

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* – MESTRADO E DOUTORADO
EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

PEDRO LEITES JUNIOR

LEITURAS DE MEDEIA: O MITO E O LASTRO CULTURAL

CASCAVEL – PR
2012

PEDRO LEITES JUNIOR

LEITURAS DE MEDEIA: O MITO E O LASTRO CULTURAL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado e Doutorado em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

CASCADEL – PR
2012

PEDRO LEITES JUNIOR

LEITURAS DE MEDEIA: O MITO E O LASTRO CULTURAL

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

COMISSÃO EXAMINADORA

Profa. Dra. Sonia Aparecida Vido Pascolati
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Acir Dias da Silva
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Profa. Dra. Evelina de Carvalho Sá Hoisel
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE

Cascavel, 15 de fevereiro de 2012.

AGRADECIMENTOS

Aos professores, colegas, literatos e teóricos que contribuíram para minha formação intelectual e acadêmica e, em especial, à minha orientadora que, ademais ao presente trabalho, guiou-me – tal qual um Virgílio a Dante – durante profícuos anos de pesquisa.

À CAPES, que apoiou o desenvolvimento da pesquisa por meio da concessão de bolsa de estudos e à Fundação Araucária pelo apoio ao Grupo de Pesquisa Confluências da ficção, história e memória na literatura do PPGL/UNIOESTE.

Agradecimentos especiais à Profa. Dra. Margarida Gandara Rauen (Membro – GT Dramaturgia e Teatro da ANPOLL e membro do GT Territórios e Fronteiras da ABRACE), que nos apresentou a obra de Denise Stoklos.

Σχετλία, τί μαίνομαι
καὶ δυσμεναίνω τοῖσι βουλευούουσιν εὖ

Μήδεια – Εὐρίπιδου

*Miserável, por que enlouqueço
e assim hostilizo os que me querem bem?*

Medeia – Eurípides

LEITES JR, Pedro. **Leituras de Medeia**: o mito e o lastro cultural. 2012. 214 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Cascavel.

RESUMO

Se o texto clássico é equivalente do universo e ressoa como pano de fundo no inconsciente coletivo, como afirma Ítalo Calvino (2002), é por meio dos processos de releitura, por meio da intertextualidade, que este se reavivará ao longo do tempo. O trabalho intertextual, todavia, conforme aponta Laurent Jenny (1979), pode revelar-se tanto na “reativação dos sentidos” da obra primeira como mostrar-se na renúncia ou desconstrução do discurso anteposto. Partindo, pois, da dialética entre presente e passado, contemporâneo e antigo, observando na linguagem artística potencial de resgate consciente de um discurso passado, tomado como “verdade” (ou não), e a possibilidade da reconstrução de sentidos e elaboração de “novas” estéticas, este trabalho objetiva desenvolver um estudo, de caráter comparativo e interpretativo, a partir de um conjunto de obras literárias, dramáticas e artísticas, produzidas em diferentes contextos históricos, que dialogam com o mito grego de Medeia. Interessa aqui observar e interpretar como, no processo mimético e consoante o lastro cultural, os *mímemas* realizam a transposição do mito; desenvolver um trabalho de pensar se houve ou há um efeito diferencial no processo da transposição de linguagem que capta um conteúdo, uma forma do mito; verificar em que medida conteúdo e forma estética se mantêm e quais obras apresentam a ruptura com a série narrativa em torno do mito de Medeia. Nesta perspectiva, pretende-se refletir sobre o modo como os artistas, escritores e dramaturgos se reapropriaram esteticamente de obras do passado para realizar a problematização do presente ou de sua temporalidade histórica, a partir de novas criações artísticas que partem do mito de Medeia. Nesse sentido, a pesquisa parte da narrativa mítica dos Argonautas para prosseguir com leituras dos clássicos: *Medeia* (431 a.C.), de Eurípides, *Medeia* (s/d), de Sêneca, *Médée* (1635), de Pierre Corneille. Essas narrativas são, aqui, colocadas em diálogo com um recorte de imagens, percorrendo um lastro cultural de representações pictográficas do mito de Medeia, às quais se adicionam as narrativas fílmicas *Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini, e *Medea* (1988), de Lars Von Trier. Em uma perspectiva dialógica com o tema e o mito de Medeia, foram selecionados os textos da dramaturgia brasileira *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Des-medeia* (1995), de Denise Stoklos, que também fazem parte do *corpus* da pesquisa, a fim de verificar como o mito é representado no contexto contemporâneo brasileiro, mais especificamente como o lastro referencial é lido pelos sujeitos escritores Chico Buarque, Paulo Pontes e Denise Stoklos, representantes de uma coletividade, da qual faz parte o escritor e o dramaturgo como intelectual.

PALAVRAS-CHAVE: mito de Medeia, estudos comparados, lastro cultural.

ABSTRACT

If the classical text is an equivalent to the universe and reverberates as background in the collective unconscious, as stated by Ítalo Calvino (2002), is through the rereading processes, through intertextuality that the text will revive over time. The intertextual work, however, as shown by Laurent Jenny (1979), can reveal itself in the “reactivation of meanings” of the first work as much as show itself on the resignation or deconstruction of the opposite discourse. Thus, starting from the dialectic between present and past, contemporary and ancient, observing the potential artistic language of conscious rescue of a past discourse, taken (or not) as “truth”, and the possibility of reconstruction of meanings and elaboration of “new” aesthetics, this study has the objective of developing a comparative and interpretative research, from a group of literary, dramaturgic and artistic works produced in different historical contexts, which dialogue with the Greek myth of Medea. We have interest in observing and interpreting how, in the mimetic process and according to the cultural ballast, the *mimemes* realize the transposition of the myth; developing a study that involves considering if there was or if there is a differential effect in the process of transposition of the language that catches a content, a configuration of the myth; verifying in what extent content and aesthetical form are maintained and which works present a rupture to the narrative series around the myth of Medea. In this perspective, we intend to reflect about the way artists, writers and playwrights have aesthetically re-appropriated works from the past to realize the questioning of the present time or of their historical temporality, from new artistic creations that proceed out of the myth of Medea. In this sense, our study starts from the mythical narrative of the Argonauts to proceed with readings of the classics: *Medea* (431 b.C.), by Euripides, *Medea* (n.d.), by Seneca, *Médée* (1635), by Pierre Corneille. These narratives are here placed in dialogue with a cutting of images, covering a cultural ballast of pictographic representations of the myth of Medea, to which we have added the filmic narratives of *Medea* (1969), by Pier Paolo Pasolini, and *Medea* (1988), by Lars Von Trier. In a dialogical perspective with the theme and the myth of Medea there have been chosen the texts of the Brazilian drama *Gota d'água* (1975), by Chico Buarque and Paulo Pontes, and *Des-medeia* (1995), by Denise Stoklos, which are also part of our corpus of research, in order to verify how the myth is represented in the contemporary Brazilian context, more specifically on how the referential ballast is read by the writer subjects Chico Buarque, Paulo Pontes and Denise Stoklos, representatives of a collectivity to which the writer and playwright take part as intellectuals.

KEYWORDS: myth of Medea, comparative studies, cultural ballast.

RIASSUNTO

Se il testo classico è equivalente dell'universo e risuona come rumore di fondo nell'inconscio collettivo, come afferma Ítalo Calvino (2002), è attraverso i processi di *rilettura*, attraverso l'intertestualità, che questo si ravviverà nel tempo. Il lavoro intertestuale, tuttavia, come dimostra Laurent Jenny (1979), può rivelarsi tanto nella "riattivazione dei sensi" dell'opera prima come mostrarsi nella rinuncia o decostruzione del discorso prefissato. Partendo, dunque, della dialettica tra presente e passato, contemporaneo e antico, osservando nel linguaggio artistico potenziale di riscatto cosciente di un discorso passato, preso come "verità" (o non), e la possibilità di *ricostruzione* di sensi e elaborazione di "nuove" estetiche, questo lavoro ha l'obiettivo di sviluppare uno studio, di carattere comparativo e interpretativo, da un congiunto di opere letterarie, drammaturgiche e artistiche, prodotte in diversi contesti storici, che dialogano con il mito greco di Medea. L'interesse qui è quello di osservare e interpretare come, nel processo mimetico e la seconda della zavorra culturale, i *mimemi* eseguono la trasposizione del mito; sviluppare un lavoro di pensare se c'è stato un effetto differenziale nel processo della trasposizione di linguaggio che cattura un contenuto, una forma del mito; verificare in che misura contenuto e forma estetica si sono mantenuti e che opere presentano la rottura con la serie narrativa attorno al mito di Medea. In questa prospettiva, intendiamo riflettere su il modo come gli artisti, scrittori e drammaturghi si sono riappropriati esteticamente delle opere del passato per svolgere la problematizzazione del presente o della loro temporalità storica, partendo di nuove creazione artistiche che partono del mito di Medea. In questo senso, la ricerca parte dalla narrazione mitica degli Argonauti per procedere con le letture dei classici: *Medea* (431 a.C.), di Euripide, *Medea* (s/d), di Seneca, *Médée* (1635), di Pierre Corneille. Queste narrative qui sono messe in dialogo con una selezione di immagini che coprono una zavorra culturale di rappresentazioni pittografiche del mito di Medea, alle quali si aggiungono le narrative cinematografiche *Medea* (1969), di Pier Paolo Pasolini, e *Medea* (1988), di Lars Von Trier. In una prospettiva dialogica con il tema e il mito di Medea sono stati selezionati i testi della drammaturgia brasiliana *Gota d'água* (1975), di Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Des-medeia* (1995), di Denise Stoklos, che anche comprendono il *corpus* della ricerca, per verificare come il mito è rappresentato nel contesto contemporaneo brasiliano, più precisamente come la zavorra di riferimento viene letta dai soggetti scrittori Chico Buarque, Paulo Pontes e Denise Stoklos, rappresentanti di una collettività, della quale fa parte lo scrittore e il drammaturgo come intellettuale.

PAROLE CHIAVE: mito di Medea, studi comparativi, zavorra culturale.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O CÂNONE, O LASTRO CULTURAL E A RESSIGNIFICAÇÃO	16
1.1 MAPAS DE LEITURA SOBRE O SENTIDO DE TRÁGICO – DA TRAGICIDADE DO MITO	21
1.2 DAS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO – RECONFIGURAÇÕES E DIÁLOGOS	30
2 O MITO DE MEDEIA – O CICLO NARRATIVO DOS ARGONAUTAS COMO FONTE DA MEMÓRIA PARA DIVERSAS LEITURAS E REPRESENTAÇÕES	44
2.1 A MEDEIA EURIPIDIANA ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO	68
2.2 MEDEIA DE SÊNECA – O NASCIMENTO DE UM MONSTRO	88
2.2.1 A PERSONAGEM MEDEIA EM CORNEILLE – APROXIMAÇÕES COM MEDEIA DE SÊNECA.....	96
2.3 REPRESENTAÇÕES DE MEDEIA NA ICONOGRAFIA E NO CINEMA	105
3 REPRESENTAÇÕES DO MITO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	161
3.1 A MEDEIA DE GOTA D'ÁGUA – CONTRADIÇÕES SOCIAIS E O MITO GRECO-CARIOCA NO DRAMA DE JOANA	163
3.2 DES-MEDEIA – O REAJUNTAMENTO DAS PEÇAS DO MOSAICO E A RESSIGNIFICAÇÃO DO MITO	177
CONCLUSÃO	197
REFERÊNCIAS	203
FILMOGRAFIA	214

INTRODUÇÃO

I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato¹ (CALVINO, 2002, p. 7-8).

Se o texto clássico é equivalente do universo e ressoa como pano de fundo no inconsciente coletivo, como afirma Ítalo Calvino (2002), é por meio dos processos de releitura, por meio da intertextualidade, que este se reavivará ao longo do tempo. Por conseguinte, se o dialogismo é inerente à própria linguagem, como afirma Bakhtin (1996) e se “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 64), podemos tomar a relação intertextual como premissa mesma para o entendimento ou a compreensão da obra literária, que se constitui, nessa perspectiva, conforme os arquétipos e séries que a precedem, a partir do diálogo estabelecido com tais.

Neste polifônico processo de trocas, as noções de autoria, originalidade e propriedade se relativizam, uma vez que “as ‘influências’ não se reduzem a um fenômeno simples de recepção passiva, mas são um confronto produtivo com o Outro” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94). Ademais, nesse sentido, o texto literário relaciona-se não só com outros textos literários que o precedem como também com sistemas de significação não literários.

No entanto, ainda que se possa tomar o dialogismo entre as obras como uma rede de intertextualidade que emerge sob os signos da pluralidade, heterogeneidade, polifonia e quebra de hierarquia, Laurent Jenny (1979, p. 14) atenta para o fato de que “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.

Parece premente, nesse ponto, relacionar o que diz Laurent Jenny à concepção de Georges Perec (1990) de uma literatura enquanto *puzzle*² e à

¹ “Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo o rastro das leituras que precederam a nossa e atrás de si o rastro que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (Tradução nossa).

² “Qualquer escritor [está] cercado por uma massa de outros [...] que existem ou não existem, que ele leu, que ele não leu, e este *puzzle* que é a literatura, no espírito deste escritor, tem sempre um lugar

figuração da biblioteca borgiana³: na medida em que o escritor tenha consciência do caráter dialógico do texto literário, a intertextualidade, a permanência de um (ou múltiplos) texto(s) noutra pode dar-se na medida em que há uma capacidade assimiladora dos textos outros segundo o veio de um leitor determinado que escreve, consultando o arcabouço de livros, porém editando-os segundo sua proposta de escritura. O trabalho com a elaboração da linguagem literária no sentido da assimilação e da transformação nos remete, ainda, à antropofagia oswaldiana: não é sem filtrar, isto é, deglutir, que a transformação se dá, assim como a assimilação é direcionada àquilo que é valioso; configura-se, pois, como apropriação devoradora e deglutidora. “A Antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95).

O trabalho intertextual, todavia, conforme aponta Laurent Jenny (1979), pode revelar-se tanto na “reativação dos sentidos” da obra primeira como, movido pelo veio crítico, mostrar-se na renúncia ou desconstrução do discurso anteposto. Assim, olhando para o interior do texto, buscando na estrutura textual os indícios reveladores das relações intertextuais, “o objetivo dos estudos de intertextualidade é examinar de que modo ocorre essa produção do novo texto, os processos de raptos, absorção e integração de elementos na criação da obra nova” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Partindo, pois, da dialética entre presente e passado, contemporâneo e antigo, observando na linguagem artística potencial de resgate consciente de um discurso passado, tomado como “verdade” (ou não), a possibilidade da reconstrução de sentidos e elaboração de “novas” estéticas, este trabalho objetiva desenvolver um estudo de caráter comparativo e interpretativo, a partir de um conjunto de obras literárias, dramáticas e artísticas, produzidas em diferentes contextos históricos, que dialogam com o mito⁴ grego de Medeia. A proposta de análise e interpretação parte, mais especificamente, do ciclo narrativo dos Argonautas (BRANDÃO, 2005)

vacante que é, evidentemente, aquele que a obra que ele está escrevendo virá a preencher” (PAREC, 1990, p. 36).

³ (BORGES, 2007, p. 54).

⁴ Toma-se aqui a ideia de mito enquanto narrativa. “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento [...]. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado [...] no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo” (ELIADE, 2000, p. 11, grifos do autor).

para prosseguir com leituras dos clássicos: *Medeia* (431 a.C.), de Eurípides, *Medeia* (s/d), de Sêneca, *Médée* (1635), de Pierre Corneille. Essas narrativas são, aqui, colocadas em diálogo com um recorte de imagens, percorrendo um lastro cultural de representações⁵ pictográficas do mito de Medeia, tais como: argila grega (pinturas em vasos gregos); gravura renascentista de René Boyvin; *Medeia e Berlim* (1870), óleo sobre tela, do pintor alemão Anselm Feuerbach; *Medeia* (1838), de Eugene Delacroix, óleo sobre tela; *Medeia* (1882), aquarela, de Paul Cézanne; *Medeia* (1868), óleo sobre tela de, Henri Klagmann; *Medeia* (s/d), óleo sobre tela de Giovanni Benedetto Castiglione; *Jason and Medea* (1907), de John William Waterhouse, óleo sobre tela; *Medea* (1889), óleo sobre tela, de Evelyn de Morgan; *Medeia* (1868), óleo sobre tela, de Frederick Sandys; *Jason and Chiron* (1912), aquarela, de William Russell Flint; litografia de cor, de Alfons Mucha, de 1898; *The Golden Fleece* (1904), de Herbert James Draper; cartaz da peça *Medeia, a mulher fera* (2009), do grupo teatral *Folias*; cartaz da peça *Medeia* (2010), de Marcelo Marchioro e NBP Produções; *Medeia* (2011), de Júlio Cruccioli e a companhia de teatro *Os Paquidermes*. Às representações pictográficas adicionam-se as narrativas fílmicas *Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini, e *Medea* (1988), de Lars Von Trier.

Em uma perspectiva dialógica com o tema e o mito de Medeia, foram selecionados os textos da dramaturgia brasileira *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e *Des-medeia* (1995), de Denise Stoklos, que também fazem parte do *corpus* da pesquisa, a fim de verificar como o mito é representado no contexto contemporâneo brasileiro, mais especificamente como o lastro referencial é lido pelos sujeitos escritores Chico Buarque, Paulo Pontes e Denise Stoklos, representantes de uma coletividade⁶.

Interessa aqui observar e interpretar como, no processo mimético, os novos textos (sejam textos dramáticos, imagens ou narrativas fílmicas) – *mímemas*⁷ – realizam a transposição do mito de Medeia; desenvolver um trabalho de pensar se houve ou há um efeito diferencial no processo da transposição que capta um conteúdo, uma forma do mito; verificar em que medida conteúdo e forma estética se

⁵ “[...] entendendo a representação no sentido de o efeito provocado em um sujeito” (LIMA, 2000, p. 273).

⁶ “A *mimesis* não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, sempre uma coletividade se faz ouvir. Nessa coletividade de tão distintos efeitos, é possível enumerarem-se as distinções e as equivalências. As distinções atuam sobre o *mímema* e as manifestações propriamente coletivas” (LIMA, 2000, p. 57).

⁷ “*mímema* designa o resultado da ação mimética” (GEBAUER e WULF, 2004, p. 22).

mantêm, quais obras apresentam a ruptura com a série e de que modo os artistas, escritores e dramaturgos se reapropriaram criticamente do passado (representações) para realizar a problematização do presente ou de sua temporalidade histórica⁸.

Esta reflexão ancora-se nos pressupostos apresentados por Luiz Costa Lima (2000, p. 286; 2003, p. 179). Ao discutir sobre o caráter da representação, o teórico reflete sobre o fundo de semelhanças sobre o qual operam as diferentes *mímesis* e apresenta a distinção entre *mímesis* da produção e *mímesis* da representação.

As obras que refletem uma *mímesis* da representação seriam aquelas obras que atenderiam, de certo modo, aos horizontes de expectativas do leitor, por exemplo: mantêm a perspectiva do tratamento do tema na obra derivada de outra, guardam semelhanças com relação ao gênero, estrutura, perfil de personagens, sentidos aproximados, enfim, aquilo que o leitor/público/plateia/observador espera ver, ler ou contemplar em um *mímema*. Por outro lado, as obras que refletem a *mímesis* de produção seriam aquelas que mesmo partindo do modelo o subvertem de tal modo que rompem com os paradigmas da forma e do conteúdo, fazendo aparecer novas leituras para o tema, destoam da série, rompem com os horizontes de expectativas dos leitores/produtores/plateias/observadores. “Em consequência, o papel do sujeito se torna mais mediatizado na *mímesis* da produção” (LIMA, 2000, p. 286). Nessa perspectiva, a imagem produzida pelo artista/escritor/dramaturgo abre outra cena para a “verdade” contida na obra modelo, que incita leitor/plateia/observador a pensar. Nesse sentido, existem as obras de representação e as obras de produção, estas últimas rompem com a automatização, apresentam uma racionalidade fraturada, só produzida e ao mesmo tempo lida por um sujeito fraturado (fratura na história)⁹.

⁸ Faz-se mister esclarecer que o *corpus* da pesquisa, ainda que vasto, de maneira nenhuma pretende esgotar o conjunto de obras que tratam do mito de Medeia ou que com ele mantêm relação intertextual, de forma mais ou menos direta; trata-se, antes, de um recorte que tem vistas tanto às possibilidades de abrangência da pesquisa quanto ao objetivo de percorrer, por meio dos *mímemas* selecionados/levantados, o lastro cultural que separa (ou une) o contexto contemporâneo brasileiro e a matriz grega representada no mito em questão.

⁹ Corresponde à *mímesis* da produção um “sujeito fraturado”, conceituado por Luiz Costa Lima com base na oposição a Descartes efetuada a partir de Kant: “o sujeito kantiano é apenas [...] condição formal, não reveladora de uma substância, despojando-se pois da suficiência de que se revestia o sujeito cartesiano. [...] Sua passagem para o sujeito concreto e real [coloca-o] no limiar da dicotomia entre entendimento e razão. [...] A unidade do sujeito kantiano implica, portanto, não só uma maior complexidade senão alternativas antagônicas. Ou seja, fraturas” (LIMA, 2000, p. 104-105). E mais adiante: “Se o [*mímema*] não se restringe a exprimir o sujeito, não deixa por isso de conter uma *posição do sujeito*. Como essa posição se constitui senão a partir da apresentação (produção), a

O diferencial da *mimesis* da produção está na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação portanto efetuada pela própria linguagem, ajudada pela memória do leitor que a atualiza (LIMA, 2000, p. 321).

É bastante conhecido o mito grego de Medeia, o qual dá fundamento ao tema da *Medeia* euripidiana: as questões do ciúme, da traição, da condição social da mulher grega no período clássico e das práticas de magia entre reis e feiticeiros. A figura feminina que se remete a Medeia contempla esses traços, contudo, é possível observar um processo de ruptura com tais contornos, ou melhor, com os sentidos vinculados a tais contornos, a exemplo de *Des-medeia*, de Denise Stoklos, conforme a proposta de seu “teatro essencial”¹⁰.

O recorte de leitura para o presente estudo considera a temática em comum e as manifestações do conteúdo trágico, que permeia o mito grego, observando as particularidades que distinguem o teatro trágico antigo das demais linguagens semióticas ao longo do trabalho abarcadas. Pretende-se verificar ainda questões referentes à inserção das obras em seus distintos contextos sócio-culturais, mais precisamente, verificar como as reelaborações estéticas do mito apontam para o papel do artista/pensador e desvelam contextos sociais e tempos históricos diferenciados. O exercício de leitura e interpretação do mito que aqui se intenta leva em consideração, também, as transformações do gênero dramático, analisando seu diálogo com outras formas de expressões artísticas.

Na tentativa de organização para o desafio à reflexão aqui proposta, a Dissertação apresenta-se em quatro partes. Na primeira parte, denominada - O CÂNONE, O LASTRO CULTURAL E A RESSIGNIFICAÇÃO - propomos uma breve

partir da qual se fala o que se fala? Essa posição não é fixa, como se daria caso se tratasse de um sujeito centrado em si mesmo [que existe enquanto substância], que então sempre exprimiria sua interioridade. Fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume. [...] Por sua mobilidade, o sujeito fraturado é aquele capaz de ser visto a ocupar posições diversas no interior da sociedade” (LIMA, 2000, p. 274-277). Por conseguinte, “a possibilidade de uma nova posição do sujeito supõe a saída de si; não em favor de um ‘pensamento de fora’, mas, como vimos no último Foucault, em prol de um pensamento que se supunha na fronteira. [...] O sujeito fraturado é não só um sujeito que não unifica e comanda suas representações senão que é visto no exercício de uma dupla função: apresenta e recebe, produz e suplementa” (LIMA, 2000, p. 284-285).

¹⁰ “A essência teatral [é o] processo de clamor à ação do amor, que nos redime, um chamamento à luta por transformação, por evolução do espírito. Não seria aplicável, então, ao teatro essencial, a figura de linguagem que se refere a algo não verdadeiro, falso, como ‘é teatro’. Ou, a ideia de que no teatro nada é de verdade, é ‘de mentirinha’. Num teatro essencial, pelo contrário, tudo é de verdade. Ali não se cria ficção através de personagens em um enredo, mas se cria ‘fricção’ entre presenças: a do ator e a do público em atração gravitacional, como gravetos a produzir fogo” (STOKLOS, 2001, p. 13).

reflexão sobre as relações entre o imagético fictício e o “real”, sobre a elaboração artística e o elemento social. Nessa primeira parte, realizamos uma discussão sobre o aporte teórico que aborda o caráter da tragicidade do mito, tratamos também sobre o sentido de trágico e as transformações ocorridas com relação ao gênero. Observamos como as transformações estéticas estão relacionadas ao movimento dos elementos constituintes dos gêneros e sua relação com as transformações da organização social do homem.

A segunda parte deste texto, denominada - O MITO DE MEDEIA – O CICLO NARRATIVO DOS ARGONAUTAS COMO FONTE DA MEMÓRIA PARA DIVERSAS LEITURAS E REPRESENTAÇÕES - apresenta o mito de Medeia partindo do ciclo narrativo dos Argonautas, de onde se origina a *Medeia* de Eurípides, representação que se funda no conflito trágico entre as antinomias “razão” e “emoção” e a partir da problematização de questões concernentes ao feminino e à condição humana.

Refletimos que a partir desse ponto o mito e a tragédia de Eurípides se entrelaçam e, a partir desse entrelaçamento, serão relidos e passam a ressignificar em novas narrativas e também em outras manifestações artísticas.

Na terceira parte, denominada - MEDEIA DE SÊNECA – O NASCIMENTO DE UM MONSTRO - tomamos como ponto de partida a tragédia de Sêneca, que promove a representação da personagem mitológica Medeia segundo a perspectiva estoica e indica nuances de interpretação da personagem que priorizam os aspectos do terrificante presente nos atos praticados pela protagonista euripidiana. Os direcionamentos dados por Sêneca, pois, são o mote para a apreciação da Médée de Corneille, que apresenta aproximações com a personagem do autor latino, assim como para o trato com as representações pictográficas e fílmicas¹¹ que dialogam com mito grego.

A quarta parte, denominada - REPRESENTAÇÕES DO MITO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA - aborda o processo criativo da ressignificação do mito em dois textos dramáticos, a citar: *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e

¹¹ Deve-se esclarecer que, dado o enfoque da pesquisa e considerando as suas possibilidades de abrangência, tomaremos as representações pictográficas, assim como as narrativas fílmicas, tendo em vista especificamente os sentidos e direcionamentos dados com relação ao mito e à figura de Medeia. Não nos ateremos, portanto, a questões referentes às particularidades da linguagem cinematográfica ou às técnicas de iconografia, abordadas somente naquilo que for considerado necessário para o entendimento da explanação posta no texto. Colocamo-nos, tão somente, na posição de sujeito/leitor/observador que interpreta e dialoga com as obras, vistas enquanto *mímemas* que se debruçam sobre o mito da feiticeira da Cólquida.

Paulo Pontes, e *Des-medéia* (1995), de Denise Stoklos. Ao passo que a obra de Buarque e Pontes resgatará na tragédia de Eurípides questões referentes à condição humana, ressituando-as no contexto carioca a partir da tensão entre o indivíduo e as contradições sociais, em *Des-medéia* identificamos o trabalho de desconstrução e ressignificação do mito que nos remete ao duplo movimento da passagem do mito à metáfora a partir de um processo mimético de *produção*, conforme as proposições do “teatro essencial” de Denise Stoklos.

Esperamos que este trabalho oportunize o aprofundamento de procedimentos de estudo de textos literários, artísticos e dramáticos, assim como a compreensão dos estudos comparados em literatura e outras artes. A pesquisa pode, pois, propiciar um estudo mais amplo desde a compreensão do teatro grego ao teatro moderno e contemporâneo, sob as orientações metodológicas dos estudos comparados e pressupostos teóricos da intertextualidade.

Vale reforçar que apesar da reconhecida importância do elemento trágico e da mitologia grega na formação da literatura ocidental, assim como de outros elementos da literatura clássica ressonantes nas produções contemporâneas, tem diminuído substancialmente a atenção dos estudiosos e pesquisadores – sobretudo os em formação – à apreciação dos textos antigos e às relações dialéticas entre estes e a produção contemporânea, que, além de promover o resgate à memória social e identidade dos povos antigos, ajudam-nos a entender nossa própria identidade, nossas subjetividades, nossas formas de representação e a compreender melhor nossa própria produção artística.

1 O CÂNONE, O LASTRO CULTURAL E A RESSIGNIFICAÇÃO

[...] qualquer passeio pelos mundos ficcionais tem a mesma função de um brinquedo infantil. As crianças brincam [...] a fim de se familiarizar com as leis físicas do universo e com os atos que realizarão um dia. Da mesma forma, ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. [...] Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam e têm contado histórias desde o início dos tempos. E sempre foi a função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana (ECO, 1994, p. 93).

Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, discorre sobre o modo como a ficção se desdobra sobre a própria ficção, no afã de alimentar o imaginário para tentar compreender a realidade. A epígrafe aqui recortada funciona como um hipertexto a conectar as discussões acerca da relação dialética entre a obra literária e sua inserção contextual ou cotextual. Já na Grécia de Platão e Aristóteles, as relações entre arte e sociedade geravam importantes debates e controvérsias e, desde então, os teóricos e pensadores da literatura debatem acerca de como se dão as relações entre o imagético fictício e o “real”, entre a elaboração artística e o elemento social.

Se a criação de uma obra artística constitui-se como um ato subjetivo, individualizado, tal individualidade e direção fenomenológica devem ser consideradas apenas em parte. Um autor que nasce em determinada época e em determinado local terá uma formação intelecto-criativa e ideológico-social específica, correlata, de uma forma ou de outra, daquela conjuntura sócio-cultural à qual está disposto; porquanto, sua obra representará mimeticamente a realidade, fática e/ou simbólica, em que se encontra. Percebemos isso claramente na distinção evidente entre as chamadas Escolas Literárias, tão cara à perspectiva historicista de entendimento da relação “representação artística *versus* conjuntura social”. É importante mencionar, ainda, que tais *rastros* de ideologia, *marcas* culturais, de dada

sociedade, como os próprios termos afirmam, remetem a um constante e multifacetado processo de *transformação histórico-social*: as culturas transformam-se tendo por premissa aquilo que as antecedeu, mesmo que este fenômeno não ocorra “harmonicamente”, seguindo regras delimitadas ou lógicas e racionais, como poderia supor uma sociologia de cunho rigidamente positivista, e sim, ao contrário, modulem-se em suas conjecturas de maneira polifônica e dialógica.

Vejamos o que diz, baseando-se nas postulações de Lukács (1962) e Goldmann (1976), Tadié acerca de como se transpõe a sociedade na literatura:

A sociedade existe antes da obra, porque o escritor está condicionado por ela, reflete-a, exprime-a, procura transformá-la; existe na obra, na qual nos deparamos com seu rastro e sua descrição; existe depois da obra, porque há uma sociologia da leitura, do público que, ele também, promove a literatura, dos estudos estatísticos à teoria da recepção (TADIÉ, 1992, p. 163).

Tadié, além de afiançar que o autor existe a partir da sociedade, e que sua obra tem a tal por força motriz, chama a atenção para o fato de que não só o meio social determina a produção literária, como esta também influencia aquele. É uma relação de mútuo poder de ação, visto que, uma vez a literatura se fazendo inserida em uma sociedade e impregnada dela, adquire, valendo-se da própria estrutura coesiva, força para problematização do social e do estatuto mesmo da arte por diversos procedimentos estilísticos, seja por “processos de releituras” ou “desleituras” – a obra é concebida em dada sociedade e, ao passar do tempo, é resgatada e entendida em uma “nova sociedade”, ou por um “novo público leitor”.

Um olhar sobre a literatura clássica antiga mostra como a história e a memória de uma sociedade, de um povo, fazem-se presentes, registradas, “vivas” em sua produção artística, seja ela representada na linguagem do teatro, da literatura, do cinema, da pintura, ou em outras manifestações artísticas, respeitadas as especificidades dos diferentes sistemas semióticos. Ademais, a partir do diálogo entre sujeito presente e discurso passado, os processos de (re)leituras atualizarão estes discursos, reconfigurando-os e ressignificando-os.

É nesse sentido, pois, que o texto tomado como clássico, inserido em dada sociedade pelo signo do cânone¹², assume sentido universalizante e se perpetua,

¹² Tomamos o termo no sentido de conjunto de obras de grande alcance que, por sua larga disseminação/reconhecimento atuaram (e atuam) sobre o inconsciente coletivo e residem na

como voz a ecoar nas rochas, que torna aos ouvidos, vez a vez. Porém sempre que retorna, o eco do passado traz consigo algo de novo, sinal, rastro do caminho percorrido; vem carregado de uma nova atmosfera, revitalizado, assim como os leitores que o recebem, que também já são outros. Mas, deixando o teor poético a quem o pratica com maior segurança, atentemos às palavras de Ítalo Calvino: “chiamasi classico un libro che si configura come equivalente dell'universo”¹³ (CALVINO, 2002, p. 9), ou “è classico ciò che persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona”¹⁴ (CALVINO, 2002, p. 12), ou ainda:

I classici sono libri che esercitano un'influenza particolare sia quando s'impongono come indimenticabili, sia quando si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale¹⁵ (CALVINO, 2002, p. 9).

Palavras com as quais dialogam as ideias de Tadié:

Se a obra ultrapassa a sua geração, é porque sua forma mantém presente uma significação que serve de resposta para outro tempo – nosso tempo. Portanto, há um diálogo ‘entre um sujeito presente e um discurso passado’ (TADIÉ, 1992, p. 189).

memória coletiva como obras expressivas e de valor. Há de se ressaltar, contudo, que o termo, tal qual tem sido usado pela crítica e teoria ocidentais – da qual podemos retirar como exemplo contemporâneo Harold Bloom e seu *O Cânone Ocidental* (2001) – e em concordância com sua origem semântica – do termo grego *kanón*, significa “regra”, “modelo”, “norma” –, não sendo isento de sentido valorativo para com a manifestação artística, implica em uma problemática que se desdobra por muito além da esfera literária/artística. Instituir um “modelo” significa subjugar sob ele toda e qualquer manifestação que dele se afaste, o que assevera uma ordem de hierarquia entre obras que estejam em acordo ou desacordo com a “norma”. Nesses termos se coloca a questão: “Como construir-se cânones, seja na esfera nacional, seja na internacional, que contemplem as diferenças clamadas por cada grupo ou nação [...] e como atribuir a essas novas construções um caráter suficientemente flexível que lhes permita constantes reformulações” (COUTINHO, 2003, p. 36). À questão aqui posta de maneira extremamente concisa cabe-nos acrescentar e esclarecer que o nosso intuito não é ratificar o sentido elevado de uma obra literária tomada como canônica, mas sim reconhecer que foi historicamente (e ainda é) apreendida como tal e que, de uma maneira ou de outra, apresenta-se como “significativa” na medida em que dialoga, constrói significados na inter-relação com os sujeitos/leitores. Evidentemente, sem embargo, se a obra reside na memória coletiva pelo signo do cânone, como tal (ou a partir de tal noção) tende a ser lida, relida, representada, ressignificada, mesmo quando a direção criativa atua no sentido de desconstruir justamente o “valor elevado” do referente.

¹³ “chama-se clássico um livro que se configura como equivalente ao universo” (Tradução nossa).

¹⁴ “é clássico aquilo que persiste como rumor de fundo até mesmo onde a atualidade mais incompatível faz-se predominante” (Tradução nossa).

¹⁵ “Os clássicos são livros que exercitam uma influência particular seja quando se impõem como inesquecíveis, seja quando se escondem nas dobras da memória mimetizando-se em inconsciente coletivo ou individual” (Tradução nossa).

Abordagens teóricas como a da Literatura Comparada e os pressupostos da intertextualidade só se fazem explicar tendo por premissa tais noções dialéticas entre obra e determinantes sociais, entre a linguagem artística, o leitor/interlocutor, o suporte textual e a sociedade. Entendemos que, partindo de textos clássicos, sobretudo, dos mais antigos, percebemos com maior clareza como a história e a memória de uma sociedade, de um povo, se presentificam em sua produção literária ou artística de modo geral. Não obstante, tal verificação tornar-se-ia mais contundente se contrapússemos um texto clássico antigo a uma produção contemporânea que aborde a sua mesma temática, ainda que por um viés diferente ou inusitado ou sob uma nova textualidade.

É nessa perspectiva, pois, que o presente trabalho pretende realizar uma leitura comparativa entre *mímemas* que têm em comum o trato com o mito de Medeia – representados em momentos distintos da história de produção e de seus leitores/interlocutores. Parte-se da noção de que

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem (SAMOYAULT, 2008, p. 117).

Se *Medeia*, do tragediógrafo grego Eurípides, é amplamente conhecida por ser uma tragédia grega – correspondente, então, ao teatro trágico antigo –, em diálogo com o mito de Medeia encontra-se, na cultura ocidental, um vasto conjunto de obras que representam ou evocam o mito. Entre figuras e imagens, destacam-se obras que abarcam desde cerâmicas gregas do século III a.C., telas que percorrem a era moderna, do Renascimento ao século passado, até produções mais contemporâneas, a exemplo de cartazes relacionados a encenações e espetáculos teatrais confeccionados nos últimos anos. As narrativas, sejam elas dramáticas ou fílmicas, também são inúmeras a fazer referências intertextuais ao mito, ao longo dos tempos.

No teatro grego, encontra-se *Medeia* (431 a.C.), do tragediógrafo grego Eurípides. No teatro romano citamos *Medeia* (s/d), de Sêneca. Na dramaturgia renascentista, *Médée* (1635), de Corneille. Na filmografia, podemos citar *Medea* (1969), de Pier Paolo Pasolini, e *Medea* (1988), de Lars Von Trier.

O mito de Medeia também aparece em obras ambientadas no contexto da sociedade brasileira contemporânea, a exemplo de *Gota d'água*, emoldurada como drama trágico contemporâneo, e *Des-medeia*, inserida na proposta dramatúrgica de Denise Stoklos de um “teatro essencial”.

Os textos dramáticos partem do mito grego de Medeia para a constituição da trama, entretanto, cada qual usa, no tratamento do tema, de estratégias e de elementos estruturais referentes ao texto dramático condizentes com seus contextos de criação artística e de acordo com características estéticas distintas, conforme trataremos no decorrer da presente pesquisa.

Considerando-se a representação do mito sob a diversidade de gênero em que o mesmo aparece – narrativas mitológicas, tragédia, artes plásticas, narrativas fílmicas, narrativas dramatúrgicas e outras derivações contemporâneas –, um elemento fundamental que chama a atenção como lastro cultural é a manutenção de um “conteúdo trágico”¹⁶ independentemente do período histórico em que o mito é representado. A recorrência do sentido do trágico pode ser vista como uma manifestação de intertextualidade, evidenciadora de uma memória do mito, que atua no imaginário de artistas, escritores, leitores/plateia/observadores. Inferimos, portanto, conforme discussões anteriormente postas acerca das relações entre literatura e sociedade, que tal sustentação de um “conteúdo trágico” coadune com a própria transformação do social, uma vez que aparecem modulações do mito nas suas diversas representações, mas permanece a marca da *tragicidade*.

É nesse sentido, pois, que procederemos a uma revisão da teorização acerca da concepção de *tragicidade* – vista enquanto elemento que evidencia um *conteúdo trágico* –; ou em outras palavras, discorreremos acerca da “questão do trágico” e da transformação do gênero para, posteriormente, verificarmos como tais discussões nos orientam em uma leitura comparativa e interpretativa entre as ressignificações do mito de Medeia, refletindo sobre suas representações em distintos contextos de produção e elaboração estética.

¹⁶ Nas páginas posteriores trataremos, de maneira ora mais ora menos direta, da “questão do trágico”, todavia, concordando com Lesky quando diz: “não se pode pensar em desenvolver aqui o problema do trágico em toda a sua extensão e profundidade; trata-se antes de [...] iluminar [...] uma questão, sem dúvida central, que a exposição subsequente possa reportar-se. [...] Não nos propomos [entretanto], numa simples formulação [d]a essência do trágico, mas [...] evidenciar uma parte importante de uma problemática que [todavia] continua aberta” (LESKY, 2006, p. 21).

1.1 MAPAS DE LEITURA SOBRE O SENTIDO DE TRÁGICO – DA TRAGICIDADE DO MITO

O termo “tragédia” seja empregado na forma de substantivo ou de adjetivo – trágico –, no contexto da atualidade, se pensarmos no macro da população, distante do meio acadêmico científico e na língua falada quotidianamente, parece ter uma conotação bastante distante daquilo que se concebe no campo do pensamento literário, artístico e filosófico. É comum ouvirmos expressões que associem o vocábulo a um acontecimento catastrófico, horrendo, comumente envolvendo óbitos de seres humanos.

Albin Lesky (2006, p. 27), em seu estudo sobre a tragédia grega, quando aborda a perda da “elevada concepção do acontecer trágico”, ou seja, a mutação histórica da conotação solene revelada pelo vocábulo na antiguidade, atribui aos helenistas posteriores as multivariadas refrações que o termo atingiu, apontando como uma das linhas de interpretação da palavra grega que se difundiram aquela que lhe atribui o caráter de terrível, estarrecedor; assim, “a palavra simplesmente indica o horrível, o desagradável, o sanguinário”.

No processo de transformação das línguas e das sociedades, a interpretação sofre variações. A proximidade semântica aos conceitos de “morte”, de “destruição” ou de “desastre” é evidente; contudo, em muito difere da origem do termo grego¹⁷.

É interessante notar, todavia, que a predicação trágica atual parece estar sempre agregada a uma noção de episódio, de ato, de acontecimento; isto é, o qualificativo vincula-se a um evento público, coletivo, exterior ao indivíduo, remetendo, então, mais a uma abrangência social do que aos conflitos internos de um ser humano. Ao taxarmos um evento de trágico – a queda de um avião ou um

¹⁷ Para Junito Brandão (1985, p. 10), a origem da expressão “tragédia” vem da junção dos termos “trágos”, que significa “bode”, mais “oide”, que significa “canto”, mais “ia”, ou seja, “o canto dos bodes”. Conforme Paul Harvey, em seu *Dicionário Oxford de Literatura Clássica* “[...], a palavra ‘tragédia’ (*tragoidia*) parece derivar de *tragoidoi*, significando provavelmente um coro cujos componentes caracterizavam-se para assemelhar-se a bodes (*trágoi*), ou dançavam por um bode como prêmio, ou em volta de um bode sacrificado. O sentido posterior das palavras ‘tragédia’ e ‘trágico’ resultaria do caráter triste das lendas em que se baseavam as peças conhecidas como tragédias” (HARVEY, 1998, p. 498). Independentemente da exata origem do termo, enquanto o sentido mais antigo, ligado aos rituais báquicos, só vai ressoar nos ouvidos dos estudiosos da área, a segunda conotação é a que parece ter mais se difundido até os dias atuais. Dicionários de língua portuguesa abalizam tal afirmação ao definirem “tragédia” como “[...] 3. Acontecimento funesto; desgraça; catástrofe.” (LUFT, 2001, p. 645) e “trágico” como “[...] 2. Funesto, calamitoso.” (XIMENES, 2000, p. 918).

acidente de trânsito, por exemplo –, colocamo-nos na posição de espectador e por vezes não notamos que o que atribuí à ação esta tragicidade é a perspectiva humana e não o ato em si. De maneira alguma a tragicidade é inerente ao fato: é o indivíduo, com suas angústias e anseios, permeado por um imaginário de medo e horror, que interpreta e se compadece subjetivamente daquele determinado acontecimento objetivo, fático. Isto concorda, aliás, com Aristóteles (1984, p. 248), em sua *Arte Poética*, quando este trata da *katarsis*, isto é, purgação, purificação: “suscitando a compaixão e o terror, [a tragédia] tem por efeito obter a purgação dessas emoções”, ou nas palavras de Brandão (1985, p. 14), “suscitando terror e piedade, [o conteúdo trágico] opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza”. Isto se dá, seja na tragédia grega seja na reportagem televisiva, seja o espectador crente da veracidade dos fatos ou confiante de sua natureza ficcional, porque há uma identificação entre aquele que assiste ao acontecimento e aquele que participa, protagoniza o sofrimento. O efeito de identificação com o herói ou com a vítima é responsável, então, pelo sentimento de comiseração.

Nesse sentido, embora haja discrepâncias no emprego e nas atribuições do termo desde a Grécia antiga ao contexto da atualidade, um liame é perceptível no que diz respeito ao impacto que o conteúdo trágico desperta no espectador, no receptor, seja por meio da ficção seja impulsionado por um acontecimento factual.

Se o emprego do termo sofreu profundas alterações ao longo das épocas, sendo hoje a ele atribuídas significações várias, os estudos teóricos no âmbito da Literatura e da Filosofia acerca do trágico foram e continuam sendo motivo de muita discussão, deixando, ainda hoje, a questão em aberto. A respeito comenta Szondi:

A própria história da filosofia do trágico não está livre de tragicidade. Ela é como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças. Quando uma filosofia, como filosofia do trágico, torna-se mais do que o reconhecimento da dialética a que seus conceitos fundamentais se associam, quando tal filosofia não concebe mais a sua própria tragicidade, ela deixa de ser filosofia. Portanto, parece que a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico (SZONDI, 2004, p. 77).

O pensamento de que quanto mais se procura um aprofundamento quanto ao conceito de trágico, mais as certezas se esvaecem, encontra respaldo nas palavras de Lesky (2006, p. 21) quando este diz que “é da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição”. Na obra de Szondi, o autor contrapõe o que seria o conceito de trágico a partir do ponto de vista de diversos filósofos, para, em seguida, tecer o comentário acima posto. O tom de desilusão transparece justamente pela impossibilidade de se chegar a um conceito único de trágico: este é condicionado ao próprio conceito de mundo, à própria filosofia tal qual a concebe cada pensador em sua identificação (ou negação) a esta ou aquela “corrente” do pensamento. As distinções entre o que seria o trágico para cada pensador denunciam, ademais às peculiaridades inerentes a cada filósofo, que suas formulações conceituais são, de uma maneira ou de outra, influenciadas por suas épocas e, de modo geral, por seus contextos de inserção. Além disso, o autor cita que:

[...] a preocupação primordial dos pensadores mais significativos, como Schelling, Hegel, Hölderlin, mas também Solger e Schopenhauer, não era definir o trágico, mas eles se depararam, no âmbito de suas filosofias, com um fenômeno a que denominaram o ‘trágico’, embora fosse *um* trágico: a concreção do trágico no pensamento de cada um deles (SZONDI, 2004, p. 83-84).

O estudo feito por Szondi é pormenorizado, e a impossibilidade e descrença em se chegar a uma definição de o que seja o trágico, em sentido universal, nos revela a complexidade do questionamento. Não obstante, porém, o autor busca no intrincado feixe de teorizações que se entrelaçam pontos de conexão entre os postulados de um filósofo e de outro e, diante da própria inacessibilidade de uma definição, conclui que:

[...] não existe o trágico, pelo menos não como essência. O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Pois a contradição trágica não pode ser suprimida em uma esfera de ordem superior – seja imanente ou transcendente (SZONDI, 2004, p. 84-85).

Ao rejeitar, então, a delimitação do trágico como um princípio universal, como um elemento uniforme e fixo, Szondi refuta a ideia de que possa ser definido – ou mesmo de que exista – um substrato, uma essência, em tudo de místico e inefável a que tal termo possa aludir. Conceitua, pois, o trágico como um *modus*, retirando-lhe a atribuição substantiva em detrimento de uma interpretação “adverbializada”; aproxima-se, assim, da noção de “método”, sendo este baseado nos valores do aniquilamento e do conflito de forças opositoras. Tal *tragicidade* dar-se-ia, assim, a partir da presença e do engendramento dialético destes dois fatores: o declínio, inevitável – imanente ou consumado – e o confronto, irrefutável.

