

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê:

Teatro latino-americano
contemporâneo:
memória e testemunho

ISSN 1983-1498

v. 18 – n. 32 – 2022

UNIOESTE/CASCAVEL - p. 8-22

O LEITOR, AS LEITURAS E A QUESTÃO DA INTERTEXTUALIDADE EM *FEDRA Y OTRAS GRIEGAS*, DE XIMENA ESCALANTE

Reader, readings and intertextuality in *Fedra y otras griegas*, by Ximena Escalante

Enio Gontijo de Lacerda¹

RESUMO: Este trabalho pretende, primeiramente, estabelecer uma relação entre o processo de leitura e escrita de uma obra, mostrando como a figura do leitor está presente em sua elaboração. Tenta também captar e analisar os procedimentos empregados pela dramaturga mexicana Ximena Escalante na composição de seu drama *Fedra y otras griegas* assim como as articulações e extensa rede dialética entre sua Fedra e as de outros dramaturgos como Sêneca e Racine. Para isso, recorreremos à intertextualidade como

meio de investigação para averiguar tais procedimentos. Nesta Fedra “moderna” temos o rearranjo e a reatualização de um mito, ou melhor dizendo, mitos gravados na memória individual e coletiva. O retorno a ele é visto aqui principalmente como retorno a outros textos que, mesmo de forma independente, comunicam-se extensivamente revitalizando e criando um movimento de múltiplas leituras. As releituras e (des)construções da obra marcam a longevidade do texto/mito original, ampliando seu eco em diferentes movimentos literários e históricos, acrescentando novas referências. A encenação ou arte performática no texto de Ximena Escalante é algo que desafia a própria forma, o que também diagnostica a crise da representação a nível identitário e memorialístico. Concluímos que, em *Fedra y otras griegas*, os procedimentos literários usados na concepção da obra (sobretudo no terreno da leitura e intertextualidade/dialogismo) são mais importantes que o seu próprio enredo, característica predominante no modelo estético da literatura contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Fedra; Leitura; Intertextualidade; Mitologia.

ABSTRACT: This paper intends, firstly, to establish a relationship between the process of reading and writing a work, showing how the figure of the reader is present in its elaboration. It also tries to capture and analyze the procedures employed by the Mexican playwright Ximena Escalante in the composition of her drama *Fedra y otras griegas*, as well as the articulations and extensive dialectical network between her Phaedra and those of other playwrights such as Seneca and Racine. For this, we used the concept of intertextuality as strategy to investigate such procedures. In this “modern” Phaedra we have a new version of the myth, or rather, myths engraved in individual and collective memory. The return to it is seen here mainly as a return to other texts that communicate widely with each other, revitalizing and creating a movement of multiple readings. The re-readings and (de)constructions of the work suggest the longevity of the original text/myth, expanding its echo in different literary and historical movements, adding new references. The staging or performance art in Ximena Escalante's text is something that challenges the form itself, which also point out the crisis of representation at the identity and memorialistic level. We conclude that in *Fedra y otras griegas*, the literary procedures used in the conception of the work (especially in the field of reading and intertextuality/dialogism) are more important than its own plot, a predominant characteristic in the aesthetic model of contemporary literature.

KEYWORDS: Phaedra; Reading; Intertextuality; Mythology.

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Bolsista CAPES. E-mail: eglacerda08@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2216987606019830>.

Que outros se gabem das páginas que escreveram; orgulho-me das que li.
Jorge Luis Borges

O AUTOR/LEITOR E SUAS LEITURAS

Para falar da questão da intertextualidade no texto *Fedra e outras gregas*, de Ximena Escalante (2004), ou em qualquer outro texto, seja um poema, um romance, conto ou peça de teatro livremente inspirado em uma obra publicada anteriormente, faz-se importante, ou mesmo imprescindível destacar o papel do autor como leitor na construção de seu projeto literário.

Durante muito tempo na literatura a ideia de leitor foi de certa forma ignorada ou mesmo ofuscada pela presença dominante do autor ou do texto, este último tão reverenciado pelos formalistas e estruturalistas do século XX. A noção de livro como um objeto, uma entidade, independente do autor e leitor colocada em evidência, sobretudo, por Flaubert e por Mallarmé ganha força no século XIX e resiste ainda no século XX quando aos poucos o papel do leitor começa a despertar o interesse de alguns romancistas como Proust, na França, Machado de Assis, no Brasil e alguns teóricos. Em 1968, quando Barthes publica *A morte do autor* (1998) acontece, de fato, um deslocamento do foco de atenção dirigido historicamente ao autor, embora ainda insista em colocar em evidência a importância do texto e seu código hermenêutico. Mas neste mesmo período aparecem novos trabalhos fazendo com que o leitor saia da sombra e de um papel secundário que sempre lhe foi relegado e passe a ganhar maior autonomia. O leitor ganha um status cada vez maior e é identificado por teóricos como Barthes (1998) e Iser (1996) como agente construtor de sentido e mais que isso, uma função do texto e o termo recepção passa a se destacar como novo fundamento da teoria literária, onde a hierarquia da tríade autor-texto-leitor é superada e desconstruída e o exercício do imaginário do leitor passa a ter cada vez maior relevo e distinção:

