

EROS E A GRÉCIA NO CORAÇÃO DE TRÊS CONTOS DE MARGUERITE YOURCENAR

Thaïs CHAUVEL¹

RESUMO: Este artigo propõe analisar o tratamento da temática erótico-amorosa nas seguintes *nouvelles* de Marguerite Yourcenar: “Le sourire de Marko”, “Le dernier amour du prince Genghi” e “La veuve Aphrodissia”. Escritas e publicadas originalmente de forma separada, em 1938 essas narrativas foram reunidas numa antologia organizada pela autora e intitulada *Nouvelles Orientales*. Trata-se de uma de suas obras de juventude na qual eros é um dos temas principais. O objetivo desse estudo é mostrar de que maneira a paixão e o amor retratados por

¹ Thaïs Chauvel é mestre do programa de Estudos linguísticos, literários e tradutológicos em francês do Departamento de Letras modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e bolsista da FAPESP. E-mail: thais.chauvel@usp.br.

Yourcenar nestes textos dialoga intimamente com representação de eros na poesia grega arcaica, notadamente com a lírica de Safo, no intuito de verificar o modo como a escritora apropria-se, em pleno século XX, de uma representação clássica do amor, legitimando, assim, o tratamento da paixão e do amor carnal.

PALAVRAS-CHAVE: Marguerite Yourcenar; *Nouvelles Orientales*; poesia grega arcaica; eros.

EROS AND GREECE AT THE HEART OF THREE NOUVELLES ORIENTALES BY YOURCENAR

ABSTRACT: The present article intends to analyse the erotic theme in the following nouvelles by Marguerite Yourcenar: “Le sourire de Marko”, “Le dernier amour du prince Genghi” and “La veuve Aphrodisia”. Originally written apart, the three narratives were reunited in 1938 and published in an anthology named *Nouvelles Orientales*. It is one of her works of youth in which eros is one of the main themes. The purpose of this study is to show how the way in which passion and love portrayed by Yourcenar in these texts creates an intimate dialogue with the representation of eros in archaic greek poetry, including Safo’s lyric. Thus, the present study approaches aspects of eros in epic poetry and greek lyric analysing them comparatively with the narratives of Marguerite Yourcenar, with the purpose of verifying in which way the author recreates this classic representation of eros, in the XXth century, thus legitimizing her writing of passion and physical love.

KEYWORDS: Marguerite Yourcenar; *Nouvelles Orientales*; greek archaic poetry; eros.

Marguerite Yourcenar – cujo pseudônimo é o perfeito anagrama de seu sobrenome Crayencour –foi uma renomada mulher de Letras: a primeira a ser eleita membro da *Académie française*, em 1981. Nascida na aurora do século XX, em 1903, na Bélgica, Marguerite Yourcenar foi naturalizada americana e morou ao lado de sua companheira (e também tradutora) Grace Fricknos Estados-Unidos, numa casa batizada *Petite plaisance*².

A sensualidade do estilo de Marguerite Yourcenar é uma das muitas características fascinantes de sua obra. Ao observar as obras de sua juventude incluídas na prestigiosa edição da *Pléiade*, nota-se que três delas tocam na questão da sexualidade. Seu primeiro romance, publicado em 1929, intitula-se *Alexis, ou le traité du vain combat*, e tem como tema a descoberta da homossexualidade. O poema *Feux*,

² Sugestão de tradução: “singelo prazer”.

publicado em 1936, trata da à paixão não retribuída que a jovem escritora nutria por seu então editor André Fraigneau – autor da seguinte frase referindo-se à autora: “*elle aimait l’amour, c’est évident*”³. Enfim, as *Nouvelles Orientales*, editadas e publicadas em 1938, reúnem diversas narrativas escritas entre os anos de 1928 e 1936, dentre as quais três tratam da temática erótico-amorosa: “Le Sourire de Marko”, “Le dernier amour du Prince Genghi” e “La veuve Aphrodissia” .

É válido lembrar que o período de redação destes “ *récits poétiques en prose*”⁴ – conforme os define a própria Yourcenar – coincidiu com sua descoberta da Grécia e do amor. Segundo relata a biógrafa Josyane Savigneau, a jovem Marguerite apaixonara-se pelos seus companheiros de viagem: o editor André Fraigneau e o poeta surrealista grego André Embiricos (SAVIGNEAU, 1990: 158). A esse respeito, cabe notar que a autora dedicou suas *Nouvelles Orientales* a este último, fato deveras digno de nota, uma vez que dedicatórias costumam ser raras na obra de Yourcenar. Ademais, convém observar que, segundo analisa Dimitri Analis, “*son écriture[de Yourcenar] avant Embiricos est belle, mais ne touche pas la vie. [...] C’est après leur rencontre que, dans toute son écriture, sa sensualité éclate*”⁵.

Diante disso, pode-se dizer que a Grécia se situa no coração das *Nouvelles Orientales* não só porque Yourcenar escreveu parte dessas narrativas ali, nem mesmo porque o quinto conto (dentre os dez que compõem as *Nouvelles*) narra uma história ocorrida na Grécia, mas também porque o tratamento da temática erótico-amorosa retoma aspectos da representação de eros na poesia grega arcaica. Propõe-se analisar aqui as representações da paixão e do amor carnal em três contos de Yourcenar, a saber: “Le sourire de Marko”, “Le dernier amour du prince Genghi” e “La veuve Aphrodissia”⁶. Essas narrativas foram selecionadas para compor o *corpus* deste estudo porque narram intrigas amorosas, apresentando a força de eros sob diferentes aspectos que se assemelham à representação clássica grega arcaica dessa temática.

Dessa forma, o objeto do presente artigo é analisar o tratamento da temática erótico-amorosa nos contos selecionados de Marguerite Yourcenar com o intuito de verificar em que medida as formas assumidas por eros na poesia épica e lírica grega arcaica estão presentes no *corpus* literário composto para este estudo.

Se o título da obra e dos contos citados acima não sugere de imediato uma aproximação entre estas narrativas elaboradas por Yourcenar na década de 1930 e Grécia arcaica dos séculos VIII e VI A.C., este artigo busca evidenciar como a representação de eros nos três contos retoma tratamento semelhante àquele da poesia épica e lírica grega. Nesse ponto, vale mencionar a seguinte crítica da escritora

³ Comentário de André Fraigneau citado por Josyane Savigneau em sua biografia *Marguerite Yourcenar, l’invention d’une vie*, p.165.

⁴ Marguerite Yourcenar define nestes termos suas *nouvelles* em *Les yeux ouverts*, entrevista com Matthieu Galley publicada em 1980, p. 197.

⁵ Comentário recolhido por Josyane Savigneau e citado na biografia acima referida, p. 162.

⁶ Com o intuito de facilitar a leitura, os títulos das nouvelles serão retomados em siglas no corpo do artigo: SM para “Le sourire de Marko”, PG para “Le dernier amour du prince Genghi” e VA para “La Veuve Aphrodissia”.

ao tratamento do amor na literatura francesa: "*les français [...] ont créé un certain style, une certaine forme de l'amour [...] que je sens, que je continue à sentir, sonner faux*" (SAVIGNEAU, 1990, p. 117). Recorrendo à tradição clássica para representar a paixão, Marguerite Yourcenar busca outra forma de expressão que poderia justificara sensualidade de seu estilo –bem como a importância da temática do amor carnal. Assim, cerca de dois mil anos e cinco séculos depois de Safo, surge a voz de uma nova mulher a evocar os efeitos devastadores da paixão, de eros.