Notemos, ademais, que Szondi observa que além das condições postas acima, para o reconhecimento do elemento trágico, faz-se necessário ainda que o declínio seja sofrido por aquele que *não pode* declinar, isto é, o valor apreciativo a respeito do objeto condicionado à tragicidade é indispensável ao sentimento de compaixão, comiseração, despertado no leitor/plateia, conforme havíamos mencionado anteriormente. Isso significa dizer que não existe tragicidade quando a queda se dá àquele que merece sofrer ou que em suas ações e decisões, por alguma espécie de desvio de conduta ou má índole, fez jus ao destino desafortunado; conforme Lesky (2006, p. 28), a mutação do destino, pela aventura, núcleo da situação trágica, pode promover a queda do indivíduo da fortuna para o infortúnio, ocorrendo não por uma *falha moral*, mas por um erro, um *descomedimento*¹⁸. Reparemos que este “não poder declinar” e esta “falha moral”,

¹⁸ Notemos que a afirmação condiz com a asseveração de Aristóteles: “Como a composição das mais belas tragédias não é simples, mas complexa, e além disso deve imitar casos que suscitem terror e piedade, porque este é o fim próprio desta imitação, evidentemente se segue que não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna [...] O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade” (ARISTÓTELES, 1452b, *apud* BRANDÃO, 1985, p. 14). Vemos, pois, que o fator do “descomedimento” do indivíduo, além de ser indispensável ao elemento trágico, remete à própria estrutura da tragédia enquanto gênero e, ainda, ao surgimento da tragédia enquanto culto a Dionísio na celebração anual, em Atenas, da festa do vinho, na qual os indivíduos “se embriagavam e começavam a cantar e dançar freneticamente [...] até cair desfalecidos” (BRANDÃO, 1985 p. 10). Nesse contexto, o vinho mais que um alucinógeno era signo de libertação e purificação e, como espécie de ascese à imaterialidade, os embriagados, desfalecidos, “acreditavam *sair de si* pelo processo de ‘ekstasis’, êxtase. Esse sair de si, numa superação da condição humana, implicava num mergulho em Dionísio” (BRANDÃO, 1985, p. 11). Existe aí então, implicitamente, um conflito entre a “condição humana” e a tomada de uma “condição divina”: uma mutação do ser humano, com sua efemeridade e instância terrena, em deus, em ser superior e imortal. Nesse processo, o homem, transcendendo sua condição humana por meio do *ekstasis*, supera a medida natural de sua existência, ultrapassa o *métron*, a medida da justeza, “a medida de cada um”; torna-se, assim, *anér*, ou seja, herói – um varão que ultrapassou o *métron*. Por conseguinte, a passagem do estado natural das coisas pela ultrapassagem do *métron* “é uma ‘démeseure’, uma ‘hibris’, isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a ‘nemesi’, o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata:

dependem de coadunarem os valores morais e de ética do escritor e do leitor/plateia/observador¹⁹.

Para a percepção da tragicidade de uma obra, faz-se necessário, pois, que o leitor/plateia/observador compartilhe, reconheça, os valores morais empregados pelo escritor ou artista – e inerentes ao indivíduo criador – na constituição do indivíduo que sofre a ação trágica. Deste modo, reconhece-se a tragicidade, sente-se a comiseração por aquele que se interpreta que seja “bom”, digno de piedade. O que evidenciamos, então, é que, se ao lermos uma tragédia helênica percebemos o elemento trágico e nos compadecemos diante da ação representada pelo herói, em alguma escala, conservamos ou ao menos entendemos os conflitos e angústias humanas retratadas, construídas na obra e que remetem a visões de mundo condizentes ao pensamento de determinado autor e refratárias do período em que foram elaboradas. Nesse sentido, quando assim procedemos, o que fazemos é um resgate à memória daquele contexto, relendo, reinterpretando-a segundo nossa memória de leituras, lastros culturais ou *modus* de ver (representação). É nessa perspectiva, aliás, que os textos *Gota d’água* e *Des-medeia* releem *Medeia* de Eurípedes, dando-se o intertexto a partir de uma reambientação e ressignificação que considera a distinção histórica e cultural de inserção dos textos dramáticos, resgatando a memória daquela época, contrapondo-a aos valores do contexto da atualidade.

Observemos que toda e qualquer investigação que se faça atualmente a respeito do trágico nos leva, inevitavelmente, à tragédia grega helênica, gênero que se mostrou bastante adequado para tratar dos conflitos internos, dramas e angústias do herói, concebido em sua mais alta nobreza, despertando, assim, com maior intensidade, sentimentos de compadecimento, de terror e piedade no leitor/plateia;

contra o herói é lançada [...] a cegueira da razão; tudo o que [...] fizer, realizá-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre ele as garras da ‘Moira’, o destino cego” (BRANDÃO, 1985, p. 11). O conceito, que aí se restringe especificamente à tragédia grega, parte da premissa de que o trágico dá-se pela ultrapassagem do *métron*, e a transposição desta medida nada mais é que o “descomedimento”, o “erro”, anunciado por Lesky. A inspiração vem dos rituais báquicos, mas esta ultrapassagem da medida normal, natural de cada um, que nas festas se dava pelo vinho e que por ele se alçava à condição superior, igualando-se ao patamar dos deuses, pode dar-se por outros motivos que igualmente significam a tomada de atitude do indivíduo de almejar ser algo mais do que aquilo que naturalmente ele é.

¹⁹ Conforme abordagem da Estética da Recepção, “[...] a obra é um signo estético dirigido ao leitor, o que exige a reconstrução histórica da sensibilidade do público para entender-se como ela se concretiza. A concretização [...] seria operada por meio de avaliações que o leitor atribui à obra-signo em sua consciência a partir de determinada norma estética vigente. Por isso, as concretizações de um texto se modificariam constantemente, segundo a sociedade avaliasse naquele momento a obra e seus temas e procedimentos estruturais” (VODICKA, 1978, *apud* AGUIAR; BORDINI, 1993, p. 82).

gênero este que representa os valores, os ideais, os conceitos morais, religiosos, éticos, daquele contexto sócio-cultural do período clássico.

Aristóteles, em sua *Arte Poética*, foi o primeiro a tratar da teorização da tragédia. Todavia, no contexto da atualidade, percebemos que sua contribuição diz muito mais respeito ao caráter estrutural do gênero, o que oportunizou à posteridade, aliás, aprofundar-se nas questões não tratadas ou apenas aludidas pelo pensador grego. Entretanto, será que já na *Arte Poética* não é possível verificar um germe de uma teoria do trágico? Ao menos implicitamente, talvez se possa verificar algo: quando o autor diz que a queda do indivíduo só será trágica se causada por um erro, e não por uma falha moral, parece referir-se a este “erro” como algo inevitável, que está além das forças do herói, que não pode fugir ao seu destino; a incapacidade, designada por sua natureza humana, o impede de ter uma visão e uma compreensão do todo que o cerca, culminando, por isso, no infortúnio.

Pois bem, sendo aquele que não é muito bom nem muito mau, este condiz à normalidade, ao estado natural do ser humano, ou seja, ao modelo genérico de indivíduo, fator indispensável para o sentimento de terror e piedade por parte do leitor/espectador que é capaz de se ver, como dissemos, na pele do herói; “somente quando temos a sensação do *Nostra res agitur*, quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, 2006, p. 33). Assim, tem-se a impressão de que “aquilo” poderia acontecer a qualquer um, ou melhor, de que as forças que atuam sobre o destino do herói são as mesmas que regem a fortuna de todo indivíduo. Tal concepção remete, pois, a uma visão de mundo essencialmente trágica para o homem que, sem forças para interferir em seu destino, está fadado a um fim trágico causado por uma falha impossível de se evitar. Assim, o que se tem a partir da afirmação de Aristóteles é o apontamento a “uma situação basicamente trágica do homem”, e “abre-se a perspectiva do fundo escuro da vida, da constante ameaça a tudo o que é sublime e feliz” (LESKY, 2006, p. 30).

Esta noção de que o trágico se constitui relacionado à incapacidade de solução, de escape ao infortúnio, encontra ressonância nas palavras de Goethe, que por muito tempo regeram a concepção de tragicidade. Para o escritor e teórico alemão, “todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (GOETHE *apud* LESKY, 2006, p. 33). Esta apreciação do trágico segundo as antinomias radicais dialoga com a afirmação de Szondi de que é trágico apenas o declínio que ocorre a

partir da unidade dos opostos; ou seja, faz-se necessária a presença de duas forças opositoras, conflitivas e incapazes de coexistirem em harmonia.

Estas forças contrárias, estes polos inconciliáveis que determinam uma contradição insuperável, *a priori*, surgiriam, na tragédia, do confronto entre o herói e os deuses, porém não necessariamente a este conflito se restringem, podendo, com a supressão do substrato mitológico, se manifestar, sobretudo na arte e literatura posteriores ao período clássico, no embate de “adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (LESKY, 2006, p. 31): o bem e o mal, a razão e a emoção, o dever e o querer, por exemplo. O que se apura, pois, é que, sejam quais forem as forças opositoras, a perspectiva pessimista sobressai, uma vez que por mais que lute o homem, o destino ao declínio, inerente ao trágico, é abalizado pela incapacidade de acomodação das mesmas.

Notemos, ademais, que uma distinção entre o posicionamento de Goethe e aquele apreendido a partir de Aristóteles pode ser verificada. Enquanto o conceito apresentado pelo filósofo grego remete a uma visão indissolúvel quanto ao destino humano, as palavras do pensador alemão dirigem-se somente ao elemento trágico, ao conteúdo trágico que pode atingir o homem ou não, afinal, “quando há acomodação, o trágico esvai-se”: na perspectiva de Goethe as forças contrárias são sim, inconciliáveis, todavia o embate entre as mesmas não necessariamente tem uma aplicação genérica ao mundo e ao homem, universalmente. Essas forças contrárias levam o homem à ruína, é uma queda da fortuna ao infortúnio, mas as antinomias radicais que atingem o herói trágico se limitam a ele, o mundo a sua volta pode se configurar em um estado de harmonia, de acomodação.

Nas palavras de Brandão,

O que é preciso é distinguir *conflito trágico fechado* – da ventura à desdita (*Édipo Rei, Antígona*) – de desventura à felicidade (*Alceste, Filoctetes, Íon, Helena, Oréstia...*). É que o trágico pode não estar no *fecho*, mas no corpo da tragédia. Chamamos, por isso mesmo, *tragédia* à peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o fecho (BRANDÃO, 1985, p. 15).

Brandão refere-se, na citação, à tragédia, em um sentido mais amplo, não limitando a afirmação ao contexto da Grécia helênica; contudo, uma abrangência ainda maior pode ser atribuída a essa apreciação se condicionarmos-la ao próprio conceito de trágico. À luz destas três perspectivas de abordagem do trágico, aqui

vinculadas às palavras de Aristóteles, Goethe e Brandão, mas que correspondem a linhas históricas de análise da tragicidade, Lesky (2006) elabora três conceitos de trágico que permearam as discussões teóricas acerca do tema desde a antiguidade clássica.

A primeira, a qual o autor denomina como uma *visão cerradamente trágica do mundo*, condiz àquela ótica mais pessimista de mundo, que o vê como algo inerentemente trágico, segundo a qual o destino humano está fadado à desgraça, à desdita: “é a concepção do mundo como sede da aniquilação absoluta de forças e valores que necessariamente se contrapõem, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente” (LESKY, 2006, p. 38). Esta perspectiva extrema de insolubilidade se expressa agudamente no pensamento Schopenhaueriano:

É o antagonismo da vontade consigo mesma que entra em cena aqui [na tragédia]. [...] Esse antagonismo torna-se visível no sofrimento da humanidade que é produzido, em parte, pelo acaso e pelo erro, que aparecem como dominadores do mundo, personificados como o destino em sua perfídia [...]. Por outro lado, esse antagonismo também é produzido pela própria humanidade, pelo entrecruzamento dos esforços voluntários dos indivíduos, por meio da maldade e da tolice da maioria (SCHOPENHAUER, 1938, p. 298).

Para Schopenhauer, em sua visão inerentemente trágica do mundo, as vontades humanas, ou as forças provenientes destas vontades individuais é que seriam a máquina motriz do destino humano, responsável, assim, pelo inevitável caráter trágico da nossa existência. É nessa linha de apreensão do mundo como essencialmente ruim, a partir de uma cosmovisão do trágico, que se enquadraria a *visão cerradamente trágica do mundo*, apresentada por Lesky.

A segunda conceituação histórica apresentada pelo autor (Lesky) a respeito da tragicidade é aquela que, nos remetendo à visão de Goethe, se denomina como *conflito trágico cerrado*. É a esta visão que se referia Brandão (1985), na citação anteriormente posta, quando falava de *conflito trágico fechado*, isto é, quando, a exemplo da visão de Schopenhauer, não há saída ao herói trágico; entretanto,

[...] esse conflito, por mais fechado que seja em si mesmo seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e

ruína seja parte de um todo [...]. E se o homem chega a conhecer essas leis e a compreender seu jogo, isso significa que a solução se achava num plano superior àquele em que o conflito se resolve no ajuste mortal (LESKY, 2006, p. 38).

Nesse sentido, bastaria a Laio entender, transcendendo a um nível superior de conhecimento, compreendendo o todo que o cerca e as forças que agem sobre ele, não deixar de matar Édipo quando assim orientado pelos deuses. Deste modo, o conflito encerrar-se-ia antes de começar. Por conseguinte, nesta perspectiva, é o conflito que encobre o indivíduo que o destrói, e não as leis universais do mundo.

Esta visão de que o conflito trágico se esvaeceria com a apreensão do todo, mas que uma vez mergulhado nesta contradição, escapatória não há, está presente em uma carta de Goethe, quando este escreve a Schiller, na qual afirma que pensa em escrever uma tragédia, porém confessa que (em suas palavras) “assusto-me só em pensar em tal empresa, e estou quase convencido de que a simples tentativa poderia destruir-me” (GOETHE *apud* LESKY, 2006, p. 35). Ou seja, ao abandonar a visão do todo, não essencialmente trágico, e imergir no universo do conflito trágico cerrado – mesmo que neste caso, para ele, isto dar-se-ia no plano ficcional –, o autor iria ao encontro da auto-destruição.

Por sua vez, a terceira conceituação apresentada por Lesky acerca do conteúdo trágico refere-se à presença de uma *situação trágica*:

Também nela deparamos os elementos que constituem o trágico: há as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória que, na situação trágica, se faz sentir com todo seu doloroso peso, não é definitiva (LESKY, 2006, p. 38).

A *situação trágica* coaduna, pois, com a noção anteriormente referida de que não necessariamente, para que ocorra a tragicidade, faça-se necessário um *desfecho trágico*. Esta afirmação é muito importante quando procuramos ressonâncias do trágico nas obras pós-helênicas e, principalmente, que não se enquadram na delimitação estrutural da tragédia antiga: assim como podemos dizer que já na epopeia o trágico está presente, podemos notar que em uma narrativa ou em qualquer outra manifestação literária, ou artística de modo geral, o elemento trágico pode revelar-se, seja a partir de uma cisão cerradamente trágica do mundo,

seja com a presença de um conflito trágico cerrado, seja “apenas” pela constituição de situação trágica.

Em verdade, no que diz respeito àquela perspectiva mais pessimista, que remete a uma visão cerradamente trágica do mundo, é difícil vê-la em concomitância, em convívio com a visão cristã que se disseminou e em muito influenciou e influenciou na constituição dos valores, dogmas e ideais da sociedade ocidental: a crença em uma vida eterna plena de glória e satisfação entra em evidente e talvez indissolúvel confronto com uma cosmovisão que assimile o mundo segundo uma visão de iminente desgraça universal.

1.2 DAS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO – RECONFIGURAÇÕES E DIÁLOGOS

Na acepção de Bornheim (1992), o drama trágico moderno surge como possibilidade de representação artística da dialética entre as diversas dinâmicas – desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça – e suas possibilidades de superação. Ora, a partir destas diversas dinâmicas não seria admissível que se constituísse um conflito trágico cerrado? Não poderiam estas comporem-se como antinomias, como forças contrárias que levam o indivíduo da fortuna à desdita? E a partir da possibilidade de superação, não se faz plausível a configuração de uma situação trágica? Ou mesmo se determinada obra isentar-se da perspectiva cristã – ainda que o cristianismo influencie em algum aspecto, dado o substrato cultural –, não pode admitir uma visão cerradamente trágica do mundo?

Para o esclarecimento destas questões faz-se necessário que se elucide, mesmo que em linhas gerais, como se configurou esta transformação do trágico antigo ao drama moderno que leve em conta as relações entre o desenvolvimento, a transformação da arte em sua dialética com o contexto sócio-cultural e histórico desde a Grécia clássica aos tempos da sociedade ocidental contemporânea. Neste sentido, de grande valia são as contribuições da obra *Do grotesco e do sublime* (2004), de Victor Hugo. No referido texto, escrito inicialmente como prefácio ao drama intitulado *Cromwel*, Hugo apresenta sua teoria sobre a “evolução” da poesia – que pode ser entendida como a literatura em âmbito maior –, baseada nas noções de *grotesco* e de *sublime*, como o título sugere.

O autor parte da distinção da evolução da sociedade ocidental em três épocas, a citar, a *era primitiva*, a *era Antiga* e a *era Moderna*. Para ele, a poesia desperta nos tempos primitivos junto ao surgimento do próprio homem²⁰, constituindo-se como espécie de hino; assim, o homem “canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação. [...] Eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda sua religião, a ode é toda a sua poesia” (HUGO, 2004, p. 17).

Relacionada à evolução da organização social do homem, que primeiramente era patriarcal e sucessivamente se torna teocrática, é que a poesia lírica se torna épica. A tribo vira nação. Eis os reinos. A religião toma uma forma, os ritos regulam a prece; o dogma emoldura o culto. A poesia reflete a expansão das nações, as guerras, os impérios em choque, “canta os séculos, [...] torna-se épica, gera Homero. [...] A poesia é religião e a religião é lei. À virgindade da primeira idade sucedeu a castidade da segunda” (HUGO, 2004, p.18).

É evidente a atribuição de uma ligação direta entre a sociedade e a forma como a poesia é concebida. A era clássica é, pois, apresentada como a época em que a poesia refrata o contexto de disseminação do homem distribuído em nações e a imputação dos dogmas à religião: a epopeia canta então os conflitos e as desventuras dos povos arroladas ao surgimento da mitologia, à teocracia. É corroborando com este pensamento, então, que Victor Hugo defende que a tragédia surge como reconfiguração dos ideais épicos; apesar disso observa que “a epopéia tomará várias formas, mas não perderá seu caráter” (HUGO, 2004, p.19).

Contudo, após o período clássico, com a tomada da Grécia por Roma e com o surgimento do cristianismo, a sociedade ocidental passa do pensamento antigo ao moderno. Esta nova religião, entre seu dogma e seu culto, cimenta profundamente a moral. “Ensina que o homem tem duas vidas, uma passageira e uma imortal, uma da terra e outra do céu. Mostra-lhe que é duplo e que se divide em alma e corpo” (HUGO, 2004, p. 22).

Na era antiga, quando os mitos regiam a religião e esta o pensamento e, por conseguinte, os valores do homem, predominava uma visão una e ideal de ser humano e o conceito de *beleza universal*, a mesma, atribuída aos deuses e aos mortais: na religião antiga, tudo ainda é visível, palpável carnal, seus deuses

²⁰ Naturalmente, Victor Hugo refere-se ao surgimento do homem civilizado. Notaremos, aliás, que o prefácio (assim como as teorizações presentes nele) aproxima-se mais da linguagem poética do que da estrutura científica ou filosófica, o que, na verdade, dá maior riqueza ao texto.

constituem-se assimilando às suas metades divinas, espirituais, caracteres carnavais, símiles aos do homem. O paganismo diminui a divindade e engrandece o homem: os heróis de Homero são quase do mesmo tamanho que seus deuses. O cristianismo separa profundamente o espírito da matéria. Há um abismo entre a alma e o corpo, entre Deus e o homem. Nesta época, surge “um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza: a melancolia” (HUGO, 2004, p. 23).

O que vemos é a substituição de um pensamento homogêneo – uma concepção de mundo, de universo, de verdade, de conhecimento, de religião “una”, na qual a história dos deuses se confunde com a história dos homens da mesma forma que as características, os defeitos, os valores de um são os mesmos que de outro, seguindo padrões que se aplicam ao todo – em detrimento da visão da dualidade – na qual existem dois mundos diversos (opostos, mas que se completam), sendo que a verdade absoluta está em um deus, que simboliza a espiritualidade como um todo, sendo que os valores por ele designados determinam o que é defeito (aquilo que separa o homem dele) e o que é valor (aquilo que aproxima o homem dele).

Eis, pois, uma nova religião, exposta sobre uma dupla face. O politeísmo, a filosofia dos antigos havia estudado a natureza sob uma única face, repelindo na arte tudo aquilo que se referia a um certo tipo de belo. “Tipo de início magnífico, mas, como sempre acontece com o que é sistêmico, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional”. O cristianismo coloca ao lado do *belo* o *feio*, “o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2004, p. 26). É então que, sob o espírito de melancolia cristã e de crítica filosófica, a poesia dará um grande passo que mudará toda a face do mundo intelectual: ela se porá a fazer como a natureza, misturar suas criações, sem, entretanto, confundi-las. Tudo é perfeitamente coeso. Eis um novo tipo sob uma nova forma: é o grotesco. É isso que separa a arte moderna da antiga.

[...] é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo (HUGO, 2004, p. 28).

Apesar de Victor Hugo ater-se à época (romântica), o que se nota é que o *grotesco* (nascido com o pensamento cristão) em concomitância ao *sublime*

(germinado na era clássica) se dissemina por toda a produção literária ocidental até o contexto da atualidade, sob múltiplas formas, em diversos espaços sociais e sob variadas perspectivas. Como recurso de ruptura/inversão de valores e de construção do humor e da ironia, podemos ver, por exemplo, no conceito bakhtiniano de carnavalização uma vertente desta tendência em se retratar o grotesco. Impossível não atribuir esta dualidade de valores, aliás, à figura marcante do Quasimodo, impregnada pelos valores cristãos aprisionados em uma personagem de aspecto grotesco. Uma alma sublime, bela, presa num corpo grotesco, medonho.

Reparemos, ademais, que assim como a vida terrena só existe e tem importância a partir da crença na vida espiritual, que o Mal só existe (representado na figura de Lúcifer) para fortalecer o Bem (representado na figura de deus, ou “Deus”), a presença do grotesco revela sua importância justamente na oposição ao sublime: do conflito entre os dois gênios é que a arte moderna se justifica filosoficamente e ganha força estilisticamente. Nesse sentido,

[...] junto do sublime, como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte. [...] E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo [que era sublime sobre sublime, sem contraste]. [...] Dante não teria tanta graça se não tivesse tanta força (HUGO, 2004, p. 33-34).

Desta forma, na poesia moderna, enquanto o sublime representará a alma tal qual ela é purificada pela moral cristã, o grotesco representará o papel da besta humana.

O primeiro tipo [o sublime], livre de toda mescla impura, terá como apanágio todos os encantos, todas as graças, todas as belezas [...]. O segundo [o grotesco] tomará todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiúras. [...] É a ele que caberão todas as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita. [...] O belo tem somente um tipo, o feio tem mil (HUGO, 2004, p. 35-36).

Assim, enquanto o sublime transfigura a altivez de espírito e a elevação da moral, o grotesco mimetiza a vida terrena, o homem tal qual sua realidade mundana o coloca, efêmero, passional, instintivo, soberbo: a exemplo do que ocorre na *Divina*

Comédia, a cada virtude corresponde um pecado, e as formas de manifestação de cada tipo de pecado são inúmeras.

Relacionando o surgimento do grotesco com o desenvolvimento da sociedade cristã ocidental, Victor Hugo destaca três momentos cabais desta transformação²¹, sendo, em primeiro plano, o surgimento do que define como “os três Homeros cômicos” (HUGO, 2004, p. 39): Ariosto, na Itália, Cervantes, na Espanha, e Rabelais, na França; conseqüentemente, a *Divina Comédia* de Dante; em terceiro plano, Shakespeare.

Na *Divina Comédia*, é impressionante notar como, com o grotesco que permeia todo o Inferno, a junção deste ao sublime, no Purgatório, e a destoadada do sublime no Paraíso, a obra de Dante usa desta dualidade em prol da construção de um discurso enaltecedor do divino, isto é, do caráter sublime. Interessante reparar, ainda, que justamente quando o grotesco se mostra mais evidente no texto é que os acontecimentos trágicos se revelam de forma mais expressiva (lembramos que o trágico surge na Grécia apenas sob influência do sublime): a situação de muitas das almas que sofrem no inferno, assim como as histórias por elas narradas, podem ser enquadradas no conceito de *conflito trágico cerrado* (uma vez que estão fadadas ao infortúnio eterno); já aquelas que se purificam no purgatório, apesar de alcançarem a redenção, muitas vezes embrenharam-se em vida em *situações trágicas*. O elemento trágico, em Dante, aparece então diretamente ligado ao grotesco que, por sua vez, se engendra por consequência do pecado. Vê-se, pois, que ao empregar um substrato trágico segundo a perspectiva cristã, Dante refuta a noção de que a tragicidade só ocorreria sem uma falha moral; o resultado parece evidente: não haveria sentimento de piedade àqueles que não o mereçam.

Quanto a Shakespeare, é nele que vemos o sublime representado em personagens como Julieta, em *Romeu e Julieta*, Desdémona, em *Otelo*, ou Ofélia, em *Hamlet*; é nele que surge o drama, e esse “funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia” (HUGO, 2004, p. 40). Se até Dante o sublime se sobressai, com Shakespeare e na disseminação do drama, as forças se igualam.

²¹ Há de se lembrar que, como nenhuma tendência, característica, conjuntura social e artística surge “de instante”, Victor Hugo considera que há, já na era clássica, um germe do grotesco; contudo, ali estaria subjugado ao pensamento antigo e somente serviria de alegoria ao mesmo. É, pois, a partir do cristianismo que o grotesco ganha a força e o significado que hora a ele são atribuídos.

O drama é concebido a partir do momento em que o cristianismo revela ao homem seu caráter dúplice, dizendo:

Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível e outro imortal; um carnal e outro etéreo, um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia (HUGO, 2004, p. 46).

Na acepção de Victor Hugo, o homem, então, é um lado grotesco e outro sublime. O sublime correspondendo, pois, a um plano mais imaterial, etéreo do ser humano, ao passo que o grotesco nos revelaria seu lado carnal, material. Seria nesse segundo patamar, o das coisas terrenas, o do grotesco, que habitariam os conflitos social-mundanos do homem. É neste plano, pois, que entram em cena as “diversas dinâmicas” de que trata Bornheim (1992), a desigualdade, a humilhação, a violência, a privação, a injustiça; é nesse ambiente que se manifestariam então as paixões, os vícios, os crimes e “todas as feiúras” citadas por Victor Hugo, e é nessa perspectiva que se configura o drama trágico moderno, manifestando a tragicidade, o conteúdo trágico – seja a partir de *uma visão cerradamente trágica do mundo*, de um *conflito trágico cerrado*, ou de uma *situação trágica* – por meio do conflito subjetivo do homem moderno com o caráter grotesco e ao mesmo tempo sublime de seu ser e do embate objetivo deste indivíduo com aquilo que o cerca. Conforme Maluf e Duarte,

Na tragédia moderna pode-se observar o confronto do ser humano com a ordem estabelecida pela coletividade, envolvendo o conflito da resistência do sujeito com relação ao meio, questionando os princípios de individualidade, no intuito de dispor a vontade individual em choque com uma crença. A movimentação do fenômeno trágico se reitera com a frustração da liberdade (MALUF; DUARTE, 2007, p. 405-406).

Deste modo, a dialética entre o homem e o meio social dá-se como alicerce para a configuração do trágico no drama moderno: esta tragicidade tem por premissa o conturbado confronto entre as vontades, crenças e ideais do indivíduo e a conjuntura sócio-cultural que se institui e que o aflige pela impossibilidade de superá-la.

Observamos que tal configuração do trágico na modernidade está diretamente ligada à perspectiva cristã de constituição do homem e à relação do

indivíduo com um meio social opressor – as vontades subjetivas do indivíduo são esmagadas pela esfera coletiva e seus desejos carnis reprimidos pela teologia – assim como ocorrera no contexto do surgimento da tragédia, na Grécia helênica de princípios do séc. V a.C., o elemento fundador da tragicidade justifica-se, encontra respaldo na esfera simbólica social.

Nessa perspectiva, se por um lado nos deparamos com a constatação de que o elemento trágico permeia a composição literária/artística ocidental desde o seu surgimento como algo possível de ser resgatado pela memória coletiva – e chamamos a atenção aqui para a importância, primeiramente, da linguagem escrita como instrumento de perpetuação das influências e, em segundo lugar, do conceito de intertextualidade como ferramenta para o entendimento de como, na estrutura textual, estas influências se consolidam –; reparamos, por outro lado, que jamais este elemento se conjecturou de forma idêntica em contextos/produções distintos, seja no seu surgimento no rituais báquicos, nos seus desdobramentos na epopeia, na sua ligação com os valores religiosos e nacionais gregos na tragédia esquiliana, suas implicações no estudo do humano na tragédia eurípidiana, seja em Dante, Shakespeare ou nas manifestações do drama/arte moderna. Há sempre algo de simbólico na esfera social que fará com que, em momentos e ambientes díspares, o trágico seja usado como instrumento (alegórico/semântico) de significação que dialoga com contextos (materiais/históricos) divergentes. Assim, “o que é ‘fato literário’ para uma época, será um fenômeno linguístico relevante da vida social para uma outra e, inversamente, de acordo com o sistema literário ao qual este fato se situa” (TYNIA NOV, 1971, p. 109).

O trágico, como *modus* alegórico que revela a dualidade dos opostos e possibilita, no confronto de tais, o aniquilamento, estará, então, em Ésquilo, baseado no confronto entre Deus e Homem, assinalando a necessidade de autoconhecimento do homem e a valorização da *polis*; em Eurípides, entre as forças que se levantam no interior do indivíduo, marcando as contradições da aristocracia grega; em Dante, entre a fé e o pecado, acusando a onipotência de Deus; em Shakespeare, entre a emoção e a razão, que dualizam o grotesco e o sublime no âmago do indivíduo, e nas obras mais contemporâneas, acusando com maior vigor a oposição entre as vontades individuais e a impossibilidade de alcançá-las plenamente em um contexto opressor.

Nessa linha de apreensão, se por um lado o trágico permanece como fenômeno literário, as forças opostas que o determinam mudarão conforme o contexto de inserção e as representações simbólicas que as constituem, e, nesse sentido, lembramos Cândido (2000) e Goldmann (1976) quando estes expõem que o elo mais significativo que determina o modo de relacionamento entre determinantes sociais e manifestação artística talvez se encontre na estrutura do texto, no seu encadeamento interno. É esta estrutura interna que em larga escala nos determinará a delimitação de gêneros literários; distinção e transformação dos mesmos justificam-se na intrincada relação entre os elementos internos em suas constantes e dinâmicas remodelações baseadas no substrato sócio-cultural, histórico e ideológico. Seguindo os pressupostos de Tynianov (1971), seria mais exato afirmar que não são os gêneros literários que se transformam, mas sim que os elementos internos, estruturantes dos gêneros, em diálogo com as séries literárias vizinhas, que mudam de função, conforme o requerem as “novas” proposições de criação artística, assumindo e indiciando “novos” sentidos. Essa alternância de função e sentido dos elementos estruturantes da obra artística é que acaba por constituir, dessa forma, na distinção dos gêneros. Assim sendo, no intervalo de séculos, o Coro, por exemplo, pode passar de voz unívoca que representa a moral inquestionável, na tragédia esquiliana, para a apresentação da polifonia e da dissonância de ideologias, em obras contemporâneas.

Os elementos internos que constituem a obra, restaurados de diferentes maneiras nos distintos contextos de representação simbólica, nos apontarão, então, para uma “transformação” do gênero do teatro trágico antigo ao drama trágico moderno – passando pela tragédia latina, pelo drama francês e inglês, percorrendo dois milênios e meio, – tendo como principal liame a manutenção de um conteúdo trágico ou o diálogo com os sentidos do trágico. Tal elemento trágico, todavia, manifestar-se-á e influenciará nas modulações e surgimento de outros gêneros – na literatura, o romance; em outros sistemas de signos, a pintura e o cinema são exemplos que merecem destaque –, pois que determinantes sociais em transformação exigem “novos” gêneros para manifestar questões, necessidades e anseios humanos “novos”. Estas “novas” formas de expressão podem configurar-se a partir da remodelação das estruturas antigas.

Se a obra, em sua estrutura condicionante e seus elementos internos é determinada pela inserção histórica em dada esfera social e se o indivíduo, também

ele, é atravessado culturalmente por um substrato histórico que acusa sua constituição de ser ideologicamente formada, nos afastamos da ideia de que a manifestação artística advenha de um ato isolado e da produção de um único indivíduo. Como foi dito, um autor que nasce em determinada época e em determinado local, terá uma “formação intelecto-criativa” e ideológico-social específica, condizente, de uma forma ou de outra, com aquela conjuntura sócio-cultural à qual está disposto; porquanto, sua obra poderá remeter-se à realidade, fática e/ou simbólica, em que se encontra, conforme sua “necessidade de criação” e segundo um ponto de vista, uma forma de representação da realidade característica de sua inserção ideológico-cultural. Segundo Goldmann,

Todo comportamento humano é uma tentativa de dar uma resposta significativa a uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual esta ação se verifica, o mundo ambiente (GOLDMANN, 1976, p. 338).

Conforme Goldmann, “os verdadeiros sujeitos da criação cultural são – por meio do criador – os grupos sociais, e não os indivíduos isolados”²² e, nessa linha de apreensão, a obra mais significativa é aquela cujas estruturas parecem retomar as estruturas mentais de certos grupos sociais ou estão em relação inteligível com elas. A noção de genialidade, assim, é desmistificada; Dante, Shakespeare, Ésquilo, Eurípidas, Sêneca, Homero, têm seu valor (apenas) na medida em que foram capazes de refratar, por meio do engenho e da arte, como diria Camões, em suas obras, determinadas conjecturas simbólicas de suas sociedades.

Não se trata aqui de atribuir à conjectura social o papel criador, hodiernamente atribuído ao indivíduo, ao autor, mas sim de evidenciar que as próprias representações de mundo, de realidade, de verdade, são externas ao indivíduo, dizem respeito a construções humanas de fundo cultural, simbólico e cognitivo. “A arte seria representacional enquanto manifesta a ‘verdade’ ou a ‘essência’ da exterioridade eleita como núcleo do mundo” (LIMA, 1981, p. 2). Contudo, entendidas as noções de verdade, realidade, essência, enquanto

²² “A *mimesis* não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, sempre uma coletividade se faz ouvir. Nessa coletividade de tão distintos efeitos, é possível enumerarem-se as distinções e as equivalências. As distinções atuam sobre o *mímema* e as manifestações propriamente coletivas” (LIMA, 2000, p. 57).

constructos humanos e não existências metafísicas²³, as representações do mundo mudam conforme as possibilidades de concepção da realidade por parte do indivíduo, uma vez que

[...] as formas de entendimento do mundo derivam e supõem classificações, cuja abrangência é tão só sócio-cultural: Toda classificação implica uma ordem hierárquica, cujo modelo não é oferecido nem pelo mundo sensível nem por nossa consciência (DURKHEIM; MAUSS, 1969, p. 18).

Complementando, citamos Luiz Costa Lima que argumenta:

A ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio-individual. A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas, o mundo se faz significativo (LIMA, 1981, p. 4-5).

Assim, pode-se dizer que não classificamos o real, mas sim apreendemos o que seja o real segundo nossas classificações, isto é, “não há um real previamente demarcado e anterior ao ato da representação” (LIMA, 1981, p. 6), construímos o que tomamos por real por meio da representação, pois que as classificações são de cunho social, não biológico: nada daquilo que se apreende do mundo está isento do crivo interpretativo da mente, da condição humana, do ser social. E nesse sentido, a interação verbal e a vida em sociedade podem ser vistas como o teatro da construção das representações.

Ainda conforme Luiz Costa Lima, as classificações, de ordem hierárquica, responsáveis pela construção humana do “real”, seriam determinadas pelos processos de nomeação e formulação de molduras. Tais molduras, pois, constituídas – instituídas – como verdades, têm por característica, todavia “uma constante flexibilidade”. Isto nada mais é do que dizer, pois, que o homem, as

²³ Aos moldes de Foucault (2007), em sua leitura de Dom Quixote, concebemos a realidade como signo sobre signo e não como signo sobre o “mundo real”, pois que “a verdade [...] não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas” (p. 66-67), isso porque “não há sentido exterior ou anterior ao signo; nenhuma presença implícita de um discurso prévio que seria necessário restituir para trazer à luz o sentido autóctone das coisas” (p. 91).

sociedades, nos distintos tempo e contextos históricos, dentro de noções similares, a partir de molduras construídas em dado momento, reformulam os sentidos do real, atribuem novos signos, conotações, às “coisas” antigas.

É na dialética entre a existência individual e a inserção social e no movimento histórico (atuante tanto no patamar das *infraestruturas* quanto das *superestruturas* sociais) da sociedade que esta flexibilidade se configurará. É também baseada nestas condições que se engendrarão as noções de verdade, de certo, de bom (entre incontáveis outras), vistas aqui sempre como representações e não como partes da realidade, sempre como provindas de determinado posicionamento ideológico e como permeadas pelas relações de poder, haja vista que

O sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas. As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas ‘tiram’ seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem (ORLANDI, 1999, p. 42-43).

Entra em cena, então, na forma de representação da realidade, na formação discursiva, um intrincado jogo de relações sociais entre os indivíduos, baseado no teatro das máscaras sociais e das relações de poder.

Com isso queremos dizer que, se por um lado as noções de verdade, as crenças e valores se constroem a partir de determinada formação ideológica, por outro lado, há a necessidade de afirmação destes valores por parte do indivíduo, o que sugere que sejam admitidos como válidos pelos demais, isto é, que adquiram cunho de verdade universal.

Assim, o trágico, na *Divina Comédia*, dará vigor ao terrível destino dos mortais que pecaram de forma exacerbada: o destino será trágico, cerradamente trágico, às almas do inferno. A caminhada da fortuna ao infortúnio, que na tragédia grega podia no mais levar à morte, aqui levará ao castigo eterno. A tragicidade, então, surge como elemento que assevera a crença cristã no período do pré-renascimento italiano.

Por conseguinte, se na tragédia grega a tragicidade se justifica na oposição entre deuses e homens por consequência de uma representação de mundo grega que não admite ao indivíduo a ultrapassagem de seu “limite normal” – ocasionando que toda tentativa, toda “falha” que vá nesse sentido leve o herói da fortuna ao

infortúnio, sendo esta falha ocasionada pela desmedida –, no trágico moderno, a tragicidade respalda-se na oposição entre vontades individuais e realidade coletiva por consequência da incapacidade do indivíduo – assolado pela opressão do meio social, pela humilhação, desigualdade, injustiça, entre outras “dinâmicas” possíveis – de saciar seus desejos individuais. Ora, se a visão grega é entendida dentro de um contexto em que a adequação aos moldes era necessária ao fortalecimento da *polis*, o contexto contemporâneo nos aponta a realidade do indivíduo moderno que deve existir segundo um sistema econômico-simbólico de formação cristã e fetichismo capitalista. Este, ao passo que valoriza (simbolicamente) a riqueza, impossibilita a ascensão social (que nos moldes próprios do capitalismo contemporâneo é sinônimo de acúmulo de bens) e, ao passo que propõe a vida eterna, reprime os gozos da vida terrena.

O paroxismo então determina a configuração do trágico na modernidade, e aqui vale lembrar a influência no pensamento moderno dos ideais da Revolução Francesa, molduras disseminadas em um conturbado momento histórico de reavaliação dos princípios éticos do homem, mantidas na consciência coletiva no contexto contemporâneo, seladas pelo veio da hipocrisia: igualdade, fraternidade, justiça, liberdade, antes que conquistas da civilização moderna são máscaras que escondem as contradições sociais, acusadoras, por exemplo – no melhor estilo de Maquiavel quando diz que os valores cristãos devem ser aplicados de maneira diversa aos príncipes – de direitos distintos para aqueles que detêm o poder e para aqueles que ocupam a classe subalterna. Assim,

A trilha a partir da tensão subjacente do ‘duplo padrão de moralidade’ levou a um conflito que, na realidade, encontrou escoadouro e resolução na tragédia. A tragédia foi a resposta de como a vida pode ser significativamente vivida, numa era de contradições insolúveis, por homens dilacerados por anseios ambivalentes e aspirações inconciliáveis. O herói trágico prefere o desastre às contradições internas, às lealdades divididas e a uma vida de compromisso humilhante (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 34).

Ora, se tal perspectiva aponta que a transformação da tragédia antiga para o drama trágico contemporâneo em muito se explica pela constituição do indivíduo moderno em seus conflitos para com sua condição humana num contexto social degradado, o mesmo “autor coletivo” que produz essa modificação na estrutura do trágico será responsável pela caracterização do herói romanesco.

Há um diálogo constate entre o herói do drama trágico contemporâneo e o do romance consoante a perspectiva lukacsiana – justificado pelo contexto em comum que determina a estruturação das obras – e, por conseguinte, evidencia-se que a perspectiva trágica, ao menos em certa medida, atravessa a constituição do indivíduo moderno retratado, por meio do processo mimético, nos diferentes gêneros.

Se, nos gêneros contemporâneos, a noção de erro como desencadeador do trágico, representado pelo ciúme divino, dá lugar à ideia de que o destino é trágico por conta de um contexto deturpado e de que o impulso desencadeador do infortúnio reside numa falha moral, é porque as contradições constituintes dos valores contemporâneos aproximam-nos da constatação de que não há como existir, em tal ambiente, o indivíduo íntegro, altivo, em seu todo sublime, tal qual era o modelo de herói da Grécia Antiga.

Temos, pois, no contexto grego, o herói exemplar, arquétipo da honra que deve ser seguido pelo sujeito comum. Em contrapartida, no romance, temos o indivíduo problemático que (e aí mais outro paradoxo), se, por um lado, é reflexo do contexto deturpado – tal qual o sujeito comum –, constituindo-se como ser desvirtuado (pois que se move por valores corrompidos), por outro lado, é o indivíduo que supera o estado conformista de alienação, característico do senso comum, ao adentrar na busca de resolução de seus conflitos interiores (o que, bem entendido, não significa, necessariamente, consciência de sua condição e do que motiva seus atos). É deste modo, então, que

O herói *demoníaco* do romance é um louco ou um criminoso, em todo o caso, [...] um personagem *problemático* cuja busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos, num mundo de conformismo e convenção, constitui o conteúdo desse novo gênero literário que os escritores criaram na sociedade individualista e a que chamaram ‘romance’ (GOLDMANN, 1976, p. 9).

O sofrimento trágico, pois, passa de uma esfera mais limitada de confrontos opostos centrados em antinomias rígidas e bem delimitáveis (Deus *versus* homem; lei antiga *versus* lei da *polis*; *ethos versus logos*; etc.) para o âmbito da heterogênea, complexa e multifacetada tensão entre homem e sociedade. As forças opostas, ainda que presentes e responsáveis pelo caráter trágico do conflito, mostram-se, no contexto da literatura e de outras expressões artísticas

contemporâneas, fragmentadas e constituídas de modo intrincado a inumeráveis aspectos da vida social que, pelo signo do paradoxo e da contradição, assolam o homem na contemporaneidade.

Por conseguinte, se a função do trágico na antiguidade era provocar a *catarse*, uma vez o terror e a piedade despertarem um estado de purificação, na contemporaneidade a tragicidade influirá na composição da obra artística no sentido de promover a reflexão e o deslocamento do olhar ao construir esteticamente novas representações para antigos mitos.

2 O MITO DE MEDEIA – O CICLO NARRATIVO DOS ARGONAUTAS COMO FONTE DA MEMÓRIA PARA DIVERSAS LEITURAS E REPRESENTAÇÕES

Un classico è un libro que non ha mai finito di dire quel che ha da dire²⁴ (CALVINO, 2002, p. 7).

O mito de Medeia insere-se no ciclo narrativo dos Argonautas, que se inicia a partir da disputa pelo trono de Iolco, situada na costa meridional da Tessália, conforme Brandão (2005). Esão (ou “Eso”, ou ainda “Áison”), pai de Jasão (ou “Jáson”, ou ainda “Iáson”), era por direito o detentor do reino. Sucede, todavia, que o poder passa a seu meio-irmão, Pélias, por conta de um destronamento imposto por este ou da concessão do trono por iniciativa de Esão, já em idade avançada, a fim de que o repassasse a Jasão quando o então menino atingisse a idade apropriada, conforme outra versão²⁵. O que converge em ambas as versões é que Jasão fora então educado pelo centauro Quirão – que o instruíra no monte Pélion – e que após este período retorna à Iolco para reivindicar o trono, seu de direito segundo as leis de sucessão.

Pélias, vendo no sobrinho uma iminente ameaça a sua soberania antes mesmo de reconhecê-lo²⁶, pergunta a Jasão o que este faria àquele que colocasse em risco o seu reinado, ao que teria respondido o herói que exortaria tal indivíduo em uma empreitada, tida por impraticável, em busca do Velocino de Ouro guardado por um dragão no bosque sagrado de Ares, na Cólquida²⁷. Esta foi, pois, a condição imposta por Pélias a Jasão para entregar-lhe o trono²⁸.

²⁴ “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tem por dizer” (Tradução nossa).

²⁵ BRANDÃO, 2005, p. 176.

²⁶ Fora-lhe anteriormente revelado por um oráculo que deveria suspeitar daquele que lhe viesse calçado somente com uma das sandálias, caracterização peculiar que correspondia à de Jasão no momento de sua chegada à Iolco, somando-se ao fato de estar coberto com uma pele de pantera e levar uma lança em cada mão (BRANDÃO, 2005, p. 176).

²⁷ É oportuno que contextualizemos, ainda que em linhas gerais, o mito do Velocino de Ouro: Conforme Brandão (1985, p. 60-61), o mito nos conduz a Tebas, onde reinava Átamas. Átamas se casou três vezes. Segundo a versão mais conhecida, se casara em primeiras núpcias com Néfele, de quem tivera um casal de filhos, Frixo e Hele. Tendo repudiado Néfele, o rei tomou por esposa a Ino, filha de Cadmo. Enciumada com os filhos do primeiro matrimônio, Ino decidiu matá-los, mas Zeus enviou-lhes em socorro um carneiro voador de velo de ouro, que conduziu Frixo até a Cólquida (Hele, por conta de uma vertigem, caiu no mar). Frixo, tendo chegado à corte do rei Eetes, na Cólquida, Ásia Menor, foi muito bem recebido pelo soberano que lhe deu a filha Calciope em casamento. Antes de retornar à Grécia, Frixo sacrificou o carneiro em honra a Zeus e ofereceu o velocino de ouro ao rei, que o consagrou a Ares, cravando-o num carvalho no bosque sagrado do deus.

²⁸ O mito oscila neste ponto conforme variantes que atribuem a iniciativa da empreitada: ao próprio Jasão, que conscientemente teria idealizado fazer a busca pelo Velocino, pensando na glória

Em auxílio a Jasão, foram convocados por um arauto pela Grécia toda cinquenta ou cinquenta e cinco heróis, dentre os quais podemos destacar Argos, filho de Frixo e construtor da nau Argo²⁹ – doravante os integrantes da expedição serem intitulados *Argonautas* –; Tífis, piloto da nave instruído por Atená na arte da navegação, até então inexistente; Orfeu, que ditava a cadência aos remadores e os protegia contras os cantos sedutores das sereias; Ídmon e Anfiarau, os adivinhos. Quanto aos demais, vale citar que se tratavam todos de heróis, de maior ou menor grandeza, sempre de nobre linhagem e com nomes que variam conforme a versão do mito. Destaque-se aí ainda a presença de Hércules, não obstante ter participado somente de um dos episódios da viagem.

Perigos de todo o gênero assinalaram a viagem da nau, que passou pela ilha de Lemnos, de Samotrácia, pelas Simplégades – os terríveis “Rochedos Azuis”, recifes móveis que se fecham (como colunas que se encontram interrompendo o vão) à passagem de qualquer coisa “esmagando fosse o que fosse” (BRANDÃO, 2005, p. 180) –, adentrou o Mar Negro, navegou até a foz do rio Termodonte, contornou o Cáucaso e aportou na Cólquida.

