

ANDROMAQUE, DE JEAN RACINE: DUAS LEITURAS

Guacira Marcondes MACHADO*
Norma DOMINGOS**

- **RESUMO:** Este artigo tem o objetivo de apresentar uma obra-prima do teatro clássico francês: *Andromaque* (1667), de Jean Racine. Primeiramente, efetuamos sua leitura segundo os princípios da doutrina clássica, que se formou entre 1620 e 1660, na França. Nessa perspectiva, Andrômaca, rainha troiana vencida e cativa, é a personagem triunfante, uma forte personalidade feminina fora do alcance do leitor/espectador: quem é de fato Andrômaca, enquanto Pirro não está morto? Em seguida, destacamos uma das análises realizadas pela crítica literária do século XX, a qual utilizou instrumentos interpretativos vários. A leitura que fez Roland Barthes (1963) em *Sur Racine* subverte a interpretação anterior que se fazia à luz da doutrina clássica, apresentando-nos Pirro como o grande herói trágico, e a personagem mais emancipada do teatro raciniano.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Andromaque*. Jean Racine. Tragédia clássica. *Sur Racine*. Roland Barthes.

Andromaque e a doutrina clássica

Andromaque, de Jean Racine, permanece, três séculos e meio após sua primeira representação em 1667, como uma das mais belas tragédias do classicismo francês cujos versos conduzem o espectador a uma viagem ao centro da alma humana. Em sua peça, Racine aborda a luta entre as paixões com uma linguagem transparente, de pura poesia. Seus versos alexandrinos surpreendem pela musicalidade e organizam-se como um concerto, uma verdadeira partitura. Os mais fortes sentimentos humanos são expressos em uma língua puramente musical que preserva a conexão com nosso mundo moderno. Em uma das mais importantes fábulas herdadas da Antiguidade, fala-se, de fato, de paixões – amor, ódio, ciúmes –, de obrigações, de política, de poder.

Os dois grandes autores da tragédia do teatro clássico francês, Corneille e Racine, escolhem na história e na mitologia clássica os assuntos graves que serão

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – guacira@fclar.unesp.br

** UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Departamento de Letras Modernas. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – normad@assis.unesp.br

organizados ao redor de conflitos interiores. Contudo, a concepção da tragédia difere de um para o outro: Corneille costuma mostrar heróis que decidem seu destino, Racine, por sua vez, discípulo dos jansenistas, vê o homem massacrado pela fatalidade e submetido a suas paixões, como bem ressalta Moretto (2006, p.75-76):

O século XVII sentiu o trágico como uma força contra a qual o herói luta em vão e que acaba por destruí-lo. [Mas] há uma grande diferença entre os heróis de Corneille e de Racine. O herói raciniano é sempre arrastado por uma paixão, que o leva à destruição física (no caso de Pirro e Britânico, ambos assassinados), destruição psicológica (como no caso de Orestes que enlouquece) ou moral (como no caso de Agripina). Os heróis cornelianos, ao contrário, são donos de seu destino. Mesmo diante da fatalidade, conservam a grandeza de quem assume por sua própria vontade a força que se abate sobre eles. Diante de um impasse, o herói cornelianos escolhe sempre seu dever, por mais duro que ele seja, de forma que, ao escolhê-lo, ele é maior que a própria fatalidade.

Sob o reinado de Luís XIV, o classicismo francês, representado não apenas por Racine e Corneille, mas também por Molière, quer conduzir a representação teatral à veracidade, munindo-se assim do respeito a regras precisas como o decoro (conveniência), a verossimilhança e as regras das três unidades. Para compreender Racine é necessário compreender a tragédia clássica, pois ela é antes de qualquer coisa uma estrutura e um texto que obedece não apenas a regras, mas a toda uma tradição. E,

no interior dessa estrutura, o autor utiliza as ‘categorias’ estéticas definidas por Aristóteles (384-322 a.C.): o dramático (a personagem debate-se, luta para modificar o desfecho da peça, acredita-se livre e o espectador adere momentaneamente a essa ficção); o patético (a personagem é esmagada pela infelicidade, pelo destino, e exprime-o pelo lamento melodioso do tom elegíaco); o épico (grandeza exaltante ou desoladora de ações heroicas, de acontecimentos ligados à história ou às mitologias de um povo, a guerra de Troia, por exemplo); enfim, o trágico propriamente dito (o obstáculo é mais forte, a personagem nada pode contra a ação que progride inexoravelmente)¹ (DARCOS, 1992, p.169, tradução nossa).

