágica a partir da qual se aferem as demais manifestações do trágico no decorrer da história literária. Pensando em termos hegelianos, cada época manifestará a tragicidade que lhe for pertinente, o que possibilitará o reconhecimento do trágico não como uma categoria fechada, estática, mas como um conceito aberto, em permanente transmutação, capaz de revelar, na arte poética, toda uma visão de mundo – histórica, cultural e subjetivamente construída.

No entanto, se a visão de Schopenhauer sobre a *Tragédia de Gretchen* (pautada, como vimos, na ideia de que a ação individual representa tão-somente a manifestação individualizada de uma totalidade cósmica) arrisca um esmaecimento da responsabilidade subjetiva – no caso, de Margarida – no que tange ao próprio destino trágico, é preciso

discordar, e bem mais que um pouquinho. Afinal, é na repetida afirmação da própria decidibilidade – decidibilidade que, passo a passo, acarretará o erro – que Margarida delimita seu território trágico. Por outro lado, há que se concordar com a leitura schopenhaueriana quando o filósofo vai buscar no vocabulário litúrgico a palavra 'redenção' para qualificar o destino trágico de Gretchen, tendo em vista que, além de tudo o que até aqui se discutiu, assim se encerra a obra de Goethe:

MARGARIDA

Sou tua, Pai no eterno trono!
Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime,
Baixai ao meu redor, cobri-me!
Henrique! Aterro-me contigo!

MEFISTÓFELES

Está julgada!

VOZ (*do alto*)

Salva!

No alemão, temos:

MARGARETE

*Dein bin ich, Vater! Rette mich!
Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,
Lagert euch umher, mich zu bewahren!
Heinrich! Mir graut's vor dir.*

MEFISTOPHELES

Sie ist gerichtet!

STIMME (von oben)

Ist gerettet!

(GOETHE, *Fausto*, vv. 4608-4612)

Por fim, atentando ao texto em alemão, salta aos olhos a inegável semelhança morfológica e fonética entre *gerichtet*, *gerettet* e *Gretchen* – parece mesmo estarmos diante de um anagrama único em que se equivalem 'julgada', 'salva' e 'Margarida'. Como estamos cansados de saber, não há grande dramaturgo que nomeie ao acaso seus grandes heróis. A tragédia de Margarida, personagem que eleva a condição trágica materna a um extremo de terror talvez ainda mais violento que o atingido pela própria Medeia, é, também e ironicamente, a sua própria salvação. A redentora – ou, a quem preferir, sublime – tragédia goetheana, com esta impressionante figura feminina, inaugura uma nova concepção do trágico e, assim, ousa ironizar o sagrado justo na passagem para um século que anunciará, como radical sentença filosófica, a morte de Deus. Talvez já se situasse aí o propósito deste genial poeta que foi Johann Wolfgang von Goethe.

3. “EU MESMA MATEI MEU FILHO”: A ‘TRAGÉDIA-SÍNTESE’ EM *YERMA*, DE GARCÍA LORCA

3.1 O pacto de sangue e o eterno feminino: Lorca leitor de Eurípides e Goethe

3.1.1 A biblioteca de García Lorca: demônios e assombrações

A hipótese que origina a presente tese diz respeito, como já foi dito, à percepção de que os poetas aqui abordados (Eurípides, Goethe e Lorca) encontraram na representação dramática do filicídio materno uma ideia estética própria, com a qual delimitam, no espaço metafórico, o estatuto filosófico de suas escrituras trágicas. É como se na culminante antinomia que se manifesta na morte do filho justo por aquela que lhe gerou a vida residisse uma espécie de paradoxo ontológico (afirmação da maternidade na negação do filho, afirmação da vida no enfrentamento da morte etc.), fundamento de todos os demais paradoxos que virão a constituir o trágico – sobretudo o trágico expresso, por esses três autores, na forma poética da tragédia.

Entretanto, o decorrer da investigação, para além de encaminhar a tese à comprovação de sua hipótese geradora, acabou por agregar uma perspectiva hipotética a mais, e que aponta para a percepção de uma continuidade genealógica entre os três autores aqui emparelhados. Ou seja, se, como afirmado na parte dedicada à *Gretchenragödie*, Goethe aprofundou conceitualmente a poética trágica euripidiana ao representar um filicídio que resulta, contraditoriamente, do instante nutriz (o gesto de amamentar), encontraremos em Lorca, comparativamente ao bardo alemão e à matriz grega, um mergulho no trágico não menos profundo. O filicídio ao qual assistiremos em *Yerma* é, no plano da linguagem, em muito distinto do perpetrado por Medeia e Gretchen, já que, no caso da heroína andaluza, a antinomia revela-se na sofisticação simbólica do puro jogo da linguagem: *Yerma* assassina, por fim, o filho a que jamais gestou. A morte da criança, neste caso, vai se antecipar a sua própria vida. Daí em diante, não me ocorre, em torno do tema ‘filicídio materno’, outra representação tão radical.

Se pensamos García Lorca como um criador formado no seio das vanguardas artísticas da primeira metade do século XX (Lahuerta, 2010), filho do mesmo ambiente cultural no qual se afirmaram Dalí, Buñuel, Ortega y Gasset etc., é curioso observar que seu retorno aos clássicos expressa, no fundo, um desejo de renovação artística. A operação criadora de García Lorca em face da tragédia ocidental pode ser pensada, de algum modo, à semelhança da arte de Picasso e Braque, que abandonam o ‘cubismo analítico’ em direção a um ‘cubismo sintético’. No primeiro, os artistas buscavam transpor para o plano pictórico, como em simultaneidade, todos os ângulos e dimensões do objeto retratado, enquanto que no segundo a operação formal se libertava de uma maior fidelidade ao objeto para, assim, adquirir estatuto filosófico próprio, baseado na transparência e no não-ilusionismo (cf. COTTINGTON, 2001: 59). Ao fazer da tragédia clássica seu modelo inspirador, mas lançando o mesmo modelo ao jogo da linguagem, da livre criação poética, Lorca obtém como resultado uma escrita em que o cânone é notoriamente subvertido, em prol de uma busca pelo novo.

A atitude estética, aqui, é típica de um artista de vanguarda, que vai beber fundo na tradição para na verdade contrariá-la em forma e essência. E é somente mediante esta operação antropofágica que será possível a expressão lorquiana da mais absoluta liberdade criadora no campo da metáfora. Só assim será possível buscar uma expressão sintética do trágico, só assim será possível matar um filho que sequer foi concebido. No jogo wagneriano da suspensão da descrença, o aparentemente absurdo encontrará sua potência trágica nas antinomias da própria linguagem. Em Lorca, o poema, sempre trágico, beira, sem jamais escorregar por inteiro, o abismo do inverossímil.

Pela mera observação do eixo temático (falo da morte da criança pelas mãos maternas) comum aos três poetas-dramaturgos que a esta tese interessam, já se fazem perceber elementos suficientes para dar substância argumentativa a um trabalho de comparação, sendo possível notar uma série de influxos trágicos que contaminam mutuamente as três obras – *Medeia*, *Tragédia de Margarida*, *Yerma*. No entanto, a redação final desta tese começa já robustecida por um dado, dado efetivo, a mais: a certeza de que Federico García Lorca leu (e leu com a “má-intenção” de colher inspirações para a própria escrita) as tragédias de Eurípides e Goethe.

José María Camacho Rojo, que tem se dedicado à recepção da tradição clássica na recente literatura espanhola, editou em 2006 uma importante coletânea de textos (tanto inéditos quanto repescados) na qual se encontram autores, com os mais variados enfoques, que trazem em comum a curiosidade em torno de como a tradição grecolatina foi ressignificada na escrita, tanto lírica quanto dramática, de Federico García Lorca. Já no texto

de introdução ao livro, Camacho Rojo (2006: 46) apresenta-nos os títulos de obras da Antiguidade Clássica que constam catalogados no pouco que se conservou da biblioteca pessoal do poeta, depositada atualmente nos arquivos da Fundación Federico García Lorca, em Madrid, mas em vias de transladar-se ao recém construído Centro Federico García Lorca, em Granada.

Para a tese aqui redigida, chama evidentemente a atenção a presença, dentre os títulos enumerados, da edição espanhola das *Tragedias* de Eurípides, de 1913, parte da *Biblioteca Universal: Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*. Com tradução de Eduardo de Mier, o livro editado por *Perlado, Paéz y Compañía (Sucesores de Hernando)* traz, num mesmo volume, as tragédias *Alcestes*, *Medea* e *Las Fenicias*. Saber da existência desta publicação em meio aos livros que terão pertencido a García Lorca elevou minha curiosidade a tal nível que tive mesmo de ir pessoalmente, numa altura em que já pensava ter dado por encerradas as viagens acadêmicas em prol da tese, à biblioteca da Fundación Federico García Lorca, em Madrid, averiguar com meus próprios olhos o exemplar de *Medeia* em questão, com o qual enfim lidou o poeta que, aqui, nos interessa conhecer em sua mais específica dimensão trágica.

Nos arquivos da fundação madrilena, enfim, encontrava-se não só o já sabido exemplar das tragédias euripidianas, mas também os dois volumes da *edición castellana* de 1920 do *Fausto* de Goethe. Eis os livros de Lorca. E aqui convém que nos detenhamos um pouco na “leitura” desses exemplares, que sem dúvida nos lançam a um caminho mais palpável, não restrito tão-só às elucubrações argumentativas, para a comprovação das hipóteses cujos rastros então persigo. As edições de *Medeia* e do *Fausto* que pesam, ainda hoje, nas estantes de Federico García Lorca, são, sem sombra de dúvidas, peças importantes na arquitetura trágica do autor granadino, especialmente no que diz respeito ao tema alavancado em *Yerma*, obra em que traços euripidianos e goetheanos se fazem audíveis.

Em primeiro lugar, convém salientar o verdadeiro milagre que representa podermos consultar tais exemplares entre os poucos conservados na biblioteca familiar de García Lorca, tendo em vista o percurso heterodoxo desses livros no decorrer do tempo e dos espaços. Logo após o fuzilamento do poeta – em Granada, em agosto de 1936, pelos partidários de Franco –, o apartamento de García Lorca em Madrid (Calle de Alcalá 102) foi lacrado pela *Brigada de Investigación*, que ali afixou um cartaz com a seguinte mensagem: “*En este piso vivía el poeta Federico García Lorca. Milicianos respetarla*” (PAEPE ; GARCÍA, 2008:11).

Isabel García Lorca, irmã de Federico, parte, logo em setembro, para Bruxelas, onde encontrará o também irmão Francisco, que ocupa um posto diplomático na capital belga. Na

ocasião, Isabel deixa a residência madrilenha aos cuidados de Antonio Rodrigues Espinosa, que tinha sido professor de Federico, e que só consegue entrar no apartamento da Alcalá acompanhado pelas autoridades que o lacraram. Já aqui não se sabe o quão invasiva foi a intervenção da *Brigada de Investigación*. Terão sido apreendidos pertences pessoais (entre eles, livros) do poeta-subversivo? É possível que sim.

Com o término da Guerra Civil e a vitória de Franco (dando início a uma ditadura que durará quase quatro décadas), à família García Lorca não restará outra hipótese senão o exílio. Partem, em 1939, para Nova Iorque, instalando-se no número 69 da Velázquez Street, onde vão residir até 1951. Neste período, parte da biblioteca é levada para o exílio, parte fica depositada num guarda-móveis em Madrid. Com condições de armazenagem inadequadas, boa parte dos livros que permaneceram na Espanha foi perdida, em razão da umidade, da ação de ratos e insetos (falo dos reais, não dos metafóricos). Há que se considerar ainda os livros que permaneceram na Huerta de San Vicente, residência de verão dos García Lorca, em Granada. Quanto a estes, muitos foram escondidos pela família dentro da propriedade, até mesmo em falsos fundos dos potes que armazenavam mantimentos (PAEPE ; GARCÍA, 2008:11).

É extraordinário, portanto, que mesmo depois de tão violento percurso, a biblioteca pessoal de Federico García Lorca ainda conte 491 títulos, de livros a periódicos (entre os quais se destacam as principais publicações culturais da época, como as revistas *L'Amic de les Arts*, *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente* etc.). O número de exemplares ainda substancial e a qualidade literária do conjunto das obras, no que diz respeito à cultura humanista, revelam não só que o ambiente familiar, entre os García Lorca, fora propício à erudição de seus filhos, mas que Federico – desde muito jovem decidido a ter na poesia uma profissão – guardava consigo os autores com os quais, segundo Jorge Guillén, mantinha “*relaciones de afinidad*” (PAEPE ; GARCÍA, 2008: 13).

Deve-se a Manuel Fernández-Montesinos García, sobrinho do poeta, a tarefa de catalogar a coleção bibliográfica de Federico García Lorca, trabalho que concluiu, em 1985, apresentando-o como monografia de conclusão da licenciatura na Universidad Complutense. A louvável tarefa do jovem Manuel, ao reconectar tanto sua família quanto o próprio povo espanhol com uma parte fundamental de sua história, só foi possível, evidentemente, na década que marcará o reaprendizado do país em face de seu destino democrático. Além disso, o contexto (acadêmico) em que foi realizada a catalogação dá a pensar sobre o papel (histórico e laico, crítico e democrático) das universidades nas sociedades contemporâneas.

Mas era dos exemplares de *Medeia* e *Fausto* que eu pretendia tratar. Na página posterior à capa, antecedendo a folha de rosto das *Tragedias* de Eurípides, Francisco García Lorca anotou, em tinta negra, seu nome e o ano de “1921”. A data, somada ao carimbo da *Librería Henrique Prieto García*, confirma que o exemplar foi adquirido à época em que o pai de Federico e Francisco mantinha uma conta aberta para os filhos na livraria situada ao número 65 da Calle de Mesones, em Granada. Manuel Fernández-Montesinos García observa que, considerando a época em que foi comprado o livro, é grande a possibilidade de que a leitura tenha sido compartilhada entre Francisco e Federico, já que se trata do período de “*más estrecha convivencia entre los dos hermanos*” (GARCÍA, 1985: 29).

Assim sendo, é nítido que, na época de juventude, os irmãos García Lorca estiveram sempre a par dos lançamentos literários na Espanha. Mas, talvez por se tratar de uma edição popular (o que hoje chamaríamos de ‘livro de bolso’), ou mesmo porque a relação de Lorca (mais até que a do próprio Francisco) com a leitura nunca obedeceu a qualquer rigor academicista, não encontramos, ao folhear de cabo a rabo o livro, quaisquer anotações de leitura. Mais que isso, pode-se garantir que a tragédia *Las Fenicias*, ao menos neste exemplar, não foi integralmente lida por nenhum dos irmãos García Lorca, já que o exemplar mantém um defeito de corte das dobraduras encadernadas, o que, em mais de uma virada de página, mantém duas folhas grudadas uma à outra.

Ou seja, no caso das tragédias euripidianas, não há maiores garantias de que a leitura dos irmãos García Lorca tenha se dado por via deste exemplar granadino. Pode-se, sim, afirmar que no referido livro não constam páginas grudadas no que concerne a *Medeia* (o texto está, portanto, inteiramente disponível ao olhar). Outro ponto favorável à edição, capaz de despertar interesse nos irmãos leitores, é sem dúvida o posfácio do tradutor, Eduardo de Mier, que propõe uma “Folheada geral sobre as tragédias de Eurípides” [*Ojeada general sobre las tragedias de Eurípides*]. Não deixa de ser irônico o título do ensaio num exemplar que traz folhas coladas, mas, ao mesmo tempo, é interessante notar que a curiosidade dos irmãos na referida edição (acompanhada, assim, de ensaio crítico) talvez tivesse um viés bem prático, sendo o tema aliciante a jovens estudantes de direito (no caso de Francisco) e de Filosofia e Artes (no caso de Federico, em dada altura).

Menos imprecisa será, sem dúvida, nossa leitura dos dois volumes do *Fausto* de Goethe. Os exemplares, desta vez, pertenceram mesmo, desde o princípio, a Federico, já que se reconhece sua grafia nas anotações, a lápis ou a pluma, presentes nos livros. Mas nenhuma das anotações, em que sem dúvida reconhecemos a experiência de leitura de Lorca, salta-nos com tanto significado quanto a presença de uma pequenina flor, provavelmente uma violeta,

esmagadinha entre duas páginas do *Primeiro Fausto*. Logo que me entregou os exemplares, Rosa Illán, bibliotecária da Fundación García Lorca, advertiu-me que tomasse cuidado com possíveis objetos “perdidos” dentro dos livros, como a tal florzinha, ou papeizinhos com anotações etc. Era preciso mantê-los em seus devidos lugares, pois estavam também catalogados como vestígios museológicos da coleção.

E de fato encontrei no catálogo do acervo documental da Fundación a menção à tal violetinha. Tinha sido Lorca, provavelmente, quem ali a depositara. A violeta, ainda tingida, mas quase já fossilizada pelo século, pareceu-me assim uma versão arcaica, natural e, claro, poética dos adesivos indexadores que hoje usamos para destacar passagens importantes em nossas leituras. Tenha sido de propósito ou por acidente o abandono da flor naquelas páginas, há, no gesto lorquiano, uma abertura de sentido, uma construção poética, uma inscrição. A flor foi depositada precisamente sobre o célebre diálogo em que Fausto e Mefistófeles estão em vias de firmar o pacto sanguíneo que norteará, a seguir, os acontecimentos trágicos. Estamos, na *Primeira Parte da Tragédia*, no *Gabinete de Estudos*. Fausto acaba de regressar da rua, acompanhado por um cão negro. O cão acaba de revelar sua máscara demoníaca; trata-se de Mefisto, que lhe propõe o regresso à juventude em troca do pacto de sangue⁴³:

“FAUSTO

(...) ¡Dichoso aquel que mantiene pura la fe en su pecho! Ningún sacrificio le pesará jamás. Pero un pergamino, escrito y sellado, es un espantajo ante el cual todo el mundo se amedrenta. La palabra expira ya en la pluma; la cera y la piel tienen la suprema autoridad. ¿Qué quieres de mí, espíritu maligno? ¿Bronce, mármol, pergamino, papel? ¿Tengo que escribir con buril, cincel, pluma? Te dejo enteramente libre la elección.

MEFISTÓFELES

¿Cómo puedes extremar tu facundia con tal calor? Una pequeña hoja cualquiera es buena para el caso. Firmarás con una gotita de tu sangre.”

(GOETHE, 1920: 81-82)

Ao voltar-se, assim como o faz Goethe nesta cena, para a escrita que quer pensar a própria escrita – isto é, ao enfrentar a metaescrita, a *Überschrift* – Vilém Flusser (2010: 20) pergunta-se, como Fausto, pelo quanto o suporte influi na natureza da escritura ela mesma: “Há, em geral, algo específico que seja comum a todas as formas dos gestos de escrita – no

⁴³ O tema do pacto demoníaco, de grande carga metafórica, é, como sabemos, recorrente na tradição ocidental. Para não nos afastarmos tanto do ambiente germânico, cabe mencionar, pelo menos, a compilação de contos da tradição oral tcheca realizada por Bozena Nemcová, célebre prosadora da Bohêmia que, ao lado do poeta romântico Karel Jaromír Erben, forma, na Europa do Leste, uma dupla comparável aos irmãos Grimm (e destes já sabemos que Goethe se nutriu). É por meio de Nemcová que conhecemos o conto *A princesa astuta*: Jorge é um simplório artesão que se apaixona por uma rica princesa. Tem a “sorte” de cruzar com o Diabo num bosque nos arredores do palácio, quando, aproveitando um espinho, se fere para assinar o pacto de sangue. Em troca de conceder o amor da Princesa, o Diabo promete voltar, anos depois, para cobrar a vida de Jorge. Pacto firmado, Jorge casa-se com sua Princesa e torna-se monarca. Anos depois, quando o Diabo vem cobrar o preço de toda aquela felicidade, a Princesa assume o protagonismo ao arquitetar uma série de artimanhas para driblar o Diabo (Erben & Nemcová, 2008: 59-65). Na literatura brasileira, uma das mais vigorosas abordagens do tema do demonismo está patente na obra que é considerada o “*Fausto brasileiro*”, qual seja, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (2001).

cinzelar o mármore com letras latinas, no pintar a seda com ideogramas chineses, no rabiscar equações em placas, no datilografar um teclado de uma máquina de escrever?”. A Fausto lhe preocupa o “subjétel” – isto é, o suporte que serve não só como superfície, mas que revela a própria substância da obra (DERRIDA, 1998: 26) – em que se assinará o contrato: as formas jurídicas driblam e superam, no mundo moderno, a antiga verdade da fé. Fausto vê essa superação como a superação mesma do sacrifício, que marcava a experiência de mundo dos Antigos. A malignidade mefistofélica, aos olhos do professor, exige que a palavra professada se concretize na matéria, que erija do suporte para se fazer valer num mundo que abdicou da transcendência, que precisa “ver para crer”, que perdeu sua conexão com a oralidade, com a palavra mágica, alquímica. Mefistófeles é, mesmo, moderníssimo. Mas é tão moderno a ponto de, no diálogo, surpreender Fausto justamente ao suspender suas fáusticas expectativas: Mefisto revela que pouco lhe importa o suporte da escrita, conquanto seja ela redigida a sangue.

Fausto julgava perder, na necessidade de firmar o contrato, seu elo sacrificial com a existência. Mefisto, contrariando-o, é severo em ratificar a dimensão de sacrifício do pacto ali firmado. Não importa o suporte da escrita, é preciso repetir, importa sim que a escrita verta o sangue daquele que a professa. A ‘escrita’ torna-se, então, ‘sacrifício’, confirmando a semelhança anagramática entre os dois termos. Conseqüentemente, o gesto de escrever converte-se em um modo trágico de ser e estar no mundo. O pacto de sangue entre Fausto e Mefisto é, sem sombra de dúvidas, o pacto de sangue de Goethe com a própria escrita de sua obra, fantasma que lhe tirará o sono por seis décadas e que só o abandonará no leito de morte, quando dá por encerrado seu *Fausto*. Todo sacrifício e todo legado trágico, porém, advém de uma sina. Outro ‘en-sina-mento’ dos Antigos diz que toda sina é herança de família. Goethe, que desde cedo perseguiu a poética euripidiana, recebeu do mestre grego a sina – o dom – da escritura trágica, e, graças a ela, precisou doar o longo curso de sua própria vida à escrita da tragédia que o consagrou ‘poeta’. A escrita, alçada aqui à estatura sacrificial e trágica de condenação perpétua, revela-se, portanto, tarefa de Sísifo.

Um dos epítetos de Sísifo, aliás, qualifica-o como “muito versátil” (EURÍPIDES, *Ifigênia em Áulide*, vv. 524-526)⁴⁴. O termo, sabe-se, diz respeito à desenvoltura de algo ou alguém em múltiplas tarefas, mas, sendo do mesmo campo semântico que ‘verso’, aponta

⁴⁴ O termo “muito versátil” aparece na edição brasileira, na problemática tradução de Mário da Gama Cury. Em nota à edição portuguesa, Maria de Fátima Silva (1998: 188) observa que *poikilos*, termo que qualifica Sísifo, denota, ao mesmo tempo, “grande perspicácia e completa falta de escrúpulos”. O herói Ulisses, filho de Sísifo, teria herdado do pai essa ambígua disposição do caráter. A astúcia, inteligência ardilosa dos que têm o poder de enganar, é, na *Ifigênia* de Goethe, um atributo do herói Ulisses com o qual se identifica Pílates: “Devo ser franco:/ prejudicial não considero a astúcia/ e a prudência a quem quer que se disponha/ a emprender algum feito extraordinário” (Goethe, 1964: 83-85).

claramente para as várias faces ficcionais (os muitos ‘eus’) assumidas pelo poeta. Nas muitas vidas vividas na escrita, o pacto demoníaco de Fausto é também um pacto quixotesco. Um século e meio antes de Fausto (Goethe), Quixote (Cervantes) “deixa de ser quem é para se tornar outro – deixa de ser o velho fidalgo, com seus 50 cansados anos de idade, para se tornar o valoroso cavaleiro” (BERNARDO, 2010: 62). Tem Fausto precisamente tal idade quando sua pergunta existencial, capaz de induzir ao suicídio, o faz reviver como um outro desdobrado de si próprio. A busca de tantos outros num mesmo, trágica mesmo quando cômica, parece ser o cerne da questão, ou melhor, a ‘questão-cerne’, nos múltiplos pactos aqui averiguados⁴⁵.

O tema também interessou à literatura teatral de García Lorca. Ocorre-me, sobretudo, a cena da *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* em que a donzela, prometida em casamento ao velhaco rico, desespera-se por frustrar seu desejo em casar-se com Cocoliche, seu amor verdadeiro. Acusando o padre de compactuar com o casamento de interesses ordenado por seu pai, Rosita está convencida de que não é à Igreja que deve dirigir seus rogos: “Se ao menos eu pudesse vender minha alma ao diabo! (*Gritando.*) Diabo, sai, diabo, sai! Que eu não quero casar-me com Cristobita” [*Si al menos pudiera vender mi alma al diablo! (Gritando.) ¡Diablo, sal, diablo, sal! Que yo no quiero casarme con Cristobita*] (GARCÍA LORCA, 2004b vol. I: 133).

Afinal, Lorca deposita uma nova camada sacrificial sobre o pacto de sangue entre Mefisto e Fausto, ou entre Goethe e a escritura trágica. A flor violeta – em tudo o que é capaz de simbolizar e metaforizar, sobretudo ao ser depositada, morta, como costumam ser, nos mais diversos cultos e ritos, as oferendas florais – revela-se, então, oferta devota. Retomando a reflexão flusseriana sobre o sentido sacrificial de toda escrita, é interessante observar a oferta ritual de Cecília Meireles (1989: 33) ao dedicar a Ouro Preto seu *Romanceiro da Inconfidência*: “aqui deponho este poema como um ramo de flores sobre esta cidade – como um ramo de puro amor”. É, sem dúvida, ao abismo trágico do amor o destino a que conduz o pacto de sangue representado por Goethe. Sabemos, já, que o preço cobrado a Fausto pela juventude a ele oferecida será alto, altíssimo, como não foi barato o preço que a vida cobrou de Goethe, condenado, como Sísifo, ao tormento existencial de escrever uma obra sem fim.

⁴⁵ As figuras de Fausto e Quixote servem como pontos de comparação para Miguel de Unamuno (2005: 471-516) concluir seu *Del sentimiento trágico de la vida*. Para o filósofo espanhol, a personagem de Goethe defende a razão e a cultura, princípios iluministas, ao passo que a de Cervantes representa a fé, isto é, a ideia calderoniana de que “*la vida es sueño*” (Unamuno, 2005: 481). Polarizam-se, assim, símbolos de uma cultura europeia, de um lado, hegemônica e reformista (franco-germânica) e, de outro, periférica e contra-reformista (espanhola).

Mas, de todos os pactos encerrados na cena do *Primeiro Fausto*, nenhuma cobrança atingiu o valor imputado a Federico García Lorca.

Ao assinar, na leitura do *Fausto*, seu pacto de sangue com a escrita trágica, firmada na poética oferenda da violeta que, hoje, está bem guardada por Rosa, Lorca ofereceu em sacrifício a própria vida – tal e qual a Ifigênia que ele quis representar, à semelhança do que fizeram Eurípides e Goethe. Não resta dúvida de que foi justamente pela contundência poética e política de tudo o que escreveu (e *Yerma* teve um papel crucial nesse percurso, logo veremos) que o poeta foi assassinado, em 18 de agosto de 1936, em seu último retorno à cidade onde nasceu. Outro poeta demoníaco – que, assim como Lorca, também ‘com-pactuou’ com a escrita e também regressou à terra natal para subitamente morrer – assim explica essa dimensão sacrificial e política do gesto de escrever, que assume tal predicação justamente ao abandonar o eu para atingir o outro:

Escrever não é apenas um gesto reflexivo, que se volta para o interior, é também um gesto (político) expressivo, que se volta para o exterior. Quem escreve não só imprime algo em seu próprio interior, como também o exprime ao encontro do outro. Essa impressão contraditória confere ao escrever uma tensão. É por isso que a escrita tornou-se o código que suporta e transmite a cultura ocidental, e deu, a essa cultura, uma forma tão explosiva (FLUSSER, 2010: 23).

Embora eu pergunte se toda essa indagação em torno do compromisso trágico com a escrita (ou do compromisso com a escrita trágica), que fica patente na figura do Lorca leitor de Eurípides e Goethe, não passa de uma imensa fuga do assunto desta tese, não posso deixar passar em vão elementos que, de algum modo, tendem a dar subsídios às profundas camadas de tragicidade que leremos, páginas à frente, em *Yerma*. Há, na biblioteca de Federico García Lorca, demônios que não se cansaram de assombrá-lo e que o impeliram a perceber o trágico desta, e não daquela, maneira. Ainda pensando na genealogia trágica que aqui proponho como possível equiparação entre Eurípides, Goethe e Lorca, convém atentar para a remissão que tanto Goethe fará a Eurípides quanto Lorca fará aos dois que o precedem no que diz respeito ao interesse por certos mitos gregos, especialmente os mitos femininos, entre os quais se destacam personagens como Helena de Troia. Símbolo da beleza para a Ática, Helena é personagem, ou mesmo *leitmotiv*, de mais de uma obra de Eurípides, como *As Troianas* ou *Ifigênia em Áulide*; além disso, é projetada por Goethe no *Segundo Fausto* e por Lorca em *El Público*. Já Ifigênia, porém e mais que Helena, forneceu o modelo para alguns dos melhores dramas dos três dramaturgos em questão.

3.1.2 Ifigênia e a questão trágica do eterno feminino

Goethe, na belíssima obra *Iphigenie auf Tauris*, datada de 1779, recria a tragédia *Ifigênia entre os Tauros*, que Eurípides apresentou em c. 412. Em 18 de maio do mesmo ano de que data a peça de Goethe estreia, na Academie Royale de Musique, em Paris, a ópera de Christoph Willibald Gluck, *Iphigénie en Tauride* – que inspirará, em 1974, o antológico balé de Pina Bausch e que em 2011 ganhou irretocável encenação, assinada por Robert Carsen, no Teatro Real de Madrid, em comemoração aos 70 anos de Plácido Domingo, que interpretou, com a excelência que lhe é peculiar, um digníssimo Orestes.

A ópera de Gluck, contemporânea ao poema trágico de Goethe, remete-nos ainda a outra versão do mito, já que o libreto de Nicolas-François Guillard inspira-se não só em Eurípides, mas na tragédia de Claude Guymond de La Touche, de 1757. Todas essas remissões nos servem, aqui, apenas para dar a ver o quão intensa é a presença do tema trágico de Ifigênia na modernidade e nos nossos dias. Há, neste mito, elementos cuja singularidade ajuda-nos a mapear a visão trágica dos autores que, aqui, nos interessam.

Sintetizando o drama, *Iphigenie auf Tauris* pode ser considerada a tragédia que, finalmente, positivará a sina atrida. A ação de Ifigênia – nesta altura dando continuidade narrativa ao que Eurípides retrata em sua *Ifigênia em Áulis* – é, desta vez, a promessa farmacológica de dar cabo à ancestral mácula familiar, inaugurada, no passado mítico, por Tântalo e Atreu. Quando abre o pano, a princesa micênica vê-se sobrevivente do sacrifício de que teria sido vítima, quando seu pai, Agamêmnon, ofereceu a Ártemis o sangue da própria filha a fim de que os ventos que levavam sua expedição bélica a Troia (para resgatar, aí está ela, Helena, cunhada de Agamêmnon, tia de Ifigênia) voltassem a soprar. Pois foi à própria deusa – Ártemis, a quem Goethe chama de Diana – que competiu a compaixão por Ifigênia. A deusa envolve a princesa em sua nuvem e a conduz ao templo em sua honra localizado na bárbara Táurida, cenário em que se concentra a ação. Acolhida por Toas, governante dos tauros, Ifigênia manifestará o compromisso com a deusa que lhe concedeu ressurreição, assim como a gratidão ao rei que lhe deu asilo, ao assumir o posto de sacerdotisa no templo de Diana, de onde presidirá, a partir de então, todos os sacrifícios. O dilema trágico vai se instaurar justamente quando Ifigênia se dá conta (é da *anagnorisis*, isto é, do reconhecimento trágico que se trata) de que um dos prisioneiros a serem sacrificados é, em realidade, seu

irmão Orestes. Por um lado, Ifigênia quer dar fim à cadeia de crimes familiares que macula sua estirpe: recusa-se, portanto, a derramar o sangue de Orestes. Por outro, pesa a gravidade do compromisso religioso e da gratidão política da princesa para com Diana e Toas. A tragédia terá final feliz, já que Ifigênia triunfa como conciliadora entre as múltiplas éticas que o drama pôs em movimento: a ética religiosa imposta por Ártemis, a política, por Toas e a familiar, por Orestes.