Dada sua natureza desafiadora, entrelaçada de peripécias, reveladora de perigos que colocam à prova as virtudes do herói e o transportam de um porto a outro, de uma terra a outra, de uma realidade a outra, até o destino final, que mais uma vez revela-se como uma outra realidade, consoante o que sucede a Ulisses na *Odisseia* homérica, ou a Eneias na *Eneida* virgiliana³⁰, a viagem marítima adquire aqui um aspecto de purificação, como em um movimento catártico que é signo de uma mudança de espírito, de uma renovação do ser, ou então de um amadurecimento interior.

proveniente da conquista; a Pélias, que poderia, independentemente do oráculo, não estar disposto a entregar o trono e ter pensado de antemão mandar o sobrinho a uma empreitada que inevitavelmente, a seu ver, o levaria a morte ou ao fracasso; ou, ainda, a iniciativa poderia ter partido de Hera, que, descontente por não receber as devidas honrarias de Pélias e prevendo as ações de Medeia contra o mesmo, teria aconselhado Jasão a ir em busca do velo (BRANDÃO, 2005, p. 176); (BRANDÃO, 1985, p. 61); (EURÍPIDES, s/d, p. 13); (EURÍPIDES, 2007, p. 12); (KURY, 1999, p. 222).

²⁹ “*Argo*, palavra derivada de *argós*, ‘rápido, ágil, branco’, é a rápida, a brilhante. A nau foi construída no porto de Págasas, na Tessália, pelo filho de Frixo, Argos, auxiliado por Atená. O madeirame procedia do monte Pélion, mas, para construir a proa, Atená trouxera uma peça tirada do carvalho sagrado de Dodona, à qual a deusa concedeu o dom da palavra” (BRANDÃO, 2005, p. 178).

³⁰ Vale citar que a empreitada narrada no mito de Jasão é anterior à de Ulisses (na *Odisseia*, Circe comenta com Ulisses acerca dos feitos dos Argonautas nas Simplégades – Canto XII) e, evidentemente, anterior à *Eneida*.

[A] peregrinação de Jasão reflete simbolicamente algo bem mais profundo [que a própria viagem]. Todo “pretendente”, quer a um trono, quer ao retorno ao lar, após longos anos de ausência, quer à mão de uma princesa..., tinha que passar por uma fase de purificação, numa gruta, caverna, bojo de uma baleia ou monstro – era o *regressus ad uterum* – ou numa longa viagem pelo mar, onde seria purgado pelo sal. A eficácia catártica dependia, evidentemente, da consciência e intenções do pretendente (BRANDÃO, 1985, p. 61-62).

No caso de Jasão, se a educação tomada desde a infância pelo centauro Quirão acusa a necessidade de o indivíduo atingir a idade madura para poder tomar posse da responsabilidade, que só então lhe é de direito, de subir ao poder, complementarmente, a empreitada junto aos Argonautas é a responsável por afiançar-lhe o reino na medida em que o promove à condição de grande herói. Todavia, conforme assinala Brandão, ademais ao êxito da empresa, a eficácia catártica está diretamente arrolada à tomada de consciência e aos intuitos das ações adotadas; em outras palavras e pensando especificamente na figura de Jasão e na *Medeia* euripidiana, poderíamos questionarmo-nos até que ponto a empresa assume para o herói seu valor altivo e até que ponto se pode apontar uma individualista ação que visa unicamente à conquista de poder a qualquer preço. Não antecipando ainda mais a premissa euripidiana, apontemos outro dado simbólico do mito.

Para a transposição das Simplégades, os Argonautas usam de um artifício que, sendo bem sucedido, refletiria a vontade da *Moirá* favorável à transposição: uma pomba é lançada para fazer a travessia, executada em tempo de os Rochedos fecharem-se atingindo somente as últimas penas da ave, para em seguida abrirem-se novamente, ao que a nau avança, a toda força dos remos, sendo igualmente atingida somente de raspão a popa da Argo.

Vale lembrar que, na simbologia cristã do Espírito Santo, a pomba simboliza a alma humana – separada do corpo, conforme nos apontou Victor Hugo (2004), e, portanto, separada da “mescla impura” representativa do âmbito terreno, é ícone maior da pureza e sublimidade –; na acepção grega pagã, de maneira análoga – ainda que não haja na pureza aqui a exclusão do amor carnal –, segundo Brandão (2005, p. 181-182), “acaba por traduzir o que existe de imortal no homem, o *sopro vital*, a psiqué, [...]. Em alguns vasos funerários gregos, a ave de Afrodite é

representada bebendo num pequeno recipiente, que simboliza a fonte da memória”.
Desta monta,

Logrando transpor o vão mortal das Simplégades, a pomba traduz o aprimoramento de um outro nível, a vitória sobre a morte, se bem que algo ainda falte, porquanto as penas maiores foram “queimadas” pelo entrechoque ígneo dos rochedos. A popa de Argo também danificada, ainda que levemente, [...] atesta que os heróis ainda não atingiram o nível iniciático desejável (BRANDÃO, 2005, p. 182).

A transposição do obstáculo, por si só, acusa o mérito do herói, ou dos heróis, que fazem valer suas virtudes contra o perigo, iminente e eminente. Por conseguinte, o feito deixa como amadurecimento do herói, que passa pelo processo de purificação, a lição valiosa de que “as dificuldades podem ser dominadas por uma decisão e uma coragem inteligente” (BRANDÃO, 2005, p. 182). Os rochedos, pois, são símbolos para o herói do reconhecimento do perigo, do reconhecimento da saída para tal, e da assimilação/aceitação das consequências, às quais, de acordo com o mito, não se pode fugir. Ao lado da glorificação dos feitos e iniciativas do herói valoroso está sempre a consagração do destino certo, – “irrefutável”, nas palavras de Peter Szondi (2004) –, desígnio da *Moirá*. O reconhecimento e a necessidade de aceitação que aí evidenciamos não são outros, aliás, que aqueles que engendram a fortuna trágica. Neste sentido, a premissa mesma que eleva o herói épico é a que destrói o herói trágico. Ela habita o ideário grego do *gnôthi sautón*, abaliza o valor de fundo religioso/mitológico evidenciado por Ésquilo nAs *Eumênides*, rege o comportamento humano a partir da disseminação de uma concepção fatalista do mundo.

Evidenciamos, nesta ocasião, ademais, como um mesmo mito – com um mesmo herói –, dadas suas variantes relativas às distintas versões e delimitações (já que cada mito está arrolado a outro ou outros em uma rede textual e alegórica que engloba toda a cadeia narrativa que constitui a mitologia grega) e dada a possibilidade de leituras/interpretações também variadas, pode aflorar tanto o caráter épico, correspondente ao episódio das Simplégades, quanto trágico, relativo à *Medeia* euripídiana. Não obstante, se afastarmos o mito de seu contexto cultural primeiro e agregarmos às possibilidades de interpretações as vindouras representações artísticas que, intertextualmente, revisitam o mito em tempos e sociedades outras, podemos abranger suas potencialidades de significações às

mais distintas formas artísticas, conforme averiguaremos mais adiante. Antes disso, contudo, é mister que continuemos a compreender o mito, já com Jasão na terra de Medeia.

Chegando à corte de Eetes, pai de Calcíope, Apsirto e Medeia, Jasão comunica ao rei o motivo de sua viagem. Eetes, descontente com o importuno, aceita entregar-lhe o tosão desde que este cumpra, em um dia, quatro tarefas impossíveis de serem executadas por um mortal, a citar: domar dois touros de chifre e cascos de bronze que soltavam chamas pelas narinas; arar com os touros um campo consagrado a Ares e semear no campo os dentes de uma serpente monstruosa (ou dragão) morta por Cadmo; matar os gigantes que nasceriam dessas sementes; eliminar o dragão que guardava o Velocino de Ouro³¹.

As tarefas eram indiscutivelmente irrealizáveis por um mortal, “a não ser que a grande faísca de eternidade, o *amor*, que transmuta impossíveis em possíveis, aparecesse!” (BRANDÃO, 2005, p. 183). O filho de Esão estava pronto para retornar de mão vazias quando Medeia, feiticeira e neta do Sol, talvez sob influência de Hera, se apaixona por Jasão e se compromete a ajudá-lo sob juramento solene do herói de que com ela se casasse e de que a levasse para a Grécia. Feito o acordo, Medeia lançou mão de sua magia e astúcia:

Jasão recebeu de Medeia todos os recursos necessários para a vitória completa. Deu-lhe a filha de Eetes um bálsamo maravilhoso com que o herói untou o corpo e as armas, tornando-os invulneráveis ao ferro e ao fogo. Recomendou-lhe ainda que, tão logo nascessem os gigantes dos dentes do dragão, atirasse, de longe, uma pedra no meio deles. Os monstros começariam a se acusar mutuamente do lançamento da pedra, o que os levaria a lutar uns contra os outros, até se exterminarem por completo. [...] Restava apenas vencer o dragão no bosque de Ares. A mágica fê-lo adormecer com seus sortilégios e Jasão o atravessou com sua lança, apossando-se do velocino de ouro (BRANDÃO, 2005, p. 183).³²

Eetes, todavia, negou-se a cumprir a promessa feita. Não obstante, Jasão e Medeia fugiram com o tosão levando consigo Apsirto, o jovem irmão da feiticeira³³. O rei, ao tomar conhecimento da fuga com o Velocino, vai ao enalço da filha. A

³¹ (BRANDÃO, 2005, p. 176); (KURY, 1999, p. 222).

³² Ainda que, por sua extensão, não nos caiba transcrever, faz-se mister mencionar que a passagem é ricamente narrada, em tom épico, na versão do mito retratado nos versos de Ovídio, em suas *Metamorfoses*, na primeira década da era cristã. (OVÍDIO, 2003, p. 135).

³³ Uma versão da lenda diz que Medeia teria raptado o irmão, outra narra que este a teria seguido a mando do pai (BRANDÃO, 2005, p. 183); (EURÍPIDES, 2007, p. 12).

princesa, todavia, havia previsto o ato do pai e, para despistá-lo, assassina o irmão, esquarteja-o e espalha seus restos mortais por várias direções. Desolado, Eetes se retém para procurar todas as partes do filho, dada a necessidade de conceder-lhe um funeral digno, conforme mandava a tradição.

A morte de Apsirto, todavia, desperta a fúria de Zeus, que promove grande tempestade marítima e impede o retorno da Argo. Faz-se necessário então que a nau navegue até a ilha de Circe, “a mágica e tia de Medeia purificou os argonautas e manteve uma longa entrevista com a sobrinha, mas recusou peremptoriamente a hospedar Jasão em seu palácio” (BRANDÃO, 2005, p. 184).

É nesta passagem de conquista do Velocino de Ouro e fuga da Cólquida que o mito revela toda sua complexidade. Uma primeira leitura (sobretudo se feita pelo leitor contemporâneo, em muito distante do ideário grego) tende a evidenciar a tomada de atitude de Medeia e um relativo apagamento da figura de Jasão. Ao passo que a feiticeira abre mão de tudo o que lhe é mais valioso – título de nobreza, terra natal, família e todas as suas referências ideológico-culturais – em prol de uma paixão; Jasão, não mais se valendo de suas virtudes de valoroso herói, limita-se a acatar as decisões da princesa da Cólquida e colher os benefícios daí vindouros.

A questão, entretanto, habita a “grande faísca” citada por Brandão, o *amor*. É baseado no ideal de herói grego, signo maior do homem altivo, poderoso, capaz daquilo que a outros seria impossível, que a paixão desperta no peito de Medeia. A perspectiva é, como se percebe, sobressalentemente falocêntrica, tal qual era a sociedade grega aristocrática; contudo, conforme essa linha de apreensão, Jasão teria sido ajudado pela feiticeira justamente por merecer ser ajudado, por ser portador dos valores que devem ser enaltecidos e, por conseguinte, amados. Esse é o princípio que rege as ações de Hera, sempre disposta a ajudar o herói. Entretanto, como os desígnios do *amor* são incontrolláveis, como o *Éros* atinge as camadas mais profundas do ser, as ações não encontram os limites fixados pelo *logos*, como expõe Platão no livro X da *República*. É em concordância com essa perspectiva que nas *Metamorfoses* de Ovídio temos:

A filha do rei, Medeia, apaixonou-se imediatamente por Jasão
E lutou contra esse sentimento com todas as suas forças,
mas quando a razão
Não conseguiu mais controlar o coração, exclamou: “Medeia,
Você luta em vão; porque alguns deuses
Estão contra você. Fico pensando se isso

Pode ser aquela coisa que chamam amor ou algo parecido.
 Por que deveriam as ordens de meu pai ser tão cruéis?
 Um sujeito que eu
 Apenas olhei rapidamente pode morrer, e estou temerosa por ele!
 Por que isso? Moça infeliz, arranque de seu coração
 Esse fogo que a consome. Se pudesse fazê-lo,
 Seria mais fácil, mas algum poder
 Me impede, e contra a minha vontade. A razão chama
 De um lado, o desejo de outro
 (OVÍDIO, 2003, p. 133).

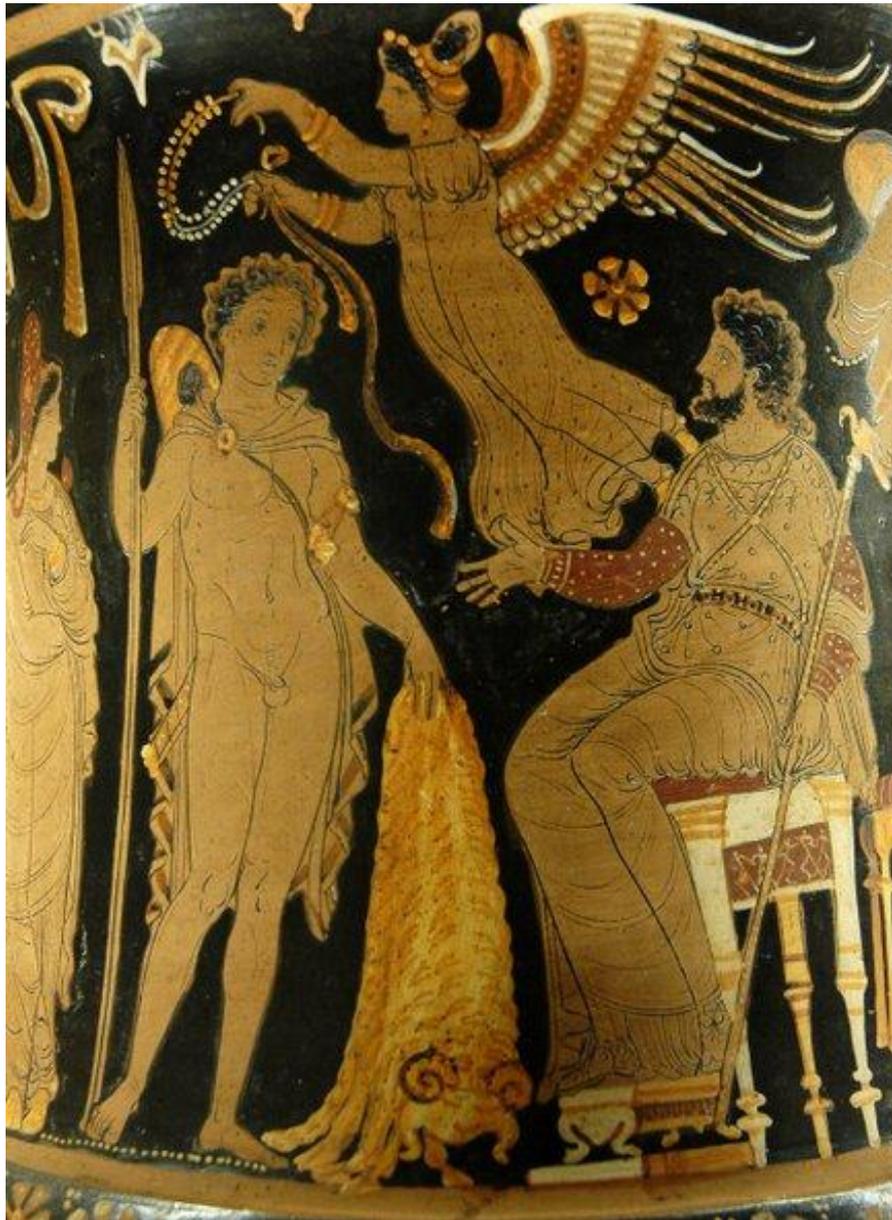
A oposição entre razão e o desejo nos remete à tragédia de Eurípides, conforme trataremos adiante. Por conseguinte, é a partir da cegueira da paixão e expressa em Jasão a motivação de tal manifestação que Circe interpela Medeia e exclui o grego de sua casa sagrada. Como dirá Medeia em um ponto posterior do mito, na tragédia de Sêneca, “era o meu infeliz amor que me armava a mão” (SÊNECA, s/d, p. 103). Os atos atrozos que despertam a fúria de Zeus, pois, advêm destas circunstâncias e podem ser atribuídos tanto a Medeia, autora e idealizadora das ações, como também podem ser conferidos a Jasão, motivador das ações, afinal, “quem aproveita um crime, desse crime é autor” (SÊNECA, s/d, p. 119).

Deste modo, a concepção de um Jasão que se apaga frente à liderança de Medeia pode abrir espaço à interpretação, mais coerente com o ideário grego helênico, de que o herói se vale de suas virtudes para conseguir conquistar seus objetivos, em última análise, segundo tal perspectiva, nobres³⁴. Tal reflexão leva ao leitor/público, conseqüentemente, a noção de que os bons e justos, isto é, os representantes do padrão moral de comportamento, são beneficiados pelo destino – novamente a *Moira* entra em ação – justamente por serem tal qual são e agirem movidos por princípios valorosos.

A permanência da visão enaltecida do herói em detrimento da feiticeira é o que parece reger, pois, as representações do mito no contexto helênico, uma vez que aparecem com certa frequência nas pinturas desde vasos gregos a outras manifestações em argila e mesmo fora do contexto grego.

³⁴ Mais uma vez, tal linha de apreensão ressoa no contexto latino conforme o que nos indica o texto das *Metamorfoses*: “[Medeia questionando-se acerca de Jasão:] Somente quem tem coração de pedra/Não se sentiria tocado pela juventude de Jasão, sua masculinidade,/Sua nobre origem. Sua beleza seria capaz de sensibilizar/uma rocha – pelo menos/a mim ela tocou./[...] seu espírito/É nobre, seu corpo bonito. Não preciso nunca/Temer que ele me engane, ou esqueça de meus préstimos” (OVÍDIO, 2003, p. 134).

É nesse sentido que, na imagem reproduzida abaixo³⁵, a figura consagrada será a de Jasão, quando da entrega do Velocino a Pélias: depois de quatro meses de viagem de regresso, tendo passado por perigos outros que se adicionam aos da viagem de ida e tendo obtido em alguns casos ajuda de Medeia, a nau e os Argonautas aportam em Iolco. Após consagrar em Corinto a nave a Posídon, Jasão entrega a Pélias o Velocino de Ouro, cena retratada na imagem que reproduz um recorte da pintura do vaso, datado de aproximadamente 340 a.C.:



³⁵ Imagem disponível em <<http://mythagora.com/bios/jason.html>>, assim como em <http://www.platos-academy.com/archives/jason_and_the_golden_fleece.html>. Acesso em dezembro de 2011.

A pintura da ânfora é de autoria desconhecida; historicamente, é atribuída ao epíteto “Pintor do Mundo Subterrâneo”³⁶. No corte que se reproduz acima, o herói é representado nu, com a lança à mão direita e o tesouro conquistado à esquerda. Não obstante a arma e o velo denotarem seu valor de guerreiro, o enlevo de seus dotes manifesta-se na exposição do corpo, que pode ser posto em contraste com a figura de Pélias. Vestido com a túnica que representa seu posto aristocrático e sentado ao trono que assevera seu poder, o rei de Iolco fita os olhos de Jasão, ainda assim, de baixo para cima. Ao erguer o rosto, coloca em evidência o posto altivo do herói, que doravante será laureado por uma coroa de flores.

As figuras femininas também parecem estar em posição de inferioridade em relação ao herói. A imagem alada é a personificação da própria vitória do argonauta, sendo o dote o signo de sua submissão ao valor do feito e à honra de Jasão. Ademais, à esquerda se vê, por trás deste, uma mulher, em menor destaque dentre as quatro figuras humanas retratadas³⁷, que pode remeter-se tanto a uma serva quanto a Medeia. Separada do varão pela lança e quase que alheia à ação (entrega do velo e coroamento de Jasão), esta figura representa, em primeira instância, a posição marginal que a mulher ocupa no contexto social da época. Não obstante, pode-se interpretar aí uma posição igualmente inferior, marginal, de Medeia em relação a Jasão no que diga respeito às conquistas da expedição. Ademais, a princesa poderia ainda ser assimilada como parte das conquistas do herói. Conforme vemos em Ovídio: “[Após ter dominado o dragão] Jasão ganhou o espólio/De ouro. Orgulhoso, tomou também/Outro espólio, a mulher que o ajudara a vencer,/E então finalmente voltou para casa, para o porto de Iolchos,/Um vitorioso com uma esposa” (OVÍDIO, 2003, p. 137).

No entanto, apreendendo a imagem do caso em um sentido mais metafórico, o observador, atravessado pela compreensão do mito e instigado com a ambivalência da significação, pode ver na suposta posição de inferioridade a presença mesma do poder da feiticeira. Não sem companhia – ou por ventura na companhia dos demais Argonautas – que Jasão se apresenta para a reivindicação do prêmio prometido e para a glorificação. Vindo só, mostraria sua autossuficiência:

³⁶ O vaso encontra-se, desde 1818, no *Musée Du Louvre*, Paris, França (<<http://www.louvre.fr/>>). Acesso em dezembro de 2011.

³⁷ Considere-se que, logicamente, conforme a perspectiva adotada pelo observador da ânfora, o enquadramento da cena é alterado. A afirmação vale, evidentemente, para as demais imagens de vasos reproduzidas ao longo do texto.

é o herói altivo, pleno, que mimetiza um ideal de indivíduo característico por seu poder de realização. Vindo com os companheiros da Argo, colocaria em destaque a coesão dos indivíduos que agem em prol de uma conquista valorosa. A mulher que acompanha Jasão, que está por trás da entrega do Velocino de Ouro, pois, faz rememorar aquilo que depõe contra a autossuficiência tanto do herói individual (Jasão) quanto do herói coletivo (os Argonautas): não sem a ajuda de uma mulher – que soma a sua posição marginal de gênero feminino à marginalidade de sua condição bárbara – que o mais alto dos feitos foi alcançado, ou mais, foi somente por conta de tal auxílio que a expedição teve seu êxito. Nessa linha de apreensão, a representação do vaso, se por um lado coloca em evidência a passagem do mito em que Jasão é corolário da conquista e enaltece sua altivez, não deixa de assimilar o caráter contraditório e ambivalente de um mito que, ao passo que ergue o herói, coloca em xeque as premissas que o sustentam.

As versões do mito a partir deste ponto, em que há a entrega do velo, variam muito. Mas, segundo a versão mais seguida, Pélias teria negado o trono a Jasão. Entregue o trono ou não, Medeia, vingando o marido, teria assassinado Pélias por meio de uma artimanha e um feitiço: convencera as filhas do rei a lhe fazerem uma poção de rejuvenescimento; para tanto, deveriam cortá-lo em pedaços e fervê-lo em um caldeirão de bronze juntamente com a composição mágica que somente ela conhecia³⁸. Não tendo Pélias ressuscitado, as filhas, horrorizadas pelo ato praticado, fugiram para a Arcádia. Jasão e Medeia foram expulsos de Iolco pela população revoltada e tiveram de fugir para Corinto.

É interessante observar que a partir deste ponto o mito, a narrativa dos Argonautas e a tragédia de Eurípides se entrelaçam. Na verdade, dada a disseminação da obra euripídiana, esta acabou por suplantar outras versões que pudessem haver dos acontecimentos posteriores que, todavia, doravante situamos:

Conforme a narrativa em Eurípides, passado algum tempo em Corinto, o rei da cidade, Creonte, oferece a Jasão sua filha Creusa em casamento com a ressalva de que para tanto se separe de Medeia, com quem tem já dois filhos. Apaixonado por Creusa – ou pelo trono, já que o rei estava em avançada idade –, o herói aceita a oferta (e a condição imposta) e Creonte dá ordens para que a feiticeira saia da

³⁸ Para persuadir as princesas, Medeia realizou o feitiço com um cordeiro (ou com Esão, segundo outra variante), sendo que o sucesso da vingança se daria, logicamente, com a substituição da poção verdadeira por outra (BRANDÃO, 2005, p. 186-187); (EURÍPIDES, 2007, p. 13); (KURY, 1999, p. 251).

cidade; contudo ela pede para permanecer ao menos mais um dia. Pedido acatado pelo rei, Medeia lança mão de sua vingança avassaladora: impregna de venenos mortais um vestido e alguns adereços e manda-os a Creusa por meio dos filhos, como pedido de desculpas por ofensas anteriormente proferidas e como presente de casamento. Após experimentar os presentes, de imediato a princesa grega é envolta por chamas misteriosas, que a consomem até a morte. O pai, indo em socorro de Creusa, morre junto à filha e todo o palácio é tomado pelo fogo. Sem obstar, no intuito de atingir da forma mais hedionda o ex-marido, Medeia mata os filhos³⁹ e foge em uma carruagem puxada por cavalos alados, presente de Hélios⁴⁰.

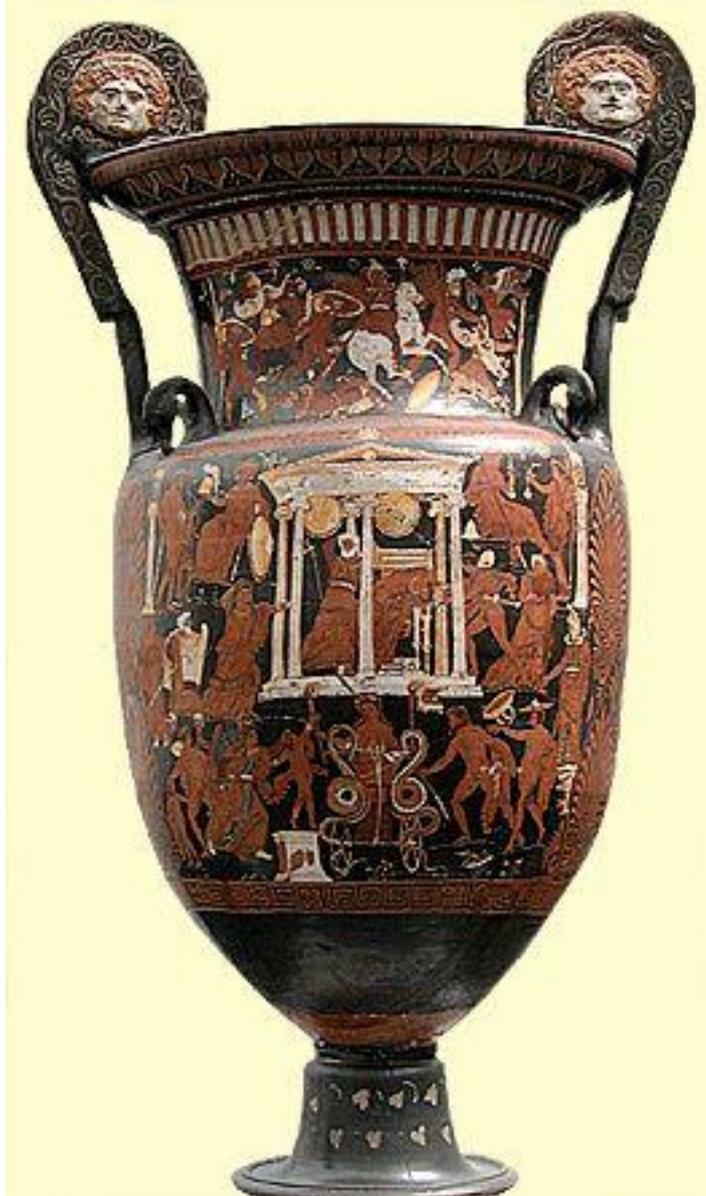
Neste ponto pode ser enriquecedora a apreciação das imagens de um vaso originário da região de Apúlia, sul da península itálica, datado de, aproximadamente, 325 a.C, de autoria desconhecida⁴¹, e que retrata algumas das passagens do mito de Medeia presentes na peça euripidiana⁴².

³⁹ Em outra versão, os filhos de Medeia e Jasão teriam sido mortos pelos habitantes da cidade, em resposta aos atos da feiticeira (KURY, 1999, p. 252). Na verdade, entre os helenistas há quem defenda, conforme cita Brandão (2005, p. 189), que Eurípides teria “criado” a morte dos infantes pelas mãos da mãe.

⁴⁰ (EURÍPIDES, s/d); (KURY, 1999, p. 251-252).

⁴¹ A autoria da pintura, historicamente, é atribuída também ao epíteto “Pintor do Mundo Subterrâneo”. O vaso encontra-se atualmente no Museu de Antiguidades de Munique (<www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung/index.html>). Acesso em dezembro de 2011.

⁴² Imagens disponíveis em <<http://greciantiga.org/img/index.asp?num=0967>>, <<http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung/index.html>>, assim como em <http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/index6.html>, vinculado ao ©*The VRoma Project*. Acesso em dezembro de 2011.



O vaso, com imagens em tons avermelhados sobre fundo negro⁴³ representa, simultaneamente, várias passagens da *Medeia* de Eurípides, dentre as quais está a cena da morte dos filhos de Jasão e Medeia e a fuga da feiticeira, conforme a imagem em destaque abaixo, que dá uma perspectiva da parte lateral inferior da ânfora.

⁴³ “A figura-vermelha é simplesmente o inverso da figura-negra. O pintor de vasos, em lugar de fazer suas figuras em silhueta negra sobre a argila vermelha, pinta o fundo de preto e deixa as figuras na cor natural da argila. As vantagens da nova técnica [surgida a partir do século V a.C] são óbvias; o pintor de figura-negra precisava gravar os detalhes internos das figuras, enquanto o pintor da figura-vermelha pode apenas pintar ou desenhá-los, representando assim o movimento com maior naturalidade” (STRONG, 1966, p. 57).



Neste recorte, ao centro está Medeia, em vestimenta de destaque que evidencia sua condição de bárbara e feiticeira. A princesa da Cólquida traz um dos infantes pela mão esquerda e carrega na destra o punhal, arma do crime. Jasão, à esquerda, observa a cena ao passo que tenta proteger o outro filho. Traz consigo a lança característica do guerreiro grego. À direita, em seu carro mágico guiado por serpentes, aparece o deus Sol, ou Hélios, aquele que assegura a fuga de Medeia, a quem aguarda cometer o ato de violência.

A cena destacada no enquadre seguinte, por sua vez, faz menção à morte do rei e da princesa de Corinto no palácio.



À esquerda da imagem, temos Creonte, que titubeia, envenenado ao ter ido em socorro à filha, que padece no trono, ao centro, ainda em posse dos adornos oferecidos por Medeia. Em auxílio à princesa também aparece Jasão, que chega tarde para evitar o crime. Observemos ainda, à extrema direita, a serva, compadecida pela cena que se inscreve.

Reparamos, primeiramente, o destaque dado pelo artista, em sua leitura do mito e da peça euripídica, às cenas mais denunciadoras do caráter criminoso e violento da ação dramática, as quais nos remetem, forçosamente, à protagonista. Do complexo jogo de motivos e ações que levam ao desfecho catastrófico, representam-se, na iconografia, com maior enfoque, os atos estupefacentes e, por conseguinte, mais emblemáticos. Catalisa-se, deste modo, a predicação sanguinolenta remetida, no mito, à personagem Medeia e aos fatos que, por onde ela passa, ocorrem.

Em acréscimo, ao passo que a representação teatral reserva ao interior do palácio o ato de violência, sendo sua menção de nenhum outro modo senão que pela palavra, as pinturas vinculadas ao vaso, por sua própria natureza iconográfica, trazem para o público/observador, em primeiro plano, os atos impetuosos.

Ressaltemos, todavia, que ainda que estando em evidência, a violência não será retratada no seu auge: o punhal anuncia o crime a ser cometido contra os filhos em uma cena e na outra os nobres de Corinto aparecem já padecendo. O assassinato em nenhum momento figura diante dos olhos (como o colocará Sêneca e como o representará o Pintor de Íxion, conforme veremos mais adiante), sua alusão como tal remete ao porvir ou ao patamar do “já consumado”. Não vemos a lâmina perfurar o corpo do infante e, ao contrário da Serva, única testemunha do ato, não vemos a princesa se contorcer em dores pela ação do fogo. Se na primeira cena Jasão protege o filho ainda vivo – e sabemos que inutilmente, por conta da memória coletiva (compartilhada entre público/observador e artista) que nos remete ao mito –, na segunda, o herói aparece tardiamente, sem mais nada poder fazer senão aquilo que cabe à vítima da vingança: sentir as dores do infortúnio. Mesmo na representação pictográfica o sentido fatalista do trágico está presente, a desdita do destino posta de antemão, antes de se consumir, e o sofrimento, irrefutável, ao qual não se pode escapar.

Por volta da mesma época, todavia, o Pintor de Íxion⁴⁴ nos apontará que é no encontro entre a formação do ideário latino e a herança cultural grega que a ação criminosa passa da alusão que vela o ato de violência à retratação direta do assassinato. Trata-se de uma ânfora alongada, em tons de vermelho sobre fundo negro, com detalhes em branco e dourado, conforme imagem que reproduz uma das laterais da peça⁴⁵.

⁴⁴ Ao que se sabe, a produção do autor, originário da região de Campânia, ao sul de Roma, data do período entre 330 e 300 a.C. O vaso encontra-se no *Musée Du Louvre*, Paris, França, desde 1863.

⁴⁵ Imagem disponível em <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/06.1021.240>> e em <<http://www.artmuseum.gov.mo/photodetail.asp?productkey=2008041201027&lc=2>>. Acesso em dezembro de 2011.



Ainda que a lâmina não apareça perfurando o corpo do infante, o movimento do golpe e, sobretudo, a presença do sangue, em vermelho mais forte e jorrando do flanco esquerdo da criança, indicam o enfoque dado, na obra, ao ato da agressão e à crueldade agregada ao infanticídio⁴⁶. As vestimentas e adornos da feiticeira, assim como ocorre na representação anterior atribuída ao Pintor do Mundo Subterrâneo, que remete à origem bárbara de Medeia, evidenciam o caráter de brutalidade e anormalidade da ação praticada. A face da princesa da Cólquida está mais para o tom de compenetração do que para o tom de compadecimento. O sentimento de piedade ou a identificação para com o sofrimento alheio só ocorre do observador/público para com o infante que padece. De Medeia para com o filho só parece haver frieza e determinação, e do observador/público para com a bárbara, estranhamento.

Se a ação retratada – que neste vaso é a única, em contraposição à disposição do vaso anteriormente visto, que recorre a diversas passagens da peça euripídiana – e a disposição das duas personagens acusam a terribilidade da ação, a ambientação, a julgar pela representação arquitetônica e a estátua de Apolo sobre um pilar, remete-nos a um santuário, o que significa atribuir ao feito um certo tom de sublimidade, haja vista que o aproxima do ritual religioso. É premente pensar, neste momento, na dualidade *grotesco/sublime* apresentada por Victor Hugo (2004); todavia, há de se ressaltar que aqui o grotesco está longe de mostrar sua força mais criativa, no mais, desponta como matiz que atribui uma maior profundidade ao conflito que, ainda neste momento, permanece guiado pelo espírito do sublime.

Reparemos que o menino, acometido pelo golpe, volta o rosto para a imagem do deus. Se a mãe, nesta ocasião, representa o ato criminoso, atroz, o deus, por sua natureza, é o sentido sacro, que nos revela que o ato não encerra seu sentido, em suas justificativas e consequências, no patamar terreno. Conforme o enfoque é dado a uma ação específica e criminosa do mito, o que pressupõe o apagamento da complexa rede de acontecimentos que envolve a narrativa mítica, a ação adquire um

⁴⁶ Conforme Arlette Jouanna (2010, p. 23), a atribuição do referente “sangue” à noção de “essência da vida” é peculiar ao surgimento do pensamento moderno, mas ancora-se em premissas aristotélicas; em síntese, pois, parte-se da ideia de que o sangue se encontra na fronteira do corporal com o espiritual: “sua natureza sutil o torna próprio a veicular as substâncias aéreas chamadas de “espíritos”: o espírito natural era produzido pelo fígado, o espírito vital provinha do coração. [...] O sangue [...] concentra em si mesmo toda a essência de uma pessoa. E a teologia cristã do sangue do Cristo consolidou ainda mais essa valorização do sangue humano” (p. 24). É nesse sentido, pois, que mais do que presença da agressão física, o sangue, por si só, agencia a ideia de crime contra a vida, segundo o ideário cristão, entendida como dom divino, o que agrega maior atrocidade ao ato da violência.

grau maior de gratuidade. Em contraponto, a elevação do patamar terreno da ação por meio da ascese à religiosidade nos resgata à memória a necessidade de compreensão do ato de acordo com sua inserção em um universo mítico e transcendente à ação.

Encerrando o chamado ciclo narrativo dos Argonautas, resta comentar que são muitas as versões que tratam tanto do destino de Jasão quanto de Medeia após os acontecimentos em Corinto. Quanto ao herói, embora haja uma versão segundo a qual ele teria retornado a Iolco para reconquistar o trono, a tradição mais seguida é de que “Jasão pereceu tragicamente em Corinto” (BRANDÃO, 2005, p. 191): de maneira, poder-se-ia dizer, espalhafatosa, em um dia de muito calor, descansando junto à nau, uma viga despencou e matou-o. Medeia, por sua vez, teria fugido para Atenas, onde cometeu novos crimes; fugindo em retorno à Cólquida, matou Perses, o usurpador do trono de seu pai, entregando o poder novamente à Eetes⁴⁷.

Sejam quais forem os destinos de Medeia e Jasão, o que marca o desenlace do mito é o ocorrido em Corinto, signo da caminhada do *amor* incondicional, pronto a qualquer crime que o proteja, ao *ódio* aterrador, ainda mais fugaz e devastador em suas consequências trágicas.

Como tudo na narrativa do gênero trágico está indicado de antemão, também o destino ao infortúnio de Jasão (e também o de Medeia) é abalizado previamente. Primeiramente, vale elucidar que o *amor* entre o grego e a princesa da Cólquida pode ser indicado como um crime contra a natureza. Assim como Aquiles o repetirá na *Ilíada*, o herói se une a uma sacerdotisa, uma mulher que deve ter a vida destinada à prática religiosa, em tudo voltada a sua espiritualidade. É paradoxalmente, portanto, que justamente as magias da feiticeira são-lhe a salvação e a derrota.

A proteção de Hera ao herói se exerce através de Medeia, sem a qual Jasão não teria executado as tarefas impostas pelo rei da Cólquida. Filha de Eetes, confundem-se nela o poder de Hélios, o Sol, e as forças da noite. A princesa da Cólquida pertence ao elenco de mulheres versadas em magias e em poderes ocultos. Como Agamede, Hecamede ou Perimede, é imaginosa, dotada de uma inteligência solerte e astuciosa, graças à qual todas as forças, por maiores que sejam, são vencidas. [...] As magias de Medeia abrem a Jasão o caminho para a conquista do velcino de ouro, talismã cuja perda significa para Eetes a destruição do poder real. [...] A aliada,

⁴⁷ (KURY, 1999, p. 251-252).

todavia, pode tornar-se uma inimiga tanto mais perigosa quanto para ela o casamento é algo contra a natureza (BONNEFOY, 1981, p. 65).

O erro, o crime cometido contra a natureza, contra sua própria condição, desencadeador do movimento trágico, aplica-se, assim, simultaneamente, a ambos.

Complementarmente, a conquista do Velocino de Ouro, tesouro de valor inestimável e imagem da pureza, deve conjecturar-se como prova da justeza de caráter do herói, indispensável ao merecimento do trono, todavia,

[...] no símbolo ‘tesouro’ se encontra a significação sublime do dourado, o que faz que, no mito dos argonautas, o *ouro-tesouro* seja substituído pelo velo de ouro. A cor dourada é um símbolo solar, mas o *ouro-moeda* é um sinal de perversão, da exaltação impura dos desejos. Matando o dragão, o herói poderá encontrar o tesouro sublime, mas pode igualmente arrebatá-lo sob sua significação perversa. [...] Substituindo o velo de ouro, imagem da pureza, pelo símbolo mais geral do tesouro em sua significação equívoca, surge claramente a ameaça: os argonautas expor-se-ão ao fracasso quanto ao plano essencial de sentido oculto e, ao invés de conquistarem o tesouro sob sua configuração sublime, encontrá-lo-ão em seu significado pervertido. O chefe dos heróis da Argo é Jasão. Seu objetivo inicial não é a busca do velo de ouro. Essa demanda é somente uma condição a ser cumprida, a fim de recuperar o trono de seu pai. Mas, se o velo é de ouro, surge, de imediato, um problema: conquistado o ‘tesouro’, com que espírito o herói exercerá o poder? Se encontrar o velocino de ouro sob seu sentido sublime, purificando-se de sua aspiração dominadora, seu reinado será justo; se, ao invés, descobri-lo sob seu signo pervertido, isto é, se ceder à tentação perversa, seu reino será marcado pela injustiça (BRANDÃO, 2005, p. 195).

A julgar pelas suas atitudes em Corinto e levando em conta os meios pelos quais adquire o “tesouro”, parece transparecer no filho de Esão um herói dominado pela necessidade de poder, capaz de qualquer crime para alcançar seu objetivo. O signo da justeza, responsável por medir as ações, dá assim lugar ao individualismo que cega o herói a qualquer fato que o desvie de sua conquista, a partir daí, tomada como obsessão. A figura do homem que reivindica o trono, a nobreza, somente com uma sandália é já indício do “espírito desprotegido. De uma incompletude. O pé descalço do herói é uma nova imagem do homem ‘coxo’, deformado pela educação” (BRANDÃO, 2005, p. 196). Nessa perspectiva, se o Velocino é tomado, Jasão o faz pelo veio do artifício que ilude e contorna o obstáculo. Não há uma conquista do Velocino, há o rapto do tesouro, uma vez que ele “se esquivou do trabalho interior e

heróico: a *catarse*. O fecho do mito só pode traduzir esse estado interior culpável do herói decaído (BRANDÃO, 2005, p. 201).

A ganância desmedida, conseqüentemente, implica, para um rei, um defeito, um desvio de moral, a citar, pôr os interesses pessoais à frente da pátria. O discurso, no contexto atual, pode soar como de senso comum, mas para a Grécia helênica era ícone da conduta justa e, mais, necessário para a proliferação dos ideais da boa conduta. O mito, assim, assume seu caráter doutrinário como divulgador de certo padrão de leis e valores, isto é, assume seu papel social de construtor de uma ética.

Para tanto, mais que uma representação artística, o mito, como elemento constituinte de uma religião, é tomado como “representação da realidade”, faz parte do real, desfruta, deste modo, do caráter de verdade. Nesse sentido, para o indivíduo formado ideologicamente no contexto em que este se dissemina, que cresce e morre formando todo seu ideário a partir destas lendas narradas, de geração para geração, o mito “designa uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2000, p. 7).

Assim, além de constituir-se como parte da realidade, assume a particularidade de ser uma realidade mais nobre, mais importante do que aquela hodierna. Sua exemplaridade então se manifesta extremamente arraigada à assimilação da realidade assim como se arquiteta pela fé, pela crença, ao que se averigua a impossibilidade de contestá-lo. Negar o mito é desvirtuá-lo, é negar a realidade.

Porquanto,

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento. [...] O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade [...] de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado [...] no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo (ELIADE, 2000, p. 11, grifos do autor).

Desta monta, como “fragmento da realidade”, o mito de Jasão, semelhantemente aos demais que formam a assim chamada Mitologia Grega, narra uma parte do passado; ocorrência que, exemplarmente, deixa uma “lição” (ou várias). Os entes sobrenaturais, deuses, semideuses, ou heróis⁴⁸, são, de alguma forma, os antepassados do povo, os fundadores das cidades e, dessa forma, os inauguradores de determinada forma de viver. Criadores de determinada consciência cultural, determinam, regem, sacramente, as leis do mundo. Indicam, pois, o justo e o não justo, medidos conforme a ocorrência primeira de determinadas ações e comportamentos. O mito, assim, constitui-se como referência, matéria da realidade à qual recorre o indivíduo quando procura explicação ou resposta para as coisas do mundo.

É através da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade transmundana, que nasce a ideia de que alguma coisa *existe realmente*, de que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de conferir uma significação à existência humana. É através da experiência do sagrado, portanto, que despontam as ideias de *realidade*, *verdade* e *significação* (ELIADE, 2000, p. 123-124, grifos do autor).

Nessa perspectiva,

A religião grega arcaica e clássica [...] mergulha suas raízes numa tradição que engloba a seu lado, intimamente mesclados a ela, todos os outros elementos constitutivos da civilização helênica, tudo aquilo que dá à Grécia das cidades-Estado sua fisionomia própria, desde a língua, a gestualidade, as maneiras de viver, de sentir, de pensar, até os sistemas de valores e as regras da vida coletiva (VERNANT, 2006a, p. 13).

Assim, ao contrário das leis modernas que estabelecem normas ao homem pela frieza do código escrito e de uma complexa estrutura social, o mito guia o indivíduo segundo certo padrão moral por meio da sacra identificação com o ente sobrenatural (leis não escritas).

⁴⁸ Conforme Eliade (2000), partindo de uma fórmula sumária, pode-se dizer que os heróis gregos compartilham uma modalidade existencial *sui generis* (sobre-humana, mas não divina) e atuam numa época primordial, a mesma que acompanha a cosmogonia e o triunfo de Zeus. A atividade do herói se desenrola depois do aparecimento dos homens, mas num período dos “começos”, quando as estruturas que formam a realidade não estavam definitivamente fixadas e as normas de conduta ainda não tinham sido suficientemente estabelecidas. O seu próprio modo de ser revela o caráter inacabado e contraditório do tempo das “origens”.

Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. [...] Essas histórias constituem para os nativos a expressão de uma realidade primeva, maior e mais relevante, pela qual são determinadas a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade. O conhecimento dessa realidade revela ao homem o sentido dos atos rituais e morais, indicando-lhe o modo como deve executá-los (MALINOWSKI, 1955, p. 101-108).

Se, como apontou Luiz Costa Lima (1981, p. 4-5), “a representação é o produto de classificações” e se “as representações são os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres”, postas as palavras de Eliade, Vernant e Malinowski, fica evidenciado como o mito, para os gregos, adquire seu papel de “representação da realidade”. A narrativa mítica, então, assume sua função de *discurso que representa* o “real” e, assim, engendra-se, aos moldes da “*mímesis da representação*” de que fala Lima (2000, p. 286; 2003, p. 179), como manifestação simbólica correlata do horizonte de expectativas, que é o “meio orientador da codificação” (LIMA, 2003, p. 322).

A força de alcance do mito se revela, não obstante, conforme César (1988, p. 37-42), preponderantemente, no aspecto simbólico que assume, que ultrapassa o sentido denotativo e o discurso cotidiano; para a autora, o mito é a “expressão simbólica, por imagens, de valores” (CÉSAR, 1988, p. 37). Tem-se, pois, no caráter moral suas implicações, que ultrapassam o nível da razão e da consciência; vale-se, para tanto, do símbolo, do valor estético. Este aspecto, por assim dizer, catalisa o sentido afetivo e sedutor que aproxima o homem/indivíduo do mito.

Abrangendo uma totalidade dificilmente apreensível de modo direto e imediato pela consciência discursiva, o mito sintetiza, recorrendo ao símbolo, conteúdos que se referem às mais profundas aspirações do ser humano: sua sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude (CÉSAR, 1988, p. 37-38).

Se com o advento do pensamento moderno, do racionalismo e o fim do paganismo nas sociedades ocidentais, o mito isentar-se-á de sua natureza sacra e, conseqüentemente, de seu teor de verdade, persistirá como manifestação estética e simbólica. Em verdade, “o homem mítico considera o mito a sua própria realidade, a sua própria verdade, não considerando a existência distinta de conhecimento

objetivo [...] e de conhecimento mítico” (ALMEIDA, 1988, p. 63), a distinção entre crença e História, entre credo religioso e mundo fático, entre razão e fé, é constructo do mundo pós-arcaico, catalisado pela ciência moderna.

A oposição gerada pelo positivismo entre mito e razão tendeu a considerar o mito uma tentativa degenerada de explicação da realidade. Ao criticar o mito, o positivismo simplifica artificialmente a realidade e reduz as possibilidades de aproximações epistemológicas do mundo possíveis ao homem. A exaltação da ciência gera o mito da cientificidade, uma crença como outra qualquer (TRIGO, 1988, p. 113).