Essa imaginação de um leitor total – quer dizer, totalmente múltiplo, paradigmático – tem talvez uma coisa de útil: permite entrever o que se poderia chamar de paradoxo do leitor: admite-se comumente que ler é decodificar; letras, palavras, sentidos, estruturas, e isso é incontestável; mas acumulando as decodificações, já que a leitura é, de direito, infinita, tirando a trava do sentido, pondo a leitura em roda livre (o que é sua vocação estrutural), o leitor é tomado por uma intervenção dialética: finalmente, ele não decodifica, ele sobredecodifica; não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas; ele é essa travessia. (BARTHES, 1988, p. 51).

O leitor está presente de forma ativa, ele executa, de fato, um trabalho em que sua

força cognitiva e criativa é utilizada para (re)produzir o que leu. A leitura é a matriz de um desejo: o de escrever, ou reescrever, de construir a partir de algo que lhe foi dado.

Em *Fedra y otras griegas* podemos dissertar sobre o papel do leitor de duas maneiras distintas, embora criem uma função interdiscursiva formidável: o leitor como desvendador de um código hermenêutico e, pensando aqui em Escalante, daquele que cria através de suas percepções de leitura. É importante dizer que o mito de Fedra foi extensamente (re)escrito ao longo dos séculos, atravessando diferentes correntes literárias e absorvendo profundamente elementos estéticos a elas relacionados. Sua introdução (como obra literária) se dá em Hipólito, de Eurípedes (2010) e percebemos aqui que a personagem, mesmo não sendo secundária, não se encontra no título; nas tragédias de Sêneca (2007) e Racine (2001), ela se destaca já no título das obras. Entre as peças produzidas pelo romano, pelo francês e pela escritora mexicana há saltos de séculos e isso nos permite melhor compreender as transformações operadas em cada obra quando analisadas separadamente e depois comparadas. Se em Sêneca é observada a defesa dos fundamentos estoicos, sobretudo na persona de Hipólito, na trama de Racine há inegavelmente a associação com ideais clássicos jansenistas, enquanto no texto de Escalante há um flerte explícito com hábitos e pensamentos vigentes na contemporaneidade e na estética pós-moderna.

Uma das coisas que mais chama a atenção no texto da escritora mexicana é a forma como (des)constrói o texto, seja na composição das personagens, na intriga, ou na estrutura da peça, assim como mudanças significativas no plano estético e histórico se pensarmos nas obras clássicas em que foram inspiradas. Daniel Rinaldi reconhece bem essas “camadas” de leitura encontradas e oferecidas ao leitor na peça quando toca neste tema, e, como poderemos constatar, suas colocações estão em consonância com o pensamento do teórico francês Roland Barthes.

Fedra e outras gregas é também uma escrita de múltiplas leituras. Na obra é impossível separar a escrita da leitura, pois, como se sabe, sempre se escreve o já escrito, o já lido (...) Dizer novamente o que já foi dito, escrito e lido, não é, como também se sabe, imitá-lo, de forma servil ou não, mas recriá-lo (RINALDI, 2008, p. 300, tradução minha).

É interessante que se considere também a ideia de clássico defendida por Ítalo Calvino como uma fonte inesgotável de descobertas, algo que se renova a cada leitura, oferecendo quase um “deslimite” de significações e (re) interpretações, o que dialoga perfeitamente com o pensamento dos teóricos supracitados no tocante às múltiplas leituras de um texto.

Se comparamos a peça de Escalante às outras anteriormente mencionadas, o que mais

se destaca é o acréscimo que ela faz ao título *e outras gregas*; ou seja, temos outras personagens/mitos que trafegam em suas páginas, o que mudará consideravelmente toda a composição da obra. A peça de Escalante conta com três partes e apenas na terceira se forma o triângulo amoroso entre Teseu, Fedra e Hipólito. Na primeira e segunda partes, a dramaturga mexicana desconstrói e renova a tragédia, acrescentando a infância e adolescência da personagem título, sua relação com a irmã Ariadna e seu encontro com Teseu. Primeiramente há a formação de outro triângulo amoroso constituído por Fedra Teseu e Ariadna, colocando em evidência uma experiência anterior próxima que se repetirá mais tarde com a saída de Ariadna e a chegada de Hipólito anos depois, quando Fedra já estará casada com Teseu e será sua madrasta.