Cumprе ressaltar que no presente artigo eros se refere ao amor físico, o que implica paixão e desejo. Não se faz referência, portanto, ao deus Eros, filho de Ares e Afrodite na mitologia grega. Afinal, é notável a ausência do deus Eros nos poemas homéricos, já que esse deus aparece pela primeira vez apenas na *Teogonia*, de Hesíodo – poema posterior à *Iliada* e à *Odisseia*. Entretanto, embora o deus Eros não esteja presente nos poemas homéricos, o termo eros já aparece nas cenas de sedução de Homero: como no canto XIV, da *Iliada*, no qual Zeus declara a Hera que "Eros, jamais, por deusa ou mulher, desse modo circunflamou meu coração" (vv. 314-316), referindo-se assim, não ao deus Eros– que só apareceria a partir da *Teogonia* –, mas ao amor carnal.

Dito isso, cabe apresentar agora o plano do estudo que se desenvolve nas páginas seguintes. Num primeiro momento, o presente artigo propõe demonstrar que os contos de Yourcenar retomam a concepção grega arcaica segundo a qual eros era inapropriado à velhice, pertencendo somente à esfera da juventude. Num segundo momento, aborda-se outra característica fundamental de eros representada pelos aedos gregos: a ambiguidade e ambivalência de eros –tanto fonte de deleite quanto de sofrimento. Com efeito, se eros é certamente responsável pela criação da vida, ele permanece também intrinsecamente associado à morte e ao perigo, tanto é que a Guerra de Tróia é ocasionada pelo poder avassalador de eros. Tendo isso em vista, o artigo busca identificar, portanto, em que medida a dimensão ambivalente de eros – intimamente relacionado à vida e à morte – é retomada por Yourcenar em seus contos que constituem o *corpus* de análise deste estudo. Por fim, uma vez que eros é fortemente relacionado ao dolo na tradição grega arcaica, o presente artigo procura investigar de que maneira o engano e a mentira estão interligados a eros nas intrigas amorosas narradas por Marguerite Yourcenar.

Para tal análise comparativa, serão apresentados e comentados os seguintes fragmentos: 358 e 378, de Anacreonte, 1, de Mimnermo, 1, 31 e 130, de Safo, e 193, de Arquíloco, com o objetivo de demonstrar as concepções de eros e sua representação na poesia épica e lírica⁷grega arcaica. Ademais, serão discutidos também: o Hino homérico a Afrodite 5 além de certos trechos da *Iliada* de Homero. As cenas de sedução presentes nos contos não são analisadas linearmente e sim tematicamente.

⁷ O termo "poesia lírica" designa aqui a poesia grega que não pertence nem à épica, nem ao drama; trata-se de um conjunto genérico que reúne a poesia mélica, a poesia elegíaca e a poesia jâmbica, três gêneros greco-arcaicos independentes que apresentam diferenças de metro, performance e tema (RAGUSA, 2005), que não são relevantes para a análise proposta por este artigo.

mente, com o intuito de salientar como as múltiplas facetas de eros cantadas pela poesia grega arcaica se reencontram nos contos de Yourcenar.

Em primeiro lugar, nota-se que as narrativas desenvolvidas por Yourcenar partem do princípio de que eros pertence à esfera da juventude e não à da velhice. Basta lembrar que na narrativa intitulada “Le Sourire de Marko”, a viúva sugere que “*les jeunes filles du village*” (grifos nossos) dançam ao redor do herói para ver “*si l’amour continue à le supplicier*” (p.39). Dessa forma, a dança – tida como uma atividade de sedução erótica – é realizada por jovens moças (“jeunes filles”). A sugestão da viúva sugere que as moças sejam mais propensas a despertar eros no herói do que mulheres mais maduras, como ela mesma. Do mesmo modo, a poesia grega arcaica, considera que eros é próprio da juventude, conforme exemplifica o fragmento 378, do poeta Anacreonte (edição Page): “... Eros; pois ... não quer comigo partilhar juventude...”⁸ (v.2). “Partilhar juventude” é uma expressão que, utilizada nesse contexto, aparece como sinônimo de fazer amor, indicando que eros é concebido neste fragmento como próprio da esfera da juventude.

Em “Le Sourire de Marko”, a narrativa apresenta o herói Marko como um homem jovem, forte e corajoso. Objeto de desejo da viúva do paxá turco, ele “*se resignait ... à son amour avide et suspicieux de femme mûre*” (p.35, grifos nossos). Portanto, pode-se considerar que essa relação amorosa não era harmoniosa, uma vez que um dos integrantes não se relaciona de bom grado, nem por prazer, mas somente por resignação. Esse relacionamento carnal tem como resultado uma traição por parte da viúva – que denuncia Marko como cristão às autoridades muçulmanas – e se encerra com a morte brutal da viúva. Assim, nesta narrativa de Yourcenar, o jovem é atraente, a ponto de seduzir uma viúva a contragosto, mas sua união carnal com essa mulher de idade mais avançada é tida como inadequada de modo que só pode ter como resultado a violência: Marko assassina a viúva dilacerando sua garganta com um prego. Na mitologia grega, sempre é castigado o ser humano que se intromete numa esfera à qual não deveria participar; no caso da velha viúva, ela não deveria mais participar do enlace amoroso. Ao insistir em provar os prazeres do leito, ela provoca seu destino trágico: “*Quand les bourreaux revinrent, ils trouvèrent sur le rivage le cadavre convulsé d’une vieille femme, au lieu du corps d’un héros nu.*” (p.41)

Este conto apresenta ainda o casal ideal: o jovem e belo casal que o herói irá formar com Haisché, ao final da narrativa. A descrição física de Haisché é antitética à descrição da viúva: enquanto a primeira é “... *la plus belle de toutes, un mouchoir rouge à la main, [...] était comme un chevreuil qui bondit, comme un faucon qui vole*” (pp.39-40, grifos nossos); a segunda é caracterizada por “*ses seins lourds*”, “*ses jambes épaisses*”, e “*ses sourcils qui se rejoignaient au plein milieu du front*” (p.35). Os seios pesados indicam o peso do tempo no corpo da viúva, descrita como uma mulher não atraente. Se eros pertence aos jovens, não é

⁸Trad. RAGUSA, G. 2010.

por simples convenção, e sim porque a juventude é o momento da beleza e da energia vital, ambos agentes responsáveis pelo enlace amoroso.

É significativa a comparação de Haisché com uma corça (*chevreuil*), em primeiro lugar porque a corça simboliza a agilidade e a vitalidade, e segundo porque se contrapõe à comparação anterior da viúva a uma cabra centenária: “... *as-tu la prétention de me faire manger de la **vieille chèvre centenaire**? [...] Elle était coriace comme **ta viande de sorcière**, et elle avait le même fumet maudit,...*” (p.35, grifos nossos). A comparação da carne dura e seca de uma cabra centenária à carne da viúva ecoa na imagem da corça saltitante e cheia de vida, indicando que a viúva não deveria participar mais da esfera erótica. Ao contrário, a jovem Haisché lidera a dança com um lenço vermelho à mão, atuando na esfera erótica de maneira harmoniosa – como uma dança acompanha harmoniosamente uma música. A dança é um elemento erótico, não somente porque proporciona prazer ao espectador, mas também porque aviva os sentidos, estimulando a visão, a audição e até mesmo o toque: “*Marko, immobile, se laissait effleurer par ses pieds nus*” (p.40).

A conclusão da história de Marko “... *on pourrait presque imaginer sur la plage de Kotor [...] à la lueur des **charbons ardants**, la **jeune fille qui danse** et le **garçon** qui ne résiste pas à la **beauté**.*”(p.41) enfatiza a juventude. Com efeito, o adjetivo “*jeune*” usado na expressão “*jeune fille*” (jovem moça) não era indispensável, uma vez que a palavra “*fille*” já sugere que se trata de uma menina. Da mesma forma, e a escolha do substantivo “*garçon*”, empregado no lugar do termo “homem”, designa um menino, um rapaz, um moço jovem, de modo que enfatiza também a juventude do herói. Assim, nesta frase, a íntima associação da mocidade de Haisché com a beleza – como se a beleza fosse consequência direta de sua juventude – é retomada. Desta vez, à luz fraca – afinal, trata-se de uma “*lueur*”, de um vislumbre de claridade – das brasas. O carvão ardente retrata imagetivamente o desejo erótico suscitado pela dança e pela beleza de Haisché; a cena é harmônica e sugere que o desejo de jovens é natural e belo, destoando do desejo da viúva por Marko.