Tem-se, pois, diametralmente oposta à noção de mito como revelação de uma realidade passada, um ideário que assimila o mito como o falso, aquilo que não pode ser comprovado, que faz parte de um imaginário fantasioso. Se o mito, em seu caráter de verdade é abandonado em detrimento de novas concepções de realidade, ulteriormente abarcados na filosofia, ciência e metafísica, estas, movidas pela razão, também não darão conta de satisfazer à humana “sede de absoluto e de transcendência, sua deslumbrada busca de plenitude” (CÉSAR, 1988, p. 38), uma vez que, por seus métodos, a ciência, com todos os seus avanços, pelo menos até a contemporaneidade, não foi capaz de dar uma resposta definitiva “às questões do mundo”, isto é, explicar os “conteúdos que se referem às mais profundas aspirações do ser humano” (CÉSAR, 1988, p. 37-38). Portanto, em última análise, como argumenta Trigo, é a *crença* na ciência que abaliza sua valorização em detrimento da fé de fundo religioso.

Pensando especificamente na mitologia grega, evidentemente não é à ciência somente que se deve atribuir a perda da conotação sacra do mito, eliciada muito anteriormente pelo pensamento cristão que, ao admitir novos mitos e novos princípios existenciais, forçosamente deve negar quaisquer outras versões da realidade, conforme se pôde apreender anteriormente nas palavras de Victor Hugo (2004). Todavia, como manifestação cultural rica em símbolos e significações, o mito grego é admitido no mundo judaico-cristão, pelo veio da fantasia ou da alegoria. Será, nesse contexto que se lhe abre, exemplar e admirado esteticamente ao ser

tomado como alegoria, como ficção, expressão falsa da realidade que pode simbolizar o mundo “real”⁴⁹.

Há que se ter em conta, todavia, que este processo de crescente dessacralização do mito, em muito arrolada à mutação do sentido denotativo ao alegórico que se engendra consoante as modulações histórico-sociais, pode encontrar seus primeiros indícios já em Homero,

Teágenes de Rhegium já havia sugerido que, em Homero, os nomes dos deuses representam quer as faculdades humanas, quer os elementos naturais. Mas foram sobretudo os estóicos que desenvolveram a interpretação alegórica da mitologia homérica e, em geral, de todas as tradições religiosas. Crisipo reduziu os deuses gregos a princípios físicos ou éticos. Nas *Quaestiones Homericae* de Heráclito, encontramos toda uma coleção de interpretações alegóricas: por exemplo, o episódio mítico em que Zeus encadeia Hera significa na realidade que o éter é o liame do ar, etc. (ELIADE, 2000, p. 135).

Para Vernant (2006b, p. 171-182), em muito devido à escrita, sobremaneira à epopeia e à tragédia, é que entre o oitavo e o quarto séculos anteriores à nossa época se desenha a oposição entre *mythos* e *logos*. Para ele, “o jogo regulado das antíteses na retórica equilibrada do discurso escrito [...] funciona como uma verdadeira ferramenta lógica conferindo à inteligência verbal domínio sobre o real” (VERNANT, 2006b, p. 173). É, de qualquer forma, na passagem de uma Grécia mais arcaica, de formação das cidades-Estado para a Grécia Clássica da *polis* aristocrática que o *mythos*, paulatinamente, cede espaço ao *logos*.

É, então, no século IV a.C., no sentido de resgatar/valorizar o sentido mais sublime do *mythos* que Ésquilo enaltecerá as representações do divino em sua tragédia, ao passo que Sófocles dará espaço ao homem. O mito, em Sófocles, é signo do divino; contudo, é interpretado já segundo o crivo da razão, que aplica as questões agenciadas pela mitologia a uma concepção de realidade diferente, que busca no arcabouço de lendas não mais os entes criadores, mas os princípios metafísicos da existência humana.

⁴⁹ É notório que o arcabouço cultural grego, tendo como expressão maior a mitologia e seus desdobramentos, influenciará o mundo ocidental posterior, sobretudo no campo da arte e do pensamento filosófico, e, de acordo com modulações históricas, tendências e transformações das manifestações de cultura, far-se-á mais ou menos presente. Contudo, como exemplo expressivo de tal permanência/resgate, que ocorre pelo viés da alegoria sem tirar de vista as premissas cristãs, poderíamos de passagem citar o exemplo do movimento neoclássico e, com ele, *Os Lusíadas*, de Camões.

Em Eurípides, por sua vez, espelho de seu tempo ao lado de Tucídides⁵⁰ e Sócrates, o mito será, “apenas”, material de fundo para a composição de tragédias centradas no humano e no social.

2.1 A MEDEIA EURIPIDIANA ENTRE A RAZÃO E A EMOÇÃO

Eu represento os homens como devem ser,
Eurípides os representa como eles são.
(Sófocles)⁵¹

Conforme a nova conjuntura que eleva a razão em detrimento da crença religiosa, com Eurípides⁵², parece premente que o *mito* (narrativa) desça do patamar olímpico para figurar como representação da realidade mundana.

Parecia chegado o momento de abordar outra vez o trágico processo das relações do Homem com a Divindade. Isso aconteceu com o desenvolvimento da nova liberdade de pensar. [...] Quando no mistério da existência, que os antepassados tinham coberto com o véu da piedade, se pousou um olhar frio e perscrutador, o poeta viu-

⁵⁰ Conforme Jaeger (2001), nesse período, os ideais de Ésquilo e Sófocles pareciam não fazer mais tanto sentido: uma Grécia na qual os exemplos deixados pelos heróis já não eram seguidos pela população, onde a crença nos velhos deuses já não era tão forte, onde a transformação de valores, acompanhada do surgimento de uma sociedade burguesa, tomada pela hipocrisia, desmantelava a base cultural dessa Grécia Ática de forma brusca. É nesse sentido que se inserem os argumentos do historiador contemporâneo de Eurípides, Tucídides (1986, p. 82), em consonância com Jaeger: “Agora, considera-se coragem e lealdade a temeridade insensata, e a reserva prudente é olhada como covardia disfarçada em belas palavras. A circunspeção é pretexto da fraqueza e a reflexão, falta de energia e de eficiência. A loucura decidida é encarada como sinal de autêntica virilidade, a reflexão madura, como hábil evasão. Quanto mais alto um qualquer insulta e injuria, por tanto mais leal é tido, e logo se olha como suspeito quem se atreva a contradizê-lo. A intriga sagaz é tida por inteligência política e quem a consegue tecer é gênio superior. [...] O parentesco de sangue é considerado um laço mais frágil que a pertença a um partido” (JAEGER, 2001, p. 390). Com efeito, “Tucídides, o historiador da tragédia do Estado ateniense, considera a decadência do seu poderio unicamente como consequência da dissolução interna” (JAEGER, 2001, p. 389). E, nesse sentido, uma vez que o “individualismo desenfreado destrói o espírito cívico, é inevitável que as artes e as letras reflitam fortemente tal transformação. [...] É evidente que uma crise que abalava os próprios fundamentos da Grécia não podia deixar de alterar as condições morais e materiais da arte” (GLOTZ, 1980, p. 248-149).

⁵¹ Há controvérsias acerca da autoria da afirmação, por vezes atribuída a Aristóteles; seguimos, todavia, a perspectiva de Berthold (2006, p. 110).

⁵² O terceiro dos três maiores tragediógrafos gregos nasceu por volta de 480 a.C., em Salamina; filho de um proprietário de terras, mas não de nobres, concebeu, além de *Medeia* (431 a.C.), várias tragédias, das quais, na íntegra ou em fragmentos, chegaram até nós *Electra*, *Orestes*, *Ifigênia em Aulis*, *Ifigênia em Táuride*, *Reso*, *As Troianas*, *Hécuba*, *Andrômaca*, *Helena*, *Ciclope*, *As Bacantes*, *Alceste*, *Hércules Furioso*, *As Fenícias*, *Íon*, *Hipólito*, *Heráclides* e *As Suplicantes*. Morreu em Pela em torno do ano de 404 a.C. (BERTHOLD, 2006); (BRANDÃO, 1985); (EURÍPIDES, s/d); (LESKY, 2006).

se forçado a aplicar as novas medidas aos velhos problemas. [...] O mito, que inspirara os dois primeiros grandes trágicos atenienses e desde o início animara toda a poesia nobre, formava, com todos os seus heróis, um conjunto dado ao poeta de uma vez por todas. [...] No entanto, quando Eurípides se apresentou ao prêmio da tragédia [...] deram-se conta de que se tratava de uma temeridade revolucionária. Foi por isso que os seus contemporâneos sentiram-se profundamente perturbados ou dele se afastaram com apaixonada aversão. É evidente que convinha mais à consciência grega a projeção do mito num mundo [...] idealizado, convencional e estético [...] do que a adaptação à realidade comum (JAEGER, 2001, p. 396-398).

Eurípides inaugura, nesse sentido, no campo da representação artística, a abordagem moderna do mito como história falsa que, desligada do mundo real, pode, todavia, ser justaposta a este. Se o mito passa, assim, de uma revelação da realidade para uma fantasia, ficção, alegoria, não se isenta, nesse caminho, de continuar sendo lido e relido, reinterpretado. Os signos e símbolos podem moldar-se, como as molduras que formam a realidade, serem resgatados com distintos ou mesmo antagônicos significados. Em verdade, a própria mutação do mito de verdade essencial a falsidade significativa é já reflexo do processo cultural e ideológico de ressignificações. Ademais, assim como a própria constituição do mito admite a justaposição das diferentes versões, as releituras dialogam e se entrecrocaram, entre si com as reminiscências do mito “original”, e é esse caráter polissêmico e plural que garante a permanência do mito nas eras e sociedades ulteriores.

O mito então será tomado por Eurípides a partir do *logos*, contudo será interpretado com vistas a evidenciar o *Éros* humano, o que há de mais profundo e complexo em suas ações e que não é capaz de ser explicado pela fria razão. Tal conjuntura, como observamos, pode ser apontada como reflexo de uma sociedade tomada pela racionalidade, que não admite mais uma concepção de realidade baseada sobremaneira na espiritualidade; mas que, paradoxalmente, vê na nova forma de agir e pensar a causa das contradições sociais.

Eurípides, em sua tragédia baseada no mito de Medeia, optou por iniciar a fábula a partir do momento em que, embora casado com a feiticeira da Cólquida e já com dois filhos, Jasão (por vaidade e interesse próprio, segundo Medeia; para ajudar essa e os filhos, segundo Jasão) resolve desposar a filha de Creonte, rei de Corinto. Medeia, então, arrasada e inconformada com a atitude do marido, lança

contra ele, a filha do rei, o rei e seus próprios filhos uma meticulosa e devastadora vingança.

O autor é destacado pelos estudiosos por influenciar em vários aspectos toda a literatura – e arte em âmbito maior – posteriores. Promoveu expressivas modificações na tragédia da época, agenciando transformações bastante significativas, principalmente, no campo da dramaturgia. Sendo *Medeia* uma obra de destaque entre as tragédias do autor, inspirou releituras diversas. Poder-se-ia dizer mesmo que Eurípides representa a revolução, a modernização do teatro e da poesia antigos. Presume-se, inclusive, conforme Jaeger (2001), que Eurípides foi um escritor de tragédias por que a tradição requeria o enquadre na “forma”, mas que, no entanto, a julgar pelas transformações no nível estrutural e pelo espírito que rege sua composição, suas obras sejam já algo de “novo”.

É na tragédia de Eurípides que pela primeira vez se manifesta em toda sua amplitude a crise do tempo. [...] O ‘poeta do iluminismo grego’, como foi chamado, está impregnado das ideias e da arte retórica dos sofistas. [...] O problema fundamental do seu tempo era a inquietação da consciência, profundamente abalada pelas novas investigações e pelas mudanças da sensibilidade. [...] Eurípides é o último grande poeta grego, no sentido antigo da palavra. Mas também ele tem um pé num campo distante daquele em que a tragédia nasceu. A antiguidade o chamou o filósofo do palco. Na realidade pertence a dois mundos. Nós o situamos ainda no mundo antigo, que estava destinado a derrubar, mas que brilha mais uma vez na sua obra com o mais alto esplendor. A poesia conserva ainda para ele o antigo papel de guia. Mas abre o caminho ao novo espírito que a arredaria da sua posição tradicional (JAEGER, 2001, p. 386-396).

E nesse sentido:

Como em toda poesia grega verdadeiramente viva, a forma surge em Eurípides organicamente de um conteúdo determinado, é inseparável e é por ele condicionada na própria formação linguística da palavra e na estrutura da frase. Os novos conteúdos não transformam só o mito, mas também a linguagem e as formas tradicionais da tragédia, que Eurípides, aliás, não dissolve arbitrariamente, mas tende antes a se fixar na rigidez de um esquematismo inabalável (JAEGER, 2001, p. 398).

Ainda conforme Jaeger (2001, p. 398), no âmbito estrutural, seu teatro trouxe inovações relativamente a ritmo, verso, rubrica, passando por tudo o que diz respeito à encenação. Dada a maneira brusca com que essas modificações são introduzidas,

como se pode imaginar, as tragédias eurípidianas menos sucesso tiveram entre os gregos daquele período⁵³ que as de seus antecessores; indício primeiro de que sua obra encontraria ressonância em um tempo mais avançado, a partir do século seguinte.

Dentre as características a serem destacadas em Eurípides com relação às mudanças na estrutura, deve-se mencionar a maneira como o tragediógrafo apresenta o coro, tanto no que remonta à harmonia da música, bem elaborada, e à divisão dos cantos, quanto no que diz respeito ao papel desempenhado por este elemento dentro das suas peças. As mudanças nesse quesito são muitas, mas a que talvez mais se torne saliente e, para os padrões da época, rompedora de paradigmas, é a presença do feminino: até então na tragédia o coro era costumeiramente formado por homens, sendo tradicionalmente, anciãos. A alteração é muito mais significativa do que pode parecer. Sabemos que, na tragédia, o coro, além de se apresentar não raramente como um conarrador da fábula, tem o papel de comentar, isto é, formar opiniões plausíveis a respeito do fato ocorrido/encenado. Uma vez que deva apresentar, pois, um juízo de valor, espera-se do coro que represente a voz comum do povo. Em contraste à figura dos atores, representa, pois, a coletividade e, nesse sentido, a massa dos cidadãos, o que, por sua vez, reflete na visão/interpretação do espectador, que, no caso, é representado também pelo próprio coro; ou pelo menos se vê no coro, afinal, assim como ele, assiste sem participar diretamente e, por conseguinte aos atos, desenvolve reflexões e opiniões a respeito do que se passa.

Nessa função de intermediário entre ação e espectador e sendo representante da voz da justiça, o coro revela sua importância para o diálogo entre a obra artística e sua receptividade. Justamente por tal configuração é que nele eram dispostos, convencionalmente, homens anciãos. Em primeiro lugar, a mulher na sociedade grega antiga não tinha voz de poder, não era digna de ter a opinião considerada relevante, e, em segunda instância, sendo anciãos, esses homens, conforme a estrutura social, deveriam ser mais respeitados que os demais. O coro de anciãos, deste modo, é signo da moralidade, da justiça, da base da organização

⁵³ Segundo postulados de Albin Lesky, “só em 441 (a.C.) conseguiu uma vitória [nas disputas anuais entre os tragediógrafos] e, embora o número de seus dramas somasse noventa, os árbitros só por três vezes chegaram à mesma sentença” (2006, p. 188). Já segundo Gustave Glotz, “logrou a sua primeira vitória quando tinha 40 anos, depois de 15 de luta, e, durante toda a vida, só triunfou cinco vezes” (1980, p. 252).

do Estado e, assim sendo, o que por eles é dito deve ser tomado como sábio e digno. Em oposição, vejamos, pois, como o coro se apresenta em *Medeia*:

Estrofe I – Os rios sagrados remontam à sua origem; na justiça, tudo está transtornado. Os homens têm agora desígnios perversos, já não é duradoura a fé jurada aos deuses. O nosso comportamento terá bom renome por um desvio de opinião. Virá um dia em que será honrado o sexo feminino: sobre as mulheres já não pesará uma fama injuriosa (EURÍPIDES, s/d, p. 30).

Além do tom de certo feminismo manifesto séculos antes dos históricos movimentos feministas, é notória a similitude entre a crítica feita à justiça e a fé com as palavras anteriormente vinculadas de Tucídides a respeito da mutação dos valores ocorrida naquele tempo de ascensão da razão e declínio da tradição⁵⁴: o que vemos é a concordância no conteúdo e a divergência no estilo entre a expressão objetiva do discurso de um historiador político, tal qual foi Tucídides, e a expressão subjetiva do discurso literário, por mais que a tradução não dê conta de nos mostrar toda a força lírica presente no canto. Reparemos, ademais, que, como comumente acontecia na tragédia grega, o coro assume aqui a voz e a opinião do autor, falando quase que diretamente ao público, isto é, transmite seus preceitos pela voz das personagens do coro, se deixa falar abertamente por ela.

Ademais o discurso ser por si só feminista, à medida que Eurípides insere, encarnada no coro, a mulher, sendo esta considerada indigna e inferior na visão dos gregos, no lugar dos tão respeitados anciãos, a repulsa do público, que nas apresentações de teatro, via de regra, era quase todo formado por varões nobres e cultos, era geral⁵⁵. Há de se dizer que, conforme a divisão político-social predominante nas cidades gregas, a mulher nem mesmo era considerada cidadã, não era parte integrante da sociedade, isto é, vivia às suas margens, isolada da esfera pública: a voz feminina não era ouvida nas reuniões políticas e seus corpos não corriam nos jogos das olimpíadas. Salvo em Esparta – onde a diferenças político-sociais entre homem e mulher eram um tanto menores –, elas não podiam sequer possuir terras ou bens quaisquer de importante valor; quando casavam, o marido comumente recebia um dote do pai da noiva – prática que, sabemos, por muito perdurou, aliás –; se tal recurso tradicionalmente era destinado à criação dos

⁵⁴ Ver nota 50.

⁵⁵ (LESKY, 2006).

netos e às despesas do lar, uma perspectiva mais crítica nos levaria à interpretação de ser o dote nada mais que um pagamento, um ressarcimento ao noivo pelo fato de ele ter de se encarregar da mulher dali por diante⁵⁶. Há de se dizer, também, que muito dessa desigualdade imposta encontra guarida na submissão feminina. Recorremos novamente à voz do coro, quando este comenta, primeiro, o desejo de Medeia de morrer e, depois, o desejo da feiticeira de que Jasão morra:

Estrofe – Ouviste, ó Zeus, ó Terra, ó Luz, o clamor que entoas a esposa desgraçada? Que é esse amor do leito de horrível acesso, ó insensata? Apressar-se-á bastante o termo da morte; não faças semelhante prece. Se o teu marido vai honrar novo tálamo, não aceres contra ele a tua cólera. Zeus te ajudará a defender o teu direito. Não te consumas em excessos de lágrimas, chorando aquele que partilhava a tua cama (EURÍPIDES, s/d, p. 20).

O mesmo coro – que em Medeia é formado por mulheres de Corinto – que na citação anterior antecipa o discurso feminista, audaz e enfático, aqui se mostra covarde e submisso às leis machistas condizentes com os valores morais em voga; não só é submisso a estes valores, aliás, como os prega, defende-os frente às atrocidades planejadas por Medeia. Tal ruptura entre um posicionamento e outro se justifica pela mutabilidade e/ou dupla função que desempenha na obra: se no primeiro exemplo manifesta a voz e a vontade do autor, aqui, verossímil, expressa o posicionamento que as mulheres gregas de então tenderiam a assumir frente à ação; ou seja, se lá é mais porta-voz, cá é mais personagens atuando. Não há como não notar, outrossim, o tom de ironia e crítica ao comportamento comum feminino, posto implicitamente pelo autor nesta estrofe: quando o coro assume uma perspectiva condizente com os padrões morais da época, que estão, na visão do autor, corrompidos, deixa calada a voz da rebeldia e da oposição, esperada daqueles que são oprimidos e que igualmente está calada na mulher grega⁵⁷.

Vale citar que, embora suas tragédias não tenham sido bem aceitas por seus concidadãos, Eurípides jamais parece ter perdido o apreço pela pátria e uma especial admiração por Atenas. Esta estima pela pátria fica bem expressa quando a voz do coro assume, em outro momento da peça, ao mesmo tempo a voz do poeta e a voz das mulheres de Corinto:

⁵⁶ (JAEGER, 2001); (VERNANT, 1994); (VERNANT, 2006b).

⁵⁷ É de se destacar, realmente, o tema do feminino na vasta produção de Eurípides. Concordando com Brandão (1985, p. 59), basta dizer que das poucas tragédias eurípidianas que chegaram até nós, doze têm no título nomes femininos e treze têm por protagonista uma mulher.

Estrofe I – Povo do Erecteu⁵⁸, louvado desde a antigüidade, filhos felizes dos felizes deuses, da árvore que cresce nesta terra jamais devastada, colheis os frutos dourados da sabedoria leves manchais pelo azul do céu: aqui, sim, aqui, di-lo a lenda, a Harmonia dourada deu vida às sagradas Musas.

Antístrofe I – Afrodite, deitada no suave Quefiso, haure das ondas o frescor do ar, suavemente fá-las murmurar pelas campinas. Trança para os cabelos dourados coroas fragrantas de rosas abertas, sem cessar envia seus filhos alados, meninos-Eros, que ajudem à sabedoria, de que depende o que conseguirá ser feito (EURÍPIDES *apud* LESKY, 2006, p. 204).

Quanto a sua beleza, o hino não encontra precedentes na literatura e no teatro de então, mais lírico que Píndaro e mais profundo em sentimentos que as odes presentes nas epopeias homéricas. Nem mesmo Ésquilo, tão arrolado em seu ímpeto enaltecedor daquela sociedade, conjurou com tanta harmonia e louvor uma prece à cidade, tal qual a fez Eurípides neste canto do seu coro entoado por vozes femininas, o que, julga-se, tenha promovido beleza ainda maior ao cântico do que se fora posto, no teatro, pela voz de um coro de anciãos. Além disso, “sentimos aí a pura devoção do poeta pelo solo de sua pátria, mas sentimos também o que há de mais pessoal nele, quando enaltece justamente o espiritual no ar claro e leve por sobre a cidade pátria” (LESKY, 2006, p. 204). Assim, a ode à cidade, bela e honrosa, parece entrar em contraste com a Atenas da época e com seus cidadãos, tomada pela injustiça, desonrada pela ação do homem. Conhecedor de seu tempo, Eurípides parece assimilar com amargura a responsabilidade que o homem, no papel do poeta, tem nessa conjuntura:

[Aia se dirigindo ao Coro]

Se considerarmos ineptos e completamente desprovidos de sabedoria os homens que nos precederam, não nos enganaremos: hinos para as funções, para os festins ruidosos, e nos banquetes, eis o que inventaram: melodias para deliciar a vida. Mas as dores abomináveis dos mortais ninguém inventou a arte de as dissipar pela música e pelas mil vozes do canto, e no entanto são elas que causam os mortos e os terríveis infortúnios que transtornam os lares. Vede afinal o que os mortais poderiam sarar com os seus cantos. Nos festins planturosos para quê engrossar inutilmente as vozes? (EURÍPIDES, s/d, p. 21).

⁵⁸ Atenienses.

Ademais à aparente contradição da crítica aos hinos com a citação posta anteriormente, na qual ele mesmo, Eurípides, pela voz do coro, enaltece os dotes de Atenas, aqui, assumindo a faceta de Aia – outra inovação euripidiana, o autor usar como porta-voz a Aia, como mediadora da imposição do tom opinativo –, o tragediógrafo ataca de maneira mordaz a tradição poética, que, segundo essa perspectiva, em nada entende ou satisfaz os anseios do homem, em nada se dedica aos seus problemas, conflitos e desventuras; isto é, uma poética que canta dramas de heróis que em nada têm a ver com os dramas da sociedade “real” (ou seja, tomada como real) e do homem tal qual um ser psicológico, complexo, impulsivo e contraditório, em tudo distante dos heróis moldados pela tradição.

Medeia é, nesse sentido, exemplo maior da complexidade que Eurípides atribui à personalidade, a psicologia, a constituição do ser humano; e nela, mais do que isso, evidencia tais contrariedades, inerentes ao homem, de maneira fugaz e explicitamente atrelada à condição da mulher na Grécia de seu tempo. Nesse sentido, é cabível a afirmação de que Eurípides foi inovador na constituição das personagens ao passo que teve a capacidade de humanizá-las, personagens “humanas”, em contraponto as caracterizações sofocianas e esquilianas de heróis “quase-deuses”, caracterizados pela homogeneidade e coerência de seus atributos e ações, com valores absolutos e inquestionáveis regendo suas atitudes do começo ao fim de seus dramas pessoais. Na acepção de Brandão:

Arrancando de suas personagens a majestade teatral de outrora, o trágico inovador procurou substituí-la pelos rugidos das paixões e arrebatamentos afetivos, em cuja descrição é mestre consumado. Fazendo a tragédia descer do Olimpo para as ruas de Atenas, Eurípides secularizou-a, fundindo assim a linguagem da Ágora com a do Pireu. Se é verdade que em Ésquilo as personagens existem em função da fábula e em Sófocles a fábula existe em função das personagens, em Eurípides, personagens e fábula são elaboradas em função do ‘páthos’, em que o ‘éros’ objetivo de Ésquilo e Sófocles foi substituído pelo ‘éros’ subjetivo. Em outros termos, a paixão amorosa [...] será a mola-mestra do drama euripidiano (BRANDÃO, 1985, p. 59).

De tal modo, Eurípides “descortina toda a extensão dos instintos e paixões” (BERTHOLD, 2006, p. 110) de suas personagens, às quais concede o direito de questionar, de hesitar. Assim, em Medeia vemos uma mulher que, em seus pensamentos, angústias e escolhas, oscila psicologicamente e amolda suas

atitudes, ao longo da peça, conforme o estado de coisas se modifica e assume maior complexidade. Reflete, muda de opinião, toma decisões e traça planos com convicção para depois fraquejar ao executá-los, uma personagem que porta-se de modo que se assemelhe e se faça reconhecer no indivíduo, nas pessoas do mundo “real”.

Movendo-se e pensando, sentindo, refletindo e fraquejando, como qualquer ser humano, incorrendo em erros, se aproxima, ademais, aos cidadãos gregos contemporâneos de Eurípides e constituintes daquela sociedade em decadência: pelo signo da hipocrisia, presos a valores que não condiziam com seus comportamentos, os cidadãos atenienses parecem não serem capazes de reparar que aquelas contradições manifestas no íntimo de Medeia são refratárias de uma sociedade deturpada, desmantelada, também contraditória em seus conflitos internos, isto é, no conjunto de valores que a constituem.

Nessa perspectiva, pode-se dizer que em Sófocles e Ésquilo temos um “herói ideal”, exemplar para o cidadão, ao passo que em Eurípides nos deparamos com um “herói humano” que, apesar de poder causar estranheza e aversão no cidadão ateniense, é refratário de sua sociedade, passível daqueles erros que, mais do que falhas, podem se constituírem, sim, aos olhos da sociedade grega de então, como desvios de moral.

Se, conforme a tradição da época, para os gregos era dever da mãe e esposa aceitar o imposto pelo marido, Medeia, estrangeira que era e movida pelo sentimento de injustiça, vai então contra os dogmas e convenções sociais ao refutar os valores familiares em detrimento da vingança, atitude que leva aos extremos ao extrapolar, movida pelo ódio, o próprio amor de mãe: “Ó filhos malditos de uma odiosa mãe, possais morrer com vosso pai e arruinar-se toda a casa!” (EURÍPIDES, s/d, p. 18). Destarte, seria difícil tentar atribuir a Medeia aquele caráter médio de que nos fala Aristóteles. É inegável que aos olhos do cidadão da Grécia da segunda metade do séc. V a.C. ela esteja mais para má do que para boa.

Notemos, todavia, que esta fuga ao padrão da composição trágica coaduna com a fuga do comportamento dos cidadãos aos valores por eles defendidos. Nesse sentido, se na perspectiva do enquadre aos moldes regidos pela moral Medeia é demasiado má, assim também o são, pelo signo da hipocrisia, os gregos que, conforme sua formação ideológica, assim a enquadram. Conseqüentemente, tal contradição nos leva, embarcados no tom crítico de Eurípides, à ideia de que

Medeia é mais justa e honrada em suas horrendas atitudes que a massa da população ateniense. Seu excesso por violência entraria aqui então como contrabalanceamento ao excesso de hipocrisia e injustiça presentes no substrato social. Medeia assevera tal condição colocando em confronto os direitos e deveres díspares conferidos a homens e mulheres:

[Medeia se dirigindo ao Coro]

De tudo que tem vida e pensamento, somos nós, mulheres, as criaturas mais miseráveis. Em primeiro lugar necessitamos, gastando mais dinheiro do que merece, comprar o marido e conceder um dono ao nosso corpo [...] Em seguida apresenta-se o grave problema de saber se a escolha foi boa ou má. Pois há sempre escândalo em recorrer ao divórcio, e as mulheres não podem repudiar o marido [...]. Quando a vida doméstica se torna pesada a um marido, ele vai procurar lá fora alívio para o seu coração e volta-se para um amigo ou camarada de sua idade. Nós, porém, não podemos ter olhos senão para um único ser (EURÍPIDES, s/d, p. 22-23).

O discurso carregado de desgosto e revolta na voz explícita de Medeia tem por trás ainda a voz latente de Eurípides, carregada de crítica às convenções e banhada numa boa dose de ironia em alguns pontos. De uma forma ou de outra, o que se revela ao público/espectador/leitor é um retrato da conjectura social indiscutivelmente machista da época. E o que aqui se mostra intimamente atrelado à condição feminina ganha um tom mais abrangente quando Medeia questiona Jasão e sua retórica:

[Medeia se dirigindo a Jasão]

Ah, em quantos pontos não estarei em desacordo com a maioria dos mortais! Para mim o homem injusto, quando é hábil na elocução, merece o mais severo dos castigos. Ocultando as suas injustiças sob o véu da eloquência, comete audaciosamente todos os crimes (EURÍPIDES, s/d, p. 36).

Notemos que, na perspectiva de Medeia, se ela está fora desse caráter médio, é porque a moral que rege este caráter é que está corrompida, e não ela. Além disso, a crítica à retórica sofisticada e à hipocrisia, que da primeira faz arma artilhos, é evidente no excerto. Ao que parece, se Eurípides se vale da retórica e racionalismo sofisticados, demonstra por outro lado a amargura com que observa o reflexo desses mesmos princípios no contexto imediato. Apesar das muitas

contribuições dos sofistas ao pensamento grego, de seus ensinamentos valeram-se vários dos tiranos da Grécia Ática⁵⁹; aqui, em semelhança a estes, está posto Jasão.

No entanto, se Medeia representa o que se poderia chamar de uma voz revolucionária feminina que, na prática, nunca aconteceu, Jasão representa, na *Medeia* euripídiana, ele sim, esta medida de caráter, é o representante da moral e dos valores da sociedade helênica de fins do séc. V a.C., signo do padrão de comportamento que, todavia, conforme o teor crítico, não deveria ser seguido. É, pois, ao revés dos heróis de Ésquilo, o modelo que é seguido sem que se devesse fazê-lo.

Observemos que o caso de Medeia habita, na esfera social, exatamente a oposição entre homem e mulher: além do sentimento de raiva e injustiça pela traição do marido, a feiticeira parte da premissa de que se tivesse ela achado um amante para si, as consequências seriam outras, a citar, o oposto ao ocorrido com o pai de seus filhos. No que diz respeito a Jasão, seu *status* perante a sociedade tende a aumentar, afinal, ele livra-se de uma mulher bárbara para se casar com uma princesa grega, isso sem contar que, segundo os padrões da época, não há uma forte coerção moral para que se abandone a primeira esposa após um segundo casamento. Em contraponto, Medeia não precisaria nem se ajuntar com outro homem para ser condenada pelo juízo do senso comum, o simples fato de abandonar o marido, ou mesmo desobedecer-lhe, já é motivo bastante para ser recriminada.

Se as expressões do caráter feminino em *Medeia* assumem o centro da ação dramática, seja no Coro, seja na figura e voz da Aia, seja, sobretudo, na própria protagonista, juntamente com Jasão, a Creonte cabe ser o estereótipo da hipócrita moralidade da sociedade de seu tempo: Jasão chega a justificar sua traição dizendo agir em benefício daqueles a quem trai – “queria salvar-te [Medeia], e aos meus filhos dar por irmãos príncipes que fossem o resguardo do meu lar” (EURÍPIDES, s/d, p. 37) –, e tudo respaldado na mais pura dignidade de pai e homem nobre. Por seu turno, Creonte não só usa de seu poder de rei para benefício próprio e da família, como, movido pelo medo, age em prol da expulsão de Medeia, esta sendo a representação daquilo que não pode ser controlado; isto é, ao invés de buscar uma solução para um problema, o rei, que deveria ser o representante maior da justiça,

⁵⁹ (VERNANT, 2006b).

tenta livrar-se dele – “Troca [Medeia] este país pelo desterro, e leva contigo os teus dois filhos, e sem demora” (EURÍPIDES, s/d, p. 24).

Deparamo-nos, pois, na releitura euripidiana, com aquele Jasão obcecado pelo Velocino de ouro, pelo “tesouro” que é símbolo do poder. Se antes a tomada do velo é encarada como uma tarefa a ser cumprida a qualquer preço, pois significa assumir o trono de lolco, agora a coroa, signo do dourado ouro, vem pelas mãos de uma princesa – é o desvio representado na obsessão pelo *ouro-moeda*, como diria Brandão (2005, p. 195), que entra em cena aqui. Se no primeiro caso a caminhada trágica ao infortúnio tem seu ponto forte na perda do trono e fuga de lolco, nessa segunda oportunidade se manifestará de forma mais arrasadora.

E se em Jasão percebemos representado o espírito, dir-se-ia, corrupto, do homem grego do tempo de Eurípides, o mesmo não se pode dizer de Medeia. O simples fato de ser ela uma estrangeira evidencia claramente a distinção da feiticeira da Cólquida em relação à mulher grega. A questão, contudo, que daí advém, é a seguinte: tem-se por compreensível que ao comparar-se uma cultura estrangeira, diversa, estranha, àquela que se presencia no dia-a-dia, conforme a qual se é criado, se sobressaia valorativamente aquela condizente à realidade de quem julga; no entanto, conforme a perspectiva assumida pelo tragediógrafo, ocorre justamente o oposto: em exame crítico da conduta moral de sua sociedade, Eurípides busca na austeridade de uma forasteira a figura nobre, porém, revolta para com as contradições sociais gregas que ele não pode encontrar na, a seu ver, corrompida gente de seu povo.

Não eram precisamente Medeias as mulheres da Atenas de então. Eram para isso toscas e oprimidas demais ou cultas demais. Por isso escolhe o poeta a bárbara Medeia que mata os filhos com o intuito de ultrajar o marido infiel, para mostrar a natureza elementar da mulher, livre das limitações da moral grega (JAEGER, 2001, p. 399).

Nesta perspectiva, poder-se-ia concluir que o “grito de liberdade” de Medeia, mais que uma “simples” recusa ao adaptar-se a uma nova cultura, é a representação da crítica a um sentimento de retraimento e submissão da mulher grega. O rebaixamento do feminino estava de tal modo impregnado no ideário grego do senso comum que tal situação assume o caráter de normalidade e justeza. A mulher grega antiga era, conforme sua ideologia, sua formação cultural arraigada ao falocentrismo arcaico, além de submissa, habituada a sua condição. A configuração de Medeia,

estrangeira que era, como uma figura perversa, má, por conseguinte, encontra guarida ainda na verossimilhança: à medida que o autor pretende apresentar em seu teatro uma mulher que se revolta contra a tradição para advogar a favor de sua causa, que extrapole as regras morais instituídas e homologadas pelo universo masculino, é justificável que escolha retratar uma feiticeira bárbara a uma submissa, educada e delicada mulher grega. É na austeridade da alteridade que o verossímil se afiança, assim como, por consequência, que o compadecimento e a identificação “personagem-público” se afrouxa.

Baseado no signo da alteridade arrolado à figura de Medeia que Eurípides explorará, pois, a natureza complexa e mutável do feminino: no prólogo da peça a feiticeira se apresenta revoltada, mas antes de tudo desolada, abatida, entregue; à medida que a trama se desenrola e principalmente após o anúncio feito por Creonte, segundo o qual ela e os filhos teriam de deixar a cidade, a personagem começa, gradativa, porém, incessantemente, a expelir sua raiva. Ao passo que a fábula chega a seus momentos derradeiros, Medeia atinge um estado de ira fulminante, chegando a executar ações talvez tomadas como impensáveis de serem praticadas por uma mãe para com seus filhos. Figura tão contraditória e humana, cheia de incertezas, de conflitos internos impulsionadores de mudanças de concepção e comportamento, é realmente possível falarmos aqui em uma Medeia dupla, uma mais racional em suas palavras e decisões, motivada pelo sentimento de injustiça e que, plena de ódio e coragem, age em prol de sua honra, e outra exacerbadamente emotiva, cheia de medos, paixões e remorsos, que titubeia diante de suas próprias decisões. A primeira é aquela que se mostrará fria e manipuladora, maquiavélica antes de Maquiavel, rígida em seus planejamentos e dissimulada frente a Creonte e Jasão – que chega a ajoelhar-se diante do rei para dissuadi-lo, em clara exibição ao público/leitor/espectador de seu maquiavelismo cheio de recursos e talentos –, cruel e sanguinária em seus atos assassinos, sobretudo, quanto à prole:

[Medeia se dirigindo à Corifeia]

Mandarei um dos meus servos junto de Jasão para lhe pedir que venha à minha presença. Quando comparecer, pronunciarei frases brandas: que estamos de acordo. [...] Rogar-lhe-ei que os meus filhos fiquem aqui, não que eu queira deixá-los numa terra hostil [...], mas para matar com a minha astúcia a filha do rei. [...] vou matar meus próprios filhos; não há ninguém que os possa arrancar à morte. E, quando já houver transtornado toda a casa de Jasão, sairei do país (EURÍPIDES, s/d, p. 47-48).

É importante que não se confunda este lado dito mais racional de Medeia ao *logos* característico das personagens de Sófocles: o que vemos aqui é o sentimento de ódio, atrelado ao *Éros* euripidiano, que faz da razão arma da vingança emocionalmente desmedida. Nesta Medeia meticulosa, a força de intelecto, a coragem aliada à astúcia e a determinação num propósito, são dignos dos mais altivos heróis homéricos; contudo, a frieza e perversidade com os quais seus atributos são empregados revelam-nos uma feiticeira bárbara e cruel. Todavia, humana que é, tem seu lado frágil e emotivo, acusadores de uma mãe, esposa e mulher traída, insegura e sofredora:

[Medeia se dirigindo à Aia]

Ai de mim! Sofro, infeliz, sofro os males que merecem tamanhas lamentações (EURÍPIDES, s/d, p. 18).

[Medeia se dirigindo ao Coro]

Ai de mim! Que desabe sobre a minha cabeça o fogo do céu! Que interesse tenho ainda em viver? Ah, antes a morte me precipite e me liberte de uma existência odiosa (EURÍPIDES, s/d, p. 19).

[Medeia em monólogo, após ser expulsa da cidade por Creonte]

Ai de mim! Estou aniquilada! Infeliz! Estou perdida! Os meus inimigos desfraldam todas as velas e já não tenho porto seguro onde me abrigue da maldição (EURÍPIDES, s/d, p. 24).

Os lamentos aqui exacerbados por conta das recentes desditas mostram uma Medeia debilitada, sem expectativas, em tudo calamitosa, que não vê saídas para seus infortúnios, anunciadora de um destino trágico sem possibilidade de superação, atitude esta, oposta àquela Medeia articuladora, sensata – em sua insensatez – e, acima de tudo, racional e vingativa. Durante boa parte do texto, enquanto uma das facetas da personagem emerge, a outra submerge, permanece latente, adormecida. Com o desenlace dos acontecimentos e a necessidade de pôr em prática seus planos, penetrando em um nível mais profundo de questionamentos interiores, quando as lamentações, angústias e sofrimentos entram em contato com a necessidade de superação das dores, Medeia faz confrontar suas duas forças interiores, a movida pelo amor aos filhos e a movida pelo sentimento de vingança, uma emotiva, incontrolável e quase instintiva, atrelada à condição de mãe, e a outra racional, que tenta domar a emoção avassaladora:

[Medeia em monólogo]

Ah, inditosa que sou, devido ao meu orgulho! [...] Privada de vós arrastarei uma vida de tristeza e de mágoas. E jamais estes olhos verão vossa mãe: tereis partido para outra forma de existência. [...] Que fazer? Falta-me a coragem [...] quando vejo o olhar brilhante dos meus filhos. Não, não poderia. [...] Levarei as crianças para longe do país. Que necessidade haverá, para lhes torturar o pai com a sua própria desgraça, de redobrar as minhas desditas? Não, não. Adeus, meus projectos. Mas quê? Ofereço-me ao escárnio deixando os meus inimigos impunes? Vamos, audácia! Ah, que cobardia entregar o coração a tais fraquezas! Reentrai no palácio, filhos [...]. Ai de mim! Não, minha alma, não pratiques este crime. Deixa-os, desgraçada! Poupa os teus filhos. Viverão lá comigo e serão o meu júbilo. Pelos vingadores ocultos do Hades, não! Jamais acontecerá que eu entregue estas crianças aos insultos dos meus contendores. É forçoso que morram; e, sendo assim, serei eu a matá-los, eu que os trouxe ao mundo. Está decidido, é irrevogável (EURÍPIDES, s/d, p. 59-60).

E mais adiante:

[As crianças, do interior do palácio]

Ai, ai!

[O coro, que ouve, juntamente com o público, de fora]

Estrofe II – Ouves o grito? Ouves as crianças? Ah, desgraçada, ah, mulher azarenta! [...] Devo entrar no palácio subtrair ao homicídio aqueles inocentes? Julgo que sim.

[Uma das crianças]

Sim, em nome dos deuses, salva-nos. Depressa.

[A outra]

Estamos sob o gládio, caídos na emboscada.

(Silêncio. As crianças morrem)

[Coro]

Mulher aziaga! Tinhas então um coração de pedra ou de ferro, para matar com tua mão fatal os próprio filhos, fruto das tuas entranhas (EURÍPIDES, s/d, p. 67).

Vemos, pois, que seu lado racional, cruel e imparcial se sobrepuja sobre a faceta emotiva, amorosa e solidária aos filhos: a piedade não tem vez frente à obstinação da vingança – atitude, aliás, coerente com a dos heróis moldados pela tradição: homens fortes que jamais fraquejam diante do inimigo e não desanimam frente às perdas – e verificamos que a grande virtude de Medeia está em sacrificar tudo que tem de mais precioso para retomar sua honra, mesmo que para isso deva praticar a maior das crueldades, o que nos leva à interpretação histórica e mítica que

se fez de Medeia como sendo uma mulher forte, calculista e, acima de tudo, perversa.

Notemos, ademais, que se a faceta racional e cruel de Medeia age a partir da necessidade de vingança movida por um ideal de honra pessoal (“devido ao meu orgulho”) – que se consolida em detrimento da vida dos filhos e inimigos – o lado passional, em suas resoluções finais, parece agir, além da compaixão à prole, também por egocentrismo, pensando no agravamento da desventura individual (“Que necessidade haverá, para lhes torturar o pai com a sua própria desgraça, de redobrar as minhas desditas?”).

Esta contradição entre duas forças opostas que se assimilam na constituição da uma personagem única, todavia, não significam uma “dupla personalidade”, segundo a conotação patológica da expressão, no sentido de que se lance uma dúvida acerca de em qual das faces se encontra a verdadeira Medeia; antes é indício de uma constituição contraditória e conflitiva entre forças opostas que combatem na configuração daquele único ser, inerentes a ele, característica esta própria do ser humano, mutável, instável, contraditório consigo mesmo. Contradição esta, aliás, que nos leva à constatação de que em Medeia presenciamos o germe da oposição entre grotesco e sublime que caracteriza o indivíduo da era pós-clássica. Todavia, apesar de ser possível a afirmação de que seu lado amoroso denote uma sublimidade de seu caráter e de que os atos movidos por sua crueldade muito têm de grotescos, acreditamos que existe ainda uma grande distância entre a heroína euripídica e o homem cristão dividido entre corpo e alma, entre carnal e espiritual. De qualquer forma, o que faz Eurípides com esta personagem e o que ocorre em especial no monólogo acima citado em trechos é algo jamais ousado anteriormente na literatura, pressupondo um grau de investigação do espírito humano sem precedentes, “a intensidade da representação de processos íntimos que se apresenta [...] nos mostra o ser humano aberto, sob uma nova faceta, para a poesia trágica” (LESKY, 2006, p. 205), o indivíduo a gladiar consigo próprio “o homem entregue à alternância das potências que se originam em sua alma e lutam por sua posse” (LESKY, 2006, p. 205).

A este respeito, notamos então que estas potências que se levantam no interior de Medeia é que engendram seu conflito trágico: a necessidade de vingança e conseqüente reconquista da honra *versus* o apego amoroso aos filhos e a incapacidade de matá-los, sendo que a escolha de um caminho, inevitavelmente,

significa o abandono do outro; eis o grande dilema de Medeia. O que vemos, pois, é que apesar de a desdita de Medeia não ser pela morte, e ao final da tragédia sair como vencedora dos inimigos e aparente dominadora da situação que se desenha, não podemos aqui falar de uma situação trágica com fim conciliador, fazendo isto estaríamos desprezando todo o drama e signo de derrota da perda dos filhos por parte da mãe. O que temos em Medeia é sim uma caminhada da fortuna ao infortúnio; não há estado de harmonia ao fim dos acontecimentos, por mais que a protagonista seja bem sucedida em seus planos. Cabe então discutirmos se há uma *visão cerradamente trágica do mundo* ou se o que se configura é um *conflito trágico cerrado*.

Partindo desta perspectiva das duas forças opostas que se levantam contra Medeia, aproximamo-nos da visão de trágico apresentada por Goethe de que a tragicidade configura-se a partir de uma “contradição inconciliável” e, a este ponto, retomamos o que afirmávamos anteriormente, quando dizíamos que estas potências contrárias, estes polos inconciliáveis que determinam uma contradição insuperável, *a priori*, surgiram na tragédia do confronto entre o herói e os deuses, porém que não necessariamente a este conflito se restringem, podendo, com a supressão do substrato mitológico, se manifestarem, sobretudo na arte e literatura posteriores ao período clássico, do embate de “adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (LESKY, 2006, p. 31): o bem e o mal, a razão e a emoção, por exemplo.

Notemos, pois, que se em Medeia o conflito é entre a razão e a emoção inerentes à constituição da protagonista, temos aí um indício a mais do caráter inovador da tragédia euripídica e da influência que exerceu no drama trágico posterior, uma vez que o embate em nada tem a ver com o confronto entre o homem e o deus, e sim com o conflito psicológico presente no âmago das emoções do ser humano e justamente graças a sua condição humana.

Aqui, como em nenhuma outra passagem da dramaturgia de Eurípides, é nítido que os dois pólos da oposição não mais referem, como em Ésquilo, deus e homem, mas ambos se situam no íntimo do humano. Ainda que isso possa significar de certa maneira, se medido pelos predecessores, uma secularização da tragédia, não quer dizer absolutamente que o trágico perca o sentido e tenha sido eliminada a superestrutura de uma vigente hierarquia de valores (LESKY, 2006, p. 205-206).

O que se apura, nesse sentido, é que sejam quais forem as forças opositoras, a perspectiva pessimista sobressai, uma vez que por mais que lute o homem, ou por mais que se tenha debatido Medeia no questionar-se de suas ações, o destino ao declínio é abalizado pela incapacidade de acomodação das forças que se levantam, condição inerente ao trágico. Interessante reparar, ademais, que Medeia, astuta e forte, signo da mulher poderosa e dominadora, parece ter noção do drama que vive e de toda esta complexidade de fatores que constituem sua tragédia pessoal, o que não a isenta, todavia, de lutar. Em verdade percebemos esta caminhada no desenrolar da peça: como dissemos, ao princípio da mesma, a heroína mostra-se débil e descrente, depressiva, e isso nada mais é que signo da consciência que tem da impossibilidade de conciliação entre as forças que se levantam contra ela, todavia, corajosa e forte, apesar de reconhecido seu destino trágico, levanta-se, nobremente e/ou movida pela cólera, para lutar. Nesse sentido, reparamos que esta forma de impor-se contra os infortúnios se caracteriza não por sua crença, não por um resquício seu de esperança de superação da desdita: é antes o debater-se de uma alma conturbada que, apesar saber não haver saída, é incapaz de não lutar contra os inimigos que julga responsáveis pela sua desdita.