Para que se tenha uma ideia mais clara da construção das personagens e seus diálogos com outras obras e mitos de origem, é interessante que pensemos nos personagens que fazem uma espécie de travessia ligando texto e leitor a outros textos e leituras diversas. Destacaremos no próximo tópico, então, as outras gregas e gregos que pegam carona na Fedra de Ximena Escalante.

FEDRA E OUTRAS GREGAS (E OUTROS GREGOS MAIS)

As personagens femininas dominam e cumprem papel fundamental em todo o drama tecido pelos fios da escrita da dramaturga mexicana, mas se torna interessante para esta análise considerar também a ação de “outros gregos”. Embora a peça tenha como título *Fedra e outras gregas*, os personagens masculinos aparecem com frequência e têm papel importante na execução das cenas.

Logo na primeira cena da primeira parte, temos um personagem que não aparece nas outras versões de Fedra, mas que é um velho conhecido nas tragédias gregas: o cego Tirésias, o mesmo que desempenha um papel determinante em Édipo e Antígona, por exemplo. Não por acaso ele abre a cena na peça de Escalante; sua presença é fundamental para que a história seja introduzida. Nas tragédias gregas, em geral, há sempre alguém, quando não o coro, responsável pela “anúnciação” de algo que inevitavelmente sucederá aos personagens, na maioria das vezes usando como artifício alguma metáfora ou jogo de palavras. Neste caso específico, Tirésias não é apenas um mero coadjuvante, suas falas têm função oracular, como é possível notar na seguinte passagem, em que discorre acerca do destino, colocando em evidência seu caráter premonitório:

Coisas que não podem ser evitadas acontecem. Irremediavelmente. Quando se dá conta você quer fugir, escapar, mas por mais que você tente, elas aparecem, te seguem, como uma sombra. O destino te persegue. Você corre para ganhar vantagem, acelera o mais que pode, acredita que já o enganou, dá voltas para desorientá-lo e acaba topando de frente com ele, que finalmente te vence. (ESCALANTE, 2004, p. 94, tradução minha).

Nesta passagem verifica-se de maneira nítida que os personagens estão irremediavelmente atados e não podem fugir de seu destino, argumento que é quase uma premissa nas tragédias gregas.

Na sequência, na segunda cena, temos um personagem que tem importância vital para a trama e que alcança um novo prisma neste drama: Ariadna, irmã de Fedra, que como Tirésias, também não aparece nas versões de Sêneca (2007) e Racine (2001), e que é introduzida por Escalante na companhia de Teseu diante de um labirinto, exatamente como no mito original, em que Teseu, ajudado por Ariadna, adentra um labirinto e luta contra o Minotauro.

Antes de continuar o drama do casal, faz-se necessário tecer uma pequena digressão acerca da questão da espacialização na peça da dramaturga mexicana, que muito sabiamente encontrou um local ideal para as cenas que se passam na primeira parte da peça: um parque de diversões. Embora possa fazer alusão a um espaço um tanto pueril, obviamente não foi escolhido de maneira aleatória; ao contrário, faz referência explícita a algo muito caro à literatura: o jogo. As sugestões são inúmeras: pistas, adivinhações (pensemos no diálogo da menina Fedra e do cego Tirésias), regras, sequências, suspense, ação. Além do envolvimento dos personagens, temos também a participação do leitor, primordial para que se tenha uma compreensão mais inteiriça da colcha de retalhos tecida por Escalante. O jogo é o veículo condutor para que um leitor ideal, nos moldes estabelecidos, por exemplo, por Humberto Eco (1994), contrariamente a um leitor “empírico”, estabeleça ligações e compreenda as relações dialéticas entre os mitos (através de alusões, comparações, divagações), sua relação espaço-temporal e o destino dos personagens. O labirinto é visto aqui como uma alegoria formidável já que faz referência exatamente a este confronto leitor-texto e às várias ciladas, desvios, avanços, recuos, perdas, encontros, desafios e a própria ânsia de decodificar este texto. Outra possível conexão, ainda no campo da alegoria, é a do labirinto personificando a mente, a psiquê humana, mostrando seus desafios e dificuldades perante a vida, além de matriz de conflitos.

A presença de Ariadna é uma peça ideal para que estas considerações criem fundamento, pois ela é a mulher-guia, a condutora não apenas de Teseu, mas também a agente

intermediária que executa estas relações mencionadas anteriormente entre o texto e o leitor. Além disso, Ariadna participa da trama como um oráculo às avessas, não preconizando o futuro, mas tecendo elocubrações no plano da memória, como se fosse não apenas uma guia, mas também uma espécie de “psicanalista” para Teseu, que, como Fedra, é atormentado pelo seu “passado”.

