

Hipólito e Fedra
nos caminhos de um mito

Carlos A. Martins de Jesus, Claudio Castro Filho,
José Ribeiro Ferreira (coords.)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



HONRA E PAIXÃO EM *FEDRA*, DE MIGUEL DE UNAMUNO

PATRICIA ZAPATA

Universidade Nacional da Patagônia Austral

Introdução

No prefácio de *Fedra* (1911), lido no Ateneo de Madrid por motivo da sua estreia em 1918, Miguel de Unamuno declara a conexão da sua obra com a de Eurípides, mas ao mesmo tempo explicita a distância que existe entre uma e outra. Este enfoque é reiterado como antecipação no início do primeiro ato, ao assinalar que “el argumento generador de esta tragedia es el mismo del *Hipólito* de Eurípides y de la *Fedra* de Racine. El desarrollo es completamente distinto del de ambas tragedias”.

O esclarecimento precedente indica-nos que Unamuno realiza uma apropriação dramática não de forma literal, senão a partir daqueles traços da personagem que servem a sua intencionalidade estética. Podemos considerar esta reelaboração nos termos de J. Dubatti (2005:129) como o *ritornello*¹ a partir do qual propõe um pacto de leitura que situa o conflito de Fedra e Hipólito numa Espanha rural, nos alvares do século XX.

Partindo deste pressuposto, o presente trabalho propõe-se analisar a construção da personagem de Fedra, a partir da qual é possível abordar o conceito de uma feminilidade que se debate entre a paixão e a honra, tema transversal na literatura espanhola desde as suas origens.

Textualidade e semântica da personagem de Fedra

A resignificação do mito de Fedra numa família típica de um ambiente rural em Espanha, no começo do século passado, leva-nos a reconhecer, segundo J. Dubatti (2005:127), que “las poéticas se constituyen desde la enunciación y basta modificar la enunciación para que un texto ya no sea el mismo”.

De acordo com este princípio, Unamuno define a historicidade da sua obra, mas mantém-na ancorada ao modelo clássico ao conservar a identidade das duas personagens centrais. Fedra, na sua composição, conserva o traço da madrasta apaixonada por Hipólito, de cuja caracterização não faz parte a misoginia. Em contrapartida, Teseu e a Ama, caracterizados com traços mais locais, correspondem a Pedro e Eustaquia.

¹ Dubatti refere-se a este conceito ao analisar a reelaboração que Pavlovsky realiza do *Coriolano* de Shakespeare. Define o *ritornello* como a apropriação dramática não de um ponto de vista literal, mas desde as suas próprias afeições, o seu imaginário, o seu corpo, a sua contemporaneidade.

A obra começa com Eustaquia e Fedra, que insiste em recuperar a sua história, na qual aparece mal desenhada a figura da mãe, com dados ambíguos mas associados à fatalidade familiar que também abarca a irmã e a avó (III. 8). Surge então a lembrança da infância, da vida no convento e de um presente focado no seu casamento com Pedro. Desde esta perspectiva da personagem, Unamuno realiza uma abordagem que relaciona Fedra com a sua consciência, e é por isso que, como indica I. M. Zavala (1980: 275), o mito não é o que determina a obra. Pelo contrário, observa-se o desenvolvimento do drama a partir da sua agonia na vida cotidiana e de um debate interno que a leva a um passado onde intui a causa da sua infelicidade e a fatalidade do seu presente (I. 1).

A submissão da personagem à sua desgraça leva-a a buscar o refúgio na religião. “He querido resistir... ¡Imposible! Pido consuelo y luces a la Virgen de los Dolores, y parece me empuja...” (I. 1). É a Ama quem menciona o motivo do seu mal, que chegou ao lar de Pedro: “Fedra, Fedra, este amor culpable” (I. 1).

Nesta primeira cena, a personagem de Fedra está determinada por uma maternidade frustrada, pelo amor ilícito por Hipólito e por um contexto social dominado pela religião. Na recriação do mito, este esclarecimento permite-nos destacar que Unamuno acomoda o género dramático à sua visão do mundo, e isso possibilita ao autor adentrar-se no íntimo do ser humano, num contexto de mudança social e cultural, nos princípios do século XX. Unamuno aprofunda o contraste inconciliável entre o querer e o desejo de Fedra, a quem não resta alternativa senão lutar entre a paixão e a honra num contexto marcado pela moral cristã. Esse aspeto foi explicitado pelo autor para não deixar dúvidas quanto ao lugar de receção e de produção em que se contextualiza a sua obra: “esta mi Fedra (...) sólo que con personajes de hoy en día y cristianos por lo tanto – lo que la hace muy otra”.