Se o conflito é inconciliável, o que devemos questionar é se tal se instituiu pela cegueira da heroína que não foi capaz, em sua condição humana, de compreender o todo que a cerca, o que nos levaria à noção de *conflito trágico cerrado*, ou se este destino que a leva ao infortúnio é inevitável desde o princípio, o que condiz com uma *visão cerradamente trágica do mundo*. Lembremos que as tragédias helênicas tinham por base os mitos religiosos repassados pela tradição oral e que, assim, o drama de Medeia deve ser compreendido não somente a partir da unidade de ação da peça *Medeia*. Assim, se, recorrendo à memória coletiva, pensarmos nos atos de Medeia, recordaremos que esta, movida pelo *amor* a Jasão, usa de seus poderes de feiticeira para ajudá-lo em sua empreitada, agindo contra seu país, sua família e todos mais que cruzam seu caminho. Nesse sentido, Medeia intervém, por meio da magia, no destino natural das coisas, iguala-se, pois, aos deuses, isto é, supera a condição natural humana, é uma *démesure*, o que provoca a *nemesis* e, conseqüentemente, a cegueira da razão. Assim, sua cegueira a incapacitará de ver que justamente a sua interferência no sentido natural das coisas e união ao amado é que a levará ao destino trágico, ironicamente pelas mãos deste mesmo Jasão. Nessa perspectiva, assim como Laio não foi capaz de ver o todo que

o cercava, sendo responsável por sua própria desgraça ao deixar vivo Édipo, Medeia, graças ao seu amor, foi incapaz de ver que se unindo a Jasão e o ajudando, interferindo assim no andamento dos fatos, cavava a própria cova, impulsionada pela *áte*, a cegueira da razão. Deste modo, é natural aqui a percepção de um conflito trágico fechado que se conjectura sobre a personagem e que poderia ser evitado caso houvesse a compreensão das forças superiores a seu ser que regem o mundo, não visto, a princípio, como essencialmente trágico.

Percebemos, contudo, como a perspectiva crítica de Eurípides quanto à sociedade de sua época é usada como parte integrante da composição desta desventura e indispensável à configuração de um destino trágico: Medeia enredou-se em um destino trágico por não ser capaz de compreender as leis que regem o universo, por não ser capaz de “pré-ver” os acontecimentos que viriam movidos por estas leis universais e desencadeados por ela mesma. Ocorre, pois, que parte destas leis universais, destas conjecturas que se levantam para armar seus infortúnios, deste destino cego, que em Eurípides não mais tem respaldo nas garras da *Moira*, mas sim na *týkhe*, isto é, o poder do acaso, se refere à constituição da sociedade grega de então: não fosse uma sociedade machista e hipócrita, sendo desta Jasão um produto “natural”, seu destino caminharia para outro rumo, quiçá o da fortuna, o do bem viver e conviver harmoniosamente com marido, filhos, e concidadãos. Assim, o que o autor faz é colocar o contexto sócio-histórico como determinante no acontecer do destino trágico do ser humano. Por conseguinte, podemos notar que, além do conflito interno da protagonista, se erguem outras duas forças opositoras na configuração da tragicidade em *Medeia*, estas condizentes ao todo que circunda os acontecimentos; tratamos aqui da oposição entre a moral vigente e os ideais de justiça defendidos e representados por Medeia e que estão atrelados à visão crítica de mundo de Eurípides. Contradição esta também inconciliável a partir do momento em que notamos a incapacidade de coexistência destas potências, por serem antinomias radicais, que está diretamente ligada ao tom crítico da obra.

Contraditoriamente à ideia de que a crítica surja a partir da vontade e, sobretudo, da crença na possibilidade de mudança, na possibilidade de solução para as contradições sociais, é que o pessimismo em Eurípides parece mais forte que o otimismo: uma espécie de tom decadentista sobressai, conforme verificamos na última fala (Corifeia) do texto:

[Corifeia falando]

De muitos acontecimentos é Zeus o distribuidor no Olimpo. Várias coisas contra a nossa expectativa são realizadas pelos deuses. As que esperávamos não se verificaram; aquelas com que não contávamos um deus lhes facultou o caminho. Tal foi o desenlace deste drama (EURÍPIDES, s/d, p. 75).

Chamamos a atenção ao tom negativista com que a atuação da divindade sobre os acontecimentos é apresentada. Vale reforçar que em Eurípides, em contraponto à tradição da tragédia, a figura do deus é antes alegórica que apologética à religião, sendo que aqui podemos entender esta entidade que rege os acontecimentos como a força do destino, uma entidade natural, não teológica. Assim, ao tomarmos o drama de Medeia como metáfora da condição humana e do homem inserido num contexto de injustiças e incapaz – justamente devido à fragilidade e limitação desta sua condição humana – de superá-las por conta própria, nos aproximamos de uma visão euripidiana essencialmente trágica do mundo, aos moldes do pensamento Schopenhaueriano. Em verdade, podemos dizer que as vontades – isto é, as atitudes movidas pelas vontades – individuais dos homens são responsáveis pelas contradições sociais que se levantam contra ele próprio, e que foi a vontade individual de Medeia que a fez seguir Jasão. Vontades estas, todavia, inerentes ao ser humano e que não necessariamente têm a ver com as escolhas conscientes dos indivíduos; não se pode dizer que Medeia, deliberadamente, escolheu amar Jasão, e menos ainda que o ser humano é egocêntrico em suas ações por meticulosa escolha racional, são sutilezas do espírito arroladas à condição humana e inerentes ao nosso ser. Assim, o *conflito trágico cerrado* amplia-se e toma formas de uma *visão cerradamente trágica do mundo* a partir do momento em que percebemos a impossibilidade de escape à condição humana, essencialmente trágica. Medeia não tinha escolha, age movida por um sentimento que não controla, sujeito às leis universais que regem o mundo: mesmo que soubesse de sua condição precocemente, mesmo que compreendesse que a saída em defesa de Jasão seria causadora de sua desgraça, movida pelo amor seria incapaz de não o fazer. Assim, o mundo seria essencialmente trágico na visão euripidiana porque o ser humano, movido por vontades e paixões, é, em si, essencialmente trágico; ou nas palavras de Brandão, “é que para o poeta de Medeia, o ‘kosmos’ trágico não é mais o mito, mas o coração humano, ao qual o

grande poeta desceu como se fora um mergulhador e de lá arrancou sua tragédia” (BRANDÃO, 1985, p. 57).

Toda a inovação do teatro euripidiano, apesar de não ser passível de assimilação no século V a.C. por parte de seus concidadãos, não foi em vão; ao contrário, como dissemos, influenciou toda uma produção artística posterior e, ademais, fundou possibilidades para confluências entre o teatro trágico antigo e a dramaturgia posterior.

2.2 MEDEIA DE SÊNECA – O NASCIMENTO DE UM MONSTRO

Se os romanos se apropriaram da mitologia grega na constituição de sua religião, os deuses olímpicos, sob novas facetas⁶⁰, não mais serão interpretados segundo as resoluções de uma religião arcaica que separa o mito da razão. Com o Estado acima da crença religiosa, o povo romano “racional, técnica e organizadamente tão bem dotado” fundamenta seu teatro “no mote político *panem et circenses* – pão e circo – que os estadistas astutos têm sempre tentado seguir” (BERTHOLD, 2006, p. 139-140).

A partir desse processo de crescente racionalização do espírito humano, estritamente atrelado a uma maneira específica de concepção da realidade, a uma determinada forma de pensamento, que se expressará a releitura de Sêneca do mito de Medeia, nos primeiros anos da era cristã⁶¹. Lucius Annaeus Sêneca, entre criação poética e pensamento filosófico, era seguidor e disseminador, em seu tempo, da doutrina estóica, fundada por Zenão no século IV a.C., segundo a qual, como se sabe, o *logos*, assumindo caráter transcendente, é tomado como princípio universal, responsável pela criação e disposição do kosmos. O homem, ou sua alma, nessa perspectiva, como parte integrante, mas também determinada, do todo,

⁶⁰ “Às margens do Tibre, como à sombra da Acrópole em Atenas, Tália, a musa da comédia, e Eutérpia, a musa da flauta e do coro trágico, eram as deusas padroeiras do teatro” (BERTHOLD, 2006, p. 139).

⁶¹ Entre os contemporâneos de Eurípides e de Sêneca e no intervalo de aproximadamente quatro séculos que os distanciam, tem-se notícia de que vários outros poetas valeram-se do mito de Medeia. Dentre eles, podemos apontar, na Grécia, alguns tragediógrafos “menores”, como Néofron, Herilos, Melântios, Amtífon e Diógenes, e em Roma, Ênio, Ácio, Lucano e Curiácio Materno, além de Ovídio. Contudo, além de boa parte destes serem tidos como poetas de menor expressão e que pouco acrescentaram em suas versões à tragédia euripidiana, a maioria dos textos foram perdidos ou nos chegaram em escassos fragmentos (CARDOSO, 2005); (BERTHOLD, 2006).

deve assumir sua condição natural e desapegar-se de tudo o que lhe é estranho, externo. Nesse contexto, tem-se, pois, que o homem deve agir movido pela razão, conhecer e controlar a si e conservar-se indiferente àquilo que não lhe diga respeito. O indivíduo, assim, mostra toda sua grandeza na sabedoria e serenidade da alma e afasta-se das fraquezas mundanas, da mesquinhez de espírito e das emoções efêmeras.

É nesse sentido, pois, que sua Medeia, já desde o prólogo da tragédia⁶², assume um aspecto de loucura e mostra-se forte e determinada à vingança, em contraposição ao prólogo da tragédia euripidiana na qual a protagonista se dilacera em angústia e sofrimento. Se em Eurípides a aflição se coloca, desde o princípio, nas profundas camadas do sentimento, no peito da personagem, em Sêneca a questão se dará em outra esfera: “Insensatos, incríveis, horríveis, espantosos para o Céu e a Terra são os desígnios que se agitam no *âmago de meu cérebro*” (SÊNeca, s/d, p. 100, grifos nossos). Ao que se completam as palavras da Ama, em resposta a Medeia e que soam como saídas da boca do tragediógrafo estóico:

Silêncio! Eu te suplico. [...] Somente quem sabe aguentar até ao fim, com calma e paciência, uma grave ferida, sabe depois vingar-se: a cólera dissimulada é prejudicial; o ódio abertamente declarado perde todo meio para a vingança (SÊNeca, s/d, p. 104).

Ainda que centrada pela razão, ao alimentar sua sede de vingança movida pelos sentimentos mais fugazes, Medeia abdicará da serenidade e sabedoria, abandonará sua condição “natural” de ser humano. Nas palavras da Ama novamente:

[...] Assim como uma mênade tomada pelo delírio divino, quando o deus, que a possui, já lhe tirou a razão, erra doidamente [...] corre com passo louco, levando no rosto todos os sinais da furiosa demência. [...] Alguma coisa de grandioso se está preparando: alguma coisa atroz, inumana, ímpia (SÊNeca, s/d, p. 115).

⁶² É mister esclarecer que, embora a estrutura textual se aproxime bastante da comum à tragédia grega, os textos do tragediógrafo romano, ao que tudo indica, não eram destinados à encenação (CARDOSO, 2005); (SÊNeca, s/d); (BERTHOLD, 2006).

Comparando Medeia às mênades, às bacantes⁶³, a Ama traz, por meio da analogia, o elo entre a personagem trágica, os “embriagados” do ritual báquico que ultrapassavam a medida natural, e a loucura. Dado o furor com que as ações da personagem se conjeturarão – de maneira ainda mais atroz aos olhos comuns que os indicados em Eurípides – e a cólera que a guiará, inabalável, Sêneca afiançará a interpretação mais disseminada no inconsciente coletivo acerca da figura de Medeia, que não é outra senão a de uma louca, alguém que foge não só ao padrão moral, mas que escapa à sanidade, alguém em que se possa, talvez, ainda reconhecer os motivos pelos quais age, mas com os quais não se pode identificar; “nela tu vês o mar e a terra, o ferro e o fogo, os deuses e os raios” (SÊNECA, s/d, p. 105), mas não vês a frágil figura de uma mulher. É nessa linha de análise que Cardoso (2005, p. 48-51) verá na obra “uma Medeia cheia de ódio, enlouquecida e sequiosa de vingança, [...] uma mulher sobre-humana” e comentará que ao longo da tragédia o leitor presenciará “o nascimento de um monstro”.

Outro aspecto a ser ressaltado que permeia a obra e se evidencia no excerto supracitado – “alguma coisa de grandioso se está preparando: alguma coisa atroz, inumana, ímpia” (SÊNECA, s/d, p. 115) – é a prevalência da antevisão dos acontecimentos catastróficos, tão comum à tragédia grega. Tal como lá, aqui apontará para uma visão fatalista, de destino certo. Contudo, ao passo que na tradição helênica tal fator assinala uma perspectiva mítica de existência atrelada à religião dos deuses, na obra de Sêneca, sendo o mito tomado em sentido mais alegórico, o determinismo estóico, baseado nas leis da natureza regidas por um *logos* superior, é que se edificará como pano de fundo para o *inevitável* movimento trágico.

Percebe-se, não obstante, que há já na tragédia do autor romano manifestações do grotesco apontado por Victor Hugo. O tipo grotesco se mostrará evidente, primeiramente, na minuciosa descrição de o que, mais que a feitura de uma poção, poderia ser definido como um ritual de feitiçaria, realizado por Medeia quando da invocação de seus poderes em prol de sua vingança contra Creonte e Creusa; vingança essa caracterizada não só no assassinio do rei e da princesa, como sucede na *Medeia* de Eurípides, mas sim estendida a todo o palácio, que arderá em chamas mágicas.

⁶³ Assim eram chamadas as sacerdotisas de Baco, que tomavam parte nas festas em honra ao deus e que deram origem à tragédia.

Medeia

[...] Uma fita liga os meus cabelos soltos, como durante os funerais; [...] agito este lúgubre galho mergulhado nas águas do Estige, [...] despindo o peito como uma mênade vou agora ferir os meus braços com a sagrada faca. Que meu sangue caia sobre estes altares: acostuma-te, ó minha mão, a usar o ferro, a ver cair gota a gota o teu querido sangue. Eis: da carne ferida desce o sacro licor. [...] Tenho os fogos que saíram do corpo da Quimera; tenho as chamas que foram raptadas da garganta flamejante do touro: misturando nestes fogos o fel de Medusa, forcei-os a esconder sua virulência (SÊNECA, s/d, p. 132).

Ao que se segue:

O Núncio

Um fogo voraz assola todo o palácio, como obedecendo a uma ordem (SÊNECA, s/d, p. 137).

É importante comentar que a descrição senequiana encontra paralelo no poema narrativo de Ovídio, quando Medeia se prepara para o feitiço de rejuvenescimento de Esão. Contudo, nas *Metamorfoses*, o procedimento, como ritual religioso, ainda que guiado pelo tom lóbrego, nos remete a uma experiência do sublime⁶⁴, em muito divergente do caráter horripilante da passagem que temos em Sêneca. Por conseguinte à descrição senequiana do encantamento⁶⁵, que evoca a imagem de uma bárbara feiticeira da Cólquida, horripilante e perversa, em toda a passagem final da obra, na qual é realizada pelo Núncio⁶⁶ a revelação dos atos praticados contra a nobreza da cidade e consumada a vingança contra Jasão por meio do infanticídio, a tragédia é caracterizada pela intensa movimentação das

⁶⁴ “[Medeia] esperou/três noites até que a lua ficasse cheia, e o círculo redondo/Brilhasse sobre o mundo. Saiu/Da casa em roupas esvoaçantes e pés descalços,/Cabelos soltos sobre os ombros; completamente só/No silêncio da meia-noite, enquanto os pássaros,/Animais e homens repousavam em sono profundo,/Sem nenhuma agitação nas sebes, nenhum movimento no ar, Só a cintilação das estrelas. Levantou/Os braços para as estrelas três vezes, girou três vezes sobre si mesma,/Três vezes borrifou sua cabeça com a água colhida de um regato,/Três vezes emitiu um grito de dor, ajoelhou-se e rezou” (OVÍDIO, 2003, p. 138).

⁶⁵ A descrição, que citamos em pequeno fragmento, constitui todo o terceiro episódio (de três – intercalados por quatro cantos corais, prólogo e êxodo, completam a obra) da tragédia, sendo dividida em dois longos monólogos: primeiramente tem-se uma longa fala da Ama descrevendo as práticas da feiticeira, ao que se segue o monólogo de Medeia, no qual a feiticeira, “como autêntica maga, invoca os deuses infernais, os prisioneiros do Tártaro e Hécate, a deusa da magia. Descreve-se a si própria e relata o que já fez. O monólogo é irregular quanto ao ritmo, revelando o tumulto que existe no espírito de Medeia. Misturam-se jâmbicos octonários, trímetros trocaicos e jâmbicos, dímicos jâmbicos e tetrapodias anapésticas” (CARDOSO, 2005, p. 58 - 59). Ao todo, no original, a descrição do ritual se estende por cento e setenta e um versos.

⁶⁶ Equivalente à figura do Mensageiro das tragédias gregas.

ações e toda a atmosfera do desfecho trágico é tomada pelo tom do grotesco. Um dos filhos é assassinado, com uma espécie de punhal ou espada, pela mãe, sem muito titubear; seu corpo é carregado por ela juntamente com o outro infante, ainda vivo, até o alto do palácio; lá, em presença de Jasão e da população, que a observam de baixo, o segundo filho é morto, sendo em seguida ambos os corpos jogados aos pés do pai. A passagem é longa, mas vale citar alguns fragmentos:

Medeia

Eis a vítima (*ela mata um de seus filhos*). – Que significa este imprevisto tumulto? Pegam as armas, procuram-me para me matar. Agora que o massacre começou, vou subir ao alto teto do palácio. [no meio tempo, Jasão e os cidadãos da cidade chegam. Medeia aparece no alto do palácio]. Prepara, ó Jasão, esta fúnebre fogueira para teus filhos [...]. O primeiro filho já teve a sua morte; quanto ao outro, é sob os teus olhos que terá o mesmo destino.

Jasão

Ó malvada, mata-me.

Medeia

Tu pedes piedade. Então, eis: está feito (*mata o outro filho*). [...] Recebe agora os teus filhos, ó pai (*joga aos pés de Jasão os cadáveres dos dois filhos*) (SÊNECA, s/d, p. 140-142).

O peso das estarrecedoras ações é maior que o dos sofrimentos que delas, ao que se espera, deveriam advir. O sofrimento trágico, catalisado pelo sentimento, perde força na medida em que se trazem à tona os atos de atrocidade desvencilhados das dores. O compadecimento, assim, torna-se ainda mais dificultoso e abre espaço, cada vez com maior vigor, à interpretação de uma Medeia tomada pela loucura, desvinculada das características do humano:

Medeia

[em monólogo enquanto se prepara para o infanticídio]
Procura uma maneira especial de castigo: prepara-te para ser ainda digna de ti mesma. [...] Inflama novamente teus furores, excita tua indolência [...]. Agora, só agora sou Medeia: meu talento tornou-se grande no mal. Sou feliz, sim, sou feliz por ter cortado a cabeça de meu irmão; feliz por ter esquartejado o seu corpo, por ter despojado meu pai de seu tesouro sagrado [...]; feliz por ter armado as filhas para que matassem seu velho pai. Ó meu ódio, tu não deves senão procurar um objeto (SÊNECA, s/d, p. 138-139).

Evidenciando-se com maior proeminência a figura atroz de uma mulher enlouquecida, perde destaque, na estrutura do texto, a oposição entre Medeia e

Jasão, que na tragédia de Sêneca mostrar-se-á fraco, apagado, sem iniciativa. Nesse sentido, também as suas dores parecerão ao leitor menos avassaladoras. O resultado de tal dinâmica, poder-se-ia dizer, é a atribuição de uma maior gratuidade às ações praticadas pela feiticeira, se compararmos-las ao desolador desfecho da *Medeia* euripidiana.

Em verdade, embora suas tragédias, no que diz respeito à unidade de ação, sejam consideradas mais estáticas que as gregas, a *Medeia* de Sêneca traz para o primeiro plano os atos atrozés que na obra euripidiana passam-se no interior do palácio, velados ao público grego, conforme indicava a tradição. Ainda que as tragédias não tenham sido destinadas à encenação e que esse grotesco não possa ser interpretado segundo a perspectiva cristã, a configuração de todos estes desmedidos “crimes e feiúras”, como expõe Victor Hugo (2004), é acusadora de um novo modo de pensar segundo o qual a prática dos excessos desvia o homem de sua existência natural.

À diferença da tragédia grega do século V, em que o homem aparece submetido a forças imponderáveis e incompreensíveis, que o oprimem e estão acima e além de sua influência, a poesia trágica senequiana é exclusivamente introspectiva. Nela, a catástrofe é representada como decorrência de um conflito tão somente moral, oriundo no interior da alma e restrito ao âmbito psicológico, sendo, por isso, um conflito sobre o qual o homem poderia em princípio influir e exercer controle em algum nível. A luta psíquica e a vitória ou derrota que dela resulta figuram como a matriz da concepção senequiana de drama e de personagem dramática. Na tragédia de Sêneca, tudo que é externo ao indivíduo [...] apenas reflete a desordem gerada pelo transtorno da alma (LOHNER, 2009, p. 10).

Se o desvio, para os gregos, era da “medida de cada um” e, para os cristãos, diz respeito à oposição entre o comportamento terreno e o ideal de conduta divino, na doutrina estoica será acusado na desmedida que afasta o homem, no embate psicológico, de sua condição de existência no kosmo, da razão universal.

Porquanto se considere a abrangência do conflito que encobre o indivíduo, em contraste com uma visão fechadamente trágica do todo que, aos moldes de Shopenhauer (1938, 1999), se fundamenta no jogo incessante de forças opostas que, como princípio natural da vida, se engendra a partir das vontades individuais e na busca intermitente e insaciável pelo prazer, pela satisfação dos anseios, a visão senequiana nos revela, por seu turno, a necessidade de fuga às necessidades

avassaladoras, afastamento daquilo que separa o homem da serenidade da alma. Tem-se, desta monta, que todo conflito que encubra o herói trágico só possa ser compreendido como manifestação de um *conflito trágico cerrado*, ao passo que o controle das forças interiores supere a condição trágica.

Com o declínio romano e a ascensão do cristianismo, em uma ponta temos, na esfera política, a decaída do Estado frente ao avanço da Religião, do poder da Igreja e, em outra ponta, no campo do pensamento, a elevação da crença e da fé em detrimento da razão. A mitologia grega, desta forma, é rejeitada pela religião que se erige, dando lugar a uma mitologia centrada na figura de um deus único. Do mesmo modo que a teologia cristã monoteísta assimilará a premissa estoíca de um único Ser criador e primordial, repudiará tal existência sagrada de sua relação com o *logos*. Complementarmente, não admitindo o politeísmo grego, assim como este, valer-se-á do mito para a edificação da fé.

A Idade Média prestou particular atenção ao conteúdo dos mitos e, ao seu poder explicativo. Com a queda do Império Romano a religião surge lentamente como elemento agregador dos inúmeros reinos bárbaros formados após as sucessivas invasões: a Igreja se transforma em soberana absoluta da vida espiritual do mundo ocidental. E, como já nos disse Cassirer⁶⁷, “no desenvolvimento da cultura humana não podemos fixar um ponto onde termina o mito e a religião começa, em todo o curso de sua história, a religião permanece indissoluvelmente ligada a elementos míticos e repassada deles”. Assim podemos prever a razão do interesse dos medievais pelas histórias míticas, seu conteúdo e principais implicações ideológicas; embora a máxima predominante fosse “crer para compreender e compreender para crer”. O mito se torna um instrumento vivo e gratificante da teologia medieval (ALMEIDA, 1988, p. 61).

Na matriz judaico-cristã, pois, a crença estaria um patamar acima da compreensão: se para os gregos, conhecer o mito, compreender o signo do mito é indispensável para edificar o sentido da fé, para os cristãos estar em posse da fé é indispensável para a compreensão do mito. Daí a mitologia grega erguer-se como uma rede de acontecimentos, entrelaçados e minuciosamente descritos, regidos pela verossimilhança, ao passo que os mitos do antigo testamento esperam respostas do leitor às lacunas do texto, requerem do fiel a atribuição das significações, como argumenta Auerbach (2009), ao contrapor a cena do Canto XIX

⁶⁷ (CASSIRER, 1977, p. 143).

da *Odisseia*, em que Ulisses é reconhecido pela Ama por conta de uma cicatriz na coxa, ao relato do sacrifício de Isaac, por seu pai Abraão, a pedido de Deus.

De um lado, fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente, ligados entre si, sem interstícios, num primeiro plano; pensamentos e sentimentos expressos; acontecimentos que se desenvolvem com muito vagar e pouca tensão. Do outro lado, só é acabado formalmente aquilo que nas manifestações interessa à meta da ação; o restante fica na escuridão. Os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos a serem salientados; o que há entre eles é inconsistente; tempo e espaço são indefinidos e precisam de interpretação; os pensamentos e os sentimentos permanecem inexpressos: só são sugeridos pelo silêncio e por discursos fragmentários. O todo, dirigido com máxima e ininterrupta tensão para o destino e, por isso mesmo, muito mais unitário, permanece enigmático e carregado de segundos planos (AUERBACH, 2009, p. 9).

Como uma mitologia, uma cosmogonia não pode admitir outra sob consequência de por em questão a concepção de realidade que afiança, o paganismo e as manifestações de cultura que a ele estejam ligadas serão renunciados. Assim sendo, toda e qualquer reminiscência da cultura grega aparecerá, num longo período da Idade Média, quando muito, facetada sob a máscara do cristianismo. De outra forma, senão abandonada para perder-se no tempo, ficará enclausurada nos mosteiros, donde somente sairá pelo filtro dos eruditos cristãos.

Nessa época em que o teatro se dedicará sobressalentemente às representações religiosas⁶⁸, o mito grego sairá de cena, ainda que permeie as entrelinhas da literatura medieval no sentido alegórico e segundo o crivo do pensamento cristão.

Os temas e mitos gregos só retornarão com vigor a partir do século XVI e, em especial, no teatro clássico francês do século XVII. Se for cabível afiançar que o interesse para com a forma da tragédia e o resgate dos mitos helênicos em muito se deve à disseminação da *Poética* de Aristóteles⁶⁹ e às discussões acerca das três

⁶⁸ “A cristianização da Europa Ocidental cultivava florestas e almas. Elementos do ‘teatro primitivo’ sobreviventes nos costumes populares, o instinto congênito da representação e a força não secularizada da nova fé combinaram-se, perto do final do milênio, para conjugar os vestígios esparsos do teatro europeu numa nova forma de arte: a representação nas igrejas” (BERTHOLD, 2006, p. 185).

⁶⁹ Conforme Berthold (2006, p. 344), essa disseminação do texto aristotélico se deve em muito à publicação dos originais, a partir de 1508, pela prensa veneziana de Aldus Manutius. A partir de então “o afluxo de comentários eruditos a respeito desta obra nunca cessou”.

unidades, também é forçoso que se olhe para o cenário que se conjectura na Europa do pós-renascimento:

Com a revolução científica do séc. XVII e o início propriamente da Idade Moderna, em que se substituiu a teoria geocêntrica pela heliocêntrica do genial Galileu, não só se retirou a terra do centro do universo, mas também se esfacelou por completo a construção estética que ordenava os espaços e hierarquizava o mundo superior dos céus e o mundo inferior e corruptível da Terra; destruiu-se o domínio absoluto da Teologia e a Filosofia deixa de ser um saber meramente contemplativo, formal e finalista (ALMEIDA, 1988, p. 62).

O mito, pois, seja na perspectiva grega ou cristã, perde gradativamente o prestígio de verdade. A realidade passada, primordial, e a explicação do todo universal, assim, passam da esfera mitológica à científica, que se utiliza do discurso histórico e filosófico. A ciência, dessa monta, cada vez com maior autoridade, se responsabilizará por vincular o que é o real. Se a religião persiste em suas crenças e preceitos morais, mesmo entre os fiéis o mito será tomado pelo signo de metáfora da realidade e não em seu sentido denotativo.

2.2.1 A PERSONAGEM MEDEIA EM CORNEILLE – APROXIMAÇÕES COM MEDEIA DE SÊNECA

Tendo as antepostas conjecturas como pano de fundo, se edificará a *Médée* (1635), de Pierre Corneille. Antecedente de *Le Cid* (1636), obra que projetou o dramaturgo francês no cenário artístico da época, a primeira tragédia de Corneille, elaborada conforme o esquema clássico e com ambientação na Grécia antiga, não apresenta, ainda, com toda sua força, a profundidade psicológica, o conflito dramático e o movimento de ação que caracterizarão as posteriores obras de conteúdo trágico do autor.

Nesse sentido, com especial atenção aos aspectos da composição clássica, o dramaturgo francês aproxima-se mais de Sêneca que de Eurípides, “insistiendo en los golpes teatrales de lo sobrenatural (varitas mágicas⁷⁰, conjuros a las furias y a

⁷⁰ O autor se refere à passagem em que Médée (Medeia) tira Égée (Egeu) da masmorra, onde este era prisioneiro de Créon (Creonte), conforme segue: “MÉDÉE – Je viens l’en affranchir. Ne craignez

los dioses, encantamientos y brujerías), y en lo terrorífico de los relatos de venganzas cruentas, donde la compasión o el perdón no tienen plaza⁷¹” (GALLEGO, 1957, p. 3). Assim, em destaque dos dotes de feiticeira da princesa da Cólquida, uma Médée estarrecedora, íntegra em suas resoluções, perversa em seus desígnios e autoafirmativa de seus poderes e alianças com divindades funestas aparecerá ao leitor/plateia.

MÉDÉE

[...] Et vous, troupe savante en noires baebaries,
 Filles de l’Achéron, pestes, larves, Furies,
 Fières sœurs, si jamais notre commerce étroit
 Sur vous et vos serpents me donna quelque droit,
 Sortez de vos cachots avec les mêmes flammes
 Et les mêmes tourments dont vous gênez les âmes ; [...]
 Apportez-moi du fond des antres de Mégère
 La mort de ma rivale, et celle de son père, [...]
 [Et] Quelque chose de pis pour mon perfide époux :
 Qu’il coure vagabond de province en province,
 Qu’il fasse lâchement la cour à chaque prince ;
 Banni de tous côtés, sans bien et sans appui,
 Accablé de frayeur, de misère, d’ennui,
 Qu’à ses plus grands malheurs aucun ne compatisse ;
 Qu’il ait regret à moi pour son dernier supplice ;
 Et que mon souvenir jusque dans le tombeau
 Attache à son esprit un éternel bourreau. [...]
 Qu’un forfait nous sépare, ainsi qu’il nous joint ;
 Que mon sanglant divorce, en meurtres, en carnage,
 S’égale aux premiers jours de notre mariage,
 Et que notre union, que rompt ton changement,
 Trouve une fin pareille à son commencement.
 Déchirer par morceaux l’enfant aux yeux du père
 N’est que le moindre effet qui suivra ma colère⁷².

plus, grand prince ;/Ne pensez qu’a revoir votre chère province ;/ (*Elle donne un coup de baguette sur la porte de la prison, qui s’ouvre aussitôt ; et en ayant tiré Égée, elle en donne encore un sur ses fers, qui tombent.*) /Ni grilles ni verrous ne tiennent contre moi” (CORNEILLE, 1980, p. 181). Em tradução livre: “MEDEIA – Venho a libertar-vos. Não temais mais, Grande Príncipe; pensei somente em ver novamente a vosso amado país. (*Com a varinha mágica dá um golpe na porta do calabouço, que se abre imediatamente; na sequência, tirando dali Egeu, dá outro golpe em suas algemas que também caem*). Nem grades nem cadeados fazem frente ao meu poder” (Tradução nossa). Na cena seguinte, já no quinto e último ato da peça, Médée ainda usará da “varinha mágica” para paralisar um servo do palácio e obter dele informações a respeito do sucesso de sua vingança.

⁷¹ “insistindo nos golpes teatrais do sobrenatural (varinhas mágicas, conjuros às fúrias e aos deuses, encantamentos e bruxarias), e no aterrorizante dos relatos de vinganças cruentas, nos quais a compaixão ou o perdão não têm lugar” (Tradução nossa).

⁷² Em tradução livre: “MEDEIA – E vós, tropa destra em negras atrocidades, filhas do Aqueronte, pestes, larvas, fúrias, irmãs no orgulho, se jamais nossa estreita relação me deu algum direito sobre vós e vossos conjuros, saí de vossas masmorras com as mesmas chamas e tormentos com os quais torturais as almas [...]. Trazei-me dos antros de Megera a morte de minha rival e de seu pai [...] E que venha algo pior a meu marido traidor: que erre vagabundo de país em país; que vilmente faça a corte a cada princesa; que seja desterrado de todas as partes sem bens e sem auxílio; que, esgotado de pavor, de miséria, de tédio, ninguém se compadeça de suas desgraças; que se recorde de mim até o

(CORNEILLE, 1980, p. 149-150).

A cólera desmedida, pois, não encontra limites e a ausência de conflito entre o furor e o autoquestionamento impede que haja o reconhecimento da figura dual vista na Medeia euripídica. A vingança tresloucada, movida pelo ódio, é a tônica que rege a feiticeira de Corneille e, nesse sentido, caberia dizer que o dramaturgo “desdeña la expresión de los sentimientos profundos de amor o de ternura que podrían compensar los efectos devastadores de la cólera y el odio, o, al menos, dar a entender que contra ello se lucha al llevar a cabo tan horribles acciones⁷³” (GALLEGO, 1957, p. 3). Nessa linha de apreensão,

No es de extrañar, pues, que peque esta obra de una cierta sequedad si contamos que, para que resalte más lo que hay de inhumano y de sobrenatural en las aventuras de esta maga de la Escitia, el autor ha prescindido de los normales sentimientos de mujer y de madre⁷⁴ (GALLEGO, 1957, p. 4).

Se as asseveraões de Gallego podem despontar como demasiado depreciativas, vale ressaltar que a fortuna crítica da *Médée* não é das melhores se comparada à maioria das obras do dramaturgo francês, o que se justifica, em parte, por ser esta uma obra de um primeiro Corneille, ou, como afirma Georges Couton (1958, p. 36) “une tragédie de débutant⁷⁵”, ao que, em diálogo com Gallego, este teórico acrescenta: “les scènes de magie, les morts longues, convulsées, verbeuses complètent cette ornementation un peu factice⁷⁶” (COUTON, 1958, p. 37). Aspectos do inumano e do sobrenatural denotam, pois, um distanciamento com os referentes de mãe e mulher que se apreendem do mundo “real”. O caráter de falsidade, de acontecimento fantástico, sob o qual é apreendido o mito, é o que sobressai e justifica a representação de uma maga afastada da condição humana. O mito,

último suplício e que minha imagem, até a tumba, seja um eterno verdugo para sua alma [...]. Quero que ao menos nos separe um crime como um crime nos uniu; que meu sangrento divórcio iguale em mortes e carnificina aos primeiros dias de nossa união; que nosso matrimônio, final de toda mudança, tenha desenlace semelhante ao seu princípio. Esquartejar os filhos diante dos olhos do pai será o menor dos efeitos de minha cólera” (Tradução nossa).

⁷³ “desdenha a expressão dos sentimentos profundos de amor ou de ternura que poderiam compensar os efeitos devastadores da cólera e o ódio, ou, ao menos, dar a entender que contra eles se luta ao levar a cabo tão horríveis ações” (Tradução nossa).

⁷⁴ “Não é de estranhar, pois, que peque esta obra de uma certa sequidão se contarmos que, para que resalte mais o que há de inumano e de sobrenatural nas aventuras desta maga da Cólquida, o autor há prescindido dos normais sentimentos de mulher e de mãe” (Tradução nossa).

⁷⁵ “uma tragédia de iniciante” (Tradução nossa).

⁷⁶ “as cenas de magia, as mortes lentas, convulsivas, verbosas, completam esta ornamentação um pouco falsa” (Tradução nossa).

assim, como discurso fabuloso, afiança que a aparente gratuidade ou desmedida das ações se justifiquem no caráter de ficção extraordinária, que habita um mundo de fantasia em muito distante dos referentes atribuídos tanto à realidade fática quanto ao ficcional verossímil.

No liame entre a obra de Corneille e aquela de Sêneca, nesse sentido, percebe-se a expressão de uma *mímesis* da representação, consoante a problematização apresentada por Luiz Costa Lima (2000, p. 286, 2003, p. 179). O trato para com o substrato mitológico e a configuração da protagonista, na obra do dramaturgo francês, afiançam os contornos dados pelo autor latino e reafirmam as linhas de interpretação/acepção da figura de Medeia em seu caráter inumano, ou, ao menos, afastado do comportamento “normal”. As formas dadas ao conteúdo mitológico em Sêneca são as premissas sobre as quais se edifica a Medeia/bruxa de Corneille. Nesse sentido, dá sequência à série narrativa de representação do mito e atende ao horizonte de expectativas do leitor/plateia, que se depara com aquilo que espera ver representado e, atestando-se das molduras referentes à personagem Medeia já vinculadas na memória coletiva, tende a manter com o *mímema* uma relação de fruição que acomoda seu espírito: consoante as bases morais cristãs, não há problema ao público da tragédia francesa em se admitir uma infanticida como “um monstro”, alguém que não pode ser comparável ao indivíduo “comum”⁷⁷.

Há, neste sentido, uma notável contrariedade entre os atributos de feiticeira e os que poderiam vir a serem os atributos de uma mulher “comum”, que pode ser vista, na peça, em Nérine, ama de Médée.

NÉRINE

Madame, pensez mieux à l'éclat que vous faites.
 Quelque juste qu'il soit, regardez où vous êtes ;
 Considererez qu'à peine un esprit plus remis
 Vous tient en sûreté parmi vos ennemis. [...]
 Forcez l'aveuglement dont vous êtes séduite,
 Pour voir en quel état le sort vous a réduit.
 Votre pays vous hait, votre époux est sans foi :
 Dans un si grand revers que vous rest-t-il ?

MÉDÉE

Moi, dis-je, et c'est assez.

⁷⁷ Isto é, “comum” no sentido de, “hodierno”, “igual/similar aos demais” (que pertence a esta comunidade), mas também, e por extensão, no sentido “não anormal”, “natural”, ao que corresponde a possibilidade de identificação entre leitor/espectador e personagem em um plano mais elevado que o de enquadre em uma determinada sociedade.

NÉRINE

Quoi ! vous seule, madame ?

MÉDÉE

Oui, tu vois en moi seule et le fer et la flamme,
Et la terre, et la mer, et l'enfer, et les cieus,
Et le sceptre des rois, et le foudre des dieux. [...]
Je brave la fortune, et toute sa rigueur
En m'ôtant un mari ne m'ôte pas le cœur ;
Sois seulement fidèle, et sans te mettre en peine,
Laisse agir pleinement mon savoir et ma haine⁷⁸.
(CORNEILLE, 1980, p. 152-153).

Representação da “besta humana”, conforme diria Victor Hugo (2004), como maga, bruxa, Médée grita aos céus e amaldiçoa, conclama poderes sobre-humanos e, nesse intervir, desafia mesmo a fortuna que, cá, não mais se resumindo à *Moira*, pode se referir, segundo o ideário cristão, à ordem do cosmo segundo a vontade divina do próprio Deus onipotente. E se o ódio parece despontar em toda sua capacidade destrutiva, a astúcia só se manifestará em um sentido mais restrito, relacionado à capacidade de pôr em prática os planos funestos; não há, nesta feiticeira consumida pela cólera, pelo desejo de vingança, pela ânsia de sangue inimigo, espaço para a dissimulação e o ardil, como se vê nas palavras de Créon (Creonte) após encontrar-se com a esposa de Jason (Jasão) e ordenar aos soldados que a removam para os seus aposentos:

CRÉON

Quel indomptable esprit ! quel arrogant maintien
Accompagnait l'orgueil d'un si long entretien !
A-t-elle rien fléchi de son humeur altière ?
A-t-elle pu descendre à la moindre prière ?
Et le sacré respect de ma condition
En a-t-il arraché quelque soumission ?⁷⁹
(CORNEILLE, 1980, p. 158-159).

⁷⁸ Em tradução livre: “NERINA – Senhora, pensai no escândalo que promove e, ainda que tenha seus motivos, recordai de onde estamos; considerai que um espírito mais remisso somente vos daria mais segurança entre vossos inimigos [...]. Saí dessa cegueira em que estais metida para ver a que estado voz reduziu o destino. Vosso país vos odeia, vosso esposo vos repudia. O que vos resta depois de tantas desventuras? MEDEIA – Eu mesma; digo que é o suficiente. NERINA – Como! Vós sozinha senhora? MEDEIA – Sim; em mim há ferro e fogo, mar e terra, o Inferno e o Olimpo, o cetro dos reis e o raio dos deuses. [...] Desafio à Fortuna; todo seu rigor me leva um marido, mas não minha coragem. Seja somente fiel e não se preocupe, deixa agir livremente minha astúcia e meu ódio” (Tradução nossa).

⁷⁹ Em tradução livre: “CREONTE – Que espírito indômito! Que arrogância acompanhava ao orgulho de tão longa conversação! Cedeu em algo seu caráter ativo? Pode descender à menor súplica? E o sagrado respeito à minha autoridade, lhe arrancou alguma submissão?” (Tradução nossa).

Em contraposição a uma Medeia euripidiana que usa da astúcia, da mentira, do mascaramento para ludibriar o inimigo, a personagem de Corneille, presunçosa e petulante, convicta de sua razão de injustiçada e irredutível em suas declarações, argumentará rememorando seus feitos em favor de Jasão e dos heróis da Argo. Não partirá desta Médée a iniciativa de pedir mais um dia na cidade para praticar seus planos, será Créon que lho dará pensando em desta forma expressar seus atributos de benevolência. Também não virá dela, mas de Jason, a afirmativa de que o pior dos sofrimentos para o herói seria privar-se do convívio dos filhos. Por conseguinte, a entrega do presente envenenado aqui partirá da iniciativa de Créuse (Creusa) que, em troca da permanência dos filhos de Jason junto ao pai, pede a este como regalo a bela túnica da princesa da Cólquida:

CRÉUSE

Les perles avec l'or confusément mêlées,
Mille pierres de prix sur ses bords étalées,
D'un mélange de vin éblouissent les yeux ;
Jamais rien d'approchant ne se fit en ces lieux.
Pour moi, tout aussitôt que je l'en vis parée,
Je ne fis plus d'état de la toison dorée⁸⁰.
(CORNEILLE, 1980, p. 161).

Neste ponto, Créuse incorre no mesmo erro de seu amásio no que diz respeito a agir movido pela ganância na conquista de um “tesouro”, conforme as palavras anteriormente postas de Brandão (2005). Ao suplantando o valor do *ouro-moeda* ao dourado que é signo da purificação, Créuse, na exaltação impura dos desejos, renega o símbolo sagrado do ouro, neste caso, representado no Velocino de Ouro, mas que estaria igualmente expresso na ligação sublime que Médée (ou Medeia) tem para com sua manta, vestimenta ritualística de sacerdotisa – e dedicada ao antepassado Sol, maior de todos os brilhos –, que se opõe à relação trivial e de vaidade que a filha de Créon mantém com a peça. A impureza, reparemos, está estritamente ligada às intenções daquele que almeja a conquista e diz respeito, ainda, ao patamar em que a ligação entre o indivíduo e o tesouro ocorre: Se para Médée seu manto tem valor na medida em que representa uma ligação transcendente com seus antepassados e divindades, para Créuse, o

⁸⁰ Em tradução livre: “CREUSA – As pérolas mescladas profusamente com o ouro e mil pedras preciosas em suas bordas deslumbrantes maravilham os olhos com sua variedade divina; jamais se viu nestas terras algo comparável. Desde que a vi adornando-a, não fiz mais caso do Velocino de Ouro” (Tradução nossa).

dourado desce do sublime e altivo para o baixo e, neste sentido, grotesco, quando adquire função egocêntrica de ornamento à beleza terrena. Não obstante, a similitude entre Jasão e Creusa manifesta-se ainda no que toca à cegueira proporcionada pela obsessão do tesouro. Tendo olhos somente ao ouro que reluz, o entorno que encobre a conquista, seus motivos e consequências são ofuscados, ignorados, como se vê na representação renascentista de René Boyvin, que trazemos a título de ilustração de como o imaginário sobre o mito se revitaliza em diferentes memórias de leituras:



A gravura⁸¹ em água-forte retrata a cena em que os filhos de Medeia entregam o presente amaldiçoado da mãe à princesa de Corinto. Repare-se que a alusão ao caráter de preciosidade – de “tesouro” – que se atribui ao presente é destacada nas formas dadas ao objeto ofertado pelos infantes, uma espécie de pequeno baú ou caixa de joias. Os olhos de Creusa, que se adianta com os braços estendidos para receber a oferta, são fixos no presente, no tesouro desejado. Se é

⁸¹ De data imprecisa, a obra deve ter sido pintada entre 1525 e 1610, conforme disponível em <<http://grecoantiga.org/img/index.asp?num=0668>>, de acordo com © Michael Greenhalgh, ArtServe. Acesso em dezembro de 2011.

verdade que o observa do alto, há de se reparar que, como que saindo do palácio, desce de um patamar mais elevado para colocar-se no mesmo nível dos infantes e do regalo. A sua ânsia pela posse do artefato, pois, parece fazer com que a princesa se distancie daquilo que a coloca em altivez e se aproxime, rebaixando-se, da obtenção do objeto. Os olhos fixos no artefato marcam a cegueira da filha de Creonte ao que subjaz à ação, ao que se passa em segundo plano, à esquerda e nas sombras, a citar, a ordem de Medeia de entrega do funesto presente, que representa seu real significado. Não repara, ainda, a princesa, que da mesma direção que vem seu precioso tesouro, vem também a luz do sol, Sol, representação maior dos poderes de sua rival. Se é o veneno – ou feitiço – que mata Creusa, tal só tem eficácia na medida em que é ambicionado e aceito o regalo, ou seja, na medida em que há um erro, uma falha – trágica – da personagem, que consiste em querer possuir aquilo que não lhe é de direito. Se não lhe é de direito, em almejá-lo, pelo desejo desmedido, se comete um crime contra a natureza, contra a condição natural das coisas. O tesouro de Medeia, seja seu diadema ou seu manto, tem valor sacro na medida em que permanece em posse da sacerdotisa. Desvinculado deste contexto, é denegrado e rebaixado ao *status* de *ouro-moeda*, o que, não sem graves consequências, consiste em uma ofensa às divindades.

Observamos, contudo, que se a relação que Medeia conserva com seu manto é de natureza sublime por manifestar-se em um plano espiritual, isso não impede que a Médée retratada ao longo da tragédia de Corneille se conjecture como representação, ao público/leitor, do caráter grotesco do ser humano. Se, com efeito, a obra destoa pela afirmação – ou reafirmação – da acepção mais difundida de uma Medeia estereotipada como perversa e má, incorporação da insanidade, estando tal desvio do caráter de normalidade vinculado sobremaneira a três signos, a citar, o do feminino (ou de um certo tipo de feminino não submisso), o do estrangeiro (correlato da alteridade) e do sobrenatural (correlato da austeridade); o sobrenatural, o estranho, o desmedido, na constituição desta feiticeira indômita, todavia, são assimilados segundo o veio mais horripilante do grotesco que, aqui, aparece já com toda uma força destruidora e denegridora. E tudo se resolve dentro de sua gruta mágica:

MÉDÉE

Mes maux dans ces poisons trouvent leur médecine :

Vois combien de serpents à mon commandement
 D'Afrique jusqu'ici n'ont tardé qu'un moment,
 Et contraints d'obéir à mes charmes funestes,
 Ont sur ce don fatal vomis toutes leurs pestes.
 L'amour à tous mes sens ne fut jamais si doux
 Que ce triste appareil à mon esprit jaloux
 Ces herbes ne sont pas d'une vertu commune ;
 Moi-même en les cueillant je fis pâlir la lune,
 Quand, les cheveux flottants, le bras et le pied nu,
 J'en dépouillai jadis un climat inconnu.
 Vois mille autres venins : cette liqueur épaisse
 Mêle du sang de l'hydre avec celui de Nesse ;
 Python eut cette langue ; et ce plumage noir
 Est celui qu'une harpie en fuyant laissa choir ;
 Par ce tison Althée assouvit sa colère,
 Trop pitoyable sœur et trop cruelle mère ;
 Ce feu tomba du ciel avecque Phaéthon,
 Cet autre vient des flots du pierreux Phlégéthon ;
 Et celui-ci jadis remplit en nos contrées
 Des taureaux de Vulcain les gorges ensouffrées.
 Enfin, tu ne vois là poudres, recines, eaux,
 Dont le pouvoir mortel n'ouvrît mille tombeaux ;
 Ce présent déceptif a bu toute leur force,
 Et bien mieux que mon bras vengera mon divorce⁸².
 (CORNEILLE, 1980, p. 173-174).