Este é aliás o grande trunfo de Escalante: tecer uma rede onde passado e futuro, memória e porvir, antigo e contemporâneo, clássico e moderno estabeleçam profundos diálogos filosóficos, literários e estéticos. As personagens mergulham em seu passado mítico, de certa forma se conformam com seu futuro, mas esbarram inevitavelmente em conflitos psicologizantes próprios da sociedade moderna.

Além da relação conflituosa com Teseu, no final da segunda parte, surge novo conflito entre Ariadna e outro homem que aparece no não mais sugestivo bar “Naxos”, mesmo nome da ilha em que outrora fora abandonada por Teseu em outras versões do mito. Ora, este homem que aparece aparentemente embriagado no bar não fornece um nome, mas não é preciso muita astúcia para perceber que se trata de um personagem que faz referência explícita a Baco (na versão latina) ou Dioniso (na versão grega do mito). O homem faz sucessivas investidas para que Ariadna lhe faça “companhia”, mas todas se tornam infrutíferas; a personagem desta vez recusa o “deus” do vinho, entre bofetadas e falas bastante elucidativas como em: “Este é o meu sexo, imagino que você saiba muito bem os inconvenientes que ele traz consigo; a mim, por exemplo, me atraiçoa.” (ESCALANTE, 2004, p. 134, tradução minha). Destacando sua posição como mulher/objeto frente aos homens, o que é arrematado com a fala do Coro: “Como você volta eternamente a seu passado! Não consegue esquecer. Não consegue perdoar. Como você insiste em abrir a ferida! Não há mais nada a se fazer. Ariadna, você se encontra tão sozinha, tão abandonada aqui, em Naxos, neste escuro labirinto” (ESCALANTE, 2004, p.135-136, tradução minha).

Mesmo abandonada e sozinha, diferentemente de outras versões, Ariadna subverte completamente o mito original, atuando também como um agente transgressor, já que escolhe seu destino. Depois de saber da traição de Teseu com a própria irmã Fedra, é ela quem o deixa e abandona o navio em que viajavam, e no bar da cidade em que desce, recusa a companhia de Baco/Dioniso. Como uma mulher de seu tempo, tenta romper com o passado, com a dominação masculina e se permite beber sozinha, à noite, em um bar.

Outros personagens que aparecem com frequência ao longo da peça são as “sereias” Pili e Tere. São personagens extremamente enigmáticos, pois levam o leitor a pensar que se trata de seres mitológicos, imaginários ou meros tripulantes do navio. Escalante não os

categoriza, não os define na fala de seus personagens. Real e imaginário se confundem o tempo todo, se cruzam e se embaralham numa força lancinante; cabe ao leitor se embrenhar em seu jogo de alusões e cogitações. Uma delas está fundamentada nas vozes e parece haver uma referência clara à *Odisseia* de Homero, no episódio em que Ulisses ao ver as sereias pede que os marinheiros o amarrem e que eles próprios coloquem cera nos ouvidos para que não ouçam o canto das sereias e se lancem ao mar. Contrariamente a Ulisses, Fedra fica atenta a seu canto, embora Tere deixe bem claro: “Não cantamos para enfeitiçar os turistas, isso já está fora de moda”(ESCALANTE, 2004, p.107, tradução minha); mencionando de forma determinante um canto anterior, que não cabe mais na “poética” atual, pois há outros artifícios amalgamados a este cantar. Pode-se lê-lo, por exemplo, dentro de uma perspectiva psicanalítica, onde essas falas seriam o espocar de vozes inconscientes, mostrando o universo obscuro do personagem que não se rende à simples compreensão através dos novelos de suas falas, ou ainda à polifonia, numa leitura bakhtiniana, fundada em uma galeria de vozes confrontando os personagens e revelando a complexidade de sua constituição. Pili e Tere podem ser interpretadas como a personificação dessas falas, que se exteriorizam para melhor dialogar com Fedra, revelando com esse dialogismo o caráter múltiplo de sua consciência, seus medos e inseguranças.

Ao mesmo tempo que vemos uma sinalização positiva, uma incitação para seguir adiante e ceder ao seu interesse pelo namorado da irmã, de se entregar a ele, há também considerações racionais e mesmo crítica e repúdio a seus atos, o que faz com que Fedra fique cada vez mais confusa e insegura. Ao mesmo tempo em que ouve as vozes do desejo, ouve as da repreensão, da sociedade, dos homens, da “moral” que se antagoniza com os seus mais profundos sentimentos. Tudo isso somado se coaduna perfeitamente às estratégias da dramaturga, pois há uma extensa rede dialética com elementos da estética pós-moderna e todos estes aspectos levantados estão em conformidade com um fazer clássico, pois há também a possibilidade de essas vozes fazerem alusão às vozes do Coro, presentes em todas as tragédias gregas, sendo mesmo uma tradição, um elemento não apenas característico, mas emblemático à medida que faz referência à voz do povo/espectador ou, para a contemporaneidade, público/leitor.

