

**JOCASTA E FEDRA DE LEDA MIRANDA HÜHNE:
IMAGENS MÍTICAS E RESISTÊNCIA**

**JOCASTA AND FEDRA BY LEDA MIRANDA HÜHNE:
MYTICAL IMAGES AND RESISTANCE**

*Anélia Montechiari Pietrani*¹

*Christina Ramalho*²

RESUMO

Estudo dos contos “Jocasta” e “Fedra”, de Leda Miranda Hühne, que integram o livro *Maria e as outras*, publicado pela Uapê em 2010, a partir de dois recortes: o mitocrítico, segundo Ernst Cassirer (1972), Junito Brandão (2009) e Pierre Brunel (2005), por meio do qual serão exploradas as relações entre a proposição, desde os títulos, de uma recuperação de imagens míticas clássicas de mulheres e o contexto contemporâneo das marcações de espaço e tempo presentes nos dois contos; e o sociocrítico, quando serão abordadas as leituras que os contos fazem das situações de tensão que caracterizam as relações de gênero e a inserção das mulheres nos espaços sociais no âmbito de uma sociedade que, em pleno século XXI, ainda mantém vivas estruturas patriarcais rígidas e violentas. Nesse segundo recorte, o estudo dialogará, especialmente, com Yanetsy Pino Reina (2018), Helena Parente Cunha (2006) e Giorgio Agamben (2009), de modo a evidenciar como Hühne se apropria do repertório mítico clássico para bordar seu próprio discurso de resistência nos contos de *Maria e as outras*, com especial destaque para os dois contos que configuram o *corpus* deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: conto contemporâneo; Leda Miranda Hühne; imagem mítica; discurso de resistência.

ABSTRACT

Analysis of “Jocasta” and “Fedra”, by Leda Miranda Hühne, which integrate *Maria e as outras*, published by Uapê in 2010, based on two aspects: the mitocritic, according to Ernst Cassirer (1972), Junito Brandão (2009), and Pierre Brunel (2005), when we approach the relations between the proposition of a recovery of classic mythical female images and the contemporary context of the markings of space and time in these two short stories; and the sociocritical, when we explore the tension that characterizes gender relations and the insertion of women in social spaces within the scope of a society that, in this 21st century, still keeps alive the rigid and violent patriarchal structures. In this second aspect, the analysis will dialogue especially with Yanetsy Pino Reina (2018), Helena Parente Cunha (2006), and Giorgio Agamben (2009), in order to show how Hühne appropriates the classic mythical repertoire to create her own resistance discourse in the book, with special emphasis on these two stories that make up the *corpus* of this essay.

KEYWORDS: contemporary short story; Leda Miranda Hühne; mythical image; resistance discourse

1 É Professora de Literatura Brasileira da UFRJ; Doutora em Letras - Literatura Comparada (2005) e Mestre em Letras - Literatura Brasileira (1998) pela UFF; coordenadora do Núcleo Interdisciplinar de Estudos da Mulher na Literatura (NIELM-FL/UFRJ) e integrante do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea do setor de Literatura Brasileira da UFRJ. Realizou Pós-Doutorado na Indiana University (2018/2019), com pesquisa no Kinsey Institute e no acervo de Sylvia Plath. Tem interesse em estudos sobre poesia de autoria feminina brasileira e norte-americana (abordando as relações entre poesia e política nos estudos literários), questões de gênero, interseccionalidade e consciência poética.

2 É Doutora em Letras (Ciência da Literatura/Semiologia) pela UFRJ (2004), com Pós-Doutorado em Estudos Cabo-Verdianos pela USP (2010-2012) e em Estudos Épicos pela Université Clérmont-Auvergne (2016-2017). Atuou como Professora Adjunta de Teoria Literária da UFRN. É Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa e Estágio na UFS, desenvolvendo pesquisas sobre Literatura e Recepção.

Introdução

Tú que fuiste acogida donde los dioses
se titulan
luces tu capital – tu centro violado
por los hombres –
en la misma cumbre de los cielos.
(ANISLEY MIRAZ LLADOSA)³

O livro de contos *Maria e as outras*, de Leda Miranda Hühne, publicado pela editora Uapê em 2010, revela, desde seu título e seu sumário, uma arquitetura que nos projeta imediatamente no universo plurissignificativo da mulher, ou melhor, das mulheres. Após a abertura, de curta extensão, intitulada “Moiras”, são relacionados os títulos dos 37 contos que o integram. Todos os títulos têm nome ou nomes de mulheres. A ordenação é alfabética, com exceção dos dois últimos. São eles: “Átropos, Cloto e Láquesis”, “Alaíde”, “Ana Isaura”, “Clitemnestra”, “Diana”, “Efigênia”, “Elis”, “Fea”, “Fedra”, “Firmina”, “Gilda”, “Herculana”, “Jacira”, “Jocasta”, “Jurema”, “Lete”, “Lia”, “Liana”, “Lina e Carina”, “Lola”, “Magdala”, “Mara e Marina”, “Maria”, “Maria do Céu, Maria das Dores e Maria do Socorro”, “Marianilda”, “Marluci”, “Mársia”, “Mélia”, “Melissa”, “Mirina”, “Nina”, “Raimunda”, “Severina”, “Simoni e Simona”, “Têmis”, “Zezé” e “Zelinha”. A presença explícita da uma intertextualidade múltipla, projetada em diferentes espaços e tempos, assinala a necessária complexidade de uma abordagem crítica que pretenda se debruçar no todo do livro. Ainda que haja um predomínio dos referentes clássicos nos títulos dos contos, outros há que propõem diálogo com a religiosidade cristã, com obras literárias e artísticas e, mesmo, com aspectos sugestivamente relacionados à identidade regional. A amplitude de referentes, no entanto, não causa surpresa a quem conhece a trajetória de Leda Miranda Hühne.