O elo entre o indivíduo e as divindades, que, *a priori*, na concepção clássica, moldar-se-ia segundo o tipo sublime, na Médée, de Corneille, aparentará ao leitor/plateia uma ligação funesta e estreita entre a personagem e os deuses infernais. A ligação sobrenatural, divina, é invertida da posição do sublime para a do grotesco em concordância com a negação da altivez de uma concepção mitológica pagã. O mito que antes era revelação de uma realidade superior agora passa a ser visto como uma falsidade denegridora do real.

O sublime que habita a noção cristã não admite que haja outro sublime desvinculado das virtudes atreladas ao ideário judaico-cristão. Nesse sentido, se os monstros e entidades mitológicas gregas, em seu contexto primevo, com seus

⁸² Em tradução livre: “MEDEIA – Meus infortúnios encontram remédio nestes venenos. Veja quantas serpentes, ao serem conjuradas por mim, sem demora vieram da África e, sob meu comando, expeliram todo seu veneno nesta túnica fatal. O amor nunca foi tão doce aos meus sentidos como estes macabros preparativos para o meu espírito ciumento. As propriedades destas ervas são extraordinárias, eu mesma, ao recolhê-las em país remoto, com as melenas soltas e os braços e pés nus, fiz empalidecer a lua. Veja outros mil venenos: neste espesso líquido se mesclam o sangue da Hidra e de Nesos; Píton teve esta língua e esta negra plumagem a deixou cair uma harpia. Com este tição Alteia, irmã compassiva e mãe demasiado cruel, saciou sua cólera. Faetonte caiu do céu com este fogo; este procede das ondas do pedregoso Flégeton e este outro a pouco que inflamava em nosso país as gargantas sulfúricas dos touros de Vulcano. E não vês aqui polvos, raízes e águas cujo poder mortal não abriu mil tumbas: este regalo enganoso absorveu todo seu poder para vingar meu divórcio melhor que minha mão” (Tradução nossa).

ciclopes, sátiros, fúrias, sereias, entre tantos outros, conforme argumenta Vitor Hugo (2004, p. 28-30), surgem como manifestação do caráter épico, uma vez que “há um véu de grandeza ou divindade” sobre estas representações – “Polifermo é gigante; Midas é rei; Sileno é deus”⁸³ (HUGO, 2004, p. 30) – na *Médée* de Corneille, a *hydre*, *Python*, os *taureaux de Vulcain*, entre as demais personagens mitológicas expressas no excerto acima e em outras passagens da obra, aparecerão como assombrosa teratologia, como revelação do horripilante, do anômalo, em última instância, do grotesco, que, com sua capacidade de “multifacetação”, “põe ao redor da religião mil superstições [...], ao redor da poesia, mil imaginações pitorescas” (HUGO, 2004, p. 31). É com justeza, não obstante, que de venenos de serpentes, vindas da África, berço da civilização, que os macabros planos da maga e suas intenções funestas ganham materialidade. O intertexto é evidente: tal qual o mito do livro de Genesis, a relação entre a víbora, a mulher e o homem afiança, na tragédia francesa, que *no feminino reside a perdição do homem*.

Se é na serpente que habita a força destruidora, corruptível, a mulher desponta como veículo do Mal, responsável pela subversão, pelo pecado, pelo desvio do caminho justo. Ainda que sejam em muito distintas, Eva e Medeia representam ambas o caráter do feminino e, conseqüentemente, por suas disposições, ambas representam o declínio do homem. Há de se mencionar, ainda, o fato de Eva ter um aporte muito mais passivo com a víbora do que a feiticeira da Cólquida, que demonstra uma relação muito mais estrita com aquele que é o signo do Mal, o que assevera o distanciamento de Medeia do indivíduo comum. Se Eva simboliza a mulher em sentido mais universalizado, a filha do Sol, ao caráter feminino que carrega, conforme a acepção cristã, sobrepõe a tal a alteridade e austeridade, que, ainda na perspectiva cristã, são identificadas no resgate mitológico feito pelo signo do grotesco.

2.3 REPRESENTAÇÕES DE MEDEIA NA ICONOGRAFIA E NO CINEMA

⁸³ Essa grandeza e altivez que, no contexto grego, é signo da nobreza dos deuses, na tragédia de Corneille se manifestará, ao contrário, somente no plano terreno e político, nas personagens de Jason e Pollux (companheiro seu de Argo) e, sobressalentemente, em Créon, rei e soberano.

No ideário judaico-cristão, em tudo dualístico, ao passo que a mulher, pelo lado do grotesco, pode surgir como representação do Mal, da perdição, seja Eva ou uma bruxa da Idade Média o referente, haverá, pelo viés do sublime, em Maria ou em tantas outras santas da Igreja Católica, a representação da pureza, da candura, do porto seguro, do Bem. Se em uma podemos encontrar o signo da desgraça e da morte, na outra há guarida ao dom da vida, da geração. E se, em uma perspectiva falocêntrica, poderíamos, grosso modo, atribuir à primeira a oposição sexual à figura masculina, à segunda podemos conferir o signo de mãe e salvadora. É verdade que esta dualidade da mulher já está presente na Medeia euripidiana; contudo, estando expressa nos papéis de esposa de Jasão e mãe dos infantes, não será transpassada, em tal dualidade, pela oposição maniqueísta entre o terreno e o altivo, entre as manifestações do Mal e o Bem. Isso não impede, logicamente, que a perspectiva cristã possa ser percebida em representações posteriores da feiticeira, como podemos ver na imagem reproduzida abaixo – *Medeia e Berlim* (1870), de Anselm Feuerbach.



Na tela, de 1870, do pintor alemão Anselm Feuerbach, temos, conforme reproduz a imagem⁸⁴, à esquerda, Medeia e os filhos, à direita, a Argo sendo lançada ao mar e, no centro, a Aia. Os fatos, postos de modo anacrônico, exemplificam passagens distintas do mito. Chama a atenção, primeiramente, a

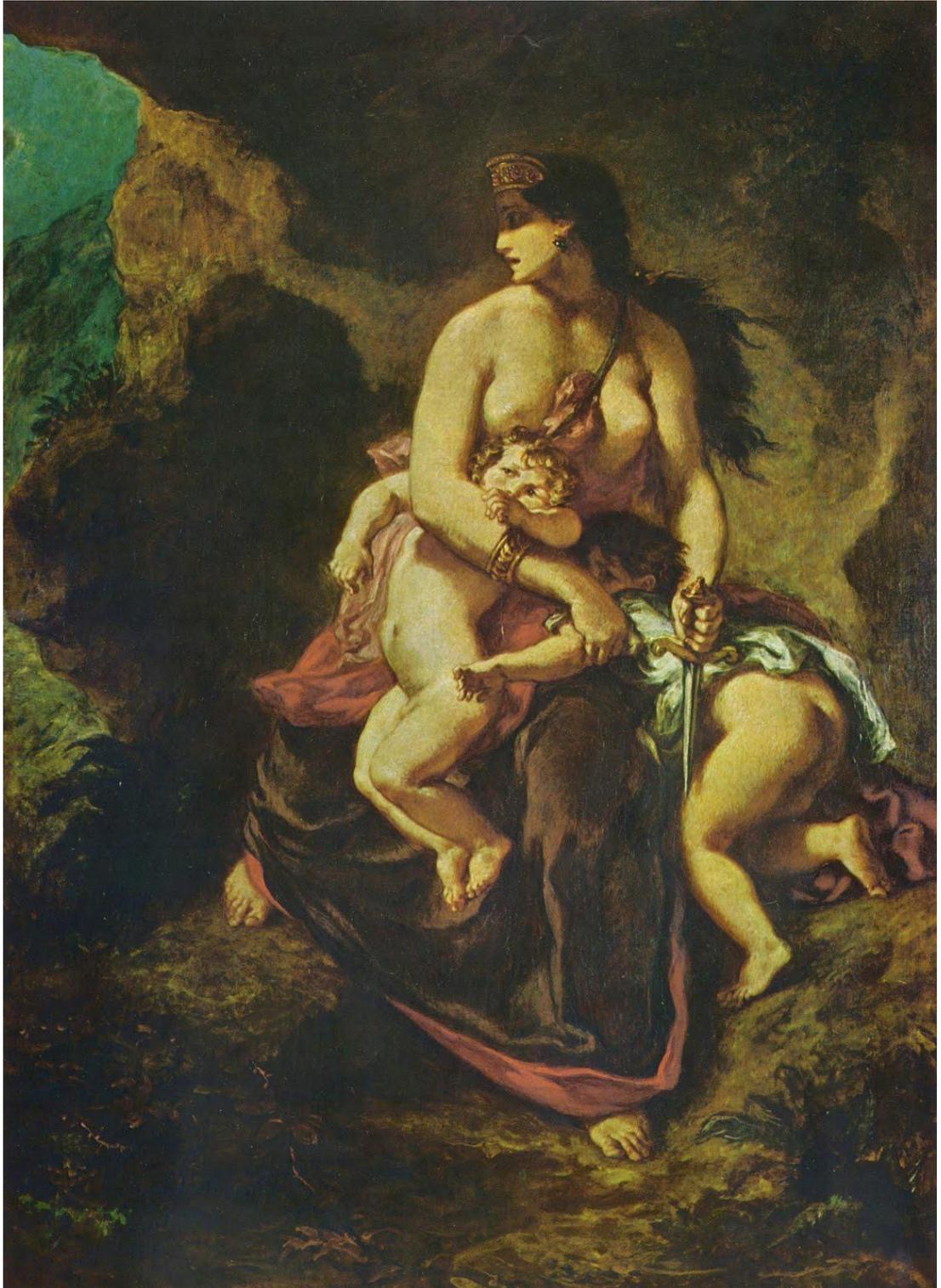
⁸⁴ Imagem disponível em <<http://www.pinakothek.de/en/anselm-feuerbach>>, conforme o projeto de divulgação © BAYERISCHE STAATSGEMÄLDESAMMLUNGEN. Acesso em dezembro de 2011. A obra encontra-se atualmente na *Neue Pinakothek*, do Museu de Arte de Munique, Alemanha.

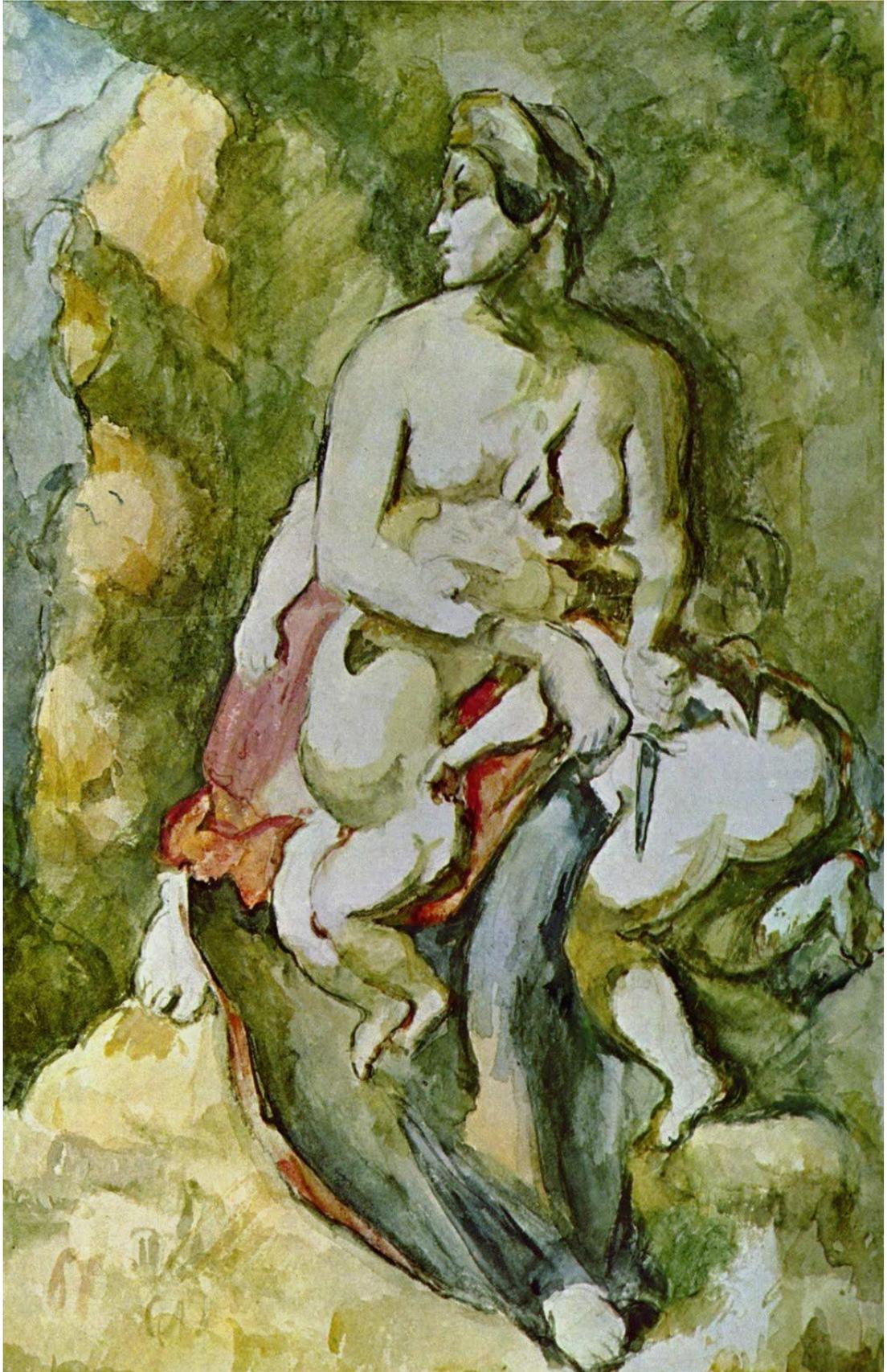
imagem de Medeia, que traz um dos infantes no colo, junto ao seio materno, enquanto o mais velho é abraçado em sinal de afago. A representação da personagem como mãe protetora e nutriz é o que se sobressai.

Não há, nesta cena, nenhuma referência à violência, a feição de Medeia é de doçura e serenidade e denota acolhimento aos filhos. Contudo, a vestimenta em vermelho, a presença da Aia, com as mãos no rosto e aqui representada como uma figura macabra que lembra a uma personificação da morte, assim como o aspecto lúgubre da paisagem, onde só há rochedos e o mar, anunciam que algo de funesto encobre a aparente calma. A nau que vai em retirada lembra os feitos passados da feiticeira, o mar choca-se com força contra as rochas e nuvens escuras parecem aproximar-se. A pintura mostra sua força realmente na oposição entre um aparente estado de paz e a eminência do ato atroz, esteja indicado nos símbolos que acercam os infantes e a mãe ou na expectativa do leitor/observador que, pela relação intertextual com o mito, atribui de antemão o desfecho funesto. Em verdade, o jogo de oposições e contrastes é marca expressiva da tragicidade, sendo que, quando se manifesta com maior destaque, como na pintura de Feuerbach, desvela com profundidade o caráter humano do sentimento e intensifica o sentido de insolubilidade do conflito, agenciador do sofrimento e do signo da perda.

Em resgate do sentido de humanidade, nesta Medeia não estão presentes nem o signo de alteridade nem o de austeridade; o que se tem, *a priori*, é a imagem de uma mulher, dir-se-ia, “comum”, sendo esta, pelos gestos e feição, representante da candura de uma mãe que nos remete, ainda, à figura de Maria, não obstante que pelo signo do rubro que carrega na vestimenta possa aludir a seu ato sangrento de assassinio e à faceta denegridora vinculada à mulher pelo cristianismo.

Com efeito, é interessante reparar como o vermelho nas representações pictográficas do mito será prevalente e estará associado à imagem da feiticeira da Cólquida, vinculando ao referente em questão o sangue de seus crimes e o caráter passional de suas ações, conforme podemos ver, por exemplo, nas pinturas de Eugene Delacroix e Paul Cézanne:





Na imagem reproduzida⁸⁵ do óleo sobre tela, datado de 1838, de Eugene Delacroix – que inspirou a releitura em Aquarela, de 1882, de Paul Cézanne, reproduzida na imagem subsequente⁸⁶ –, a feiticeira aparece no que parece ser a entrada de uma gruta, veste-se de um manto vermelho que deixa mostrar os seios e os ombros, prende, de maneira espalhafatosa, os dois filhos com a mão e o braço direitos e porta uma adaga na mão esquerda. Assim como o modo intrépido, talvez afoito, com que parece agir, expressam certa estranheza, ademais à vestimenta, os cabelos revoltos, a diadema, o brinco e o bracelete caracterizam a bárbara maga da Cólquida. Seja pelo gestual ou pela expressão do rosto, parece que suas ações são tomadas com insegurança ou de maneira imponderada. O olhar voltado para fora da gruta, para o caminho deixado para traz, atribui certa preocupação com alguém que por ventura pudesse surpreendê-la. Se a gruta escura e o manto rubro são indícios do crime e da presença da morte, o punhal demarca a materialidade do crime e a alusão à violência, que ganha aspecto maior de atrocidade quando se repara na representação pueril das vítimas, reféns, indefesas na mão daquela que, para estas, no papel de mãe, aqui apagado, representaria proteção.

Os gestos delicados, o cabelo claro e ondulado, a veste branca de um e a nudez do outro, assim como o olhar vago e displicente, são elementos de caracterização dos infantes que contrastam com a brutalidade do assassinato e se contrapõem à lâmina fria da adaga. Ao passo que as crianças, presença da ingenuidade e ausência de pecados (conforme a noção cristã e a representação renascentista de crianças e anjos), são a expressão do mais alto caráter sublime que o homem pode alcançar (na vida terrena), os ombros e seios à mostra – que são signos da sensualidade feminina – e os pés descalços no chão úmido são aspectos do grotesco vinculados a Medeia.

A face da princesa bárbara, metade na luz e metade sob a sombra, acusa uma divisão ou uma dualidade no espírito da figura. Não parece haver convicção nem em seus atos nem em sua tez. O rosto entre a sombra e a claridade representa esta inconstância ou incerteza que se manifesta na relutância em praticar-se a ação

⁸⁵ Imagem disponível em <<http://www.eugenedelacroix.org/Medea-about-to-Kill-her-Children-1838.html>>, assim como em <<http://www.eugene-delacroix.de>>. O original encontra-se atualmente no *Musée Du Louvre*, Paris, França. Acesso em dezembro de 2011.

⁸⁶ Imagem disponível em <[http://www.paul-cezanne.org/Medea-\(after-Delacroix\).html](http://www.paul-cezanne.org/Medea-(after-Delacroix).html)>, assim como em <<http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=6147>>. A obra atualmente encontra-se no *Kunsthau Zurich*, Suíça, conforme o endereço eletrônico do museu: <<http://www.kunsthau.ch>> Acesso em dezembro de 2011.

funesta e é refratária do conflito interior da Medeia euripidiana que digladia entre suas convicções e sentimentos. Por conseguinte, esta oposição entre forças contrárias que se entrecrocaram e são incapazes de coexistir, aqui, pode desdobrar-se, ainda, na contraposição entre o lado materno e o lado intrinsecamente – conforme a perspectiva judaico-cristã – criminoso e indômito do espírito feminino.

A obra de Cézanne, por sua vez, ainda que consista em evidente releitura, conforme a demarcação pós-impressionista que a caracteriza, destoa por apresentar uma Medeia muito mais rígida que a de Delacroix. Não parece haver aqui uma oscilação ou fraquejo. A luz ainda divide o semblante da feiticeira, mas a expressão da face e o desenho do rosto, com lábios e nariz finos, sobrancelha alta e olhar aquilino, parecem apontar em somente uma direção, a da necessidade de cometer o crime. No mais, esta divisão pode representar, por outro lado, se remetermo-nos à tragédia de Eurípides, às duas faces que Medeia toma ao dissimular suas reais intenções quando da necessidade de convencimento de Jasão e de Creonte: mostra-se frágil e submissa ao passo que, em verdade, planeja a vingança perversa, escondida em sua face obscura; com a boca diz o que os inimigos querem ouvir, mas com os olhos mira o sentido oposto.

Diferentemente do que ocorre na obra de Delacroix, não há, em Cézanne, espaço para o sublime; sem o contraste, todavia, o crime parece denotar certa crueldade e esvaziar-se da gama de sentimentos em jogo que dão profundidade à ação e acabam por deixar o assassinato ainda mais estupefante. As crianças perdem seu formato angelical e aparecem como corpos disformes, a adaga perde destaque e o vermelho cede espaço ao azul, que denota uma certa severidade.

Não obstante, há de se ressaltar que a técnica impressionista confere à representação da mãe criminosa algo de estranho, de excêntrico, que vai ao encontro da asseveração de que esta mulher se distancia do perfil comum. Se a Medeia de Delacroix, aproximando-se da de Eurípides, resgata uma figura mais humanizada, a releitura de Cézanne parece se aproximar mais das interpretações de Sêneca e Corneille, que destacam o que há de mais inumano na personagem, colocando em relevo não o sentido trágico da ação ou a profundidade psicológica da personagem, mas sim o sentido de violência do ato atroz a ela atribuído e o espírito macabro de seu ser, atrelado a sua condição bárbara e a seus dotes de feiticeira. De uma forma ou de outra, as obras atuam no sentido de dar continuidade à série narrativa pelo aspecto de *mímesis* de representação do mito, ainda que vinculem,

cada qual a seu modo, linhas de interpretação díspares, que acusam com maior ou menor ênfase o caráter atroz da ação praticada.

É mais uma vez na iminência do assassinato que Medeia será retratada na tela reproduzida na imagem a seguir⁸⁷, de Henri Klagmann, em pintura de 1868, que mantém diálogo com as obras de Delacroix e Cézanne.

⁸⁷ Imagem disponível em <<http://www.theaterkanzlei.com/medea/medea.html>>, assim como em <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/arcade_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=AR300613>, conforme o projeto de divulgação base *ARCHIM: albums de photographies dits 'des Salons'*. A obra encontra-se atualmente no *Musée des Beaux-Arts* de Nancy, França. Acesso em dezembro de 2011.



Observamos aqui, consoante as obras de Delacroix e Cézanne, os elementos signos do feminino, braceletes, brincos e diadema, unindo signos do masculino, a túnica e a adaga, na mão esquerda. Se o braço que empunha a arma se mostra firme, a mão ao queixo e o rosto cabisbaixo, direcionado aos infantes, indicam a relutância na tomada da ação. A contemplar as crianças, o amor materno vem à tona e, dominando seu ser, impede – ou retarda – o ato do assassinato. O olhar

encoberto e o semblante entre luz e escuridão, todavia, anunciam que a dualidade rege seu espírito e, tão logo aquilo que permanece adormecido ou velado, a citar, a ânsia por vingança, se manifeste, a adaga fria tende a se encontrar com o sangue quente dos infantes. O caráter de ingenuidade dos filhos de Jasão e Medeia é evidenciado, como em Delacroix, pelo aspecto dos corpos – alvos e frágeis –, contudo, aqui, ainda por aparentarem estar brincando aos pés da mãe. Reparemos, ademais, na criança à esquerda que, de joelhos e aos pés da mãe, parece procurar aconchego ou proteção em seu colo. Os seios, se são signos potenciais de sensualidade, junto aos filhos, antes podem remeter à nutrição, refratária da doação da vida. Nesse sentido, o sentimento de crueldade atribuído ao ato habita no fato de a criança, um ser inábil e ignóbil, ver no referente a proteção e o alimento, isto é, a vida, e justamente nele encontrar o seu revés, a morte.

A gruta dá lugar ao interior do palácio, os tons de verde nos remetem a Cézanne, assim como o detalhe em azul na roupa, mas as linhas bem definidas dos corpos da mãe e dos infantes, característicos da tela de Delacroix, também estão presentes e contrastam com vermelho cor de sangue, que aqui toma todo o ambiente e envolve as figuras. Em tom escarlata, o rubro parece antecipar o ato da agressão e o derramamento do líquido vital; é o pano de fundo de uma ação enunciada em toda sua força aterradora pelo contraste entre os signos da violência e da ingenuidade, entre o punhal e a nudez infantil, entre o atroz e o pueril.

Esta mesma relação aparece no óleo sobre tela de Giovanni Benedetto Castiglione⁸⁸, conforme imagem reproduzida a seguir⁸⁹.

⁸⁸ A data exata da obra é desconhecida. O autor viveu entre 1609 e 1664.

⁸⁹ Imagem disponível em <http://www.artchive.com/web_gallery/G/Giovanni-Benedetto-Castiglione/Medea.html>, assim como em <<http://www.bridgemanart.com/image/Castiglione-Giovanni-Benedetto-II-Grechetto-1610-70/Medea-oil-on-canvas>>. Acesso em dezembro de 2011. A tela original atualmente faz parte de uma coleção privada, em Londres, sob os direitos de © *Bridgeman Art Library* © *Agnew*.



Chama-se a atenção para o corpo do infante, a espada ensanguentada e a expressão estranhamente serena da mãe, que mais remete a traços do masculino, após o assassinio do filho. Um observador minimamente atento haveria de se perguntar, primeiramente, em busca da verossimilhança, como conseguiria, com um gládio de lâmina tão extensa, esta Medeia golpear o filho enquanto retinha o infante junto a si, ou então se, por ventura, estaria a criança afastada da mãe, que o atingiria como um guerreiro a um inimigo de batalha. A questão que se coloca, na verdade, é que a arma, por seu aspecto longilíneo e pontiagudo, em contraste ao corpo frágil e rotundo do infante, por sua desproporcionalidade, realça o aspecto de anormalidade da violência praticada contra a criança. O exagero nas dimensões da espada, pois, é correlato do tamanho da violência praticada, isto é, do quão descabida e/ou terrífica é esta ação. A aparente despreocupação ou apatia de Medeia, por seu turno, poder-se-ia dizer, indicaria a ausência de sentimentos maternos, ou então o caráter anômalo da relação desta mãe para com a prole: não

parece haver aqui ressentimento, fraquejo ou qualquer manifestação que sugira afeto ou compadecimento.

Se na obra de Klagmann a oposição entre o pueril e a violência se manifesta tendo em vista o realce da delicadeza dos meneios parvos dos netos de Eetes, sendo a menção ao assassinio suscitada, no porvir, sem que esteja, de fato, expresso o ato de violência, e se nas telas de Delacroix e Cézanne fica demarcado o contraste entre os corpos nus dos infantes e a adaga a partir da alusão ao crime, proeminente, na imagem que reproduz a peça de Castiglione, por sua vez, tem-se o infanticídio já consagrado. Dos últimos momentos de gozo da infância, em Klagmann, passando pelo abrupto rapto e diligência da morte, em Delacroix e Cézanne, até a consagração da morte, com a exposição do infante já defunto, desenha-se de maneira cruel e abominável, ao público/leitor/observador, o mais terrificante dos delitos cometidos pela princesa da Cólquida.

Nesse sentido, as representações – como *mímesis* de representação – parecem atuar no inconsciente coletivo no sentido de esmiuçar e dar riqueza de detalhes aos signos do terrificante e do funesto já presentes na obra de Eurípides e catalisados por Sêneca e Corneille. Assim, constatamos, em Castiglione, mais uma vez, a cor vermelha associada a Medeia. Seu corpo é coberto de vermelho, a cabeça ornamentada em vermelho, o sangue presente na espada que carrega indica prova do crime assim como o sangue que, separado daquele que pinta o gládio, mancha o lençol branco que cobria a criança e escorre pelo chão. Com efeito, o rubro e o punhal mostram-se prevalentes como símbolos da violência e da passionalidade nas ressignificações do mito da princesa bárbara. Todavia, as representações que evidenciam o ato do assassinato podem afiançar tanto o caráter inumano do crime – visto como um ato praticado contra a natureza de mãe – como o caráter humano dos questionamentos que o subjazem. Por outro lado, a difusão da imagem de uma Medeia vingativa e fora dos padrões de comportamento da mulher “comum” parece estar ligada ainda à prevalência de representações da feiticeira no ato de preparo de suas poções. É nessa linha de apreensão que se enquadram as representações subsequentes, de John William Waterhouse, Evelyn De Morgan e Anthony Frederick Augustus Sandys. Nas obras dos três artistas britânicos do chamado Grupo dos Pré-rafaelitas, destacam-se a longa túnica vermelha da feiticeira – nas duas primeiras imagens reproduzidas a seguir – e a referência à poção mágica – prevalente nas três telas:



Na primeira imagem⁹⁰, reprodução da obra *Jason and Medea*, de Waterhouse, óleo sobre tela datado de 1907, tem-se a feiticeira ao lado do amante, a céu aberto, no momento do preparo de uma poção. Ao vermelho, que permanece como distinção mais evidente da vestimenta, acrescentam-se estampas prateadas

⁹⁰ Imagem disponível em <<http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=90>>, assim como em <<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/search/?p=2&pz=10&d=190>>, ou ainda em <<http://www.jwwaterhouse.net/imagenes/obras/amp/83.jpg>>. A obra atualmente faz parte de uma coleção privada, cujo local não é de conhecimento público, conforme informações disponíveis em <<http://www.jwwaterhouse.net/ang/web.php#>>. Acesso em dezembro de 2011.

no formato de serpentes. Jasão aparece com a indumentária de guerreiro e observa com atenção e certo deslumbramento o preparo do feitiço, o que evidencia que a cena se passa em momento anterior à chegada a Corinto, provavelmente ainda na Cólquida, quando da ajuda da sacerdotisa ao herói grego. Com efeito, ao que parece, talvez seja a primeira vez que Jasão se depara com as feitiçarias de Medeia.

O contraste entre ambos é notório, assim como, associada a ele, a desconstrução do caráter altivo do herói e a vinculação do aspecto fabuloso, fascinante, todavia tétrico e lívido, da princesa e de sua magia. Ao passo que o guerreiro, com sua lança em mãos, espada na bainha, botas e elmo, como pronto para a batalha, permanece imóvel e se limita, contraindo-se, a observar com admiração o preparo do feitiço, Medeia, com seu porte frágil de mulher e traje feminino, pés descalços e traços delicados, com gestos suaves, soberana de suas ações, mostra-se altiva e segura. À passividade do herói grego opõe-se o poder de realização da bárbara feiticeira. O pequeno frasco com algum ingrediente mágico, o cálice dourado e ornamentado em que se prepara a mistura e a presença do fogo, dominado para atuar no preparo do feitiço, adicionado ao olhar compenetrado e misterioso da maga, neta do Sol, dão um ar enigmático à ação.

Perceba-se, ainda, que o elo entre o casal, que justifica o auxílio da princesa ao forasteiro, está expresso não só no fato de uma ir em ajuda do outro ao passo que o outro confia na assistência da primeira, como também pode ser apreendido no jogo com as cores das vestimentas e dos cintos: à túnica vermelha de Medeia se complementa o cinturão rubro de Jasão, sendo que à veste azul deste se completa a faixa na mesma cor do vestido da futura esposa. A união, pois, carrega o signo da reciprocidade. Com ironia, as mesmas forças que Medeia usa aqui para avalizar tal união, representada pelo matrimônio, usará posteriormente quando a reciprocidade for quebrada com a traição. Os poderes da feitiçaria, que dão a Jasão a possibilidade de alcançar o tesouro pretendido e o trono de direito, também serão os portadores de sua desgraça. Da mesma forma, na perspectiva da feiticeira, sua magia portará a fortuna ao passo que trará o amante, contudo, servirá de justificativa para que este a abandone por outra, dado o argumento de que o feitiço feito em Pélias lhe tirara o trono de Iolco – trono que julga conseguir então em Corinto –; do mesmo modo, seus dotes de feiticeira é que farão com que, após a separação, não seja permitida sua permanência no reino de Creonte. Tudo gira em torno dos feitiços; são eles a força motriz da boa ventura e da desgraça. Se Édipo, pensando

agir em seu benefício, condena o responsável pelos infortúnios de Tebas sem saber que promulga a própria sentença, Medeia, ao passo que se vale a cada momento de suas magias, é, ao fim e ao cabo, desventurada justamente por sua condição de feiticeira, que a impossibilita de enquadrar-se no lugar comum de mãe e esposa, enfim, que a impede, dadas as disposições da estrutura social e dos cumprimentos do destino, de gozar do sentimento maior do *amor*.

Na imagem subsequente⁹¹, que reproduz a pintura em óleo sobre tela, de 1889, intitulada *Medea*, de Evelyn De Morgan, novamente o veneno/poção faz-se presente, contudo, em pequeno frasco de linhas sutis e em um tom róseo, à mão direita de uma Medeia com túnica também em um vermelho mais entre rosa e vinho e de caimento que denota mais sensualidade e ternura que arrebatamento, elementos que construirão uma cena que está mais para o sentimento de ternura que para o de estranhamento ou temor:

⁹¹ Imagem disponível em <<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/Medea.html>>, assim como em <http://personal.centenary.edu/~cmanning/medeaart.html>, conforme <<http://www.demorgan.org.uk/demorgans/evelyn-de-morgan>>. Acesso em dezembro de 2011. A peça encontra-se atualmente no *Williamson Art Gallery and Museum*, Birkenhead, Inglaterra.



Com efeito, um clima enigmático parece perpassar os gestos suaves e o semblante terno da feiticeira, que aparece com pé descalço a mostra, assim como tornozelo, antebraços e mãos, tão delicados e cândidos como a face e o colo. O desenho dos seios e coxas sob o tecido e os dedos gráteis a solevar o vestido completam a concupiscência da cena. Chama a atenção, também, o espaço de onde a figura aparece, um templo ou um outro lugar sagrado. Em verdade, não há aqui referência a qualquer ato de violência. A prática criminosa, no mais, é passível

de ser resgatada somente no âmbito da alusão pelo veneno, que esconde um feitiço, ou pela caracterização do feminino que, conforme foi discutido anteriormente, pode carregar consigo a propensão ao Mal. Nesse sentido, cabe a linha de interpretação de Naomi Janowitz:

Medea, while not directly called a witch in the early texts, is involved in all sorts of antisocial and destructive actions which make it clear that women with supernatural powers are active threats to everyone in their sphere. She effected her goals by illicit and suspect means, but she is presented in such a way as to make her path seem to be the natural one of women. She is a full-blown fantasy of femininity gone wrong⁹² (JANOWITZ, 2001, p. 89).

Ao que se completa que as “imagens hostis relacionadas à mulher acabam sendo uma forma de representação exagerada, dominada pelo mistério que o sexo feminino ainda exerce na humanidade” (CORRÊA, 2008, p. 7). Destoando do tom subjetivo das interpretações de Janowitz e Corrêa, essa linha de acepção nos interessa, contudo, no sentido de verificar, pois, como o “hostil” e “misterioso” é arrolado ao signo da feminilidade por conta de uma suposta incapacidade de se compreender as sutilezas que regem o espírito feminino. É sobre essas bases que se edifica a Medeia de Evelyn De Morgan.

Nessa linha de apreensão, cabe dizer que esta construção da figura da princesa da Cólquida se destaca por resgatar, por seus gestos e fisionomia, a ambivalência do feminino cristão, exemplificada em Maria e Eva, estando tal configuração atrelada à asseveração de um discurso elevador do caráter enigmático, misterioso da mulher. Dos ombros aos pés da feiticeira, tem-se a imagem da sensualidade, da lascívia, da mulher corporal, terrena, signo da perdição. Na face, no olhar e no dourado que encobre a cabeça, tem-se o mais belo sublime, que coaduna com os signos de altivez e afabilidade. Ao vermelho carnal que abraça o corpo, se completam os tons do ouro, da nobreza da alma, que se sobrepõem à cabeça. A voluptuosidade e a pureza, pois, se justapõem para caracterizar esta doce e mística Medeia.

⁹² “Medeia, indiretamente chamada de bruxa nos textos antigos, está envolvida em todas as formas de ações anti-sociais e destrutivas que tornam claro o fato de que mulheres com poderes sobrenaturais são ameaças ativas para qualquer um que com elas se relacione. Ela atingiu seus objetivos por meios ilícitos e suspeitos, mas é apresentada de tal forma a mostrar sua trajetória como a trajetória natural da mulher. Ela é uma fantasia excessiva de feminilidade empregada de forma equivocada” (Tradução nossa).

Na imagem reproduzida a seguir⁹³, óleo sobre tela, de 1868, de Frederick Sandys, por sua vez, nem a sensualidade nem a delicadeza estão presentes; abre-se espaço, ao contrário, para o terrificante, seja na caracterização da sacerdotisa bárbara, seja na ênfase dada ao feitiço:



⁹³ A imagem está disponível em <<http://www.bmagic.org.uk/objects/1925P105>>, conforme © *Birmingham Museums and Art Gallery*, assim como também pode ser encontrada em <http://web.archive.org/web/20080626095346/http://www.victorianartinbritain.co.uk/sandys_medea.htm>. Acesso em dezembro 2011. A tela está exposta atualmente no *Birmingham City Art Gallery*, Inglaterra.

A túnica vermelha presente nas telas de John William Waterhouse e de Evelyn De Morgan dá lugar, aqui, conforme a reprodução da tela de Sandys, ao branco que, todavia, coloca em evidência os colares de vermelho escarlata, os quais a mão direita da feiticeira agarra com certo fervor enquanto permanece com o olhar distante, pensativo. Assim como a Argo, ao fundo e à esquerda, e o velo, ao fundo e à direita, não deixam se perder de vista a inserção da cena em primeiro plano dentro do contexto que a encobre e a justifica, a feição dramática e o olhar longínquo parecem aludir às angústias que afligem a figura no momento de preparo do feitiço. O ardil contra os inimigos é imperioso, conforme suas convicções; entretanto, não é sem refletir, questionar-se, ou lamentar-se que parece agir a Medeia de Sandys. Ao contrário das representações de Warwehouse e de De Morgan, que se aproximam mais das obras de Sêneca e de Corneille, esta Medeia parece remeter-nos à personagem euripídica, que explora a fundo os conflitos psicológicos da feiticeira.

Reparemos, contudo, que o relevo dado aqui ao caráter macabro, tétrico do feitiço não encontra guarida na obra do tragediógrafo grego e nos acerca da descrição senequiana. De fato, caberiam com justeza as palavras do autor latino como rubrica para a tela: “Eis: da carne ferida desce o sacro licor. [...] Tenho os fogos que saíram do corpo da Quimera; tenho as chamas que foram raptadas da garganta flamejante do touro” (SÊNECA, s/d, p. 132). O sapo, as ervas e os demais ornamentos que preenchem a mesa e constituem o feitiço complementam o tom ritualístico do ato, assimilado conforme a estética do grotesco, presente na tela. Nesse sentido, ainda que o caráter humano de Medeia, incutido por Eurípides, seja resgatado, é notório que em Sandys é evidenciada a condição de estrangeira, bárbara, da feiticeira, imprimida por Sêneca dando vazão a uma Medeia inumana, visão esta que parece sobressair-se na memória coletiva e que foi perpassada ao longo das representações pós-clássicas do mito.

O realce da alteridade parece ser também o ponto de partida para a narrativa fílmica de Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969). Baseada na tragédia grega de Eurípides, a produção atribui especial atenção à pesquisa histórica e coloca em evidência – e aqui merece destaque o trabalho de fotografia de Ennio Guarnieri – o contexto cultural da Cólquida de Medeia.

Observamos que a *Medeia* de Eurípides parte da narrativa mítica *in media res*. A obra de Pasolini, ao contrário, apresenta alguns dos acontecimentos

correspondentes à empreitada dos Argonautas e à vivência bárbara de Medeia, conforme a linearidade cronológica do ciclo narrativo: se, a exemplo da tragédia euripídiana, a narrativa fílmica tem seu desfecho na luta agônica entre Medeia e Jasão após a feiticeira ter assassinado os filhos, inicia-se contando a infância de Jasão e aquilo que ocorre no reino da Cólquida, o que, além de contextualizar a lenda ao público contemporâneo, adquire função bastante significativa no que diz respeito a trazer para o primeiro nível de leitura as reflexões sobre o “choque entre culturas” e o sentimento de alteridade, como se pode apreender dos *frames* reproduzidos a seguir⁹⁴:



Em meio ao clima árido da região, a sequência retrata o sacrifício anual em honra ao deus Sol. Conforme o ritual de fertilidade, grosso modo dizendo, em meio a séquitos e danças, um jovem é imolado e seus membros, órgãos internos e sangue são levados junto às plantações; o que sobra de seus restos mortais é cremado e as cinzas espalhadas pelo ar; a sacerdotisa Medeia é quem rege todo o cerimonial. Em verdade, a introdução do contexto da Cólquida na releitura do mito, tendo-se especial cuidado em demonstrar as peculiaridades da cultura bárbara, em particular

⁹⁴ Primeiro *frame*: aos 12 min. 05 seg.; segundo *frame* aos 16 min. e 52 seg.; terceiro *frame*: 17 min. e 44 seg.; quarto *frame* aos 21 min. e 56 seg.

o ritual de sacrifício, a composição das vestimentas e o modo por vezes tresloucado das ações, em muito parece justificar-se justamente no sentido de, causando certo estranhamento no público/leitor/observador, evidenciar o caráter etnocêntrico de constituição dos valores e crenças de uma sociedade, ou melhor, dos sujeitos que a constituem, sendo que tal perspectiva dialoga, conforme seu enquadre enquanto *mímesis* da representação, com os *mímemas* anteriormente postos, nos quais se sobressai, na imagem da princesa, a sua condição de bárbara.

Com as cenas da Cólquida contrastam a infância de Jasão, que corresponde à sequência narrativa imediatamente anterior ao retrato do ritual de sacrifício nas terras bárbaras:



Conforme ilustram as imagens retiradas da narrativa fílmica⁹⁵, a infância de Jasão é marcada na obra de Pasolini pela inserção em um ambiente bucólico, que denota um estado de extrema tranquilidade e anuncia uma relação de harmonia entre o homem e a natureza⁹⁶, e pela instrução do centauro Quirão, que, ao que se apreende do mito, é o responsável por iniciar o filho de Esão nas artes de guerreiro e o educar segundo os padrões gregos. Esta relação está também representada na tela em aquarela *Jason and Chiron*, de William Russell Flint, de 1912, que dialoga, conforme sua reprodução posta a seguir⁹⁷, com as imagens apreendidas da *Medea* de Pasolini:

⁹⁵ Primeiro *frame*: aos 3 min. e 50 seg.; segundo *frame*: 8 min. e 2 seg.

⁹⁶ Faz-se mister mencionar que, na sequência narrativa em que é retratado o contexto sócio-cultural da Cólquida, a melodia da trilha sonora atinge tom macabro, tribal e ritualístico, contrapondo-se à tranquilidade e harmonia da lira, instrumento cujo som permeia a educação de Jasão, o que ajuda a colocar em destaque a oposição cultural entre a sociedade grega e a bárbara, cerne da discussão acerca da alteridade e xenofobia.

⁹⁷ Imagem disponível em <http://www.settemuse.it/pittori_scultori_europei/william_russell_flint.htm>, ou ainda em <<http://www.all-art.org/Dictionary%20of%20Art/f/flint1.htm>>, ou ainda em <



Conforme a imagem reproduzida da obra de Flint, destaque-se a disposição hierárquica entre Jasão e Quirão. Representados de costas, cabe ao observador imaginar se estariam a caminho de um treinamento do guerreiro ou, quiçá, se estariam a observar a paisagem ao fundo enquanto discutem algum ensinamento. O herói, ainda jovem e em formação, carregando a lança, e o centauro, robusto e longilíneo, com arco e flechas presos às espaldas, denunciam que a empreitada não

é sem intuito e que o motivo da mesma possa ser o de um exercício de combate. O tom professoral do ente mitológico, com sua volumosa barba branca – que, assim como os cabelos, denunciam pela sua coloração a passagem do tempo – e seu porte firme e seguro, contrasta com os gestos trôpegos do filho de Esão, que traz uma perna atrás e agarra-se a algo à esquerda em sinal de relutância frente ao perigo representado pelo penhasco.

Com efeito, a relação que se desenha entre Jasão e Quirão, seja na imagem reproduzida a partir da tela de Flint seja na imagem que recorta uma cena da narrativa fílmica de Pasolini, é a de um mestre e seu pupilo. O centauro é tanto um instrutor das técnicas de combate, um formador de guerreiros, como um professor que ensina ao infante as mais variadas lições sobre o mundo; é, pois, o guia que indica uma direção a ser seguida, é, em suma, o referente maior que tem o indivíduo e a partir do qual moldurará suas concepções de mundo, suas representações acerca do “real”.

Na *Medea* de Pasolini, não obstante, o centauro, mais que um símbolo que materializa a educação grega e nobre de Jasão, representará a dualidade entre *mythos* e *logos* que constituiu a *polis* grega; sem obstar, tal dualidade mostra-se correspondente, aos olhos de Pasolini, da ambiguidade do homem moderno que o coloca duplo, conforme as palavras de Oliveira Neto (2007, p. 4) acerca da narrativa fílmica do diretor italiano:

[...] o personagem Centauro, ser fabuloso de natureza híbrida, é o signo da ambigüidade apontada por Pasolini como causa e consequência da angústia do homem moderno. A presença desse personagem, desde o início marcadamente *dupla*, e a sua trajetória no enredo, fazem de *Medea* uma tragédia que apresenta um conflito sem solução. Até mesmo quando perde a sua forma híbrida – na última lição para Jasão e na reaparição, quando está imagneticamente dividido, uma imagem híbrida e outra não – o Centauro não perde o seu caráter mítico, uma vez que este permanece lado a lado com a outra forma, sendo o personagem *Centauro* composto por ambas as formas, representação da idéia de eterna permanência, como conflito, do irracional na psique humana. Estas duas formas de tratar o conflito humano, entre matéria e espírito, entre instinto e razão, [...] conduzem a duas formas estéticas, do ponto de vista da realização fílmica (OLIVEIRA NETO, 2007, p. 4, grifos do autor).

O centauro, pois, em sua ambivalência e hibridização, é metáfora do humano. Na medida em que a narrativa avança, ele passa, gradativamente, seja na sua

constituição física seja no conteúdo e forma de seus ensinamentos, de um estado fabuloso, de existência mítica, fantasiosa, para uma conjuntura atrelada à apreensão racional do mundo, presa à realidade fática e inteligível. Os olhos do público/leitor/observador para com o personagem centauro, em verdade, são os olhos de Jasão, sendo que a mutação do centauro reflete a mutação do espírito de Jasão. A caminhada também é de amadurecimento do personagem Jasão, que, na primeira infância, só vê o ser mítico e, na idade adulta, após a expedição, se centra no centauro que não o é, que é só homem, sem cavalo; só razão, sem instinto. Nesse percurso, então, ele engendra-se, de maneira ambivalente, como representante do pensamento grego, que ao *mythos* suplanta o *logos*, e como refratário da psique humana, que coloca os instintos ao julgo da razão. Observamos que em ambos os casos Jasão é correspondente do homem moderno, que tende a apegar-se ao seu intelecto em detrimento da religião espiritual e que, como diria Freud (1997), conforme as regras de convívio em civilização, regula os impulsos interiores e tende a conduzir seus atos segundo a vigília permanente da racionalidade. Nesse sentido, cabem as palavras de Pasolini:

Certos elementos do mundo antigo, dificilmente superados, não estão de todo reprimidos, ignorados: desaparecido, ou melhor, [...] reassimilado, e naturalmente modificado. Em outras palavras: o irracional, representado pelas Erínias, não foi removido (o que pode ser impossível), mas simplesmente barrado e dominado pela razão, paixão produtora e fértil. A Maldição se transformando em Bênção. A incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia na sociedade evoluída (PASOLINI, 1960, s/p.)