Nessa atmosfera um tanto onírica, aparecem também nesse “jogo” as figuras da mãe Pasífae e a avó Europa que irrompem nos sonhos de Fedra. São aparições reveladoras e nunca figurativas, que conduzem Fedra paradoxalmente ao caminho da razão e simultaneamente a seu abismo, pois fica perdida naquele mundo de referências sem saber exatamente como se colocar nesse mundo por estar presa a um mundo outro. Pasífae alerta: “Nessa vida é preciso

ser atenta” e logo rememora seus laços sanguíneos: “Nosso sangue tem algo que contagia. Herdamos um gen de costumes suspeitos. É irremediável” (ESCALANTE, 2004, p.105, tradução minha). Ou seja, não há escapatória; Fedra faz parte desta “tradição/condição” de ser humano, ser mulher e ainda carregar a alcunha de um mito poderoso (questão esta que será melhor desdobrada mais adiante). Europa, a avó, também é franca, categórica e intransigente em suas críticas à neta:

Você tem se comportado muito mal, Fedra. Nem parece minha neta, nem filha de sua mãe, nem irmã de sua irmã, nem prima de suas primas, nem parece ser uma das nossas. Parece uma... mulher comum e comezinha (...) Que vergonha, você é a primeira da família que se coloca prostrada diante do amor, a primeira que, como se diz por aí, não consegue agarrar o touro pelos chifres (...) A ideia de que você se apaixonou pelo próprio “enteado” me deixava fascinada, você era a minha herdeira predileta, a pior, superava a todas na sua carreira trágica, mas agora, com esse medo repentino que te adentrou, com essa falta de ímpeto, com... com essa covardia fora de lugar, você me deixou muito decepcionada. É vergonhoso que seja mais filha do pusilânime mundo sentimental de sua época que de sua própria mãe, é ultrajante que você não possa seguir os costumes que deixei de herança. O que você pensa em fazer com o sangue que carrega dentro de você? (ESCALANTE, 2004, p. 147-148, tradução minha).

Neste trecho da peça fica notável a questão da Fedra contemporânea associada a quebra, ruptura com costumes endereçados ao mito original e à uma tradição no plano simbólico e que atinge também o plano literário, fundamentalmente no tocante à estrutura e ao modelo estético se comparados às tragédias de Sêneca (2007) e Racine (2001).

No drama de Escalante, nem mesmo a emblemática personagem Medusa foi deixada de fora. Sua figura irrompe no parque de diversões, onde ela, num movimento dúbio, tenta/é obrigada a falar de seu drama. Mas que drama? Ou qual dos dramas?, são as questões com as quais o leitor se esbarra o tempo todo. Se recorrermos ao mito de Medusa, um dos mais comentados, ganhando notoriedade até mesmo de forma popular, a maioria o associará com a figura do monstro que transforma em pedra aquele que ousar encará-lo de frente. Porém, outras partes da sua história/passado acabam caindo no obscurantismo, como sua relação amorosa com Poseidon, o senhor dos mares. Segundo essa versão, foi a deusa Atena quem, num acesso de fúria, transformou seus cabelos em serpentes.

A dramaturga mexicana explora este duplo aspecto do mito através da voz que dá a Medusa, o que propõe sua humanização, além do direito de fala, da exposição de seu drama: “Eu... amei. Agora não mais. Perdi. Não tenho desejo, não tenho sonhos, não tenho corpo de mulher. Tenho pedras, apenas. Víboras”. (ESCALANTE, 2004, p. 99, tradução minha).

Enquanto isso o animador tenta coibi-la, calá-la para que ela conte outra versão, a que todos conhecem e aguardam ansiosos, seu lado monstruoso:

Fale, mulher-víbora, diga aos espectadores os erros de seu passado, as coisas espantosas que fez até que fosse castigada com esse aspecto asqueroso (...) Fale ingrata, mostre aos nossos espectadores como te pesa a vida, como sofre, como arrasta consigo um arrependimento impossível, atroz... O que espera? Monstro de mulher, vil, feia, suja... (ESCALANTE, 2004, p. 99, tradução minha).

Nesta passagem vemos realçado o movimento de voz (dado pela dramaturga) seguido do silenciamento imposto pelo personagem masculino do animador e coação para que Medusa conte a versão que interessa ao público e a ele particularmente, onde se torna evidente a opressão da figura feminina, aquela que deve obrigatoriamente continuar com a versão pérfida do mito, que deve carregá-lo e sustentá-lo sem direito a defesa.

Outra fala de Medusa que particularmente chama a atenção é aquela em que evoca, como outros personagens da peça, a memória: “Tenho uma memória que grita dentro de mim, gritos que me enfurecem. Como eu gostaria de voltar ao princípio de tudo, de não conhecer sentimentos, não sentir nada por ninguém, não sentir necessidade de nada.” (ESCALANTE, 2004, p. 99, tradução minha).