Racine soube explorar com maestria as virtudes dos princípios clássicos. Em sua genialidade, ele tinha consciência de que deveria respeitar as regras para que

¹ “À l’intérieur de cette structure, l’auteur utilise les ‘catégories’ esthétiques définies par Aristote (384-322 av. J.-C.): le dramatique (le personnage se débat, lutte pour modifier l’issue de la pièce, il se croit libre et le spectateur adhère passagèrement à cette fiction); le pathétique (le personnage est écrasé par le malheur, le destin, et exprime par la plainte mélodieuse du ton élégiaque); l’épique (grandeur exaltante ou désolante d’actions héroïques, d’événements liés à l’histoire ou aux mythologies d’un peuple, la guerre de Troie, par exemple); enfin, le tragique proprement dit (l’obstacle est le plus fort, le personnage ne peut rien sur l’action qui progresse inexorablement)

o público, habituado às convenções, não se perdesse. Entretanto, o autor não se limita à técnica da dramaturgia clássica, ele explora todas as possibilidades em uma infinita variedade. Não tem dificuldades em deixar Pirro e Hermíone morrerem nos bastidores, respeitando assim o princípio da conveniência:

Ato V, cena III

Oreste:

Madame, c'en est fait, et vous êtes servie!

Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie.

Hermione:

Il est mort?

Oreste:

Il expire: et nos Grecs irrités

On lavé dans son sang ses infidélités. (RACINE, 1959, p.108).

Ato V, cena V

Pylade:

Hermione, seigneur? Il la faut oublier.

Quoi! toujours l'instrument et l'objet de sa rage.

Cherchez-vous chez les morts quelque nouvel outrage?

Et parce qu'elle meurt, faut-il que vous mouriez?

Oreste:

Elle meurt? Dieux! qu'entends-je?

Pylade:

Eh quoi! vous l'ignoriez?

En rentrant dans ces lieux nous l'avons rencontrée

Qui courait vers le temple, inquiète, égarée.

Elle a trouvé Pyrrhus porté sur des soldats

Que son sang excitait à venger son trépas.

Sans doute à cet objet sa rage s'est émue.

Mais du haut de la porte enfin nous l'avons vue,

Un poignard à la main, sur Pyrrhus se courber,

Lever les yeux au ciel, se frapper et tomber. (RACINE, 1959, p.113).

Racine reivindica os princípios da doutrina clássica com o firme desejo de agradar o público e emocioná-lo e, como vimos anteriormente, preocupa-se com o fato de não chocá-lo. Como pede o decoro, no final, as paixões desregradadas são punidas com a morte ou a loucura, e a virtuosa Andrômaca, rainha cativa e vencida, mãe exemplar de Astyanax, que luta para permanecer fiel à alma de Heitor, heroína por excelência da tragédia, triunfa, subindo ao trono

Ato V, cena V

Pylade:

*Il faut partir seigneur. Sortons de ce palais,
Ou bien résolvons-nous de n'en sortir jamais.
Nos Grecs pour un moment en défendent la porte.
Tout le peuple assemblé nous poursuit à main forte.
Aux ordres d'Andromaque ici tout est soumis:
Ils la traitent en reine, et nous comme ennemis.* (RACINE, 1959, p.112).

Em suas tragédias, é de amor que trata Racine. E aqui, ele domina como um tirano, tem um poder avassalador, a posse é almejada a qualquer preço e o amor está muito mais próximo do ódio do que da amizade:

Ato II, cena V

Pyrrhus:

*Je vois ce qui la [Andromaque] flatte:
Sa beauté la rassure; et, malgré mon courroux,
Je la verrais aux miens, Phœnix, d'un œil tranquille.
Elle est veuve d'Hector; et je suis fils d'Achille;
Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus.
[...]
Non, je n'ai pas bien dit tout ce qu'il lui faut dire:
Ma colère à ses yeux n'a paru qu'à demi;
Elle ignore à quel point je suis son ennemi.
Retournons-y. Je veux la braver à sa vue,
Et donner à ma haine une libre étendue.
Viens voir tous ses attraits, Phœnix, humiliés.
Allons.* (RACINE, 1959, p.65-66).