Em verdade, o resgate aos tempos primevos do mito atua ainda na construção psicológica das personagens; a perspectiva freudiana parece perpassar a abordagem dos conflitos que encobrem os indivíduos no desenho dos seus comportamentos e anseios, isso se dá tanto em relação ao herói grego quanto no que se refere à feiticeira da Cólquida. Se, de acordo com os valores gregos, era dever da mãe e esposa aceitar o imposto pelo marido, e Medeia, estrangeira que era, movida pelo sentimento de justiça, vai então contra todos os dogmas e convenções sociais ao refutar os valores familiares em detrimento da vingança, Pasolini, em sua releitura, constrói a figura da princesa bárbara a partir do ponto de vista do desespero psicológico e da estranheza de suas atitudes. A personagem

permanece calada na maior parte da narrativa fílmica; é no seu aspecto figural, corporal, na sua imagem, feições e indumentárias que Pasolini parece estar mais interessado. Ainda assim, nessa Medeia de Pasolini não encontramos verdadeiramente um retrato de uma mulher pérfida, signo do Mal, consoante à perspectiva cristã anteposta. *A priori*, é a situação em que Medeia se encontra que encerra um imenso desespero, vinculado aos signos da solidão, do ostracismo, da xenofobia.

Por conseguinte, entre a perspectiva senequiana, que vincula a imagem de uma mulher forte, indômita e grotesca em suas atitudes, e a personagem euripidiana, que se questiona e refuga por repetidas vezes antes de tomar a mais drástica das resoluções, o descontrole psicológico que leva ao infanticídio, nesta Medeia de Pasolini, parece encerrar-se certo desvio patológico da psique, catalisado este pela distância da terra natal, perda dos poderes de feiticeira e mordaz sentimento de injustiça e impotência frente ao abandono do marido, o que nos leva às palavras de Freud quando diz que “ser amada é para uma mulher uma necessidade mais forte do que amar” (FREUD, 1984, p. 177)⁹⁸. É nesse sentido que, se ao contrário do que ocorre em Corneille, há espaço aqui para as dores de mãe, por outro lado, na sequência narrativa do assassinio dos filhos, a comiseração não faz frente à fria necessidade de vingança; não há impetuosidade, a violência, ainda que cruel, é medida; a dor é reprimida com espantosa facilidade e tudo se dá ao som remansado da lira: uma mãe acarinha os seus filhos, dá-lhes banhos, um após o outro, deita-os e adormece-os ao colo antes de tirar-lhes a vida. Só a faca manchada de sangue denuncia o que se passou, conforme os *frames* reproduzidos a seguir⁹⁹:

⁹⁸ Ao que se completa: “[em comparação ao homem] é precisamente na mulher que a situação de perigo da perda do objeto [será] a mais eficiente. Permitimo-nos acrescentar à sua condição de angústia essa pequena modificação de que não se trata da ausência experimentada pela perda real do objeto, mas da perda do amor por parte do objeto” (FREUD, 1992, p. 258). Isto é, não é a perda do marido (Jasão) que converte o amor em ódio, mas sim justamente a perda do amor sentido pelo marido a ela (ou a verificação de que tal sentimento amoroso nunca existiu em verdade) que desperta o furor; é, aliás, sob estas condições que se engendra a noção de traição, a percepção de Medeia de que foi traída – a confiança para com Jasão é quebrada não só na medida do abandono em favor de outra, mas também na conversão do sentimento amoroso em indiferença, ou então, em constatar-se que a sede do herói pelo trono é um desejo mais forte do que o por Medeia.

⁹⁹ Primeiro *frame*: 1 h. 38 min. 43 seg.; segundo *frame*: 1 h. 39 min. 52 seg.; terceiro *frame*: 1 h. 39 min. 55 seg.; quarto *frame*: 1 h. 40 min. 50 seg.; quinto *frame*: 1 h. 41 min. 55 seg.; sexto *frame*: 1 h. 42 min.; sétimo *frame*: 1 h. 42 min. 27 seg.; oitavo *frame*: 1 h. 42 min. 57 seg.



O contraste entre os corpos nus dos infantes, representados nos quadros primeiro e quarto, e a adaga, em close nos quadros terceiro e sétimo – neste último já ensanguentada por conta do primeiro assassinato –, remete-nos às telas de Delacroix, Cézanne, Klagmann e Castiglione e mais uma vez evidencia o caráter cruel do infanticídio, já anunciado de antemão na cor vermelha da manta, mais uma

vez presente. A recorrência dos referentes abaliza a proeminência da interpretação que considera o ato, por si, abominável e desumano; aspectos estes que, na narrativa fílmica de Pasolini, são majorados pelas imagens dos meninos adormecendo nos braços da mãe, conforme os quadros segundo, quinto e sexto, e o olhar tenro do mais velho, ainda no quinto enquadramento reproduzido acima. São todos signos da entrega passiva e inocente da criança aos cuidados da progenitora que, crê-se, é o porto seguro de sua cria. É justamente a quebra do sentido protetor, quase que universalizado no inconsciente coletivo, do amor incondicional e inabalável da genetriz para com seus filhos que choca o público/leitor/observador.

Notamos que a canção entoada pela lira no início do filme, quando Jasão passa da infância à fase adulta ouvindo as histórias de Quíron, tem especial importância na caracterização de um *locus amenus* à educação do jovem herói. É contraditório, pois, que este mesmo instrumento apareça novamente no momento em que Medeia mata os filhos, auxiliando também aí na configuração de um clima de aparente harmonia e tranquilidade, incoerentes com o ato praticado pela protagonista. Nessa linha de apreensão, a expressão de angústia ou sofrimento observada no sexto fotograma, que talvez remeta o leitor à tela de Frederick Sandys, não é mais que uma fagulha do sentimento materno que se desfaz na frieza e inclemência que governa as atitudes desta Medeia e no clima de tranquilidade que encobre a ação, evidenciado no desfecho desta sequência narrativa, expresso no oitavo quadro: em meio aos dois filhos mortos, a feiticeira, serenamente, dá-lhes as costas e dirige-se à janela que, uma vez aberta, mostrará o Sol, encerrando certo caráter ritual ao ato.

A relação entre os signos do punhal e os corpos nus dos infantes tendo o Sol como pano de fundo para o sacrifício aparece também na litografia de cor de Alfons Mucha, de 1898, conforme se reproduz¹⁰⁰:

¹⁰⁰ Imagem disponível em <<http://www.muchafoundation.org/MGallery.aspx>>, assim como em <<http://www.artrenewal.org/asp/database>>, conforme o *Art Renewal Center Museu: image 4414*. O original pertence atualmente a uma coleção particular, em local não divulgado ao conhecimento público. Acesso em dezembro de 2011.



A obra, concebida como cartaz de divulgação para a remontagem da peça euripídica, traz no canto direito o célebre nome da atriz que na ocasião interpretara a protagonista da tragédia. A serpente reaparece aqui na forma de um longo bracelete – criação de Mucha da qual Sarah teria se valido durante a encenação, incorporando-o ao figurino¹⁰¹ – denunciando, assim como toda a indumentária, a origem bárbara de Medeia. Os trajes da feiticeira, em harmonia com o cenário desértico, ao fundo, lembram o contexto da Cólquida visto em Pasolini. Os tons vão de um amarelo queimado, cor de areia, nas formações rochosas, ao laranja reluzente do Sol que desponta com proeminência no horizonte. O deus, pois, observa a cena que vincula tanto o contraste entre o punhal ensanguentado e os cadáveres dos infantes aos pés da mãe, como o olhar aterrorizado desta que escapa em meio ao véu que cobre parte do rosto.

¹⁰¹ Conforme informações disponíveis em <<http://www.muchafoundation.org/MGGallery.aspx>>, Sarah gostou tanto da pulseira que pediu ao joalheiro Georges Fouquet para confeccionar-lhe uma peça similar, incrustada de joias, que ela viria a usar no palco. Acesso em dezembro de 2011.

Se o cartaz, em seus intuitos primários, que são os de divulgação da peça e veiculação do conteúdo da mesma para o público, por seu caráter iconográfico não pode dar conta de toda a gama de situações e conotações que a encenação pode assumir, há de se ressaltar a preocupação do artista em explorar diferentes signos que aludem à complexidade e profundidade de sentidos que a tragédia pode alcançar. No entanto, repare-se que os referentes escolhidos são, de forma geral, os mesmos que ganham destaque na maior parte das representações pictográficas do mito e que, preponderantemente, assimilam com maior destaque as nuances apresentadas por Sêneca do que por Eurípides.

Todavia, por um lado temos a crueldade do infanticídio manifesta nos corpos e na adaga, trazidos a primeiro plano, e, por outro, elementos que acusam o sofrimento da personagem frente ao ato praticado: a mão que segura a arma do crime é a mesma que mantém o remorso de mãe no rosto. Ambivalentes também são as representações que indicam a condição bárbara dessa mulher: se as vestimentas e adornos causam certa estranheza que distancia o indivíduo ali representado da condição da normalidade, em suma, de sua condição humana, em contraste, a presença do deus Sol evidencia o aspecto sacrificial do ato, que o distancia de um crime que assimile o signo da gratuidade ou mesquinhez na medida em que é entendido pelo indivíduo que o pratica a partir de sua ligação com uma crença, a partir de uma relação espiritual.

Vale citar que, na narrativa de Pasolini, Jasão contrapõe-se a Medeia no que diz respeito à ligação com os deuses, isto é, com o lado espiritual do ser humano: no decorrer de sua educação, o filho de Esão deixa de enxergar o centauro mítico e passa a ver apenas seu lado humano, o que simboliza na caracterização do personagem a perda da consciência/crença divina para assumir uma feição pragmática, objetivista, isto é, terrena e material. Em contraponto, Medeia distingue-se por sua conexão com as divindades de sua terra, elo esse que se fragiliza com a fuga ao estrangeiro – à Grécia –; quando esta ligação torna a fortalecer-se é que Medeia poderá lançar mão de sua vingança, e tal reencontro com o espiritual dá-se, justamente, no enquadramento do sol, apresentado em toda sua luminosidade, isto é, sem que o espectador possa discernir na imagem a esfera solar, toda imersa em seus raios, agenciadora de uma atmosfera mística. Por conseguinte, a iluminação tem um papel importante no que tange à caracterização das cenas e na descrição dos conflitos internos de Medeia. Para nos atermos a um exemplo em específico, no

momento em que Medeia entrega suas vestes “amaldiçoadas” aos filhos para serem levadas até a noiva de Jasão, o rosto da feiticeira aparece metade tomado por uma forte luz solar e metade tomado pelas sombras. Aqui temos um recurso característico da linguagem fílmica que dialoga com as pinturas de Delacroix, Cézanne e Klagmann e tem a função de retratar um aspecto importante do texto-fonte euripídiano: na peça do tragediógrafo grego, Medeia chama a atenção pelo maquiavelismo de suas ações; planeja seus atos meticulosamente, mostrando-se fria e perversa, e na presença dos seus inimigos apresenta-se deliberadamente frágil e resignada para ludibriá-los. Calculista, na *Medeia* grega se dissimulará por palavras, em Pasolini, oscilará entre a luz e a sombra, como se vê nos *frames* reproduzidos a seguir¹⁰²:



Conforme a reprodução do primeiro enquadramento, a iluminação, os raios do Sol, que “observa” pela janela, à direita, deixará a protagonista com um lado da face escondido nas sombras, fazendo menção à sua verdadeira intenção, ao passo que um rosto dócil se apresenta a Jasão e aos filhos. O segundo enquadramento, por outro lado, faz pensar que esta divisão não corresponde apenas a uma dissimulação deliberada, mas se refere, ambivalentemente, aos modos de Eurípides e remete ainda a Delacroix, Cézanne e Klagmann, à dualidade que divide o espírito da personagem, entre necessidade de vingança e remorso por seus atos, o que, ao contrário do que a cena do assassinio pode fazer concluir, revela a aproximação da personagem aos sentimentos de piedade e benevolência materna. Essa Medeia multifacetada é asseverada nas próprias palavras de Pasolini:

¹⁰² Primeiro *frame*: 1 h. 31 min. 43 seg.; segundo *frame*: 1 h. 32 min. 20 seg.

Enquanto a Medeia real “de Corinto”, terrível, fala da sorte às servas – moderna, ávida de vingança, segura dela, senhora de si e da realidade –, uma outra Medeia observa a cena: uma Medeia trêmula, fremente, fraca, lamuriosa, que, mostrando sem pudor sua angústia atroz e sua ausência de confiança em si mesma, contempla a maneira como as coisas caminham (PASOLINI, 2002, p. 82)

Da emoção em tudo humana, passando pela frieza instigante do assassinato, a feiticeira revelará toda sua ira no desfecho do filme: Medeia incendeia a casa em que morava e Jasão aparece para resgatar os filhos mortos com o objetivo de dar-lhes um descanso digno, seguindo os preceitos da cultura grega. Medeia, sobre a casa e com os filhos nos braços – aos moldes da *Medeia* senequiana –, confronta-se com Jasão. A cena é correspondente ao *ágon* final da *Medeia* de Eurípides e, enquanto a princesa bárbara se encontra no alto, o herói grego permanece em um nível mais baixo, estabelecendo-se assim uma relação de superioridade por parte da figura da feiticeira, como se vê nos *frames* a seguir.



Esta inversão de poderes, a partir da qual Medeia assume o controle da situação – em oposição à submissão a que fora submetida até então –, que na narrativa fílmica de Pasolini manifesta-se a partir da impossibilidade de transpor um obstáculo material (a fortaleza de pedra – a casa – rodeada de fogo) que separa a protagonista do ex-cônjuge, remete ao *deus ex machina* do final da tragédia grega, representado pela carruagem de fogo (que, por sua vez, remete ao deus ancestral de Medeia), e dá margem para que se revele a face mais nefasta e tresloucada da feiticeira.

Pode-se dizer que a aparente descontinuidade das atitudes da feiticeira, a oscilação de seu espírito, revela uma tensão mal resolvida entre o indivíduo e seus anseios; é o “trágico como permanência do conflito inconciliável entre razão e des-

razão no mundo moderno” (OLIVEIRA NETO, 2007, p. 3) que entra em cena aqui. É nesse sentido que, “numa era de contradições insolúveis”, vivida “por homens dilacerados por anseios ambivalentes e aspirações inconciliáveis”, de que nos falam Costa e Remédios (1988, p. 34), não há como existir o indivíduo íntegro. Se “a incerteza existencial da sociedade primitiva permanece como categoria da angústia existencial ou da fantasia na sociedade evoluída” (PASOLINI, 1960, s/p.), “estetizando não a conciliação, mas a tragicidade do conflito entre o passado mítico e a *polis*, ou entre natureza e razão, *Medea* pode ser visto como uma autocrítica pasoliniana. Em *Medea* fica patente a impossibilidade de conciliação do conflito”. Isso porque, “no seu verdadeiro sentido e essência, o mito afronta e desafia nossas categorias fundamentais de pensamento; sua lógica mítica, nada tem de nossas concepções lógicas de verdade, seja empírica ou racional” (ALMEIDA, 1988, p. 63).

Nessa perspectiva, o embate trágico é posto, pois, na oposição entre a necessidade e busca da razão, força motriz da compreensão moderna do mundo, e a incapacidade desta razão de dar conta da satisfação dos anseios humanos ou mesmo de dar conta de substituir o mito naquilo a que este se propõe, a citar, vincular uma explicação do todo que seja admissível pelo indivíduo e satisfatória a sua permanente busca de ver-se relevante no todo. Uma cosmogonia ou escatologia que enfraqueça o vínculo entre o homem e a lógica ontológica do universo tende a indicar-lhe o caminho da falta de sentido de sua existência, o que abre margem, paradoxalmente, à aparente desrazão de suas ações.

O que interessa sobremaneira a Pasolini na sua leitura do mito de Medeia parece ser esta tensão entre *mythos* e *logos*, entre estes dois filtros de percepção da realidade, expostos, para o homem moderno, como forças opositoras que tendem a excluírem-se uma à outra. Se as forças se chocam no interior de cada indivíduo, também se manifestam no combate entre os indivíduos, que podem assumir, conforme as especificidades que os constituem, uma ou outras destas lentes de observação do mundo. Nessa perspectiva, na obra pasoliniana, se Medeia é o ser espiritual, instintivo, primitivo, mitológico por excelência, Jasão, tal qual o homem em sua caminhada nos últimos três milênios, deixa as experiências fabulosas para seguir em direção à razão, à lógica, à pragmática, desdobramentos estes, na era moderna, alicerçados no empirismo científico.

Em verdade, a força da obra de Pasolini está em trazer tal discussão para o cenário da atualidade, consoante as condições do indivíduo imerso em uma

conjuntura na qual o automatismo tecnocrático tende a anular ou subjugar as manifestações da espiritualidade. Entretanto, tal dualismo, como se viu, está já presente na *Medeia* de Eurípides e, ademais, pode-se dizer que está mesmo arraigado ao mito, ao que se percebe quando se levam em consideração as motivações que alavancam as ações de Jasão e Medeia: ao passo que o herói grego parte em uma empreitada, pragmática, em busca do velo, que pode lhe dar o trono que crê de direito, a sacerdotisa age por conta das mais instintivas e imperiosas manifestações da paixão. Jasão jamais perde de vista seu objetivo de conquista do trono, é rijo, sóbrio e coerente – com tais objetivos – em suas resoluções; por seu turno, Medeia é inconsequente e fugaz, age tendo em vista o alcance imediato e a qualquer preço daquilo que almeja. Tal oposição pode ser percebida na obra *The Golden Fleece*, óleo sobre tela, de 1904, de Herbert James Draper, ao que se observa na imagem reproduzida na sequência¹⁰³:



Se Pasolini segue a versão do mito segundo a qual o fratricídio teria ocorrido ainda em terra, sendo que os restos mortais do filho de Eetes teriam sido espalhados ainda na Cólquida, Draper, por sua vez, aponta para um assassinio em

¹⁰³ Imagem disponível em <<http://www.all-art.org/literature/m-1.html>>, ou ainda em <<http://argonautartmanagement.com/the-golden-fleece/?nggpage=2&pid=75>>. A tela original pertence atualmente à coleção do *Bradford Museums and Galleries at Cartwright Hall*, Inglaterra, conforme <<http://www.bradfordmuseums.org/index.php>>. Acesso em dezembro de 2011.

alto mar: conforme a imagem que se reproduz, a cena retrata o momento da fuga de Medeia e dos viajantes da Argo das terras sob o domínio do rei da Cólquida, após o rapto do Velocino. Como o pai da feiticeira vem em perseguição da filha e dos gregos, os Argonautas se esforçam nos remos – parte inferior da imagem –, no trabalho com as velas – à esquerda –, e lançam flechas na direção do inimigo – centralizados na porção superior da imagem, sobre a popa da nau.

Reparemos em Medeia, ao centro da tela, com a túnica branca e vermelha sendo puxada pelo irmão Apsirto, que está para ser lançado nas águas, e em Jasão, mais à esquerda e ao fundo, com o velo dourado e o elmo de guerreiro. Enquanto a sacerdotisa está para cometer o sacrifício do irmão, o herói se apega ao seu *ouro-moeda*, a lã do carneiro que é sua moeda de troca pelo trono de Iolco. Notemos, mais uma vez, que ao passo que a maga se revela intrépida, impetuosa, tomando o primeiro plano das decisões em favor do amante, Jasão permanece aplacado, irresoluto.

E nesse sentido deparamo-nos com o fato de que, se no contexto grego, conforme foi indicado anteriormente¹⁰⁴, a figura de Jasão parece permanecer como centralizadora no ciclo narrativo por ser o filho de Esão representante da imagem do herói, nas representações pós-clássicas que se debruçam sobre o mito, é a imagem de Medeia que ganhará destaque. Em verdade, seria difícil identificar até que ponto isto se deva à própria tragédia euripidiana, que coloca em evidência a princesa bárbara e dá destaque ao infanticídio, e em que medida esteja em ação o interesse do pensamento moderno em explorar com maior afinco as contradições, ambivalências e dualidades do homem – enquanto indivíduo – e/ou, sobretudo, do feminino.

Parece ser esse o interesse, com efeito, de Lars Von Trier, na sua *Medea* (1988), obra cinematográfica do autor dinamarquês a partir de *script* de Carl T. Dreyer e Preben Thomsen em que o drama pessoal de Medeia é colocado em primeiro plano.

Na narrativa fílmica de Von Trier, os sofrimentos e dilacerações da protagonista parecem ser mesmo a força motriz que rege toda a construção da obra. Ao passo que a representação do mito desponta em Pasolini, no que diz respeito à ambientação e ao recorte narrativo, a partir de uma reconstrução histórica da lenda que tem em vista questões relativas ao choque de culturas, Von Trier faz o recorte

¹⁰⁴ Página 45 e seguintes.

da fábula colocando em evidência, tal qual a tragédia de Eurípides, o momento de mais aguda agonia de Medeia – quando é abandonada pelo marido e se vê forçada, segundo suas resoluções, ao infanticídio – e usa das configurações do espaço de modo a metaforizar o clima funesto, lúgubre, que permeia o mito: não há demarcação geográfica ou indicativo temporal que prenda a ação a um contexto sócio-cultural específico; o ambiente – que se constrói em meio a ruínas e cavernas escuras e úmidas, cercado por pântanos e pelo mar – pode ser tomado como extensão do conflito dramático, centralizado na personagem protagonista, e, dir-se-ia, atribui aos sentidos da ação, assim como aos sentimentos a esta vinculados, um alto grau de generalização.

Corolários, pois, mais do conteúdo dramático que da linearidade narrativa, os signos evocados pelas representações do espaço, assim como os figurinos e a iluminação, nesta *Medea*, antecipam, desde o início da narrativa fílmica, aquilo que há de lúgubre e sombrio na ação retratada e no espírito da feiticeira – repare-se que a protagonista é também a narradora que conta os acontecidos a Egeu, é através de seus olhos que a ação, em analepse, é apresentada ao público/leitor/observador –, como se pode apreender dos *frames* reproduzidos a seguir¹⁰⁵:



¹⁰⁵ Primeiro *frame*: 06 min. 42 seg.; segundo *frame*: 07 min. 22 seg.; terceiro *frame*: 11 min. 22 seg.; quarto *frame*: 19 min. 36 seg.



Os dois primeiro quadros reproduzidos acima retratam a cidade de Corinto. Entre túneis e grutas úmidas, lama e carvão, as cavernas de parca iluminação remetem o público/leitor/observador antes a uma mina de ferro que à *polis* grega. Em oposição às representações da cidade grega que, historicamente, caracterizam o reino de Creonte, com palácios suntuosos, grandes construções de arquitetura protuberante, Von Trier incrusta sua Corinto no submundo. Pode-se dizer que as representações do mito da feiticeira da Cólquida, que se apegam ao verossímil no retrato da arquitetura e ambientação, aos moldes de Eurípides, tendem a vincular o contraste entre a altivez das muralhas e edificações internas da cidade e a deturpação moral da sociedade que ali se erige. O diretor dinamarquês, por seu turno e privilegiando o olhar de Medeia sobre a cidade, promove a inversão dos signos de poder ao materializar na ambientação a sujidade que permeia o reino pretendido por Jasão. Nesse sentido, em Eurípides e nas representações que dele se aproximam nesse aspecto, tem-se na infraestrutura da cidade representada a nobreza daquela sociedade aristocrática, ao passo que, contraposta àquela, na superestrutura está manifesta, pelas atitudes e premissas de seus representantes, a decadência dos valores que a sustentam. É esta segunda cidade, a dos valores decaídos, deturpados, que está por trás, ou por baixo, no subsolo da Corinto dos palácios, escondida nas sombras e sobrevivendo na imundice, que é posta em evidência na obra de Von Trier.

O terceiro *frame* reproduzido, por sua vez, que retrata a casa de Medeia, destaca-se pela expressão soturna e nebulosa do ambiente, análoga ao caráter funesto dos acontecimentos que constituem a narrativa e refratária daquilo que se passa dentro daquela morada, a citar, a manifestação dos lamentos da personagem, conforme a cena que segue indicará e da qual se retira o quarto *frame*. Medeia, com

amargura, está a lastimar sua desdita para a ama enquanto os dois filhos dormem pacificamente. Suas palavras são de desamparo e perda do sentido da existência: “Queria estar morta! A morte traria paz. Minha vida é vazia como esta cama”¹⁰⁶. Ao abandonar a terra natal, abriu mão de todos seus referentes, de tudo aquilo que identificava a si, para agarrar-se na indômita paixão por Jasão que, a partir dali, torna-se sua vida, sua razão de ser, de existir como mulher, esposa e mãe. Quando o esposo a troca por Creusa, pelo trono, pois, perde seu porto seguro. Também já não pode mais retornar no tempo, reconstruir os vínculos com o que deixou para trás, na Cólquida. O esvaziamento do sentido da vida só poderia ser freado na sua relação maternal, na sua ligação com os filhos. Contudo, estes filhos são os filhos de Jasão, a quem quer destruir para vingar-se e do qual são parte integrante: destruir os filhos é destruir Jasão. O que constitui seu conflito trágico, pois, é o embate entre o que ainda há de amor por esses infantes, que por ventura ainda poderiam constituir seu remanescente sentido de existir, e a implacável necessidade de vingança. Medeia, nessa perspectiva, mostra-se em tudo descrente da possibilidade de uma saída conciliadora para seu destino e, desolada, por um lado lamenta o infortúnio e chora tudo aquilo que perdeu – família, pátria, marido – e, por outro, manifesta sua ânsia pela vingança.

Entre ódio ao marido e compaixão aos filhos, seu rosto, mais uma vez, está entre luz e sombra, o que reflete a dualidade de seus sentimentos. É esta dualidade que se percebe, pois, na contraposição entre o clima macabro, lutuoso, que destoa na caracterização da casa, nas vestimentas da feiticeira e na pouca luminosidade da morada, e o aspecto singelo das crianças, que repousam ingenuamente enquanto se desenha o destino funesto. A pele alva dos infantes e as lágrimas da mãe se sobressaem em meio às trevas, que por fim os irão consumir.

Reparemos, por conseguinte, que, se o signo da alteridade está presente com a imagem da bárbara associada ao clima macabro e soturno e se age esta personagem movida por aquilo que emerge de seu peito, ao contrário das representações que conferem a Medeia um espírito indômito, tresloucado – da qual exemplo maior talvez seja a *Médée*, de Corneille –, a feiticeira de Lars Von Trier antes será compenetrada e comedida; conterá a eclosão dos sentimentos dentro de si e agirá a cada instante com impassibilidade e amargura. Introspectiva, não revelará seus planos nem esbravejará suas dores. Sua discrição, não obstante, lhe

¹⁰⁶ Entre 18 min. 31 seg. e 18 min. 38 seg.

possibilitará colher os ingredientes para o preparo da poção enquanto recebe de Creonte a ordem de retirada da cidade e negocia a concessão de um dia de permanência sem que o rei se aperceba que, naquele exato momento, diante de seus olhos, ela começa a pôr em prática a vingança, como se vê nos *frames* subsequentes¹⁰⁷:



Enquanto, em meio ao pântano nebuloso, Medeia recolhe entre as ervas o material necessário para a poção (*frames* primeiro e terceiro), Creonte chega

¹⁰⁷ Primeiro *frame*: 23 min. 38 seg.; segundo *frame*: 24 min. 03 seg.; terceiro *frame*: 25 min. 44 seg.; quarto *frame*: 26 min. 34 seg.; quinto *frame*: 27 min. 58 seg.; sexto *frame*: 28 min. 48 seg.

carregado em seu trono por seus servos (*frame* segundo). Se a ambientação de Corinto acusa uma inversão de valores no que diz respeito à altivez da nobreza, no segundo *frame* se pode perceber que se mantém, na hierarquia social, a distinção entre o soberano e a estrangeira. O signo do poder, porém, é invertido na medida em que o rei desce ao chão: como a maga Ihe vira as costas e continua seu afazer, Creonte a segue por entre a relva, um tanto perdido e desorientado, enquanto mantém a conversa sem poder observar a interlocutora ou o caminho com precisão, por conta da neblina – que, juntamente aos efeitos sonoros, cria um tom de tensão e certo suspense – e acaba preso aos galhos e à lama (quarto *frame*). À inicial e aparente superioridade do rei, que sustenta o poder na estrutura social, se sobrepõe sua incapacidade de perceber aquilo que se passa abaixo de seus pés, ou a frente de seus olhos. Por seu turno, Medeia move-se com segurança naquele ambiente, que é o seu. Se deve obediência consoante as disposições da estrutura social, seu poder, de origem sobrenatural, se revela na sua capacidade de levar o inimigo à desdita; nas palavras de Creonte: “Você [Medeia] é sábia. Conhece a arte do mal.”¹⁰⁸.

“Arte do mal” esta que começava a ser posta em prática ali, naquela cena, e que na sequência irá adquirir maior materialidade no preparo do feitiço, já no interior da casa da princesa bárbara (*frames* quinto e sexto). Aqui, o diretor fechará o enquadramento para dar enfoque ao preparo e aos ingredientes; se a representação da poção não causa a mesma estranheza que as imagens vistas nas telas de Sandys e Waterhouse ou construídas a partir das peças de Corneille e Sêneca, acusa, com efeito, o caráter tétrico do veneno e indica que aquela é a arma do crime, o meio pelo qual o ato se efetivará e donde aflora o poder de Medeia, dir-se-ia, na perspectiva de Creonte, “maligno”.

Notemos, ademais, que ao taxar os dotes de feitiçaria de Medeia como “arte do mal”, como espécie de “magia negra”, há atravessado na voz de Creonte um discurso maniqueísta em tudo coerente com a perspectiva cristã de concepção da realidade e sentido das ações dos homens, direcionadas ou para o Bem, ou para o Mal. A acepção grega é capaz de separar a ação correta daquilo que se reconhece como erro, como desmedido; contudo, o liame desta contraposição está arraigado, nas palavras do Creonte de Von Trier, a uma oposição universalizada entre Deus e Diabo. Isto é, fazer o mal é agir tendo por premissa contrariar o caminho correto, não

¹⁰⁸ Entre 25 min. 08 seg. e 25 min. 15 seg.

incorrer no erro por conta de uma falha. Neste sentido, o rei de Corinto delata um elo estreito entre Medeia e o Mal. Tal ligação, pois, impossibilita que se assimile que possa haver algum senso de justiça ou de honra nas suas ações, haja vista que são estes, justiça e honra, valores do Bem. Assim, remete-se Medeia, mais uma vez, ao signo do feminino como caminho da perdição, conforme tratado anteriormente; assemelha-se a princesa da Cólquida, deste modo, a Eva, e, por conseguinte, à víbora do Éden. Com efeito, poder-se-ia dizer que, neste sentido, pode ser percebido aqui um deslocamento do cenário da Grécia clássica para a Idade Média cristã no que concerne à representação de um rei que expurga uma bruxa; ou melhor, poder-se-ia dizer que ambos os cenários coexistem, a feiticeira mitológica e a bruxa cristã – ou anticristã –, o tirano grego e o rei cristão, da mesma forma que o efeito sonoro que representa o som de Medeia ao mexer nas plantas (primeiro *frame*) ao passo que indica o próprio ato da colheita de um ingrediente essencial à poção, ambivalentemente, contribui para o clima de tensão da cena e ainda pode remeter o público/leitor/observador, conforme sua memória auditiva, ao som do chocalho de uma víbora. A víbora que, *a priori*, simboliza a atitude sorrateira é, também e por extensão, a representação do próprio Mal.

A exemplo de Eurípides, a obra fílmica de Von Trier distancia a narrativa do contexto mítico e debruça-se sobre os desdobramentos do espírito humano, sendo que, tal qual com o tragediógrafo grego, é no fluir dos sentimentos que as contradições se engendrarão, fazendo-se referência a questões atreladas ao que há de essencialmente humano. Por outro lado, se em Eurípides a alteridade de Medeia estará expressa na *posição social de estrangeira*, sendo que suas magias são signos de referência a sua cultura bárbara, na *Medea* do diretor nórdico o que causa temor e distanciamento da personagem, o que denota a alteridade, é sua *relação com as forças ocultas do Mal*, que a separam do conceito de Bem. É, pois, seu enquadramento, conforme preceitos de crença, de ordem religiosa, em determinada categoria de indivíduos que se distanciam dos valores cristãos – ou atrelados ao cristianismo – que justifica a aversão a sua presença.

Faz-se mister esclarecer, entretanto, que o sentido dessa aversão a Medeia, materializada nas palavras e atitudes de Creonte, diz respeito a verossimilhança interna da obra e faz referência a determinada perspectiva de assimilação da figura feminina que não exclui, necessariamente, a possibilidade de o público/leitor/observador admitir sentidos outros. Em verdade, em contraposição a

uma Medeia “maligna” é premente a percepção do caráter humano dessa personagem trieriana, oposta em muitos aspectos à imagem da feiticeira perversa que se disseminou no senso comum. Pode-se falar mesmo em certo resgate e atualização das forças do *Éros* sobre o homem, percebidas em Eurípides e apagadas em Sêneca e Corneille. Se no trato da tragédia do autor francês se discorria acerca da ausência dos sentimentos de mãe, em Von Trier eles aparecerão com notável destaque e catalisarão o sentimento de perda quando da necessidade de tirar a vida dos infantes. Veja-se, primeiramente, o sentimento materno expresso nos *frames* seguintes¹⁰⁹:



O primeiro *frame* reproduzido acima retrata o momento em que Medeia versa com Egeu acerca do exílio. Os filhos a acompanham. A mãe se mostra solícita e afável para com os infantes e estes demonstram bastante apego àquela; a ligação entre a progenitora e a prole, pois, denota os signos do carinho e da estima, percebidos na maneira como o filho menor é carregado no colo e afagado na nuca e

¹⁰⁹ Primeiro *frame*: 35 min. 47 seg.; segundo *frame*: 36 min. 20 seg.; terceiro *frame*: 36 min. 43 seg.; quarto *frame*: 36 min. 55 seg.

no comportamento do maior, que, sempre ao lado da mãe, atento e observador, parece procurar já interagir-se da situação. Assim como na obra de Pasolini, as crianças aparecem em idade mais avançada do que as retratadas na maioria das telas que se debruçam sobre o mito – conforme se pode ver nas reproduções das obras de Klagmann, Delacroix e Cézanne, por exemplo –, o que significa dizer que tendem a ter maior consciência dos fatos que as cercam e daquilo que se desenha em seus destinos, como se verá mais adiante. É no efêmero instante em que os filhos brincam a sua volta, após ela saber da disposição de Egeu de lhe conceder guarida em seu reino, que Medeia esboça um sorriso (segundo *frame*). Extraordinário é este momento entre as representações da feiticeira e, ainda que transitório, reflete a complexidade e enredamento das emoções que tomam conta desta personagem que, entre tantas desditas e já convicta de seus planos funestos, é capaz de comprazer-se, ou melhor, aliviar-se da tensão no momento em que recebe a boa notícia – porque viabiliza sua vingança – e no qual pode desfrutar do convívio com os filhos.

Na sequência da cena, o filho menor se fere levemente enquanto corre brincando pelo campo, ao que a mãe vai em socorro. Em gesto de afabilidade e cuidado, beija o choroso menino primeiro no rosto e, por conseguinte, na região do ferimento (*frames* terceiro e quarto). Três signos são prevalentes nas imagens: o sangue, o choro e o beijo, aos quais correspondem as significâncias da violência, da dor e do afeto que vem a remediá-las. Na análise fria das ações seria de se taxar como paradoxal a atitude de Medeia neste momento, já que está prestes a assassinar estas crianças: a imagem da mãe protetora, cuidadosa, que age como quem quer assegurar ao infante que nela habita sua proteção e que nada poderá machucá-lo enquanto estiver por perto, contrasta com a ação subsequente na qual ela será justamente o meio pelo qual o menino expiará – o que nos remete à tela de Henri Klagmann. E repare-se que a relação é de reciprocidade: o menino apazigua o choro com o socorro e afago da mãe e, por seu turno, a mãe parece estar, com efeito, preocupada com o bem-estar da criança. Se do menino não se poderia esperar atitude outra, a incoerência da ação tomada pela progenitora se justifica na medida em que se assimila o assassinio não como sinal de falta de estima ou desligamento dos laços maternos, mas como uma atrocidade que se faz necessária. A mesma mãe que afaga e socorre o filho é a que o destruirá porque uma força imperiosa lhe impõe que assim haja; da mesma forma que é incapaz de renegar o

amor materno, é incapaz de fraquejar na sua obstinação por vingança. E, neste sentido, a materialização do sentimento amoroso na cena em que o infante se fere ao brincar, com efeito, realça a intensidade do sofrimento dessa mulher quando do momento do crime contra as mesmas. Com as imagens reproduzidas acima, então, contrastam o ato do infanticídio e, mesmo quando este é levado a cabo, o sentimento materno aflora e entra em conflito com o desejo de vingança, como se pode observar nos *frames* a seguir reproduzidos¹¹⁰:



¹¹⁰ Primeiro *frame*: 58 min. 41 seg.; segundo *frame*: 1 h. 00 min. 20 seg.; terceiro *frame*: 1 h. 00 min. 43 seg.; quarto *frame*: 1 h. 01 min. 14 seg.; quinto *frame*: 1 h. 01 min. 45 seg.; sexto *frame*: 1 h. 03 min. 46 seg.; sétimo *frame*: 1 h. 04 min. 32 seg.; oitavo *frame*: 1 h. 05 min. 47 seg.



Nos momentos que antecedem o assassinio, Medeia, após observar atentamente a corda com a qual planeja enforcar os garotos e fitar aos filhos que repousam em meio a relva, dividida entre os sentimentos opostos, fraqueja, vai ao solo e põe-se a lamentar; o filho mais velho, então, vai até a mãe e consola-a (*primeiro frame*). Além da intensidade do conflito que divide a personagem, é de se ressaltar a atitude do menino que, além de compadecer-se da mãe, se revela consciente daquilo que se desenha no seu futuro e no do irmão – nas suas palavras: “eu sei o que está para acontecer” – e, não só compreensivo para com as dores da mãe, compartilha com ela o entendimento da necessidade de se levar as resoluções funestas até seu fim. Se o apoio do filho, pois, é declarado para a mãe no intuito de apaziguar (ou abrandar) suas angústias, para o público/leitor/observador só faz aumentar o sentido dramático do conflito. Não obstante indo ao consolo da mãe, o menino surpreende ao encarar com serenidade a constatação do infortúnio seu, do irmão e da mãe e, mais ainda, ao encarar a morte sem relutar.

Entre fraquejo e obstinação, Medeia amarra a primeira corda no galho mais baixo da árvore (*frame* segundo). Reparemos na distinção entre o caráter compenetrado da criança maior, que observa com atenção e entendimento o sentido da ação, e a doçura e ingenuidade da menor, que olha curiosa sem muito entender. Encarar a inocência dessa criança e submetê-la ao ato de violência é algo por demais doloroso para esta mãe. Quando o menino se afasta correndo, em ato abrupto e inocente de infante, sem saber que, brincando, foge da morte, não há forças nesta mulher para impedi-lo; cabe ao irmão mais velho, então, resgatá-lo, enquanto Medeia permanece imóvel junto à força (*terceiro frame*). Por conseguinte, enquanto o menino é pendurado pela mãe na corda, chorando, (*quarto frame*) seu irmão segurará suas pernas, até que este perca as forças e, pêndulo, imóvel, com

as pernas suspensas indique que já está tudo acabado (*quinto frame*). Diante do crime praticado, Medeia vai ao chão novamente.

Seus lamentos parecem consumi-la e caberá, mais uma vez, ao filho mais velho dar-lhe forças para continuar na empreitada: outra vez consola-a e, desta vez, traz consigo a outra corda, a sua. É ele quem lembra a mãe, no momento de fraqueza, da necessidade de praticar a ação funesta; é ele quem levará até ela a arma do crime, como a entregar-se ao sacrifício. Só não o cometerá por conta própria por que sua constituição física não lhe possibilita. Pedirá, pois, à progenitora, que o auxilie no ato. Com efeito, temos, ao mesmo tempo, um infanticídio e um suicídio. Todavia, a voluntariedade do infante não faz com que a responsabilidade da mãe se abrande. Em verdade, planejar a morte do filho, ser incapaz de praticá-lo sozinha e ser auxiliada justamente pela vítima parece só majorar as dores dessa mulher. Ademais, o fato de o menino ser incapaz de praticar a própria morte assevera o caráter atroz do assassinio: está a matar os dois filhos, sendo que um é ingênuo o bastante para saber que morrerá e o outro, se compreende o fato tal qual ela, se é, nesse sentido, como um adulto, sua fragilidade e inocência se evidenciam no fato de mostrar-se inábil para o suicídio.

Conseqüentemente, Medeia terá de auxiliá-lo a amarrar a corda que o enforcará, segurando-o no alto, para que este alcance o galho mais elevado (*sexto frame*). O garoto, com suas próprias mãos, fará o laço na árvore e passará o outro laço no pescoço. Como está suspenso, seguro pelos braços da mãe, cabe a esta, dividindo com ele a autoria do crime, largá-lo para que morra. Mais uma vez o sofrimento da mãe é explorado com minúcia e ela não terá coragem de aliviar os braços para que o menino penda; o sustentará enquanto houver forças (*sétimo frame*). A força física está para o amor materno como a sua falência está para a vingança. Paradoxalmente, duas forças opostas movem Medeia; entram em choque a mulher traída, obstinada pela vingança a qualquer preço, e a mãe protetora, que junta todas suas forças (físicas) para salvar os filhos. A primeira é fria e compenetrada o bastante para planejar o crime e fazê-lo ciente de que fraquejará ao executá-lo: se um punhal ou espada exige da mãe frieza também no ato do assassinio, para penetrar a lâmina no corpo infantil, tal qual bem se expressa na tela de Castiglione, por exemplo, na morte por enforcamento, por seu turno, se não se elimina o caráter funesto da ação, o ato que materializa a morte não é de contração muscular, mas sim de relaxamento. No que diz respeito à ação física, enquanto a

mãe que esfaqueia move-se ativamente no sentido de matar, a que enforca solta a vítima para que a vida se esvaia. É nesse sentido que a força antônima, que move a genetriz em direção à proteção dos filhos, subjugam-se à necessidade de vingança nesta Medeia que, a todo instante, fraqueja no sofrer de suas dores de mãe assassina. Se a Medeia de Eurípides também fraqueja, no âmago de sua cólera encontra as forças necessárias para matar os descendentes; em Lars Von Trier, por sua vez, a obstinação por vingança é movida mais pelos sentimentos de amargura e agrura que pelo furor desmedido; não age pela ira, mas pela agonia do sofrimento. Não é sem sentido, pois, que este Jasão, ao invés de deparar-se com os filhos ensanguentados em um palácio ou uma gruta, os encontrará pendurados pelo pescoço nos galhos de uma árvore morta (oitavo *frame*). O que se destaca, aqui, não é a agudeza da violência, mas o lúgubre da morte.

Se o terrificante cede espaço ao tétrico na morte dos infantes, se há aqui a morte representada segundo o caráter do sublime, Medeia, por meio do veneno, da poção mágica, fará o grotesco aparecer em todo seu vigor no assassinio da família real. Neste momento, todo seu desgosto e sentimento de injustiça convertem-se em implacabilidade vingativa, como se pode observar nos frames reproduzidos a seguir¹¹¹:



¹¹¹ Primeiro *frame*: 51 min. 59 seg.; segundo *frame*: 52 min. 14 seg.; terceiro *frame*: 52 min. 32 seg.; quarto *frame*: 54 min. 00 seg.

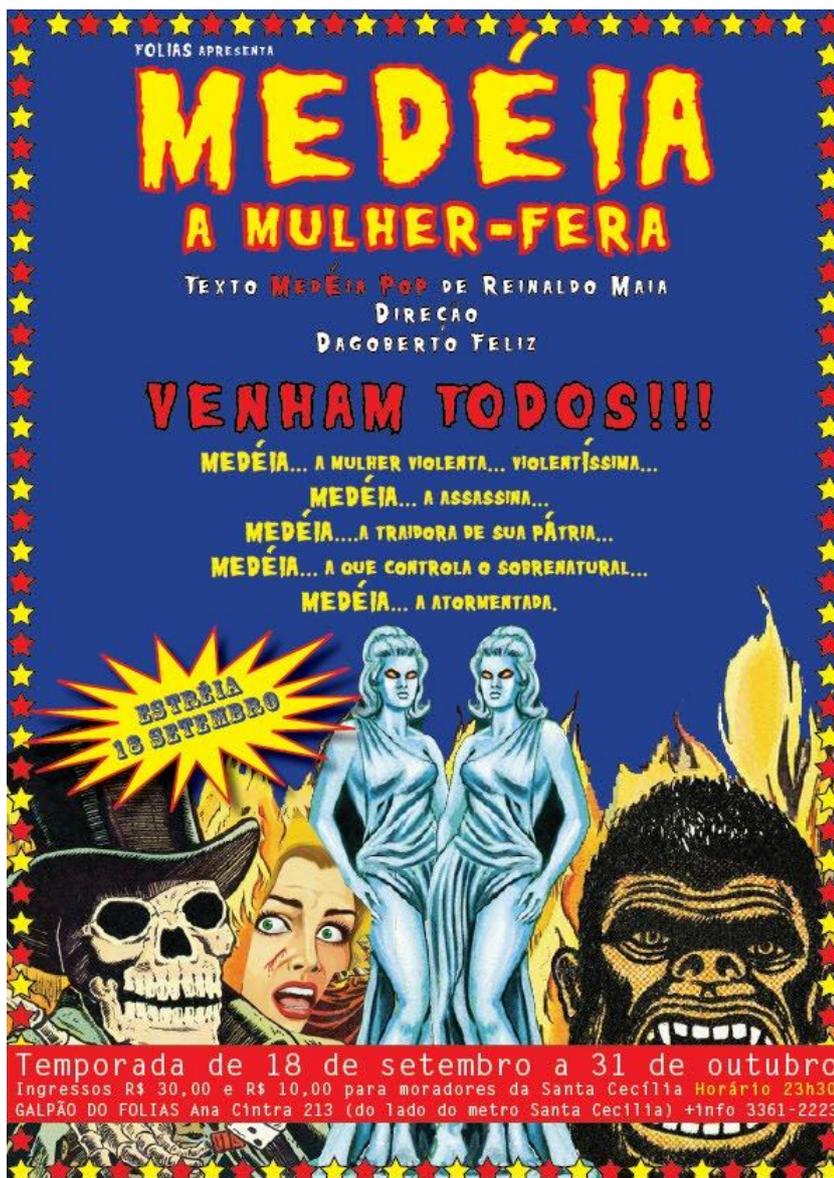


Quando Jasão chega para entregar a grinalda de Medeia à princesa, acidentalmente, deixa o metal envenenado esfolar o flanco de um cavalo, que, sob efeito de veneno, debatendo-se contra as amarras, se solta e se põe a galopar freneticamente e desvairado entre as ruínas da cidade até chegar à praia, onde, já sem forças, cambaleia e cai (primeiro *frame*); sob contrações e relinchos, que soam como gritos de estertor, o animal se contorce de dor, agoniza e morre (segundo *frame*). A morte e a agonia do equino, pois, metaforizam os efeitos do veneno sobre Creusa, que, enquanto o cavalo debate-se na areia, vaidosamente acolhe o presente junto ao rosto e o leva à cabeça quando corta sutilmente o dedo no acúleo do diadema (terceiro *frame*). É de se imaginar, pois, que um veneno que acometa de tal forma um robusto animal efeitos ainda mais agudos trará a uma frágil adolescente, tal qual é a filha de Creonte nesta obra de Von Trier. Ao passo que a imagem da jovem moça volta-se para uma estética do sublime, com sua fragilidade angelical, pele lívida e gestos delicados, o cavalo a morrer representa o grotesco como manifestação do animalesco, do bizarro; deste contrastar, pois, cabe ao público/leitor/observador construir imagetivamente – sobre o vão deixado na linearidade narrativa – o quão horrenda é a morte de Creusa.

Não havendo a imagem da princesa morrendo, somente sua indicação pelo leve ferimento, a morte do cavalo toma seu lugar e encontra paralelo no desespero e nos bramidos tresloucados de Creonte (*quarto frame*). À imagem do rei a agonizar é sobreposta a efígie de Medeia, que naquele momento carrega os filhos para o sacrifício: se quanto aos filhos haverá clemência, relutância, sua fúria não por isso será mais comedida no que concerne à destruição dos rivais do que o que se vê nas demais representações do mito.