Nesses personagens essa memória persiste, não os abandona, é eterna fonte que questionamento, aflição e tortura. Fedra, em sua conversa com o Minotauro, diz a ele que ele tem ressentimentos, ao que ele lhe contesta prontamente: “Tenho memória” (ESCALANTE, 2004, p. 111, tradução minha). Esta mesma memória que paradoxalmente os alimenta e aprisiona, moldando seus desejos e espectros, a mesma força que os eleva à sua condição de mito, que os nutre e mantém sua permanência e longevidade, os detém, encarcerando-os à sua fragilidade, precariedade, brevidade e vulnerabilidade, delegando-os à sua condição de ser humano.

ECOS DE UMA ESCRITURA PALIMPSÉSTICA

Como foi dito anteriormente, apenas na terceira parte da peça temos o drama do mito “original”, o mesmo das tragédias de Eurípides (2010), Sêneca (2007), Racine (2001) a quem tantos outros dramaturgos e romancistas se reportaram e que é também aqui representado na peça de Escalante (2004), fonte deste estudo.

A trama é relativamente simples e ronda não exatamente em torno da questão do

adultério ou da culpa e expiação do desejo, mas da rejeição. Fedra, mulher de Teseu, apaixonou-se pelo seu enteado, Hipólito, não encontrando correspondência, em cada drama por um motivo diferente. Não nos interessa aqui recontar a história das tragédias, mas abordar as estratégias empregadas pela dramaturga mexicana na ressurreição deste mito, estabelecendo uma ligeira comparação com os dramaturgos citados, além de um diálogo interessante feito com a poetisa e dramaturga Sor Juana Inés de la Cruz, escritora também mexicana, mas do século XVII, portanto, pertencente ao movimento barroco.

O texto de Escalante pode ser lido como um mosaico formado por outros textos, que se faz, como foi acima destacado, através da leitura. Tendo já dissertado sobre a questão da leitura passamos agora ao estudo dos procedimentos realizados pela dramaturga e que são amplamente cognoscíveis na malha literária de seu texto.

Daniel Rinaldi (2008), em seu artigo *Procedimentos intertextuais em Fedra e outras gregas*, afirma que o texto de Escalante “é um hipertexto, um texto derivado da transformação de diversos textos precedentes” (RINALDI, 2008, p.304, tradução minha) e evoca também o termo “centão”, obra literária composta em sua maior parte por fragmentos, sentenças e expressões de outras obras e autores. Chama a atenção especialmente para o diálogo intertextual que se estabelece entre a Fedra de Escalante e os versos de *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz e do frei Juan de Guevara, onde já há reminiscências ao triângulo amoroso formado por Fedra, Teseu e Ariadna. Na obra do século XVII, Teseu se aproxima de Ariadna com o objetivo de conseguir sair do labirinto, o que revela ou possibilita ao leitor fazer indagações a respeito de suas intenções.

No ato VI esta relação fica bastante explícita pelo tratamento laborioso da linguagem barroca de *Amor es más laberinto* presente na cena e que causa o imediato estranhamento do leitor, pois difere completamente da linguagem do restante do texto:

Teseo: Ariadna, seguras a pá, calma
Por ser minha doce homicida;
Pois hás de tirar a vida
Por força, quem rouba a alma.

Ariadna: Disponhas meu Teseo,
De minha vida e de minha pessoa,
Que a quem afirma que te adora,
Todo o resto é apenas teu.
(ESCALANTE, 2004, p. 100, tradução minha).

Percebe-se, pois, que essa linguagem destoa da forma como vinha sendo veiculada até então, causando uma ruptura no texto e, por conseguinte, causando tal sensação de

estranhamento, inclusive por parte de Fedra em sua conversa com a Nana na cena seguinte:

Fedra: Por que minha irmã está falando assim?

Nana: Assim como?

Fedra: Como se as palavras estivessem às avessas.

Nana: Ela está se apaixonando.

Pedra: Pessoas apaixonadas usam outras palavras.

Nana: Não são outras, são as mesmas, apenas soam diferentes.

Fedra: Coitados, como devem se confundir. Não dá para entender nada...

(ESCALANTE, 2004, p. 101, tradução minha).

Para a “moderna Fedra” ou “Fedra moderna” aquela linguagem não faz sentido, ou seja, não pertence a seu tempo, a seu domínio e não é a língua à qual duas pessoas apaixonadas deveriam se dirigir uma à outra. Percebe-se também (e é possível que Fedra esteja pressentindo) um tom que na modernidade poderia se ler como ludibriação por parte de Teseu para com Ariadna. Quando Fedra e Teseu se rendem à atração que sentem um pelo outro, expressam seus sentimentos numa linguagem clara, direta, objetiva, em que Fedra, também nesta perspectiva, se mostra uma mulher de seu tempo, além de seu tom de zombaria, o que traduz bem o aspecto tragicômico da peça.