A participação de uma jovem moça na esfera erótica já se fazia presente na poesia grega arcaica. Se a menina, por vezes tida como virgem, não participa necessariamente do enlace amoroso propriamente dito, isso não impede que ela seja retratada como sedutora. A menina (*khouré*, em grego arcaico) atira o desejo dos homens e moços, como bem o mostra o seguinte fragmento 358 de Anacreonte (edição Page):

De novo com sua esfera purpúrea
o Amor de dourados cabelos me atinge,
e com a rapariga de coloridas sandálias
me convida a brincar.
Mas ela (pois vem lá da bem fundada
Lesbos) os meus cabelos
já brancos censura com desdém,

e olha embasbacada para- outra rapariga.⁹

Esse poema de Anacreonte coloca em cena duas "raparigas" como objeto de desejo, mostrando que a moça jovem é capaz de seduzir. O verbo "brincar" possui aqui um sentido ambíguo, indicando que a infância da raparia está chegando ao fim e fazendo alusão ao jogo do amor. Aqui, a velhice também implica – assim como no fragmento 378 citado acima – uma distância com eros: "os cabelos brancos", sugerem uma idade mais avançada do eu-lírico e a censura da moça indica que o velho não deveria mais participar da esfera erótica. O comportamento do ancião que deseja desfrutar dos prazeres da carne é considerado inadequado, portanto, censurado. Uma vez mais, o amor que prevalece é o do jovem com outro jovem, já que a rapariga "olha embasbacada para - outra rapariga".

A viúva de Marko não é a única personagem dos contos de Marguerite Yourcenar que salienta a inadequação da relação do velho com eros. De fato, outra personagem anciã que aparece em oposição a eros nas narrativas de Yourcenar é o falecido marido da viúva Aphrodissia, que surge como típico elemento de "farsa": "... *il avait ajouté un élément de **farse** au drame de son amour*" (p.109, grifos nossos). Este homem mais velho, descrito como "*ce vieillard*"(p.109), se torna cômico pois representa a total ausência de elementos sedutores: se ele faz sua esposa passar a noite em claro, é por conta de seus roncos. Sendo assim, a personagem desse marido velho e decadente mostra que a única atuação que ele ainda pode ter na esfera erótica é ser espectador – e até mesmo esse papel é ridicularizado:

Ç'avait même été bon, une nuit où **le vieux** s'était levé réveillé par leur babil d'amour sous le platane, de deviner **le vieil homme** penché à la fenêtre, **épiant** chaque mouvement de leurs ombres sur le mur du jardin, **grotesquement** partagé entre la crainte du scandale, celle d'un coup de feu, et l'envie de se venger. ("La Veuve Aphrodissia", p.109)

Esse velho homem é grotesco, .mero espectador de eros. Ele é tido como covarde, já que teme levar um tiro, aliado ao fato de ser como um homem pouco honrado, haja vista sua condição de marido traído, algo que o preocupa mais pela possibilidade de um escândalo do que pela falta de respeito de sua esposa infiel para com ele. Seu papel de *voyeur*, que procura espiar (em francês, *épier*) através da escuridão da noite, aumenta o ridículo da cena ressaltando que lhe é difícil, senão impossível, participar da esfera erótica: ele pode apenas suspeitá-la, imaginá-la, mas não pode enxergá-la de fato. Com isso, ele lembra o eu-lírico do fragmento 358 de Anacreonte, só que não é apenas desdenhado pela esposa, é ainda menos-

⁹ Trad. LOURENÇO, F. 2006.

prezado por ela, por ser: "... **ce vieillard crédule et vain qui s'était laissé duper**" (p.109).

Enfim, Mimnermo é mais um poeta grego arcaico que canta o doloroso desajuste de eros com a velhice, como o mostra seu fragmento número 1:

O que é a vida? O que é o prazer, sem a dourada Afrodite?
Que eu morra, quando estas coisas já não me interessarem
o amor secreto, as suaves ofertas e a cama,
que são flores da juventude sedutoras,
para homens e mulheres.
Mas quando chega a dolorosa velhice,
que faz até do homem belo um homem repulsivo,
tristes preocupações sempre lhe moem os pensamentos
e já não sente prazer em contemplar a luz do sol,
mas é odiado pelos rapazes e desonrado pelas mulheres.
Assim áspera foi a velhice que o deus impôs.¹⁰

No conto intitulado "Le dernier amour du Prince Genghi", Marguerite Yourcenar (re)cria¹¹o famoso conquistador príncipe Genghi – protagonista do *Genji Monogatari*, de Murasaki. Na narrativa imaginada por Yourcenar, o sedutor Genghi retira-se da corte imperial ao completar 50 anos de idade, de modo que ninguém que o conheceu outrora possa vê-lo envelhecer.

Ocorre que uma de suas antigas e devotas concubinas, a *Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent*, insiste em passar ao seu lado o resto de seus dias e decide visitá-lo nas montanhas. Ela eventualmente admite conhecer sua verdadeira identidade, afirmando que ele é o "glorioso" príncipe Genghi, e ele a reprime severamente, nos seguintes termos: "*Malheur à toi qui vient me rappeler le **souvenir** de mon **pire ennemi**, le **beau prince** aux yeux vifs dont l'image me tient éveillé toutes les nuits...*"(p. 67, grifos nossos). O pior inimigo do príncipe envelhecido é o jovem príncipe que ele fora outrora. Agora, o que o mantém acordado à noite já não são mais as incontáveis conquistas amorosas, mas apenas a lembrança daquilo que ele foi um dia.. Ele se descreve no passado como "belo" e de "olhos vivos", um homem de beleza e vitalidade em diferente do homem de "... *visage vacant, désaffecté, terni par la **cécité** et **les approches de l'âge**, ressemblait à un miroir plombé, où s'était jadis reflété de la beauté ...*" (p.65, grifos nossos).

O príncipe Genghi que, no romance de Murasaki, ocupa o papel de um notável sedutor, semelhante ao de Dom Juan no Ocidente, não poderia aparecer neste conto de Yourcenar sem ter nenhum encontro amoroso, pois isso seria in-

¹⁰Trad. LOURENÇO, F. , 2006.

¹¹A propósito de Genghi, Marguerite Yourcenar diz à Matthieu Galey : "*Je ne l'ai pas inventé. Évidemment, on retouche toujours un peu*" "*Le dernier amour du prince Genghi*" *c'est un effort pour évoquer ce que peut être cette page laissée blanche dans le roman de Murasaki [...]* *C'est la mort de Genghi. Nous avons appris qu'il s'est retiré dans un monastère, ensuite, [...] nous ne savons plus rien. Alors j'ai tâché d'imaginer ce qui se passait.*" (pp.114-115)

compatível com a fama da personagem. Tendo isso em vista, a sutileza com a qual Yourcenar desenvolve a questão da atuação de Genghi já velho na esfera erótica é admirável e por isso convém comentá-la.

Em primeiro lugar, note-se que Genghi reside numa cabana reclusa, o que é próprio de um velho ermitão, mas convive com corças e pavões (p. 65); essas aves, cujas longas e exuberantes caudas dos machos são feitas para atrair a fêmea, lembram a arte da sedução. Em segundo lugar, é notável que a estação do ano durante a qual ocorre o segundo encontro da Dama – sob seu primeiro disfarce, como a camponesa Ukifune – seja a primavera, além disso, ela chega no momento do crepúsculo. Ora, vale lembrar que a primavera é a época de acasalamento das espécies na natureza e o crepúsculo remete ao crepúsculo da longa vida de seduções de Genghi.