Escolhendo o amor como tema propulsor de suas peças, Racine consegue trabalhar facilmente a urgência temporal da tragédia, observando, dessa forma, a unidade de tempo: ao colocar em cena uma paixão precipitada, conduz o desfecho agilmente à morte, ao suicídio ou à loucura. O desencadeamento rápido ocorre a partir de um acontecimento pontual, por exemplo, a chegada de Orestes, como embaixador, à corte do Épiro:

Ato I, cena I

Pylade

*Achevez, seigneur votre ambassade.
Vous attendez le Roi: parlez, et lui montrez
Contre le fils d'Hector tous les Grecs conjurés.* (RACINE, 1959, p.40).

O primeiro ato da peça ilustra a precisão da economia de tempo. Nele somos informados de que Andrômaca, rainha troiana, viúva de Heitor, é prisioneira de Pirro, rei do Épiro, após a derrota de Troia. Pirro deveria desposar Hermíone, filha de Menelau, mas ele está tomado por uma paixão, não correspondida, por Andrômaca. Como os gregos ficam sabendo que Andrômaca salvara Astyanax, filho de Heitor, e que ambos vivem na corte de Pirro, Orestes é enviado como embaixador para exigir a morte da criança, mas, por sua vez, ele aproveita essa empreitada para rever sua amada Hermíone. Pirro recusa devolver o filho de Heitor aos gregos e promete a sua prisioneira salvar seu filho se ela consentir em casar-se com ele. Ante as hesitações de Andrômaca, o rei do Épiro irrita-se e a ameaça.

Como vimos, quando a cortina se abre, o conflito está estabelecido e temos conhecimento de tudo o que aconteceu outrora. A essa economia temporal une-se a economia de espaço e de ação: não se pode esquecer que tudo deve acontecer em um dia, em um único espaço e em torno de uma ação principal: Andrômaca aceitará desposar Pirro para salvar seu filho Astyanax?

São, sobretudo, os confidentes que atuam para fazer jus à unidade de tempo e à economia de ação. É por meio deles que o espectador apreende diversos fatos:

Ato V, cena II

Hermione:

Ah! Qu'ai-je fait, Cléone? et que viens-tu me dire?

Que fait Pyrrhus?

Cléone:

Il est au comble de ses vœux,

Le plus fier des mortels et le plus amoureux.

Je l'ai vu vers le temple, où son hymen s'apprête,

Mener en conquérant sa nouvelle conquête;

Et, d'un œil où brillaient sa joie et son espoir;

S'enivrer en marchant du plaisir de la voir.

Andromaque, au travers de mille cris de joie,

Porte jusqu'aux autels le souvenir de Troie;

Incapable d'aimer et de haïr,

Sans joie et sans murmure elle semble obéir. (RACINE, 1959, p.104-105).

Por intermédio dos confidentes, as personagens principais entram ou saem rapidamente de cena:

Ato IV, cena II

Hermione:

Fais-tu venir Oreste?

Cléone:

*Il vient, madame, il vient; et vous pouvez juger
Que bientôt à vos pieds il allait se ranger.
Prêt à servir toujours sans espoir de salaire,
Vos yeux ne sont que trop assurés de lui plaire.
Mais il entre (RACINE, 1959, p.91-92).*

Ato II, cena I

Cléone:

Madame, le [Oreste] voici.

Hermione:

Ah! je ne croyais pas qu'il fût si prêt d'ici (RACINE, 1959, p.56).

Os confidentes, como ilustrado, são também os arautos dos acontecimentos trágicos: Cleone narra a Hermíone a morte de Pirro e Pilade anuncia o suicídio de Hermíone a Orestes. Ainda, a serviço da unidade de tempo, eles estão sempre presentes, precisam ouvir e dispor de todas as informações, o que faz que tenhamos a repetição de alguns conjuntos de personagens em cenas diferentes, por exemplo, Pirro, Orestes e Fênix (ato I, cena II; ato II, cena IV) ou Hermíone, Orestes, Cleone (ato II, cena II; ato III, cena II)

O papel dos confidentes, contudo, não se limita às unidades de tempo, lugar e ação. Vemos em *Andromaque*, esses atores coadjuvantes agirem dentro dos princípios racionais que demanda o seu século, são eles os porta-vozes da razão:

Ato V, cena I

Andromaque:

Oui, je m'y [au temple] trouverai. Mais allons voir mon fils.