Nascida em Natal (1934), Rio Grande do Norte, mas vivendo na cidade do Rio de Janeiro a maior parte de sua vida, Leda Miranda Hühne tem Graduação (Universidade Santa Úrsula) e Mestrado (UFRJ) em Filosofia. Em sua dissertação, intitulada *Sentido hermenêutico da poesia* (1986), Hühne estabeleceu uma relação entre o pensamento de Martin Heidegger e a criação lírica, já demonstrando seu interesse em conciliar Filosofia, Estética e Literatura, o que mais tarde se confirmou no Doutorado em Letras (PUC), com a tese *A estética aberta de Mário de Andrade*. Ao lado de sua formação acadêmica e de sua atuação como pesquisadora, Hühne tem uma história de vida dedicada à literatura. Sua produção teórica, crítica e literária, como autora e organizadora, alcança quase uma centena de livros e revistas, com especial destaque para *Poesia viva em revista*. Na poesia, encontramos, entre outras, as obras *Cartão de Natal* (1976); *A cor da terra* (1981); *As cantilenas do Rei-Rainha* (1988); *Fim de um juízo* (1986);

3 Trecho do poema “Roma”, da cubana Anisley Miraz Lladosa, citado por Yanetsy Pino Reina, em seu livro *Hilando y deshilando la resistencia* (2018), p.181.

Porta-Bandeira (1989); *O jardim silencioso* (1995); *Brasileira* (2008); *Mentirosa* (2009); *Fantasmasia* (2007); *Coleção anos oitenta* (11 livros) e *A sombra* (2018). Grande parte dessa produção dialoga com o gênero épico, pela extensão dos poemas e pelas temáticas, que aproximam história e mito. Outra característica de suas obras líricas e épico-líricas é o enfoque no contexto da ditadura no Brasil e nos desmandos do poder político, o que está diretamente relacionado a uma opção estética que recupera procedimentos do Concretismo (RAMALHO, 2005), para uma constante reinvenção e reaproveitamento de palavras. No âmbito da ficção, Hühne, entre outros, é autora premiada dos romances *Romance de mentira* (1991), *Quatro anos-luz* (1994), *Asa de cisne* (1996) e *Meia-culpa* (1999), e dos livros de contos *Apassionada* (2007) e *Maria e as outras* (2010). Também na ficção, observa-se sua opção pelo texto sintético, com muitos contos de extensão bastante curta, às vezes com apenas um parágrafo, o que os leva à categoria de minicontos ou mesmo à de microcontos.

Consoante a erudição e o perfil multidisciplinar de Hühne, como escritora e crítica, não seria, portanto, de se esperar outra coisa que não a pluralidade do jogo intertextual que ela desenvolveu em *Maria e as outras*. Por isso, no espaço próprio de um artigo, escolhemos dois de seus contos, a partir dos quais desenvolvemos dois recortes de leitura: o mitocrítico, visto que as imagens apresentadas nos títulos nos remetem diretamente à tradição mítica clássica, e o sociocrítico, dado o centramento temático nas relações de gênero e na inserção das mulheres nos espaços sociais.

Assim, em um primeiro momento, recuperaremos a intertextualidade presente nos títulos, para verificarmos o modo como as imagens míticas clássicas de mulheres neles presentes são projetadas em um contexto contemporâneo, visível por meio das marcações de espaço e tempo presentes nos dois contos. Para isso, contaremos com Adam McLean (1998), Ernst Cassirer (1972), Junito Brandão (2009) e Pierre Brunel (2005).

De outro lado, abordaremos as leituras que os contos fazem das situações de tensão que caracterizam as questões de gênero no âmbito de uma sociedade que, em pleno século XXI, ainda mantém vivas estruturas patriarcais rígidas e violentas. Nesse segundo recorte, o estudo dialogará, especialmente, com Yanetsy Pino Reina (2018), Helena Parente Cunha (2006) e Giorgio Agamben (2009), de modo a evidenciar como Hühne se apropria do repertório mítico clássico para bordar seu próprio discurso de resistência nos contos de *Maria e as outras*.

Destacamos, ainda, nesta introdução, a particular presença, acima mencionada, da crítica cubana Yanetsy Pino Reina, Prêmio Casa de las Américas, por seus estudos sobre a mulher no livro intitulado *Hilando y deshilando la resistencia* (2018). Apesar de ter como *corpus* poemas e contos contemporâneos de poetisas cubanas, a obra traz uma série de considerações teórico-críticas muito pertinentes para o segundo recorte aqui proposto, visto que Reina discrimina as formas de resistência que a autoria feminina elaborou ao fazer da literatura uma forma de combate a todos os tipos de violência sofridos pelas mulheres no decorrer dos tempos e, infelizmente, ainda nestes em que vivemos. Curiosamente, o uso de “hilando y deshilando” (fiando e desfiando) alude à imagem mítica de Penélope, tomada por Reina como um parâmetro

simbólico a partir dos quais tecerá considerações sobre a inserção das mulheres nos espaços sociais e as representações, na poesia cubana, dessa inserção. Interessa-nos, destacadamente, o modo como Reina aborda o que ela chama de “discurso de resistência”, o que explica o título de nosso artigo.