Ademais, quando o príncipe sugere que ela venha se aquecer perto de sua fogueira, ele lhe diz: “*Tu pourras te réchauffer à **mon feu**, bien qu’il contienne **moins de charbons que de cendres***” (p.66, grifos nossos). A metáfora da fogueira que contém mais cinzas (*cendres*) do que brasas (*charbons*) é significativa, principalmente se a relacionarmos com o fogo interior de Genghi – “*le feu **presque mort***” (p. 66, grifo nosso). Nessa última expressão, é importante notar a palavra “*presque*” indicando que o fogo ainda não está morto, mas quase.

A terceira visita da Dama, desta vez sob o disfarce de Chujo, acontece durante o verão, como o mostra a seguinte citação: “***L’été** l’avait devancée dans la montagne. Genghi, assis au pied de l’érable, écoutait les grillons chanter*” (p.69, grifo nosso). Além disso, ela decide chegar à cabana à noite, momento do dia mais propício ao enlace amoroso: “*La **nuit** était chaude et claire*” (p.69, grifo nosso).

A Dama encontra um Genghi já completamente cego que lhe cede seu “*matelas de feuilles sèches*” (p. 69) e senta-se tristemente na soleira de sua cabana, de costas para a moça, que não consegue mais enxergar. É particularmente significativo que Genghi esteja ficando progressivamente cego ao longo do conto porque, na poesia grega arcaica, o primeiro sentido estimulado por eros é sempre a visão. O leito de Genghi também é sugestivo, pois as folhas estão secas. A postura do príncipe, sentado na soleira e de costas para a Dama, indica que esse homem maduro já não procura mais desempenhar o papel de sedutor. Portanto, a Dama toma a iniciativa cantando-lhe uma canção da juventude do príncipe com o intuito de lembrá-lo dos tempos em que era “*Resplendissant*” (p. 61). Uma vez que ele está cego, é preciso que ela o encante através de um sentido que não seja o da visão afetada. A Dama escolhe a audição, decidindo cantar para evocar tempos de conquistas amorosas, despertando nele a vontade de desfrutar novamente dos prazeres do amor. A canção o emociona e ele lhe faz a seguinte pergunta: “*Harpe où se jouent des airs d’autrefois, laisse-moi passer [sic] la main sur tes cordes*”(p.68), mas ela

ainda precisa o seguinte elogio para convencê-lo a atuar na esfera erótica: "*Mon mari est moins beau, et paraît moins jeune*" (p.68, grifos nossos).

Quando a Dama, sua antiga concubina, vem visitá-lo disfarçada, ela o seduz, de modo que ele respeita seu papel de homem maduro fazendo também jus à imagem do grande sedutor da sua "*jeunesse orageuse*"(p.62). Ainda assim, quando o Inverno chega enfim: "*Genghi tomba malade et se couche sur son lit de feuilles mortes en comprenant qu'il ne se relèverait plus. Il avait honte de sa faiblesse et des soins humiliants auxquels lui obligeaient la maladie*"(p.72). Nesse trecho, a velhice é associada à doença e, conseqüentemente, à fraqueza e ao cansaço; a Dama passa a ser sua cuidadora, e a nova intimidade que os une na velhice do príncipe é definida como "*misérable*" (p. 72).

Na primeira parte deste artigo, buscou-se mostrar que a relação de eros com a juventude e sua inadequação com a velhice aparece nos contos "Le Sourire de Marko", "La Veuve Aphrodissia" e "Le dernier amour du Prince Genchi" de Yourcenar, dialogando, assim, com a concepção grega arcaica do mesmo tema. Com efeito, o homem de mais idade que se aventura na esfera amorosa é tratado com desdém¹² e até mesmo "*odiado por rapazes, desprezado por mulheres*", segundo o poeta Mimnermo(1, v. 9, trad. Brandão). Da mesma forma, a viúva de "Le Sourire de Marko", que insiste em participar da esfera erótica, é odiada por seu amante Marko e o velho marido da viúva Aphrodissia, no conto homônimo, é desprezado por ela, sendo um elemento de farsa por conta de sua "*exagération comique d'un jaloux*"(p.109). Este último participa da esfera erótica apenas como *voyeur* fracassado que não consegue nem mesmo vislumbrar o encontro amoroso de sua jovem esposa com outro, agindo como espectador frustrado, amedrontado e risível. A única personagem anciã a quem é permitido participar à esfera erótica sem ser ridicularizado por isso é o príncipe Genghi, por conta de seu passado sedutor e de sua reputação literária milenar – a qual precisava ser mantida caso a autora quisesse retomar este célebre herói japonês. Ainda assim, a velhice e a intervenção de Genghi são tratadas com muito cuidado por Marguerite Yourcenar. A decisão de Genghi consiste justamente em retirar-se da corte para viver sua velhice como um ermitão: ou seja, ele não assume mais o papel de sedutor – o que impede de tornar a personagem lasciva ou ridícula. As metáforas que retratam as aventuras de Genghi no outono de sua vida condizem com o título do conto – "o último amor do Príncipe Genghi" – e também com o glorioso passado desta personagem pertencente ao repertório da literatura mundial.

Cabe agora observar que, para o príncipe Genghi, sedutor inveterado em sua juventude, a ausência de eros em sua vida causa-lhe sofrimento. Mesmo se ao final de sua vida o príncipe tem dois encontros amorosos com sua antiga concubina, a perspectiva de que ele não provará mais os prazeres da carne o faz sofrer: "*Genghi resta seul. Il souffrait. [...]La visite de la fille du fermier So-Hei avait*

¹² Referência ao fragmento 358 de Anacreonte: "os meus cabelos já brancos censura com desdém", Trad. LOURENÇO, F. , 2006.

réveillé en lui le goût des créatures aux poignets étroits, aux longues poitrines coniques, au rire pathétique et docile”(p.68, grifos nossos). Nesse trecho, vê-se que não é tanto a solidão que entristece Genghi, e sim – como o sugere a caracterização erótica das mulheres definidas como “criaturas” de “seios cônicos” e “doce riso” –, a falta de eros em sua velhice. Dessa forma, no conto “Le dernier amour du Prince Genghi”, Marguerite Yourcenar mostra eros como uma fonte de sofrimento para esse homem maduro.

Os demais contos que compõem o presente *corpus* apresentam todos uma concepção que aproxima eros, não apenas do sofrimento, mas também do perigo e da morte. A esse respeito, vale citar Anne Carson: “*Homer and Sappho concur, however, in presenting the divinity of desire as anambivalent being, at once friend and enemy, who informs the erotic experience with emotional paradox*”(CARSON, 1998:5). De fato, Safo define eros como uma força ambivalente – “uma doce-amarga inelutável criatura”¹³, segundo seu fragmento 130 (edição Voigt), que proporciona o prazer, mas também a dor, que gera vida, mas também leva à morte.

Além disso, eros “enubla os sentidos”, colocando o sujeito afetado por ele eros em situações de perigo. Convém citar agora os versos 13 a 20, do primeiro fragmento de Safo, também chamado de “Hino à Afrodite” (edição Voigt):

De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
sorrindo em tua imortal face,
indagaste por que de novo sofro e por que
de novo te invoco,
E o que mais quero que aconteça em meu
desvairado coração. “Quem de novo devo persuadir
(?) ao teu amor? Quem, ó
Safo, te maltrata?”¹⁴

Esses versos evocam o sofrimento emocional causado pelo amor não correspondido. Safo invoca, em primeira pessoa, a deusa Afrodite suplicando sua ajuda para uma conquista amorosa. Para que sua súplica seja atendida, ela recorda à deusa que uma de suas antigas súplicas fora atendida no passado, dizendo: “indagaste por que **de novo** sofro?” (v. 15, grifo nosso), “Quem, de novo devo persuadir [(?) ao teu amor? Quem, ó [Safo, **te maltrata?**” (vv.18-20, grifo nossos). Os versos citados – “por que de novo sofro” “quem, ó Safo, te maltrata?” – mostram que o amorem sempre é recíproco, o que pode causar sofrimento.

