



A fenomenologia da imagem poética do laço: um estudo comparativo entre o drama de Hipólito em Eurípides, Sêneca e Racine, e *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado

***The Phenomenology of the Poetic Image of the Knot:
a Comparative Study between the Drama of Hippolytus in
Euripides, Seneca and Racine, and Os sinos da agonia,
by Autran Dourado***

Thaís Seabra Leite

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
thaiseabra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6634-0065>

Resumo: *Os sinos da agonia* revela intertextualidade não apenas com o tema, como a crítica literária recorrentemente reforça, mas também com o diagrama imagético das obras com que dialoga. A fim de traçar aproximações e distinções entre o romance de Autran Dourado e a tragédia de Hipólito, serão examinadas as versões de Eurípides, Sêneca e Racine do drama. O estudo considera as traduções e notas de Carlos Miralles, Flávio Ribeiro de Oliveira e Joaquim Brasil Fontes, além das reflexões de Gaston Bachelard sobre a imaginação poética. Dentre os muitos aspectos a serem considerados, a ênfase deste artigo recai sobre a fenomenologia do laço, imagem poética recorrente tanto no romance autraniano quanto nas três versões do Hipólito.

Palavras-chave: Hipólito; Tragédia; Autran Dourado; Eurípides; Sêneca; Racine; *Os sinos da agonia*.

Abstract: *Os sinos da agonia* reveals intertextuality not only with the theme, as literary criticism recurrently reinforces, but also with the imagetic diagrams of the works with which it dialogues. In order to examine the similarities and distinctions between the romance of Autran Dourado and the tragedy, the three main versions of

the myth of Hippolytus, by Euripides, Seneca and Racine will be examined. The study considers the translations and notes by Carlos Miralles, Flávio Ribeiro de Oliveira and Joaquim Brasil Fontes, and also the reflections of Gaston Bachelard about the poetic imagination. Among the many aspects to be considered, the focus of this paper lies in the phenomenology of the knot, recurrent poetic image both in the Autranian romance and in the three versions of Hippolytus.

Keywords: Hippolytus; Tragedy; Autran Dourado; Eurípides, Séneca; Racine; *Os sinos da agonia*.

Os sinos da agonia, publicado em 1974, consiste na transposição do drama de Hipólito e Fedra para a prosa de ficção. O diálogo intertextual que os romances de Autran Dourado estabelecem com outras obras fundamenta-se na concepção do texto como metáfora de outros textos, princípio ficcional que Severo Sarduy (1972) identifica tanto na macroestrutura – texto como costura de textos –, quanto na microestrutura dos romances latino-americanos do século XX, cujas tramas se constituem de personagens que espelham outros personagens. Em *Os sinos da agonia*, Malvina é Fedra, e Januário e Gaspar são duplos de Hipólito: o romance atualiza o mito da madrasta que se apaixona pelo enteado. A relação entre o drama trágico e a narrativa autraniana tem como base o tema e, principalmente, a isomorfia das imagens poéticas. Verifica-se, portanto, a polaridade dos laços que ora são desatados, ora são atados nas versões do Hipólito examinadas. O enlaçamento e a soltura, tanto para a sintaxe imagética de Autran Dourado quanto para o devaneio imaginante dos autores das tragédias examinadas, relacionam-se aos movimentos primordiais de vida e morte. É o aprisionamento existencial dos personagens à culpa, ao remorso ou a um amor letal que interrompe a dinâmica entre retesamento e afrouxamento, movimento que sustenta a tensão dramática das obras.

Advoga-se, nesta pesquisa, portanto, o privilégio do estudo da imagem poética como princípio fundador de universos de sentido tanto em verso quanto em prosa. É preciso esclarecer que “imagem” aqui não remete à representação, mas a formulações do psiquismo humano, materialização do imaginário, e, por isso, conceito afim aos estudos bachelardianos sobre a imaginação. Bachelard (2008) examina a potência poética que subjaz à causa formal aparente da matéria e valoriza a imagem como a expressão mais concreta da escrita literária. Na composição

poeticamente imaginada, os signos são substituídos por símbolos e metáforas, de modo que a imagem não se restringe à significação própria, mas amplia o espectro significativo de uma obra. Será demonstrado, pois, que *Os sinos da agonia* revela a intertextualidade não apenas com o tema, mas também com o diagrama imagético das obras com que dialoga.

A imagem poética: metáfora e imaginação

O exercício crítico proclamado por Bachelard corresponde a uma fenomenologia da imaginação poética que busca compreender a imagem em sua materialidade significativa. O filósofo argumenta que as imagens poéticas revelam arquétipos guardados no inconsciente. A imaginação pode revelar um arquétipo no exato momento em que o oculta, por isso ilustra os conflitos fundamentais da alma humana (BACHELARD, 1990, p. 134). Ao contrário do que se pode pensar, as imagens não estabelecem relação causal com algum impulso humano, mas precedem o pensamento: emergem do ser e ao íntimo humano retornam. As imagens possuem dinamismo próprio e, quando trazidas à luz da literatura, comunicam ao leitor um fato de grande significação ontológica. Uma fenomenologia da imaginação acompanha a imagem desde o devaneio criador até a execução poética. Para Bachelard, um devaneio poético distingue-se de um devaneio que se confunde com o sonho porque a palavra ressoa em outras consciências. O devaneio poético marca o homem em suas profundezas, usufrui diretamente da intimidade do ser (BACHELARD, 2008, p. 26). A repercussão dos sentidos literariamente dispersados convida ao aprofundamento na própria existência: “A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão” (BACHELARD, 2008, p. 7).

De acordo com Bachelard (1999, p. 162), a imagem só se torna psiquicamente ativa por meio das metáforas que a decompõem, transformando-a em metáforas de metáforas. É o princípio de isomorfia das imagens que permite a irradiação e a reunião das imagens em conjuntos de mesma natureza poética, denominados *diagramas* (BACHELARD, 1999, p. 159). A tese bachelardiana, ao contrário do que preconiza a estética artística clássica, não limita a liberdade poética impondo um modelo de análise baseado em uma lógica única de criação, mas rastreia o realismo íntimo que rege cada obra e, a partir dele, revela a originalidade inventiva que se apresenta. Identificado o diagrama imagético de uma

composição, tem-se acesso às simetrias metafóricas que originam o sentido. Nesse enfoque da imaginação, a imagem poética deixa de ser objeto, tradução de um passado, e se torna presente, irredutível, imagem enquanto imagem. Investigando o fundo significativo das metáforas, nota-se que imagens de pouca ou até de inexistente ligação fundem-se umas nas outras em comunhão onírica (BACHELARD, 1990, p. 134).