A heroína de Eurípides e Goethe emerge, fortíssima, como paradigma ideal do humano (um arquétipo *par excellence*), atingindo a justamedida ética capaz de equilibrar, numa mesma consciência, desde o que diz respeito ao foro mais íntimo (os afetos pessoais) até o que concerne às mais abrangentes questões humanas (a prática religiosa e o destino político de um povo). A universalidade deste caráter, deste *ethos* trágico, fará de Ifigênia personagem de eleição de dramaturgos – como Eurípides, Goethe e Lorca – cujo interesse pelo universo feminino é patente. Em Goethe, o interesse por Ifigênia parece residir em sua incessante pergunta pela natureza da antinomia que caracteriza o trágico. A pergunta não é só sua (daí não ser só sua a revisitação ao tema de Ifigênia no século XVIII) e conduz a graves tensões conceituais, ou não teria Schiller (*apud* BARRENTO, 2009: 28) assim se pronunciado sobre a obra do amigo: “o efeito que esta peça teve em mim e em outros foi genericamente poético, mas não trágico”.

Não chega a espantar o espanto de Schiller: a *Ifigênia* de Goethe imbrica-se no seio de uma época, já o discutimos na etapa central desta tese, para a qual o conflito trágico, elevado ao estatuto de questão filosófica, residirá em muitos casos na total impossibilidade de resolver certa antinomia. Kant, Hegel, Schopenhauer (assim como Schiller, Schelling, Hölderlin) depararam-se, nalgum momento, com a impossibilidade de conciliação entre o sensível e o inteligível, o imanente e o transcendente, o particular e o universal – questão que, no âmbito estético, conduziria às experiências do sublime e do trágico (cf. MACHADO, 2006). Goethe, porém, dissolve o conflito quando põe em cena uma personagem cuja força vital se expressa em potência conciliadora. Com esta *Ifigênia*, o ‘eterno feminino’ consiste na visão goetheana sobre a inteligência da mulher, única apta a conduzir à efetiva pacificação entre contrários. Não à toa, na *Segunda Parte* do *Fausto*, será a figura de Helena o símbolo da conquista heróica daquilo que é inacessível e indescritível, ou seja, o ‘eterno feminino’ ele mesmo, lido por Unamuno (2005: 477-478) como alegoria do ideal clássico e, por conseguinte, europeu de ‘cultura’. Unamuno vê esse ideal sintetizado nos versos do *Chorus mysticus* que encerram a Segunda Parte de *Fausto*, em que lemos o eterno feminino (ou “Feminil-Imperecível”, na tradução de Jenny Klabin Segall) como sinônimo do poder redentor:

Tudo o que é efêmero é somente
 Preexistência;
 O Humano-Térreo-Insuficiente
 Aqui é essência;
 O Transcendente-Indefinível
 É fato aqui;
 O Feminil-Imperecível
 Nos ala a si.

No alemão:

*Alles Vergängliche
 Ist nur ein Gleichnis;
 Das Unzulängliche,
 Hier wird's Ereignis;
 Das Unbeschreibliche,
 Hier ist's getan;
 Das Ewig-Weibliche
 Zieht uns hinan.*

(GOETHE, *Fausto*, vv. 12104-12111)

Será possivelmente pelo mesmo viés, o da afirmação do eterno feminino, que García Lorca vai se interessar pela figura de Ifigênia. Conforme observa Nelson R. Orringer (2006: 405), o interesse de Lorca pela filha de Agamêmnon pode ser compreendido por Ifigênia ocupar o posto santificado de heroína como vítima sacrificial, “*dotada de alta sangre y dispuesta a dar su vida por el bien de su ciudad*”. Ou seja, Orringer localiza nas dimensões do sacrifício e da dignidade sanguínea, temas potencialmente trágicos (e, como sabemos, tipicamente lorquianos), motivos suficientes para o interesse de Lorca sobre o mito atrida. Estou de inteiro acordo, mas considero importante acrescentar outro aspecto das *Ifigênias* de Eurípidés e Goethe que terá merecido a atenção de García Lorca, nomeadamente a questão da paixão homossexual como ideal clássico de amor.

No que diz respeito ao feminino, é interessante pensarmos a projeção de Ártemis, deusa da caça e da castidade, inspiradora dos sacrifícios sanguíneos, sobre a personalidade de Ifigênia. O caráter viril desta divindade, nesse sentido, passa a identificar Ifigênia, em termos arquetípicos, com as mulheres fálicas que pululam na tragédia clássica e, por conseguinte, no teatro de García Lorca. A potência conciliadora de Ifigênia – tão festejada por Goethe, já vimos – é também atributo de Ártemis. Basta que nos recordemos da aparição da deusa no êxodo de *Hipólito*, quando sua intervenção *ex machina* tem por finalidade conciliar Teseu e Hipólito (pai e filho que, pelas circunstâncias da tragédia, passam a rivais), instaurando, entre as virgens de Trezena, o culto religioso que conspurcará o mal e restabelecerá a ordem na *polis*. Diz a deusa: “E tu, filho do velho Egeu, toma o teu filho com os braços e chega-o a teu

peito. (...) E a ti, Hipólito, digo-te que não odeies o teu pai, visto que sabes qual foi o destino que te destruiu” [“σὺ δ', ὦ γεραιῶν τέκνον Αἰγέως, λαβέ/ σὸν παῖδ' ἐν ἀγκάλαισι καὶ προσέλκυσαι./ (...) καὶ σοὶ παραινῶ πατέρα μὴ στυγεῖν σέθεν,/ Ἴππόλυτ'· ἔχεις γὰρ μοῖραν ἧ διεφθάρης.”] (EURÍPIDES, *Hipólito*, vv. 1431-1432; 1435-1436). É explícita a disposição conciliadora de Ártemis, agregando ao feminino, quando positivado, a capacidade regeneradora de instaurar a paz. Roberto Machado (2006: 16-17) observa, porém, que o aspecto conciliador e sereno de Ifigênia está ressaltado em Goethe, relativamente a Eurípides, já que o poeta grego, na tragédia que corresponde à fase táurida da personagem, compõe “uma Ifigênia rancorosa, vingativa, que consagra os prisioneiros para o sacrifício e se alegra ao saber da morte do adivinho Calcas – que havia exigido, em nome de Diana, sua imolação – e da errância de Ulisses”.

Já no que diz respeito à experiência homoafetiva, embora Lorca a represente, no mais das vezes, em seu viés dionisíaco pleno (ligando-a, portanto, à embriaguez do vinho e à sexualidade desbragada), é comum observarmos em sua produção lírica o amor homossexual compreendido como paradigma clássico de exercício das afetividades. Nestes termos, a homossexualidade deixa o lugar de afronta à norma que ocupa no âmbito da moral cristã e passa ela própria a ocupar lugar na normatividade (cf. LEÃO, 2008: 205). No que diz respeito às inspirações lorquianas para a construção de tal imaginário, Camacho Rojo identifica na poesia do espanhol alguns dos motivos homossexuais presentes nas *Metamorfoses* de Ovídio (livro em que também encontraremos Medeia como personagem, vale a pena ter em conta), como o mito de Jacinto. Já em sua recepção na posteridade, “el amor homoerótico se moraliza y transforma en paradigma de perfecta amistad” (CAMACHO ROJO, 2006: 27)⁴⁶.

Aqui encontramos, enfim, a acepção de homossexualidade representada na *Iphigenie auf Tauris* de Goethe, nomeadamente na relação entre Orestes e Pílates. Trata-se de um ideal de amor bastante presente na literatura de matizes neoclássicos. Uma de suas representações máximas estará sem dúvida no tratado *Da Amizade*, de Michel de Montaigne, onde o ensaísta assim se refere ao finado amigo La Boétie: “Na amizade a que me refiro as almas se entrosam e se confundem em uma única alma, tão unidas uma à outra que não se distinguem (...). Se

⁴⁶ Sobre a construção do imaginário homossexual na obra de García Lorca, questão cujo aprofundamento foge ao alcance temático desta tese, convém ao menos mencionar os profícuos estudos de Ian Gibson (2009), Ángel Sahuquillo (1986) e Paul Binding (1985). María Ángeles Grande Rosales (2010) sintetiza, em artigo exemplar, o percurso histórico da crítica literária e da escrita biográfica no que se refere à quebra do silêncio em torno da homossexualidade do poeta e das implicações de tal condição em sua obra. Deve-se a documentos como *Federico García Lorca, l'homme, l'oeuvre* – publicado, em 1956, por Jean-Louis Schoenberg – a ruptura com o paradigma heteronormativo (em certos casos, ainda hoje vigente) na leitura da obra do granadino (cf. Grande Rosales, 2010: 127).

insistirem para que eu diga por que o amava, sinto que o não saberia expressar senão respondendo: porque era ele; porque era eu” (MONTAIGNE, s/d: 246).

Foi em carta remetida a Ana María Dalí, irmã de Salvador, em 1925, que Federico García Lorca revelou ter acabado de escrever sua *Ifigenia* (ORRINGER, 2006: 405). Em seu legado literário, nunca se localizou, porém, obra com tal título. Pelo já relatado percurso de dispersão (e consequentes perdas) da biblioteca pessoal de García Lorca, pode-se tirar alguma medida do quão problemáticas foram a reunião e a conservação dos originais ainda inéditos da obra de um autor assassinado em pleno vigor de produção, com inúmeros projetos em curso – portanto, inacabados⁴⁷ –, considerado tabu, a partir daí, num país sob regime totalitário. Assim sendo, não seria absurdo cogitar a perda da tragédia em questão, já que, sabemos, foram definitivamente perdidas tantas outras obras do conjunto da produção literária de Lorca. Nelson Orringer, porém, tem seus motivos para considerar a peça *Mariana Pineda* como a obra que configura a interpretação lorquiana do mito grego de Ifigênia.

Há, primeiramente, uma coincidência temporal entre a escrita de *Mariana Pineda*, peça gestada entre 1923 e 1925, e a carta a Ana María Dalí, que data justamente de 25. Contra a hipótese de Orringer vai o fato de que não há um paralelismo explícito entre o mito de Ifigênia (seja no episódio de Áulis, seja no da Táurida) e o drama de Lorca em questão. Mas sabemos também que a relação da obra de Lorca com a tradição nunca se deu por meio de adaptações diretas, senão por apropriações livres e interpretações dinâmicas. A favor da hipótese de Orringer, portanto, está a semelhança observada pelo lorquista nos aspectos que fundamentarão a poética trágica de *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, e *Mariana Pineda*, de García Lorca. Sob tais aspectos, há um interessante trânsito, em ambas as heroínas, entre um universo íntimo (o instinto de autoconservação e a propensão à experiência amorosa) e um universo político (o sacrifício em prol dos interesses da pátria). Tal trânsito, de raiz ambivalente, levará Orringer a cunhar um termo evidentemente paradoxal, a ideia de que ambas as heroínas experienciam um “heroísmo íntimo” (ORRINGER, 2006: 409).

Tendo em vista já ter resumido, parágrafos atrás, as etapas trágicas de Ifigênia, vale a pena tratar, também sucintamente, do argumento que sustenta a obra de Lorca em questão. Pineda é apaixonada por Pedro de Sotomayor, revolucionário foragido. É Mariana quem o ajuda a escapar do governo militar, forjando seu exílio. O amor de Pineda por Sotomayor confunde-se com a própria causa política que move o drama: Mariana silenciará o destino

⁴⁷ São quase incontáveis os textos líricos e dramáticos de Lorca que, inteiros ou fragmentados, vieram à baila postumamente. No plano lírico, o caso mais célebre é o dos *Sonetos del amor oscuro* (vd. García Lorca, 1988, 1996). No plano dramático, destaque-se a compilação de fragmentos realizada, em fac-símile, por Marie Laffranque (vd. GARCÍA LORCA, 1987).

aonde se exilou o amado e, ao mesmo tempo, abraçará a causa liberal ao bordar, às escondidas, a bandeira símbolo da conjuração. Será, por tudo, condenada à morte pelos militares. Não é demais salientar que o drama de Lorca encontra respaldo histórico, já que a heroína da ficção é inspirada na Mariana Pineda real, executada em 1831, em Granada, pelo regime de Fernando VII, quando contava 27 anos. Uma das mais agradáveis praças de Granada leva hoje o nome de Pineda e abriga o monumento que lhe dedica a cidade que assistiu a seu martírio (cf. CASTRO FILHO, 2009b: 25).

Nesse sentido, retomando a argumentação de Orringer, lemos no drama de Eurípides uma Ifigênia que, num primeiro momento, roga ao pai que lhe poupe a vida, estando ela em pleno desabrochar juvenil. Num segundo momento, porém, a heroína grega introjeta seu destino trágico e chega a recusar o partido que Aquiles toma a seu favor, ao tentar liberá-la da morte sacrificial. Há, portanto, um espelhamento heróico na cena: abre-se mão da vida para conservar a boa fama, a honra. Em *Mariana Pineda*, o movimento do íntimo ao político será, embora diferente, similar. Mariana abre mão da vida em prol tanto de sua fidelidade ao amor de Pedro quanto de seu engajamento político. Assim, conforme observa Orringer (2006: 409), ambas as mártires, Ifigênia e Mariana, “*ponen en boca suya discursos heroicos que realzan la nobleza con que elijen el autosacrificio*”.

É interessante notar este trânsito entre a afirmação individual e o auto sacrifício em dois autores que, no que concerne ao trágico, se colocarão num entrelugar. Eurípides, como já destacado na primeira etapa desta tese, foi em muitos aspectos um renovador da tragédia ática, sobretudo no que diz respeito ao diálogo de seu teatro com a filosofia então florescente, concordando com o pensamento sofístico (cf. VÁZQUEZ, 2006: 328) e discordando do socrático (cf. SALAMANCA, 2006: 95). O resultado é que suas tragédias estão focadas em questões mais pertinentes ao crescente humanismo da Atenas clássica do que as dos poetas que o antecederam, Ésquilo e Sófocles – autores em que humanidade e divindade se entremesclam em contornos menos nítidos. Lorca, filho de um mundo que já lia Nietzsche e Freud, pensará o herói trágico de seu tempo tendo em conta a pergunta pelo quê, na ação humana, diz respeito à moderna subjetividade ou, contrariamente, antecede e ultrapassa o próprio sujeito.

As ambivalências que caracterizam a experiência trágica da mulher são, no tocante ao tema de interesse desta tese, o pincel comum com que os autores aqui pensados pintam suas heroínas, naquilo que elas têm tanto de arcaicas quanto de modernas. Ainda no território das Ifigênias, vale mencionar (com a brevidade que nos permita, a seguir, avançar no assunto) o quão traumáticamente cada uma delas (a de Eurípides, a de Goethe e a de Lorca) vivencia a

esfera materna. Ifigênia será conduzida a Áulis – porto onde decorrerá seu casamento com a morte, suas “bodas de sangue” – justamente por sua mãe, Clitemnestra. A ela coube o infortúnio de levar a própria filha ao episódio da execução, de modo tão involuntário quanto autodecidido⁴⁸. Já na etapa do exílio entre os tauros, a função de sacerdotisa – e, por conseguinte, a castidade cobrada por Ártemis – configura Ifigênia como uma espécie de avesso mesmo da maternidade (isto é, como face noturna da ‘Grande Mãe’). Ao invés de fecundar a vida, Ifigênia será uma autêntica senhora da morte, furtando o sopro daqueles que à Diana sacrifica: a potência geradora converte-se, num primeiro momento, em força destrutiva. Mariana Pineda não fica tão atrás, comportando-se como exemplar mãe desnaturada: ao proteger o foragido a quem ama (preferindo a condenação à morte em vez da delação), Pineda (órfã, filha de mãe adotiva) põe o amor a Sotomayor em primeiro plano, a despeito de ter dois filhos, ainda pequenos, por serem criados.

As três Ifigênicas aqui mencionadas, portanto, dizem muito dos traços arquetípicos com que Eurípides, Goethe e Lorca delinearão também suas Medeias (falo da grega Medeia, da germânica Gretchen e da andaluza Yerma). Há, em tal ambiência, uma experiência trágica exclusivamente feminina, que dirá respeito ao conflito de gênero (a mulher solapada por uma realidade falocêntrica), às questões do corpo e do desejo (isto é, a fisiologia feminina constituindo o *ethos* dessas personagens) e, principalmente, à vivência problemática da experiência materna (que se apresenta, assim, como sede do conflito primordial, entre vida e morte, entre fecundar e degenerar).

É a partir da original interpretação lorquiana do gesto materno de assassinar o filho que compreenderemos, mais adiante, sua visão poética acerca do trágico – que, ao que parece, aponta para uma espécie de ‘tragédia-síntese’. Há, no filicídio materno, dois universos codependentes que se põem em radical tensão, o universo feminino e o universo infantil. Se com uma breve incursão pelo tema de Ifigênia já pudemos salientar alguns dos precedentes genealógicos que formaram a concepção trágica de Federico García Lorca, vale a pena, na sequência, percebermos como a questão trágica do filho se constrói, no decorrer de sua produção poética, a partir de uma complexa tessitura entre infância e morte.

⁴⁸ Diz Clitemnestra, ainda ignorante do sacrifício preparado contra Ifigênia: “Esperança tenho de que a esposais felizes/ vim acompanhar a minha filha” [ἐλπίδα δ' ἔχω τιν' ὡς ἐπ' ἐσθλοῖσιν γάμοις/ πάρεμι νυμφαγωγός] (Eurípides, *Ifigênia em Áulide*, vv. 609-610). Mais adiante, a perspectiva inverte-se: “Eu, que vou contigo...” [ἐγώ, μετὰ γε σοῦ] – eis a decisão de Clitemnestra ao ouvir a pergunta de Ifigênia sobre quem vai conduzi-la à morte sacrificial (Eurípides, *Ifigênia em Áulide*, v. 1459).

2.2 Infância e morte na poesia de Federico García Lorca

Se é verdade que o poema dramático *Yerma* sintetiza, tal e qual suponho, os diversos elementos poéticos e filosóficos que constituem o edifício trágico erigido por García Lorca, é preciso observar alguns estágios desse percurso construtivo. Para chegar à imagem-síntese que qualifica como trágico o filicídio metaforizado em *Yerma*, o poeta desenvolveu, em suas diversas modalidades de escrita (lírica, dramática, ensaística, musical e, até, cinematográfica), um mergulho acurado nas relações simbólicas entre infância e morte. Tal correlação, como veremos, foi fundamental para que os temas do amor e da maternidade ganhassem, na cosmovisão lorquiana, um cariz marcadamente trágico.

Se, do ponto de vista dramático, a tragédia grega comparece como o mais marcante antecedente à escrita trágica lorquiana, já no que diz respeito à poesia lírica, não só as fontes grecolatinas inspirarão o poeta – numa tradição que remonta pelo menos às elegias clássicas, como propõe Afonso Henriques Neto (2008: 26) –, mas todo um legado poético anônimo (palaciano ou popular), em que literatura e oralidade confundem os limites, é recebido em sua escrita. José Bento (1995: 11), referindo-se ao cancionero espanhol que remonta às tradições do medievo, observa que García Lorca está entre os poetas espanhóis de nosso tempo que vão buscar “as raízes antigas desse sabor esquecido durante muito tempo”.

Lorca, que em diversas ocasiões revelou dedicação a uma antropologia poética das expressões culturais espanholas, esmerou-se na apreensão das referências tradicionais. Trata-se de um processo de recepção que se pode ter dado tanto diretamente, indo García Lorca às fontes já publicadas em seu tempo, quanto indiretamente, no que diz respeito à recepção dos autores hispânicos que o formaram como poeta – entre os quais se destacam, dentre outros, Luis de Góngora⁴⁹, San Juan de La Cruz⁵⁰ e Rubén Darío⁵¹.

⁴⁹ A homenagem a Luis de Góngora realizada no Ateneo de Sevilla em dezembro de 1927, pelo tricentenário da morte do poeta barroco, foi um marco na história cultural da chamada *Edad de Plata* espanhola (1915-1939). O encontro poético, resultado da excursão animada por García Lorca, deu nome à *Generación del 27* (Olmedo, 2010: 27), cuja marca primordial esteve na proposta de uma produção poética moderna, porém reticente ao autoritarismo das vanguardas. Grosso modo, trata-se não só de um movimento, mas, como o próprio nome sugere, de uma geração: aberta, sim, ao experimentalismo, porém sem abandonar as raízes fincadas na tradição. Nas palavras de Rosa Torres (*apud* Olmedo, 2010: 13), a *Generación del 27* pode ser entendida como o “*certero equilibrio entre la asimilación de las vanguardias europeas y la recuperación de los mejores valores estéticos de la tradición barroca*”. É por esta razão que veremos García Lorca grafar “*Dauro*” para se referir ao córego que cruza Granada, optando pela forma tradicional, já em desuso em sua época,

Ou seja, há significativos precedentes na poesia hispânica que abriram searas para que García Lorca explorasse, com seus próprios termos, o caminho da expressão trágica em ambiente lírico. Exemplo interessante de tal legado está na canção anônima *Endechas* [*Endeixas*], na qual o espelhamento contrastante entre nascimento e morte – ou, mais especificamente, entre as figuras da mãe e da mulher amada – dá sonoridade trágica à expressão da beleza que se quer en-cantar:

Minha mãe pariu-me
numa noite escura,
cobriu-me de luto,
faltou-me ventura.

Quando nasci eu
era hora aziaga,
nem um cão se ouvia
nem galo cantava.

Nem galo cantava
nem um cão se ouvia,
só minha ventura
que me maldizia.

Fugi vós de mim,
bem afortunados,
que só por me ver
sereis desgraçados.

Disseram meus fados,
eu recém-nascido:
se damas amasse
não fosse querido.

Eu fui engendrado
em signo noturno,
reinava Saturno
em curso azarado.

Meu berço e meu leito
é a dura terra;
criou-me cadela,
não mulher, nenhuma.

Minha mãe, morrendo,

quando o mesmo rio é, como hoje, chamado de *Darro* (GARCÍA LORCA, 1998: 23). Góngora, assim como os principais autores do barroco espanhol, propiciou incontáveis figuras poéticas e traços de estilo à produção de García Lorca. Destaco o belíssimo “*Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una Paloma*”, que integra o livro póstumo *Sonetos del amor oscuro*, composto entre 1935 e 1936 (GARCÍA LORCA, 1996a: 25).

⁵⁰ San Juan de la Cruz (1542-1591) inspirará em García Lorca a poética mística (o êxtase que indistingue corpo e alma), de onde advém uma das mais fortes imagens de toda a obra lorquiana. A “*serena noche del alma para siempre oscura*” (GARCÍA LORCA, 1996a: 17) faz ouvir, em brado retumbante, o poema *Noche oscura del alma*, de c. 1577, definido pelo próprio San Juan como “*canciones del alma que se goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual*” (Juan de la Cruz, 1981: 13).

⁵¹ A recepção da poesia de Rubén Darío na obra de García Lorca, em especial nos poemas de juventude, é uma unanimidade na fortuna crítica do granadino. Segundo Ian Gibson (1989: 93), “a influência literária de Darío sobre o jovem Lorca se revelaria a mais marcante de todas. Incorporando os temas e as inovações do *fin de siècle* francês, seu refinado erotismo e sua musicalidade, a obra de Darío chegou como um sopro de ar primaveril a uma Espanha em que a poesia se tornara sufocantemente gasta e academicista”. Sobre o tema, destaco ainda o ensaio “*García Lorca y Rubén Darío*”, de Pablo Neruda (1998). O mesmo Neruda relembra, em sua autobiografia, o “*Discurso al alimón*”, escrito a quatro mãos com o amigo García Lorca, em homenagem ao poeta nicaraguense (Neruda, 2008: 154-157).

com voz de tristura
por nome me pôs
filho sem ventura.

Cupido zangado
com seus cortesãos
co' o arco nas mãos
pra mim está voltado.

Sobrou-me o amor,
vossa formosura,
E sobrou-me a dor,
faltou-me a ventura.

No espanhol:

*Paríome mi madre
una noche oscura,
cubríome de luto,
faltóme ventura.*

*Cuando yo nascí,
era hora menguada,
ni perro se oía,
ni gallo cantaba.*

*Ni gallo cantaba,
ni perro se oía,
sino mi ventura
que me maldecía.*

*Apartaos de mí,
bien afortunados,
que de sólo verme
seréis desdichados.*

*Dixeron mis hados,
cuando fui nascido,
si damas amase
fuese aborrecido.*

*Fui engendrado
en signo nocturno,
reinaba Saturno
en curso menguado.*

*Mi lecho y la cuna
es la dura tierra;
crióme una perra,
mujer no, ninguna.*

*Muriendo, mi madre,
con voz de tristura,
púsome por nombre
hijo sin ventura.*

*Cupido enojado
con sus sofraganos
el arco en las manos
me tiene encarado.*

*Sobróme l'amor
de vuestra hermosura,
sobróme el dolor,*

faltóme ventura.

(BENTO, 1995: 44-47)

Não fosse pelos versos “Sobrou-me o amor,/ vossa formosura” [*Sobróme l’amor/ de vuestra hermosura*], seria difícil ler o poema, de cabo a rabo trespassado por imagens terríveis, como uma canção de amor, já que mesmo a menção a Cupido é a um “*Cupido enojado*”, que José Bento gentilmente traduz por “Cupido zangado”. O eu-poético sofre da sina de amar sem ser amado: “Disseram meus fados,/ eu recém-nascido:/ se damas amasse/ não fosse querido” [*Dixeron mis hados,/ cuando fui nascido,/ si damas amase/ fuese aborrecido*].

A imagem de Saturno, de mau agouro, não só pavimenta a sina trágica com a perspectiva astrológica de uma existência invertida, mas remete à mitologia de Saturno devorando seus filhos – motivo que frequenta o imaginário europeu e espanhol, e que encontrou expressão marcante na célebre pintura de Goya, hoje exibida, em Madrid, no Museo del Prado. O tema aproxima os universos complementares, mas aparentemente díspares, do nascimento e da morte e, mais que isso, enuncia a infecundidade de um pai devorador, filicida.

A mãe morreu no parto, impingindo ao filho – um bebê matricida, portanto⁵² – a culpa por sua morte: “Minha mãe, morrendo,/ com voz de tristura/ por nome me pôs/ filho sem ventura” [*Muriendo, mi madre,/ con voz de tristura,/ púsome por nombre/ hijo sin ventura*]. Criado por uma cadela – “criou-me cadela,/ não mulher, nenhuma” [*crióme una perra,/ mujer no, ninguna*] –, a vida de total desgraça do infortunado eu poético pode ser sintetizada nos versos “Meu berço e meu leito/ é a dura terra” [*Mi lecho y la cuna/ es la dura tierra*], em que o leito de descanso e de morte, a dura terra, é também seu berço de embalar, à semelhança de como viria representar Murnau a morte do filho de Margarida, em sua muda versão cinematográfica do *Fausto* (de 1926). É desta tradição de imagens, de um barroquismo à beira do macabro, típico do catolicismo ibérico, que o jovem García Lorca vai se nutrir para engendrar temas centrais de sua poética, como a impossibilidade de efetivação do amor (ou mesmo a interdição amorosa), a solitária condição da orfandade e, evidentemente, o espelhamento entre infância e morte.

Embora não seja possível documentar e comentar, nesta tese, todas as incontáveis imagens em que *niñez* e *muerte* se coadunam na obra de García Lorca, vale a pena nos determos em alguns momentos-chave para compreender a relevância do tema em questão no

⁵² Sobre o tema literário do matricídio, vd. Derrida, 2001: 7-32.

projeto trágico lorquiano. Proponho, à partida, observarmos a variação dessa dicotomia de feições trágicas em nuances temáticas que, agregadas uma à outra, robustecem a potência trágica com que García Lorca abordará o mesmo panorama temático em *Yerma*, peça em que a metáfora da morte da criança nos devolve ao patético da *Medeia* de Eurípides. No percurso lírico da relação entre infância e morte na escritura lorquiana, observo pelo menos três eixos centrais que ora se manifestam separadamente, ora se coadunam, numa mesma imagem poética, em distintas camadas de leitura:

- (1) a infância como estado misterioso e metafísico, representado por entes do paganismo clássico e/ ou do catolicismo popular;
- (2) a morte da infância como símbolo traumático da inexorabilidade do tempo;
- (3) a morte da criança como ironia trágica, interrupção abrupta do fluxo temporal, hipérbole violenta da perplexidade humana em face da morte.

*

Romancero gitano, composto por García Lorca entre 1924 e 1927, é um livro-chave para que se perceba o desenvolvimento da escrita lorquiana. O andaluz está prestes a estreiar no teatro profissional (onde se firmará como autor dramático, mais que lírico), está amplamente familiarizado com a efervescência cultural de Madrid (sintonizada com as vanguardas que pululam por toda a Europa) e engajado no projeto de renovação das letras espanholas empreendido pelo *Grupo del 27*. A paisagem, porém, permanece granadina, não só pela convicção em fincar pé na tradição⁵³, mas porque há ainda algum tempo a correr e algum espaço a percorrer até a experiência novaiorquina, da qual nascerá *Poeta en Nueva York*, de 1929, livro em que García Lorca empreende seu definitivo salto estético.

É em meio à escrita do *Romancero* que se planeja, pelo menos desde 1926, a excursão a Sevilla: sob o pretexto de homenagear o tricentenário da morte de Góngora, o encontro de 1927 imortalizará o grupo de poetas – Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Damaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre (Gaos, 2088: 15-43), aos quais se juntam, ainda, os “adotados” Larrea e Villalón – que até hoje representa toda uma geração de artistas, pensadores e

⁵³ Nesse sentido, o cenário granadino não deixa de ser coerente com a proposta estética do *Grupo del 27*, já que, para a Geração, o universo popular é parte da busca de uma “*authentically Spanish culture*”, ainda que tal busca se dê em “*a new emphasis and a different point of departure*” (Robertson, 1991: 24).

cientistas que, em conjunto, deram corpo à *Edad de Plata* espanhola (OLMEDO, 2010: 29). Trata-se de um momento de reboição cultural equiparável ao *Siglo de Oro*, de uma era lamentavelmente solapada pela Guerra Civil e, em seguida, pelo regime totalitário de Francisco Franco. Nesse contexto, a obra de García Lorca é fruto de seu original empenho em busca do que entendia ser a “*poesía pura*”.

A partir do esforço de síntese poética empreendido por García Lorca no livro *Canciones*, também de 1927, Andrés Soria Olmedo (2010: 27-28) resume a investida estética lorquiana durante aquele paradigmático ano a partir da combinação entre um “*formalismo fenomenológico*” e certa inclinação ao surrealismo⁵⁴. O primeiro elemento diz respeito à recepção de uma ampla constelação de autores canônicos dos quais herda “*actitudes estilísticas e ideológicas*”. O segundo diz respeito ao desejo de engendrar uma poesia cuja fecundidade criativa aponta para o futuro, e, ao que parece, o futuro será “*surrealista, comprometido e impuro*”.

A meu ver, ambas as tendências – quais sejam, a canônica e a surreal – aprofundam inquietações já pressentidas por García Lorca desde o começo da década de vinte, sobretudo se considerarmos a universalidade de sua formação durante o período da *Residencia de Estudiantes*, quando esteve em diálogo não só com mestres do pensamento espanhol (nomeadamente, Unamuno e Ortega y Gasset) mas com prodigiosos companheiros de geração (Dalí, Buñuel e companhia). Nas palavras de Juan José Lahuerta (2010: 26), os anos na *Resi* ampliam e solidificam a “*economía artística*” de García Lorca.

Pois é justamente no *Romancero gitano* – sob a atmosfera de efervescência poética do *Grupo del 27* e da busca pela ‘poesia pura’ – que Lorca delineará aquele que identifico como um primeiro aspecto a ser considerado na construção de sua cosmovisão poética em torno dos temas infância e tragicidade. Trata-se da vertente de inclinação mística pela qual o poeta destila sua estupefação em face dos ícones religiosos da Andalucía. Destaco, no livro, o tríptico de poemas que se reportam diretamente aos três arcanjos – *San Miguel* de Granada, *San Rafael* de Córdoba e *San Gabriel* de Sevilla – e que vão ratificar a identificação de Lorca, já tão manifesta nos poemas de juventude, com uma religiosidade imanente, ligada não tanto aos mistérios metafísicos, mas à mística erótica do êxtase espiritual.

Vale mencionar o parentesco estilístico entre as modalidades poéticas do ‘romance’, da qual García Lorca lança mão em seu tríptico, e da ‘endeixa’, comum, como vimos, na

⁵⁴ Carmen Hernández Valcárcel (1978: 241) realiza, no capítulo “*El surrealismo de García Lorca*”, um estudo de grande precisão sobre o percurso estilístico do poeta, em poemas de 1926 a 1928, em direção às novas formas que inaugurará com *Poeta en Nueva York*. Ao tema da surrealidade em García Lorca também eu dediquei um breve artigo: “*Tragicidad y Surrealismo: relaciones conceptuales...*” (vd. Castro Filho, 2009a).

poesia tradicional espanhola. Não por acaso, as *endechas* podem ser também chamadas, na Espanha, de *romancillos* (cf. CUDDON, 1998: 260). O dado é importante para ratificar a vinculação direta da poesia de inspiração granadina de García Lorca com a tradição poética de seu povo. Há especificidades quanto à métrica na definição dos subgêneros poéticos, mas, aqui, já nos é suficiente saber que o romance (termo que também se pode referir a determinada métrica medieval) é assim chamado por proceder de regiões em que as línguas usadas, como o provençal e o francês, são de influência romana (cf. CUDDON, 1998: 762); já a *endeixa*, cujo termo deriva do latim *indicia* [manifestação] tem por característica o tom de lamento (cf. CUDDON, 1998: 260), como não nos deixa mentir a *endeixa* antologizada por José Bento.