Podemos assinalar então que o sentido do trágico, nesta versão, é assegurado por meio de uma personagem atada à tradição, que luta entre a honra e a paixão:

¡Oh! Yo le rendiré, ¡yo! No puedo más. Esto es más fuerte que yo. No sé quién me empuja desde dentro... Aquel beso de fuego en lágrimas... ¿Y es el deber, es el amor filial, o me desprecia? Sí, sí me desprecia... Una jabalina acorralada... ¿tan fea soy? Quiere a otra no me cabe duda, no es posible si no. Mas no, no, no, es leal, generoso, veraz. Sí, sí es su padre. ¡Qué horror! ¡Soy una miserable loca, sí, loca perdida! ¡Virgen mía de los Dolores, alúmbrame, ampárame! No puedo estar sola, llamaré con cualquier pretexto. La soledad me aterra. (I. 5)

Reaparece o motivo clássico da personagem movida por forças desconhecidas que a dominam e a arrastam. O sofrimento feminino

aprofunda-se na solidão e na ausência de um filho, tema que se vincula a um mundo em que os filhos outorgam sentido e transcendência à vida opaca das mulheres.

No cabe resistencia. Esto así, contenido, me abrasa; revelado se curaría mejor. ¡Está escrito, es fatal! Y si al menos tuviese un hijo que me defendiera. (I. 1)

Fedra reconhece perante Pedro, de maneira indireta, o seu amor por Hipólito, e expressa-o sob a suposta imagem de mãe: “¡Le quiero, sí, le quiero con toda mi alma!” (I. 2). Na sua loucura, Fedra ameaça castigar Hipólito caso ele não se renda, e persuade-o com uma autoridade materna que entretanto está perdida:

¿Con que no, eh? ¿con que no? Pues bien, oye y fíjate, mis últimas palabras, las definitivas, óyelas y piensa bien en ello. Tu padre ha debido notar ya que no me besas. Tu padre ve mi demacración y mi desasosiego; tu padre aunque se calla ha de sospechar ya algo, lo sospecha. ¡Y se lo he de decir yo... yo... yo! (II. 3)

Na caracterização da personagem, Unamuno recupera o tópico da debilidade e da loucura femininas, imagem que se evidencia no corpo e na mente de Fedra quando confessa a Hipólito os seus sentimentos:

¡Sí, vuelvo! Mira que no como, que no duermo, que no vivo, que tus ojos me queman, que muero de la sed de tus besos, que eso es el suplicio de Tántalo... ¿Por qué no me besas como antes, Hipólito? (II. 3)

Na sua fragilidade mental, Fedra apela à juventude de ambos, e busca persuadir Hipólito: “¡Y tenemos que vivir, vivir ante todo! Para algo somos jóvenes” (II. 3). O tópico do *carpe diem* como argumento é débil e não tem possibilidade de concretizar-se porque, tal como indica Carmen Morenilla (2008: 442), “Fedra es más débil que las heroínas clásicas, no hay en ella lucha, sino que se abandona a la fatalidad; es una muchacha indefensa sacada del convento por la nodriza y que por agradecimiento se casa con un hombre mayor, una muchacha protegida por un hombre maduro”.

Tal como expusemos inicialmente, Unamuno determinou a territorialidade da sua personagem (cf. J. Dubatti 2005: 13); ainda assim, cabe-nos questionar se a versão unamuniana de *Fedra* é de todo distinta das suas referências clássicas, apesar da diferença defendida pelo seu autor no início da obra e da contextualização da personagem num ambiente espanhol e contemporâneo.

De acordo com a análise que temos realizado, Fedra é uma mulher espanhola dos inícios do século XX, cuja vida está delimitada pelo domínio masculino e por todas as normas que regulam a vida social. A fatalidade da

personagem expressa-se no âmbito privado e, uma vez que confessou a sua falta, o seu propósito é que a crise familiar não alastre ao mundo exterior, porque a sociedade não deve ser comprometida.

Hipólito, diante da confissão de Fedra, opta pelo silêncio; já Pedro reconhece que a partir desse momento não podem viver os três sob o mesmo teto, mas preocupa-o o olhar das pessoas:

¡Diga lo que quiera! Aunque la gente no sabrá nada, no debe saber nada; esto ha de quedarse aquí, enterrado, entre los tres... ¡Si no, haría algo que no puede decirse! (II. 5)

O passo que citámos revela-nos o indício de um drama de honra, enraizado na tradição espanhola, onde a honradez se sustenta a partir do olhar social. Por isso, qualquer anomalia no microcosmo familiar deve ser preservada do juízo coletivo. Deste modo, a personagem de Fedra dá-se a conhecer em toda a sua contradição. Adquire a dimensão das personagens unamunianas que sentem a vida como combate entre o desejo e a razão (cf. R. Gullón 1980: 267). A crise da personagem aprofunda-se se levamos em conta que a ênfase é colocada no julgamento da mulher a partir de uma culpa ancestral. Pedro reconhece a sua responsabilidade por ter exposto o filho e Fedra a essa situação, mas vê na última uma culpa que é inerente ao seu género: "¿No sabe lo que es culpa? ¿Fue la mujer, la mujer la que introdujo la culpa en el mundo!" (II, 9).