O estudo de uma sequência imaginante ou de uma imagem poética específica, como a do laço e de todos os movimentos e desdobramentos a ele relacionados – atar, desatar, reter, segurar, arrebentar, soltar etc. –, torna-se possível porque as imagens literárias seguem uma mobilidade coerente, o que significa que cada expressão poética apresenta uma regularidade imaginativa. O mito de Hipólito e Fedra, mesmo que imaginado por tragediógrafos europeus de diferentes épocas ou por um ficcionista mineiro do século XX, ativa a presença da imagem do laço. O Hipólito mítico é um homem ligado à caça e, por isso, devoto à Ártemis e à austeridade carnal. A divindade mitológica, por sua vez, está intimamente ligada aos cavalos, animais de que se desdobram as imagens das rédeas, da caça e da vida livre (ou ao par opositivo, a existência em aprisionamento). Januário e Gaspar, de *Os sinos da agonia*, atualizam as leituras de Eurípides, Sêneca e Racine do mitologema de vingança de Fedra, e este estudo se dedica ao exame das imagens poéticas que compõem um diagrama imagético atualizado por diferentes autores ao longo dos tempos. Ainda que sejam diversas as versões e os devaneios poéticos, o laço se faz presente em todas elas.

O substrato mítico: Hipólito e Fedra

O enredo original da tragédia intitulada *Hipólito* (2010) é atribuído a Eurípides, mas o tema da peça consta em lendas de diferentes regiões da Grécia. O tragediógrafo grego traz a lume a figura de uma mulher que se apaixona pelo filho do marido e, sendo pelo jovem rechaçada, culpa-o por desonra. Segundo Carlos Miralles (1977b, p. 52), entre as tragédias perdidas de Eurípides estava a primeira versão de *Hipólito*, intitulada “Hipólito coberto”, título que se refere ao episódio em que, ao ter notícia do amor de Fedra, Hipólito cobre o rosto horrorizado. A versão de Hipólito que chega aos dias de hoje data de 428 a. C., mas Miralles (1977b, p. 53) afirma que é com base no Hipólito I de Eurípides que Sêneca compõe a *Fedra* latina. Fedra, Ariadne e Androgeu são filhos de

Minos e Passífae, cuja ascendência corresponde, respectivamente, a Zeus e Europa, Hélios e Perseis. Afrodite, que havia jurado vingança contra os descendentes de Hélios – o deus sol delatara a Hefesto a traição de Afrodite com Ares –, inspira o amor de Passífae pelo touro que Minos recebe de Posséidon. Da união bestial, nasce o Minotauro, metade monstro, metade homem, aprisionado por Minos no labirinto construído por Dédalo. Teseu, com a finalidade de livrar os atenienses do sacrifício de entregar sete moços e sete moças ao Minotauro, seduz Ariadne, que concede ao amado o novelo cujo fio possibilitará ao herói encontrar a saída do labirinto após matar o Minotauro. Sem cumprir a promessa de casamento com Ariadne, Teseu foge com Fedra. Casada com Teseu, a filha de Minos e Passífae apaixona-se pelo enteado, Hipólito.

Hipólito, filho da amazona Antíope, era filho bastardo de Teseu e fora educado por Piteo, pai de Etra, mãe de Teseu. Hipólito tinha horror a toda e qualquer representante do sexo feminino (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 13), tradição de pensamento que, desde Hesíodo, atribui a degradação humana ao sexo feminino. Se no mito hesiodiano, entretanto, a mulher comprehende a duplicidade de mal e bem, ambígua como a vida em si mesma, o feminino para Hipólito representa apenas a destrutividade. Dedicado ao culto de Ártemis (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 15-16), Hipólito tinha gosto pela caça e pelas florestas. O jovem menosprezava o culto aos deuses noturnos e conservava-se casto e puro, sempre negando veneração à Afrodite, deusa que se opunha à pureza de Ártemis (EURÍPIDES, 2010, p. 29, v. 102). Ofendida pelo culto de Hipólito à Ártemis, Afrodite condena Fedra a apaixonar-se pelo filho de Teseu, levando à trágica resolução do drama (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 26-28). À Afrodite, todavia, não importa sacrificar Fedra, que à deusa do amor prestava culto, para punir Hipólito.

Ao saber que foi rejeitada pelo enteado, Fedra suicida-se deixando para Teseu evidências falsas do acontecido. Culpando Hipólito pela desgraça que a abatia, Fedra inverte o ato incestuoso e provoca no pai a ira pelo próprio filho. Acreditando ter sido desonrado (EURÍPIDES, 2010, p. 81, v. 885), Teseu condena Hipólito ao exílio e pede auxílio ao pai, Posséidon – deus que prometera ao filho três desejos a serem realizados (2010, p. 25, v. 44-46) –, para se vingar do filho. Hipólito sofre um acidente fatal e Ártemis revela a Teseu a trama por Fedra tecida. Nas palavras do mensageiro, o estado debilitado de Hipólito era tal que só restava ao filho de Teseu, de tudo, a visão: “Praticamente não há mais

Hipólito / vê a luz, mas só vive por um fio” (EURÍPIDES, 2010, p. 99, v. 1161-1162). Hipólito desfalece nos braços do pai, perdoando-o pela acusação mal investida. Miralles (1977b, p. 57) destaca que Fedra foge à tradição solitária dos heróis trágicos, principalmente no que concerne aos heróis sofocianos como Édipo e Antígona. Fedra estava disposta a morrer para não desrespeitar as convenções sociais, mas é ajudada pela empregada que, na ânsia de salvá-la da morte, revela o amor de Fedra por Hipólito. A heroína fica à mercê, portanto, de outra personagem, que não tem peso no mito, mas adquire um papel dramático na peça eurípiana. Fedra deixa que a ama fale por ela o nome de Hipólito, forma que preserva o pudor da personagem em relação ao amor incestuoso que guarda (EURÍPIDES, 2010, p. 47, v. 353). Surge, então, o tema da família amaldiçoada que descende de Hélios: Passífae, Ariadne e Fedra têm no amor a causa do sofrimento. Fedra reconhece que a ama teve bom intuito ao tornar Hipólito ciente do sofrimento que a abatia, mas sabe que está condenada à morte (EURÍPIDES, 2010, p. 61, v. 593-594). Hipólito sente-se impuro só de ouvir as palavras da ama de Fedra e decide deixar a casa do pai.