Cecília Meireles (1989: 22) define o ‘romance’, como subgênero da poesia, naquilo que o diferencia da ‘canção’. Ao dissertar acerca das coordenadas estilísticas de sua epopeia sobre a Inconfidência Mineira, a autora diz: “Trata-se, em todo caso, de um ‘Romanceiro’, isto é, de uma narrativa rimada, um romance: não é um ‘cancioneiro’ – o que implicaria o sentido mais lírico da composição cantada”. As definições são muitas, mas parecem apontar, como traço comum, para o caráter narrativo deste tipo de poesia.

O romance lorquiano “San Miguel (Granada)” é exemplar da atmosfera de erotismo contido instaurada pela imagem do santo e pelo rito que cerca o arcanjo em questão. A homenagem ao arcanjo dirige-se não ao genérico da mitologia bíblica, mas, explícita e especificamente, ao *San Miguel* esculpido por Bernardo Francisco de Mora em 1675, ainda hoje abrigado em casa própria, a ermida de *San Miguel el Alto*, em Granada (cf. GIBSON, 2009: 186). Como se vê, a relação poética de García Lorca com o mundo religioso, em muito advinda do apelo estético da paisagem cultural granadina, é fundamentalmente material, ligada à experiência dos sentidos que lhe propiciam os templos e os ritos andaluzes. Para não nos dispersarmos em demasia do tema sobre o qual nos tentamos deter, destaco a seguir duas passagens do poema⁵⁵, a começar pelas duas estrofes que compõem sua segunda parte:

São Miguel cheio de rendados
na alcova de sua torre,
exibe suas belas coxas
cingidas pelos faróis.

Arcanjo domesticado
no gesto das doze,
finge uma cólera doce
de plumas e beija-flores.
São Miguel canta nos vidros;
Efebo de três mil noites,

⁵⁵ A tradução é minha em todos os textos de F. García Lorca apresentados, em português, nesta tese.

fragrante a água de colônia
e distante das flores.

No original:

*San Miguel lleno de encajes
en la alcoba de su torre,
enseña sus bellos muslos
ceñidos por los faroles.*

*Arcángel domesticado
en el gesto de las doce,
finge una cólera dulce
de plumas y ruseñores.
San Miguel canta en los vidrios;
Efebo⁵⁶ de tres mil noches,
fragrante de agua colonia
y lejano de las flores.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 370)

Em sua análise do poema, propensa a cavar no texto de García Lorca elementos autobiográficos, Ian Gibson (2009: 187) compreende a ambiguidade sexual deste *San Miguel* como signo eminentemente gay: “*Al narrador, como se ve, no le cabe menor duda de que este san Miguel es gay*”. Embora o termo me soe demasiado contemporâneo, concordo em parte com a leitura de Gibson. Digo ‘em parte’ porque o poema não se limita a pôr em causa a sexualidade do santo, mas, além disso, revela seus atributos intrinsecamente eróticos, sedutores o suficiente para convencer a fé e convocar o desejo de seus devotos, sejam eles homens ou mulheres. A ambiguidade sexual deste arcanjo domesticado, assim, aumenta a atmosfera de mistério erótico-litúrgico que o cerca.

As estrofes citadas vêm carregadas de símbolos fálicos e varonis: a torre, os faróis, as belas coxas, a cólera. Sem embargo, a cólera é fingida e doce, e as coxas se dão a ver sob os rendados. Sexy e dissimulado, o arcanjo canta perfumado com água de colônia. Como comprovam os testemunhos de quem já esteve diante da imagem que inspirou o poema, “*es digno de notarse el que (...) no pueda decirse con precisión que lo sea de hombre o de mujer*” (GIBSON, 2009: 186). Não é de se estranhar, portanto, que o poder de convencimento do arcanjo atraia a atenção tanto do mar quanto da lua, tanto de homens quanto de mulheres, conforme se lê na estrofe que continua o romance:

O mar baila pela praia
um poema de sacadas.

⁵⁶ Contrário a grafia da edição brasileira da *Obra poética completa*, onde ‘efebo’ aparece com ‘e’ minúscula. Como ressalta Ian Gibson (2009: 187-188), “*en todas las ediciones del Romancero gitano el poeta mantuvo la E mayúscula de ‘Efebo’, enfatizando su calidad de tal*”. A recente edição portenha, a cargo de Ernesto Sábato, tampouco contempla a grafia das edições originais aludidas por Gibson (vd. García Lorca, 1998a: 105).

As margens da lua
perdem juncos, ganham vozes.
Vêm manolas comendo
sementes de girassóis,
as bundas grandes e ocultas
como planetas de cobre.
Vêm altos cavalheiros
e damas de triste porte,
morenas por nostalgia
da véspera dos beija-flores.
E o bispo de Manila,
cego de açafraão e pobre,
reza missa com dois fios
para mulheres e homens.

Em espanhol:

*El mar baila por la playa,
un poema de balcones.
Las orillas de la luna
pierden juncos, ganan voces.
Vienen manolas comiendo
semillas de girasoles,
los culos grandes y ocultos
como planetas de cobre.
Vienen altos caballeros
y damas de triste porte,
morenas por la nostalgia
de un ayer de ruiseñores.
Y el obispo de Manila,
ciego de azafrán y pobre,
dice misa con dos filos
para mujeres y hombres.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 372)

Há, portanto, um forte componente dionisíaco, típico de Lorca, no poema, presente tanto na descrição da imagem do santo, à qual aludimos na primeira citação, quanto no efeito de sedução que ela produz sobre a audiência que, na missa, lhe vai render culto, conforme demonstra o fragmento acima. Em Lorca, o desejo é, sempre, irrefreável. É preciso ter em conta, porém, que o cariz sexualmente paradoxal deste *San Miguel* não se restringe ao limiar homem/ mulher, mas é extensivo à ambiguidade própria das condições de anjo e, neste caso, de Efebo com E maiúscula. A insistência de García Lorca sobre a condição de efebo deste arcanjo, conforme nos chama a atenção Ian Gibson (2009: 188), desloca sua ambiguidade sexual, a meu ver, para um plano mítico mais amplo.

Por um lado, sua delicadeza nada varonil deixa de dizer respeito a um corpo propriamente feminino e passa a significar um jovem de traços angelicais, pré-adolescentes. Este arcanjo é, também, um moleque travesso. Ao reportar-se, como é de sua praxe, aos elementos da cultura grega, Lorca põe em cheque, também, a castração imposta pela moral cristã. O amor pelo efebo reaviva, no poema, a pederastia grega e contraria a

heteronormatividade que ainda hoje baliza o Ocidente judaico-cristão. Por outro lado, será justamente o caráter proibitivo (que o catolicismo atribui à expressão sexual) o ingrediente que, no poema, dá consistência ao desejo despertado por *San Miguel*. Afinal, o amor pecaminoso tem muito mais sabor do que o consentido.

Se em “*San Miguel (Granada)*” a tônica recai sobre a relação entre religiosidade e desejo sexual, evidenciando também a raiz clássica da mística erótica lorquiana, o poema seguinte do mesmo tríptico, por sua vez, desvelará o universo da infância como elemento essencial de uma cosmovisão em que universo espiritual e existência humana se conjugam em um mesmo *corpus*. Eis as imagens com que nos deparamos nas duas estrofes centrais do romance “*San Rafael (Córdoba)*”:

Os meninos tecem e cantam
o desengano do mundo,
perto de velhos carros
perdidos no noturno.
Mas Córdoba não treme,
sob o mistério confuso,
pois se a sombra levanta
a arquitetura da fumaça,
um pé de mármore afirma
seu casto fulgor enxuto.
Pétalas de lata débil
bordam os cinzas puros
da brisa, estendida
sobre os arcos do triunfo.
E enquanto a ponte assopra
dez rumores de Netuno,
vendedores de tabaco
fogem pelos destroços do muro.

II

Um só peixe há na água
que às duas Córdobas junta:
Branca Córdoba de juncos.
Córdoba de arquitetura.
Meninos de cara impassível
à margem se desnudam,
aprendizes de Tobias
e Merlins de cintura,
para perturbar o peixe
em irônica pergunta
se quer flores de vinho
ou saltos de meia lua.
Mas o peixe, que dour’ a água
e os mármore enluta,
lhes dá lição e equilíbrio
de solitária coluna.
O Arcanjo alfamiado
de lantejoulas escuras,
no encontro das ondas
buscava ruído e berço.

Em espanhol:

*Los niños tejen y cantan
el desengaño del mundo,
cerca de los viejos coches
perdidos en el nocturno.
Pero Córdoba no tiembla
bajo el misterio confuso,
pues si la sombra levanta
la arquitectura del humo,
un pié de mármol afirma
su casto fulgor enjuto.
Pétalos de lata débil
recaman los grises puros
de la brisa, desplegada
sobre los arcos de triunfo.
Y mientras el puente sopla
diez rumores de Neptuno,
vendedores de tabaco
huyen por el roto muro.*

II

*Un solo pez en el agua
que a las dos Córdobas junta:
Blanca Córdoba de juncos.
Córdoba de arquitectura.
Niños de cara impassible
en la orilla se desnudan,
aprendices de Tobías
y Merlines de cintura,
para fastidiar al pez
en irónica pregunta
si quiere flores de vino
o saltos de media luna.
Pero el pez, que dora el agua
y los mármoles enluta,
les dá lección y equilibrio
de solitaria columna.
El Arcángel aljamiado
de lentejuelas oscuras,
en el mitin de las ondas
buscaba rumor y cuna.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 374)

Repleto de imagens ao mesmo tempo delicadas e complexas, o poema a *San Rafael* oscila como um sino, desenhando uma paisagem de contrastes melancólicos. Há, não à toa, duas Córdobas possíveis: a “*Blanca Córdoba de juncos*”, de um lado, e a “*Córdoba de arquitectura*”, de outro. Os dois universos, o natural e o cultural, fundem-se num mesmo olhar, o olhar de um só peixe na água, sábio o suficiente para responder com lições às ironias do mundo. O arcanjo Rafael – que em Córdoba, enfeitado de lentejoulas escuras, ganha aspecto mouro – quer tanto o agitado rumor das ondas quanto o tranquilo embalar de um berço.

Os meninos, que se despem impassíveis à margem do rio, saltam livres em seus jogos infantis, alheios à frieza marmórea de um mundo incompreensível. Desvelam, assim, o mistério: “Os meninos tecem e cantam/ o desengano do mundo” [*Los niños tejen y cantan/ el*

desengaño del mundo]. Para Lorca, é na infância que primeiro reside a verdade, isto é, a existência plena, autêntica. Isto, de maneira alguma, faz da infância, em Lorca, um período de vida cândido e de leveza espiritual; muito até pelo contrário, ‘infância’ pode ser sinônimo de ‘angústia’. O olhar infantil, aí está, equivale ao olhar do próprio poeta. Como no terreno da poesia a verdade está paradoxalmente ligada à consciência da ficção, é interessante notar que, na escrita de García Lorca, a criança muitas vezes ocupa o posto que, em autores como Shakespeare⁵⁷ e Cervantes⁵⁸, caberá ao louco e/ ou ao artista. A criança – ainda desapegada da “bondade” à qual a moral da vida adulta a vai amarrar – desempenha, por vezes cruelmente (ou cruamente), o lugar profético que aparentam frequentar os meninos de “*San Rafael*”.

Exemplares para corroborar tal aspecto da visão lorquiana sobre a infância são as crianças de *Mariana Pineda*, peça teatral que, embora gestada entre 1923 e 1925, ganha seu acabamento justamente em 1927 (ano do *Romancero*), quando a célebre atriz Margarita Xirgu a interpreta, propiciando a Lorca sua entrada definitiva nos circuitos do teatro profissional espanhol. A bandeira da conjuração liberal com a qual compactua Mariana Pineda assume na peça imensa potência simbólica. Mariana a borda às escondidas e adquire, assim, tanto as qualidades de uma moira (que tece o próprio destino) como ares de uma Penélope enamorada (já que o investimento cerzido é também no amor pelo líder dos conjurados).

Mas sua potência simbólica e trágica, patente em seu contínuo bordar, vem à tona justamente quando os filhos de Mariana descobrem a bandeira no armário. Levam-na então para o quintal e fingem de mortos, usando-a como mortalha. A cena é de arrepiar a espinha, pelo desconforto que a estridente alegria das crianças instaura ao, literalmente, brincar com a morte. Como para bom entendedor, ponto é letra, o leitor/ espectador logo percebe que Mariana borda, naquela bandeira, seu próprio destino fatal. Aficionadas pelo motivo simbólico que, desde o prólogo, costura a trama, as crianças rogam a Isabel la Clavela que lhes cante o “*romancillo del bordado*”:

⁵⁷ Em *Rei Lear*, o Bobo será um autêntico portador da verdade que só o humor mordaz é capaz de revelar. “Intentas chamar-me de Bobo, rapaz?” [*Dost thou call me fool, boy?*], pergunta Lear ao Bobo, que lhe responde: “É que todos os outros títulos teus já deste de presente; este é de nascença” [*All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with*], revelando o erro trágico do Rei, que se desfez de seu reino doando-o às filhas vilãs (Shakespeare, 2000: 86-87). Exemplar é também a cena II do ato III de *Hamlet*, quando a verdade do crime perpetrado por Cláudio, que matou o próprio irmão para usurpar o trono, é denunciada por seu mal estar diante da cena representada pelos atores: “A peça, ao Rei, não lhe parece bem (...) / Talvez, meu Deus, por parecer demais” (Shakespeare, 1988: 107) [*For if the king like not the comedy, / Why then, belike, – he likes it not, perdy*] (Shakespeare, 1991: 816). A verdade manifesta-se, por contra senso, num excesso de ficção.

⁵⁸ No ensaio “O mestre das marionetes”, Gustavo Bernardo pensa a metaficção em uma das mais emblemáticas passagens do *Don Quijote de La Mancha*, de Cervantes. Trata-se do teatro de bonecos de Mestre Pedro, cuja encenação será fidedignamente compreendida pelo louco Quixote, invertendo-se assim todo o jogo do romance cervantino, que nos acostumou à fantasia e ao delírio como armas do “cavaleiro da triste figura” contra a sensaboria do real. Ao fim e ao cabo, Bernardo e Quixote confirmam que “o louco aparece na ficção para declarar verdades incômodas” (Bernardo, 2010: 68). Nas palavras de Nietzsche (2005: 51), trata-se de “fazer brilhar a própria loucura, para escarnecer da própria sabedoria”.

Menina, a bordadeira,
 minha vida, não bordais!,
 que o duque de Lucena
 dorme e dormirá.
 A menina lhe responde:
 “Não dizes a verdade:
 o duque de Lucena
 me mandou bordar
 esta rubra bandeira
 porque à guerra vai”.

Em espanhol:

*Niña, la bordadora,
 mi vida, ¡no bordad!,
 que el duque de Lucena
 duerme y dormirá.
 La niña responde:
 “No dices la verdad:
 el duque de Lucena
 me ha mandado bordar
 esta roja bandera
 porque a la guerra va”.*

(GARCÍA LORCA, 2004b vol. I: 65-66)

Reparemos na sutileza do segundo verso: “minha vida, não bordais” [*mi vida, ¡no bordad!*]. “Minha vida”, aqui, pode ser lida tanto como um aposto, isto é, um modo carinhoso de tratar a menina, quanto como um predicado, ou seja, como se a menina estivesse bordando a própria vida do eu poético. Na resposta da bordadeira, a relação entre a bandeira e a morte é reiterada: a bandeira destina-se à guerra e sua cor é rubra, sinal tanto de que é moura quanto de que é metaforicamente tingida de sangue, prenunciando a morte daquele que a usará como estandarte.

A criança, em sua intensa ludicidade, desempenha assim um papel profético, oracular, em tudo consoante com a sensibilidade cósmica manifesta também nos meninos do *Romancero*. “Os meninos tecem e cantam/ o desengano do mundo”, afinal. No episódio “O menino com o espelho”, em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche já afirmava esse caráter de autenticidade e sabedoria da criança. Quando o menino, em sonho, clamou a Zaratustra que se olhasse no espelho, o herói, obediente, deu um grito diante do que viu. Com o coração em alvoroço, deparou-se não com a imagem em que habitualmente se reconhecia, mas com “a carantonha e o riso escarninho de um diabo” (NIETZSCHE, 2005: 111). O menino, senhor dos sonhos, permitiu a Zaratustra encontrar na imagem do espelho um assustador ‘eu’ para além de si mesmo. A ideia, faz-se notar, chega em ecos audíveis aos meninos de Lorca.

E é no tema de “*San Gabriel (Sevilla)*”, que encerra o tríptico de romances dedicado aos arcanjos, que a imagem da criança aparece de fato tingida de colorações trágicas, antecipando, inclusive, metáforas que depois ocorrerão nas canções de *Yerma*. Para tal, García Lorca não só tira partido da própria imagem infantil do *San Gabriel sevillano*, como a espelha com a imagem do menino Jesus, cuja vinda vem o arcanjo anunciar. O romance obedece à mesma cadência dos dois que o precedem, caminhando no limiar entre o descritivo e o narrativo. Destaco parte da primeira estrofe:

Um belo menino de junco,
largos ombros, finos traços,
pele de noturna maçã,
boca triste e olhos grandes,
nervo de prata quente,
ronda a deserta rua.
(...)
São Gabriel: O menino chora
no ventre de sua mãe.

Em espanhol:

*Un bello niño de junco,
anchos hombros, fino talle,
piel de nocturna manzana,
boca triste y ojos grandes,
nervio de plata caliente,
ronda la desierta calle.
(...)
San Gabriel: El niño llora
en el vientre de su madre.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 376)

Lorca recupera, em “*San Gabriel*”, a figura de Jesus como motivo central, acolhida pela compaixão trágica e pela comoção religiosa do eu poético, tal e qual já representara o Cristo em sua poesia de juventude⁵⁹. O choro do menino no ventre da mãe é um choro de vida, que anuncia sua vinda à luz, metaforizando o parto. Mas é, também e sobretudo, um choro de morte, já que antecipa a destinação trágica do menino-deus cuja vinda ao mundo Gabriel vem anunciar. O vínculo fisiológico entre o menino, que já no ventre derrama suas lágrimas, e a mãe, compreendida em sua dimensão corpórea e orgânica, delinea com precisão cirúrgica a imagética lorquiana em torno da relação entre infância e maternidade. O romance não só antecipa a fisiologia trágica de raízes surreais que o poeta aprofundará em *Yerma* como, ademais, nos permitirá, logo logo, ler o poema dramático de 1934 pelo viés de uma problematização do religioso – o religioso, que, para o poeta, tem sempre um forte caráter de

⁵⁹ Refiro-me, por exemplo, ao poema dramático “*Cristo*”, obra composta entre 1919 e 1920 (GARCÍA LORCA, 1996b: 222-296).

imanência, será ironicamente o espaço onde Lorca questionará o fracassado anseio humano de transcendência. Um recorte das estrofes seguintes confirma as primeiras impressões:

Teu fulgor abre jasmims
sobre minha cara acendida.
Deus te salve, Anunciação.
Morena de maravilha.
Terás um menino mais belo
que os caules da brisa.
(...)

Deus te salve, Anunciação,
b'enuarada e mal vestida.
Teu menino terá no peito
um sinal e três feridas.
Ai! São Gabriel que reluzes!
Gabrielito de minha vida!
No fundo de meus peitos
já nasce o leite morno.
Deus te salve, Anunciação.
Mãe de cem dinastias.
(...)

O menino canta no seio
de Anunciação surpreendida.

Em espanhol:

*Tu fulgor abre jazmines
sobre mi cara encendida.
Dios te salve, Anunciación.
Morena de maravilla.
Tendrás un niño más bello
que los tallos de la brisa.
(...)*

*Dios te salve, Anunciación,
bien lunada y mal vestida.
Tu niño tendrá en el pecho
un lunar y tres heridas.
¡Ay San Gabriel que reluces!
¡Gabrielillo de mi vida!
En el fondo de mis pechos
Ya nace la leche tibia.
Dios te salve, Anunciación.
Madre de cien dinastías.
(...)*

*El niño canta en el seno
de Anunciación sorprendida.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 378)

San Gabriel é, a exemplo dos meninos de “*San Rafael*” e de *Mariana Pineda*, uma criança de vocação profética, capaz de antever, ou mesmo de predeterminar, o rumo das coisas. Mas sua capacidade de tecer o destino, própria do corolário infantil lorquiano, vai além, isto é, tem feições próprias. Como portador da “*Anunciación*” – que, aliás, ganha no

poema uma função alegórica –, Gabriel maneja, com desenvoltura, as potências do feminino. A Anunciação que o arcanjo conduz é “mãe de cem dinastias”, ou seja, diz respeito à maternidade em seu sentido mais arqueológico e primitivo. A potência materna da qual o santo é portador é, então, de natureza arquetípica, capaz de atingir o corpo feminino, sintetizado no ventre e nas mamas, em seu centro mesmo de fecundidade. Consideremos, ainda, o avizinhamo entre as representações dos anjos e de Eros/ Cupido, já que Lorca tem por costume entrecruzar referências cristãs e heranças do mundo clássico: afinal, não há fecundidade sem que haja amor, o que dá a este *San Gabriel*, por tabela, atributos de casamenteiro.

O que o romance descreve, portanto, é um culto religioso de matrizes pagãs. Ainda que centrado na iconografia cristã de Gabriel Arcanjo como anunciador da boa nova, o poema de Lorca retumba como cântico presentificador – “Ai! São Gabriel que reluzes!/ Gabrielito de minha vida!” [*¡Ay San Gabriel que reluces!/ ¡Gabrielillo de mi vida!*]. A intimidade com que o eu poético festeja sua devoção, utilizando o diminutivo andaluz e alentejano (*illo, ito*), expressa o caráter sincrético e popular do culto. É de se imaginar, então, que a imagem de *San Gabriel* de Córdoba inspire, nas moças em idade fértil, promessas relativas à fecundidade, ao desejo de serem esposas e mães. Cá está um dos primeiros ritos sacromágicos empreendidos pela espécie humana, equivalendo, num mesmo parentesco, os rogos pela fertilidade da terra e pela fecundidade da mulher.

Daí a centralidade do poema no ventre e nos seios para se referir ao corpo feminino, fazendo lembrar as representações primeiras das Vênus pré-históricas, das Mães-Terra das matrizes culturais africanas, mediterrânicas, andinas. Como, anos depois, confirmará *Yerma*, a fecundidade feminina, cuja sacralidade é de natureza fisiológica, se expressa tanto na fertilidade uterina (“O menino chora/ no ventre de sua mãe”) quanto na proeza láctea (“No fundo de meus peitos/ já nasce o leite morno”). Sendo a mulher um duplo telúrico, o feminino aqui diz respeito tanto ao elemento mineral do solo semeado (o ventre) quanto ao elemento vegetal da árvore que gera frutos, alimento (os peitos): o menino anunciado por *San Gabriel* será, por conseguinte, “mais belo/ que os caules da brisa”.

Mas o intelectual cosmopolita Federico García Lorca não é um poeta popular, o que me faz desconfiar de qualquer ‘cor local’ supostamente expressa em sua escrita. Como vimos algumas páginas atrás, o *Romancero gitano* vem na esteira da renovação poética proposta pelo *Grupo del 27*, cujo diálogo com as vanguardas europeias abrirá a escrita poética em terras de Espanha, principalmente, a tendências surreais. E como se expressa a surrealidade à maneira lorquiana, no momento em que escreve o *Romancero*, senão na construção de

imagens corpóreas terrivelmente decompostas e híbridas (daí a expressão telúrica do corpo feminil)?

O traço é estilístico, próprio de García Lorca, sim. Mas é também histórico, já que os corpos híbridos, recorrentes em certas estéticas de vanguarda, dizem respeito ao sentimento de instabilidade característico do espírito moderno. Eliane Robert Moraes (2002: 56), em diálogo com as reflexões de James McFarlane (1989: 62-63), fala mesmo de um estilhaçamento da consciência europeia, aprofundado com a desordem e o caos legados das duas guerras e gerador de poéticas da fragmentação, da decomposição e da dispersão corpo/obra. O corpo da mulher, poeticamente investido do mistério que cerca os ciclos fisiológicos e as fendas do feminino, será, em tal contexto, objeto das elucubrações simbólicas lorquianas, a ser explorado tanto na escrita (lírica e dramática) quanto na produção gráfica (*dibujos*).

Além disso, é interessante observar como García Lorca conjuga dois elementos aparentemente díspares e inconciliáveis: o traço vanguardista, de um lado, com uma temática religiosa interiorana, de outro. A representação do menino no romance “*San Gabriel*” é o melhor exemplo para que se perceba a que *exquisita* conjugação me refiro. A profecia do arcanjo cordovês assim descreve, à mãe, aquele que tem a vinda anunciada: “Teu menino terá no peito/ um sinal e três feridas” [*Tu niño tendrá en el pecho/ un lunar y tres heridas*]. A imagem da criança, resumida ao peito e condensada em dois curtos versos (eis a economia poética de García Lorca), sintetiza em poucos traços diferentes iconografias de Jesus Cristo: ele traz no peito tanto o sinal, o *lunar*, que o distingue messias como as feridas que lhe caracterizam o destino trágico.

Grosso modo, é como se a imagem proposta por García Lorca condensasse, ao mesmo tempo, o Sagrado Coração de Jesus, de um lado, e toda a *Via Crucis*, de outro. Há, no corpo-símbolo metaforizado na “Anunciação”, a convivência de diferentes corpos, diferentes tempos e diferentes espaços numa mesmíssima imagem poética, o que dá uma dimensão muito própria a certos expedientes da escritura lorquiana. Trata-se, talvez, de um recurso aporético que proponho chamar de ‘barroquismo sintético’, isto é, da proliferação ininterrupta de imagens a partir de um arranjo de palavras aparentemente simples.

Com a leitura do tríptico dedicado aos arcanjos no *Romancero gitano*, já nos aproximamos de alguns importantes aspectos da imagética lorquiana em torno da infância e de seus desdobramentos numa poética do trágico. “*San Miguel*” dá a ver a atmosfera de contenção erótica que Lorca detecta na ambiência do religioso, apontando já para certos elementos do dionisismo grego. “*San Rafael*” evidencia o caráter luminoso e profético assumido pela infância na escritura lorquiana, no qual a criança tece e desvela o mistério do

mundo: é no universo lúdico que reside a verdade de uma existência autêntica. Finalmente, “*San Gabriel*” anuncia a criança como evidência máxima da fecundidade e da sexualidade femininas, ligada aos símbolos lunares e telúricos. É interessante observar que tais elementos simbólicos apareçam justamente num livro de inspiração regional, que busca engendrar, de alguma forma, um espírito poético andaluz. Miguel de Unamuno, a partir de Manuel Swedenborg, já observava o caráter arquetípico dos três arcanjos, que concentram exemplarmente aspectos espirituais que dizem respeito a uma sociedade inteira: “*Miguel, Gabriel y Rafael no son sino sociedades angélicas, así llamadas por las funciones que llenan*” (UNAMUNO, 2005: 300).

*

Mas é no livro que resulta da longa estadia do poeta nas Américas (Lorca fez “bolsa-sanduíche” na *Columbia University* e passou longa temporada em Cuba), centrada no fatídico ano de 1929, que a produção lírica de García Lorca atingirá plena forma para tratar, no plano da metáfora, da questão infantil em seus aspectos impiedosamente trágicos. Em *Poeta en Nueva York*, o autobiográfico, a experiência do mundo e do outro, o choque cultural, a abertura ao moderno no que este tem de entusiasmante e desagregador são elementos que tornam patente um verdadeiro *crash* na poesia lorquiana, inaugurando uma nova visada na trajetória do poeta, que possivelmente terá encontrado no livro sua obra prima lírica.

O tema da infância, embora não seja o único a permear o caleidoscópio de motivos de *Poeta em Nova Iorque*, é, outra vez, fundamental. Expressa-se, tragicamente, em incontáveis poemas do robusto livro (35 textos, no total), em que nos deparamos com títulos do tipo “*Niña ahogada en el pozo*” [Menina afogada no poço], para se ter uma ideia. Mas, para não me afogar, digo, alongar, limito-me ao comentário de não mais que dois, a começar pelo belo “*Poema doble del lago Edem*”. A perturbação que me provocou a leitura deste poema, numa primeira vez, me conduziu, intrigado, a um segundo texto de Lorca da mesma época, intitulado “*Infancia y muerte*”. Desta leitura, porém, quem saiu perturbado foi o próprio García Lorca. Depois explico. Destaco, primeiramente, os seguintes versos do “*Poema doble*”:

Estás aqui bebendo meu sangue,
bebendo meu humor de menino pesado,
enquanto meus olhos se quebram no vento
com o alumínio e as vozes dos bêbados.

Deixa-me passar a porta
onde Eva come formigas
e Adão fecunda peixes deslumbrados.

Em espanhol:

*Estás aquí bebiendo mi sangre,
bebiendo mi humor de niño pesado,
mientras mis ojos se quiebran en el viento
con el aluminio y las voces de los borrachos.*

*Déjame pasar la puerta
donde Eva come hormigas
y Adán fecunda peces deslumbrados.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 452-454)

O tom confessional do poema dá a ver o ponto de vista do “menino pesado” [*niño pesado*] como, antes de mais nada, uma terrível condição existencial. Não são poucas as aparições desse fantasma na obra de García Lorca. Tratada como metáfora, a infância é percebida como uma condição humana de deslocamento e abandono (não à toa, inúmeros personagens do teatro de García Lorca lidarão com a orfandade), como uma espécie de solidão absoluta no deserto de uma existência incompreendida. Lorca recupera, aqui, o tema, já bastante explorado em sua produção lírica de juventude⁶⁰, do abandono infantil, ligado às preocupações sociais sempre presentes em sua obra e, mais metaforicamente, à perda da inocência que conduz à vida adulta.

As imagens metálicas, como a dos olhos que se quebram no vento com o alumínio, desenham outra vez um corpo híbrido entre o carnal e o artificial, entre o quente aquoso e o frio seco: em última instância, o limiar entre a vida e a morte⁶¹. Limiar que, sob os auspícios da surrealidade, é também o limite indiscernível entre o sonho e a realidade, o sono e a vigília. A visão com que se depara o menino neste Éden em que as crianças se afogam é, passada a porta, a de uma Eva que leva formigas à boca e um Adão que fecunda peixes deslumbrados. A imagem, em tudo terrível, revela o que está oculto (porque é essa a função dos *niños*, já o sabemos) nos mistérios da gênese: um erotismo mortal, estéril e repugnante. Diante de tão devastada paisagem, o menino, claro, chora, ou melhor, quer chorar:

Quero chorar porque me dá vontade
como choram os meninos do último banco,
porque eu não sou um homem, nem um poeta, nem uma folha,
mas sim um pulso ferido que sonda as coisas do outro lado.

⁶⁰ O poema “*Salutación elegiaca a Rosalía de Castro*”, composto em 29 de março de 1919, é um bom exemplo do tema da infância abandonada nesta fase juvenil de García Lorca: “Dor das mães que pelos semeados/ Vão deixando espigas de desilusão./ Dor dos meninos sempre abandonados” [*Dolor de las madres que por los sembrados/ Van dejando espigas de desilusión/ Dolor de los niños siempre abandonados*] (apud Gibson, 2009: 46).

⁶¹ Ramón Xirau dedica um de seus *Ensaaios críticos e filosóficos* a pensar a relação entre metal e morte na obra lírica de García Lorca. Os poemas da fase novaiorquina terão destaque nesse panorama, já que, segundo o ensaísta, “a agressividade, a perfuração da carne pelo metal torna-se mais incisiva em *Poeta en Nueva York*” (Xirau, 1975: 55).

Quero chorar dizendo meu nome,
rosa, menino e abeto à beira deste lago,
para dizer minha verdade de homem de sangue
matando em mim a zombaria e a sugestão do vocábulo.

Não, não, eu não pergunto, eu desejo,
voz minha libertada que me lambes as mãos.
No labirinto de biombos é minha nudez quem recebe
a lua de castigo e o relógio deposto em cinzas.

Em espanhol:

*Quiero llorar porque me da la gana
como lloran los niños del último banco,
porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero sí un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.*

*Quiero llorar diciendo mi nombre,
rosa, niño y abeto a la orilla de este lago,
para decir mi verdad de hombre de sangre
matando en mí la burla y la sugestión del vocablo.*

*No, no, yo no pregunto, yo deseo,
voz mía libertada que me lames las manos.
En el laberinto de biombos es mi desnudo el que recibe
la luna de castigo y el reloj encenizado.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 454)

À margem do lago, o menino, em posse de sua condição de menino, é “um pulso ferido que sonda as coisas do outro lado”. Uma vez mais, a condição existencial da criança é aquela que permite ver além: ele vê a outra margem. E ver além, aqui, diz respeito não só a vislumbrar o real para além de como ele se apresenta (isto é, metafisicamente), mas a enxergar a vida em sua dimensão fenomênica plena. Trata-se, portanto, da verdadeira “norma moral” da escrita lorquiana, a norma trágica do sujeito que, trespassado pela dor de existir, enfrenta as contingências adversas que lhe querem constranger (no caso, representadas fortemente por um cristianismo em que Eva e Adão apodrecem, infecundos, com formigas na boca) e, no poema, revela-se nu, isto é, inteiro, pleno. O espaço poético, de afirmação heróica e transgressora do eu, é o espaço onde se diz, chorando, o próprio nome. É o espaço onde se diz sua verdade de homem de sangue, onde a pergunta dá lugar ao desejo e a voz se liberta para nos lambe as mãos. Como se já não tivesse ficado claro, a estrofe seguinte, que encerra o poema, explicita o diálogo do *Poema doble* com Nietzsche:

Assim falava eu.
Assim falava eu quando Saturno deteve os trens
e a bruma e o sono e a morte estavam me procurando.
Estavam me procurando
ali onde mugem as vacas que tem patinhas de pajem
a ali onde flutua meu corpo entre os equilíbrios contrários.