Da mesma forma, no conto “Le dernier amour du Prince Genghi”, a devota e enamorada concubina, a *Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent*, deseja cuidar do príncipe que fora seu amante. A beleza da Dama é medíocre, mesmo assim, ele a visitava ocasionalmente, e “*elle avait fidèlement servi de dame d'honneur aux autres épouses de Genghi, et, pendant 18 ans, elle avait aimé le prince sans ja-*

¹³ Trad. RAGUSA, G., 2010.

¹⁴ Trad. RAGUSA, G., 2005.

mais se lasser de souffrir”(p.63). “*La Dame [...] gardait à Genghi une douce reconnaissance, car elle ne trouvait pas tout naturel qu’il l’eût aimée*”(p. 64), por isso, resolve visitá-lo para lhe oferecer companhia durante sua velhice.

Como o príncipe se recusa a encontrar-se com pessoas que o conheceram no passado, ele a manda embora. Mas a Dama não desiste e decide disfarçar-se de jovem camponesa, Ukifune; ele aceita a companhia de Ukifune, que revela saber sua verdadeira identidade e ele a manda embora uma segunda vez. A Dama espera então que o príncipe fique completamente cego para partir novamente ao seu encontro, sob o disfarce de esposa de um nobre da província, Chujo. Desta vez, ela se torna mais uma vez amante do príncipe que amou e serviu por mais de vinte anos. Em seu leito de morte, o príncipe enumera todas as mulheres de sua vida, inclusive os dois disfarces da Dama, mas se esquece de mencionar o seu nome – *Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent*. Ela tenta lembrá-lo, contudo, ao notar que ele jaz morto, solta um grito de dor e desespero:

La Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent se jeta sur le sol en hurlant au mépris de toute retenue; Ses larmes salées dévastaient ses joues comme une pluie d'orage, et ses cheveux arrachés par poignées s'envolaient comme de la bourne de soie. Le seul nom que Genghi avait oublié, c'était précisément le sien.(p.75)

O sofrimento da Dama expressa-se pelo grito e pela metáfora que transforma suas lágrimas em tempestade, bem como pelos cabelos arrancados. Cabem aqui duas observações: primeiro, note-se como a cena de desespero da Dama ao ser esquecida assemelha-se à cena de desespero de Aquiles, ao saber da morte de seu amigo Pátroclo: “E a dor, nuvem-escura, eclipsou o herói. [...] jaz no pó estendido, grande e espaçoso, arrancando os cabelos”¹⁵(vv.22-27). A imagem da dor do homem que se atira ao chão e arranca os cabelos de desespero é a mesma. Enquanto Aquiles sofre pela perda do querido amigo¹⁶, a Dama, ela, sofre por ter sido esquecida. Depois, cumpre ressaltar que a sociedade arcaica grega correspondia a uma cultura oral, na qual o esquecimento equivalia à morte ou à não-existência. Nesse sentido, é como se a Dama, ao ser esquecida por seu amante, estivesse de certa forma morta para ele. Portanto, o conto “*Le dernier amour du Prince Genghi*” apresenta eros como causador de um grande sofrimento emocional, resultado de um amor não-recíproco, que levaria ou equivaleria à morte em vida.

Mas o sofrimento emocional não é a única dor causada por eros na poesia grega arcaica. Com efeito, o fragmento 193(edição West), do poeta Arquíloco, diz o seguinte: “... mísero jazo em desejo, [sem ar, de atrozes dores por querer dos deu-

¹⁵ *Iliada*, Canto XVIII, vol.2, 2003, Trad. CAMPOS, de H.

¹⁶ Em sua “Introdução” à *Iliada*, Frederico Lourenço lembra que o amor erótico na poesia épica é heterossexual e que a relação de Aquiles e Pátroclo é a relação de companheiros de armas.

ses [transido até os ossos...]¹⁷. Esse fragmento sugere que o desejo ocasiona não apenas dor mental mas também dor física. O sujeito do poema está “sem ar”, “transido até os ossos” por “atrozes dores” causadas por eros.

No conto “Le Sourire de Marko”, o desejo também é retratado como doloroso, como evidencia o trecho a seguir: “*et, malgré lui, un sourire presque **douloureux** se dessinait sur ses lèvres, qui bougeait comme pour un baiser*”(p.40, grifo nosso). De fato, no conto de Yourcenar, a rancorosa viúva do paxá turco sugere três torturas a fim de verificar se o herói está mesmo morto: a primeira consiste em crucificar o herói; a segunda, em queimar seu peito com brasas; e a terceira, em fazer moças dançarem ao seu redor. O desfecho desse conto explicita que o desejo pode ser concebido como tortura: “*ce sourire sur les lèvres d’un **supplicié** pour qui **le désir est la plus douce torture***”(p.41, grifos nossos).

Nesse conto, eros aparece como uma força perigosa que coloca em risco a vida do herói. Se Marko conseguiu resistir às torturas anteriores, foi graças ao poder de sua mente, que apresenta uma capacidade de autocontrole surpreendente: “*mais le garçon ne gémissait pas, et aucun de ses cils ne frémit*”(p.39). A capacidade de concentração de Marko permite que ele controle as reações de seu corpo: “*... et le sang lui-même ne suintait de sa chair ouverte que par des gouttes lentes et rares, car Marko commandait à ses artères comme il commandait à son cœur*”(p.38). Esse controle mental que Marko exerce sobre seu corpo lhe permite enganar os carrascos, fazendo-os acreditar que está morto, o que possibilitaria sua fuga e salvaria sua vida.

No entanto, a terceira tortura sugerida pela viúva, a tortura do desejo, coloca a vida de Marko em perigo pois o órgão afetado por eros é precisamente a mente. A beleza da dança das jovens afeta a mente do herói que já não é mais capaz de controlar as reações de seu corpo como antes: “*Marko, immobile, se laissait effleurer par ces pieds nus, mais son cœur agité battait d’une façon de plus en plus violente et désordonnée, si fort qu’il craignait que tous les spectateurs ne finissent par l’entendre*”(p.40). Marko, que antes conseguia controlar até mesmo a lenta circulação do sangue em suas veias, sente agora seu coração bater de forma “desordenada” e “descontrolada”, ou seja, sem controle.

Além disso, eros provoca uma alteração de sua expressão facial: “*...et, malgré lui un sourire de bonheur presque douloureux se dessinait sur ses lèvres, qui bougeaient comme pour un baiser*”(p.40). Marko, vítima de eros, não consegue evitar o sorriso pois sua mente afetada pelo desejo já não tem mais juízo. O oxímoro “*bonheur presque douloureux*” evoca ainda a ambivalência de eros, prazeroso e doloroso.

Também na poesia grega arcaica, o primeiro órgão a ser atingido por eros é a mente, uma vez que o sujeito afetado por eros logo perde a razão, como o afirma Páris a Helena na *Íliada*: “Eros, nunca, tanto me enublou de paixão os sentidos” (vv.442-443, Canto III), concluindo assim que “um doce delírio me

¹⁷ Trad. SOUZA, 1983-4.

ma”¹⁸(vv.447-448, III). É interessante observar que Marguerite Yourcenar escreve que Marko: “...**commandait** à ses artères comme il **commandait** à son **cœur**”(p. 38), de modo que o herói comanda seu coração. Ora, a partir do momento em que sua mente é afetada pelo desejo o herói já não consegue mais controlar as reações físicas e fisiológicas de seu corpo como fazia anteriormente, mesmo a despeito do perigo que corre.