Este olhar negativo, masculinizado, está também instituído no pensamento de Fedra, que considera que "nunca hubiese creído que en vaso tan frágil como cuerpo de mujer cabría tanto dolor sin hacerlo pedazos" (II. 1). À luz dos acontecimentos, impõe-se a voz masculina, que não resguarda a honra da mulher, senão a honra familiar perante o juízo social:

... Habrá que negar a todo el mundo la entrada en esta casa. Una cárcel... un sepulcro... Que nadie lo sepa, que nadie lo sospeche ni barrunte, que nadie lo adivine. ¡El honor ante todo! (II. 10).

Neste sentido, a vitimização de Fedra preserva os valores familiares, subordinados à ordem masculina:

No podía vivir más, no podía vivir en este infierno; padre e hijo enemistados por mí y sobre todo sin Hipólito. ¡Sin mi Hipólito! Mas ahora vendrá, ¿no? Ahora vendrá a verme morir, a darme el beso de viático... el último... ¡No! ¡El primero! Ahora vendrá a perdonarme (III. 1).

Fedra castiga-se não só com a sua consciência, mas também pelo olhar dos outros, representado na criada e, principalmente, em Marcelo, a quem

considera como “demonio de la guarda, mi acusador” (III. 1). Para Fedra, ao chegar a este extremo, a morte é a única alternativa capaz de restituir a ordem familiar, que tem como fundamentos Pedro e Hipólito. Assume que é um sacrifício, mas está disposta a fazê-lo:

Y ahora, ante la muerte, podré decir la verdad, toda la verdad a Pedro. Y ellos, padre e hijo, vivirán en paz y sin mí, sobre mi muerte. ¿Se acordarán de este mi sacrificio? (III. 1).

No discurso de Fedra, textualiza-se o pecado, a possibilidade do inferno se, num momento de covardia, a heroína recusasse aceitar a morte como um sacrifício. Apesar da insistência de Unamuno em separar a sua versão dos textos precedentes, a personagem de Fedra é a representação de uma ordem que se impõe sobre o indivíduo. Em especial, a mulher aparece como objeto da ordem estruturada pelo homem. Através de Fedra são pensados os mecanismos sociais irremovíveis que pautam a vida social. Podemos assinalar que esta figura feminina está vista desde um ângulo masculino, conforme sucedia na tragédia clássica; e, tal como destaca L. Díez del Corral (1957: 83), podem ser companheiras do herói, amantes ou esposas, mas, no fundo, não despertam interesse os seus conflitos femininos.

A contradição que se opera em Fedra empurra-a para o suicídio como escape. A verdade, depois da sua morte, só serve para resguardar a honra de Hipólito e Pedro, de maneira a que se restitua a ordem masculina.

PEDRO

¡Después de todo ha sido una santa mártir! ¡Ha sabido morir!

HIPÓLITO

¡Sepamos vivir, Padre! (III. 14).

Pedro não desqualificou o filho, culpou-se a si mesmo por ter sido um instrumento involuntário da fatalidade familiar, que teve como vítimas Hipólito e a sua madrastra; não obstante, a personagem que se sacrifica é a da mulher.

Conclusão

A versão espanhola de Unamuno está ligada à tradição: uma personagem feminina que luta contra *o dever* que lhe impõe a sociedade e *o querer* como expressão das suas emoções e sentimentos. Não obstante, nessa sociedade conservadora não há lugar nem tempo que possa admitir o deslize de Fedra. Somemos a esta visão o facto de existir, na construção da personagem, um cruzamento entre a maternidade frustrada e o cristianismo, cuja prática ortodoxa tem o seu fundamento na honra.

Podemos assinalar, então, que a subjetivação teatral manifestada por Unamuno não contradiz o *status quo*. Pelo contrário, a sua versão de Fedra é uma ratificação da subjetividade macropolítica, caracterizada como aquilo que se expressa na vida quotidiana e se manifesta nos grandes discursos sociais de representação, com um alargado desenvolvimento institucional (cf. J. Dubatti 2008: 115).

Evidência disso é o facto de o universo masculino organizar a ordem e determinar que “después de todo ha sido una santa mártir”: “¡Ha sabido morir!” (III, 14). Em Unamuno, Pedro, o marido de Fedra, diante do engano e do suicídio, não a odeia, antes reafirma o seu apreço, posto que a ajudou a conhecer a verdade e a aceitar o sentido trágico da existência.