Céphise:

*Madame, qui vous presse? Il suffit que sa vue
Désormais à vos yeux ne soit plus défendue.
Vous pourrez bientôt prodiguer vos bontés,
Et vos embrassements ne seront plus comptés.
Quel plaisir d'élever un enfant qu'on voit croître,
Non plus comme un esclave élevé pour son maître,
Mais pour voir avec lui renaître tant de rois! (RACINE, 1959, p.88).*

Ato V, cena V

Pylade:

Il perd le sentiment. Amis, le temps nous presse;

*Ménageons les moments que ce transport nous laisse.
Sauvons-le. Nos efforts deviendraient impuissants
S'il reprenait sa rage avec ses sens* (RACINE, 1959, p.115).

Tudo se passa no espaço neutro do palácio de Pirro, rei do Épiro. Trata-se da unidade de lugar, que não causava estranhamento aos contemporâneos de Racine, tendo em vista as disposições das construções aristocráticas do século XVII: amplos salões que davam acesso a outras partes da moradia e por onde todos transitavam. Também,

no teatro clássico francês, sentimos o ponto de vista único, pictórico da Renascença, contra o gosto das cenas múltiplas e dos trípticos medievais. Aqui também a concentração em cinco atos num único espaço evita que o espectador se distraia (como tão frequentemente aconteceu com cenários super-realistas do século XIX) e se concentre na ação única, fundamental que se desenrola em poucas horas (MORETTO, 2006, p.75).

Há, entretanto, uma inverossimilhança causada pela unidade de espaço. Na cena IV do ato II, vemos Pirro procurando o embaixador Orestes. Um rei não procura um subalterno, ele o convoca e Racine foi criticado por isso, mas devemos lembrar, também, que o autor justifica sempre, no decorrer dos atos, a entrada ou saída de uma personagem:

Ato II, cena IV

Phyrrus [à Oreste]:

Je vous cherchais, seigneur. Un peu de violence

M'a fait de vos raisons combattre la puissance,

Je l'avoue; et, depuis que je vous ai quitté,

J'en ai senti la force et connu l'équité (RACINE, 1959, p.63).

Como pudemos observar, a doutrina clássica tem na tragédia raciniana sua mais perfeita expressão. Racine respeita as regras, e vemos o dia começando na primeira cena e o desfecho ocorrendo ao cair da noite: toda a ação se mantém de modo verossímil no curto espaço de tempo de um dia.

Finalmente, observamos que, para submeter-se às imposições da doutrina clássica, e colocar em cena uma crise passional, Racine tem como prerrogativa o despojamento da ação. Seu diálogo é estilizado. Não há indicações para o cenário ou descrições de fisionomias e gestos, as falas devem bastar por si próprias. É o poema que deve conduzir o leitor ou espectador à descoberta do aspecto humano dos acontecimentos que se desenrolam. Esses heróis que falam em vez de agir representam o ser humano e revelam-nos o mundo trágico, sem fantasias.

Andromaque e a crítica moderna

No *avant-propos* de seu livro *Sur Racine*, Barthes (1963a) diz que escrever é colocar uma interrogação indireta, à qual o escritor, num suspense derradeiro, se abstém de responder. É cada um de nós, diz ele, que dá a resposta, colocando nela nossa história, nossa linguagem e nossa liberdade. Dessa forma, os sentidos passam e a questão permanece. Estamos distantes, assim, da posição que tomava o leitor de *Andromaque* conhecedor da tradição antiga e das expectativas da doutrina clássica francesa, quando lia a tragédia raciniana.

Desde o século de Luís XIV até o século XX, os leitores críticos respondiam sem muitas variedades, e retomando os princípios da doutrina, à questão que Racine coloca em suas tragédias. Só o século XX conseguiu mostrar que esse teatro foi muito além de uma resposta à tradição e a uma estrutura proposta por seu século, ao fazer convergir sobre ele todas as novas linguagens críticas que havia então: a psicanalítica, a sociológica, a biográfica, a psicológica e a antropológica. Esta última, pela qual Barthes foi responsável, é a que focalizaremos aqui para realizar a leitura de *Andromaque* à luz de novos conhecimentos a que chegaram os séculos XIX e XX. Observa esse autor, em seu *avant-propos*, que foi justamente a transparência clássica tantas vezes comentada em Racine que fez dele uma espécie de grau zero do objeto crítico, lugar vazio, e por isso, eternamente aberto à significação e ao preenchimento. A leitura que fez Barthes (1963b) desse teatro em seu ensaio “L’Homme racinien” traz uma primeira parte em que discorre sobre sua estrutura, e uma segunda na qual analisa cada uma das tragédias racinianas.