A intenção de Escalante não é apenas a de citar, mas a de produzir um profundo diálogo com os textos, linguagens, comportamento dos personagens em diferentes situações e com o tempo/espaço em que estão inseridos. A comunhão entre os textos é fundamentalmente estabelecida (é seguramente o maior vínculo entre as obras citadas) por aquilo que incorpora o mito: sua essência, consciência. O mito agora se faz representar ou ganha maior funcionalidade e ressonância através da noção de arquétipo. Independentemente do tempo e espaço que trafegam, seu molde, sua reprodução em simulacros é essencial para sua compreensão (nunca acabada, diga-se de passagem), indagação e próprio experimento estético. Lembremo-nos das palavras de Teseu no labirinto: “É como estar capturado em meu próprio formato” (ESCALANTE, 2004, p. 95, tradução minha) e Fedra no último ato: “Meu fado é insuportável. Tudo se repete” (ESCALANTE, 2004, p. 152, tradução minha), recuperando essa atmosfera trágica própria do mundo grego e que funciona perfeitamente em todas as épocas por tratar exatamente da complexa estrutura de algo imanente ao ser humano: seu estar no mundo, a impermanência de seu ser e caráter e sua inconformidade por não ser dono de seu destino. “Tudo se repete”, eterno é o retorno, parodiando Nietzsche, numa acepção mais moderna que ganha eco em Borges:

Nosso destino não é assombroso por ser irreal; é assombroso porque é

irreversível e de ferro. O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é um tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo. O mundo, infelizmente, é real; eu, infelizmente, sou Borges. (BORGES apud MONEGAL, 1980, p. 89).

Fedra é Fedra e, no entanto, é outra. Valendo-se desta aporia ou paradoxo, Fedra é um mito e é mulher, é deusa e é humana e sua visão da realidade (mesmo que configurada dentro de uma ficção) é turbada por aquela da ficção.

Voltando à questão da intertextualidade, há mudanças significativas na “leitura” que um texto faz do outro. Não iremos nos deter na estrutura, pois não é o objetivo deste trabalho; vale pensar na problemática envolvida nas traduções de Eurípides (2010) e Sócrates (2007) para as línguas modernas, a complexa estrutura dos versos alexandrinos de Racine (2001) e a particularidade da interpretação de cada leitor/escritor, sem falar na questão estético/histórica que o enlaça ao jansenismo do século XVII ou dos princípios estoicos aplicados por Sêneca (2007) em sua Fedra. A própria constituição do personagem Hipólito é um exemplo dessas agregações. O Hipólito de Sêneca (2007) é consideravelmente racional, despreza a vida na cidade, exalta a natureza, mas mesmo assim se deixa envolver pela paixão (e por isso é castigado, por trair tais ideais na perspectiva do estoicismo) enquanto o Hipólito de Racine (2001) é desde o começo apaixonado por Arícia (personagem que não está presente nas outras peças). Já o Hipólito de Escalante (2004) é praticamente um ser andrógino: “Não gosto de homens e nem de mulheres porque o amor me aborrece, relacionamentos me deixam entediado, assim como as coisas que se seguem: casamento, conflitos, doenças, filhos e heranças.” (ESCALANTE, 2004, p. 139, tradução minha). É um homem “de seu tempo”; o amor lhe causa tédio e até mesmo certa repugnância como se vê na seguinte passagem em seu diálogo com a madrasta: “Ficar apaixonado é buscar uma ocupação quando não se tem outra coisa a se fazer. Não percebe quanto tempo perdem os apaixonados?” (ESCALANTE, 2004, p. 143, tradução minha).

Observa-se a ampla conexão e confluência dos textos, mas há que se destacar também suas disparidades para que se tenha em mente que não se trata de cópias ou meras alusões; até mesmo o termo transcrição seria passível de contestação neste caso, pois não se trata de uma tradução, mas sim de obras independentes, mesmo que haja uma extensa e generosa interdiscursividade.

Outra questão que deve ser levantada, já que se tocou no personagem Hipólito, é a reação de Fedra para com o enteado quando ela tenta revelar-lhe seu amor. Fedra permanece emudecida; diferentemente das Fedras de Sêneca e Racine, por exemplo, ela é incapaz de

esboçar seus desejos. Na tragédia de Sêneca (2007), Fedra, além de confessar seu amor ao enteado, ao ser rechaçada, acusa-o de tê-la estuprado. Em Racine (2001), a ama de Fedra diz a Teseu que seu filho tentou seduzi-la. Em ambas as tragédias, Fedra comete suicídio, única forma “redentora” de expiar sua culpa ou culpa que lhe foi outorgada.