Em espanhol:

*Así hablaba yo.
Así hablaba yo cuando Saturno detuvo los trenes
y la bruma y el sueño y la muerte me estaban buscando.
Me estaban buscando
allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje
y allí donde flota mi cuerpo entre equilibrios contrarios.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 454)

A referência, como é óbvio, é ao Zaratustra nietzschiano⁶². Ao enunciar-se, ele próprio, como a personagem Zaratustra, o eu poético ratifica os pés plantados na metafórica condição existencial de menino, tal e qual o peripatético herói de Nietzsche ao cabo de suas conhecidas três metamorfoses. E aqui encontramos um parentesco fértil⁶³, filosófico e poético, para perceber a natureza deste lugar, o lugar do menino, no pensamento lorquiano. Nas três metamorfoses, o espírito torna-se primeiramente camelo: assim adquire a capacidade de suportaçãõ e a necessidade de refugiar-se no deserto, para onde marcha. No deserto – aliás, “no mais ermo dos desertos” –, dá-se então a segunda metamorfose. O espírito torna-se leão, aquele que dirá o sagrado não ao dragão em cujas escamas resplendem valores milenares. Aqui conquista um dom importante de sua sabedoria trágica, a capacidade de converter todo “Tu deves” em “Eu quero”. A posse do querer, para Nietzsche – e também para Lorca – é expressão suprema e autêntica da liberdade, que só se conquista pelo arrebatamento (NIETZSCHE, 2005: 52-53). A criança, por sua vez, converterá o sagrado “não” em sagrado “sim”. O herói nietzschiano pergunta-se, enfim, sobre o “que poderá ainda fazer uma criança, que nem sequer pôde o leão?”. E eis o que conclui: “Inocência, é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda que gira por si mesma, um movimento inicial, um sagrado dizer “sim” (NIETZSCHE, 2005: 52-53).

Para Lorca, porém, a suportaçãõ, a liberdade e a afirmatividade de tal condiçãõ têm um preço elevado. A imagem de Saturno, evocada justamente na estrofe em que se reconhece como Zaratustra, aponta para o lado terrível e fatal da condiçãõ infantil, exposta ao horror do devoramento pelo próprio pai. Ian Gibson (2009: 211) lê a referência ao mito de Saturno, neste poema, como uma clara evidência da intimidade de García Lorca com o quadro de Goya

⁶² A referência à personagem de Nietzsche, para além de dar a ver os traços filosóficos da escrita de Lorca, é em tudo condizente com a perspectiva mística da poética lorquiana. Afinal, como observa Unamuno (2005: 495), San Juan de la Cruz, o poeta da “*noche oscura del alma*”, que tantas imagens legou à poesia de Lorca, é, também ele, figura representada na companhia de uma águia – à semelhança de Zaratustra, que tem na ave de rapina um de seus bichos de estimação.

⁶³ Andrés Soria Olmedo (2006: 113-130) e Encarna Alonso Valero (2006: 131-146) têm dedicado, desde Granada, inúmeros trabalhos a pensar a relação entre as obras de García Lorca e Nietzsche. Sobre as aproximações que, nesta tese, proponho, muitas delas desdobram meu trabalho de mestrado (vd. Castro Filho, 2009b).

já aqui aludido. E, de fato, o apartamento de García Lorca em Madrid situa-se a apenas algumas quadras do Prado. Mas, sob meu ponto de vista, não é por casualidade que a imagem do deus filicida aparece precisamente no parágrafo em que é mais evidente a inspiração nietzschiana. Rose-Marie e Rainer Hagen (2003: 76) chamam a atenção para o caráter cru, obsceno, do quadro de Goya, que nos presentifica “uma visão de horror”, abandonando a delicadeza de atmosfera mitológica (com que, por exemplo, Rubens pintou a mesma cena⁶⁴) e optando por uma representação brutal e canibalística, “como se acontecesse perante o próprio espectador”.

O célebre quadro de Goya faz parte de sua série de pinturas negras, conjunto de obras que ele realizou nas paredes de sua própria casa e que, posteriormente, foram transferidas para telas. Por estarem à margem das obras encomendadas, é de se supor que o artista se expressasse, nesses trabalhos, com maior liberdade temática e estética. E, nesse âmbito, não é novidade para ninguém a crítica mordaz do artista espanhol às instâncias de poder de sua época, sendo a nobreza e o clero (nomeadamente, a terrível Inquisição), as inspirações maiores para as imagens de horror pintadas ou gravadas pelo artista. Nesse sentido, a decrepitude e a monstruosidade com as quais Goya pintou seu Saturno são em tudo condizentes com o mais famoso aforismo do pintor-pensador: “O sono da razão produz monstros”.

Ora, *Assim falou Zarathustra* está entre os livros em que Nietzsche se posiciona mais frontalmente contra o cristianismo (isto é, os valores milenares que resplendem nas escamas do dragão), muitas vezes lançando mão de metáforas semelhantes às engendradas por Goya em suas gravações mais mordazes. O episódio “A festa do burro” é um bom exemplo para ilustrar a que mordacidade me refiro. Nele, Zarathustra surpreende-se por chegar à cova em que habitava e lá encontrar seus hóspedes de honra prestando culto a um asno, diante do qual se ajoelhavam e queimavam incenso (Nietzsche, 2005: 363-364). A figura do asno, caricatural, também inspirou Goya a caçoar do orgulho decadente da fidalguia de sua época, como no caso da gravura *Recuando até ao avô (Capricho 39)*, finalizada em 1798 (Hagen, 2003: 38-39).

Voltando ao poema de García Lorca, no qual já identificamos traços de sua crítica à moral cristã (crítica que, sem dúvida, segue a mesma linhagem de Goya e Nietzsche), vejo a imagem deste Saturno – de fato, muito mais próximo à visão trágica de Goya do que à poética de Rubens – como uma alegoria do próprio cristianismo, resumido a um deus tirano e filicida.

⁶⁴ O óleo sobre tela (180 x 87 cm) *Saturno*, de Peter Paul Rubens, também integra o acervo do *Museo del Prado*. Foi pintado entre 1636 e 1638 (Hagen, 2003: 76).

A moral cristã é, na visão do eu poético (neste poema, um eu de confessos traços autobiográficos), decrépita, terrível e, sobretudo, infanticida, isto é, aniquiladora da visão de mundo infantil. O menino – cuja condição existencial é marcada, antes, por uma liberdade criadora autêntica e amoral – sente-se devorado por uma divindade castradora e impiedosa. O poema aponta, assim, para o destino trágico do eu: a moral cristã, aniquiladora do ser, vai devorá-lo.

Revela-se, assim, mais um pormenor do complexo pensamento em torno da infância na poética de García Lorca e que diz respeito à perda da inocência e do esquecimento que, segundo Nietzsche, marcam essa fase da vida, esse lugar no mundo. A chegada à vida adulta é, portanto, uma perda que, de tão inexorável, ganha contornos trágicos: passar à vida adulta é uma ruptura traumática em que se abdica da verdade de uma existência autêntica, lúdica e livre para, em vez disso, adentrar o mundo moralizante e hipócrita das convenções sociais e da interdição religiosa. É curioso notar a insistência de García Lorca num tema que já havia expressado em sua poesia uma década antes. Afinal, aparece por mais de uma vez em sua poesia de juventude o motivo do menino abandonado. Mesclam-se, nesses poemas, ricas camadas de leitura, em tudo condizentes com as preocupações posteriores da obra de García Lorca. Ou seja, há uma dimensão política, que trata sem qualquer carga metafórica o problema social dos menores abandonados (e a dimensão política, em seus aspectos mais pragmáticos, jamais pode ser descartada da visada lorquiana), mas há também a metáfora da perda da infância como sinal da mais trágica inexorabilidade do tempo e, além do mais, da fugacidade da memória. É o que lemos em “*Canción menor*”, poema composto em Granada em dezembro de 1918 e publicado em 1921 em seu *Libro de poemas*:

(...)
 vou chorando pela rua,
 grotesco e sem solução,
 com tristeza de Cyrano
 e de Quixote,
 redentor
 de impossíveis infinitos
 com o ritmo do relógio.
 (...)

Darei tudo aos demais
 e chorarei minha paixão
 como menino abandonado
 em conto que se apagou.

Em espanhol:

(...)
 voy llorando por la calle,

*grotesco y sin solución,
con tristeza de Cyrano
y de Quijote,
redentor
de imposibles infinitos
con el ritmo del reloj.
(...)*

*Daré todo a los demás
y lloraré mi pasión
como niño abandonado
en cuento que se borró.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 26)

O poema é, com relação ao tema que nos ocupa, cristalino. A referência aos heróis de cavalaria que desde sempre povoam o imaginário da criança dá à infância, aqui, um caráter literário, fabuloso, mas, ao mesmo tempo e por isso mesmo, fugaz e angustiante, já que, no fundo, não há redenção possível para o ritmo do relógio. O infinito quixotesco é impossível, a memória é traiçoeira, deixa escapar o tempo, e, ao eu poético, restará chorar sua paixão “como menino abandonado/ em conto que se apagou” [*como niño abandonado/ en cuento que se borró*]. A perda da infância é vivida, assim, como uma espécie de primeira morte.

Aliás, “*Infancia y muerte*” dá título ao poema de García Lorca em que a fantasmagoria traumática da infância se evidencia, como uma memória atormentadora, da maneira mais explícita possível. É também um poema do ciclo novaiorquino, composto em sete de outubro de 1929, mas que, posteriormente, não chegou a integrar a primeira edição de *Poeta en Nueva York*. Do ponto de vista biográfico, já notamos que a estada na América trouxe à tona preocupações que a poesia de Lorca manifestara, pelo menos uma década antes, no fim de sua adolescência. É de se imaginar o impacto emocional da experiência numa época em que transpor um oceano era ainda uma odisséia marítima. Além disso, era a primeira vez que García Lorca deixava seu país natal, adentrando uma realidade em tudo contrastante com sua cultura materna, a começar pela língua (aspecto sem dúvida central na concepção de mundo de qualquer poeta). O retorno do tema explica-se, assim, pelo fato de que a passagem da vida adolescente para a fase acadêmica foi para Lorca também uma radical experiência de desenraizamento, já que a Granada da infância foi ficando cada vez mais esmaecida em face do apelo estético de uma Madrid que respirava a atmosfera vanguardista da década de vinte.

É nesse contexto que o confessional poema foi composto, e assim se explica, como prometido, a perturbação de Lorca diante de seu próprio texto, talvez demasiado revelador de suas inquietações mais profundas, subjetivas. É preciso ter em conta que – embora toda

escritura tenha subjacente sua dimensão autobiográfica, como sugere Jacques Derrida⁶⁵ – García Lorca foi um poeta extremamente preocupado com a carpintaria da escrita, compreendendo o poema não como fruto do arroubo sentimental, mas como expressão formal e estética de uma sentimentalidade elaborada, exposta sempre ao crivo do labor artístico. “*Infancia y muerte*” foi escrito logo no retorno do poeta a Nova Iorque, depois da temporada no campo, e foi remetido a seu amigo Rafael Martínez Nadal, acompanhado do comentário: “Para que vejas meu estado de espírito”. O próprio Nadal, anos depois, incentivou Lorca a incluir o poema entre os que integrariam o livro novaiorquino, mas o poeta, atormentado por reler o texto, atirou-o de volta ao amigo pedindo-lhe exclamativamente que o guardasse e não lho mostrasse nunca mais (GIBSON, 1989: 307-308). Acesas as expectativas, passemos enfim ao poema ele mesmo, que assim começa:

Para buscar minha infância, meu Deus!,
comi laranjas apodrecidas, papéis velhos, pombais vazios
e encontrei meu corpinho comido pelas ratazanas
no fundo da cisterna com as cabeleiras dos loucos.
Meu traje de marinheiro
não estava engomado com o óleo das baleias
mas tinha a eternidade vulnerável das fotografias.
Afogado, sim, bem afogado, dorme, filhinho meu, dorme.

No original:

*Para buscar mi infancia, ¡Dios mío!,
comí naranjas podridas, papeles viejos, palomares vacíos
y encontré mi cuerpecito comido por las ratas
en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos.
Mi traje de marinero
No estaba empapado con el aceite de las ballenas
Pero tenía la eternidad vulnerable de las fotografías.
Ahogado, sí, bien ahogado, duerme, hijito mío, duerme.*

(GARCÍA LORCA, *apud* GIBSON, 1989: 308)

O espaço do poema é, notoriamente, o espaço surreal do pesadelo, no qual não se distingue o sono da vigília, a memória do esquecimento, a fabulação da realidade, daí o caráter angustiante, perturbador das imagens. A angústia advém, portanto, da condenação ao fracasso que o buscar a infância impõe ao eu poético: sua tragédia está em deparar-se com podridão, envelhecimento, vazio, decrepitude e loucura aonde em vão tentava encontrar refúgio, acolhimento e liberdade. A fugacidade da infância é incontornável, justamente porque não é um ‘lugar’, mas, sim, um ‘tempo’. E o tempo funciona, na poética lorquiana,

⁶⁵ A obra é, nesse sentido, uma assinatura, um idioma inventado (Derrida, 1998: 37), em cujo corpo/ suporte reconhecemos “essa espécie de sujeito sem sujeito” (Derrida, 1998: 33).

como o motor trágico por excelência: é irrefreável, e é, também, impiedoso e imprevisível, detendo todos os predicados de uma divindade ‘endaimoniada’ – ou seja, o tempo constitui uma espécie de *daimon*, de potência trágica que empurra o eu diante de seu próprio precipício.

A infância, que o tempo lhe fez inexoravelmente escapar, nada deixou de eterno ao eu poético senão a velha foto da criança em traje de marinheiro. Ainda assim, o eterno da imagem não passa da “eternidade vulnerável das fotografias” [*eternidad vulnerable de las fotografías*]. O singular, aqui, está não exclusivamente numa nostalgia da infância perdida, mas no tormento emocional que a própria visão da infância – de uma infância infeliz, é provável – provoca, já que onde se buscava a vivacidade infantil encontrou-se morte: “encontrei meu corpinho comido pelas ratazanas/ no fundo da cisterna com as cabeleiras dos loucos” [*encontré mi cuerpecito comido por las ratas/ en el fondo del aljibe con las cabelleras de los locos*]. A memória da infância, assim, apresenta-se ao avesso do tom de escapismo que o tema habitualmente assume na poesia moderna, à semelhança do que lemos em Álvaro de Campos:

A lua sobe no horizonte
E a minha infância feliz acorda, como uma lágrima, em mim.
O meu passado ressurgue, como se esse grito marítimo
Fosse um aroma, uma voz, o eco duma canção
Que fosse chamar ao meu passado
Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter.

(PESSOA, 1997: 103)

O próprio Álvaro de Campos, porém, ao descrever o céu refletido no Tejo, desconfia da perfeição de sua infância, já que só há perfeição onde há o vazio da verdade: “Ó céu azul – o mesmo da minha infância –/ Eterna verdade vazia e perfeita!/ Ó macio Tejo ancestral e mudo,/ Pequena verdade onde o céu se reflete” (PESSOA, 1997: 117). Fernando Pessoa e Federico García Lorca, para além do fato de serem contemporâneos, compartilham de uma mesma atmosfera cultural peninsular⁶⁶ (consideremos especialmente a forte ligação de García Lorca com a Galícia), não sendo casualidades os diversos traços comuns às suas poesias. Para o heterônimo pessoano, a lembrança da infância é uma espécie de alento (às vezes, falso) de felicidade, em meio à melancolia do tempo presente. No pesadelo poético de Lorca, porém, o buraco é mais embaixo: absorto na angústia de deparar-se com uma infância perdida no tempo e de infelizes memórias, resta ao eu poético afogar, no sono, o menino: “Afogado, sim, bem afogado, dorme, filhinho meu, dorme” [*Ahogado, sí, bien ahogado, duerme, hijito mío,*

⁶⁶ Ian Gibson (2009: 245) observa que é grande a possibilidade de García Lorca ter acedido a alguns escritos de Fernando Pessoa, já que alguns amigos de Lorca (nomeadamente, Adriano del Valle e Isaac del Vando Villar) conheciam pessoalmente o poeta português. Nesse sentido, o biógrafo acredita que a “Oda a Walt Whitman” de García Lorca (2004a: 486-493) ecoe a “Saudação a Walt Whitman” de Pessoa (1997: 110), composta em 11 de junho de 1915.

duerme]. O verso tem especial impacto em espanhol, já que *ahogado* possui tanto o sentido denotativo de ‘afogado’ quanto tantas outras conotações, como aflito, sufocado, morto. (Cuadrado, 2002: 52-53).

É, estamos diante de um poema que agrega à construção lorquiana do tema da infância um elemento de pessimismo. Parece-me, por um lado, fundamental considerá-lo no que há de terrível e de terrificante no motivo da criança, em seus desdobramentos trágicos, na escrita de García Lorca. Por outro, não se pode deixar de levar em conta que Lorca renegou este texto. No episódio rememorado por Ian Gibson fica claro que se o poeta não tratou de destruir o escrito foi provavelmente por compreendê-lo não como uma obra digna de publicação, mas como uma epístola poética dirigida ao amigo Rafael Nadal. Ou, pelo contrário, o caráter ligeiramente apócrifo do poema em questão talvez seja parte da mui aludida estratégia de automitificação do poeta (cf. GRANDE ROSALES, 2010: 119). Assim como assim, é preciso ter em mente que há alguma inevitável violência em agregar à cosmovisão lorquiana o poema “Infância e morte”, já que foi escrito e implicado a um destinatário em específico. Sem embargo, é essa mesma personalidade violada que torna o poema tão interessante, já que traz à tona o pessimismo que a visão trágica de García Lorca, mais afeita à afirmatividade nietzschiana e dionisíaca, parece às vezes recalcar.

Há quem embarque no tal recalque e, por distração, considere brejeiro e inocente o olhar do poeta andaluz sobre a infância. Diz Soraya Costa (2010: 64) que “o poeta reitera seu tributo à infância, em que a magia do período deixa-se atualizar pela memória poética que se compraz na revivescência das luminosas experiências infantis. Exímio artesão do cotidiano, a rememoração da infância alia-se à sensível contemplação do mundo em derredor”. A conclusão da autora espanta-me: como considerar “exímio artesão do cotidiano” a um poeta de inclinações francamente surreais, em cujas obras a linguagem poética é tratada em sua plena autonomia estética, demarcando, assim, um espaço por excelência extra-cotidiano? O que quererá Costa dizer com “luminosas experiências infantis”? Não deve estar se referindo às incontáveis crianças erotizadas, angustiadas, demoníacas, perversas e mortas que atravessam toda a produção do bardo granadino. Não nos deixa mentir o recém-mencionado tema do afogamento do menino e que nos conduz, diretamente, ao último poema da fase neoiorquina que eu gostaria de comentar – qual seja, “*Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburg)*”:

As estátuas sofrem pelos olhos com a escuridão dos ataúdes,
mas sofrem muito mais pela água que não desemboca.
Que não desemboca.

O povo corria pelas ameias partindo as varas dos pescadores.
Logo! As margens! Depressa! E coaxavam as estrelas ternas.
... que não desemboca.

Tranquila em minha lembrança, astro, círculo, meta,
choras pelas margens de um olho de cavalo.
... que não desemboca.

Mas ninguém no escuro poderá te dar distâncias,
sem afiado limite, porvir de diamante.
... que não desemboca.

Enquanto toda a gente busca silêncios de almofada
tu pulsas para sempre definida em teu anel.
... que não desemboca.

Eterna nos finais d'algumas ondas que aceitam
combate de raízes e solidão prevista.
... que não desemboca.

Já vêm pelas rampas! Levanta-te da água!
Cada ponto de luz te dará uma cadeia!
... que não desemboca.

Mas o poço te estende mãozinhas de musgo,
insuspeitada ondina de sua casta ignorância.
... que não desemboca.

Não, que não desemboca. Água fixa em um ponto,
respirando com todos seus violinos sem cordas
na escala das feridas e dos edifícios desabitados.

Água que não desemboca!

No original:

*Las estatuas sufren por los ojos de la oscuridad de los ataúdes,
pero sufren mucho más por el agua que no desemboca.
Que no desemboca.*

*El pueblo corría por las almenas rompiendo las cañas de los
[pescadores.
¡Pronto! ¡Los bordes! ¡De prisa! Y croaban las estrellas tiernas.
... que no desemboca.*

*Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta,
lloras por las orillas de un ojo de caballo.
... que no desemboca.*

*Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,
sin afilado límite, porvenir de diamante.
... que no desemboca.*

*Mientras la gente busca silencios de almohada
Tú lates para siempre definida en tu anillo
... que no desemboca.*

*Eterna en los finales de unas ondas que aceptan
combate de raíces y soledad prevista.
... que no desemboca.*

*¡Ya vienen por las rampas! ¡Levántate del agua!
¡Cada punto de luz te dará una cadena!*

... que no desemboca.

*Pero el pozo te alarga manecitas de musgo,
insospechada ondina de su casta ignorancia.
... que no desemboca.*

*No, que no desemboca. Agua fija en un punto,
respirando con todos sus violines sin cuerdas
en la escala de las heridas y los edificios deshabitados.*

¡Agua que no desemboca!

(GARCÍA LORCA, 2004a: 462)

Diferentemente dos poemas anteriores, dos quais pincei tão-só os trechos que ao nosso recorte temático interessavam, opto por reproduzir na íntegra este “Menina afogada no poço”, justamente porque o poema encerra um modo de representar a tragicidade na infância em muito condizente com o que veremos em *Yerma*. Em todos os poemas que anteriormente lemos, a imagem da criança presentifica-se no texto, ainda que sujeita a complexos recursos metafóricos, na explicitação dos termos: *hijito, infancia, niño, niños* etc. Desta vez, muito pelo contrário, o termo que remete ao grupo léxico em questão – qual seja, “*niña*” – está decididamente restrito ao título do poema, não se repetindo, nem encontrando variantes ou equivalentes, em nenhum dos versos. O recurso é sem dúvida vanguardista, já que entre os fundamentos da maior parte das vanguardas modernas esteve a permanente tensão entre o título e a obra em si (lembramos da *Fonte* de Duchamp ou do *Isto não é um cachimbo* de Magritte, por exemplo). Aliás, trata-se de um recurso que as vanguardas legaram também à arte contemporânea, já que o título até hoje guarda um caráter muito mais provocador do que explicativo em relação à obra a que se remete. Ou seja, no tocante ao poema de Lorca – que integra o livro que configura sua mais ousada aposta estética em ambiente lírico –, a ausência do termo pelo qual o título convocou nossas expectativas de leitura só o torna ainda mais presente. Num poema que sugere a tragédia da morte de uma menina, afogada num poço, a proposital e desconcertante supressão da imagem evocada no título radicaliza o vazio que se perpetua, no texto, com tal morte.

O poema de García Lorca é, portanto, um poema perplexo. A perplexidade em sua obra poética delimita um território próprio, próprio o suficiente para merecer uma tese à parte. A exclamação é um de seus sintomas formais e, evidentemente, perde acento na tradução para o português, já que em espanhol o ponto exclamativo é duplicado e invertido, não deixando ao leitor nenhuma margem para só notar a exclamatividade da sentença ao fim de sua leitura, equívoco que frequentemente cometemos nas leituras de textos em outras línguas. A exclamação, em “*Niña ahogada en el pozo*”, cadencia a perplexidade como um refrão,

deixando patente a situação da morte como expressão daquilo que de mais perplexo há para o entendimento humano. Recurso praticamente idêntico García Lorca usará, anos depois, naquele que é um de seus livros mais célebres, *Llanto por Ignacio Sanches Mejías*, já de 1935: “*¡Ay qué terribles cinco de la tarde!*” (GARCÍA LORCA, 2004a: 512). Também em *Pranto por Ignacio* – livro em que retoma a tradição clássica dos cantos fúnebres⁶⁷ – a imagem de uma criança se faz presente, especialmente no poema número 4 do livro, intitulado “*Alma ausente*”:

Não te conhece o touro nem a figueira,
nem cavalos nem formigas de tua casa.
Não te conhece o menino nem a tarde
porque estás morto para sempre.

Em espanhol:

*No te conoce el toro ni la higuera
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.*

(GARCÍA LORCA, 2004a: 520)

Ou seja, para Lorca, não há expressão maior da perplexidade em face da morte do que a revelada nas interfaces simbólicas entre morte e infância. Mesmo no caso da morte de Ignacio Sanches Mejías – toureiro e poeta que foi um dos mais queridos amigos de Federico García Lorca –, o elemento perplexo vem à tona numa espécie de equiparação de sua morte com a morte de uma criança. O toureiro em questão, sabemos, morreu na arena, ainda jovem, ferido pelo touro. A morte da criança, assim, emerge como fatalidade máxima, na qual o tempo, um dos *daimones* lorquianos, revela sua incontestável potência trágica. Assim, tanto na ausência dos termos que designam a infância no poema de 1929 quanto na simbólica infantilização do homenageado no réquiem de 1935, está patente a incontornável perplexidade de García Lorca em face da morte, encarada como uma incorruptível potência trágica, capaz de interromper, no abrupto do tempo, até mesmo uma existência em pleno florescimento. É inevitável notar o quão assombroso se mostra tal aspecto de sua poética trágica tendo em conta que o próprio García Lorca iria encontrar a morte em ocasião terrivelmente prematura, ainda aos 38 anos de idade.

*

⁶⁷ Afonso Henriques Neto (2008: 26) avizinha o poema de Lorca, em homenagem ao amigo morto, às antigas elegias fúnebres: “o canto fúnebre já é bastante comum entre gregos e romanos: eles cultivavam a elegia – composição de estrutura binária em dísticos, um hexâmetro e um pentâmetro –, em geral de tema e tons melancólicos; a origem da elegia está, provavelmente, ligada ao epigrama tumular”.

Com a leitura dos poemas até aqui abordados, foi possível notar, no conjunto, traços que distinguem a singularidade com que a escrita poética de Federico García Lorca desenha a relação entre infância e expressão trágica. Os poemas do *Romancero gitano*, ao se reportarem às manifestações religiosas do povo andaluz, encontraram na infância um motivo tão sagrado quanto profano: por um lado, nas figuras dos arcanjos e do próprio Jesus menino concentram-se símbolos de sacralidade e transcendência, ligados à revelação daquilo que está oculto. No mesmo tríptico poético, porém, o elemento dionisíaco manifesta-se na ambiguidade sexual, na incitação ao sexo e nos ritos telúricos e femininos de fecundidade, apontando para as raízes profanas do catolicismo popular andaluz.

A partir daí, a infância pôde ser percebida como estado privilegiado da consciência poética, em consonância com o esquecimento da moral e com a liberdade criadora, deixando evidentes traços nietzschianos no corolário infantil lorquiano. A perda da infância, entretanto, comparece na mesma trajetória lírica como imagem terrível e fantasmática, símbolo traumático da inexorabilidade do tempo, segundo deixam ver os poemas da fase novaiorquina – que, por sua vez, se reportam aos escritos poéticos do jovem Lorca. Finalmente, a morte da criança revela-se, dolorosamente, como ironia trágica a interromper abruptamente o fluxo natural do tempo, que acaba por se configurar à semelhança de um *daimon* na escritura lorquiana.

É importante considerar, no tocante ao tempo, que sua interrupção abrupta, do ponto de vista filosófico, violenta a própria mundanidade do mundo. Segundo Miguel de Unamuno, o tempo é marcado por um princípio de continuidade, e isto é o que permite à memória balizar a consciência: “*La memoria es la base de la personalidad individual, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo*” (UNAMUNO, 2005: 106). Para o filósofo de Salamanca, a consciência é, sempre, consciência sensível e individual do mundo: “*El mundo se hace para la conciencia, para cada conciencia*” (UNAMUNO, 2005: 110). Ou seja, a consciência não é consequência do mundo, mas, ao contrário, o mundo é que é fruto da consciência – isto é, do sentimento de cada um face à vida – nele investida. “*Nuestra filosofía, esto es, nuestro modo de comprender o de no comprender el mundo y la vida, brota de nuestro sentimiento respecto a la vida misma*” (UNAMUNO, 2005: 98).

Nesse sentido, nada haverá de mais grave do que a violação da continuidade temporal que nos assegura a memória, a consciência e o mundo. A continuidade do tempo, ou a infinitude do futuro, é o que move a consciência em insistir, isto é, em afirmar sua persistência, seu desejo de imortalidade (UNAMUNO, 2005: 228-229). Lorca, poeta desde

sempre interessado em mergulhar nas profundezas do trágico, leu com atenção as lições de Unamuno, preceptor de sua geração poética⁶⁸, embora, em muitos aspectos, esteja filosoficamente mais próximo à perspectiva nietzschiana. Afinal, é a partir das leituras de Nietzsche que Lorca inaugurará uma nova visada – ou, nos termos da teoria literária, uma nova ‘fase’ – em sua poesia, à qual denominou “*la nueva manera espiritualista*” (cf. VALERO, 2006: 131).

Ainda com relação ao que diz Unamuno, o filósofo de Salamanca critica os pensadores que põem a ‘alma’ acima da ‘vida’ (aos quais trata por “pedantes”) e chama de impertinência qualquer tentativa de consolo a “*un padre que acaba de perder un hijo muerto de repente en la flor de sus años*” (UNAMUNO, 2005: 112). Na esteira da mesma crítica, o filósofo relata um episódio vivido por Sólon: “*Un pedante que vió a Sólon llorar la muerte de un hijo, le dijo: ‘¿Para qué lloras así, si eso de nada sirve?’ Y el sabio le respondió: ‘Por eso precisamente, porque no sirve’*” (UNAMUNO, 2005: 115). A dimensão trágica da dor reside, assim, em sua potência catártica. Ao manifestar o próprio sofrimento, o homem não dá à dor propriamente uma serventia, mas a redimensiona em uma escala política: o eu afirma-se para o mundo. “*No basta curar la peste, hay que saber llorarla*” (UNAMUNO, 2005: 116). Algo parecido diz Jean Anouilh, em sua *Antígone*, ao afirmar que

o homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo (ANOUILH, *apud* LESKY, 2003: 34).

3.3 *Yerma* e a síntese do trágico

3.3.1 Um tema, não um argumento

Do ponto de vista temático, infância e maternidade – elementos que, como vimos, estão entre as mais graves preocupações poéticas de García Lorca – serão os motivos que assombrarão *Yerma*, tragédia que o autor começa a escrever, em março de 1933, logo depois de cumpridos os trabalhos com *Bodas de sangre*, que acabara de estrear dando *start* aos

⁶⁸ Unamuno foi um prolífico colaborador da *Residencia de Estudiantes*, instituição que, aliás, editou os seus *Ensayos*. Sabe-se que García Lorca, na ocasião, adquiriu o sexto e último volume da obra (Gibson, 2009: 113).

planos do poeta em configurar uma trilogia trágica. Boa parte do poema dramático foi composta em solo sulamericano, na fase portenha de García Lorca, que leu o primeiro ato da peça, na noite de primeiro de março de 1934, no Teatro Avenida, de Buenos Aires. A estreia efetiva ainda se daria no mesmo ano, no Teatro Español, de Madrid, em 29 de dezembro (cf. GIL, 2001: 13-14).

É irônico (e não me canso de comprovar que a ironia é uma figura de linguagem sobretudo trágica) que os dois temas, infância e maternidade, aqui referidos como preocupações centrais da obra de García Lorca, se encontrem em *Yerma* por uma via negativa. Ou seja, é a frustração do desejo materno, a espera por uma criança que não vem, aquilo que fundamenta o drama. Tragédia da infecundidade, *Yerma*, ao fazer da impossibilidade da experiência materna e da geração da criança motivos da catástrofe de seus protagonistas, eleva ainda mais o estatuto da maternidade e da infância como temas fulcrais na obra de Federico García Lorca. O recurso é, portanto, similar ao empregado no poema novaiorquino *Niña ahogada en el pozo*, em que o terror da morte da criança se faz angustiantemente presente pela aporética ausência de qualquer referência explícita à menina no decorrer de toda a poesia.

Assim como Goethe regressou aos clássicos para encontrar, ali, um mote que fundamentasse sua visão moderna acerca da tragédia e do trágico, Lorca também volverá aos gregos com intuitos renovadores. Em entrevista a Juan Chabás, quando respondia sobre o tema de *Yerma*, o poeta afirmou: “*El tema, como usted sabe, es clásico. Pero quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos*” (GARCÍA LORCA, 1973: 10). A ideia de ‘tema’, aqui, é significativa, já que, para o autor, o drama em questão não tem propriamente uma trama, um argumento em si, mas desenvolve-se em torno de um tema único e central. Trata-se de uma opção estética e metódica, elaborada no decorrer dos pelo menos três anos em que se dedicou a gestar a peça, entre anotações, reflexões e, enfim, a escrita ela mesma. O poeta é contundente nesta matéria: “*Fíjese que digo: tema. Repito que Yerma no tiene argumento. En muchos momentos, el público creará que lo hay, pero es un pequeño engaño...*” (GARCÍA LORCA, 1973: 12).