Inicialmente, o crítico observa que há três Mediterrâneos em Racine: o antigo, o judaico e o bizantino, os quais, poeticamente, formam um só complexo de água, pó e fogo, pois, como acontece com o Épiro de Pirro, são terras áridas espremidas entre o mar e o deserto, a sombra e o sol. O mar apresenta-se sempre como sonho de fuga, para o qual Pílade leva o amigo Orestes no final de *Andromaque*. O espaço mais fechado é, no Palácio real, a Câmara onde fica o poder, a Antecâmara, lugar onde se espera, lugar de linguagem, onde as personagens se encontram e expõem suas razões. Entre elas fica a Porta, lugar da tentação e da transgressão.

Os três espaços exteriores – que Barthes chama de extensão da não tragédia – são o da morte, o da fuga e o do Acontecimento. Morrer é ação exterior à ordem trágica porque está fora da ordem da linguagem, pois, na tragédia raciniana, fala-se o tempo todo. Nesse sentido, se Pirro e Hermíone saem dela pela morte, único lugar digno do herói, Orestes, por sua condição funesta, sai pelo mar, porque esse espaço, o da fuga, é válido apenas para a casta inferior dos familiares e confidentes. Orestes sai por ele, levado, inconsciente, pelo amigo Pílade:

Ato V, cena V

Pylade

Il [Oreste] perd le sentiment. Amis, le temps nous presse:

Ménageons les moments que ce transport nous laisse.

Sauvons-le. [...] (RACINE, 1959, p.115).

Mas após perceber que o herói trágico raciniano se define inicialmente pelo fato de estar preso, fechado – limite e cativo que constituem seu privilégio e sua distinção, pois a única saída o leva para fora da tragédia – Barthes recorre a Freud (1996, p.3289) (o qual retoma uma fábula de Darwin e Atkinson) em “Moisés e o Monoteísmo”, para relacionar essa casta gloriosa dos heróis trágicos às hordas selvagens dos tempos primitivos. Nelas, tudo – mulheres, crianças, bens – pertencia ao macho mais vigoroso, o qual impedia os filhos de possuir as mulheres (mães e irmãs) que eles cobiçavam. Eram castrados, mortos ou expulsos se despertavam a cólera do pai. Daí que, dizem esses autores, os filhos se aliaram para matar o pai e tomar seu lugar. Mas, o pai morto, os filhos começaram a disputar ferozmente sua herança, e só após muita luta fratricida chegaram a uma aliança razoável, proibindo-se de possuir mãe ou irmãs: o tabu do incesto fora instituído. Essa história, mesmo se for um romance, diz Barthes, é inteiramente o teatro de Racine.

Aplicando-se – sem recorrer à própria análise que faz Barthes na segunda parte de seu ensaio – os elementos dessa estrutura das relações dentro da horda, percebe-se logo, em *Andromaque*, que a geração dos heróis da Guerra de Troia oferece o exemplo dos pais, aqui virtualmente presentes apenas (Agamenão, pai de Orestes; Aquiles, pai de Pirro; Menelau, pai de Hermíone e, pelos troianos, Heitor, rei, marido de Andrômaca). Barthes observou também que aquilo que constitui o pai não é o sangue, o sexo ou o poder, mas sua anterioridade, o passado: o que vem depois dele liga-se a ele inelutavelmente em uma problemática de fidelidade. E o que foi, é – daí a imortalidade do pai, que nunca pode ser morto pelo filho. Ora, irritado por ser mais uma vez rechaçado por Andrômaca, Pirro recua em sua decisão de desposá-la, e em seu desabafo ao confidente Fênix deixa escapar uma confissão que revela a consciência que tem de estar desafiando forças muito maiores do que ele, isto é, não apenas o dever para com o pai morto, Aquiles, mas para com todos os gregos, de onde emana a lei, e dos quais ele tem o mesmo sangue, e, por extensão, o mesmo passado:

Ato II, cena V

Pyrrhus

[...]

Considère, Phoenix, les troubles que j'évite,

Quelle foule de maux l'amour traîne à sa suite,

Que d'amis, de devoirs j'allais sacrifier,

*Quels périls... Un regard m'eût tout fait oublier.
Tous les Grecs conjurés fondaient sur un rebelle.
Je trouvais du plaisir à me perdre pour elle.* (RACINE, 1959, p.64-65, grifo nosso).