Da mesma forma, os versos 7 a 16 do fragmento 31 de Safo (edição Voigt) dizem o seguinte:

pois quando te vejo por um instante, então falar não posso mais.
mas †se quebra† †minha† língua, e ligeiro
fogo de pronto corre sob minha pele,
e nada vêm meus olhos, e zumbem meus ouvidos,
e água escorre de mim, e um tremor
de todo me toma, e mais verde que a relva
estou, e bem perto de estar morta
pareço eu mesma.¹⁹

Esses versos de Safo recriam a patologia erótica do corpo e da mente, isto é, o sofrimento e a dor causados pelos efeitos de eros, e o perigo que tais efeitos representam para a vida do “eu-poético”²⁰. O primeiro efeito de eros no “eu-poético” sáfico é a perda da fala, o que acarreta o aniquilamento do poeta –sobretudo numa sociedade da oralidade. O resto do corpo e da mente desintegram-se aos poucos: primeiro a voz, depois os olhos, e finalmente, os ouvidos param de funcionar. O “eu-poético” se desfaz, derretendo-se, e o pânico toma conta do sujeito “mais verde que a relva” –o verde sendo a cor do medo para os gregos do período arcaico, de forma que a concepção que sobressai de eros no fragmento citado é a de uma força perigosa e portanto assustadora. A conclusão do poema “bem perto de estar morta [pareço eu mesma” (vv. 15-16), realça a íntima relação de eros com a morte.

Veremos agora de que maneira o conto “La Veuve Aphrodissia”, de Marguerite Yourcenar, salienta bem a inquietante proximidade de eros com o perigo e, por extensão, com a morte.

Nesse ponto, cabe lembrar que o sentido primeiro do termo *éros* – substantivo do verbo *éramai* –está associado à falta, à carência, ao desejo pelo que falta, como por exemplo, o alimento ou a bebida, essenciais para o bom funcionamento do corpo (CARSON, A. 1998 : 32). Ainda assim, esse termo é revestido de uma conotação erótica nas cenas de sedução da *Ilíada* de Homero, como o demonstra Claude Calame, assinalando que o verbo *éramai* denota, nesse contexto específico, um estado de dependência física do indivíduo. Isso posto, é curioso notar que segue, ao primeiro encontro amoroso de Kostis e Aphrodissia, uma semana de privações:

¹⁸ *Op. cit.*, Canto III, vol.1, 2003, Trad. CAMPOS, de H.

¹⁹ Trad. RAGUSA, G., 2005

²⁰ A expressão “eu-lírico” é inapropriada para a poesia lírica grega arcaica.

“la semaine **intolérable** où elle avait essayé de **se priver de cet homme devenu pour elle plus nécessaire que le pain et l'eau**”(p. 107). Note-se que a semana que passa afastada de seu amante é definida como intolerável e a falta que ele lhe faz é comparada à necessidade vital da comida ou da bebida, reproduzindo o sentido de *éramai* nas cenas de sedução homéricas. Assim, a intensidade da ação de eros acomete de tal modo a viúva que a urgência do desejo pelo amante torna-se mais imperativa do que a urgência da fome ou mesmo da sede. Por essa razão, eros aparece aqui não apenas como mero causador de um sofrimento, mas também como uma força que coloca a vida em perigo, já que a ausência do ser amado se torna mais problemática do que a fome ou a sede, sugerindo que é possível morrer de amor.

Além disso, o local onde mora a viúva, e onde os amantes se encontram, é próximo ao cemitério, topograficamente posicionando eros próximo à morte. Yourcenar ressalta ainda que é precisamente essa proximidade que possibilita os encontros amorosos entre Aphrodissia e seu amante Kostaki, como se pode ler no trecho seguinte:

Après son veuvage, on avait relégué la veuve du défunt pope dans cette cahute à deux pas du cimetière: elle ne se plaignait pas de vivre dans ce lieu isolé où ne poussaient que des tombes, car parfois Kostis avait pu s'aventurer à la nuit tombée sur cette route où ne passait personne de vivant, et le fossoyeur qui habitait la maison voisine était sourd comme un mort.(p.112)

Sendo assim, nesse conto, Marguerite Yourcenar coloca eros em contato direto com a morte, não somente por conta da morte de Kostaki, que abre a narrativa, nem mesmo pela morte da viúva Aphrodissia no desfecho, mas em função da onipresença da morte em todos os encontros amorosos dos amantes. De fato, os locais dos enlaces do casal de amantes são sempre perigosos, colocando em risco a vida de ambos, por exemplo, nos “... *les sentiers où le moindre mouvement trop vif risquait de déranger une vipère*”(p. 108). Ademais, a imagem da cabeça decapitada do amante que a viúva acaricia com amor e pesar, “*elle caressait ce débris en lui assurant qu’il étaient sauvés*”(p.115), acentua a excessiva proximidade de eros com a morte – a cabeça ensanguentada sendo a imagem da morte e o carinho da viúva, do amor. Aqui, não se pode deixar de mencionar a evocação implícita a Mathilde de la Mole, heroína de Stendhal que, em *O Vermelho e o Negro*, enterra a cabeça de seu amado Julien Sorel.

No que se refere ao conto de Yourcenar é curioso observar que o amor de Kostis e Aphrodissia é a causa da morte da viúva. Notando uma tatuagem com seu nome escrita no braço do amante defunto, a viúva entende que isso levaria os habitantes do vilarejo a descobrirem seu caso amoroso escondido. Ora, “*Si d'autres yeux que*

les siens tombaient sur ces lettres maladroitement tracées en pleine peau, la vérité illuminerait brusquement leurs esprits [...]. Elle se vit lapidée, ensevelie sous les pierres”(p. 112). Dentro dessa perspectiva, sua morte seria a consequência direta do amor deles.

Com receio de ser linchada, ela resolve, portanto, enterrar seu amante, “*projet digne de sa vie de stratagèmes et d'imprudences*”(p.113). Entretanto, ela se recusa a deixar a cabeça decapitada do amante à mercê dos vizinhos. Por isso, pega a cabeça e enquanto pensa num esconderijo para guardá-la é surpreendida por um habitante do vilarejo. Percebendo que a viúva carrega algo redondo, ele a acusa de ter furtado algo. Chamando a viúva de ladra, ele a persegue. Ela, correndo à beira do abismo enquanto segura a pesada cabeça de seu amante, mergulha no precipício quando “*une pierre enfin se détacha sous son pied, tomba au fond du précipice comme pour lui montrer la route, et la veuve Aphrodissia plongea dans l'abîme et dans le soir, emportant avec elle la tête barbouillée de sang*”(p.117).

Diante das observações acima, conclui-se que os três contos que compõem o *corpus* desse estudo apresentam a ambivalência de eros, capaz de proporcionar prazer e sofrimento. A Dama de Genghi sofre por não ser correspondida por seu amante, e seu desespero é retratado com força. A imagem da mulher atirada ao chão, arrancando seus cabelos aos gritos, evoca de forma poética as dores que eros pode infligir. Marguerite Yourcenar, assim como os poetas gregos do período arcaico, também concebe eros como uma tortura física, como ilustra o conto “Le Sourire de Marko”, no qual eros é caracterizado como um suplício representando um perigo real uma vez que a dança das moças coloca a vida do herói em risco, por fazê-lo sorrir.