Optamos, aqui, por inverter a ordem dos contos selecionados, iniciando a abordagem com “Jocasta”, seguida por “Fedra”. Em cada seção do artigo, trataremos do conto que lhe dá título, realizando os dois recortes propostos, que, como veremos na terceira seção, guardam relações entre si.

1. “Jocasta”

Una mujer encinta de esta extraña ciudad
acumula madrugadas sus pechos elegías
donde reposan e placer y la vida.
(JUVENTINA SOLER)⁴

Dada a pequena extensão do conto, apresentamos, a seguir, na íntegra, a “Jocasta” de Leda Miranda Hühne:

Jocasta

A mulher não dorme. Vive cansada. Seios rachados. Não sabe a quem atender primeiro. Chora, criança, chora; mulher desabotoa a roupa e o menino suga. O homem chama chama, a mulher se despe e o homem suga.

Desde que chegou da maternidade, Jocasta não tem sossego. A quem atender primeiro? O marido tirou férias do trabalho, não quer a mulher com o menino, não quer dividir, sua mulher, sua propriedade. O leite não pode ser doado.

A mulher procura explicar: o menino é carne da nossa carne. Obra feita por nós. Obra-prima, fruto da nossa arte. Criatura tão indefesa a depender de nós. O homem retruca: teu corpo é meu, não admito partilha.

Jocasta na grade, entre a cria e o dono. Jocasta se coloca na balança: vou repartir o seio.

Do lado esquerdo, meu homem. Do direito, meu filho. E a mulher consegue dormir. Quando acorda, amamenta, menino regurgita, estica os braços, sorri, chega ao sono beatífico. A mulher gira e se vira para o lado da cama, marido à espera, entrega-lhe o seio, chega ele ao orgasmo.

Jocasta dorme tranquila, sem ver a poça de sangue nos olhos dos dois homens. (HÜHNE, 2010, p. 86-87)

O breve conto “Jocasta” traz como título o nome de uma famosa personagem da cultura grega: a rainha de Tebas Jocasta, cujo casamento com o próprio filho coroa uma trajetória familiar destinada – a partir das profecias do Oráculo de Delfos – à experiência trágica, a quem Homero faz alusão na *Odisseia* (BRANDÃO, 1991b), mas cuja presença se insere de vez no rol das mais famosas personagens mulheres a partir da obra *Édipo Rei*, de Sófocles. Brandão nos conta sua história:

4 Trecho do poema “Una mujer encinta de esta extraña ciudad”, da cubana Juventina Soler, citado por Yanetsy Pino Reina, em seu livro *Hilando y deshilando la resistencia* (2018), p. 232.

Filha do tebano Meneceu, tinha dois irmãos: Hipônimo e Creonte. De sua união com Laio, rei de Tebas, nasceu Édipo, apesar das ameaças do Oráculo de Delfos. O menino foi exposto, mas, salvo, veio mais tarde, por uma fatalidade, a casar-se com a própria mãe. Desse tenebroso incesto nasceram quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene. Descoberto o incesto, a desditosa rainha de Tebas se enforcou. Uma tradição, talvez mais recente, relata que a filha de Meneceu teve com Édipo apenas dois filhos, Frastor e Laônito, que pereceram lutando por Tebas contra Orcômeno. Após a morte de Jocasta, Édipo se casou com Eurigania e “continuou a reinar sobre os cadmeus, na muito amada Tebas”, como diz Homero na *Odisseia*, XI, 275-276. Desse último enlace é que teriam nascido os quatro filhos supracitados. O exílio voluntário do herói em Colono, demo de Atenas, é, ao que parece, criação de Sófocles em sua belíssima tragédia *Édipo em Colono*. (BRANDÃO, 1991b, p. 19)

Brandão traz, em sua descrição, um aspecto peculiar das imagens míticas: terem versões diferentes, o que aumenta seu potencial plurissignificativo. Centrando-nos especificamente em Jocasta, percebemos que seu desfecho trágico independe da trajetória percorrida ou não por Édipo. Logo, o suicídio de Jocasta se consagra na tradição literária como única saída para a mulher-mãe incestuosa. Édipo, por sua vez, será o inspirador de diversas releituras e reinvenções literárias⁵, além de ter se tornado figura paradigmática da Psicanálise a partir de Freud. Como diz Pierre Brunel (2005), “a história de Édipo, desde as origens até nossos dias, é a história de uma longa degenerescência” (BRUNEL, 2005, p. 307). Assim, talvez, se explique o adjetivo “tenebroso” escolhido por Brandão para dimensionar a relação Jocasta-Édipo. Recuperado, rapidamente, o referente “Jocasta”, quais são os caminhos possíveis para se estabelecerem as conexões entre o enredo da Jocasta tebana e o da Jocasta de Hühne?

Ernst Cassirer, em *Linguagem e mito* (1972), afirma:

De fato, a palavra, a linguagem, é que realmente desvenda ao homem aquele mundo que está mais próximo dele que o próprio ser físico dos objetos e que afeta mais diretamente sua felicidade ou sua desgraça. (CASSIRER, 1972, p. 78)

Por essa ótica, podemos entender que, ao “nomear” sua personagem, Hühne cria uma expectativa concreta em relação ao destino de sua Jocasta. Hühne, portanto, faz uso da linguagem para dimensionar uma questão de grande complexidade, dada, como já dissemos, sua inserção no próprio rol das grandes questões psicanalíticas.