Nesse sentido, *Yerma* de fato vai se diferir do modelo épico do *Fausto* de Goethe (cuja trama, em suas reviravoltas, é movida por ações e acontecimentos, como o assassinato da mãe e do irmão de Gretchen, sua gravidez, prisão etc.), aproximando-se mais à dimensão temática de certas tragédias gregas. Em alguma medida, tal característica está presente na *Medeia* de Eurípidés, que gira em torno da dor da heroína convertida em potência vingativa (um tema, mais que um argumento), porém encontrará paralelos mais nítidos em tragédias filosóficas

como *Prometeu Agrilhoado* (atribuído a Ésquilo) e *Rei Édipo* (de Sófocles); trata-se de obras que não apresentam propriamente uma trama, mas cujos enredos giram em torno de um tema (a pena por ter revelado o fogo do saber aos mortais, no caso do primeiro, e o obsessivo desejo de verdade, no caso do segundo).

Eis, então, como se desenvolve, em resumo, *Yerma*. Ao abrir o pano, estamos diante de uma cena doméstica: uma mulher que, arrancada de um sonho com uma criança, desperta para preparar o leite do marido pastor, que sairá ainda de madrugada para cuidar do rebanho e das terras. A conversa matinal, ainda nos primeiros versos, revela já o drama: estão casados há dois anos, mas ela se queixa de ainda não ter engravidado. Yerma ressentida de isto não ser um problema para Juan, antes pelo contrário: “não temos filhos que gastem” [*no tenemos hijos que gasten*], dirá o marido (GARCÍA LORCA, 2001: 43). Este é o conflito que sustentará toda a obra e que se agravará tão só pelo transcurso do tempo, que fará aprofundar ainda mais a frustração de Yerma por não gerar um filho.

No segundo ato, a situação agrava-se: passaram-se mais anos, as jovens vizinhas já carregam nos braços seus próprios filhos, a terra ao redor floresce e dá frutos, agudizando, por contraste, o vazio existencial de que padece Yerma, por não gestar. Juan permanece em sua atitude economicista: raramente frequenta a cama da mulher, já que passa muitas das noites a vigiar as terras, sujeitas a saqueadores. Em compensação, traz suas irmãs, solteironas que vestem luto, para vigiar Yerma e resguardar, por conseguinte, a honra da casa. Percebe-se, aqui, o erro trágico, a *hamartia*, de Yerma. Seu casamento, imposto pelo pai, contraria aquilo que, para Lorca, é uma lei universal: o desejo. *La ley del deseo*⁶⁹ é a lei cósmica que governa a autenticidade da existência. Em oposição ao desejo estará, portanto, a moral. Em obediência ao pai, Yerma casou-se com um homem que não lhe acendia o desejo, abrindo mão de Víctor, sua verdadeira paixão de juventude. Para Yerma – cuja moral e senso de honradez se comportam não como um fardo socialmente imposto, mas como um traço constitutivo de seu ser – o casamento é irreversível.

Este *daimon* social, porém, em nada contribui para que a heroína se resigne ante a própria infertilidade, sobretudo porque o tempo deixa cada vez mais claro que o estéril é, verdadeiramente, o marido, cuja casta é marcada pela infecundidade e que não cansa de afirmar seu desejo em não ser pai. Yerma busca, então, um último consolo, desta vez no

⁶⁹ É proposital, aqui, o jogo com o título do filme, de 1987, de Pedro Almodóvar. Conforme salienta Grande Rosales (2010: 136), Almodóvar “*asume referencias lorquianas explícitas en su filmografía*”. O próprio realizador as comenta no livro que compila suas entrevistas concedidas a Frederic Strauss. No obituário que escreveu para sua mãe, publicado, em setembro de 1999, nos jornais *El País* e *Le Monde*, Almodóvar afirma: “As pessoas pensam que os filhos são questão de dar um tempo. Mas isso dura. Muito tempo. Muitíssimo tempo. É o que dizia Lorca” (Almodóvar, *apud* Strauss, 2008: 249).

sagrado: participa de feitiços noturnos, no cemitério, com a rezadeira Dolores e da romaria à ermida do Arcanjo cuja graça é fertilizar mulheres com dificuldades de engravidar (estamos no terceiro ato). No paganismo que marca a visada trágica de Lorca, porém, não há espaço para milagres. O apelo ao sagrado, em vez de solucionar o conflito de Yerma, parece expô-lo em carne viva, já que, no recurso ao transcendental, a personagem se reconhece (é, pois, da *prohairesis* trágica que se trata) mais só do que nunca. Ao dar-se conta, em definitivo, de que Juan jamais a engravidará, Yerma assassina o marido, convertendo-se, ela própria, em responsável por sua infecundidade.

Contada a história, a primeira e central questão que se nos afigura é: numa tese sobre incontestes mães filicidas, como Medeia e Gretchen, não é estranho que a obra que agora encerra nossa leitura do trágico gire em torno de um conflito inteiramente contrário ao das outras duas personagens? Afinal, se para aquelas a maternidade atingiu um estatuto trágico tão insuportável que foi necessário dar cabo das próprias crianças, no caso de Yerma o problema inverte-se, já que não há criança: há, ao revés, o desejo frustrado de dar à luz. A diferença em face das antecessoras clássicas, entretanto, antes de impedir a formulação poética do trágico, desloca-o para um novo campo, no qual assumirá, veremos, feições simbólicas e surreais. Numa tragédia em que o filicídio, agora metafórico, se vai dar pela radical ausência do filho, o trágico encontrará a inconfundível assinatura de Federico García Lorca. Neste trágico que se perpetra quase que por autonegação, veremos que Lorca contraria inúmeras prerrogativas da tragédia grega, e faz da contrariedade caminho para, pela diferença, estabelecer paralelos que, então, o façam regressar à chama trágica.

3.3.2 Yerma como anti-tragédia: o anti-coro, a anti-sina

Um dos aspectos estilísticos que aproxima Lorca de Eurípides está no uso de um vocabulário e uma sintaxe relativamente simples, sem que isso implique qualquer prejuízo à beleza e à profundidade poética da obra. Nas tragédias de Eurípides, chama a atenção a repetição de informações que servem ao entendimento da trama. É como se o poeta desse uma nova oportunidade àquele espectador que se distraiu, por um minuto, porque merendava no *theatron*. Como resultado, as tragédias de Eurípides parecem assumir um cariz muito menos erudito do que o das obras de seus antecessores Ésquilo e Sófocles. A mesma preocupação com a clareza da linguagem e a repetição de informações que sirvam de chave ao

entendimento está presente na *Yerma* de Lorca. O traço é comum às chamadas tragédias rurais do poeta granadino⁷⁰, já que, na expressão de sua fidelidade à terra⁷¹, García Lorca busca dar a seus personagens uma voz que, embora forjada poeticamente, soe campesina e andaluz. É um esforço que, aliás, também se faz notar no *Fausto* de Goethe naquilo que de romântico tem a obra alemã, já que o poeta frankfurtiano vai buscar a métrica, o ritmo, a musicalidade da poesia popular para engendrar sua *Gretchentragödie*, sobretudo no que diz respeito ao ambiente léxico e semântico da própria Margarida, em proposital contraste com o de Fausto.

É, pois, nas repetidas informações sobre a natureza fértil de Yerma e, pelo contrário, infértil de Juan, que sentimos pesar sobre o marido a culpabilidade por não terem filhos. Nesse sentido, o problema trágico de Yerma instala-se não por uma sina da própria heroína, mas pelo erro trágico (o casamento) que a dota de uma sina alheia, a infertilidade de Juan. Pode-se dizer, assim, que a repetição assume um valor enfático, em que a culpabilização de Juan pela infertilidade cresce ao esgotamento, como um redemoinho de água que aumenta a velocidade enquanto se extingue, em espiral, pia abaixo. Vejamos. No diálogo inicial do texto, quando já se apresenta o motivo do conflito conjugal, depois de Juan contrariar Yerma ao citar como vantajosa a situação de não terem filhos que gastem, assim acaba a conversa:

YERMA

(...) De tanto cair a chuva sobre as pedras, elas se abrandam e deixam crescer saramagos, que as pessoas dizem que não servem para nada. “Os saramagos não servem para nada”, mas eu bem os vejo mover suas flores amarelas no ar.

JUAN

Há que esperar!

YERMA

Sim; querendo.

(YERMA abraça e beija o marido, tomando ela a iniciativa.)

No texto original, temos:

YERMA

(...) A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras, éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. “Los jaramagos no sirven para nada”, pero yo bien que los veo mover sus flores amarillas en el aire.

JUAN

¡Hay que esperar!

⁷⁰ Nomeadamente, *Bodas de sangre* (de 1933) e *La casa de Bernarda Alba* (de 1936).

⁷¹ Em entrevista a José R. Luna, em 1934, García Lorca fala do “complexo agrário” que revela em sua escrita, particularmente em suas obras de ambiente rural: “*Mis primeras emociones están ligadas a la tierra y a los trabajos del campo. Por eso hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas. Sin este amor a la tierra, no hubiera podido escribir Bodas de sangre. Y no hubiera empezado tampoco mi próxima obra: Yerma. En la tierra encuentro una profunda sugestión de pobreza. Y amo la pobreza por sobre todas las cosas. No la pobreza sórdida y hambrienta, sino la pobreza bienaventurada, simple, humilde, como el pan moreno*” (GARCÍA LORCA, 1973: 10).

YERMA

Sí; queriendo.

(YERMA se abraza y besa al marido, tomando ella la iniciativa.)

(GARCÍA LORCA, 2001: 44)

A imagem da polinização dos saramagos, para além de nos ambientar, neste primeiro quadro, com as coisas do campo, funciona como metáfora plástica aos anseios de Yerma, que quer, ela própria, cumprir com seus ciclos sazonais. Juan, ainda longe de lhe esgotar as expectativas maternas, delega ao tempo a responsabilidade pela demora em procriarem: há que esperar, afinal. Mas Yerma, cujos pés pisam a terra, sabe que a responsabilidade é humana, ou, melhor ainda, é do querer. “Querendo”, acrescenta ela ao “sim” com que aparentemente concorda com Juan. Lorca tira partido, é evidente, do sentido do verbo ‘querer’ em espanhol, que tanto significa, como em português, ‘desejar algo’, como tem a acepção de ‘amar’, e aí é preciso ter em vista que estamos diante de um diálogo conjugal. Ou seja, o que Yerma afirma é que o filho só virá, com o tempo, se Juan quiser ser pai, o que é o mesmo que dizer: se Juan amar a própria mulher. A rubrica⁷² que, depois do diálogo, põe termo ao assunto deixa claro que o beijo e o abraço são, neste casal, iniciativas de Yerma. Em poucas imagens e palavras (está em operação o estilo econômico que Lorca empresta a *Yerma*), o espectador já sabe que a potência fértil e desejante desse casal está na mulher, e não no homem. Para Yerma, o filho virá “com” o tempo, e não “pelo” tempo: ou seja, o tempo não é ‘causa’, mas tão só faz companhia ao ‘feito’. O tema é complexo, justamente por sua sutileza. O tempo é, sim, um *daimon* que agrava a questão trágica, mas não age sozinho, já que, no âmbito de uma tragédia moderna, o *daimon* reside no próprio sujeito: será a própria moral, que Yerma traz introjetada em si, a potência trágica que lhe interdita a gravidez.

Se no desejo reside a existência autêntica, o centro do conflito dramático em *Yerma* parece estar na ausência de desejo neste casal. Yerma projeta no desejo de ter um filho uma razão que justifique o casamento com Juan. O segundo quadro da peça é marcado pelo diálogo de Yerma, num campo, com a Velha Pagã. A conversa mais ou menos trivial (na verdade, preñe de sentido) sobre coisas de mulher é suficiente para que Yerma lhe confesse sua angústia, na esperança de que a sabedoria da idade (foram dois os maridos e catorze os filhos, conta a Velha) revele o motivo de tão infortunada espera. A Velha não parece crer que

⁷² Tenhamos em conta o lugar que o texto didascálico ocupa na escrita teatral do autor e encenador Federico García Lorca, inserido no drama sem grande prejuízo hierárquico em face das falas das personagens. A rubrica é, assim, alçada à condição de poesia ao se conjugar imagetivamente com o texto ele mesmo. Luiz Fernando Ramos (2001: 9) observa que, entre os autores modernos e contemporâneos, a rubrica assume um caráter literário peculiar, já que instaura um conflito entre dois mundos em princípio incomunicáveis: “a cena imaginária, virtual, projetada pelo autor, e a cena concreta, matéria tridimensional que ocupará o espaço físico e desenvolver-se-á temporalmente diante de espectadores”. À semelhança do que se passa em autores tão diferentes quanto Samuel Beckett e Nelson Rodrigues, a rubrica lorquiana evidencia muito do que sua dramaturgia tem de moderno.

o problema de Yerma seja físico – “Quem pode dizer que este corpo que tens não é formoso?” [*¿Quién puede decir que este cuerpo que tienes no es hermoso?*] –, por isso questiona se ela de fato gosta do marido. O diálogo dá a conhecer o erro trágico da heroína:

VELHA

Não tremes quando chega perto de ti? Não te dá assim como um sono quando chegam perto seus lábios? Diz.

YERMA

Não. Não senti isso nunca.

VELHA

Nunca? Nem quando tenhas dançado?

YERMA (*Recordando.*)

Quiçá... Uma vez... Víctor...

VELHA

Continua.

YERMA

Me tomou pela cintura e não pude lhe dizer nada porque não podia falar. Outra vez o mesmo Víctor, que tinha catorze anos (ele era um rapagão), me tomou em seus braços para saltar uma acéquia e me invadiu um tremor que até me rangiam os dentes. Mas é que eu era envergonhada.

VELHA

E com teu marido?

YERMA

Meu marido é outra coisa. Meu pai mo deu e eu o aceitei. Com alegria. Esta é a pura verdade. Pois no primeiro dia em que noivei dele já pensei... nos filhos... E me olhava em seus olhos. Sim, mas era para ver-me muito pequena, muito manipulável, como se eu mesma fosse filha minha.

Em espanhol, lemos:

VIEJA

¿No tiembas cuando se acerca de ti? No te dá así como un sueño cuando acerca sus labios?

YERMA

No. No lo he sentido nunca.

VIEJA

¿Nunca? ¿Ni cuando has bailado?

YERMA (*Recordando.*)

Quizá... Una vez... Víctor...

VIEJA

Sigue.

YERMA

Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo catorce años (él era un zagalón), me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaram los dientes. Pero es que yo he sido vergonzosa.

VIEJA

¿Y con tu marido?

YERMA

Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable, como si yo misma fuera hija mía.

(GARCÍA LORCA, 2001: 53-54)

A Velha desempenha, no diálogo, um papel socrático: não dá a Yerma uma resposta pronta, mas leva a personagem a questionar-se a si mesma quanto a seu próprio desejo. A resignação frente às convenções sociais do casamento arranjado, frente a um marido que não ama, mas que aceitou imposto pelo pai, terá sido, assim, o erro trágico de Yerma. Trágico o suficiente para lhe interditar sua própria natureza fértil. Tão fértil que, mesmo não amando visceralmente Juan, Yerma o quer em sua cama. Neste quadro final do primeiro ato, Yerma vai às terras levar comida a Juan. Ele protesta por a mulher ter saído sozinha à rua, pois vai dar o que falar às pessoas. Ela reage, ofendida por ele por em causa a honra dela, mas aceita voltar para casa:

YERMA

Está bem. Te espero?

JUAN

Não. Passarei toda a noite regando. Vem pouca água, é minha até a saída do sol e tenho que a defender dos ladrões. Deitas e dormes.

YERMA (*Dramática.*)

Dormirei! (*Sai.*)

No original, lemos:

YERMA

Está bien. ¿Te espero?

JUAN

No. Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que defenderla de los ladrones. Te acuestas y te duermes.

YERMA (*Dramática.*)

¡Dormiré! (*Sale.*)

(GARCÍA LORCA, 2001: 65)

E assim termina o *Acto Primero*. O decorrer da peça mostra que a crescente frustração de Yerma, com o correr dos anos, aumenta também o constrangimento social de Juan, como se a mulher (que não engravida) à vista deflagrasse, publicamente, sua própria impotência. Yerma o espera noite a noite, mas ele prefere regar as terras. A tragédia de Yerma revela-se muito pelo contraste com o ambiente circundante: Juan preocupa-se em fertilizar a terra, mas não a esposa. Yerma é exclamativa ao responder que dormirá. Reage, de certo, à rispidez

autoritária de Juan, que dá as ordens, como o costuma fazer minha mãe, não no imperativo, mas no presente do indicativo, tornando o apelo um fato incontestável.

Mas a exclamação de Yerma faz notar, também, um aspecto interessante de como García Lorca engendra a linguagem de suas personagens. No diálogo com a Velha, como vimos, o desejo sexual é metaforizado em um sono que se sente quando o homem aproxima seus lábios. No diálogo com Juan, porém, o sono representa a própria impossibilidade do desejo e do sexo. O contraste é, certamente, proposital: o sono e o sonho (em espanhol, a mesma palavra, “*sueño*”) serão os espaços poéticos do drama de Yerma, lugares de onde ela protestará, heroicamente, contra o real que a quer solapar. “Quero dormir fora e pensar que tu dormes também” [*Quiero dormir fuera y pensar que tú duermes también*], dirá Juan, mais adiante, à mulher. “Mas eu não durmo, eu não posso dormir” [*Pero yo no duermo, yo no puedo dormir*], contestará Yerma (GARCÍA LORCA, 2001: 77).

O segundo ato, desde o princípio, apresenta o agravamento da questão. Já que permanece constantemente vigiando as terras, Juan traz suas duas irmãs para morarem em sua casa. As duas cunhadas de Yerma, que se vestem de preto provavelmente porque guardam luto pelo pai, são solteironas, evidência a mais de que a estirpe do marido não procria, de que a morte lhes é mais cara do que a vida. Aumentou a paranoia de Juan com o que as pessoas falam de Yerma. Neste ato central, aliás, a dimensão do constrangimento social e da moral católica e campesina mostra-se na pujança de um verdadeiro *daimon* contra o qual colidem as personagens. O recurso de Lorca para dar voz a essa instância vigilante, perversa e condenatória, é uma espécie de anti-coro.

Trata-se das Lavadeiras que, ao se reunirem para literalmente lavar a roupa suja, dão voz à maledicência com que destilam seu desprezo por Yerma. Embora funcionem, plasticamente, à semelhança de um coro grego (já que, como personagem coletiva, representam a consciência social), as Lavadeiras desempenham uma função antagônica relativamente à heroína. Ou seja, se o coro da tragédia grega, em sua interlocução afetiva com o herói, demonstrava cumplicidade e compaixão em face de seus infortúnios, o coro lorquiano, ao contrário, incorpora o papel de antagonista da heroína. Estas Lavadeiras, sendo assim, em nada se assemelham às Mulheres de Corinto que sofriam a dor de Medeia. Em oposição, o coro de *Yerma* abre ainda mais a ferida da mulher que caminha, só, para a própria tragédia: “A que queira honra, que a ganhe” [*La que quiera honra, que la gane*], (GARCÍA LORCA, 2001: 66) diz a *Lavandera 5.^a*, sintetizando o descompromisso deste coro para com a heroína que lhes serve de assunto. As mulheres do coro incorporam, então, a lógica

falocêntrica dominante, ratificando o senso comum de que o pecado é feminino e, pior ainda, de que o homem tem sempre a razão⁷³.

Mas há, entre as cinco coreutas, uma voz pelo menos em defesa de Yerma, proporção que dá a medida do quanto a heroína, voz solitária, é solapada pelo meio social que a circunda. Mas esta *Lavandera 1.^a*, cuja compaixão com a protagonista nos pode levar a identificá-la com outras personagens do drama – como com Maria, amiga de Yerma, ou com Dolores, a rezadeira –, além de desempenhar uma função fundamental para manter o tónus dialógico do coro⁷⁴, tem o papel de repetir (logo, de ratificar) a informação que já temos desde o primeiro ato: “Ela não tem filhos, mas não é por culpa sua” [*Ella no tiene hijos, pero no es por culpa suya*] (GARCÍA LORCA, 2001: 68). Pouco depois, a mulher é mais explícita e enfática: “Ele tem a culpa; ele: quando um pai não dá filhos deve cuidar de sua mulher” [*Él tiene la culpa; él: cuando un padre no da hijos debe cuidar de su mujer*] (GARCÍA LORCA, 2001: 69).

Juan, por sua vez, insiste em investir no trabalho, deixando solitária a esposa. No começo do *Cuadro Segundo*, ainda no segundo ato, o pastor chega a casa para jantar, e irrita-se com as irmãs por não saberem dizer onde está Yerma: “Minha vida está no campo, mas minha honra está aqui. E minha honra é também a vossa” [*Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra*] (GARCÍA LORCA, 2001: 75). Juan atribui à saída de Yerma à rua a responsabilidade pela ameaça de sua honra, quando na verdade se Yerma sai é porque, de certo modo, não há nada o que fazer em casa. Sabemos que são as duas cunhadas que, desde que chegaram, limpam a casa. Não havendo filho para cuidar, a presença de Yerma em sua própria morada só torna mais agudo seu vazio existencial, dando-lhe a dimensão de uma enfermidade⁷⁵. A atitude de Juan, nesse sentido,

⁷³ É recorrente, em Lorca, esse retrato social da mulher como afirmadora aporética do falocentrismo. O paradoxo da educação machista perpetuada pela própria mulher fica patente em *Bodas de sangre*, na cena em que a Mãe ensina ao Noivo como um macho deve tratar sua mulher (vd. García Lorca, 2004b vol. III: 25-88). Já em *La casa de Bernarda Alba*, a personagem-título é quase uma alegoria do autoritarismo patriarcal (vd. García Lorca, 2004b vol. IV: 89-139).

⁷⁴ Eis outro ponto em que Lorca se distancia da matriz grega, marcando assim sua diferença e modernidade. Se em *Yerma* o coro configura-se dialogicamente, entre os Trágicos gregos o coro, em suas odes, mantinha a tragédia conectada com a tradição épica (homérica e hesiódica) e lírica (dítirâmbica) que a antecede. Ainda assim, Ildefonso-Manuel Gil observa que, na canção entoada pelas Lavadeiras a seguir ao diálogo, o poeta usa estruturas métricas que se inspiram nos cantos populares que se estendem por toda a Espanha (vd. nota 20 em García Lorca, 2001: 74). Nesse sentido, Lorca dá ao coro uma estética semelhante à grega clássica, fazendo do conjunto coral uma espécie de representação musical da sociedade ali encenada.

⁷⁵ O léxico referente a Yerma, neste *Acto Segundo*, caracteriza-a como alguém que padece de uma enfermidade, alguém que inspira cuidados. No coro de Lavadeiras do *Cuadro Primero*, a *Lavandera 4.^a* assim se refere às irmãs de Juan: “Estavam encarregadas de cuidar da igreja e agora cuidam de sua cunhada” [*Estaban encargadas de cuidar la iglesia y ahora cuidan de su cuñada*] (GARCÍA LORCA, 2001: 67). A mesma ideia está presente na já citada fala da *Lavandera 1.^a*, que lega a Juan a responsabilidade por cuidar de Yerma: “quando um pai não dá filhos deve cuidar de sua mulher” [*cuando un padre no da hijos debe cuidar de su mujer*] (GARCÍA LORCA, 2001: 69). Referir-se a Juan como “pai” constitui, evidentemente, uma ironia, coerente com as diversas referências que Yerma faz a ver-se como filha de si mesma.

assemelha-se, sim, à de um herói trágico, uma vez que, julgando caminhar para a fortuna, caminha na verdade para o total infortúnio. Ou seja, quanto mais se dedica ao trabalho (e menos à mulher), mais esgarça a mancha em sua própria honra, mancha que só seria alvejada se fosse ele capaz de engravidar a esposa. Se o espectador, a esta altura, acostumou-se a escutar que Juan é infértil, vai acostumando-se também a escutar que Yerma, pelo contrário, em nada o é. Lorca concentra a discussão do casal, ao longo de todo o texto, em três diálogos principais, um em cada ato, respectivamente. No segundo diálogo (situado no segundo quadro do segundo ato), Juan responde à cobrança da mulher por um filho, mais uma vez, esquivando-se da própria responsabilidade:

JUAN

(...) Por que não trazes um filho de teu irmão? Eu não me oponho.

YERMA

Não quero cuidar de filhos dos outros. Tenho impressão de que me vão gelar os braços de segurá-los.

No original:

JUAN

(...) *¿Por qué no te traes un hijo de tu hermano? Yo no me opongo.*

YERMA

No quiero cuidar hijos de otros. Me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos.

(GARCÍA LORCA, 2001: 78)

O diálogo reitera a inoperância de Juan – que, por falta de desejo, não fecunda a esposa –, assim como a provável fertilidade de Yerma, já que seu irmão, consanguíneo, tem filhos (aliás, tem tantos filhos que pode até prescindir de algum). Mas o diálogo também torna evidente que a maternidade, para Yerma, é, antes, uma experiência biológica. Claro. Em Lorca, o biológico e o existencial fundem-se no fisiológico, entendido principalmente sob uma ótica nietzschiana e mística. Ainda neste ato, Yerma será implacavelmente irônica ao se referir à atitude do marido em face da vida: “O fruto vem às mãos do trabalhador que o procura” [*El fruto viene a las manos del trabajador que lo busca*] (GARCÍA LORCA, 2001: 87). A conversa é, nas linhas, sobre o novo rebanho de ovelhas que Juan acabou de comprar, mas é, nas entrelinhas, sobre o fruto do ventre de Yerma, fruto este que Juan não procura, *no busca*. A falta de desejo de Juan pela mulher é descrita, pela própria Yerma, no começo do terceiro ato, quando confia a Dolores aquilo que o marido lhe faz na cama, ou melhor, aquilo que não lhe faz:

YERMA

(...) Quando me cobre cumpre com seu dever, mas eu percebo sua cintura fria como se tivesse o corpo morto e eu, que sempre tive nojo das mulheres acesas, quisera ser naquele instante uma montanha de fogo.

DOLORES

Yerma!

YERMA

Não sou uma casada indecente; mas eu sei que os filhos nascem do homem e da mulher. Ai, se eu pudesse tê-los sozinha!

No idioma original:

YERMA

(...) *Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.*

DOLORES

¡Yerma!

YERMA

No soy una casada indecente; pero sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!

(GARCÍA LORCA, 2001: 93)

Cada novo aporte à castidade do casal deixa mais claro que a infertilidade está em Juan. Ressalte-se que Lorca constrói uma noção de esterilidade pouco identificada com alguma deficiência biológica, mas em tudo relacionada com a ausência de desejo pela mulher. Pode-se enxergar, neste aspecto, certo traço homossexual em Juan, o que o põe em paralelo, no teatro lorquiano, com outras figuras masculinas com crise de virilidade – é o caso de don Perlimplín (na peça homônima), do Director (em *El Público*) e, talvez sobretudo, do Joven (em *Así que pasen cinco años*). Contudo, a escrita de García Lorca é demasiado sugestiva para fecharmos o enredo numa explicação unívoca, razão pela qual não identifique o problema da infecundidade em *Yerma* exclusivamente como expressão de uma angústia homossexual, tal e qual propõe Ian Gibson (2009: 73, 274). Ainda assim, no tocante a Juan, é difícil compreender, do ponto de vista heteroafetivo, sua ausência de desejo por esta “montanha de fogo” que é Yerma, uma mulher que, quando pisa o chão, “no fim da rua relincha o cavalo” [*al fondo de la calle relincha el caballo*] (GARCÍA LORCA, 2001: 55). Em termos muito simples, não desejar a Yerma de Lorca é o mesmo que não desejar a Capitu de Machado de Assis ou a Gabriela de Jorge Amado. No último diálogo que trava o casal na peça, Juan confessa sua aversão à experiência paterna, pondo fim a qualquer esperança que ainda pudesse vir a ter Yerma:

YERMA

(...) E teu filho?

JUAN (*Forte.*)

Não ouves que não me importa? Não me perguntes mais! Senão tenho que gritar no teu ouvido para que o saibas, e ver se de uma vez por todas vives tranquila.

YERMA

E nunca pensavas nele quando me vias desejá-lo?

JUAN

Nunca. (*Estão os dois ao chão.*)

YERMA

E não poderei esperá-lo?

JUAN

Não.

No original:

YERMA

(...) *Y tu hijo?*

JUAN (*Fuerte.*)

¿No oyes que no me importa? ¿No me preguntes más! ¿Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives tranquila!

YERMA

¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?

JUAN

Nunca. (*Están los dos en el suelo.*)

YERMA

¿Y no podré esperarlo?

JUAN

No.

(GARCÍA LORCA, 2001: 110)

O percurso da infecundidade do casal vai, assim, clarificando a raiz do problema que lhes aflige e, por conseguinte, dando a ver a carpintaria trágica de García Lorca ao abordar a questão grega da sina. “Tudo isso são questões de gente que não tem conformidade com sua sina” [*Todo eso son cuestiones de gente que no tiene conformidad con su sino*], foi o que disse a *Lavandera 1.ª* na já mencionada intervenção maledicente do coro (GARCÍA LORCA, 2001: 69). A ajuizadora vizinha não deixa de ter razão, se consideramos sua fala em duplo sentido. O que, em sua maldade, ela quer dizer é, primeiramente, que Yerma não se resigna à sina de não ser mãe. Entretanto, se a peça, no conjunto, demonstra que, de fato, o infértil é Juan, a ‘inconformidade com a sina’ passa a significar que a suposta sina carregada por Yerma nem sequer lhe pertence. Yerma padece, como já afirmei, de um erro trágico (o casamento), mas não de uma sina propriamente dita. A ausência de sina é tão patente, que, em seu desespero, Yerma grita: “Maldito seja meu pai que me deixou seu sangue de pai de cem

filhos!” [*¡Maldito sea mi padre que me dejó su sangre de padre de cien hijos!*] (GARCÍA LORCA, 2001: 97). Yerma vê sua sina ao revés do que viu a vizinha: sua sina seria, portanto, o excesso de potência procriadora, e não a falta. Em última instância, se há alguma sina da parte de Yerma, ela está no próprio desejo de ser mulher e mãe, com o qual enfrenta, em oposição dialética, a radical ausência de desejo de Juan frente ao sexo e ao ser pai.

Se a sina é, por definição, aquela predisposição do caráter que nos leva a repetir o erro e/ ou o infortúnio de nossos antepassados, Yerma não repete sina alguma, já que seu pai foi pai de cem filhos. Sua atitude frente à herança paterna, assim, ratifica um traço não tão incomum na tragédia clássica, qual seja, a inversão da sina pelo herói trágico. Yerma repete, de certo modo, a mesma atitude de Orestes e Ifigênia, na *Iphigenie auf Tauris* de Goethe, personagens que, ao optarem pela paz, interrompem o banho de sangue iniciado por seus ancestrais. Só que se os heróis de Goethe passam do infortúnio para a fortuna, Yerma faz o caminho contrário: herda a fecundidade de seus ancestrais, mas, tragicamente, não fecunda. Passa da fortuna ao infortúnio.

Se, como afirmo, o erro de Yerma foi o casamento, é importante esclarecer ainda que tal erro só atinge a gravidade trágica por ser, como bem observou Aristóteles, um erro inevitável. No caso da personagem de Lorca, a própria condição feminina numa sociedade arraigada ao patriarcalismo predetermina o erro de Yerma, já que não lhe foi dado o direito de escolher casar com o homem que verdadeiramente amava (Víctor, seu namorado de juventude, no caso). A infecundidade, sob tal aspecto, resulta do inevitável erro de Yerma. Nossa sensibilidade acostumada ao melodrama, porém, insiste em perguntar: mas e se Yerma largasse tudo e fugisse com Víctor? Eis uma pergunta que, ao fim do segundo ato, boa parte dos espectadores deve se fazer, especialmente quando Víctor vai à casa de Yerma despedir-se (em teoria, de Juan), alegando buscar melhor sorte numa terra distante dali.

Também aqui a inevitabilidade do erro trágico é incontestável. Consideremos que *Yerma* é a segunda obra da trilogia que começou com *Bodas de sangre*. Nesse sentido, Lorca interpenetra os caracteres de Yerma e da Noiva, que podem ser lidos, simbolicamente, como duas manifestações distintas da mesma potência feminina. É no campo da própria linguagem das personagens que se torna possível a equiparação. “Eu sou como um campo seco onde cabem arando mil pares de bois e o que tu me dás é um pequeno copo de água potável” [*Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo*], diz Yerma (GARCÍA LORCA, 2001: 107-108). Da mesma desmedida sofre a Noiva, em *Bodas de sangre*, quando diz: “Eu era uma mulher queimada, repleta de chagas por dentro e por fora, e teu filho era um pouquinho de água da qual eu

esperava filhos, terra, saúde” [*Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud*] (GARCÍA LORCA, 1997: 162). Pois bem, a Noiva fez, de certo modo, aquilo que, em nosso delírio estético, também desejávamos para Yerma, ou seja, a fuga com o grande amor. No entanto, não há escapatória ao *daimon* que, no teatro de Lorca, se impõe à verdade do desejo: Leonardo, o amor da Noiva, foi morto pelo Noivo que, assim, afirmava sua honra. Nesse sentido, podemos supor que também Juan se vingaria de Víctor no caso de um rapto de Yerma, já que sua preocupação maior está na honra que socialmente ostenta.