Tal associação de eros com perigo é representada no fragmento 287 (edição Davies), de Íbico: “*Eros, de novo, sob escuras [pálpebras, com olhos me fitando derretidamente, [com encantos de toda sorte às inex- [tricáveis redes de Cípris me atira. Sim, tremo quando ele ataca]*”. O “eu-poético” “treme” de medo quando eros “ataca”, ou seja, eros é agressivo, pode agredir e ferir quem é atingido por ele. As “inextricáveis” redes do amor sugerem que o sujeito caçado por eros é empriionado, desprovido de liberdade e jogado em redes das quais é difícil – senão impossível – sair. Eros, que “mesmo aos sábios [faz perder o juízo”²¹(vv. 216-218), constitui um perigo real por perturbar a mente do homem enamorado. O conto “La Veuve Aphrodissia” mostra claramente que os apaixonados são inconsequentes e caminham próximos do perigo e da morte.

Contudo, cumpre observar que a relação de eros com a morte não é a única dimensão análoga à concepção grega arcaica de eros que transparece nesse conto de Yourcenar. Nele, eros encontra-se também intrinsecamente relacionado ao engano e à mentira. Com efeito, convém lembrar que a viúva escondera de seus vizinhos seu amor por Kostis por mais de uma década de modo que é justamente a possibilidade de ser desmascarada que acaba atirando-a abismo abaixo.

²¹ *Op. Cit.*, Canto XIV vol.2, 2003, Trad. CAMPOS, de H.

O conto “La Veuve Aphrodissia”, define a vida da protagonista, devotada ao amor – como sugere seu nome “Aphrodissia” – como uma “*vie de stratagèmes et d'imprudences*”. A concepção de que a vida voltada para a paixão é uma vida de imprudências, riscos e tramas, retoma uma concepção grega arcaica de eros, afinal, na poesia grega arcaica Afrodite é uma “tecelã de ardis”²². Para Yourcenar, eros não implica apenas o perigo e a inquietante proximidade com a morte, mas também a mentira, como evidencia a citação a seguir: “*Cette vérité qu'il avait été à la fois si facile et si dur de leur **dissimuler** pendant dix ans: son amour pour Kostis...*” (p.107, grifo nosso).

De forma semelhante, a *Ilíada* de Homero relaciona eros ao dolo e à armadilha. Por exemplo, a famosa cena do enlace amoroso entre Hera e Zeus acontece graças à premeditação da deusa “enreda-tramas” (v.197), que age “maquinando um engodo” (*dolophronéousa*) para distrair o rei dos deuses, a fim de possibilitar a interferência divina na guerra de Tróia, terminantemente proibida por Zeus: “... O melhor desígnio lhe parece ir toda bela até o Ida, de ornatos ricos adornada. Zeus, talvez, ardesse por dormir colado ao corpo dela” (vv. 161-165). Não somente a motivação de Hera é bélica, mas a execução de seu plano segue uma estratégia meticulosa, que implica um duplo engano. Primeiro, Hera se dirige à deusa do amor, para pedir emprestado o cinto dos “encantamentos”²³ de Afrodite mentindo sobre a finalidade da cinta. Ela engana Afrodite alegando o seguinte: “...vou ao pai dos deuses, Oceano, e à deusa-mãe Tétis, [...] Quero vê-los e pôr fim à discórdia antiga, que afastou do seu leito de amor aos dois, faz muito” (vv.200-208). Em seguida, ela se dirige ao Monte Ida para encontrar seu marido Zeus. Mentindo sobre o motivo que a traz ali, Hera manipula dessa vez o deus supremo. Seu plano é bem sucedido e o enlace sexual representa a capitulação de Zeus que, tendo seu desejo saciado, cede ao relaxamento e ao cansaço físico e é descrito como uma presa abatida “domada”²⁴, “subjugada”. Assim sendo, nessa épica cena de sedução da *Ilíada*, eros surge como uma armadilha bélica, relacionada à guerra e inserida na dimensão da mentira e do engano.

Esse conceito de eros interligado à manipulação e à artimanha também aparece no conto “Le Sourire de Marko”. Nele, a viúva má engana Marko convencendo-o docilmente a descansar antes de seguir viagem apenas com o intuito de denunciá-lo às autoridades muçulmanas: “*Elle ne se montra ni moins tendre ni moins chaude que la veille; et, au point du jour, quand le vent du Nord commença de souffler la révolte parmi les vagues du golfe, elle conseilla doucement à Marko de retarder son départ*”(p.36). A descrição do comportamento da viúva como “terno”

²² Fragmento 1 ou “Hino à Afrodite” de Safo, edição Voigt, Trad. RAGUSA, G., 2005.

²³ *Op. Cit.*, Canto XIV, vol.2, 2003, Trad. CAMPOS, de H.

²⁴ O verbo grego *damázō* e seus derivados (*dameis*, *damáō*) utilizados para falar de Zeus neste contexto podem ser traduzidos como “domado”, “subjugado” e são usados em contextos de guerra e de caça, nos quais a força de quem ataca, o sedutor, sobrepõe-se à resistência de quem é atacado, o seduzido.

e “quente” condiz com um comportamento de cunho erótico, bem como o advérbio “docemente”, frequentemente utilizado em cenas amorosas.

Assim como Hera na *Ilíada*, a atitude erótico-amorosa da viúva faz parte de uma estratégia de manipulação que constitui uma armadilha visando aprisionar o herói para vingar-se dele. A artimanha da viúva espelha a de Hera com a vítima adormecida. Note-se que o sono é um elemento fundamental de ambas as cenas, seja ele decorrente do enlace amoroso que causou o esgotamento físico, seja ele conseqüente do discurso amoroso da viúva induzindo o herói a sentir-se em segurança e adormecer: “*Il y consentit: aux heures brûlantes du jour, il se recoucha pour la sieste*” (p. 36). Desse modo, eros é relacionado à armadilha e à mentira tanto na cena do conto de Yourcenar, quanto na cena de *Ilíada*, de Homero.

Eros aparece relacionado ao dolo e à manipulação tendo como simples objetivo a concretização do enlace amoroso. Nesse caso, a mentira e a estratégia erótica existem, mas apenas para proporcionar a satisfação do desejo, nada mais. No *Hino homérico a Afrodite 5*, a deusa do amor, tomada de desejo pelo nobre troiano Anquises, apresenta-se a ele como uma reles mortal contando-lhe a seguinte mentira: “...eu não sou nenhuma das deusas, por que me compara aos imortais? Ao contrário, mortal sou e a mãe que me gerou é uma mulher” (vv.109-110).

Percebe-se que a narrativa enganosa elaborada por Afrodite é rica em detalhes – “Meu ilustre pai tem por nome Otreu; talvez de algum modo, ouviste dizer, pois ele reina sobre toda a Frígia de fortes muralhas” (vv. 111-112), e a deusa justifica até mesmo como sabe falar tão bem a língua troiana: “Além disso, eu sei vossa língua tão bem quanto a nossa porque foi uma troiana que me educou no palácio” (vv. 112-113). Da mesma forma, no conto “Le dernier amour du Prince Genghi”, a Dama assume duas identidades distintas para (re)encontrar-se com o príncipe, contando-lhe narrativas enganosas também ricas em detalhes: “*Je suis Ukifune, fille de So-Hei. [...] Je suis allée à la ville avec ma mère, pour acheter des étoffes et des marmites, car on me marie à la prochaine lune*”(p.66), e “*Je suis Chujo, la femme de Sukazu, un noble de septième rang de la province de Yamato*”(p.69). Além de apresentarem detalhes, ambas as narrativas mencionam, como Afrodite o faz, o *status* da mulher, relacionando sua identidade a um membro masculino da família – o pai ou o marido – colocando-se, assim, como uma moça “de boa família”.