A morte de Fedra na metade da peça traz Hipólito, até então só presente em trechos, para o centro do drama, e revela a solidão do personagem: “Hipólito fica desamparado diante de alguém que não quer ouvi-lo, que não atende a razões e que tem em sua mão, por vontade dos deuses, o destino dele [Hipólito]” (MIRALLES, 1977b, p. 58, tradução nossa).¹ O amor de Fedra recai sobre Hipólito como um fardo, que apesar de ter origem na vingança de Afrodite – revelada no prólogo – contra Ártemis, é um destino que se delineia a partir da obra humana. O amor que abate Fedra consiste em mais do que destino: constitui também uma enfermidade. Eurípides assume a mentalidade grega para qual a concepção de amor está relacionada à doença. Depois da fuga de Hipólito, temendo ter a honra manchada, Fedra se decide pela morte, mas promete causar mal a Hipólito, que se manteve altivo diante da dor da madrasta:

¹ No original: “Hipólito queda desamparado ante alguien que no quiere oír, que no atiende a razones y que tiene en su mano, por voluntad de los dioses, su destino, el de Hipólito”.

Eu hoje mesmo vou deixar a vida / e alegrarei aquela que me arrasa, / Cípride: amargo amor me vencerá. / Mas, ao morrer, vou me tornar um mal / também para outro: não será soberbo / diante dos males meus [...] (EURÍPIDES, 2010, p. 71, v. 725-730).

Na versão de Sêneca, denominada *Fedra* (2007), Fedra cogita se Teseu poderia perdoar o amor que sente por Hipólito e acredita poder demover o jovem do horror às mulheres. Fedra não se suicida antes da chegada de Teseu, mas acusa falsamente Hipólito diante do marido. O vigor do sentimento de Fedra leva a personagem a subjugarse a Hipólito, prometendo acompanhar o filho de Teseu por qualquer caminho que ele escolha traçar. A esposa de Teseu tenta convencer Hipólito a tomar o lugar do pai, governando Trezena. Rejeitada pelo filho do marido, Fedra forja o ultraje de Hipólito ao próprio pai. Teseu, entretanto, na versão do século IV a.C., não tem a oportunidade de ser perdoado pelo filho. Hipólito morre no acidente provocado por Possêidon e é a própria Fedra, no desespero pela morte do amado, quem se revela ao marido como a verdadeira culpada pelo incesto. Fedra se suicida, portanto, não antes da chegada de Teseu, como na versão eurípiana, mas diante do marido.

No século XVII, o drama de Hipólito ganha a versão francesa, *Fedra* (2007), escrita por Racine. A releitura do tragediógrafo francês é acrescida de alguns personagens e tem como influência fundamental a obra de Eurípides, amplamente conhecida nos meios literários franceses. Para Helmut Hatzfeld (2002, p. 57), é nas tragédias barrocas de Racine que a tensão verdadeiramente trágica entre amor e morte se configura. Logo no início da trama, em virtude da demora no retorno a Trezena e da descoberta de alguns navios abandonados, Teseu é tido por morto. Na disputa pelo trono, concorrem Hipólito, Arícia e o filho de Fedra. Personagem inaugurada por Racine, Arícia é uma princesa feita escrava por Teseu e cuja família o rei não admite ter por amiga. Hipólito, que nas outras versões rejeitava todas as mulheres, finalmente se apaixona pela jovem Arícia. Acreditando-se viúva, Fedra declara-se a Hipólito, mas logo descobre que Teseu retornou a Trezena. Hipólito tenta fugir, horrorizado pelo amor da madrasta, todavia não consegue escapar da ira do próprio pai. Quem o encontra morto é Arícia, que a essa altura já é por Fedra odiada. Acusando a ama, cujo nome é agora explicitado, Enona, de ter articulado a mentira sobre o incesto, Fedra confessa a Teseu a culpa que lhe cabe e, tomando veneno, acaba com a própria vida. Mais próxima da

obra de Sêneca do que da influência de Eurípides quanto ao desenrolar da trama, o título da peça de Racine revela Fedra – e não Hipólito tal qual consta em Eurípides – como protagonista do drama (MIRALLES, 1977a, p. 79). A personagem mitológica é transfigurada pela religião cristã: “Fedra, segundo uma intencionalidade simbólica puramente barroca, se transforma na cristã tentada, que, no perigo, luta desesperadamente pela graça e pela salvação” (HATZFELD, 2002, p. 63).

Em interpretação voltada para o aspecto da intensidade passional de Fedra, Roland Barthes (2008, p. 143) identifica que a agonia de Fedra em Racine está muito mais no silêncio do que no desejo incestuoso. Não é só Fedra, entretanto, que permanece em silêncio: Hipólito tem dificuldade de nomear o mal de Fedra e não o revela ao próprio pai. Hipólito configura-se, portanto, como um duplo de Fedra. Apaixonado por Arícia, mas proibido por Teseu de se casar com ela pela lei de vendeta, amar e confessar-se amando, para Hipólito, consistiriam em erro. Barthes (2008) destaca que a restrição oral do filho de Teseu reporta à essência do personagem, figuração oposta à de Fedra, cujo silêncio agônico era situacional. Enona liberta Fedra pela fala e “extraí a linguagem da cavidade profunda na qual ela está encerrada” (BARTHES, 2008, p. 147). Arícia opera função libertadora semelhante para Hipólito, provocando o escoamento da angústia retida. Como a irmã Ariadne que detinha o fio desatador do Labirinto, Fedra desejava acompanhar Hipólito na saída da escuridão para a luz: Fedra pretendia reverter a repulsa de Hipólito por todas as mulheres. Ao extravasar o silêncio pela segunda vez, Fedra revela a Hipólito sua intenção, mas é imediatamente rejeitada. Enona, hábil na arte de tramar, vira a confissão de Fedra ao avesso e aconselha a senhora a acusar Hipólito do incesto que ela própria cometera.

Na perspectiva de Barthes (2008, p. 149), Fedra familiariza-se tanto com a intimidade ctônica quanto com o extravasamento solar. A personagem tem como imagem fundamental a divisão entre o subterrâneo, que partilha com o pai, Minos, e a luz, já que descende do Sol pelo lado da mãe, Passífae. Teseu, Hipólito, Arícia e seus irmãos descendem da Terra. Teseu é o maior herói telúrico, íntimo dos Infernos, vencedor do Labirinto que soube passar da caverna à luz. Hipólito, por sua vez, vive na floresta a caçar. Fedra reúne, portanto, o calor passional do sol e a profundidade obscura da terra, ambivalência que Malvina, de Autran Dourado, materializa. Malvina é pedra-ímã, mineral inflexível, e sol, força arrebatadora que ateia fogo à vida dos que a rodeiam.