O sentido dessa escolha pode ser entendido, em sua origem, a partir do que Reina (2018) chama de “denúncia fiada e desfiada”. Observemos: “cuando hablamos de análisis e indagación bajo la perspectiva feminista necesariamente debemos implicar la denuncia de esquemas que hacen de las mujeres sujetos en permanente subordinación” (REINA, 2018, p. 166). Ao “batizar” sua personagem de “Jocasta”, Hühne nos força ao exercício das interrelações entre a experiência trágica da Jocasta grega, principalmente a de Sófocles, e os acontecimentos e ações nos quais está envolvida a sua Jocasta.

⁵ Ver o *Dicionário de mitos literários*, de Pierre Brunel (2005).

O conto, em seu primeiro parágrafo, denuncia uma condição existencial de flagrante desajuste da “mulher”, cuja condição física precária – não dorme, vive cansada, seios rachados – ganha ainda maior precariedade pela condição de lactante. Dividida entre alimentar o filho que “chora, chora” e o marido, que “chama, chama”, também desejando seus seios rachados, a rotina da Jocasta de Hühne já apresenta a presença do duplo referente masculino. A diferença é que a Jocasta do conto se relaciona, simultaneamente, com aqueles que, por associação, seriam Édipo (o filho) e Laio (o marido).

Segundo Reina, o discurso de denúncia:

Constituye una formación discursiva en la cual se manifiestan representaciones, significados o evaluaciones sociales que denuncian, ponen en crisis y subvierten relaciones de poder, modelos, esquemas mentales e identidades construidas por el orden hegemónico del patriarcado legitimando nuevos modos de representación generalmente preteridos por la tradición. (REINA, 2018, p. 117)

Por esse viés, quando Hühne propõe diretamente a associação entre sua Jocasta e a outra, e insere o seio como elemento que a une aos dois, filho e pai, fica subvertida a imagem da lactante como a provedora, isenta de erotismo, cuja função social é fornecer ao bebê as condições de alimentação e construção de imunidade para o posterior enfrentamento do mundo. Jocasta, contudo, não tem apenas o seio da lactante, mas também o seio erótico, que o marido reclama.

A condição ganha contornos mais nítidos no parágrafo seguinte, quando o narrador onisciente apresenta os antecedentes que revelam sua condição conflituosa: “a quem atender primeiro?”. Ao mesmo tempo, a narrativa denuncia uma paternidade negada, identificando um pai que não deseja compartilhar o seio de “sua mulher, sua propriedade” (HÜHNE, 2010, p. 86). O pronome possessivo e a adjetivação já sublinham a condição de violência doméstica, pautada em uma espécie de competição afinada com o que Helena Parente Cunha (2006) afirma: “Entre as polaridades da nossa sociedade atual, destaca-se a urgência que estimula a competição e exalta o individualismo, enquanto aumenta o número de figuras alienadas e solitárias na multidão anônima” (PARENTE CUNHA, 2006, p. 27).

Buscando uma solução para seu conflito, Jocasta, conforme o narrador nos conta, apela para o discurso que reafirma tanto a condição de “pai” do marido quanto uma pressuposta cumplicidade afetiva na geração de uma nova vida, materializada no filho dos dois: “o menino é carne da nossa carne. Obra feita por nós. Obra-prima, fruto da nossa arte. Criatura tão indefesa a depender de nós” (HÜHNE, 2010, p. 86). No entanto, é em vão: “O homem retruca: teu corpo é meu, não admito partilha” (idem, *ibidem*). Fica estabelecida, nesse conflito de discursos, uma relação de forças. E, nesse sentido, relembramos Reina:

Em relaciones de fuerza que entraña todo ejercicio y extensión del poder, la instauración, inculcación y perpetuación del habitus o conjunto de arbitrios, convenciones, en los órdenes de la sociedad, genera una división entre los dominantes y los dominados, al producir prácticas que los reafirman en sus respectivas posiciones. (REINA, 2018, p. 147)

O conto, assim, nos coloca diante de uma mulher-mãe-esposa, cujo seio, objeto de disputa entre marido e filho, é um elemento simbólico que, pela situação de conflito, desprende-se tanto da referência da maternidade quanto da sexualidade feminina. Para Jocasta, seu seio é um duplo signo de dor: a dor física, resultante da “amamentação” cansativa e abusiva; e a dor emocional-psicológica de se ver diante de uma possível escolha. A decisão de Jocasta é eliminar a segunda dor, submetendo-se apenas à primeira: “Jocasta na grade, entre a cria e o dono. Jocasta se coloca na balança: vou repartir o seio” (HÜHNE, 2010, p. 86). Essa solução a conduz, contudo, à aceitação do jogo de poder e, por consequência, de sua condição subalterna. Entretanto, ela disfarça essa condição, apropriando-se também dos pronomes possessivos: “Do lado esquerdo, meu homem. Do direito, meu filho” (idem, *ibidem*).

Satisfeita com sua decisão, Jocasta organiza uma rotina que, ao menos, lhe permite dormir. Alienada da dominação patriarcal e da violência doméstica, Jocasta acaba se configurando com o que Reina chama de “identidade mutilada”:

Una identidad mutilada es aquella que propone un yo que es, está y permanece asido, de forma minimalista, a universos fragmentados, mutilados, tendientes a la nada existencial más que a la apropiación e identificación con otros seres, el entorno o las ideas. (REINA, 2018, p. 206)

Ela se abandona à função de dupla provedora – o leite ao filho, o orgasmo ao marido – sem questionar que a amamentação não constituiria, em si, uma forma de dominação. A violência do marido, contudo, coloca o filho como um adversário. Logo, também um abusador.