Ademais, em sua narrativa enganosa, Afrodite afirma ser virgem, como o demonstra o seguinte trecho: “Mas eu te suplico, por Zeus e por teus nobres pais, [...] conduza-me como virgem e inexperiente no jogo amoroso” (vv.131-133). Do mesmo modo, a Dama, ao interpretar a personagem da camponesa Ukifune “*n’oublia pas d’imiter les larmes et les timidités d’une jeune fille à son premier amour*”(p.67, grifos nossos), sugerindo ser virgem. É interessante perceber que ambas as mulheres são experientes no jogo do amor – já que Afrodite é a deusa do amor e a Dama é uma concubina.

Não só se identificam como esposa ou virgem, como ainda conquistam o respeito do homem que visitam ao lhes pedirem proteção. A imortal afirma que o próprio deus "Argeifonte, de bastão de ouro me arrastou" até o Monte Ida para ser esposa de Anquises, a Dama enquanto Ukifune diz ao príncipe: "... **je pleure, car j'ai peur des sangliers, des démons, du désir des hommes, et des fantômes des morts**"(p.66, grifos nossos), rogando-lhe: "*Indique-moi une cabane où je puisse loger sans crainte de calomnies*"(p.69). Nesse ponto, cumpre ressaltar que à mulher não cabia o papel de sedutora, nem na cultura grega arcaica, nem na cultura medieval japonesa que Yourcenar busca recriar. Sendo assim, as três personagens que Afrodite e a Dama criam devem fazer parecer que foram seduzidas. Ora, como vão ao encontro dos homens que amam, são elas as sedutoras, mas conduzem habilmente a sedução verbal a fim de parecerem seduzidas. Com isso, o engano não se resume à mentira verbal inventada, mas também ao comportamento que assumem, graças ao qual fingem não ser as sedutoras, mas as seduzidas.

Vimos que a dimensão do engano não passa unicamente pela esfera do discurso, mas também pelo comportamento. No *Hino Homérico a Afrodite 5*, o poeta diz: "Afrodite, a filha de Zeus, colocou-se diante dele tal qual uma virgem não submetida ao jugo no talhe e na aparência..." (vv.81-82). O "talhe e a aparência" também são dimensões fundamentais da interpretação da Dama, conforme evidencia o trecho seguinte: "*elle dépouilla ses vêtements de ville et endossa une robe courte et grossière comme en portent les jeunes paysannes; elle noua ses cheveux à la façon des filles des champs*"(p.65). Desse modo, ela constrói uma identidade que não lhe basta mencionar, mas que ela endossa literalmente, adotando uma aparência que coaduna com o papel que ela incorpora. O comportamento é essencial para dar mais autenticidade à sua história, por conta disso, "*elle fit à pied la dernière partie du trajet, afin que la boue et la fatigue l'aidassent à jouer son rôle*"(p.65). A Dama é meticulosa na elaboração de seu "*déguisement*" (p. 70), levando em consideração a cegueira de Genghi, ela escolhe elementos não-visuais que possam estimular o olfato ou o toque para conferir maior legitimidade à sua narrativa enganosa:

Cette fois, elle s'habilla et se parfuma avec soin, mais elle prit garde que la coupe des étoffes eût quelque chose d'étriqué et de timide dans son élégance même, et que le parfum discret, mais banal, suggérât le manque d'imagination d'une jeune fille sortie d'un clan honorable de la province et qui n'a jamais vu la cour. (p.68)

Também Genghi mente ao afirmar a Ukifune que é cego: sua mentira é voluntária e tem um propósito erótico, uma vez que visa enganar a jovem, com o intuito de fazê-la acreditar que pode despir-se sem ser vista por ele: "**Je suis aveugle, soupira Genghi au bout d'un instant. Tu peux sans scrupules ôter tes**

vêtements mouillés, jeune fille, ette chauffer nue devant mon feu”(p.66). No entanto, a mentira de Genghi é menos elaborada que a narrativa enganosa da Dama, o que ele logo confessa, admitindo: “**Je t’ai trompée, jeune fille, car je ne suis pas encore complètement aveugle. Je te devine à travers un brouillard**”(pp.66-67).

Vale observar que o príncipe Genghi ainda mente sobre sua identidade, porém, sua omissão não visa proporcionar o enlace amoroso, mas sim preservar seu anonimato em razão do papel de sedutor desempenhado por ele no passado. Além disso, o príncipe revela sua mentira no seu leito de morte, contando a verdade: “*Jeune femme qui soignes celui qui va mourrir, je t’ai trompée. Je suis le prince Genghi*”(p.72).

É interessante perceber que se a Dama e Afrodite mentem ao inventar narrativas enganosas que justifiquem suas presenças junto ao homem desejado, o motivo pelo qual elas se encontram ali é sincero. Afrodite aparece de fato tomada de "um doce desejo" por Anquises, desejo que lhe foi incutido por Zeus. Da mesma forma, “*La Dame-du-village-des-fleurs-qui-tombent n'eut pas besoin de feindre pour se mettre à pleurer*” (p.65). Assim sendo, muito embora a Dama minta para estar próxima do príncipe que não deseja reencontrar pessoas de seu passado, o sentimento que ela nutre por ele é verdadeiro.

Curiosamente, se eros está sempre relacionado ao engano e à mentira, já que a própria sedução é uma forma de manipulação, eros também é uma das forças mais autênticas e verdadeiras que pode haver. É o amor que leva a Dama a agir e a se travestir para acompanhar seu amante na velhice. Tendo isso em vista, pode-se considerar que, nesse conto de Marguerite Yourcenar, eros passa pelo engano e pela mentira, mas sua finalidade é sempre sincera: o desejo em Yourcenar não é fingimento. Ainda assim, os caminhos que levam à satisfação dos desejos comunicam coma atuação e a *mise-en-scène*.

Para encerrar, a proposta do presente artigo era demonstrar, através da análise comparativa da temática erótico-amorosa, que a representação de eros na poesia arcaica grega é retomada no tratamento do amor passionai nos contos de Yourcenar, selecionados para o *corpus* desse estudo. Com isso, observou-se que o tratamento da temática erótico-amorosa por Yourcenar nas *Nouvelles Orientales* dialoga intimamente com a poesia grega arcaica em alguns pontos fundamentais, a saber: a inadequação de eros com a velhice, a ambivalência de eros "doce-amarga inelutável criatura"²⁵, que ocasiona “*un bonheur presque douloureux*” (p. 39), sua inquietante proximidade com o perigo e a morte, e, por fim, sua relação com o dolo e a mentira.

²⁵ Trecho do fragmento 130 de Safo, Trad. RAGUSA, G.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSUNÇÃO, T. R. ; BRANDÃO, J. L. “Semônides de Amorgos e Mimnermo: fragmentos”. ELF4, 1983-4, pp. 209-35.
- CALAME, C. “Introduction”. “The eros of epic poetry” In :*The poetics of eros in ancient Greece*. Princeton, Princeton University Press, 1999, pp.39- 48
- CAMPOS, H. de (trad.). *Iliada de Homero*. São Paulo: Arx/Mandarim, 2003. 2 vols.
- CARSON, A. *Eros The bittersweet: an essay*. Chicago: Dalkey Archive Press, 1998.
- LOURENÇO, F. (trad.). *Poesia grega de Álcman a Teócrito*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- RAGUSA, G. *Safo de Lesbos. Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.
- RIBEIRO, W.; A. Jr. (ed., org). “2. Afrodite, deusa do amor” In: *Hinos homéricos*. São Paulo : Editora Unesp, 2010.
- SAVIGNEAU, J. : *Marguerite Yourcenar, l'invention d'une vie*. Saint-Amand: Gallimard.1990.
- SOUZA, J. C. De. “Safo, Sólon, *carmina popularia*, Turteu, Hino dos Kuretas, Alcmans, Arquíloco” *Remate de Males 4* (“Território da Tradução”), 1984.
- YOURCENAR, M. : *Nouvelles Orientales*, Paris: Gallimard, 1963.