Hipólito e Fedra em múltiplas versões: o laço de sentido

Desdobrando a relação entre o homem e os complexos simbólicos, Mircea Eliade (1991, p. 115) sublinha que, para a cosmovisão de muitas culturas, “nó”, “rede” e seus pares, “desatar” e “rasgar”, por exemplo, relacionam-se ao suporte do universo, princípio de criação e destruição de todas as coisas: “a própria vida é um ‘tecido’ (às vezes um tecido mágico, de proporções cósmicas, *mâyâ*), ou um ‘fio’ que sustém a vida de cada um dos mortais”. O mitólogo romeno lembra, ainda, que doutrinas filosóficas como a de Platão concebem a existência terrena como prisão de que o homem deve se libertar. Para além da polivalência de sentidos da metáfora da rede, Eliade (1991) afirma que o entrelaçar de fios corresponde a um arquétipo da situação do homem no mundo e se manifesta em diversos planos culturais. Se a vida consiste em uma rede de conexões, enquanto houver entrelaçamento, haverá existência; se, por outro lado, houver ruptura desse tecido cósmico, o fluxo vital será interrompido.

No ensaio “In me tota ruens Venus”, Joaquim Brasil Fontes (2007, p. 54) aponta a metáfora da rede como imagem recorrente nos momentos fundamentais do drama eurípideo e destaca, a título de exemplo, a morte do herói enlaçado às rédeas dos cavalos que dirigia. Verifica-se, desdobrando a tese de Fontes e estendendo a reflexão à leitura de Sêneca e de Autran Dourado, a existência de imagens ambivalentes: o movimento de atar, próprio à rede, dinamiza-se no desatamento. De modo análogo, claro e escuro permanecem em tensão ao longo da peça. Na abertura do drama, Hipólito retorna da caça acompanhado dos servos, renega o culto à Afrodite: “não me agradam os deuses louvados à noite” (EURÍPIDES, 2010, p. 29, v. 106). O posicionamento inicial do herói, confiante e vitorioso, é de quem regula as rédeas da própria vida e contrasta com a imagem final do personagem, enovelado pelas mesmas rédeas com que liderava os cavalos.

Compondo um par espelhado da imagem ambivalente de Hipólito em Eurípides, quando Fedra, descendente de Hélios, é retirada do interior do quarto com a ajuda das servas, na versão de Joaquim Brasil Fontes, declara: “erguei-me o corpo, endireitai minha cabeça: / meus pobres membros se desatam quebrantados” (EURÍPIDES, 2007, p. 117, v. 198-199). O verbo “desatar” explicita a fraqueza dos membros da personagem, que já não se sustenta sem ajuda, porque as partes que a integram perdem

a conexão entre si. Na tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira, a metáfora do desatamento comparece em construção sintática diversa: “solevai-me o corpo e cabeça; / frouxas tenho as juntas dos membros” (EURÍPIDES, 2010, p. 37, v. 198-199). O adjetivo “frouxas” indica, tal qual o verbo “desatar”, a desintegração da personagem. Nas duas traduções, a esposa de Teseu parte do quarto, espaço de recolhimento e escuridão, para a luz do ambiente externo e pede que as servas cuidem também de soltar-lhe os cabelos. O ato de desatar os cabelos e encarar o dia liberta, no exterior da personagem, o que no interior a estreitava em angústia. O amor de Fedra pelo enteado abatia a rainha, que sentia o corpo desmembrar-se pela dor que guardava em segredo. Ao Hipólito altivo, dominador de corcéis, corresponde a Fedra aniquilada, de cabelos soltos.

É quando a ama da Fedra eurípiana revela a Hipólito o amor incestuoso da madrasta que os laços da trama espelham-se em retesar e afrouxar inversos. Repelida pelo enteado, Fedra suicida-se e condena Hipólito. Assim como a morte de Hipólito arrebata o personagem com as rédeas dos cavalos, Fedra enforca-se com um laço suspenso: “a rainha, em suspenso laço alçada!” (EURÍPIDES, 2010, p. 73, v. 781). As duas mortes consistem, portanto, em enlaçamentos. Fedra, que se desintegrava quando passionalmente capturada por Hipólito, inverte a posição de caça e caçador, e submete o enteado à trama por ela tecida. A esposa de Teseu deixa pender um cordão da tabuleta que segurava no momento do suicídio e essa é a prova que o marido encontra para condenar o próprio filho: “vou desatar os fios do selo e ver / o que me quer dizer a tabuleta” (EURÍPIDES, 2010, p. 79, v. 864-865). Quando o rei desenrola o fio, Hipólito é enredado pelo plano de Fedra. Só no momento do último suspiro, Hipólito tem a inocência comprovada pelo testemunho de Ártemis. O filho de Teseu perde o controle dos cavalos e é esquartejado pelo touro enviado por Possêidon.

Se o *Hipólito* de Eurípides tem início com o monólogo de Afrodite anunciando ser derradeira a luz que Hipólito vislumbra quando retorna da caça, *Fedra*, de Sêneca, traz o discurso de Hipólito na abertura. O herói entoa um canto em que surgem como referências instrumentos de caça e animais selvagens. Um javali aterroriza camponeses e Hipólito orienta os companheiros a prepararem os cães para caça: ainda que afrouxem as correntes que detêm os animais para que possam explorar o espaço, os homens devem se certificar de que os animais estejam bem presos às guias: “dos cães silenciosos, / afrouxai as correntes; mas que as trelas

agarrem / os molossos ardentes; e os belicosos cães / de Creta forcem, em sólidos grilhões, / as gargantas gastas” (SÊNECA, 2007, p. 221, v. 31-35). Dentre a enumeração de artigos de caça, consta, no verso 47, a imagem da rede. O hino à caça possui tom laudatório e é seguido pela partida vitoriosa de Hipólito, que se retira ao concluir as orientações aos companheiros. Hipólito é o caçador vigoroso.

Duplo opositivo do enteado, Fedra, encerrada na casa, é a caça, capturada pelo amor: “por que me obrigas a viver como refém” (SÊNECA, 2007, p. 227, v. 91). Quando conversa com a ama sobre a paixão que guarda, a personagem revela que já não pode mais fiar: “os teares de Palas / estão vazios; o fuso de fiar a lã / soltou-se destas mãos que não podem retê-lo” (SÊNECA, 2007, p. 229, v. 106-108). A imagem poética do fuso que se perde é seguida pelo desejo de Fedra de perseguir as feras, intimizar-se com a atividade de Hipólito na floresta. A caça é a reverência a Ártemis, a senhora das feras (Pótnia Therôn), deusa guerreira e virginal a que o filho de Teseu prestava culto. Para Fedra, não há mais fiar como não há futuro, linha do destino, sem o enteado.