No conflito entre o desejo e a honra está a bifurcação trágica com que Lorca traceja sua trama em *Yerma*. Se a sina se afirma, aqui, justamente pelo seu reverso – ou seja, sofrer pela sina que não se tem –, talvez seja possível encontrar em Lorca um trágico ao reverso do que foi a experiência grega. Ao depositar sua investida trágica muito mais no erro do que na sina, Lorca, em sua tragédia moderna, desloca a questão do transcendental para o sujeito. Se a moral pode ser um gigantesco e invencível *daimon* no contexto lorquiano, notaremos que a moral que oprime Yerma não está somente nos olhos impiedosos da sociedade, mas dentro dela mesma, impiedosa igual. Mas, para falar em *daimon*, é preciso pensar a questão do sagrado, que, em *Yerma*, se expressará também por sua aporética ausência. *Yerma* é não só uma tragédia sem ‘sina’, como também sem ‘oráculo’.

3.3.3 Um oráculo que olha o passado: a questão religiosa

A esta altura, já deve ter ficado claro que Lorca se reporta propositalmente em *Yerma* ao modelo clássico da tragédia ática, ainda que no intuito de subvertê-lo e reinterpretá-lo num novo espaço-tempo, numa nova perspectiva estética. Como vimos, o problema do erro trágico, ao por em causa a responsabilidade individual do herói, é acentuado em *Yerma* no sentido de elevar a voz da personagem, que precisa gritar o desejo e, por conseguinte, afirmar o eu. A esfera da sina é tratada, pois, mediante radical inversão da ideia grega, já que há uma inconformidade – isto é, um descompasso – entre a genética fecunda de Yerma e o drama de que padece, qual seja, a impossibilidade de engravidar. Yerma carrega, assim, uma sina que não é dela, mas de Juan, “um homem sem vontade” [*un hombre sin voluntad*], como a páginas tantas ele próprio se define (GARCÍA LORCA, 2001: 78). Se o pensamento trágico de García Lorca configura-se, portanto, a partir de uma intervenção autoral sobre o modelo clássico, há

que se pensar em como o poeta delineia, em sua tragédia vanguardista, a relação de sua heroína com o terreno do sagrado.

Miguel García-Posada (2004: 13) observa que Lorca encenou *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de La Barca, com sua companhia estudantil La Barraca, em 1932. O lorquista acredita, então, que os aspectos alegóricos e simbólicos do clássico barroco terão sido inspiradores para os textos de García Lorca a partir daí (e sabemos que *Yerma* em 1932 já está sendo cogitada). Peter Szondi tem um ensaio curto, mas exemplar, sobre o texto de Calderón, que será para ele uma espécie de prova concreta da possibilidade de reconfiguração do trágico num contexto cristão, de maneira que “as alterações exigidas pela fé cristã, em vez de amenizarem a tragicidade antiga, apenas suscitam novos momentos trágicos”. Para o autor, a primeira ferramenta de que lança mão o poeta do *Siglo de Oro* é justamente a subversão do oráculo, dando novos matizes à predição do infortúnio: “A profecia, aqui, não segue mais a forma geral e institucional do oráculo, mas se dá por meio de duas fontes que se contradizem: o sonho e a ciência” (SZONDI, 2004: 95-96).

O poeta da *Edad de Plata*, por sua vez, também investe, em sua tragédia de 1934, numa desconstrução do oráculo, não sem evidentemente reportar-se em profundidade a ele. A figura que melhor desempenha a função profética em *Yerma* é, sem sombra de dúvidas, a Vieja Pagana. A atitude da camponesa idosa em face do drama de *Yerma* é em muito semelhante à atitude de Tirésias em face do drama de Édipo, na peça de Sófocles. Ao reconhecer na Velha, que relata os tempos do pai de *Yerma*, um depositário da memória e da sabedoria da vida, a heroína de Lorca, neste primeiro encontro com sua “profetiza”, pergunta-lhe às claras: “Por que estou eu seca?” [*¿Por qué estoy yo seca?*]. *Yerma* parece disposta a ouvir a verdade, nua e crua como foi sua pergunta. Mas a Velha recua, porque sabe, como o Tirésias de Sófocles, que a verdade pode ser terrível. E, assim, se esquiva: “Ai! Deixa-me, menina, não me faças falar. Penso muitas coisas que não quero dizer” [*¡Ay! Déjame, muchacha, no me hagas hablar. Pienso muchas cosas que no quiero decir*] (GARCÍA LORCA, 2001: 54-55).

Antes de mais nada, não é à toa que García Lorca torna “profeta” uma mulher. Afinal, segundo algumas variantes míticas, o próprio Tirésias assumirá identidade feminina em certas fases de seu percurso, participando, assim, “de ambas as naturezas, masculina e feminina” (LOURENÇO, 2010: 525). A Vieja Pagana, nesse sentido, tanto aprofunda seu caráter mítico quanto marca sua diferença relativamente ao Tirésias de Sófocles, já que em *Édipo Rei*, como também em *Antígona*, o clássico profeta é inequivocamente homem. Ao que parece, Lorca tenta aproximar o solapamento da mulher andaluz por um patriarcalismo arraigado ao análogo

solapamento sofrido pela mulher grega em face da “*confondante misogynie des Grecs*”, segundo observa Nicole Loraux (1989: 10).

Não por acaso, Lorca investirá sua personagem tirésica, como já observei, de uma atitude socrática, já que o debate sobre a questão da mulher é matéria filosófica em textos de Platão como o Livro IV d’*A República* e o diálogo *Timeu*. Está em debate o problema político do falocentrismo, tema crucial tanto para a tragédia ática quanto para o teatro de Lorca: “*le débat authentiquement socratique qui, jusqu’à l’impossible, fait jouer le féminin sur le masculin. Nul doute que Platon s’en soit souvenu*” (LORAU, 1989: 9). A Velha, ao resguardar a heroína de uma verdade que de tão intensa pode cegar⁷⁶, sabe que Yerma terá de buscar sua *anagnorisis*, seu autoconhecimento, no percurso trágico de um verdadeiro calvário pessoal, experiência que, com o passar do tempo, lhe vai aclarar a verdade. Para Loraux, Tirésias é mais que uma personagem, é de fato uma experiência que dá a ver, na esfera do mito, a problemática do feminino para o homem grego. Mas Yerma, cônica de seu desejo em ser mãe e inconformada com a frustração que lhe cresce com o tempo, protesta diante do silêncio da Velha, que parece fazer parte do mesmo pacote de tantas outras interdições legado às mulheres naquele contexto social:

YERMA (*Triste.*)

As meninas criadas no campo como eu têm cerradas todas as portas. Tudo se volta em meias palavras, gestos, porque todas estas coisas dizem que não se pode saber. E tu também, tu também te calas e te vais com ar de doutora, sabendo tudo, mas negando-o à que morre de sede.

VELHA

A outra mulher serena eu lhe falaria. A ti não. Sou velha e sei o que digo.

YERMA

Então, que Deus me ampare.

VELHA

Deus, não. Eu de Deus nunca gostei. Quando vão se dar conta de que não existe? São os homens os que têm que te amparar.

Na língua original:

YERMA (*Triste.*)

Las muchachas que se crían en el campo como yo tienen cerradas todas las puertas. Todo se vuelve medias palabras, gestos, porque todas estas cosas dicen que no se pueden saber. Y tú también, tú también te callas y te vas con aire de doctora, sabiéndolo todo, pero negándolo a la que se muere de sed.

VIEJA

A otra mujer serena yo le hablaría. A ti no. Soy vieja y sé lo que digo.

⁷⁶ No Livro VII de *A República*, no trecho entre 515c e 516b, Platão, sob a máscara de Sócrates, chama a atenção para a dor e o deslumbramento provocados por uma subida repentina à luz do sol. A imagem, que faz parte da célebre “Alegoria da Caverna”, serve de metáfora a quem busca a verdade sem a parcimônia do aprendizado.

YERMA

Entonces, que Dios me ampare.

VIEJA

*Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe?
Son los hombres los que te tienen que amparar.*

(GARCÍA LORCA, 2001: 57)

O conteúdo transgressor do diálogo – que, numa tacada só, critica o lugar social legado à mulher e sugere a inexistência de Deus – dá o tônus exato da razão pela qual *Yerma*, um dos êxitos de bilheteria da carreira de Lorca, foi um dos mais fortes motivos para o poeta ser considerado, num ambiente de crescente fascismo como a Espanha à beira da Guerra Civil, um comunista subversivo. Ian Gibson (1989: 445) informa que a imprensa de direita, logo após a estreia da peça, considerou “abominável” este diálogo em que a “repulsiva” Velha profere seu paganismo. No geral, os comentários em torno de *Yerma* na mídia reacionária falam de uma obra “imoral, impatriótica, profana e odiosa”. De minha parte, só não concordo com “odiosa”.

Estamos ainda no *Acto Primero*, mas todas as cartas já foram postas na mesa. Lorca contraria em tal medida a predição oracular dos gregos que, além de deslocar o gênero de quem “profetiza” o futuro, ainda destitui a mesma figura de qualquer resquício de fé. A Velha diz que Deus não existe. E diz mais que isso: diz que não gosta, aliás, que nunca gostou, de Deus. Sua sabedoria oracular, portanto, nada diz respeito a uma sensibilidade que a conecte com o transcendental, mas, pelo contrário, diz respeito a uma sabedoria imanente, a uma sabedoria da própria vida: “Sou velha e sei o que digo”, afirma ela. Além disso, ‘não gostar de Deus’ dá à velha certa aura de bruxa que foge da Inquisição, e aí há que se levar em conta as relações simbólicas entre o feminino e o demoníaco, aspectos que sem dúvida frequentam o trágico (como já vimos, no começo desta terceira parte da tese, ao tratarmos do pacto de sangue entre Fausto e Mefisto). Medeia, Gretchen e Yerma são, afinal, demoníacas.

Como sempre, o trágico comparece, no terreno da linguagem, expresso na ambiguidade radical e quase inerente às palavras elas mesmas. E isto Lorca deve ter aprendido, também e não só, com Eurípides e Goethe. Quando diz “São os homens os que têm que te amparar”, a sábia senhora no mínimo duplica a acepção de ‘homens’. Por um lado, ela diz nietzschianamente a Yerma que não há consolo metafísico, que, se há amparo, ele não está em Deus, mas na humanidade. Mas a Velha é sábia demais para não comunicar também que o consolo de Yerma está nos homens, isto é, que só um ‘macho’ (o que, já sabemos, não inclui seu marido) pode lhe fazer um filho. Yerma mostra-se, desde já, uma espécie de anti-Maria, já que, na fisiologia trágica de García Lorca – em que o mundo, despido de transcendência, se

desvela no território desejante do próprio corpo –, não há brechas possíveis para a inseminação divina e milagrosa de que nos dá notícia a lenda bíblica da Anunciação.

A Velha Pagã volta à cena no último ato, dando à tragédia de Lorca a forma simbólica de um ciclo telúrico e feminino, de um ‘eterno retorno’ cuja dimensão temporal conta tanto a sazonalidade dos fenômenos da natureza quanto os ciclos menstruais da mulher. Desta vez, passados os anos e diante da expressão de cansaço de Yerma – que age, segundo a rubrica, como uma “pessoa à qual uma ideia fixa lhe quebra a cabeça” [*persona a la que una idea fija le quiebra la cabeza*] –, a Velha parece disposta a expressar, em palavras, a verdade. A resposta de Yerma confirma que a experiência da dor no tempo já lhe aclarou o entendimento do que sofre. Já neste aspecto, Yerma finca os pés no terreno do trágico, terreno em que, de tanto sofrer, algo se aprende:

VELHA

(...) Antes não podia dizer-te nada, mas agora sim.

YERMA

E que me vais dizer que eu já não saiba?

VELHA

O que já não se pode calar. O que está exposto em cima do telhado. A culpa é de teu marido. Ouves? Deixava cortarem minhas mãos. Nem seu pai, nem seu avô, nem seu bisavô se portaram como homens de casta. Para terem um filho foi necessário juntar o céu com a terra. Foram feitos com saliva. Pelo contrário, tua gente não. Tens irmãos e primos a cem léguas por toda a volta. Olha que maldição veio cair sobre tua formosura.

No original, lemos:

VIEJA

(...) Antes no he podido decirte nada, pero ahora sí.

YERMA

¡Y qué me vas a decir que ya no sepa!

VIEJA

Lo que ya no se puede callar. Lo que está puesto encima del tejado. La culpa es de tu marido. ¿Lo oyes? Me dejaría cortar las manos. Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta. Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra. Están hechos con saliva. En cambio, tu gente no. Tienes hermanos y primos a cien leguas a la redonda. Mira qué maldición ha venido a caer sobre tu hermosura.

(GARCÍA LORCA, 2001: 106-107)

Once again, parece claro que a resposta da Velha à inconformidade de Yerma é fruto de sua sabedoria da vida, de detentora da memória, de portavoz do passado. Ela reporta-se, mnemonicamente, à genealogia de Juan e de Yerma para aferir a verdade dos fatos. Seu método, cujo socratismo já mais de uma vez observamos, é científico. E aí é interessante rememorarmos a reflexão de Szondi sobre a obra de Calderón, poeta que realiza uma inversão

do oráculo grego ao investir profeticamente na ciência. Assim, a Velha praticamente perde sua função oracular, já que, a esta altura, nada se pode dizer a Yerma que ela já não o saiba. Há, entretanto, um elemento em especial no diálogo que o reconecta com o solo grego. A verdade tardiamente revelada a Yerma nada tem de ‘profecia’, mas muito tem de ‘juramento’. Ao explicar seu juízo sobre os antepassados de Juan, a Velha jura a veracidade de suas palavras. O recurso dramático é de alta sofisticação, pois numa única frase Lorca preserva a personagem da Velha Pagã numa esfera ética superior à das Lavadeiras. Não há, assim, espaço para confusões, embora todas sejam mulheres do povo: as Lavadeiras são maledicentes, a Velha Pagã é sábia. A forma assumida pelas palavras de jura remonta ao próprio corpo: “Deixava cortarem minhas mãos” [*Me dejaría cortar las manos*]. O juramento aqui firmado é tipicamente euripídiano, já que em Eurípides os membros, e em específico o braço direito e os joelhos, são recorrentemente pontos de apoio às juras e súplicas. Eis um ponto fulcral em que gregos e modernos se tocam. Para os gregos, o *ethos* é, antes de mais nada, uma dimensão espacial, um limite demarcado no próprio corpo. Para os modernos, o corpo é território de fragmentação e suporte da experiência. A potência poética da Velha Pagã, nesse sentido, é imensa.

Se o impedimento à fortuna de Yerma não se encontra na sina (pelo menos, não na ‘sua’ sina), não será o erro supostamente trágico do casamento um motivo demasiado débil para justificar a definitiva infecundidade da heroína? A resposta é: sim. E é por isso que Lorca carrega nas tintas, em *Yerma*, ao lidar com a questão da moral cristã e campesina, que assume, então, o estatuto de um autêntico *daimon*, de uma potência superior contra a qual a inclinação individual nada pode. A própria Velha Pagã faz a Yerma a indecorosa proposta de procurar outro homem⁷⁷, mas a personagem de Lorca, imbuída de honradez nata, não vende a alma ao diabo. Estamos na romaria que serve de cenário e atmosfera ao último quadro da peça:

VELHA

Quando te vi na romaria me deu um aperto no coração. Aqui vêm as mulheres para conhecer homens novos. E o Santo faz o milagre. Meu filho está sentado atrás da ermida esperando-te. Minha casa precisa de uma mulher. Vem com ele e viveremos os três juntos. Meu filho é de sangue. Como eu. Se entras em minha casa ainda sentes cheirar a berços. A cinza de tua colcha te devolverá pão e sal para as crias. Anda. Não te importes com as pessoas. E quanto a teu marido, há em minha casa entranhas e ferramentas para que nem sequer atravesse a rua.

YERMA

Cala, cala, se não é isso! Nunca o faria. Eu não posso ir procurar. Parece-te que posso conhecer outro homem? Onde pões minha honra? A água não pode correr para trás nem a lua cheia sai ao meio dia. Vai-te. Pelo caminho que vou seguirei. Pensaste a sério que eu podia dobrar-me a outro homem? Que eu lhe vá pedir o que é meu como uma escrava? Conhece-me, para que nunca mais me fales. Eu não procuro.

⁷⁷ Lilian Silva Ribeiro (2009: 1349) realizou um estudo breve e pontual das alcoviteiras na obra de García Lorca, que representariam, em certa medida, uma possibilidade de redenção para as protagonistas angustiadas.

VELHA

Quando se tem sede, se agradece a água.

No original, lê-se:

VIEJA

Cuando te vi en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el Santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.

YERMA

¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.

VIEJA

Cuando se tiene sed, se agradece el agua.

(GARCÍA LORCA, 2001: 107)

Fica claro aqui o *daimon* que solapa Yerma: a moral que ela própria carrega introjetada e que se lhe configura como uma verdade socrática, tão eterna e imutável quanto o são o curso das águas e a aparição da lua cheia. A esta altura do drama, já não nos surpreendemos com a atitude de Yerma: sua retidão moral já se tinha afigurado na despedida de Víctor, quando, aliás, rememoramos a Noiva de *Bodas de sangre*, uma espécie de duplo contrário de Yerma. A tragédia de Yerma é insolúvel justamente porque insolúvel é o impasse de sua natureza. Para ela, ser mãe é tão natural quanto antinatural seria buscar outro homem que não o seu próprio marido.

Não é só na subversão do oráculo, portanto, que García Lorca engendra sua problematização do sagrado em *Yerma*, senão também nos territórios da moral cristã e do rito religioso em si. O terceiro e último ato da peça caracteriza-se justamente por esse deslocamento ao espaço do sagrado, espaço este em que a religiosidade é experienciada para além do rito institucionalizado (católico), mas flerta, na verdade, com os ritos mágicos e telúricos, evocados desde uma perspectiva arcaica. No primeiro quadro, assistimos à chegada de Yerma à casa de Dolores, a rezadeira. As duas regressam do cemitério, onde estiveram, ainda antes da alvorada, rezando pela causa de Yerma. Diz Dolores: “Muitas vezes eu tenho feito estas orações no cemitério com mulheres que ansiavam crias e todas tiveram medo. Todas menos tu” [*Muchas veces yo he hecho estas oraciones en el cementerio con mujeres que ansiaban críos y todas han pasado miedo. Todas menos tú*]. Ao que responde Yerma: “Eu

vim pelo resultado. Acho que não és mulher enganadora” [*Yo he venido por el resultado. Creo que no eres mujer engañadora*] (GARCÍA LORCA, 2001: 90).

Uma vez mais, o poeta aprofunda o drama por meio do contraste de imagens. Num ritual de evocação da vida e do nascimento, o cenário é o cemitério, espaço por excelência consagrado à morte. Também pela mesma lógica antitética, o rito é noturno (lunar, em vez de solar), antecipa-se ao próprio amanhecer. A relação de Yerma com as rezas é, segundo o diálogo, estritamente pragmática: “Eu vim pelo resultado”. Ou seja, Yerma não busca, no espaço da evocação espiritual, nenhuma iluminação, nenhuma transcendência que a console de seu mal. Pelo contrário, o que a heroína espera é tão só um comércio com o sagrado, no qual ela oferece suas rezas em câmbio de alcançar uma graça, a gravidez. Também por isso, Yerma não tem medo.

Também, mas não só. A personagem de Lorca, a esta altura, vai cada vez mais assumindo uma atitude fria, em que a emotividade e a doçura que a caracterizaram no primeiro ato vão dando lugar a uma disposição de espírito algo anestesiada. Yerma já por nada se deixa atingir ou comover. Assistimos, neste ato, a uma verdadeira metamorfose da personagem, que abandona o cariz solar de sua disposição materna inicial e adentra, cada vez mais, o terreno da sombra, dos mistérios lunares⁷⁸. Yerma padece, assim, de uma metamorfose trágica análoga à de Medeia e à de Gretchen, personagens que, no abrir do pano, demonstram fragilidade frente a um mundo que não lhes perdoa a delicadeza feminil. Movidas, porém, pelo impulso trágico que o próprio feminino não consegue recalcar, viram a mesa e emergem, vingativas, com um sem igual poder destrutivo. Diz Yerma, no mesmo quadro: “Olha que estou só. Como se a lua procurasse por ela mesma no céu” [*Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma en el cielo*] (GARCÍA LORCA, 2001: 97). O feminino, solapado na tragédia, vai, aqui, cada vez mais se convertendo em suas feições míticas, simbólicas, ligadas à arqueologia fisiológica da mulher e às imagens do inconsciente (cf. SILVEIRA, 2008: 159-184)⁷⁹.

Mas as Cunhadas, vigilantes de Yerma, avisam a Juan que a mulher passou a noite fora de casa. O marido vai, então, em busca da esposa, ou melhor, de sua honra,

⁷⁸ Com relação ao tema da ambiguidade materna em Lorca, vd. a reflexão de Beth Wellington (1993: 27-42) sobre “The Dual Mother” nas tragédias rurais.

⁷⁹ A relação entre o feminino e o lunar, sabemos, encontra grande ressonância na literatura trágica, como não nos deixa mentir Oscar Wilde (1993) em sua *Salomé*, para citarmos um exemplo emblemático, dentre os incontáveis possíveis. No conjunto da obra de García Lorca, tal associação repete-se incansavelmente, mas é curioso notar que, para o poeta, a metáfora feminil-lunar soa tão imagética que as palavras parecem não ser suficientes para expressá-la, de modo que sua produção visual teve de acolhê-la mais explicitamente. Recordo-me, sobretudo, do roteiro cinematográfico composto por García Lorca entre 1929 e 1930, intitulado *Viaje a la luna* (cf. Melchior, 2009), e do desenho *Teorema de la mujer que se come la luna* (cf. Olmedo, 2009), também de 1930.

aparentemente maculada com o sumiço de Yerma. O encontro é, claro, estrondoso, e traz à tona, uma vez mais, o já referido *daimon* que assombra as personagens deste drama, qual seja, a moral, que se expressa tanto em seu caráter social (a questão das aparências, da preocupação com o que os outros vão pensar ou dizer) quanto em seus aspectos mais constitutivos (nomeadamente, a honra individual). Vale a pena acompanhar uma parte, pelo menos, do diálogo:

DOLORES (*Forte.*)

Tua mulher não fez nada de mal.

JUAN

Está fazendo-o desde o mesmo dia do casamento. Olhando-me com duas agulhas, passando as noites em vigília com os olhos abertos ao meu lado e enchendo de maus suspiros meus travesseiros.

YERMA

Cala-te!

JUAN

E eu não aguento mais. Porque é preciso ser de bronze para ver a teu lado uma mulher que te quer meter os dedos dentro do coração e que sai à noite fora de sua casa, em busca de quê? Me diz, buscando o quê?! As ruas estão cheias de machos. Nas ruas não há flores para cortar.

YERMA

Eu não te deixo falar nem uma só palavra. Nem uma mais. Parece a ti e a tua gente que são vocês os únicos que guardam honra, e não sabes que minha casta não teve nunca nada que ocultar. Anda. Aproxima-te de mim e cheira meu vestido; aproxima-te! E vê onde encontras um cheiro que não seja teu, que não seja de teu corpo. Põe-me nua no meio da praça e me cospe. Faz comigo o que quiseres, que sou tua mulher, mas escusa-te de pôr nome de varão sobre meus peitos.

Ou, em espanhol:

DOLORES (*Fuerte.*)

Tu mujer no ha hecho nada malo.

JUAN

Lo está haciendo desde el mismo día de la boda. Mirándome con dos agujas, pasando las noches en vela con los ojos abiertos al lado mío y llenando de malos suspiros mis almohadas.

YERMA

¡Cállate!

JUAN

Y yo no puedo más. Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué? ¡Díme!, buscando qué? Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar.

YERMA

No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda. Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver donde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.

(GARCÍA LORCA, 2001: 95-96)

O diálogo é cristalino em evidenciar as concepções morais que balizam os sentimentos de honradez de Yerma e Juan, situados, portanto, em polos opostos. Para Yerma, a honra diz respeito à não ocultação, isto é, a uma correção moral e de caráter que dá ao indivíduo e a sua casta o sentimento de nada dever a ninguém. Para Juan, pelo contrário, a honra diz respeito a ocultar, a sete chaves, aquilo que pode servir de motivo à maledicência do povo. Uma vez mais, fica claro que a infecundidade de Yerma é sintoma da impotência de Juan, que quer esconder a mulher em casa para resguardar, dos olhares alheios, a mácula de sua própria masculinidade. Juan diz que “as ruas estão cheias de machos”. Ou seja, se Yerma precisa ficar em casa para proteger-se dos machos à solta, é porque em sua própria alcova não há macho algum. Ela mesma sabe que seu corpo não é tocado por nenhum homem, já que, embora diga ter em seu vestido tão só o cheiro do próprio Juan, diz também que não é possível pôr, sobre seus peitos, o nome de qualquer varão.

A cena, que se desenvolve em seguida ao rito no cemitério, confirma aquilo que, desde o primeiro ato, a Velha Pagã já nos tinha alertado: não é Deus quem tem de consolar, mas, sim, os homens. Ao que parece, o sentimento trágico de Yerma configura-se na mais absoluta das solidões, já que nem nos deuses nem nos homens (ou melhor, no único homem a que sua moral lhe permite recorrer) parece haver consolação possível. Neste quadro, como no seguinte, Lorca estrutura suas cenas precisamente com uma mesma alternância, em que o inicial recurso ao rito religioso é abruptamente interrompido e impossibilitado pela moral constrangedora. O poeta parece evocar, assim, a concepção de sentimento trágico defendida por Miguel de Unamuno, autor referencial para a geração de García Lorca.

Inspirado na ideia platônica do Bem essencial, imutável e eterno (assim como na discussão acerca da imortalidade da alma presente no *Fédon*), mas dando-lhe roupagem humanista e cristã, Unamuno (2005: 299) defende que só a consciência pode dar finalidade ao Universo. Tal consciência significa, contraditoriamente, a fé na imortalidade da alma (UNAMUNO, 2005: 475) e, ao mesmo tempo, a certeza da morte e da dor (UNAMUNO, 2005: 281). O conflito entre a consciência da morte e o desejo de imortalidade, assim, funda o sentimento trágico de nossa condição existencial. Trata-se de um conflito, antes de mais nada, gnosiológico, já que nele se interpõem a ciência (a certeza da morte) e a fé (a crença de que a alma é imortal). Para Unamuno, esse sentimento, marcado pelo desespero religioso de não nos resignarmos à morte, de querermos ser eternos, funda a consciência “*de aquellos individuos y de aquellos pueblos que no padecen ni de estupidez intelectual ni de estupidez sentimental*”

(UNAMUNO, 2005: 263). Ou seja, o conflito entre ciência e fé, ou entre razão e emotividade, apresenta-se como trágica condição de possibilidade de todo o conhecimento.

Se a argumentação do filósofo parasse por aqui, seríamos capazes de reconhecer muito desse traço trágico conflitivo e constitutivo em *Yerma*, já que seu investimento no sagrado, neste terceiro ato do drama, é muito marcado por sua não resignação em face da dor que se já lhe revelou inconteste. Inconformada com a frustração de suas ambições maternas, *Yerma* recorre, desesperadamente, ao sagrado, fazendo da fé, antes de mais nada, um ato de protesto, tal e qual propõe Unamuno. Entretanto, se, para o filósofo espanhol, a dúvida que nasce do conflito entre razão e fé fundamenta, por um lado, todo o movimento do pensar, já a solução intuitiva que ele mesmo propõe para o conflito, por outro, dá a sua teoria do trágico um cariz dogmático.

Embora o próprio Unamuno dedique um capítulo inteiro de seu livro à crítica do dogmatismo católico, o filósofo sustenta que o ‘elã vital’ [*añelo vital*] da consciência – definido, grosso modo, como a consciência de que temos consciência – é suficiente para atestar a validade de nossa imortalidade. Unamuno defende então: “*la inmortalidad del alma individual es un contrasentido lógico (...); pero la sinceridad me lleva a afirmar también que no me resigno a esa otra afirmación y que protesto contra su validez. Lo que siento es una verdad*” (UNAMUNO, 2005: 254). Para Unamuno, no tocante ao tema da imortalidade, a dúvida é menos um aparato cético e mais uma manifestação do desespero religioso, ou seja, ela é, antes, “*la salvadora incertidumbre, nuestro supremo consuelo*” (UNAMUNO, 2005: 255).

Ora, salvação e consolo supremo não são atributos de dúvida alguma, ainda mais de uma dúvida supostamente trágica e filosófica. Salvação e consolo supremo são, no fundo, muletas da suposta certeza metafísica e do dogmatismo cristão. E, nesse sentido, García Lorca, embora roce a proposta filosófica de Unamuno, distancia-se sobremaneira do mestre, preferindo mergulhar, com maior profundidade, no universo trágico de Nietzsche, onde encontra a absoluta falta de consolo ou salvação da tragicidade dionisíaca. Imagino, porém, que Unamuno tenha reagido, senão com entusiasmo, ao menos com grande interesse ao conteúdo trágico de *Yerma*, já que não só esteve presente ao ensaio geral de 28 de dezembro de 1934 no Teatro Español de Madrid, como regressou à mesma plateia, na noite seguinte, para a estreia absoluta da obra (cf. GIBSON, 1989: 444). Saliente-se, sem embargo, o fato de o filósofo e poeta – que também exercitou a escritura trágica em revisitações a mitos clássicos como Fedra e Medeia – ter se manifestado, anos antes, contrário à “*actitud civil y moral*” dos jovens poetas que, tendo Lorca entre os cabeças, propuseram a renovação das letras

espanholas a partir de um retorno ao gongorismo. Em 1927, Unamuno perguntava-se pelo patriotismo desta “*castrada intelectualidad*” (OLMEDO, 2009: 71).

O ato desesperado de Yerma, ao recorrer ao sagrado como última instância possível, é um ato moderno, ou, nos termos de Vilém Flusser (1983: 21), um ato de “entrar na fé pela porta dos fundos”. Para Yerma, Deus está morto. Mas está morto não só porque, como lhe sugeriu a Velha, já não é mais possível encontrar no sagrado qualquer redenção, e sim porque tampouco no homem – supostamente, imagem e semelhança divinas – há consolo: “passa a ser insinceridade total querer reconhecer no homem a imagem de Deus”. A crise dos fundamentos a que assistimos no século XX, da qual “Auschwitz é o protótipo”, vai além do simples conflito entre fé e razão previsto por Unamuno. “Não se trata, portanto, de oposição entre fé e saber, mas de crise de confiança no homem, inclusive no saber humano. Os pressupostos da ciência (...) merecem tão pouca confiança quanto os dogmas das religiões estabelecidas. Ambos são inacreditáveis” (FLUSSER, 1983: 20).

Assim, o trágico, segundo Lorca, molda-se muito menos num conflito, de raiz religiosa, com o imaginário cristão e muito mais num apelo dionisíaco ao próprio corpo. O conflito lorquiano, à maneira de Nietzsche, é não com o sentimento religioso sobre o qual elucubra Unamuno, mas, isto sim, com a instância política representada pelo cristianismo, manifesta em suas prerrogativas dogmáticas e morais. É dionisíaco, ou nada cristão – o último quadro de *Yerma*. As imagens sugeridas pelo poeta, desde as rubricas, dão a ver um culto religioso no qual o feminino e o demoníaco parecem fundidos⁸⁰. As mulheres estão descalças (conectadas à terra, portanto) e levam oferendas à ermida situada nas montanhas. O canto que entoam, de forte conteúdo sexual, confessa a graça que esperam obter:

Não te pude ver
quando eras solteira,
mas casada
te encontrarei.
Te desnudarei
casada e romeira,
quando no escuro
as doze deem.

Em espanhol, cantam:

*No te pude ver
quando eras soltera
mas de casada
te encontraré.*

⁸⁰ Robert Lima (1990: 63-81) realiza um estudo específico sobre os elementos pagãos e ritualísticos que configuram o dionisíaco em *Yerma*.

*Te desnudaré
casada y romera,
cuando en lo oscuro
las doce den.*

(GARCÍA LORCA, 2001: 99)

Nota-se que o rito é lunar, que se dá sob a atmosfera do escuro e da meia noite, e que subverte a aparência sacramental do casamento e da romaria em desnudamento e sensualidade. Recordemos o que diz a Velha neste mesmo quadro: “Aqui vêm as mulheres para conhecer homens novos”. O auge dionisíaco do rito, porém, dá-se com a entrada das máscaras populares em cena, como sugere a didascália: “O macho empunha um chifre de touro na mão. Não são grotescas de modo algum, senão de grande beleza e com um sentido de pura terra. A fêmea agita um colar de grandes guizos. (...) Está muito de noite” [*El macho empuña un cuerno de toro en la mano. No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra. La hembra agita un collar de grandes cascabeles. (...) Está muy anochecido*].