O desfecho, porém, assume o discurso de denúncia ao recuperar a própria Jocasta grega naquilo que a define como “trágica”, ou seja, o “dormir tranquila”, como efeito da alienação, não permite que Jocasta veja “a poça de sangue nos olhos dos dois homens” (HÜHNE, 2010, p. 87). O filho, recém-nascido, agora tratado como “homem”, passa a encarnar o Édipo, o filho que levará a mãe ao suicídio. O marido, adversário do filho, carrega, igualmente, o signo da tragédia no sangue dos olhos.

O discurso de resistência não é o de Jocasta, obviamente atada a esse destino trágico de mulher-mãe-esposa e refém do falocentrismo, mas o do próprio conto, que nos convida a repensar o lugar da maternidade e o da sexualidade na vida das mulheres. Nesse sentido, mais uma vez citamos uma observação da crítica cubana:

autoras como Kaja Silvermann, Piossek Prebish y Julia Kristeva han propuesto deconstruir la maternidad como postura opresiva o inscripción obligatoria, identificativa, en el cuerpo y la existencia de las mujeres. Julia Kristeva propone una teoría sobre la adquisición del lenguaje donde “lo semiótico” socava el orden simbólico, falocéntrico, dominado por la ley del Padre. (REINA, 2018, p. 229, grifo da autora)

Em “Jocasta”, portanto, denuncia-se um conflito de desfecho trágico pela associação com a Jocasta grega, que, entretanto, ultrapassa o contexto edipiano porque revela a condição precária da vida de uma mulher subjugada pela impossibilidade de conciliar os papéis de mãe e esposa. Essa impossibilidade, todavia, não nasce dela própria, mas do outro, que a domina e violenta.

Sigamos com “Fedra”, para aprofundarmos a visão dos contos de Hühne como discursos de resistência que contribuem para “subvertir la lógica cultural del patriarcado” (REINA, 2018, p. 47).

2. “Fedra”

Como remedio moriré sin dudas
en el legado de mi sangre hostil
y mis frutos serán regalos
la infección del universo.
(POLINA MARTÍNEZ)⁶

Tal como fizemos antes, eis o conto “Fedra” na íntegra:

Fedra

O menino vem vindo, margeando o rio de troncos rijos de árvores, pesadas de tantas folhas secas. O menino vem vindo, cabelos louros, longos, parafinados, olhos de mar, olhos de surfista, oceano em revolta. No rio, olhos cinzentos. Sou eu esse céu de inverno refletido nas águas? O menino me olha. Devolvo o olhar. Não devolvo. Guardo. Carço de abacate. Escondido? Não! Sensível é o cheiro do desejo. Cor-verde, verde-mar. Acolho o menino, descanso-o no meu colo. Arranco a blusa, coberta de flores de buganville e dou o peito. O menino bebe água ou vinho? Aprecia. Ele me toca com afiados dentes de peixe-espada. Ele me morde. Suga água ou vinho? Fonte em cascata. Rolam cascas e cascalhos. O menino rola e senta ao colo. Abro botões da sua calça. Vermelho, inflado pendão de antúrio fulgindo no clarão solar. Toco de leve, de leve se enrijece. Esfrego, esfrego, se encrespa, brota cera a se desmanchar às mãos. O menino se inquieta nos meus braços. Quer rasgar a minha saia. Não permito. Estou trancada a sete chaves. Cinto de segurança. O meu homem está nos mares. O teu homem enfrenta tempestades? É verdade, se traírmos os votos, que nos restará senão a maldição dos deuses? O menino fecha a minha boca com seus lábios embrasados. Raios explodem nos céus. Estrondos. Tempestade nos mares. Rasgo o corpo. Por instantes, deixo-o dormir nas entranhas. Fedra, Fedra, não são trovões! Quem nos espia? No céu, na terra, no mar? Ouço rodas a girar e o carro vira e nenhum deus consegue impedir o desastre. Fedra, Fedra, que veneno me destes a beber? O menino se levanta, corta meu seio e parte. (HÜHNE, 2010, p. 60-61)

6 Trecho do poema “Carta de regreso”, da cubana Polina Martínez, citado por Yanetsy Pino Reina, em seu livro *Hilando y deshilando la resistencia* (2018), p. 207.

Com apenas um parágrafo, esse conto, tal como o anterior, nos convida a resgatar a imagem mítica de Fedra. Conforme Brunel (2005) assinala, são muitas as versões da imagem mítica dessa personagem complexa, cuja história envolve desejo, traição, incesto, mentira, violência e morte. Relembremos uma das versões mais correntes trazida por Junito Brandão:

O casamento de Teseu com Fedra, que lhe deu dois filhos, Ácamas e Demofonte, foi uma fatalidade. Hipólito, filho de Antiope e Teseu, segundo já se assinalou, consagrara-se a Ártemis, a deusa virgem, irritando profundamente a Afrodite. Sentindo-se desprezada, a deusa do amor fez com que Fedra concebesse pelo enteado uma paixão irresistível. Repudiada violentamente por Hipólito, e temendo que este a denunciasse a Teseu, rasgou as próprias vestes e quebrou a porta da câmara nupcial, simulando uma tentativa de violação por parte do enteado. Louco de raiva, mas não querendo matar o próprio filho, o rei apelou para “seu pai” Posídon, que prometera atender-lhe três pedidos. O deus, quando Hipólito passava com sua carruagem à beira-mar, em Trezena, enviou das ondas um monstro, que lhe espantou os cavalos, derrubando o príncipe. Este, ao cair, prendeu os pés nas rédeas e, arrastado na carreira pelos cavalos, se esfacelou contra os rochedos. Presa de remorsos, Fedra se enforcou. (BRANDÃO, 2009, p. 176)