Ainda que a nutriz tente demover a Fedra senequiana do investimento no relacionamento com o enteado por uma argumentação lógica, é com o discurso inflamado do amor que não se dobra à razão que a rainha responde. Convencida de que Fedra não mudará de ideia, a ama procura Hipólito e o aconselha a fruir a juventude, sugestão imediatamente descartada pelo filho de Teseu, jovem que acredita na liberdade do amor pelas selvas. Nas palavras da ama: “libera a tua mocidade da tristeza; / avante, solta as rédeas, goza dos melhores / dias da vida!” (SÊNECA, 2007, p. 267, v. 454-456). A metáfora do controle dos cavalos adquire o sentido de afrouxar a rigidez diante do celibato a que Hipólito se propunha. Não é surpresa que o vocabulário relacionado à caça e ao hipismo estejam relacionados a Hipólito, mas a incidência frequente e cambiante – laços que se desatam ou fios que se entrelaçam – aponta para o simbolismo que transcende a caracterização de um homem envolvido com a caça. A imagem do laço que constantemente se polariza entre frouxidão e rigidez conecta-se à condição não mais dos animais, mas ao estatuto dos personagens que participam de uma trama em que caça e caçador imbricam-se em arrebatamento e dominação.

Na peça de Sêneca, diversa do drama eurídiceano em que a ama revela a Hipólito o amor da madrasta, a esposa de Teseu confessa-se ao

enteado e resgata a imagem do fio de Ariadne (SÊNECA, 2007, p. 291, v. 672-677). Fedra invoca a irmã para auxiliá-la com um fio que a permita seguir Hipólito. Antes de proferir o que o filho da Amazona considera palavras sacrílegas, Fedra enfrenta duas forças opostas: “a boca trava a palavra que se esboça; / uma força a solta; outra, mais forte, prende. / Sois testemunhas, deuses: aquilo que eu quero não quero” (SÊNECA, 2007, p. 283, v. 613-615). A personagem, no momento crucial da revelação, divide-se entre falar e não falar, entre desejar e não desejar revelar o amor que alimenta em segredo. O sofrimento de Fedra é acentuado quando o enteado, tentando acalmar a esposa do pai, brada: “confia tua dor aos meus ouvidos, mãe!” (SÊNECA, 2007, p. 285, v. 619). O vocativo escolhido por Hipólito, “mãe”, evidencia o desconcerto entre os personagens. Fedra, entregue à paixão, oscila entre o silêncio e a fala; Hipólito, sem desconfiar do drama da madrasta, acolhe-a evidenciando que a reconhece como figura maternal. Na confissão, para explicitar a Hipólito que o sofrimento de amor não tinha como alvo o pai, mas ele próprio, Fedra lembra Teseu jovem e descreve em Hipólito o que a faz amar o filho e não o pai: “É isto, Hipólito: amo o rosto de Teseu, /o rosto que ele tinha quando, adolescente com a primeira barba em suas faces puras, [...] / era o teu rosto – assim era ele; e assim fascinou o inimigo, assim erguia o rosto” (SÊNECA, 2007, p. 289, v. 657-664).

A descrição de Fedra combina pai e filho, um é metáfora do outro. Ao longo dos versos, a terceira pessoa cede à segunda: Teseu transforma-se em Hipólito. Fedra recupera o que o filho guarda do pai em características, mas destaca o que em Hipólito considera superior. Fedra destaca o feito de Teseu, ligado ao fio, imagem que se integra ao devaneio imaginante do enlaçamento e da soltura. As fitas no cabelo de Teseu, outro índice imagético, lembra Joaquim Fontes (2007) nos comentários à peça (SÊNECA, 2007, p. 289, v. 657-664), pertenciam às vítimas entregues ao Minotauro, e guardam, portanto, a duplidade do par de atamento e desatamento.

O amor da Fedra senequiana, acolhendo os duplos, encontra imagens ambivalentes que casam pureza e força, virtudes de Hipólito. As metáforas de enlaçar e afrouxar encontram-se em tensão máxima no episódio da revelação: no horror por ouvir a confissão de Fedra, Hipólito torce os cabelos da madrasta e faz pender a cabeça dela para trás (SÊNECA, 2007, p. 293, v. 717-719). No momento decisivo, instante

liminar em que o enteado rejeitaria ou acolheria a paixão da madrasta, Hipólito submete Fedra à condição de caça. Desfazendo-se da espada que Fedra tocara – e contaminara, portanto, de “luxúria” –, Hipólito solta a esposa de Teseu e foge. A tensão não encontra síntese, mas segue no revezamento entre reter e liberar. O episódio seguinte conserva a mesma dinâmica: a serva de Fedra é feita refém por Teseu, que prende a nutriz e ameaça açoitá-la se a esposa não lhe revelar o segredo que guarda. Fedra incrimina Hipólito por incesto e novamente é possível verificar a alternância entre prisão e soltura. Hipólito tensiona as rédeas conduzindo os cavalos na fuga e Fedra desprende-se das amarras quando relata a falsa desonra. No movimento dinâmico das imagens da peça, a madrasta retém o fio da vida do enteado.

As metáforas de enlaçamento e frouxidão conciliam-se no último ato da peça de Sêneca. Hipólito, comandando corcéis, cavalga pelas estradas deixando para trás a casa do pai:

assim que ele deixou a cidade, qual um fugitivo, / precipitando-se, arrebatado, com passos hostis, / rápido, impõe soberba trela a seus corcéis trepidantes, / ajustando os freios, com força, aos focinhos domados (SÊNECA, 2007, p. 324-325, v. 1017-1020).

Arrebatado e arrebatador, Hipólito força as correias que prendem os cavalos. No caminho, é surpreendido por um touro que emerge do mar, realizando o pedido de Teseu a Possêidon. Hipólito resiste ao monstro, estreita os freios, mas, apesar da coragem do herói, os cavalos não obedecem às ordens e se dispersam pelos rochedos. Depois de persistente luta, Hipólito acaba emaranhado nas rédeas que, com tanta bravura, tentou domar: “caindo de cabeça para baixo, ele embarcou / o corpo em meio às rédeas que o prendem: quanto mais luta, / mais aperta as correias que se enredam em torno dele” (SÊNECA, 2007, p. 333, v. 1102-1104). A morte de Hipólito impõe a desistência do herói. Quanto mais persistia em lutar, tentando livrar-se dos fios que o aprisionavam, mais intensamente o filho de Teseu era comprimido pelas rédeas. A excessiva resistência dos laços se abate sobre o homem que resiste. O fio do destino desenha um nó na tessitura vital de Hipólito, que pende transfixado pelo sexo quando morre. Fim simbolicamente simétrico encontra Fedra, que, sem suportar a morte do enteado, atravessa o corpo com uma espada.