No ato III, cena VII, quando ainda uma vez encontra Andrômaca e tenta convencê-la a aceitar sua oferta, Pirro lembra novamente o que deverá enfrentar em consequência dessa sua atitude:

Ato III, cena VII

Pyrrhus

[...]

Je sais de quels serments je romps pour vous les chaînes,

Combien je vais sur moi faire éclater de haines.

Je renvoie Hermione, et je mets sur son front,

Au lieu de ma couronne, un éternel affront. (RACINE, 1959, p.83, grifo nosso).

Percebe-se por que Barthes diz que o Sangue não é uma realidade biológica em Racine, é uma Anterioridade, a mais difusa e, portanto, mais terrível que a do Pai: ele existe, mantém-se, dura. É, pois, no sentido próprio uma Lei, e o único movimento permitido ao filho é o de romper, mas não o de se separar. Aí está o impasse constitutivo da relação autoritária do teatro raciniano, que lembra a luta implacável entre o Deus judaico, Jeová, e sua criatura, o qual sempre exige um pagamento maior do que a dívida contraída.

Ao desejar Andrômaca, viúva de Heitor, que representa os troianos, seu sangue, sua lei, sua anterioridade, Pirro está se expondo à punição, pois seu sangue é o de Aquiles, grego, sua lei é a da Grécia. Querer desposar Andrômaca é, pois, colocar-se contra o Pai – a Lei grega, seus antepassados, e não somente contra Aquiles. Tanto mais que desejar a troiana é rejeitar Hermíone – e seu pai, Menelau, o Rei (outra forma do Pai) grego, que lhe deu a filha em retribuição por sua participação decisiva na vitória em Tróia. Esse é todo o discurso de Hermíone, quando ele lhe diz que vai desposar Andrômaca:

Ato IV, cena V

Pyrrhus

[...]

Quoi? sans que ni serment ni devoir vous retienne,

Rechercher une Grecque, amant d'une Troyenne?

Me quitter, me reprendre et retourner encore

De la fille d'Hélène à la veuve d'Hector?

Couronner tour à tour l'esclave et la princesse;

Immoler Troie aux Grecs, au fils d'Hector la Grèce?

Tout cela part d'un Coeur toujours maître de soi,

D'un héros qui n'est point esclave de sa foi. (RACINE, 1959, p.99-100, grifo nosso).

Quanto a Andrômaca e Hermíone, elas representam o que há de mais retrógrado dentro do teatro de Racine, já que ambas querem permanecer fieis e obedientes ao Pai. De um lado, Andrômaca finge aceitar, finalmente, a proposta de Pirro, porque essa seria uma estratégia para salvar Astyanax, o que resta de Heitor e de Troia. Ao decidir suicidar-se, em seguida, ela pretende permanecer fiel a seu passado, recusando seguir o exemplo que lhe dá Pirro de instituir uma nova ordem, na qual seu filho, e de Heitor, um troiano, se tornaria seu sucessor. Dessa forma, Andrômaca não é vista, nessa leitura, como a mãe extremosa que vai se sacrificar para salvar seu filho; ao contrário, pois não é no futuro do jovem que ela está pensando, mas em seu passado, com o qual ela não quer romper e que ela quer preservar.

Por seu lado, Hermíone também é mantenedora da Lei, mas da lei grega ameaçada por Pirro, o qual, com sua ação, irá substituí-la pela lei do inimigo. Na verdade, percebe-se que a sua luta para não perder Pirro é a luta dessa anterioridade ameaçada, que ela representa, e que a leva a passar, alternativamente, do amor ao ódio pelo rei do Épiro. Hermíone encarna o mesmo desejo de vingança implacável de Jeová, que é fatal: daí que, simbolicamente, ele vai ser morto no mesmo altar em que se realiza seu casamento com Andrômaca:

Ato IV, cena V

Hermione:

[...]

Porte aux pieds des autels ce coeur qui m'abandonne;

Va, cours. Mais crains encor d'y trouver Hermione. (RACINE, 1959, p.102).

Ato V, cena III

Oreste:

Madame, c'en est fait, et vous êtes servie:

Pyrrhus rend à l'autel son infidèle vie.

[...]

Il expire; et nos Grecs irrités

Ont lavé dans son sang ses infidélités. (RACINE, 1959, p.108, grifo nosso).