O “castigo” imposto a quem ousou afrontar uma sociedade e seus valores morais torna-se de certa forma quase uma obrigatoriedade do dramaturgo com a sociedade/espectadores a fim de aplacar seu descontentamento diante da ousadia cometida pelo personagem, no caso, uma mulher; algo muito comum na tragédia grega no que concerne o desejo e transgressão deste por parte das mulheres. As personagens Antígona e Medéia são outros dois grandes exemplos. Além de pacificar essa “ira” do espectador/leitor, quando o dramaturgo conduz o personagem à morte, há o restabelecimento de uma ordem na configuração dos fatos e a revitalização da protagonista que finalmente poderá ser agraciada com o status de heroína da tragédia.

A Fedra de Ximena Escalante (2004) também morrerá, mas de forma menos trágica, acometida de uma profunda prostração. Não é revelada a verdadeira causa, mas soa que Fedra tem um caso com sintomas típicos de depressão, uma doença caracterizada como o mal da modernidade. Fedra morre, então, mantendo o ritual cíclico do mito, mantendo uma tradição; mas há também ruptura, pois já “previa” qual seria seu final, e desta forma poupa Teseu e Hipólito da mesma aniquilação; ao contrário das outras peças, onde todos morrem tragicamente. A morte de Fedra também pode ganhar outras leituras, como redenção (já explanada acima) ou única forma de libertação de seu corpo/nome/destino onde se mantinha enclausurada em vida. Não haveria saída possível, já que os personagens estão irremediavelmente presos a este corpo-palavra e às agruras e misérias de um tempo-vida.

A partir destas considerações podemos trazer novamente à tona a metáfora do jogo e associá-lo à encenação no plano literário e à performance no campo teatral, centralizados e pensados sempre na corporificação do mito e suas versões ou simulacros. De acordo com Iser, “...a encenação é sempre um simulacro que nem mesmo finge estar copiando algo previamente dado, pois a encenação é a forma de algo que desafia a própria forma” (ISER, 1996, p. 362), o que diagnostica a crise da representação a nível identitário e mesmo memorialístico. E prossegue:

...o simulacro revela o ser humano como uma holofrase fraturada que mostra a autopresença dos seres humanos como algo permanentemente perdido. Daí decorre que não poderia existir encenação se as definições do ser humano fossem de fato sua “natureza”, pois é a sua impossibilidade de definição que

fornece a fonte para a encenação. (ISER, 1996, p. 362).

A definição colocada acima serve de suporte e adereço para o ideal do herói moderno e seus conflitos, assim como suas vozes. No drama de Escalante, o outro ou o seu eco ou ainda simulacro, sempre pensado na perspectiva do mitema, ora se fundem, ora se descortinam, mas nunca se revelam por inteiro, pois essa revelação segue em contramão da arte performativa ou mesmo na sua morte simbólica. Aproximemo-nos de algumas “deixas” da própria Fedra que legitimariam essas conclusões: “... porque sou o que sou, faço o que faço”, mas, “todo caminho se volta contra mim” (ESCALANTE, 2004, p. 150, tradução minha).

Nesta Fedra “moderna” temos o rearranjo e a reatualização, se assim é possível dizer, de um mito, ou melhor dizendo, mitos gravados na memória individual e coletiva. O retorno a ele é visto aqui, principalmente, como retorno a outros textos que, mesmo de forma independente, se comunicam extensivamente, revitalizando e criando um movimento de múltiplas leituras, numa *mise en abîme ad infinitum*, marcando com suas releituras a longevidade do texto/mito original. Em *Fedra e outras gregas*, os procedimentos literários usados na concepção da obra (sobretudo no terreno da leitura e intertextualidade/dialogização) são mais importantes que o seu próprio enredo, característica predominante no modelo estético da literatura na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

BAKTIN, Mikahil. **A teoria do romance**: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2015.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira e prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

ECO, Humberto. **Seis passeio pelos bosques da ficção**. Rio de Janeiro: Companhia da Letras, 1994.

ESCALANTE, Ximena. **Fedra y otras griegas**. México, Ediciones El Milagro-onsejo Nacional para la Cultura y las Artes (Colección La Centena), 2004.

EURÍPIDES. **Hipólito**. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Odysseus, 2010.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectiva de uma antropologia literária. Tradução de Johannes Kretschner. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996.

RACINE. **Fedra**. Tradução de Millor Fernandes. São Paulo: Editora L&PM; edição de bolso, 2001.

MONEGAL, Emir. **Borges: Uma Poética da Leitura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

RINALDI, Daniel. Procedimientos intertextuales em *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante. **Nova Tellus**, v. 26, n. 2, México, 2008.

SENECA. **Fedra**. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007.

Recebido: 25/08/2022

Aprovado: 13/12/2022