A versão raciniana da peça, *Fedra*, além das tensões entre atamento e desatamento, traz uma terceira personagem: Arícia. Contrariando a

pureza e o ódio ao feminino, o Hipólito de Racine se apaixona pela mulher feita escrava por Teseu, Arícia. A transgressão do herói é dupla: foge tanto aos votos de orgulho que, na obra raciniana, o impediam de entregar o coração a uma mulher, quanto aos desígnios do pai, que, para proteger os gregos de novas ameaças, condenou Arícia à escravidão e ao isolamento. Arícia, por sua vez, envaidece-se pelo amor de Hipólito, orgulhando-se de ser a única mulher por ele amada. É, entretanto, a liberdade que o filho de Teseu concede a ela que produz as imagens poeticamente mais ativas. Com os grilhões que a prendem, ela deseja prender Hipólito: “ter meu cativo assustado com seus grilhões” (RACINE, 2007, p. 393, v. 451). No jogo amoroso, Hipólito liberta Arícia, mas permanece a ela atado. A escrava vira senhora do relacionamento e o príncipe, cativo: “esta alma arrogante está enfim submissa” (RACINE, 2007, 399, v. 438). Quando Hipólito sonda Arícia sobre a fuga que o livraria de confrontar o pai e revelar a verdade sobre Fedra, o herói assume a posição do amante que arde: “sou todo fogo; de onde vos vem esse gelo?” (RACINE, 2007, p. 467, v. 1374), mas a escrava hesita e exige que um “laço”, imagem do sacramento matrimonial, seja realizado.

A cena da morte de Hipólito, cujo sexo é atravessado por um graveto em Sêneca, perde o simbolismo da sexualidade e se apresenta como esquartejamento em Racine: “O eixo grita e se parte. O intrépido Hipólito / Vê seu carro quebrado voar em pedaços; / E ele cai, ele próprio enredado nas rédeas” (RACINE, 2007, p. 481, v. 1542-1544). A imagem da perda de controle das rédeas dos corcéis é antecedida pela tentativa de Hipólito de deter os cavalos, que o herói conduzia, em segurança, com “rédeas frouxas”. A relação do personagem com os animais é radicalizada na obra de Racine de modo que um e outro se fundem no momento de maior tensão. Os corcéis “pareciam espelhar seus tristes pensamentos” (RACINE, 2007, p. 479, v. 1506). A liberdade do personagem, homem de coração livre, era a liberdade dos animais, mas tanto o homem quanto os cavalos acabam enredados. De modo análogo, Fedra intimiza-se com o sol: esconde-se do astro ou o procura quando em desespero. O amor de Fedra é uma ardência que faz o corpo ceder, “não me sustento mais” (RACINE, 2007, p. 367, v. 154), e os cabelos e adornos pesarem. A personagem se interroga pela mão, metáfora da força vingativa que aprisiona a descendente de Hélios e do sofrimento que a atormenta.

A dinâmica inicial da peça de Eurípides é mantida ao final do drama e resguarda Hipólito em posição de dominador, envolvido com

a caçada, e Fedra angustiada a sofrer como os animais capturados por Hipólito. O amor em Sêneca teria como centro de convergência a correspondência de imagens, cabelos soltos de Fedra e rédeas afrouxadas por Hipólito. Em Racine, a luminosidade da ascendência solar de Fedra é invocada pelo amor que arde em contraste com a noite e a escuridão ativada pelo desejo incestuoso, pecaminoso. Há, nesses casos de amor impossível, desconcerto na ocorrência de fios que enredam e desenredam, alternância de metáforas: quando um retém o controle, o outro perde. A sintonia entre Fedra e Hipólito só encontra materialidade na morte enlaçada. Tanto Hipólito quanto Fedra convertem-se em caça da própria caçada. Em Eurípides, os dois personagens morrem enlaçados; em Sêneca, a imagem que une Fedra e Hipólito na morte é a imagem do atravessar: Fedra acaba com a vida cravando no próprio corpo uma espada e Hipólito pende transfixado pelo sexo. A paixão de Fedra, irrealizada pela castração do enteado, trespassa os dois personagens; já em Racine, o esquartejamento de Hipólito é o desatamento total de qualquer laço.

Os sinos da agonia e as três versões de Hipólito

A tendência neobarroca identificada por Severo Sarduy (1972, p. 163) nas produções ficcionais latino-americanas do século XX comprehende obras em que ocorre um “envolvimento sucessivo de uma escritura por outra”. Segundo essa tendência, *Os sinos da agonia* (1991) consiste na recriação do drama de Hipólito e Fedra em prosa ficcional. Ambientada no século XVIII, a trama se configura a partir de uma farsa: Malvina casa-se com João Diogo Galvão, mas se apaixona pelo enteado, Gaspar. Decidida a executar o marido e realizar o amor que a atormenta, a personagem seduz Januário. Livre do marido, Malvina entrega o amante aos guardas acusando-o de traição à coroa. Malvina é malvinda, metáfora materializante do Mal, “mulher capaz de todos os pecados, de todos os crimes” (DOURADO, 1991, p. 42). “Filha do sol”, Malvina é a encarnação de Fedra. Rompendo com a tradicional associação entre a mulher e a lua, a personagem é sol e fogo em que ardem todos os outros seres. A metáfora de Malvina é a da abelha rainha, que castra o zangão: “na verdade ela é que os [Januário e Gaspar] possuía a um só tempo, a um só tempo os fecundava e paria” (DOURADO, 1991, p. 124).

No caráter dissimulado, Malvina é Medeia, prima de Fedra. Karl Kerényi (1988, p. 5), em *Goddesses of Sun and Moon*, afirma que o

mitologema das deusas, como Circe e Medeia, que descendem do sol, guarda a natureza da fonte divina. Circe e Medeia, netas do Hélios como Fedra, possuem o poder mágico que se relaciona ao amor – a primeira hipnotiza Odisseu e a segunda engana Jasão com o presente para a noiva por ele escolhida. A Fedra de Autran Dourado materializa a tessitura de uma rede que envolve todos os outros personagens. Centro irradiador de luz, referência à ascendência solar da Fedra eurípiana, Malvina, “volteando, cerzindo, arrematando, bordadeira” (DOURADO, 1991, p. 55), lança o fio e planeja a rede de intrigas, cujo arremate é alcançado com a morte do marido. Januário, duplo de Hipólito que guarda a origem estrangeira, não consegue se desvincilar de Malvina. Gaspar, acusado injustamente pela madrasta, aceita a condenação pelo assassinato do pai. O devaneio poético que se alterna entre resistência e abatimento na peça de Sêneca encontra imagem isomórfica em *Os sinos da agonia*: “passarinho no visgo, ele menino” (DOURADO, 1991, p. 25). A força de Januário é convertida em arrebatamento pela mulher de João Diogo. As imagens de Hipólito entre rédeas e de Januário preso ao visgo de Malvina simbolizam a mesma força de aprisionamento a que os dois personagens são submetidos.