Como se vê, ainda que vítima de Afrodite, que leva Fedra a se apaixonar pelo enteado, a reação de Fedra à rejeição e a mentira que acaba levando Hipólito à morte compõem um enredo que revela não a mulher vítima da violência de gênero, mas a que faz uso inescrupuloso e mesmo criminoso do signo do estupro, atitude que, projetada em nosso tempo, amplia consideravelmente as dificuldades que as mulheres que, verdadeiramente, enfrentam esse tipo de violência têm para verem a Justiça punir os violadores. Ao mentir, Fedra manipula a lei e se beneficia, criminosamente, de uma suposta proteção que a sociedade grega ofereceria a ela. Fedra é, assim, traduzida na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes. Por tudo isso, o nome “Fedra” carrega um impacto semântico gerador de um questionamento bastante sério no âmbito da própria crítica feminista, visto que sua mentira põe sob suspeita a verdade dos discursos de mulheres estupradas. Cassirer comenta a força de um nome:

a unidade e unicidade do nome não compõem somente o signo da unidade e unicidade da pessoa, mas a constituem realmente, pois o nome é que, antes de mais nada, faz do homem um indivíduo. Onde não existe essa distinção verbal, os limites da individualidade começam a apagar-se. (CASSIRER, 1972, p. 68)

Reconhecendo, pois, a individualidade impregnada no nome tomado por Hühne como título do conto, mas também dando atenção ao fato de que a imagem mítica de Fedra gerou releituras e reinvenções bastantes discrepantes entre si, cabe-nos verificar que tipo de representação de Fedra encontramos no conto em questão. Antes, contudo, de nos voltarmos para suas especificidades, observemos o que Brunel destaca em relação ao mito de Fedra:

O mito de Fedra é a sucessão de tratamentos de que vem sendo objeto este esboço desde a Antiguidade até a época moderna; essas metamorfoses, ou mais exatamente, essas variações, dão ao mesmo tempo testemunho da relativa rigidez do esquema “diagético” (transmissor) e de sua aptidão, porém para exprimir, por meio de pequenas translações, por meio de transposições ou de leituras alegóricas, épocas, visões ou mentalidades muito diversas. Isso está ligado a tudo o que a história original guarda de latências ou de ambiguidades, em especial no âmbito das motivações das personagens ou da explicação dos acontecimentos. (BRUNEL, 2005, p. 342)

A Fedra de Hühne assume a narração do conto. Assim, tudo que acontece nos é apresentado a partir dela própria, que, em alguns momentos, traz sugerida a palavra do menino louro com quem se relaciona sexualmente: “O teu homem enfrenta tempestades?” (HÜHNE, 2010, p. 61); “Fedra, Fedra, não são trovões! No céu, na terra, no mar?” (idem, ibidem); “Fedra, Fedra, que veneno me destes a beber?” (idem, ibidem). No entanto, também é possível ler esses trechos como perguntas que Fedra faz a si mesma ou a uma possível interlocutora, que bem poderia representar as mulheres leitoras do conto ou mesmo, em outra versão de *Fedra*, a de Racine (1676), a ama Enone, confidente da personagem principal.

A leitura do conto vai nos revelando, paulatinamente, características das duas personagens. Por meio de metáforas, a narradora se apresenta a nós como um possível “céu de inverno”, que, em contraste com os “cabelos louros, longos, parafinados, olhos de mar, olhos de surfista, oceano em revolta” (HÜHNE, 2010, p. 61) do menino, cria a imagem de uma relação entre uma mulher mais velha e um menino. Essa imagem é reforçada pela alusão ao “peito”, que, entretanto, não oferece leite, mas água ou vinho. O sugestivo ambiente outonal consolida essa visão.

Ao ornar com metáforas a descrição das ações de ambos – “Caroço de abacate”; “Cor-verde, verde-mar”; “O menino bebe água ou vinho?”; “inflado pendão de antúrio”; “trancada a sete chaves”; “Rasgo o corpo” –, a narradora nos remete à formação de imagens no inconsciente, que traduzem o desejo erótico cercado de tabus dentro de um contexto explicitamente referenciado de infidelidade. Sobre essas representações do inconsciente nos fala Reina (2018):

De ahí que la escritura del cuerpo consista en una formación discursiva en la que se implican imágenes del inconsciente y la orientación del deseo a partir del tejido, el bordado, la madeja o el tapiz, capaces de estructurar, no sola la materia del objeto deseado, sino también las experiencias femeninas que les dan lugar. Los objetos, acciones o incidencias sobre ellos – especialmente aquellos que proponen el caos, la dispersión de los elementos – deconstruyen, anulan el orden desde la instauración de los deseos, sobre todo inconscientes. (REINA, 2018, p. 224)