Como já sabemos, nesse interstício entre o sagrado e o profano, entre o que remete à terra e ao transcendental, está, para Lorca, o olhar da criança, que tudo vê. Há meninos, portanto, presentes nesta festa. Assim grita um deles, diante da dança que macho e fêmea executam: “*¡El demonio y su mujer! ¡El demonio y su mujer!*” (GARCÍA LORCA, 2001: 103). Lorca confirma, assim, a relação quase direta entre a mulher e o demônio, tal e qual já propunha Goethe ao representar, na *Gretchenragödie*, os ritos de bruxaria que consagraram o destino trágico de Margarida. Tanto lá como aqui, a festa se dá à noite, nas montanhas e tendo a criança como mediadora do diálogo entre o demônio e as mulheres, “*las endemoniadas mujeres*”, como diz a Velha Pagã (GARCÍA LORCA, 2001: 54). Como nos relatou Zaratustra em seu sonho, a criança, que nos furta a imagem ao espelho, carrega “o riso escarminho de um diabo”.

Se ainda faltava algum elemento para caracterizar o ambiente orgiástico em que se dá tal celebração, já não falta mais: sim, temos vinho. Entre as mulheres que aproveitam a festa, uma delas nos informa: “Mais de quarenta tonéis de vinho eu vi nas costas da ermida” [*Más de cuarenta toneles de vino he visto en las espaldas de la ermita*] (GARCÍA LORCA, 2001: 101). Yerma, aliás, já notou que Juan está bêbado. A presença indispensável do licor de Baco na festa conecta este último ato de Yerma com o primeiro ato de outra peça, que, muitos creem, daria continuação à trilogia. Afinal, na única página de *La destrucción de Sodoma* que nos chegou ao alcance dos olhos, vemos uma cidade abandonada às mulheres, já que os homens “levaram todo o vinho dos tonéis” e, distantes, “passam quatro dias bêbados”

(GARCÍA LORCA, 1987: 117). Uma cidade consagrada às mulheres, às bacantes que conduzem a festa, é ao que assistimos neste quadro conclusivo de *Yerma*, quadro em que o feminino, veremos, devorará o masculino.

Segundo Ian Gibson (1989: 445), toda a cena orgiaca, em *Yerma*, é inspirada na romaria anual à aldeia andaluza de Moclín. Creio que sim, mas, por outro lado, não me parece que García Lorca tenha se atido a uma festa em específico, senão que sintetizou diversas celebrações e simbologias populares em sua criação poética. Há que se levar em conta, por exemplo, o culto andaluz aos três arcanjos, ao qual já aludimos quando tratamos dos poemas do *Romancero gitano*. A romaria já fora anunciada, ao que parece, no ato anterior: “em outubro iremos ao Santo que dizem que os dá à que pede com ânsia” [*en octubre iremos al Santo que dicen que los da a la que lo pide con ansia*] (GARCÍA LORCA, 2001: 59). O pedido em causa, claro está, é por filhos e, se bem que a festa se realiza em outubro, os arcanjos são celebrados no finzinho de setembro. O calendário sazonal aponta para a fecundidade, para o plantio, já que a festa se dá em meio ao outono. A ideia é que, justamente, o inverno seja o período de gestação e que a primavera, a seguir, traga o florescimento e a colheita. Assim como entramos no território do inverno, entramos também nos domínios da noite. *Yerma* está descalça e segura uma vela anelada quando, ao anoitecer, profere sua reza:

O céu tem jardins
com roseiras de alegria,
Entre roseira e roseira
a rosa de maravilha.
Raio de aurora aparece
e um arcanjo a vigia,
as asas como tormentas,
os olhos como agonias.
Ao redor de suas folhas
arroyos de leite morno
brincam e molham a cara
das estrelas tranquilas.
Senhor, abre tua roseira
sobre minha carne murcha.

Em espanhol, ela reza:

*El cielo tiene jardines
con rosales de alegría,
entre rosal y rosal
la rosa de maravilla.
Rayo de aurora parece,
y un arcángel la vigila,
las alas como tormentas,
los ojos como agonías.
Alrededor de sus hojas
arroyos de leche tibia
juegan y mojan la cara
de las estrellas tranquilas.*

*Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita.*

(GARCÍA LORCA, 2001: 101-102)

Nota-se que o aprofundamento no arcaico requer também um regresso ao lírico, gênero poético que, sabemos, antecede e origina o dramático, que, por sua vez, nasce trágico. Estamos no igualmente dionisíaco e pré teatral universo dos ditirambos, em que o poema evoca a presença divina. O arcanjo senhor pelo qual Yerma clama é, inevitavelmente, San Gabriel, já que este canto de 1934 é quase um plágio do romance composto pelo próprio Lorca em 1927, ao qual já aludimos neste trabalho. Para além da musicalidade de balada, que é a mesma nos dois poemas, algumas imagens são absolutamente idênticas, como a referência ao arcanjo, ao rosto, ao peito repleto de leite morno. Outras imagens nada são além de variações sutis em torno de um mesmo tema: se aqui as rosas são “de maravilha”, lá os jasmims é que o eram.

Pois bem, uma vez mais, Yerma configura-se como um duplo ao avesso da virgem Maria. A castidade a que está condenada, pela sorte de um marido que não a quer nem deseja, faz do milagre o único caminho possível para sua gravidez. Porém, embora o desejo de Yerma, de tão autêntico, lhe obrigue a recorrer a todas as instâncias possíveis ou imagináveis para ter atendida sua causa, ela não crê em nada que não seja no próprio desejo, no próprio sangue. Yerma aprendeu, com a Velha e com Zaratustra, que não há consolo possível para além da paixão humana, e que lhe perdoe seu fiel espectador Miguel de Unamuno. A certeza, agora absoluta, de que jamais gestará um filho desaba sobre ela neste último ato, quando se vê sozinha diante do silêncio dos deuses e da recusa dos homens. O território de sua dor, que visitaremos a seguir, é trágico porque esgarça o conflito entre a surrealidade do sonho e a materialidade do corpo. A fisiologia trágica em Lorca faz do corpo feminino o suporte da dor e da afirmatividade dionisíaca.

3.3.4 O desejo e o sonho, a dor e o corpo feminino: a tragédia-síntese

O abrir do pano em *Yerma* retira-nos, de um só golpe, do tempo-espaço ordinário, convocando o espectador a suspender a descrença e, assim, embarcar no território do sonho, tomado, por Lorca, como metáfora do próprio tempo-espaço da ficção. Neste metateatro, eis o que nos descreve a rubrica: “A cena tem uma estranha luz de sonho. Um pastor sai na ponta

dos pés olhando fixamente Yerma. Carrega pela mão um menino vestido de branco. Soa o relógio. Quando sai o pastor, a luz muda para uma alegre luz de manhã de primavera. Yerma desperta” [*La escena tiene una extraña luz de sueño. Un pastor sale de puntillas mirando fijamente a Yerma. Lleva de la mano a un niño vestido de blanco. Suena el reloj. Cuando sale el pastor la luz se cambia por una alegre luz de primavera. Yerma se despierta*].

A primeira imagem da obra, portanto, não só delimita o vocabulário de vanguarda (isto é, o onírico, o surreal) a que se deve habituar o espectador de Lorca, como deixa claro o motivo que permeará todo o texto, qual seja, a criança que povoa o sonho – logo, o desejo – da protagonista. Seria simples se, com o despertar, Yerma interrompesse seu sonho maternal: teríamos, assim, uma obra desenvolvida em dois planos paralelos (o sonho e a realidade), à semelhança de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (2004, vol. 1). Entretanto, aqui, os planos se confundem e contaminam. O trágico se faz audível como puro jogo da linguagem para que, à maneira de Nietzsche, reconheçamos o humano nos interstícios entre a arte e a vida. Yerma já despertou, mas ainda escuta o canto do pastor com quem sonhava:

À nana, nana, nana,
à naninha faremos
uma chocinha no campo
e nela nos meteremos.

No espanhol:

*A la nana, nana, nana,
a la nanita le haremos
una chocita en el campo
y en ella nos meteremos.*

(GARCÍA LORCA, 2001: 41)

A canção de ninar ratifica o ambiente de desejo e vocação maternal e, além disso, recupera uma forma poética muito presente em *Bodas de sangre*, texto que, na chamada *Trilogía dramática de la tierra española*, antecede *Yerma*. O canto de embalar, portanto, situa-se nesse espaço de indistinção entre a vigília e o sono, quando a voz da mãe é a voz mítica de Morpheus. Para Peter Sloterdijk (2003: 446), que compara o cantar materno ao canto homérico das Sereias, a canção das mães “*desarrolla los supuestos decisivos de la subjetividad motóricomusical*”. Se entendemos, como entendemos, o percurso trágico de qualquer herói como um percurso de individuação, vamos concordar também com García Lorca, que vê neste cantar tradicional das mães uma espécie de aprendizado pelo terror, já

que, se suas melodias são, por um lado, cantos de amor, não deixam de ser, por outro, cantos de pesadelo. Diz o próprio García Lorca, em sua conferência dedicada ao tema, que

no debemos olvidar que la canción de cuna está inventada (...) por las pobres mujeres cuyos niños son para ellas una carga, una cruz, pesada, con la cual muchas veces ya no pueden. Cada hijo, en vez de ser una alegría, es una pesadumbre, y naturalmente, no pueden dejar de cantarles, aun en medio de su amor, su desgana de la vida (GARCÍA LORCA, 1984: 157).

No cantar materno, segundo o poeta, opera uma tradição viva, em que se fazem ouvir as vozes imperiosas que patinam no sangue materno (GARCÍA LORCA, 1984: 154)⁸¹. *Yerma* inicia-se, portanto, nesse espaço de evocação infantil, mítica e trágica. É curioso notar o jogo de contrastes entre o princípio e o fim do drama. Já vimos que, no terceiro ato, a dimensão ritual se dá pelas imagens do inverno, do escuro e do anoitecer. Aqui, quando a peça apenas começa, o território é também mítico, sem embargo ligado ao amanhecer, à claridade e à primavera. Uma vez mais, é possível percebermos que a obra se estrutura em forma circular e sazonal, tirando grande proveito dos contrastes que fundamentam qualquer concepção, mas em especial a de Lorca, da tragédia e do trágico. Sob tal perspectiva, o espaço psíquico do desejo materno é necessariamente o espaço onírico, terreno onde o lírico e o idílico trafegam sem interdições. *Yerma* manifestará seu desejo, portanto, nesse mesmo solo de autenticidade, oposto, por sua vez, ao pragmatismo economicista de Juan, “*hombre sin voluntad*” cuja visão de mundo recalca o querer e a fantasia.

Como já vimos, Juan espera que, em sua ausência (ou, mais ainda, em sua presença), a mulher durma. *Yerma*, em protesto, passa “*las noches en vela con los ojos abiertos*”. Claro, não é possível haver sono nem sonho onde não há desejo. Por outro lado, toda a geografia da afirmação do querer materno, em *Yerma*, está desenhada no ambiente onírico e na intersecção entre o sono e a vigília, quando a consciência, apta ao delírio, se torna livre e esmaecida. Os solilóquios poéticos de *Yerma* revelam precisamente este tônus, acentuado pela liberdade expressiva de quem está só consigo mesma. No primeiro deles, quando pergunta “Que pedes, menino, desde tão longe?” [*¿Qué pides, niño, desde tan lejos?*], as rubricas sugerem à atriz que aja “como se falasse com um menino” [*como si hablara con un niño*]. Antes do poema, *Yerma* “alça os braços num lindo bocejo” [*alza los brazos en un hermoso bostezo*] (GARCÍA LORCA, 2001: 45). O segundo monólogo, que se inicia com o verso “Ai, que prado de mágoa!” [*¡Ay, qué prado de pena!*], embora já numa altura em que o “sonho” de *Yerma*

⁸¹ Um estudo comparativo entre a conferência que García Lorca dispensou ao tema das canções de berço e a interpretação filosófica deste mesmo universo por Peter Sloterdijk pode ser acedido no artigo que eu próprio dediquei ao tema, “Ambiguidade trágica e condição materna em García Lorca” (vd. Castro Filho, 2009: 487-492).

caminha para a devastação, é precedido pela rubrica “Como sonhando” [*Como soñando*] (GARCÍA LORCA, 2001: 80). O sono (ou sonho, já que em espanhol dá na mesma), portanto, é este estado corpóreo, fisiológico, em que a imaginação é confrontada com o desejo mais íntimo e genuíno. A presença varonil de Víctor, já sugerida no sonho que Yerma compartilhou conosco no começo da peça, também evocará essa escuta do inconsciente. “Tremendo” [*Temblando*], ela pergunta a Víctor:

YERMA
(...) Ouves?

VÍCTOR
O quê?

YERMA
Não sentes chorar?

VÍCTOR (*Escutando.*)
Não.

YERMA
Tive a impressão de que chorava um menino.

VÍCTOR
Sim?

YERMA
Muito perto. E chorava como que afogado.

VÍCTOR
Por aqui há sempre muitos meninos que vêm roubar fruta.

YERMA
Não. É a voz de um menino pequeno. (*Pausa.*)

VÍCTOR
Não ouço nada.

YERMA
Devem ser ilusões minhas.

Em espanhol:

YERMA
(...) ¿Oyes?

VÍCTOR
¿Qué?

YERMA
¿No sientes llorar?

VÍCTOR (*Escuchando.*)
No.

YERMA
Me había parecido que llorava un niño.

VÍCTOR
¿Sí?

YERMA
Muy cerca. Y lloraba como ahogado.

VÍCTOR
Por aquí hay siempre muchos niños que vienen a robar fruta.

YERMA
No. Es la voz de un niño pequeño. (Pausa.)

VÍCTOR
No oigo nada.

YERMA
Serán ilusiones mías.

(GARCÍA LORCA, 2001: 63-64)

Regressa, no diálogo, a imagem terrível da criança afogada, que, como vimos, frequenta assiduamente a produção lírica de García Lorca. Por sua potência simbólica, a imagem ganha especial relevo, já sabemos, a partir do ciclo novaiorquino (por volta de 1929), que representou um *crash* estilístico na produção lorquiana e o aproximou, ainda mais, de certos dispositivos surrealistas. Recordemos o poema “Infância e morte”, aludido páginas atrás. Parece-me importante observarmos não só o aspecto onírico do desejo de Yerma (e, na esteira, da tensão erótica que instaura a presença de Víctor), mas, talvez e sobretudo, o lado sombrio desse mesmo desejo. E é aqui que começa a aparecer, em Yerma, sua face infanticida, já que seu delírio com a criança aponta para o choro e o afogamento – ou, em última instância, para a dor e a morte.

O ilusionismo alucinatório, o retorno aos tempos de infância e o sonho como lugar mental próximo ao maravilhoso caracterizam, segundo Fiona Bradley (1999: 32-35), as poéticas de criadores surrealistas como Salvador Dalí e Max Ernst. A mesma autora observa que, desde 1929, os artistas que trafegam por poéticas surreais abandonam suas experiências em torno do automatismo psíquico, preferindo criar no âmbito do que Dalí chamou de “irracionalidade concreta” (BRADLEY, 1999: 33). O dado é interessante, já que Lorca, assim como seus pares da *Generación del 27*, embora simpatizasse com a liberdade combinatória das imagens surreais, nunca abriu mão da criação consciente, do poema lapidado pelo estilo. Ao evocar a reserva onírica surreal para dar a ver uma disposição do espírito, a Yerma de Lorca não só afirma uma concepção trágica particular, como afirma uma particular visada de mundo (que tem no delírio a expressão da autenticidade), tão onírica quanto a afirmada pelo Quijote de Cervantes ou pelo Segismundo de Calderón. Nesse sentido, o trágico é, segundo

Yerma, uma dolorosa “verdade quixotesca”⁸². O sonho é, portanto, menos freudiano e mais cervantino.

Yerma, com o passar do tempo, expressa o medo de que sua frustração faça do sonho obsessão e, assim, torne-a louca e má. Por mais de uma vez, ela revela um mesmo temor: “Acabarei acreditando que eu mesma sou meu filho” [*Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo*] (GARCÍA LORCA, 2001: 82). A loucura, que desoculta a maldade, é um perigo para quem, como ela, caminha numa errância *contranatura*: “A mulher do campo que não dá filhos é inútil como um maço de espinhos, e até má” [*la mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos, y hasta mala*] (GARCÍA LORCA, 2001: 81). A metáfora não é casual: o calvário de Yerma é sofrido numa dimensão corpórea, fisiológica, em tudo identificada com o universo telúrico e vegetal, ao qual a heroína, em crescente catacrese, se vai fundindo. Já no primeiro ato, ela dizia: “Muitas noites saio descalça ao quintal para pisar a terra, não sei por quê. Se continuo assim, acabarei tornando-me má” [*Muchas noches salgo descalza al patio para pisar la tierra, no sé por qué. Si sigo así, acabaré volviéndome mala*] (GARCÍA LORCA, 2001: 49).

No mesmo ato, ela sofre como se falasse com o próprio filho: “Como me dói esta cintura,/ onde terás primeiro berço!” [*¿Cómo me duele esta cintura,/ donde tendrás primera cuna!*] (GARCÍA LORCA, 2001: 52). E aqui fica patente sua relação ambígua com a dor que lhe acompanhará no curso de toda a tragédia; dor esta, nunca é demais repetir, que é sempre física, isto é, sentida e suportada no corpo. Este ventre dói pelo vazio de uma gravidez que não vem, dói pelas cólicas menstruais que, mês a mês, lhe furtam um pouco mais a fecundidade. Em contrapartida, seu desejo é também pela dor, pelas dores do parto e da maternidade: é em busca da rezadeira Dolores – nome que atinge, em tal contexto, gravidade alegórica – que Yerma vai para solucionar sua causa. O tônus dessa autêntica paixão, durante a qual expia uma sina que não é sua, vai se mostrar nas impressionantes imagens de seu solilóquio lírico no segundo ato, ao qual atentamos tão só para um trecho:

Estes dois mananciais que eu tenho
de leite morno, são na espessura
de minha carne dois pulsos de cavalo
que fazem latejar o ramo de minha angústia.
Ai, peitos cegos sob meu vestido!
Ai, pombas sem olhos nem brancura!
Ai, que dor de sangue prisioneiro
está me cravando vespas na nuca!⁸³

⁸² Tomo a expressão emprestada de Gustavo Bernardo, do artigo “Verdades Quixotescas” (JORNAL DO BRASIL, 23 abr. 2005), disponível em <http://www.dubitoergosum.xpg.com.br/editor45.htm>. Acessado em 29 de setembro de 2011.

Em espanhol:

*Estos dos mananciales que yo tengo
de leche tibia, son en la espesura
de mi carne dos pulsos de caballo
que hacen latir la rama de mi angustia.
¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido!
¡Ay, palomas sin ojos ni blancura!
¡Ay, qué dolor de sangre prisionera
me está clavando avispas en la nuca.*

(GARCÍA LORCA, 2001: 80)

A imagem física e metamórfica da dor de Yerma – que carrega a condição ambígua de ser, literalmente, a dor pela ausência de uma dor que se deseja (ou seja, a dor da espera pela dor) – é sobrerrepleta de terror. Trata-se de uma dor que, por exceder a fisiologia feminina, funde catacreticamente o corpo da mulher à visceralidade da natureza, da *physis* propriamente dita. O corpo feminino converte-se, então, em ramos e mananciais de leite morno, em carne espessa, em pulsos de cavalo, em pombas negras e sem olhos e em vespas cravadas à nuca. Se, como já sabemos, Yerma não encontrará consolo nem em Deus nem nos homens, será seu próprio corpo o lugar de resistência à dor e de convalescência trágica. O corpo é a grande razão. A dor, afinal, fortalece. Yerma, no último ato, é uma fêmea com pulsos de cavalo ferido quando Juan, embriagado pelo vinho e pela festa, a procura em meio à romaria. Ele acaba de reafirmar a impossibilidade de Yerma ser mãe, já que é absoluta a certeza de não querer ele próprio ser pai. Yerma, à meia noite, está inteiramente convertida em sua face lunar, quando os mistérios do feminino se pressentem ainda mais soturnos, as fendas ainda mais profundas. A tragédia, enfim, se conclui:

YERMA
Que procuras?

JUAN
A ti procuro. Com a lua estás linda.

YERMA
Me procuras como quando queres comer uma pomba.

JUAN
Beija-me..., assim.

YERMA
Isso nunca. Nunca. (YERMA dá um grito e aperta a garganta de seu esposo. Este cai para trás. Aperta-lhe a garganta até matá-lo. Começa o coro da romaria.) Murcha. Murcha,

⁸³ Embora, por coerência metodológica, eu permaneça, neste poema, recorrendo a meu próprio esforço de tradução, não posso deixar de mencionar que este monólogo é um dos pontos altos da tradução *Yerma* por Cecília Meireles (vd. GARCÍA LORCA, 1975: 37).

porém segura. Agora sim que o sei com certeza. E sozinha. (*Levanta-se. Começa a chegar gente.*) Vou descansar sem despertar sobressaltada, para ver se o sangue me anuncia outro sangue novo. Com o corpo seco para sempre. Que quereis saber? Não vos aproximeis, porque matei meu filho, eu mesma matei meu filho!

No original:

YERMA
¿Qué buscas?

JUAN
A ti te busco. Con la luna estás hermosa.

YERMA
Me buscas como cuando te quieres comer una paloma.

JUAN
Bésame..., así.

YERMA
Eso nunca. Nunca. (YERMA da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Éste cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el coro de la romería.) Marchita. Marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (Se levanta. Empieza a llegar gente.) Voy a descansar sin despertarme sobressaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ¿Qué queréis saber? No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, ¡yo misma he matado a mi hijo!

(GARCÍA LORCA, 2001: 111)

Yerma afirma o ‘eu’ ao cumprir seu próprio nome, que significa ermo, deserto. Afirma o trágico como o sofrimento que recai, definitivamente, sobre o corpo, aqui condenado à secura, à desidratação, à infecundidade. Afirma o trágico, também, no *amor fati* com que toma para si os desígnios de sua própria dor. Murcha, porém segura. Segura de que ela própria, com suas próprias mãos, tornou-se criminalmente responsável pela infecundidade de seu próprio marido. O assassinato que comete é, portanto, o mais radical gesto de castração do macho que se pode conceber: castrá-lo a prejuízo de sua própria vida. Inverte-se, inexoravelmente, a lógica falocêntrica: a mulher, signo absoluto de toda diferença socialmente recalcada, de toda minoria solapada na História, afirma-se num sagrado “Nunca”. A voz de Yerma é a voz de todas as mulheres de uma Espanha católica e inquisidora, de todas as mulheres do mundo árabe/ andaluz, de todas as mulheres que, pela tragédia, se fazem ouvir. A voz de Yerma é, portanto, a voz de Gretchen, a voz de Medeia.

Se Medeia, a seguir ao filicídio, decola, operística, no carro do Sol, Yerma, por sua vez, evoca a força da Lua, que a torna, nesta noite fatal, especialmente “hermosa”. Outra vez, Lorca situa sua gramática trágica numa inversão dos modelos levada às últimas consequências. O trágico é nada além de puro jogo da linguagem. A morte do marido (numa inversão do falocentrismo que destitui o macho de qualquer poder, relegando-o à mera função

de um meio para procriar) nada significa perto da morte do filho, a maior das dores. Yerma mata o filho que jamais gestou e Lorca eleva a um patamar surpreendente a aporia trágica já alavancada por Eurípides e aprofundada por Goethe, aporia que afirma a condição materna na radical negação da própria maternidade como condição feminina de estar no mundo.

Aristóteles, em referência às prováveis inovações dramáticas propostas por Eurípides ao gênero trágico (o que, segundo o Estagirita, terá provocado a censura de alguns), viu na profundidade com que o autor de *Medeia* concebeu a catarse – centro nervoso da experiência trágica dos gregos – o ponto alto entre as possibilidades de um poeta manipular o terror e a compaixão de sua audiência. A habilidade de Eurípides foi, justamente, não nos poupar da dor, fazendo da infelicidade sem consolo divino a mensagem final da maioria de seus dramas: por esta razão, Aristóteles elevou-o à fama de “o mais trágico dos poetas” [*tragikotatos*] (ARISTÓTELES, *Poética*, 1453a 23-31). Por mais que Aristóteles não tenha, em seu tempo, compreendido a razão de ser do euripidianíssimo *deus ex machina*, o filósofo dobrou-se à habilidade catártica do último grande trágico, que promoveu uma espécie de inversão desconstrutora na própria ideia de tragédia: se, até Sófocles, trágico era o embate em que os homens, desde sua flagelada condição, mediam forças com os deuses, em Eurípides a tragédia se caracteriza pelo vazio absoluto da condição humana, que clama, em vão, a divindades surdas.

Para não nos atermos, em exclusivo, ao exemplo de *Medeia* (nesta tese, paradigmático), evoquemos *Ifigênia em Áulide*: se a morte do herói seria, por tradição, o fato trágico a despoletar as emoções do espectador, a habilidade de Eurípides nesta peça foi, justamente, alçar os espectadores à certeza máxima de que Ifigênia seria sacrificada para, no último segundo, poupá-la da morte. A catarse pela morte já se teria operado, mas a heroína estaria a salvo. Se, por analogia, observamos o tratamento dado por García Lorca ao tema do infanticídio materno, percebemos que sua carpintaria trágica em muito se assemelha à do Grego. Numa espécie de regresso a Eurípides, Lorca também constrói uma experiência trágica às avessas, já que opera uma morte do filho sem que sequer haja filho algum. A morte filial, decorrida das mãos maternas, mostrará sua dimensão trágica precisamente por se presentificar apenas no plano simbólico, isto é, no jogo da linguagem.

À semelhança dos espectadores atenienses que vibravam de horror (*phobos*) e piedade (*eleos*) frente à morte de uma Ifigênia que nem sequer morria, nossas espinhas ditas pós-modernas gelam diante do crime perpetrado por Yerma: absorta em sonho e loucura, a heroína de Lorca nos faz crer na morte de seu próprio filho, filho que ela nunca gestou ou gestará. Como Eurípides, Lorca atinge o cume da tragicidade pela própria impossibilidade de

consumar o fato trágico em si – não me ocorre nada mais radical. Em *Ifigénia*, somos levados a crer na morte da heroína desde que se instala o problema trágico, estando a catarse na repentina inversão de nossas expectativas. No caso de *Yerma*, em contrapartida, sabemos desde o princípio que não haverá, de fato, filicídio algum, uma vez que não há filho a ser morto. Ainda assim, o poeta atinge o trágico, um trágico sintético, pelo grau metafórico a que eleva sua economia de meios.

Com o perdão por ser prolixo, parece-me relevante tecer uma última comparação a propósito da antinomia trágica em *Yerma*, já que a configuração poética da tragédia de Lorca em muito se assemelha à expressão dos motivos trágicos em Pablo Picasso, sobretudo se nos referimos à fase pós *Guernica* (painel de 1937, três anos após *Yerma*, portanto), a partir de quando o pintor, andaluz como Lorca, revela especial sensibilidade na representação sintética do drama feminino. Sobre a mulher espanhola recai, com a Guerra Civil, a experiência devastadora da História. Para Picasso, a realidade só se faz ver na consciência do gesto, gesto que é ficcional, que é pictórico (PARMELIN, 1968: 28). A guerra que, desde o despontar cubista, trava com a linguagem, é precisamente esta: encontrar a verdade da pintura no limite econômico do gesto, do suficiente para dizer em voz alta. “Isto chega, não acham? (...) Já está tudo dito...”, afirma o pintor (PARMELIN, 1968: 29) especulando se terá chegado ao ponto final de um de seus quadros. Assim vejo *Yerma*, como um gesto pictórico que, sinteticamente, dá a ver todas as dores em que se afirmam o feminino e o trágico. Um trágico tão sintético e fisiológico quanto o diálogo em que, com rara beleza, García Lorca (2001: 47) especula a sensação da gravidez:

MARIA
Não me perguntes. Nunca tiveste um pássaro vivo apertado na mão?

YERMA
Sim.

MARIA
Pois, o mesmo..., mas por dentro do sangue.

Em espanhol:

MARIA
No me preguntes. ¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano?

YERMA
Sí.

MARIA
Pues, lo mismo..., pero por dentro de la sangre.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Regressando, para ser cíclico como o mito, a uma das indagações iniciais deste trabalho, recorro a reflexão de Vilém Flusser (s/d: 1-4) sobre a diferença entre conceito e intuição. Para o filósofo, todo o trabalho criativo – quer no campo artístico, quer no científico – tem como mola propulsora a intuitividade. Na arte, ela se expressará metaforicamente, pela via do indizível; ou seja, não no que se diz, mas no que se cala. Concordando com o poeta Mário Cesariny (no poema “*You are welcome to Elsinore*”), há “palavras impossíveis de escrever/ por não termos conosco cordas de violinos/ nem todo o sangue do mundo nem todo o amplexo do ar”. Não são estas palavras, de certo, as que costumam frequentar o ambiente conceitual, preocupado com o dizer, não com o calar. Entretanto, segundo Flusser, mesmo a ciência tem como ponto de partida a noção contraditória dos “conceitos efetivamente inexplicáveis”. Entre estes, chamo eu, ‘simulacros de conceitos’, similares ao que Derrida tratou por “quase-conceitos”, estão, segundo Flusser, ‘Deus’, ‘Amor’ e ‘Eu’. Uma aproximação tão só especulativa a essas ideias é feita, dentro de certos limites, pela ciência e pela filosofia. A arte, por sua vez, responde a tais apelos tão só num assomar-se, metaforicamente, dessas imagens. A ideia estética, de certo modo, transforma essas especulações num entrelugar: nem só metáfora intuitiva, nem só conceito abstrato, mas uma potência poética do próprio pensamento. É este o lugar que interessou às especulações desta tese sobre os modos de acontecer do trágico.

Creio que esta tese tenha deixado transparecer o quanto as perguntas pela existência divina, pela veracidade do amor e pelos limites do eu atravessam o problema “quase-conceitual” do trágico. Tais indagações não só latejam nas obras de Eurípides, Goethe e García Lorca, como estão nas entrelinhas de todo o pensamento filosófico que a essas três obras dramáticas se reportou. Como destaca José Pedro Serra (2006: 24), a pergunta sobre o trágico torna-se necessariamente radical porque põe em causa “uma compreensão mais alargada de quem somos, do que sabemos, de como agimos”. Ou seja, frequenta o *hall* das perguntas fundamentais em torno da condição humana, por isso se coloca em diversos momentos da história – sem que se chegue, porém, a uma verdade trans-histórica do trágico – e em diversas manifestações da cultura. É, nesse sentido, uma pergunta tão fundamentalmente literária quanto fundamentalmente filosófica, daí o diálogo proposto por esta tese, que circula nas interfaces desse espaço estético, ao qual tanto a metáfora quanto o conceito se reportam.

Se, de certa forma, esta é uma tese sobre obras dramáticas, não é mentira dizer que é também, reduzindo o foco, uma tese sobre personagens, sobre caracteres em especial. A pergunta triangular a que alude Flusser – por Deus, pelo amor, pelo eu – explode no peito de Medeia. A paixão que não lhe deixa controlar a fúria vingativa contra o homem que amou (e que destarte odeia) é o que despoleta seu questionamento sobre si mesma e sobre o outro que habita em si mesma. Este outro de mim – a paixão incontrolável que me impulsiona a expelir, pela pele, o desejo – é, afinal, parte de mim mesma, ou é parte do Deus (Eros, Afrodite) que, à maneira de Teresa D’Ávila ou Clarice Lispector, habita em mim? A pergunta de Medeia não é respondível em palavras, mas é sintomatizável no corpo. O corpo de Medeia traz à superfície – isto é, ao primeiro plano – dois aspectos fundamentais dessa divindade fecunda que habita o humano: o materno e o feminino.

O feminino é o lugar de origem, a potência de fecundidade que, representada na mulher, habita também o homem, habita também a arte. É a este lugar originário, nos confins do instinto, que Medeia se dirige para perpetrar a vingança, pois, como sugere a sentença de Anaximandro, só a vingança – ao negar a lógica racional-burocrática de causa e efeito – pode restabelecer a ordem cósmica maculada. A perturbação da ordem do Universo, para o sangue quente de Eurípides, é necessariamente a perturbação do Cosmos amoroso (e disto não só *Medeia* nos dá provas, senão inúmeras de suas tragédias), porque de amor é feita a substância divina que nos torna humanos. Para isto aponta o sentido da *sophia* em *Medeia*, para o que se alimenta “da mais pura/ Inteligência das coisas” e desperta “a lucidez que vê todas as coisas” (EURÍPIDES, 2006: 53). É o que sugere a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen como tradução, em *Medeia*, do termo que lhe serve de nome. O conhecimento, para Eurípides, tem portanto caráter imanente (diz respeito às coisas) e fenomênico (diz respeito à lucidez poética dos acontecimentos). Nesta ordem afetiva e corpórea, cabe tanto o *pathos* do amor por Jasão quanto o amor umbilical pelos filhos, o *omphalon*: em ambos os encontros, Eros e Afrodite circunstanciam a afetividade e a fecundidade que unem os seres. O filicídio de Medeia, como única alternativa possível de destinação para os seres que ela ama porque são sua própria carne, é um radical gesto de amor. “Eu mesma com minhas mãos lhes darei sepultura”, afirma a digna filicida, fazendo do crime um ritual de retopurificação. O amor que tem pelos filhos é, já, o perdão do Cosmos por suas mortes: *Medeia*, de Eurípides, é, antes de tudo e mais nada, uma obra sobre o amor.