Fica claro, portanto, que Hermíone fez agir os braços dos gregos, transformando essa vingança em algo muito mais profundo do que o seria um ato de ciúme.

Assim, na leitura antropológica de Barthes, Pirro revela-se o maior herói do teatro de Racine, e não apenas de *Andromaque*, o mais rebelde e livre de todos, colocando-se no centro da peça e dela afastando Andrômaca, cujo papel se vê bastante diminuído. Isso porque, embora dividido, em alguns momentos da peça, por ter conhecimento de tudo o que sua decisão irá provocar, ciente da força terrível e distante (antiga) que o ameaça, Pirro, ao dividir-se, resolve seu problema essencial em relação à fidelidade à ordem antiga, rompendo corajosamente com ela.

A obra de Barthes sempre suscitou muitas reações, de recusa e de aprovação, e *Sur Racine*, especialmente, que desde sua publicação provocou uma célebre “querela” com Raymond Picard, pelo fato de se colocar contra a tradição acadêmica no trato de Racine. Em sua obra, instituindo a tradição semiológica, estruturalista, Barthes procura realizar uma atividade de decifração do texto, buscando um sentido verdadeiro, sua estrutura significante, seu segredo, sua essência, como ele disse em *Le grain de la voix* (BARTHES, 1981). Pelo impacto que causou, pela novidade que trouxe, este é um texto que merece sempre ser conhecido, pois traz ao leitor aspectos nunca antes percebidos na obra de Jean Racine.

Quando disse, no *avant-propos* de *Sur Racine*, que ele é o maior escritor pela sua transparência clássica – “[...] ela é ao mesmo tempo aquilo sobre o que não há nada a dizer, e aquilo sobre o que há o máximo a dizer”² (BARTHES, 1963a, p.10, tradução nossa) – atribui-lhe um valor ambíguo que se deve ao fato de ser esse lugar tenso, ao mesmo tempo zona de vazio e de preenchimento, cada século preenchendo-a com seu próprio repertório. Uma espécie de aventura do sentido que, aliás, parece ter sido o que procurou Roland Barthes, ele próprio, em toda sua obra.

MACHADO, G. M.; DOMINGOS, N. *Andromaque*, by Jean Racine: two readings. **Itinerários**, Araraquara, n.34, p.57-69, Jan./June, 2012.

■ **ABSTRACT:** *This article aims at presenting a masterpiece of French classical theater: Andromaque (1667), by Jean Racine. First, we made an analysis according to the principles of classical doctrine, which took shape between 1620 and 1660 in France. From this perspective, Andromaque, a defeated and captive Trojan queen, is the triumphant character; a strong female personality out of the reach of the reader/viewer: who is actually Andromaque, while Pyrrhus is not dead? Then, we highlighted one of the studies made by 20th century literary criticism, which used various interpretive tools. The reading that made Roland Barthes in Sur Racine (1963) overturns the earlier interpretation that was made in conformity to the classical doctrine, presenting Pyrrhus as the great tragic hero, and the most emancipated character of Racine's theater.*

² “[...] elle est à a fois ce dont il n'y a rien à dire et ce dont il y a le plus à dire” (RACINE, 1959, p.10).

■ **KEYWORDS:** *Andromaque. Jean Racine. Classical tragedy. Sur Racine. Roland Barthes.*

Referências

BARTHES, R. Avant-propos. In: _____. **Sur Racine**. Paris: Seuil, 1963a. p.9-12.

_____. L'Homme racinien. In: _____. **Sur Racine**. Paris: Seuil, 1963b. p.15-132.

_____. **Le grain de la voix**. Paris: Seuil, 1981.

DARCOS, X. L'apogée de la tragédie: Racine. In: _____. **Histoire de la littérature française**. Paris: Hachette, 1992. p.167-173.

FREUD, S. Moises, su pueblo y la religion monoteísta. In: _____. **Obras completas**. 3. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1996. p.3272-3323.

MORETTO, F. M. L. O teatro clássico francês: a tragédia. In: MORETTO, F. M. L.; BARBOSA, S. (Org.). **Alguns aspectos do teatro ocidental**. Araraquara: Ed. da Unesp, 2006. p.63-80.

RACINE, J. **Andromaque**. Paris: Larousse, 1959.

Recebido em: 31/12/2011.

Aceito em: 31/05/2012.