Tal qual Fedra em relação ao enteado, Malvina é capturada pela luz que emana do olhar de Gaspar: “os olhos de Gaspar pousaram nos seus olhos, mergulharam por ela a dentro, varando-a de luz, estremecimento e dor” (DOURADO, 1991, p. 99). Na paixão arrebatadora por Gaspar, Malvina encarna o furor do Minotauro. Segundo o devaneio imaginante do universo autraniano que associa a potência sexual destrutiva do homem às figurações do touro, Malvina, descendente de Hélios, é o próprio monstro. Como Fedra, filha de Passífae e Minos, irmã do Minotauro, Malvina tem um irmão bastardo que beira a debilidade mental, Donguinho. No labirinto da agonia, espaço de angústia limitado ao sobrado em que vive – e espaço simétrico ao da Fedra de Eurípides –, Malvina assume a face obscura do irmão: “macho indomado, besta resfolegante, queria emprender e destruir” (DOURADO, 1991, p. 11). A personagem, como as Fedras de Sêneca e de Racine, “passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor” (DOURADO, 1991, p. 100).

Quanto ao sentimento ardente da madrasta pelo enteado, a obra de Autran Dourado se aproxima mais das versões de Sêneca e de Racine do que da peça de Eurípides. A concepção de amor em Eurípides estabelece

equivalência entre paixão e enfermidade. Fedra enfraquece enferma. A personagem padece de um “torvo amor” (EURÍPIDES, 2010, p. 23, v. 28), mas não cogita o relacionamento com Hipólito. O amor que alimenta em segredo significa uma condenação à morte e Fedra deseja apenas apaziguar a dor que a atormenta. Diante do sofrimento da senhora e temendo pelas consequências que a agonia teria para a saúde dela, a ama de Fedra revela a Hipólito o amor que a esposa de Teseu sentia. A notícia da rejeição do enteado acende a ira em Fedra, que decide, por fim, condená-lo. Na versão de Sêneca, bem como no romance de Autran Dourado, a madrasta acredita na realização do amor e age com o intuito de concretizá-lo. Enquanto a Fedra eurípida adoece pelo incestuoso amor que sente, a Fedra de Sêneca sofre pelo silêncio, experimenta a angústia do amor irrealizado: “passou a sofrer e a sangrar. Se queimava no silencioso, impossível e pecaminoso amor” (DOURADO, 1991, p. 100).

Na peça de Eurípides, Teseu é herói exemplar, marido contra quem nenhuma traição seria admitida. Em Racine, de maneira análoga, Fedra se considera infiel: “meu ardor adúltero” (RACINE, 2007, p. 425, v. 841). O drama senequiano, em oposição aos outros dois, desconstrói a imagem laudatória de Teseu, apresentando-o adúltero e insensato. O principal conflito da Fedra senequiana não reside, portanto, na desonra ao marido – ainda que a nutriz tente convencê-la do contrário valendo-se de reflexões morais –, mas gira em torno da hesitação entre revelar ou ocultar, ser correspondida ou não por Hipólito. Malvina conserva a mesma concepção de amor que urge pela realização e permanece entrelaçado à vontade, e, por isso, destrói o que houver como obstáculo. Quando o enteado a rejeita, a mulher de Teseu insiste na ideia de seguir Hipólito por todos os caminhos. A Fedra de Sêneca, encarnada por Malvina, não se detém por limites sociais ou matrimoniais impostos à mulher e não sente a culpa que a protagonista francesa demonstra. Malvina, versão de Fedra que concede corpo ao mal, condena à morte tanto Gaspar quanto os outros personagens da trama.

As três tragédias são encerradas com o suicídio da madrasta. No que concerne à morte de Fedra, a versão de Autran Dourado traz à luz Malvina como personagem cuja destrutividade não se direciona ao marido nem ao enteado, mas a todos aqueles que a rodeiam. A vingança final, tal qual no caso da heroína de Eurípides, tem como alvo o enteado. Na última jornada, depois de ser repelida por Gaspar, Malvina escreve uma carta ao capitão general incluindo Gaspar como cúmplice de sua trama.

Januário, entretanto, duplo de Gaspar, não escapa ao destino mortal e entrega-se aos guardas na praça da cidade, tendo o corpo varado por balas, episódio que encena a morte de Hipólito. A morte do Hipólito senequiano destaca-se pela sutileza com que explicita a sexualidade abstraída do personagem. Enquanto o filho de Teseu jaz preso às rédeas, uma estaca incinerada atravessa o sexo do personagem, cujo corpo pende trespassado (SÊNECA, 2007, p. 335, v. 1115-1117). Para Hipólito, que acreditava na vida pacífica dos que cultuavam a vida isenta de vícios como liberdade de sofrimento por furor do desejo (SÊNECA, 2007, p. 271, v. 491-494), a vingança de Fedra foi uma ruptura no curso do destino, atravessado por um amor sacrílego. De modo semelhante, momentos antes de morrer, enquanto se lembra das artimanhas de Malvina, Januário finalmente comprehende que a mulher de João Diogo sempre havia amado o enteado:

agora repara a volta enorme que ela dava só para falar do enteado. Se lembrava com ciúme, o ódio impotente. Castrado, ele não podia fazer nada. Sim, nenhuma dúvida, Gaspar. Tão claro, por que não viu? Repetia. Via agora (DOURADO, 1991, p. 212).

Como o Hipólito senequiano, Januário acaba castrado.