O desejo erótico de Fedra, entretanto, está marcado por vaivéns discursivos que, ora apontam para uma postura ativa da mulher – ela acolhe o menino, coloca-o para descansar em seu colo, tira a própria blusa e lhe oferece o seio, abre os botões da calça dele, toca e esfrega o

pênis dele, rasga o corpo, deixa o menino dormir em suas entranhas –, ora desenham uma mulher à beira de ser vítima de atos violentos do menino, apresentados por meio de uma gradação – ele a olha, bebe, aprecia, a toca com dentes afiados, morde, rola, senta, se inquieta, quer rasgar sua saia, fecha a boca de Fedra, levanta-se, corta o seio de Fedra e parte. O desfecho nos leva à Fedra grega e ao suposto estupro. O relato sugere que Fedra havia imposto um limite para a relação sexual. Ela ofereceu o seio, mas não permitiu que o menino lhe rasgasse a saia, pois estava “trancada a sete chaves”. No entanto, a penetração, em meio a um cenário de tormenta, acontece: “O menino fecha a minha boca com seus lábios embrasados. Raios explodem nos céus. Estrondos. Tempestade nos mares. Rasgo o corpo.” (HÜHNE, 2010, p. 61) A saia foi rasgada? Ou Fedra se deixou rasgar? Discursivamente, a violência do menino parece ratificar a primeira perspectiva (corroborando o discurso da Fedra grega sobre a violação que haveria sofrido), mas também podemos tomar o seio cortado como uma simbólica ruptura entre a mulher-mãe e a mulher-erótica, recordando a relação incestuosa trazida pelo mito grego de Fedra. Nesse sentido, o seio, como condenação, não vertia leite, mas apenas água ou vinho.

O questionamento “Fedra, Fedra, que veneno me destes a beber?” é, por outro lado, a acusação do menino. Ele, sim, teria sido vítima. O “veneno” da sedução de uma mulher cindida entre o desejo e a conduta moral. Se nos voltamos ao mito, entretanto, constatamos que a Fedra de Hühne não é rejeitada, afinal, quem narra é ela própria. Na narrativa, ela realiza sua pulsão sexual em uma relação com traços evidentes de reciprocidade, ainda que sempre sob a tensão do terceiro vértice do triângulo que, ausente, se faz presente: “O menino me olha. Devolvo o olhar. Não devolvo. Guardo” (HÜHNE, 2010, p. 60). Assim, podemos considerar que Hühne se centra no conflito da personagem para administrar seu desejo e a consciência da infidelidade, trazendo também a questão da relação entre uma mulher mais velha e um homem mais jovem (“menino”, que, pela descrição, nada tem de infantil), ficando o incesto apenas levemente sugerido pela cena que compõe uma amamentação envolvendo água ou vinho. Assim, são muitas as considerações possíveis.

Tal como aponta Reina, cabe à crítica feminista

el estudio y análisis de como las estructuras simbólicas del lenguaje develan las concepciones de la mujer – variables pero permanentes y legitimantes, a lo largo de siglos – de la subordinación de lo femenino y la supremacía de lo masculino, de sistémicas relaciones de poder entre hombres y mujeres. (REINA, 2018, p. 13-14)

Por esse viés, o conto em questão reinventa Fedra, deixando em um sugestivo segundo plano as possíveis relações com a história consagrada por Eurípedes e depois recuperada e novamente consagrada por Jean Racine (1676). Importa, no conto, o jogo dramático entre o desejo realizado e os valores morais. A Fedra de Hühne não é a personagem que vinga a rejeição com a mentira infame, porque o conto, ao dar voz diretamente a Fedra, não traz essa referência. Aparentemente o corpo de Fedra não é o corpo subalterno que, justamente por essa condição, não conseguiria lidar com a disfunção desse corpo provocada pela rejeição. Quando Hipólito recusa Fedra, tira dela sua identidade de corpo feito para a posse masculina. Tira dela também

o protagonismo de buscar a concretização de seu desejo. No conto de Hühne, ainda que a ideia da violação e a do próprio incesto estejam sugeridas e configurem possibilidades de leitura, o destaque principal é outro. Reside na tensão entre o seio da mãe e o seio da mulher. Tal como salienta Reina, “las autoras confrontan, combinan, transforman las evaluaciones a partir de ideas, historias, conceptos o imaginarios más cercanos a su condición identitaria” (REINA, 2018, p. 41). Por isso, os primeiros gestos de “Fedra” estão diretamente relacionados à maternidade. No entanto, o seio cortado, no final, elabora, discursivamente, a imagem da identidade mutilada, como se a realização do ato sexual em uma situação de infidelidade extirpasse o seio da mulher-mãe, para deixá-la com a marca de sua infidelidade.

Nesse sentido, o conto se constrói como um discurso de resistência, porque “implica desautorización, deconstrucción o deslegitimación de modelos, evaluaciones o identidades construidas desde el orden dominante y sus consecuentes relaciones de poder” (REINA, 2018, p. 50). Assim, a Fedra de Hühne não é a vilã, que, criminosamente, acusa Hipólito de tê-la violado, mas uma Fedra humana, que vive o conflito expresso com sua própria voz, que mescla desejo, repressão do desejo e violência. Assim, Fedra é o sujeito feminino que “discursa consigo desde una interlocución condenante, assume varias máscaras y se comporta desde deseos y relaciones que le confieren un carácter alternativo o marginal” (REINA, 2018, p. 210).

Ao final, podemos perguntar: quem é essa Fedra? Talvez seja muitas. Mas, certamente, é uma “mujer que se escribe” (REINA, 2018, p. 217) dentro de sua própria precariedade de corpo subalterno em fuga, de uma Eva previamente condenada pela tradição, que, afinal, está na própria Fedra grega, tão perpetuada literariamente que, simbolicamente, acaba projetando no vazio o discurso contra a violência de gênero, visto que põe sob suspeita o discurso de mulheres verdadeiramente violadas.

O conto todo poderia, também, ser interpretado como a fala de Fedra relatando o que se passou entre ela e o menino. Mas essa leitura só se realiza se a considerarmos a partir da outra (ou das outras) Fedra(s).