Também sobre o amor é a *Tragédia de Margarida*, de Goethe. Ou melhor, sobre o desamor. Se na antiga dialética entre razão e emoção – reverberada na querela entre socráticos e sofistas –, que Eurípides opera em *Medeia*, o amor sai afirmado como gesto de vingança que

restabelece a ordem cósmica, já na peça do séc. XVIII o conflito, embora similar, aponta para o insolúvel, à maneira do que concebe Hegel no tocante à dialética trágica pensada na *Fenomenologia do Espírito*. O próprio poeta de Frankfurt vai exercitar a escrita estética, em franco diálogo com seu *best friend* Schiller, pensando a dimensão trágica do adeus e as implicações, também trágicas, do sublime, experiência que consuma a dialética razão *versus* emoção, desta vez com roupagem moderna. A resignação de Margarida diante da morte deixou Schopenhauer, por sinal, emocionadíssimo: para o filósofo, está em questão o movimento universal da vontade ela mesma, que transcende a finitude e a precariedade humanas ao revelar, esteticamente (coisa que só a arte pode fazer), a potência magna do tempo.

A meu ver, porém, Margarida não é lá tão resignada assim: seu enfrentamento da morte é mais uma recusa à solidariedade humanista e falocêntrica de Fausto do que um desejo voluntário de morte ou negação da vida, até porque está louca. “E agora dizem que o matei”, afirma a infanticida, incapaz de amar o próprio filho, porque sua sina foi só aprender do desamor. Se o desamor de Jasão tornou Medeia mais consciente de si e daqueles a quem amava, Margarida pega outro atalho: perde-se de si mesma quando privada do (ou, quiçá, entregue ao) nefasto amor de Fausto. O abandono de Fausto é, assim, letal: neste eu que caminha para, muito em breve, se descobrir sujeito, a entrega ao amor é tão perigosa que incorre em genocídio. Margarida, mais até que Medeia, perde por inteiro qualquer referência consanguínea. Eurípides já tinha mostrado a Medeia que ela estava sem Deus, mas ainda podia contar com um ou outro homem, daí a acolhida benfazeja do exemplar Egeu. Margarida, porém, não só ficou sem Deus, como também sem os homens. O sujeito moderno não pode contar com nada nem ninguém, porque é irreduzível a qualquer alteridade. Sofre, portanto, porque quer bastar a si mesmo: sua condição trágica é a de um cão que, furioso e cômico, corre atrás do próprio rabo. A dialética insolúvel que encerra essa irreduzibilidade do eu ao outro é, na *Gretchenragödie*, tamanha, que só mesmo o infanticídio tal e qual perpetrado por Margarida pode dar a dimensão do problema. É no gesto maior de afirmação da condição materna – ou seja, na amamentação, quando a mãe aceita o filho e nutre-o com a seiva natural de sua própria fisiologia – que Goethe negará a maternidade. O gesto nutriz de Margarida converte-se em gesto filicida: ela afoga o bebê com o próprio leite.

Se Margarida e Medeia viveram, ambas, a recusa amorosa de seus pares, Yerma, por sua vez, flutua no vazio: não sofre nem de amor, nem de desamor. É este vazio, este silêncio radical do Eros tolhido, que dá uma dimensão trágica original à heroína de Federico García Lorca. Yerma nega a conformação trágica de Medeia e Margarida, porque não tem nem uma

constelação mítica para onde regressar (como no caso da grega) nem uma sina trágica a cumprir (como no caso da germânica). A heroína sem mito e sem sina de Lorca, trágica porque anti-trágica, é vitimada pelo erro: afronta sua potência de plena fecundidade ao casar-se com um homem que não deseja, recalcando um antigo *afair* de adolescência. Opera, em Lorca, a lei do desejo: não há brechas para amor platônico ou cortês. O desejo impera porque corre no sangue, faz tremer a pele, impulsiona a ereção, o salivar, a penetração e o orgasmo. Onde não há desejo, não há fecundidade. Por isso, Yerma não engravida, porque o marido não está à altura de seu corpo-fêmea; Juan é um homem sem vontade, voltado à economicista e asséptica lógica de mercado que não tem lugar no pensamento menstruado e comunista de Yerma e Lorca. Mas a heroína andaluza está no mundo, porque tem os pés descalços. O mundo é, em Lorca, sempre político: constrange Yerma uma moral cristã que, com o peso dos séculos, tornou-se constitutiva do próprio eu. Não pode fugir de casa em busca de um homem fecundo, ao mesmo tempo em que não pode resignar-se à vida matrimonial sem filhos. Assassina, então, o marido, tornando-se ela própria, senão a responsável, ao menos a portavoza de sua dor: “Eu mesma matei meu filho!”, afirma Yerma, inteiramente trágica.

García Lorca leu, como vimos, as obras de Eurípides e Goethe. Talvez esteja nesta simples constatação o elemento de fato original da presente tese, não só pela apuração documental de tal leitura, mas porque minha reflexão enxerga a escritura de García Lorca como uma espécie de síntese metafórica das concepções trágicas de Eurípides e Goethe. À sua maneira peculiar, Lorca retoma indagações já lançadas por seus padrinhos, sobretudo no que se refere à pergunta pelo sagrado, pelo amor e pelo eu – tríade do demasiado humano que, nos três autores, vem à tona no discurso filicida. Sim, trata-se, antes, de um discurso, isto é, de um problema da linguagem: por isso se torna possível a afirmação de Yerma. Nos três casos, afirma-se, em alto e bom tom, a morte do filho pelas mãos da mãe. A organização constantemente triangular, quase maçônica, deste estudo, parece uma sina do próprio tema ‘tragicidade’, sempre disposto nos entrelaçamentos dialéticos. Para não cair, neste texto de supostas conclusões, num repetitivo resumo do que a tese, por si, já disse, parece-me importante tão só sublinhar mais um aspecto desse percurso, e que diz respeito à dimensão política, por isso radical, das propostas estéticas de Eurípides, Goethe e García Lorca. Veremos, sob tal aspecto, que os três vértices do triângulo não serão equidistantes.

Embora nos três autores a dimensão política seja inegável, há distintos pontos de vista que os vão agrupar em distâncias desiguais. Sabemos, desde Platão, que o poder não pode ser indiferente ao poeta: ou bem recusa-o, daí o expediente da expulsão da *polis* (como fez Hitler com Brecht, Pinochet com Neruda, Salazar com Jorge de Sena etc.), ou bem intercepta-o,

captando-o como voz de afirmação do regime. Goethe está, de certo modo, neste último caso, pois foi ministro da guerra e das estradas da corte de Carlos Augusto: o imperador saxônico deu-lhe de mãos beijadas a fortuna que lhe permitiu, ai que inveja, o ócio poético. A negociação com o poder permitiu a Goethe, também, contribuir com as políticas educativas e culturais que estiveram no cerne de um amplo projeto político-pedagógico pangermânico. Não seria exagero afirmar seu contributo para a afirmação política da unidade alemã. Coerente com este projeto está, sem dúvida, a figura de Margarida. Ao lado de outras personagens femininas fortíssimas na poesia alemã de então (como a Ifigênia do próprio Goethe e a Maria Stuart do amiguinho Schiller), este eterno feminino fortaleceu-se num país em que, décadas depois, uma mulher pela primeira vez usou calças em público. Uma subversiva, aliás: a brilhante atriz e cantora Marlene Dietrich, militante anti-nazista.

Não era do mesmo conforto usufruído por Goethe que Eurípides e Lorca gozaram: embora, num primeiro momento, os dois poetas mediterrânicos tenham cavado um reconhecimento público de suas obras tão originais, justamente pelo traço de originalidade que traziam, só puderam coabitar na *polis* durante a democracia. Passado o governo de Péricles, Eurípides exilou-se na Macedônia, desgostoso dos rumos pouco democráticos tomados por uma Atenas pós-guerra. Lorca, por sua vez, recusou o exílio (penalidade, para os gregos, mais árdua que a condenação à morte) e, como sua primeira heroína a pisar um palco – Mariana Pineda –, regressou a Granada para morrer como mártir nas mãos de um regime totalitário. Depois de mortos, Eurípides e Lorca foram, a pouco e pouco, renascendo, graças à crescente admiração que suas obras não cansam de provocar no decurso do tempo.

Por outro lado, se pensamos, aqui, nas perguntas que moveram, nos três autores, a questão do trágico, Lorca distancia-se de Goethe e Eurípides, que parecem os dois, agora, mais afinados. Comprova-se, assim, que o triângulo dialético que separa e distingue os três poetas é, na verdade, um caleidoscópio, pois permite infinitos arranjos e conformações a partir dos três mesmos elementos. Ou seja, no tocante à pergunta pelo sagrado, embora o questionamento esteja de fato patente nos três, não é mentira que em Eurípides e Goethe a pergunta pelo divino permanece no campo da dúvida. Talvez creiam, ambos, que Deus, que algum deus, exista, mas é bem possível que a divindade resida dentro do próprio humano. Em Lorca, porém – ou, pelo menos, no Lorca de *Yerma* – este Deus não existe ou, se existe, é de tão mau caráter que se recusa a estender a mão ao nosso sofrimento.

Não me atrevo, com essa constatação, a afirmar que Lorca foi um homem pagão. Já estive em sua casa e, em seu quarto, fui ofuscado pelas espadas reluzentes que cruzam o peito da imagem de Nossa Senhora das Dores (ou, talvez e melhor dito, de *La Virgen del Martirio*)

que lhe guardava, todas as noites, o sono. O que quero dizer, e sustento, é que o poeta Federico García Lorca tinha plena consciência de que afirmar a liberdade de seu dizer poético, numa Espanha às turras com as liberdades individuais, passava, necessariamente, por uma recusa de Deus. Deus, para o poeta Lorca, está morto. Esta morte nos libertou do fado que justificara tanta violência contra nossos antepassados ibéricos – os povos judeu, cigano e muçulmano –, dizimados pela Santa Inquisição, que não tolerava qualquer voz de diferença frente à primazia demagógica do catolicismo. A verdade inquisitorial, festejada por Unamuno como autenticamente hispânica, é recusada pelo hispaníssimo Federico García Lorca, que, na parte que lhe coube, concordou com Goya: “o sono da razão produz monstros”.

Mas a razão, para García Lorca, é contaminada pelo sentimento trágico de Nietzsche. Apaixonada e corpórea, trata-se de uma Grande Razão. Razão que não só assassina Deus, mas cinge o eu em muitos outros. Que outros foram esses que habitaram o eu lorquiano? Ainda que não só, Eurípides e Goethe habitaram-no, com certeza. Em 16 de setembro de 1922, Federico García Lorca escreveu a seguinte carta ao amigo Regino Sainz de La Maza. Um pouco para me apropriar de suas palavras, mas também porque o ponto final nesta tese não me permitirá comentá-la, cito-a tão só em minha livre tradução para o português:

Acabo de descobrir uma coisa terrível (não a contes a ninguém). *Eu não nasci ainda*. Outro dia, observava atentamente meu passado (estava sentado na poltrona de meu avô) e nenhuma das horas mortas me pertencia, porque não era Eu o que as tinha vivido, nem as horas de amor, nem as horas de ódio, nem as horas de inspiração. Havia mil Federicos Garcías Lorcas, estendidos para sempre no desvão do tempo (...). Foi este momento um momento terrível de medo, minha mamãe Dona Morte tinha me dado a chave do tempo, e por um instante eu compreendi tudo. Eu vivo de emprestado, o que tenho dentro de mim não é meu, vamos ver se nasço (GARCÍA LORCA, 1999: 36).

REFERÊNCIAS

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. Las tragedias de García Lorca y los griegos. In: CAMACHO ROJO, José María (Ed.). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006. p.357-368.
- ALLAN, William. *Euripides: Medea*. London: Duckworth, 2002.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- ANAN, Nobuko. Medea by Miyagi Satoshi, *Asian Theatre Journal*, Hawai, (Fall, 2006), v. 23, n. 2, p. 407-411.
- ANDERSON, L. M. *Directing Euripides' Medea*. Vancouver: Department of Theatre and Film at the University of British Columbia, 2009.
- ARIÈS, Philippe. *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.
- ARISTÓFANES DE BIZÂNCIO. "Argumento" de *Medeia*. In : EURÍPIDES. *Medeia*. Ed. bilingue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2010. p.19
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- BADINTER, E. *L'amour en plus – Histoire de L'amour maternel XVIIe. e XXe. siècle*. Paris: Champs/ Flammarion, 1980.
- BARRENTO, João (Org.). *Fausto na literatura europeia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BENTO, José (seleção, tradução e notas). *Lírica espanhola de tipo tradicional* (ed. bilíngue). Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.
- _____. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- _____. Se o realismo é bom. In: _____. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco: 2011. p.23-24.
- BICCA, Luiz. *Racionalidade moderna e subjetividade*. São Paulo: Loyola, 1997.
- BINDING, Paul. *Lorca: the gay imagination*. London: GMP, 1985.
- BORNHEIM, Gerd. *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999 (Coleção Tate Gallery Movimentos da Arte Moderna).

BRUM, José Thomaz. *O pessimismo e suas vontades: Schopenhauer e Nietzsche*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMACHO ROJO, José María (Ed.). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CÂNDIDO, Maria Regina. *Medéia, mito e magia: a imagem através do tempo*. Rio de Janeiro: Núcleo de Estudos da Antiguidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. Eurípides e a tragédia grega. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2010. p.187-190

CASTRO FILHO, Claudio. Ambiguidade trágica e condição materna em García Lorca. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS, 1., 2009, Belo Horizonte. *Anais...* Sara Rojo (Org.) Belo Horizonte :Faculdade de Letras da UFMG, 2009. p.487-492.

_____. Notas sobre uma estética goetheana. In: *Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes Unicamp*, Campinas, v. 9, 2007.

_____. Tragicidad y Surrealismo: relaciones conceptuales a partir de los ensayos de Octavio Paz y la obra de García Lorca. In: II SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ESTÉTICAS AMERICANAS, 2., 2009, Santiago. Margarita Alvarado (Ed.). *Anais...* Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009a. p.31-36.

_____. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre: Zouk, 2009b.

CASTRO FILHO, Claudio ; KA, Tamara. Gênero e mito em *Medeia*: as transcrições de Pasolini e Von Trier. IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E MÍDIA, 4, 2008, São Paulo.[*Anais...*] São Paulo: Centro Universitário Belas Artes, 2008.

CIDRE, Elsa Rodríguez. Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca. In: LÓPEZ, Aurora ; POCIÑA, Andrés (Eds.). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada, 2002. 2v.v.I, p.277-292.

CITATI, Pietro. *Goethe*. Tradução Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

COSTA, Soraya Borges. O imaginário na poesia de García Lorca. In: MACHADO, Irley (Org.). *Buscaba el amanecer: estudos sobre dramaturgia e poesia em Federico García Lorca*. Uberlândia: Edufu, 2010. p.61-80.

COTTINGTON, David. *Cubismo*. Tradução Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001
(Coleção Tate Gallery Movimentos da Arte Moderna).

CUADRADO, Juan Gutiérrez. *Diccionario Salamanca de la lengua española*. Madrid: Santillana/ Universidad de Salamanca, 2002.

CUDDON, J. A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. Tradução Geraldo Gerson de Souza. Pinturas, desenhos e recortes textuais de Lena Bergstein. São Paulo: UNESP: Ateliê Editorial, 1998.

_____. La Veilleuse. In: TRILLING, Jacques. *James Joyce ou L'Écritures Matricide*. Belfort: Circé, 2001. p. 7-32.

DIGGLE, J. (Ed.). *Euripidis fabulae*, vol. 1. Oxford: Clarendon, 1984.

DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. Derrida: o pensamento da desconstrução diante da obra de arte. In: HADDOCK-LOBO, Rafael (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

ERBEN, Karel Jaromír ; NEMCOVÁ, Bozena. *Cuentos checos*. Traducción: Xavier Frías-Conde. Praha: Vitalis-Verlag, 2008.

ÉSQUILO. *Oresteia*. Trad. M. O. Pulquério. Lisboa: Imprensa Oficial Casa da Moeda, 1990.

EURÍPIDES. *Hipólito*. Introdução, tradução do grego e notas de Frederico Lourenço. Coimbra: Festival de Teatro de Tema Clássico, 2005.

_____. *Medeia*. Introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. *Medeia* (edição bilingue). Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2010.

_____. *Medeia*. Recriação poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. Prefácio de Frederico Lourenço. Lisboa: Caminho, 2006.

_____. *Medéia*. Tradução, introdução e notas: Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odisseus, 2006.

_____. *Suplicantes*. Introdução, tradução e notas de José Ribeiro Ferreira. Coimbra: Festival de Teatro de Tema Clássico, 2006.

_____. *Tragedias*. Madrid: Perlado, Paéz y Compañía (Sucesores de Hernando), 1913. (*Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores antiguos y modernos, nacionales y extranjeros*; t. 55). Edição pertencente à Biblioteca de Federico García Lorca.

FÉREZ, Juan Antonio López. Nueva lectura de *sophía* – *sophós* en la *Medea* de Eurípides. In: LÓPEZ, Aurora ; POCIÑA, Andrés (Eds.). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada, 2002. 2v. v. I, p. 211-232.

FERREIRA, Luísa de Nazaré. A criança na Grécia antiga: concepções, normas e representações. In: FONSECA, António Castro (Org.). *Crianças e adolescentes: uma abordagem multidisciplinar*. Coimbra: Almedina, 2010. p. 137-172

_____. *Sacrifícios de crianças em Eurípides*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literaturas Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra Universidade de Coimbra, 1996

FLUSSER, Vilém. *A escrita: Há futuro para a escrita?* Tradução Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *Da vingança*. Datiloscrito pertencente ao Flusser-Archive (reg. 39 M1-38), Berlin, 23 abr. 1966.

_____. *Intuição Poética*. Datiloscrito pertencente ao Flusser-Archive (reg. 3068 X), Berlin, s/d.

_____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

FORTUNA, Marlene. *Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005.

FRAENKEL, E. *Aeschylus. Agamemnon*. Oxford: Clarendon, 1962. 3 vols.

FREUD, Sigmund. Interpretación de los sueños. In: _____. *Obras Completas I*. Traducción Luis López Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.

GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Santiago de Chile: Pehuén, 2006.

GAMBON, Lidia. Medea y la imagen de las Simplégades en Eurípides. In: LÓPEZ, Aurora ; POCIÑA, Andrés (Eds.). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada, 2002. 2 v. v. I, p. 133-146.

GAOS, Vicente (Ed.). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2008.

GARCÍA, Manuel Fernández-Montesinos. *Descripción de la biblioteca de Federico García Lorca: catálogo y estudio*. Madrid: Universidad Complutense, 1985 (Tesina de licenciatura presentada el 13 de septiembre de 1985).

GARCÍA-POSADA, Miguel. El teatro *imposible* de Lorca. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Teatro completo II*. Edición y prólogo de Miguel García-Posada. Barcelona: Contemporánea, 2004.

GARCÍA LORCA, Federico. Algunos textos de Federico García Lorca sobre *Yerma*. In: _____. *Yerma*. Barcelona: Socitra, 1973. p. 7-12

_____. *Antología poética*. Dirección y selección de Ernesto Sábato. Buenos Aires: Losada, 1998a.

_____. *Bodas de sangre*. Edición de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1997.

_____. *Cartas escogidas*. Edición de Bárbara Cavallero. Granada: Comares: Fundación Federico García Lorca, 1999.

_____. *Conferencias I*. Edición Mario Hernandez. Madrid: Alianza, 1984.

_____. *Doña Rosita la Soltera o el lenguaje de las flores*. Edición de Gonzalo Armero y Manuel Fernández Montesinos. Granada: Comares/ Fundación Federico García Lorca, 1998b.

_____. *Obra poética completa*. Tradução William Agel de Melo. São Paulo: UnB: Imprensa Oficial, 2004a.

_____. *Sonetos*. Edición de Gonzalo Armero y Manuel Fernández Montesinos. Granada: Comares/ Fundación Federico García Lorca, 1996a.

_____. *Teatro completo*. Edición y prólogo de Miguel García-Posada. Barcelona: Contemporánea, 2004b. 4v.

_____. *Teatro inconcluso: fragmentos y proyectos inacabados*. Estudio y notas de Marie Laffranque. Granada: Universidad de Granada, 1987.

_____. *Teatro inédito de juventud*. Edición de Andrés Soria Olmedo. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1996b.

_____. *Yerma*. Edición de Ildelfonso-Manuel Gil. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2001.

_____. *Yerma*. Tradução de Cecília Meireles. In: _____. *Teatro IV*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1975.

GÉLIS, Jacques. A individualização da criança. In: ARIÈS, P. ; DUBY, G. *História da vida privada 3: da renascença ao século das luzes*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 305-320

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca, uma biografia*. Tradução de Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

_____. *Caballo azul de mi locura: Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. _____. *A Ifigênia de Goethe*. Ed.bilíngue. São Paulo: Instituto Hans Staden, 1964.

_____. *Escritos sobre arte*. Tradução, introdução e notas Marco Aurélio Werle. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

_____. *Fausto*. Versión castellana de J. Roviralta Borrel; ornamentada por Manuel Farriols. Barcelona: Ibérica, 1920, 2 vols. [edição pertencente à Biblioteca de Federico García Lorca].

_____. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Tradução Jenny Klabin Segall; apresentação, comentário e notas Marcus Vinicius Mazzari. Edição bilíngüe alemão-português traduzida de *Faust: eine Tragödie – Erster Teil*. São Paulo: 34, 2007.

_____. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Tradução Jenny Klabin Segall; apresentação, comentário e notas Marcus Vinicius Mazzari. Edição bilíngüe alemão-português traduzida de *Faust: eine Tragödie – Erster Teil*. São Paulo: 34, 2007.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meinster*. Tradução Nicolino Simone Neto; apresentação Marcus Vinicius Mazzari; prefácio Georg Lukács. São Paulo: 34, 2006.

_____. *Urfaust [Fausto Zero]*. Tradução Christine Rörig. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Viagem à Itália (1786-1788)*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMES, Gabriel ; LEÃO, Rodrigo (Prod.). *Os poetas – entre nós e as palavras*. Lisboa: Assírio & Alvim: Sony, 1997 [livro-CD].

GRANDE ROSALES, María Ángeles. Mítico Lorca: el poeta como simulacro. *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande , v. 1, p. 107-140, jul./dez. 2010.

GREGORY, Justina. *Euripides and the instruction of Athenians*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1997.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: 34, 1998.

HADDOCK-LOBO, Rafael. A estética de Hegel e o ideal romântico do amor. *O que nos faz pensar – cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, v.16, p. 143-156, 2003.

HAGEN, Rose-Marie ; Rainer. *Francisco Goya (1746-1828)*. Köln: Taschen, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HELIODORA, Bárbara. Obra complexa em versão sem emoções. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 2004. Segundo Caderno, p. 2.

HENRIQUES NETO, Afonso (Org. e trad.). *Fogo Alto: Catulo, Villon, Blake, Rimbaud, Huidobro, Lorca, Ginsberg*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Iliada*. Introd. e trad. do grego de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia: 2005.

_____. *Odisseia*. Introd. e trad. do grego de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia: 2003.

JESUS, Carlos Alberto Martins de. Estudo, tradução e notas. ÉSQUILO. *Suplicantes*. Coimbra: Mimeo, 2011.

JUAN DE LA CRUZ, San. *Poesías completas*. Edición Cristóbal Cuevas. Barcelona: Bruguera, 1981.

KANT, Immanuel. arágrafos selecionados da *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução Valério Rohden e António Marques. In: DUARTE, Rodrigo (Org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

LA TORRE, Emilio Suarez de. Medéia em Ovídio: a magia como metamorfose. In: LA TORRE, Emilio Suarez de ; FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medéi.*. Coimbra: Universidade de Coimbra ; Valladolid Universidad de Valladolid, 2006. p. 117-134

LAHUERTA, Juan José. *Dalí, Lorca y la Residencia de Estudiantes*. Madrid: Fundación La Caixa/ Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2010. 2v. (Catálogo da exposição comemorativa do centenário da *Residencia de Estudiantes*).

LEÃO, Delfim F. Os desencantos de Medeia: uma *xene* privada de *kyrios*, de *oikos* e de *polis*. In: LA TORRE, Emilio Suarez de ; FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea – Sob o signo de Medéia*. Coimbra: Universidade de Coimbra; Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006. p. 67-82

_____. Ser homem na Pólis ateniense. In: GHILARDI-LUCENA, Maria Inês ; OLIVEIRA, Francisco de (Org.). *Representações do masculino: mídia, literatura e sociedade*. Campinas,SP: Alínea, 2008. p.191-206.

_____. Sólon e a legislação em matéria de direito familiar: *DIKE – Rivista di storia del diritto greco ed ellenistico*, 2005, n. 8, p. 5-31.

LEBRUN, Gérard. Sombra e luz em Platão. In: _____. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosacnaify, 2006. p. 397-412

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R.; STUART JONES, H. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon, 1996.

- LIMA, Luiz Costa. *Teoria literária em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. 2. v.
- LIMA, Robert. Toward the dionysiac: pagan elements and rites in *Yerma*. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Kansas, Spring 1990, v. IV, Number 2, p. 63-81, Spring 1990.
- LÓPEZ, Aurora ; POCIÑA, Andrés (Eds.). *Medeas: versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad de Granada, 2002.
- LORAU, Nicole. *Les expériences de Tirésias: le féminin et l'homme grec*. Paris: Gallimard, 1989.
- LOURENÇO, Frederico. Sófocles, Antígona.: *Humanitas: revista do Instituto de Estudos Clássicos*, v. LXII, p. 525-526, 2010.
- MACHADO, Roberto. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MARQUES, Susana Hora. *Sonhos e visões na tragédia grega*. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Clássicos) - Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2006.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação, comentário e notas. GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Edição bilíngüe alemão-português traduzida de *Faust: eine Tragödie – Erster Teil*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2007.
- MCFARLANE, James. O espírito do modernismo. In: BRADBURY, Malcolm ; MCFARLANE, James (Eds.). *Modernismo – guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- MERKELBACH, R. ; WEST, M. L. *Fragmenta Hesiodica*. Oxford: Oxford University, 1967.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 2002.
- MORAES, Vinícius. *Vinícius de Moraes: literatura comentada*. Seleção de textos Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Abril, 1980.
- NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Santiago: Pehuén, 2008.
- _____. García Lorca y Rubén Darío. In: QUEZADA, Jaime (Comp.). *Neruda – García Lorca*, Santiago: Fundación Pablo Neruda, 1998. p.63-67.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NUNES, Carlos Alberto. Tradução, introdução e notas. HOMERO. *Odisseia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. *As mães sabem mais: maternidade – biológica ou adotiva – e seus mitos*. Salamanca: mimeo, 2011.

OLMEDO, Andrés Soria (Ed.). *Federico García Lorca: dibujos como poemas*. Barcelona: La Central, 2009.

_____. *La Generación del 27: ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Madrid; Sevilla: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales: Junta de Andalucía: Residencia de Estudiantes, 2010.

_____. *Me lastima el corazón: Federico García Lorca y Federico Nietzsche*. In: CAMACHO ROJO, José María (Ed.). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006. p. 113-130.

ORRINGER, Nelson R. Mariana Pineda, o Ifigenia en Granada. In: CAMACHO ROJO, José María (Ed.). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006. p. 405-418

ORTEGA Y GASSET, José. *Goethe desde dentro y otros ensayos*. Madrid: Revista de Occidente, 1949.

PAEPE, Christian de ; GARCÍA, Manuel Fernández-Montesinos (Ed.). *Catálogo general de los fondos documentales de la Fundación Federico García Lorca; volumen VIII: La Biblioteca de Federico García Lorca*. Madrid: Fundación Federico García Lorca, 2008.

PARMELIN, Hélène. *Picasso disse...* Tradução Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1968.

PEREIRA, Daniel Martins Alves. *Medeia nas malhas do tempo: o diálogo intertextual entre Antunes Filho e Eurípides*. Londrina: Eduel, 2006.

PESSOA, Fernando. *Poemas escolhidos*. Seleção e organização Frederico Barbosa. Rio de Janeiro: Klick, 1997.

PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Timeu-Crítias*. Tradução do grego, introdução e notas Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2011.

RAMOS, Luiz Fernando. A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais e poéticas da cena, *Sala Preta*, São Paulo, n. 1, p.9-22, jun.2001.

RIBEIRO, Lilian dos Santos Silva. As celestinas de Lorca. In: ROJO, Sara (Org.). CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE HISPANISTAS, 1., Belo Horizonte, 2009. *Anais....* Sara Rojo (Org.). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2009. p. 1349-1353.

RICHTER, Gisela M. A. Jason and the Golden Fleece, *American Journal of Archaeology*), v. 39, n. 2, Apr./Jun., 1935, 1935

ROBERTSON, Sandra Cary. *Lorca, Alberti and the theater of popular poetry*. New York: American University Studies, 1991.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da. Introdução, versão do grego e notas. EURÍPIDES. *Medeia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. Prefácio. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 4 v.

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: _____. *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.147-171.

SAHUQUILLO, Ángel. *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad*. Estocolmo: Universidade de Estocolmo, 1986.

SALAMANCA, Maria del Henar Zamora. Medea y la reflexión ética de la filosofía griega. In: LA TORRE, Emilio Suárez de ; FIALHO, Maria do Céu (Coord.). *Bajo el signo de Medea/ Sob o signo de Medeia*. Valladolid: Universidad de Valladolid; Coimbra: Universidade de Coimbra, 2006. p. 83-115

SCHILLER, J. C. Friedrich. *Do sublime ao trágico*. Trad. Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. Números XXII a XXIV de *Sobre a educação estética do homem em uma seqüência de cartas*. Tradução Verlaine Freitas. In: DUARTE, Rodrigo (Org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

_____. *Teoria da Tragédia*. Tradução Flávio Meurer; introdução e notas Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tradução, apresentação, notas e índices Jair Barbosa. São Paulo: UNESP, 2005.

SERRA, José Pedro. *Pensar o trágico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

SHAKESPEARE, William. *All 37 Plays, All 160 Sonnets and Poems*. London: Chancellor, 1991.

_____. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1988.

_____. *Rei Lear* (edição bilíngue). Tradução, introdução e notas de Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. *Romeu e Julieta seguido de Tito Andrônico*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Publifolha, 1998.

SILVA, Antônio José da (O Judeu). *Os encantos de Medeia; Anfitrião ou Júpter e Alcmena*. Prefácio de José Pereira Tavares. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1958.

SILVA, Maria de Fátima ; HORA, Marques, Susana (Eds.). *Tragic Heroines on Ancient and Modern Stage*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e . *Ensaio sobre Eurípides*. Lisboa: Cotovia, 2005.

SILVEIRA, Nise da. Escritos dispersos. In. FERREIRA, Martha Pires (Org.). *Cadernos da Biblioteca Nacional 5*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

SLOTERDIJK, Peter. *Esferas I – Burbujas: microsferología*. Traducción Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2003.

_____. Entrevista a Carolina Araújo *Revista de Teatro*, n. 523, jan./ fev. 2011. Encarte

STEINER, Rudolf. *Arte e Estética segundo Goethe: Goethe como inaugurador de uma estética nova*. Tradução Marcelo da Veiga Greuel. São Paulo: Antroposófica, 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos y Tratado del amor de Dios*. Edición de Nelson Orringer. Madrid: Tecnos, 2005.

VALCÁRCEL, Carmen Hernández. *La expresión sensorial en cinco poetas del 27*. Murcia: Departamento de Literatura, Universidad de Murcia, 1978.

VALENTE, Ana Maria. Tradução do grego e notas. ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

VALERO, Encarna Alonso. Lo trágico: Nietzsche y Lorca. In: CAMACHO ROJO, José María (Ed.). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006. p.131-146.

VÁZQUEZ, Antonia Carmona. *Coincidencia de lo trágico entre Eurípides y Federico García Lorca*. Alcañiz/ Madrid: Instituto de Estudios Humanísticos/ Editorial del Laberinto, 2003.

_____. Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Federico García Lorca: la mujer, eje central del teatro de ambos autores. In: CAMACHO ROJO, José María (Ed.). *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*. Granada: Universidad de Granada, 2006. p.323-345

VERNANT, Jean-Pierre ; NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga* . São Paulo: Perspectiva, 2002.

VON DER MÜHLL, P. (Ed.). *Homeri Odyssea*. Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962.

XIRAU, Ramón. relação metal-morte nos poemas de García Lorca. In: _____. *Ensaaios críticos e filosóficos*. Trad. José Rubens de Siqueira Madureira. São Paulo: Perspectiva : Edusp, 1975. p. 49-58.

WELLINGTON, Beth. *Reflections on Lorca's Private Mythology: Once Five Years Pass and the Rural Plays*. New York: Peter Lang, 1993.

WERLE, Marco Aurélio (Tradução, introdução e notas). In: GOETHE, J. W. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

WEST, M. L. *Hesiod. Theogony*. Oxford: Clarendon, 1966.

WILDE, Oscar. *Salomé*. Ed. bilíngue inglês/francês. Paris: Flammarion, 1993.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Tradução Herbert Caro & Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento : UFRGS, 1975.

WOLF, Christa. *Medeia. Vozes*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1996.