É também na formulação imaginante de Januário que a obra de Racine mais evidentemente se apresenta na ficção de Autran Dourado. O escritor mineiro investe em um enredo mais próximo aos de Eurípides e Sêneca, mas a tensão dramática de *Os sinos da agonia* decorre do diálogo com a peça de Racine. A técnica da fusão barroca, que se apresenta, por exemplo, no espírito selvagem do Hipólito de Racine, que concilia imaginativamente homem e corcel, dia e noite, reúne em uma única consciência o psiquismo de Januário e Gaspar, que se confundem na trama autraniana. Gaspar, tal qual o Hipólito francês, não consegue pronunciar o que o aflige e vive um silêncio agônico. Malvina, por sua vez, é tanto solar, astro brilhante que destrói pela luminosidade, quanto intimidade ctônica e escuridão, contraste barroco que remete à ambientação raciniana. Diante de Malvina, Januário estava sempre “preso e voltado para aquela casa, para aquela mulher, como os farelos de ferro grudados numa pedra-ímã. Àquele nome, àquela casa, àquele corpo, para sempre” (DOURADO, 1991, p. 14). Do mesmo modo, na obra francesa, Hipólito, quando se apaixona por Arícia, se vê atado a ela: “E eu, por minha vez, eu me veria preso?” (RACINE, 2007, p. 363, v. 95). Como o Hipólito raciniano, Januário e Gaspar, duplos um do outro

e figurações do enteado de Fedra, são subjugados por Malvina. Enquanto Malvina não demonstra nenhum remorso, Fedra, na versão do século XVII, é também uma presa de Vênus: “Já não é mais um ardor oculto nas veias: / É Vênus agarrando, inteira, a sua presa” (RACINE, 2007, p. 381, v. 305-306).

No romance de Autran Dourado, a linguagem poética comparece, portanto, atrelada à plasticidade neobarroca e às múltiplas possibilidades de intertextualidade. Para além do evidente diálogo com o enredo e o diagrama imagético das tragédias analisadas, destaca-se, por fim, relacionada à colagem, a acepção de intertextualidade que Severo Sarduy (1972) identifica como técnica dos escritores latino-americanos do século XX: a “citação”, que corresponde à presença de fragmentos de uma obra em outra. É o caso de Gaspar, que encarna o filho de Teseu no repúdio ao amor e às mulheres: “não queria saber de mulher, não conhecia. Medeia, a mulher de Egeu. Ele queria ser mestre de artes, o colégio da Companhia. Condena todas as mulheres, Medeia” (DOURADO, 1991, p. 132). O fragmento em destaque aproxima a narrativa de Autran Dourado dos versos de Sêneca: “calo sobre as outras: a esposa de Egeu, Medeia, / comprova que as mulheres são raça ominosa. [...] Maldigo, odeio, execro todas, delas fujo!” (SÊNECA, 2007, p. 281, v. 574-577). Gaspar conserva o horror ao feminino. Da perspectiva de Januário, duplo de Gaspar, o filho de João Diogo era “castrado” e, portanto, incapaz de qualquer realização amorosa. A distinção entre o Hipólito, personagem dos dramas trágicos de Eurípides, Sêneca e Racine, e o personagem de Autran Dourado reside na ambivalência de sentimentos em Gaspar: apesar da rejeição ao feminino, o personagem alimenta, em segredo, o amor por Malvina. O amor da madrasta encontrou reciprocidade no enteado, mas a concepção de amor idealizada corresponde ao amor de Ártemis, o amor puramente espiritual, afeto que vai de encontro ao vigor passional da personagem autraniana, muito mais próxima à passionalidade de Afrodite.

Considerações finais

A partir do estudo comparativo entre o romance *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, e as três versões do mito de Hipólito escritas por Eurípides, Sêneca e Racine, é possível compor uma fenomenologia da imagem do laço nas obras analisadas. Seguindo a perspectiva bachelardiana de análise, o diagrama imagético de cada

texto examinado é único. Cada autor apresenta traços particularizantes de estilo no que concerne ao diagrama poético, e, portanto, imagina o filho de Teseu, em contraposição à madrasta, em relação de culpa, ojeriza ou aprisionamento. Entretanto, mesmo na diferença, é possível entrever os pontos de contato que o drama de Fedra evoca, principalmente nos movimentos de retesamento e afrouxamento das linhas que compõem o tecido vital dos personagens.

A alternância de imagens que se materializa em frouxidão e retesamento, dominado e dominador, caça e caçador, é animada pela metáfora primordial de resistência da matéria. No estudo sobre a imaginação de forças ligadas à terra, Bachelard (1990, p. 15) destaca que imaginar a resistência da matéria significa, portanto, explorar a dialética das imagens de duro e mole. No que diz respeito às obras em questão, a frouxidão dos fios e dos membros corresponde à moleza, enquanto o retesamento se intimiza à dureza. A compreensão da imagem elementar, que se alterna entre sim e não, esclarece que o drama trágico de Hipólito e Fedra se estrutura sob a contraposição de um amor que se fragmenta pelas forças de realização e de repulsa. Fedra sente o corpo desfazer-se porque é submetida ao amor; Hipólito repudia as mulheres, escolha que o aproxima de imagens de resistência, mas é enredado pela astúcia da madrasta.

Seja na imagem poética de dureza ou de retesamento, seja na metáfora da moleza ou do afrouxamento, a obra de Autran Dourado costura Eurípides, Sêneca e Racine. O escritor mineiro, entretanto, opera um casamento neobarroco de imagens poéticas que tanto resgatam as obras com que dialogam, procedimento que Severo Sarduy (1972, p. 171) percebe como uma intertextualidade em filigrana, quanto inauguram novos sentidos. A Fedra de Autran Dourado, Malvina, “malvinda” e “cerzedeira”, é, reunindo todas as Fedras analisadas, a personagem de maior força criadora e destruidora. Potência feminina que descende do Sol, Malvina ilumina e incendeia tudo que toca. Insubmissa a qualquer norma social estabelecida pelos homens, a madrasta de Gaspar e amante de Januário assume o domínio sobre o fio vital e enlaça o destino de cada um dos personagens de *Os sinos da agonia*.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra*: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 101-207.
- EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2010.
- FONTES, Joaquim Brasil. In me tota ruens Venus. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra*: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 11-101.
- HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o barroco*. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KERÉNYI, Karl. *Goddesses of Sun and Moon*. Texas: Spring Publications, 1988.
- MIRALLES, Carlos. Influencia de Eurípides y fortuna del Hipólito. In: EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, introdução, nova tradução e notas de Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977a. p. 73-89.

MIRALLES, Carlos. Obras de Eurípides. In: EURÍPIDES. *Hipólito*. Tradução, introdução, nova tradução e notas de Carlos Miralles. Barcelona: Bosch, 1977b. p. 41-71.

RACINE, Jean. *Fedra*. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra*: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 207-353.

SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 167-181.

SÊNECA. *Fedra*. In: EURÍPIDES; SÊNECA; RACINE. *Hipólito e Fedra*: três tragédias. Estudo, tradução e notas de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 353-489.

Recebido em: 5 de março de 2021.

Aprovado em: 19 de abril de 2021.