Vale neste momento, e a partir de Agamben, sublinhar o traço de contemporaneidade do conto. Segundo ele:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não pode manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifo do autor)

A Fedra de Hühne vai e volta no tempo, recuperando alusões, mas reinventando o próprio tempo por meio da urdidura de outros conflitos. Sobre essa contemporaneidade, falaremos a seguir, quando unirmos os seios rachados de Jocasta ao seio mutilado de Fedra.

3. Entre o seio rachado e o seio mutilado: conclusões

Os dois contos estudados dão destaque ao seio feminino. No caso de “Jocasta”, o seio é o canal por meio do qual a violência simbólica se materializa no cotidiano. De um lado, o seio como símbolo da maternidade e da função materna de alimentar o filho, fornecendo-lhe melhores condições de enfrentar a vida ao transmitir-lhe os nutrientes necessários para que construa sua imunidade e se prepare para a fase da alimentação sólida. A alimentação do filho, entretanto, ganha contornos trágicos, quando a relação mãe-bebê é projetada pelo marido-pai no campo da competição pelo afeto e pelo tempo da mulher-mãe.

O “sangue” nos olhos do filho desconstrói a própria amamentação como um acontecimento em geral relacionado a um campo afetivo delicado e a projeta no campo semântico de uma profecia ou uma maldição – o que novamente remete ao trágico mito grego indicado no título do conto –, que parece antecipar a vivência permanente de uma violência de gênero que incluirá o filho.

O marido-pai, ao sugar o seio esquerdo em sequência à amamentação do filho no seio direito, obriga a mulher a, simbolicamente, reconstruir o erotismo do próprio seio, como em um pacto de desdobramento concreto desse feminino que é ser mãe e mulher. Ao se oferecer voluntariamente à experiência bipartida e aparentemente irreconciliável por outras vias que não a do autossacrifício, Jocasta se submete à violência do marido e contribui para que o próprio filho se torne personagem dessa violência.

Em “Fedra”, por outro lado, o seio, mutilado no final do conto, aponta para a punição da vivência de um erotismo semanticamente tido como “tabu” se fazemos a associação não só com a condição da personagem do conto de Hühne, mas com a própria imagem mítica grega. A alusão à amamentação, também presente no conto, tem outra conotação, visto que se faz referência à água e ao vinho e não ao leite. Assim, Fedra amamenta o desejo erótico. Seu seio, portanto, é signo ambíguo de desejo e incesto, fazendo-nos recordar o mito grego, sem que, contudo, haja uma problematização mais densa do tema.

Por outro lado, também podemos relacionar o conto de Hühne ao mito grego no que se refere à falsa acusação de estupro, que acontece na narrativa clássica. A presença de alguns referentes que remetem ao campo semântico da violência, tal como a extirpação do seio no desfecho da narrativa, poderia remontar a uma possível construção de argumentos para a acusação do estupro, mas essa não é uma dimensão presente no conto em si. Fica como uma sugestão implícita para quem estabelece a relação entre as duas Fedras.

Nos dois contos, mais contundentemente no segundo, podemos enxergar o que Reina chama de “identidade mutilada”. Jocasta, dividida entre o marido e o filho, não consegue viver plenamente sua identidade, porque se submete a viver bipartida, para poder ter direito ao sono. Dormir, para ela, é uma forma de conciliação com demandas que, sob o signo da violência simbólica, não lhe permite ser mulher e mãe fora de uma situação de disputa, na qual a vivência plena do afeto não é possível. Fedra, cindida entre o desejo e a moral, vivencia dramaticamente uma experiência sexual, que, em seu desfecho, traz a imagem trágica da mutilação.

Leda Miranda Hühne, tal como nos dizem esses dois contos de *Maria e as outras*, reinventa imagens míticas, ora estabelecendo associações ora inserindo novos componentes, em um processo criativo bastante compatível com o que Agamben aponta como traço de contemporaneidade. Iluminando o passado da cultura literária, Hühne projeta em seu próprio tempo as sombras da violência de gênero, elaborando, assim, um discurso de resistência, no momento em que leva a reflexões sobre o tema e seus desdobramentos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Vol. III. 15ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 1991a.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 1991b.
- BRUNEL, Pierre. Édipo. In: _____. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 307-314.
- BRUNEL, Pierre. Fedra. In: _____. **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 342-344.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Trad. J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- HÜHNE, Leda Miranda. Jocasta. In: _____. **Maria e as outras**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2010, p. 86-87.
- _____. Fedra. In: _____. **Maria e as outras**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2010, p. 60-61.
- _____. **O sentido hermenêutico da poesia**. Dissertação de Mestrado em Filosofia. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1986.
- _____. **A estética aberta de Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Uapê, 2002.
- MCLEAN, Adam. **A deusa tríplice. Em busca do feminino arquétipo**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1998.
- PARENTE CUNHA, Helena. Violência e crise do humano. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira e. (Orgs.). **Entre o estético e o político: a mulher as literaturas clássicas e vernáculas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2006. p. 23-34.
- RACINE, Jean. **Fedra**. Trad. Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM Pockets, 1986.
- RAMALHO, Christina. **Elas escrevem o épico**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.
- REINA, Yanetsy Pino. **Hilando y deshilando la resistencia: pactos no catastróficos entre identidad femenina y poesía**. La Habana: Casa de Las Américas, 2018. Premio Casa de Las Américas 2018. Premio de Estudios sobre la mujer.