Em verdade, se há humanização da personagem na sua posição de mãe, no que diz respeito à figura da mulher vingativa, a obra caracteriza-se por explorar com extremo vigor o signo do aterrorizante, o aspecto horrendo das ações de Medeia. Neste ponto, especificamente, então, aproxima-se da imagem da feiticeira que parece perdurar no inconsciente coletivo com maior disseminação, a citar, a da mulher sanguinária e desvairada. O cartaz reproduzido a seguir¹¹² condensa bem os estereótipos que mais parecem ter se dispersado como lastro cultural do mito:

¹¹² Imagem disponível no *site* oficial do grupo teatral *Folias*, responsável pela montagem da peça à qual o cartaz faz referência: <<http://www.galpaodofolias.com.br/site/medeia-a-mulher-fera-2009/>>. Acesso em dezembro de 2011. Não tomaremos por objetos o texto ou a encenação da peça teatral, ocorrida no ano de 2009 na cidade de São Paulo; dadas as possibilidades de abrangência da pesquisa, tão somente será nosso foco o cartaz, conforme a imagem divulgada via internet. Todavia, além da referência ao Texto (“Medeia Pop”), de Reinaldo Maia, e à Direção, de Dagoberto Feliz, citados no cartaz, faz-se pertinente mencionar o nome de Ieltxu Matinez Ortueta, que assina a Programação Visual da peça.



Conforme a imagem citada, observe-se que, a partir da intertextualidade com elementos do circo de horrores – presentes seja na escolha das imagens, das cores, no estilo da letra ou na injunção ao público (“venham todos!!!”) –, o cartaz, de 2009, resgata elementos da cultura popular para representar esta Medeia segundo a alusão a seus feitos e características. Uma realidade fantasiosa, calcada em estereótipos bastante difundidos no folclore brasileiro, é resgatada: existência lendária de mulheres com poderes sobrenaturais; gorila, caveira, fogo, olhar de espanto e terror, são alguns dos elementos atrelados a dizeres tais quais “Medeia... a mulher violenta... violentíssima...”, “Medeia... a traidora de sua pátria...”, “Medeia... a atormentada”, aos quais se somam “Medeia... a que controla o sobrenatural... e o título do espetáculo: “Medeia, a mulher-fera”.

Os epítetos – anunciados, conforme a prática do circo de horrores, como revelação do espantoso, do misterioso e apavorante – e título justapõem-se para configurar a imagem de uma mulher que, de pressuposto, é proclamada como anormal, inumana, propensa às atitudes atrozes, à perfídia. A imagem do feminino ou da mãe são deixados de lado, ao revés, é posto em evidência aquilo que distancia a personagem do caráter humano, que possa romper o signo da alteridade e em algum momento promover qualquer identificação entre o público/leitor e a *persona* dramática.

É notória a preocupação dos autores/produtores de, tendo por mote a fronteira entre espetáculo teatral e espetáculo circense, trazer a figura da feiticeira ao patamar das representações populares, o que significa, talvez, que haja uma intenção de alcançar, com isso, um público diverso daquele leitor/apreciador de uma obra clássica – tragédia grega, latina, francesa, pintura clássica, etc.

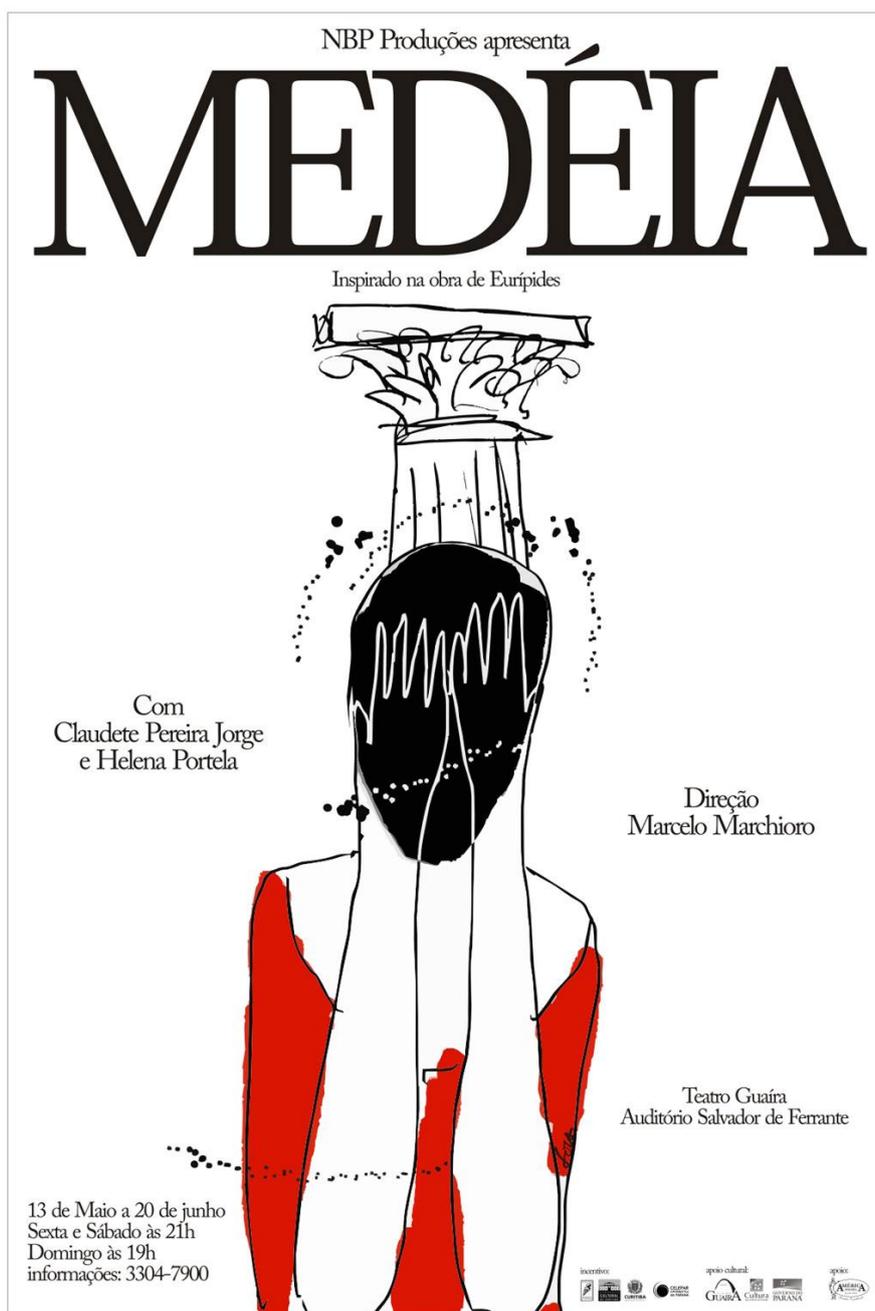
Reparemos que a atualização, a que Jenny (1979) se refere ao tratar da *intertextualidade como reativação do sentido*, tem por objeto a experiência de buscar revitalizar, por meio do processo intertextual, o texto (ou textos) que permanece(m) na memória coletiva. Atua-se, pois, no sentido de ressituar o(s) texto(s) anterior(es), exagerá-lo(s), modalizá-lo(s), adequá-lo(s) segundo um novo contexto de significação. Nessa verificação da leitura pela escrita/produção, “pode explorar-se a carga semântica virtual de um texto, acentuar simultaneamente os pontos-chave da sua estruturação e o caráter aberto dessa estrutura, a sua finalidade potencial” (JENNY, 1979, p. 46). Abrindo-se o contexto de tal atualização para o cenário brasileiro, considerando-se que há um atravessamento de várias leituras do mito até se chegar à atualidade – sendo que seria arriscado procurar somente em Eurípides o “texto-fonte” – e segundo as óticas dos autores/produtores do espetáculo, o cartaz, por conseguinte, atua também na modificação dos sentidos, ou melhor, na vinculação de “novos” sentidos possíveis a partir da ressignificação. Sentidos estes que dão resposta às percepções e anseios dos leitores e do público contemporâneo.

Consoante a perspectiva de Goldmann (1976), se não é a conjectura social que constitui os sentidos da obra, mas sim seus desdobramentos no indivíduo que concentra a atividade criadora, as representações de mundo, de realidade, de verdade, sendo externas ao indivíduo, remetem-se a construções humanas de fundo cultural, simbólico e cognitivo. Se os verdadeiros sujeitos da criação cultural são – por meio do criador – os grupos sociais, e não os indivíduos isolados e, nessa linha

de apreensão, a obra mais significativa é aquela cujas estruturas parecem retomar as estruturas mentais de certos grupos sociais ou estão em relação inteligível com elas, a passagem progressiva da figura de Medeia do sentido antinômico do trágico grego para o unilateralismo da violência, do anomalismo psíquico ou sobrenatural, parece refletir o que persistiu como interesse do público moderno, representante do pensamento moderno.

Ainda que o esforço de atualização do(s) autor(es) ceda espaço ao empenho de resgatar os sentidos primeiros do texto euripídiano, observamos que o filtro do leitor/produtor, na “remontagem”, igualmente, e não poderia ser de outra forma, atua na vinculação de “novos” sentidos e dialoga com a percepção geral das ressignificações que perpassam a leitura do mito, como se pode ver na reprodução do cartaz de divulgação da “adaptação” da Medeia de Eurípides pelo diretor Marcelo Marchioro, de 2010¹¹³:

¹¹³ Mais uma vez não tomaremos por objeto a encenação/adaptação da peça teatral; dadas as possibilidades de abrangência da pesquisa, tão somente será nosso foco o cartaz. A peça foi encenada em Curitiba, entre maio e junho de 2010, no Teatro Guaíra. Informações sobre o espetáculo, realizado por NBP Produções, assim como sua ficha catalográfica, ainda podem ser acessadas em <<http://www.teatroguaira.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=383>> ou <<http://nbpproducoes.blogspot.com/>>; contudo, o cartaz digitalizado não mais ali se encontra, sendo que a imagem aqui reproduzida, assim como demais informações acerca da peça, podem ser encontradas nos arquivos de sites que fizeram a divulgação do espetáculo na época, conforme <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=959565&tit=A-vez-de-Helena-Portela>>, <<http://governo-pr.jusbrasil.com.br/politica/4782892/marcelo-marchioro-volta-ao-palco-do-guairinha-na-direcao-de-medeia>>, <<http://sarissima.wordpress.com/page/3/>>, <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/445693/?noticia=MEDEIA+MARCA+O+RETORNO+DO+DIRETOR+MARCELO+MARCHIORO>>. Acesso em dezembro de 2011.



Em contraste ao cartaz anterior, do grupo *Folias*, no qual variados elementos visuais se justapõem, na imagem que reproduz o cartaz da adaptação feita por NBP Produções se vê um trabalho que centra o referente no texto clássico euripídiano e na personagem protagonista. A peça se propõe como releitura da tragédia de Eurípides, conservando o título original seguido da referência à obra do autor grego. Abaixo do título, uma coluna grega estilizada remete o público/leitor/observador ao cenário clássico. Na sequência, a imagem da feiticeira completa a ilustração: em

contraste com a cor branca predominante, um borrão negro cobre o rosto da feiticeira e o vermelho-sangue indica sua vestimenta. Opondo-se às representações da feiticeira que evidenciam seus traços femininos ou bárbaros, os contornos da imagem de Medeia, em linhas simples e grosseiras, podem ser tomados como elementos que realçam o caráter humano da personagem. Contudo, o destaque dado ao vermelho remete o público/leitor/observador logo ao referente da violência e da passionalidade, assim como o preto sobre o rosto, coberto ainda pelas mãos da feiticeira, indicam, ao mesmo tempo, dois significantes bastante difundidos e que se complementam como predicativos desta mulher, a citar, o caráter nefasto, calamitoso de seus atos – dignos, poder-se-ia afirmar, de vergonha ou de arrependimento, haja vista que o ato de cobrir a face com as próprias mãos pode aludir à falta de coragem de contemplar o que se passa – e o anomalismo, o distanciamento daquilo que se concebe como comportamento normal, natural, do ser humano.

Em verdade, se o anomalismo, o comportamento que se desvia do padrão, pode denotar o afastamento da condição natural do humano, remetendo-se, em última análise, à figura de um monstro, como em Sêneca, ou de uma fera, como se viu no cartaz do *Folias*, o insólito também pode ser tomado como signo do afastamento progressivo do homem em relação àquilo que ainda concebe, ideologicamente, como normal. Isto é, uma representação artística que se engendre no liame entre o humano e o inumano pode promover, vincular, provocar, enfim, propor ao público/leitor tanto o estreitamento do recorte daquilo que se compreende por humano como o alargamento deste fragmento da realidade. Se os modos como se assimila e se atribui significação ao mundo “derivam e supõem classificações, cuja abrangência é tão só sócio-cultural” (DURKHEIM; MAUSS, 1969, p. 18), a moldura que damos ao “ser humano” depende de nossas produções acerca desse referente de acordo com sua relação com aquilo que excluímos de tal enquadre; esse trabalho intermitente de constante renovação, pois, só pode ser feito no diálogo com os referentes antepostos com os quais entramos em acordo ou conflito, em maior ou menor escala, e aos quais alocamos novos significantes, conforme nossas experiências de mundo, de sociedade, historicamente e ideologicamente constituídas.

As modulações que sofre o mito de Medeia, pois, refletem este profícuo devir de significações que emergem do estudo do ser humano pelo ser humano. Nesse

percurso, pois, na elevação do signo da violência e na fronteira que separa o humano do inumano, Medeia parece despontar como objeto do estudo das camadas mais profundas do homem.

Este constante debruçar-se sobre o mito da feiticeira, conforme a série literária/artística que se constitui a partir de *mímemas* que despontam de distintos contextos sociais e tempos históricos, se atua no sentido de revitalizar o referente, moldando-o e readequando-o, o faz dentro de uma *mímesis* da representação, ao que se nota a partir da apreciação das obras até aqui abordadas. Se é verdade que os significados se diferenciam assim como os signos que os constituem, os *mímemas* tendem a manter-se em um linha de relação com a série que os reafirma dentro do horizonte de expectativas do público/leitor. Isto é, se cada obra se aproxima mais ou menos de uma ou outra vertente de interpretação do mito, isto não significa que há uma ruptura com a série de representações.

Nesse sentido, se o mito, por sua profundidade e abrangência, admite certa anacronia, ou seja, se Medeia pode ser imaginada tanto na ágora grega como no subúrbio carioca, porque há em jogo questões tomadas como permanentes, pois que se referem à condição humana, por outro lado as nuances com as quais se abordam tais questões são de ordem estritamente simbólico-sociais e, nesse âmbito, a figura de Medeia parece ter caminhado, historicamente, em direção ao signo da violência de tal modo que a este, em determinado momento, pode ser resumida, como se observa no cartaz seguinte, de 2011, que divulga a adaptação de Júlio Cruccioli, apresentada pela companhia de teatro *Os Paquidermes*¹¹⁴.

¹¹⁴ Mais uma vez não tomaremos por objeto a encenação/adaptação da peça teatral; dadas as possibilidades de abrangência da pesquisa, tão somente será nosso foco o cartaz. A peça foi encenada no Distrito Federal, no Teatro Caleidoscópio, entre junho e outubro de 2011. A companhia de teatro *Os paquidermes* usa como site oficial sua página no <<http://www.facebook.com/profile.php?id=100002332743490>>. Informações sobre o espetáculo, assim como sua ficha catalográfica e o cartaz digitalizado ainda podem ser acessados em sites que fizeram a divulgação do espetáculo na época, conforme se pode verificar em <<http://arteeculturaucb.blogspot.com/2011/06/medeia-cia-de-teatro-paquidermes.html>>, assim como em <<http://vanguarda-arte.blogspot.com/2011/05/espeticulo-de-teatro-medeia.html>>, ou ainda em <<http://www.dfagora.com.br/LerNoticia/528/os-paquidermes-cia-de-teatro-apresentam%22medeia%22>>.



apresentam:

da obra de Euríoides

Medeia

adaptação livre e direção: Júlio Cruccioli

interpretação:

Meny Vieira – Hebert Costa – Aline Brandão – Bene Carvalho – Chico Nunes – Flávia Louredo
Paulo Gomes – Ricardo Luciano – Silvana Machado – Tássia Oliveira

em **JUNHO, JULHO e SETEMBRO** de 2011

Conforme a imagem reproduzida permite observar, trata-se novamente de um cartaz que divulga a encenação de um texto que se pretende adaptação da obra de Eurípidés, referente trazido à linearidade da obra pictográfica. Ademais à indicação do intertexto, os signos – de destaque – se resumem à menção ao nome da protagonista – homônima do título da peça – e a uma expressiva mancha de sangue. Aqui não se trata mais de pôr em consonância com a imagem da feiticeira a cor vermelha, aludindo-se assim à violência, mas da própria materialização do referente que justifica dizer ser o rubro símbolo de uma ação violenta. O sangue,

como que jorrado contra a parede e escorrendo, lança com certa banalidade ao público/leitor/observador a imagem do terrificante, ao qual se adiciona somente a insígnia da personagem, o que parece dizer que ambos os significantes, “Medeia” e “sangue/violência”, são indissociáveis um do outro, que uma coisa se resume à outra ou, ainda, que o mito se transformou em metáfora.

Se na *Medeia* de Eurípides, peça à qual a adaptação faz referência direta, o sangue só está presente em palavras, nem mesmo o punhal ou o feitiço saem dos interiores do palácio, sendo o sentido do aterrador vinculado às falas ou, no mais, presente nas interpretações dos personagens, no cartaz acima reproduzido o líquido rubro é posto como referente principal da peça ao lado do nome da protagonista; nesse intervir, parece subtrair da ação seu caráter dramático, ou melhor, admite maior gratuidade ao ato de violência, visto que está desvinculado de qualquer signo que o justifique. Nesse sentido, ao público/leitor/observador resta associar de forma metafórica o ato de violência à figura de Medeia, justificá-lo na própria existência/constituição da personagem, que seria, assim, inerentemente, naturalmente, propensa à atrocidade.

Deve-se ter em mente, todavia, que a vulgaridade com que se tende a assimilar o ato violento nas representações mais contemporâneas do mito de Medeia, com efeito, refrata em muito a banalização com que cenas de crimes, expressões de brutalidade, atos sanguinários são incorporados ao cotidiano do indivíduo moderno. Se na tragédia grega o ato de violência tende a ser o estopim de um conflito trágico, indissolúvel por conta do embate entre forças que atingem profundamente o herói, a violência desvinculada de sentido antinômico, no contexto moderno, justifica-se no fato de a tensão ser, agora, entre o sujeito e o meio: a violência, nessa perspectiva, é o grito do indivíduo contra o meio que o cerca. Esta parece ser a força motriz para as ações de Joana, protagonista de *Gota d'água* (1975), texto dramatúrgico contemporâneo construído a partir do mito.

3 REPRESENTAÇÕES DO MITO NA DRAMATURGIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A tentativa de deslizar em máscaras antigas implica na consciência de que nenhuma mitologia criada à época do empirismo racional se equipara ao antigo em poder trágico ou em forma teatral. Mas o drama contemporâneo volta-se para Orfeu, Agamêmnon, ou Édipo de um modo especial. Ele procura acrescentar vinho novo às antigas garrafas roubadas [...] Manipulando os valores dos mitos, podemos fazê-los surgir do interior dos seus traços arcaicos sombrios da representação psíquica e do ritual de sangue [...]. Se essas lendas não brotassem das puras fontes de nosso ser, elas não conseguiriam persistir em seu encantamento duradouro (STEINER, 2006, p. 184-185).

Se, para Eurípides, os moldes da tradição, isto é, o modelo rígido da tragédia, serviu de entrave, de ponto de superação para o surgimento de sua arte inovadora, de crítica e reflexão sociais, esta inflexibilidade de padrões formais instituídos não mais é obstáculo aos tempos contemporâneos de Chico Buarque de Holanda e Paulo Pontes, em sua *Gota d'água* (1975), ou a Denise Stoklos, em *Des-medeia* (1995).

Sem embargo, sabemos que o drama trágico, em sua produção contemporânea, revela-se com uma variedade de estilos, sentidos e tendências; uma heterogeneidade sem precedentes na história do teatro. Sabemos, ainda, que tal pluralismo se constitui, pois, por meio da *mímesis* e a partir de um processo de transformações históricas, tendo por referência as manifestações artísticas ascendentes, dentre as quais se destacam os gêneros teatrais antigos, primordialmente a tragédia grega antiga e as produções e reflexões teóricas acerca do trágico e dos elementos constituintes do teatro desenvolvidos ao longo destes mais de dois milênios que separam nossa sociedade daquela helênica. Tendo em vista ainda as transformações tecnológicas que instrumentalizam o teatro desde há tempos, presenciamos uma vigorosa mobilidade dos elementos do texto e da

encenação, estratégias de transgressão como proposta de subversão e/ou desconstrução como representação de novos sentidos estéticos.

E se Eurípides, rompedor da moral vigente e inconformado com as contradições sociais, não tinha par na sua sociedade, também no nosso contexto a não rebeldia e a submissão às contradições impostas, segundo a perspectiva de Chico Buarque e Paulo Pontes, parecem mostrar-se como um problema crônico, rompido, quando muito, no meio intelectual e em algumas manifestações da arte:

Se é certo que não há (ou há muito pouca) tradição revolucionária no Brasil, é nítido que havia uma tradição de rebeldia nascida e alimentada nos setores intelectualizados da pequena burguesia brasileira. [...] Em épocas distintas, e com matizes diversos, os contornos dessa linha de tradição podem ser traçados com nitidez: vem de Gregório de Matos a Plínio Marcos; está em Castro Alves, mas também está em Augusto dos Anjos, ela está madura, consciente, em Graciliano, e corrosiva, em Oswald de Andrade; está em Caetano Veloso, mas já esteve em Noel Rosa; esteve em 22, e também no Arena, no Oficina, no Opinião e no Cinema Novo (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 11-12)¹¹⁵.

Assim como as mulheres gregas eram demasiado submissas e conformadas com sua condição de “humilhadas e ofendidas” para levantarem-se contra as injustiças sofridas, Pontes e Buarque parecem ver no brasileiro esta acomodação frente ao estado de coisas. Inserem, em contrapartida, sua produção num contexto de ruptura associado a uma consciência sócio-crítica no contexto brasileiro¹¹⁶.

Partindo de tais conjecturas, a peça dos autores brasileiros apresenta a transfiguração estética do mito grego de Medeia para a realidade suburbana brasileira da década de 1970, conservando/resgatando alguns elementos presentes no texto euripídiano e recontextualizando outros: mantêm-se as personagens, algumas com maior fidedignidade à obra euripídiana que outras – inclusive no que diz respeito à mudança ou permanência de nomes ou de perfil de personagens –, e

¹¹⁵ A citação é retirada do prefácio da 38ª edição de *Gota d'água*.

¹¹⁶ Tal resolução coaduna com as asseverações de Anatol Rosenfeld quando este diz que o teatro popular, ainda que mostre sua força destrutiva por meio do escárnio – e *Gota d'água* vale-se também do humor –, “não pode renunciar a obras de teor sério ou mesmo trágico, [...] obras que, enquanto interpretam e criticam a realidade, ao mesmo tempo propõem novas realidades, novas metas e expectativas de progresso [...]. Todas as sociedades modernas abrigam no seu sistema de valores, por mais oficial e consagrado que seja, promessas e ideias reconhecidas (liberdade, igualdade, fraternidade, etc.), embora muitas vezes apenas como chavões, sem indicação dos rumos e métodos para concretizar essas ideias, e muitas vezes mantidas apesar de contradizerem a organização real da sociedade. Ao teatro popular cabe insistir nessas promessas, apontar as contradições que dificultam o seu cumprimento, manter vivo o espírito de reivindicação e insatisfação” (ROSENFELD, 1982, p. 43)

acrescentam-se novas; mantêm-se o conflito e a temática, mas reformulam-se as estruturas e remonta-se, ressitando-se, a ação dramática.

3.1 A MEDEIA DE *GOTA D'ÁGUA* – CONTRADIÇÕES SOCIAIS E O MITO GRECO-CARIOCA NO DRAMA DE JOANA

No texto dramaturgico *Gota d'água*, Medeia dá lugar à personagem Joana. Os autores transpõem as características referentes às feitiçarias de mulher da Cólquida para práticas do misticismo afrodescendente. Nesse processo criativo, Jasão dos Argonautas transfigura-se em compositor de samba e o nobre aristocrata rei Creonte torna-se megaempresário burguês do ramo imobiliário em cenário ambientado no Rio de Janeiro.

Já, na breve apresentação de algumas personagens, verificamos por alto como ficam representadas as memórias sociais dos dois contextos. Enquanto a obra clássica perpassa através do tempo a conjuntura política dos tempos da nação grega, o texto dramaturgico contemporâneo contrapõe tal realidade à condizente à década de setenta no contexto carioca: aristocracia *versus* sociedade burguesa, moral aristocrática corrompida *versus* capitalismo selvagem. Enquanto a tragédia grega indicia na feitiçaria bárbara o signo da alteridade, o drama brasileiro refrata o que significam para um povo de formação cultural preponderantemente europeia os rituais provenientes do sincretismo religioso. Em contraposição à visão grega de valorização do herói, coloca-se a superestima às “estrelas do meio artístico”.

Conforme Prado (2003, p. 160), a construção de *Gota d'água* veio após um período da produção teatral brasileira em que a crítica à Ditadura Militar era ferrenha, tendência à qual dificilmente se podia fugir; ou melhor, era um tempo em que o se calar, em que o não confrontar o despotismo militar nas peças, era tido como consentir a ele, conforme se engendrava o sentimento de revolta da frente artística naquele contexto – o teatro Arena, o teatro Oficina, o teatro Opinião e o Cinema Novo correspondem justamente a esta conjuntura. Contudo, no período imediatamente posterior a esse movimento, a obra de Buarque e Pontes parece inferir que maior que o problema da ditadura instaurada era aquilo que ancorava sua existência; ou seja, buscando uma visão mais abrangente do cenário brasileiro, os

dois autores chamam a atenção do leitor/plateia para a origem causal do problema: a estrutura social repleta de contrariedades e a impregnada convivência e/ou cegueira popular a tais disposições¹¹⁷.

Em *Gota d'água*, esta alienação do sujeito frente às contrariedades sociais que o cercam reflete-se na maioria das personagens; cabe, pois, a Egeu, que na tragédia de Eurípides recebe uma atenção secundária, representar no drama trágico brasileiro esta consciência crítica incitada pelos autores. É ele quem aconselha os moradores do conjunto habitacional que serve de cenário à peça a não pagarem as mensalidades ao magnata Creonte e adverte Jasão quanto à situação; a passagem é longa, mas vale citar alguns fragmentos:

EGEU.
 [...]

 Todos dando duro no batente
 a fim de ganhar um ordenado
 mirradinho, contado, pingado...
 Nisso aparece um cara sabido
 Com um plano meio complicado
 Pra confundir o pobre fodido:
 Casa própria pela bagatela
 de dez milhões, certo? Dez milhões
 aos poucos, parcela por parcela,
 umas cento e tantas prestações
 Bem, o trouxa fica fascinado...
 Passa a contar tostão por tostão,
 se vira pra tudo quanto é lado,
 [...]

 Muito bem. O tempo vai passando
 e lá vêm as taxas, caralhadas
 de juros, correção monetária
 e não sei mais lá quanto por cento...
 Tudo aumenta, menos a diária...
 [...]

 Quando ele vê, conseguiu somar
 Cinco milhões redondos, portanto
 metade do total a pagar
 Mas aí, pra seu tremendo espanto,

¹¹⁷ É oportuno mencionar que Chico Buarque de Holanda, além de um dos maiores nomes da música popular brasileira e artista multifacetado, que usa das mais diversas linguagens para expressar sua arte – ganhador duas vezes do prêmio Jabuti pelos romances *Estorvo* (1991) e *Budapeste* (2003), autor de peças teatrais e inúmeras canções de grande influência no cenário nacional – é filho de um dos mais importantes historiadores e sociólogos brasileiros, Sergio Buarque de Holanda (1902 - 1982), o que nos dá indícios de sua apurada formação intelectual e consciência do percurso histórico do país. Por sua vez, Paulo Pontes (1940 - 1976) é um dos fundadores do Grupo Opinião, coautor da aclamada série de TV *A Grande Família* (1972 - 1975), além de autor de outras obras para a TV e o teatro – tendo destaque, aqui, obviamente, o drama trágico *Gota d'água*, peça ora estudada, com a qual foi ganhador, ao lado de Chico, do prêmio Molière de melhor autor – foi reconhecido em vida como uma das mentes artísticas mais influentes do país.

Descobre que então passa a dever
 Dezoito milhões e novecentos
 [...]
 depois de tanta batalha inglória,
 o corpo já cheio de pecado,
 inda leva nota promissória
 pro juízo final...
 (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 69-71).

Notemos que o tom desesperançoso, de pessimismo quanto à condição do homem marginalizado, é passível de comparação a uma *visão cerradamente trágica de mundo*, observando a distinção que se faz entre o caráter universalizante que tal conceito carrega na tragédia antiga e a concepção de mundo capitalista, atrelada à luta de classes no contexto brasileiro contemporâneo. Se na era clássica esta disposição trágica do mundo se aplica à totalidade dos indivíduos, Egeu parte da premissa comum ao contexto contemporâneo de que os ricos e poderosos desfrutam de um universo diferente do homem comum, dos “simples mortais”. Assim, o mundo seria essencialmente trágico na medida em que não permite ao sujeito afligido pelas contradições sociais ascender socialmente, alcançar uma posição privilegiada na sociedade.

Tal concepção de mundo, obviamente, diz respeito a uma visão materialista e burguesa, característica maior da sociedade moderna. Ademais, note-se que o trágico destino humano aí está diretamente relacionado com a afirmação de Bornheim (1992) de que o drama trágico moderno surge como possibilidade de representação artística da dialética entre as diversas dinâmicas – desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça – e suas possibilidades de superação. Nesse sentido, a condição essencialmente trágica do indivíduo subjugado se daria, justamente, em *Gota d'água*, pela impossibilidade que se tem de superação destas “diversas dinâmicas” – “depois de tanta batalha inglória,/o corpo já cheio de pecado,/inda leva nota promissória/pro juízo final...” (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 71).

É irônico, pois, que a única possibilidade de superação destas injustiças se dê com Jasão por conta de um samba que desponta como sucesso – que dá nome à peça – e em função do mote se desenrole o drama de Joana.

CORINA.
 Pensando bem, Nenê, me conta...
 NENÊ.

[...]

Você

pediu, lá vai: Jasão co'a outra, mais
o pai, ontem, lá na quadra da escola
beberam Old Eight com Coca-Cola,
cantaram, pularam e coisas tais
Falaram do casamento, os boçais
E convidaram toda a curriola
dos "Unidos" pro festaço. A vitrola
tocou bem alto as marchas nupciais
para antecipar como vai ser a gala
Ou então só pra pintar a caveira
de Joana. Jasão dançou noite inteira
o seu samba co'a sua noiva. A ala
dos puxa-sacos e dos puxa-sacanas
varou a noite numa evolução
que parecia mais pelotão
sapateando em cima de Joana.
(BUARQUE; PONTES, 2008, p. 28).

Reparemos que o que acontece com Jasão é uma espécie de fortuna ganha na loteria, um golpe do acaso – impulsionado, é verdade, pela união com Alma, filha de Creonte – que diz respeito a um caso isolado, não corresponde a uma possibilidade de ascensão social ao alcance do cidadão comum. Ademais, quando esta “sorte grande” dá as caras a um indivíduo, isto significa a tragédia de outro: a ascensão de Jasão significa a queda de Joana do mesmo modo que uma das maiores contradições da sociedade contemporânea é que a ascensão da classe mais privilegiada significa a queda do indivíduo marginalizado. A ganância pelo *ouro-moeda* deste Jasão, pois, assim se manifesta na discussão com Joana:

JASÃO.

Joana, me desculpe o que eu vou dizer,
mas eu chego lá. Inda vou vencer
na porra desta vida, me ouviu bem?
Você vai ver...
(BUARQUE; PONTES, 2008, p. 163).

Ao que se complementa, sob o véu da hipocrisia, a fala de Creonte, durante a festa de casamento, próximo ao desfecho da narrativa dramatúrgica:

CREONTE.

Atenção, pessoal, vou falar rapidamente
Jasão... vem cá... Meus caros amigos, agora,
Aproveitando a ocasião e aqui na frente
de todo mundo, quero anunciar que de ora

em diante a casa tem novo dono. A cadeira
 que foi de meu pai e foi minha vai passar
 para quem tem condições, e que é de minha inteira
 confiança, para poder continuar
 a minha obra, acrescentando sangue novo
 Portanto, sentando Jasão aí eu provo:
 não uso preconceitos ou discriminação
 Quem vem debaixo, tem valor e quer vencer
 tem condições de colaborar pra fazer
 nossa sociedade melhor... Senta, Jasão
 (BUARQUE e PONTES, 2008, p. 174).

Se para o Jasão grego o desejo pelo trono de Corinto parte de uma obsessão motivada por algo que se crê como seu de direito, este correlato carioca, sambista e pobre, parte do desejo de ascensão social motivado por uma crença de que a partir de tal elevação se alça a uma realidade além das mazelas sociais. A conquista, evidentemente, não é legítima, porque parte do individualismo, sendo que tal sentido de individualidade, no contexto grego, significa desvirtuar a posição de rei nobre e benevolente, ao passo que no cenário carioca moderno é signo da tensão entre vontade individual e incapacidade de alcançá-la sem que se aja em detrimento de outrem/ns, isto é, do sentido de coletividade. Nessa esfera de resoluções, do mesmo modo, Joana, no ato da vingança, não age senão que pela necessidade – individual – de busca por aquilo que crê justo para si. De uma forma ou de outra, o que marca as atitudes das personagens é o não poder renunciar aos desígnios da vontade, que, imperiosos, as consomem e as cegam relativamente a tudo aquilo que foge à obstinação de saciá-la, seja tal vontade/anseio tomado como digno ou indigno dentro do conjunto de valores que regem o ideal de comportamento dentro daquele contexto sócio-ideológico.

Além do caráter crítico quanto às contradições presentes na conjuntura social a que se dispõe *Gota d'água* – “*Gota d'água*, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas” (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 14) –, outra motivação assumida pelos autores para a composição da obra corresponde ao distanciamento que tais contradições sociais e, em especial a ditadura, provocaram entre o povo brasileiro e a produção artística nacional: “o povo sumiu da cultura produzida no Brasil – dos jornais, dos filmes, das peças, da TV, da literatura etc. [...] Ficou reduzido às estatísticas e às manchetes dos jornais de crime” (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 14). Seguindo a ótica dos autores, tal condição remete ao mascaramento social

instituído pelo poder despótico e autoritário alimentado pela subserviência burguesa, afastando de cena o povo, posto à margem. Esconde-se assim toda esta problematização social por meio do controle da produção artística por parte das classes dominantes. Com isso, ignora-se toda uma riqueza cultural que permanece viva no submundo, velada aos olhos da sociedade organizada, autodenominada culta. O quadro que se desenha é conhecido:

[...] o autoritarismo, impedindo o diálogo aberto da intelectualidade com as camadas populares; e a acelerada modernização do processo produtivo, assimilando e dando um caráter industrial, imediato, à produção de cultura. A interrupção deixou a cultura brasileira no ora-veja. [...] O fundamental é que a vida brasileira possa, novamente, ser devolvida, nos palcos, ao público brasileiro. Esta é a segunda preocupação de Gota d'água. Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 15-16).

Percebemos, pois, uma tentativa de resgate de uma identidade brasileira escondida atrás das máscaras de uma produção cultural elitizada. Em contraponto ao ambiente artístico artificializado, caracterizado pelo retrato das elites, idealizado em detrimento à realidade suburbana, é que surge a “tragédia da vida brasileira” de Chico Buarque e Paulo Pontes. Contrastando com o teatro do entretenimento e signo de uma sociedade aburguesada, lança-se mão então da cultura viva da camada popular carioca para contar o sentido trágico da existência presente no espírito do indivíduo assolado pelas contradições sociais. Nessa linha de apreensão é que se faz necessária uma mudança não só no que diz respeito à inclusão do suburbano à arte, mas um resgate no que concerne ao caráter formal dessa expressão artística. Associado, pois, às preocupações crítico-sociais é que se busca resgatar o valor formal do teatro, assim como enaltecer a importância do mesmo para a cultura popular, a relevância da arte dramática para o aflorar do questionamento e da reflexão social. Para tanto, nada mais pertinente que o reviver de um texto clássico e, dadas as proposições, difícil imaginar obra mais coerente ao propósito em particular que a *Medeia* de Eurípides:

No auge da crise expressiva que o teatro brasileiro tem atravessado, a palavra deixou de ser o centro do acontecimento dramático. [...] As mais indagativas e generosas realizações desse período têm como característica principal a ascendência de estímulos sonoros e visuais sobre a palavra. [...] O processo social ficou muito mais complexo do

que a cultura era capaz de entender e formular. E este passou a ser o centro da crise da cultura brasileira: criou-se um abismo entre a complexidade da vida brasileira e a capacidade de sua elite política e intelectual pensá-la (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 16-17).

O resgate da palavra, o recorrer à tradição canônica do clássico aparece então como recurso de enriquecimento desta cultura, deste teatro empobrecido. A heterogeneidade de influências artísticas e a mescla constante do clássico e erudito com o popular e suburbano, marginal, é o elemento constante da peça; a orquestra fazendo trilha sonora aos acontecimentos quotidianos e as personagens marginalizadas ambientadas num contexto de periferia ilustram bem esta ideia. Em verdade, ao passo que se desenrola uma tragédia familiar e social e um drama pessoal avassalador na personagem Joana, constrói-se em cena um espetáculo fugaz e colorido, entoadado por músicas e danças, em tudo diverso do tom de lamentação constante frente aos acontecimentos que presenciamos na *Medeia* euripídiana.

Ao remontar contemporaneamente personagens e situação dramática de um contexto longínquo, dadas as disposições destas serem fundamentadas na crítica social, Chico Buarque e Paulo Pontes mostram com exímia clareza o quanto os problemas daquela sociedade antiga permanecem em nossa sociedade facetados sob diferentes conjecturas: contradições sociais símiles estão presentes e as mesmas fraquezas e limitações humanas estão a estas arroladas, mas são vistas agora moldadas em “novas” realidades contextuais e ideológicas. É nesse sentido de relativa anacronia potencial do mito que temos o abandonar do lar e da mulher em detrimento à ascensão social: o Jasão grego julga conveniente abrir mão da companhia de Medeia para alcançar o *status* de esposo da princesa e, por assim ser, de rei; o Jasão brasileiro, transfigurado ao subúrbio carioca, por seu turno, abdica de Joana e une-se à filha de Creonte fascinado pelo fato de ver seu samba estourar nas rádios e cair na boca do povo.

Observamos que ambas as personagens, usando da situação excepcional em que se encontram e movidas pelo sentimento de individualidade, agem, em última análise, contra os pressupostos morais. Notamos, todavia, que mesmo confrontando esses valores sociais, ambas encontram respaldo para suas ações na hipocrisia dos mesmos valores morais aos quais confrontam: à medida que abandonam as esposas, as personagens deveriam ser merecedoras, tal qual ao seu modo, da

crítica social, mas ao passo que alcançam determinada posição social, tais atos, poder-se-ia dizer, subversivos são suplantados pelo respeito despendido pelos concidadãos ao *status* do qual aqueles personagens passam então a desfrutar. A proximidade entre o caráter do Jasão de *Gota d'água* e o de *Medeia* se evidencia no não reconhecimento da ajuda despendida por parte das respectivas companheiras; se na tragédia de Eurípidés temos:

[Medeia falando a Jasão]

[...] Salvei-te, como sabem todos os gregos que embarcaram contigo no Argo. [...] Eu mesma traí o meu pai e a minha casa e vim contigo à cidade do Pélio, mais apressada que prudente. Fiz sucumbir Pélias da morte mais cruel, pela mão das próprias filhas, e desembarcei-te de qualquer temor.

[Jasão falando a Medeia]

[...] Em meu entender, visto que também exaltas excessivamente os teus serviços, quem me salvou na minha expedição foi Cípris, só entre os deuses e os homens (EURÍPIDES, s/d, p. 32-34).

Em *Gota d'água* a atitude de Jasão é análoga:

JOANA.

[...] Passo mais de seis anos
em cima de u'a máquina de costura,
dia e noite ali emendando uns panos
- tu quase sempre na maior pendura
Eu lá trabalhando de sol a sol,

[...] Jasão, acorda

Sou eu que estou aqui, limpa a visão

Sou a Joana, te conheci criança,

[...] e o Jasão, essa criança que eu fiz
homem, não me protege, pior, passa
pro lado de lá?

JASÃO.

[...]

Tudo o que fiz ou vou fazer da vida
devo a mim mesmo, ao meu modo de ser

[...] Você não me fez,
como diz, eu é que estou me fazendo
do tamanho que posso

(BUARQUE; PONTES, 2008, p. 129-132).

Ademais o *ágon*, o conflito, o embate entre duas personagens por meio do diálogo como uma luta de forças contrárias que se enfrentam por meio da palavra, ser um ponto de aproximação entre as duas obras, o conteúdo deste e o posicionamento tomado pelos dois varões são muito semelhantes, machistas e,

sobretudo, egoístas. Se o Jasão brasileiro se autointitula soberano das próprias conquistas, o seu homônimo grego também o faz. É verdade que o Jasão de Medeia faz referência à influência divina (de Cípris), mas, uma vez entendido o contexto da época e a composição da mitologia grega, percebemos o como a interferência de um deus simboliza o apreço do mesmo pelo herói defendido, sendo que a estima se justifica no fato de o herói ter, em si, algum valor que o faça merecedor de tal auxílio. Assim, quando Jasão diz que foi Cípris quem o ajudou, está afirmando, implicitamente, que é dotado dos valores necessários para a conquista dos objetivos alcançados.

Esta semelhança de caráter entre os dois varões traidores, distantes um do outro em mais de dois milênios, e o perfeito enquadre dos mesmos em seus contextos sócio-históricos nos mostram, pois, como, representando os conceitos ideológicos e, por assim dizer, a memória de suas respectivas sociedades, a sociedade grega helênica e a sociedade brasileira contemporânea ainda estão próximas no que se refere a alguns valores morais, regidos, sobretudo, pela hipocrisia suplantada por uma sociedade patriarcal falocêntrica. Ora, o que ocorre aí nada mais é senão que a perpetuação artística, de caráter crítico, da memória social e dos valores morais dos dois contextos, histórica e ideologicamente situados. Pode-se afirmar, inclusive, que muito da indignação das protagonistas das duas peças, Medeia e Joana, deve-se não só à traição dos cônjuges, como também ao não reconhecimento social de seus “direitos morais”.

Quanto à linguagem, o rebuscamento linguístico refratado na tragédia grega encontra feição antagônica no drama trágico contemporâneo, que, com uma linguagem prosaica e coloquial faz um recorte sobre a forma de falar do subúrbio carioca da década de 1970. O texto apresenta-se repleto de gírias e expressões linguísticas informais, corriqueiras daqueles cidadãos, trazendo inclusive termos chulos – “XULÉ. Que matemática filha da puta” (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 29) – e expressões ofensivas – “ESTELA. Enfiava-lhe a fuça no meio fio,/abria-lhe as pernas com chave inglesa,/afundava-lhe uma vela no lorto,/depois tocava fogo no pavio” (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 39) – dignos da repugnância por parte da burguesia.

Tal distinção, pois, além da divergência formal, tem uma representatividade social de extrema importância. Ao passo que a língua presente na tragédia grega representa a dos nobres, aquela da obra de Buarque e Pontes representa a voz dos

silenciados, da parcela da população que está à margem do universo intelectual e erudito da sociedade. Isso remete ao fato de que as tragédias na Grécia antiga contavam o que se passava na nobreza e não entre as classes subalternas, assim como também eram compostas e encenadas visando em suma a esse mesmo público. Por outro lado, o drama trágico contemporâneo surge como representação do indivíduo comum. Joana não é senão “um João feminino”, do mesmo modo que em *Des-medeia* (1995), de Denise Stoklos, teremos uma personagem que expressa o espírito feminino no sentido amplo que engendra autorreflexão a partir da proposição de que haja a identificação entre a personagem e a construção genérica do feminino – o que relativiza o direcionamento para o sentimento de alteridade, de não reconhecimento.

No âmbito formal, juntando-se à representação linguística a estruturação cênica, temos dois dos mais salientes elementos de diferenciação das duas obras brasileiras em relação àquela grega, assim como à latina de Sêneca e à francesa de Corneille. Recordemos que na tragédia grega antiga os acontecimentos em si, isto é, as ações realizadas pelas personagens, se davam fora do palco – dentro do palácio (como em *Medeia*), às portas da cidade (como em *As Fenícias*, quando Polinices e Eteocles lutam até a morte), no meio do caminho (como em *Édipo Rei*, quando o herói assassina o pai) –, em ambientações fora de cena, sendo somente narrados ou aludidos estes fatos pelas personagens em suas falas. Em *Gota d'água*, porém, aparecem os recursos que o teatro contemporâneo desenvolveu: a unidade de espaço, por exemplo, nos permite ambientações que mudam com o decorrer da encenação (*sets*), e mesmo ambientações que, provocando ações simultâneas, coexistem dividindo o palco em dois ou mesmo em três partes, como ocorre com o botequim, a oficina de Egeu, e o espaço comum do coro das vizinhas de Joana, o que denota a celeridade e efemeridade com que os acontecimentos ganham destaque e são recalçados em seus significantes no contexto contemporâneo – se a tragédia grega vive cada instante e sentimento até seu último e profundo alcance, o espírito contemporâneo exige uma relação entre os indivíduos e os fatos dinâmica e fugaz, polissêmica e polifônica. É nesse sentido que o estático e uníssono coro da tragédia, em *Gota d'água*, fragmentar-se-á sem perder, contudo, o sentido de coletividade.

Em *Gota d'água* as damas gregas, nobres e submissas, da cidade de Corinto, dão lugar às donas-de-casa, fofoqueiras e alienadamente assujeitadas à condição

suburbana em que se encontram; se mais ativas e participativas no drama que o passivo coro da tragédia de Eurípides, ainda assim, atravessadas por um ideário falocêntrico, são incapazes, tal qual as mulheres de Corinto, de revoltarem-se aos dogmas impostos e tomarem partido da mulher afligida – Joana cá e Medeia lá –, que sofre por sua condição feminina subjugada. Se na tragédia grega, toda falada, declamada pelas personagens, cabia ao coro manifestar-se musicalmente por meio do canto, dividido em estrofe, antístrofe e épodo, a musical peça de Pontes e Buarque se apropriará também desta faceta lúdica no coro formado pelas vizinhas, que, tal qual ocorre no texto clássico, tem a atribuição de representar uma voz coletiva, ainda que o sentido da coletividade não apague o signo da heterogeneidade. Interessante notar como, manipuláveis e oscilantes entre o sentimento de dever de serem solidárias à companheira Joana e motivadas por interesses pessoais, as mulheres do coro ora movimentam-se em auxílio e solidariedade a esta (como na citação abaixo) ora a abandonam.

Apaga a luz no set de EGEU; as vizinhas levantam-se completamente; com elas agora também está CORINA; explode o ritmo do Paó para o djagum; dançando e cantando elas vão despindo JOANA de sua roupa e vestindo-lhe uma roupa própria da cerimônia.

VIZINHA.

E CORO.

Paó, paó, paó, paó, paó

Para o Djagum de Oxalá

Ele é Ogum no mar, nas matas e no rio

Em qualquer lugar

Odé, odé, odé, odé Ogum

Rompe-mato, Beiramar e Ogum beje,

Salve Ogum!

Nagô e Male!

Salve Ogum, Iara, Rompe-mato e Naruê!

JOANA. *(Cantando)*

Tem canjerê, tem canjerê na terra

Chama seu Ogum pra vir nos ajudar

Nosso inimigo está fazendo guerra

Chama seu Ogum pra guerrear

TODOS.

Paó, paó, paó etc.

(Fazem uma evolução pelo palco inteiro [...])

(BUARQUE; PONTES, 2008, p. 100).

Notemos, inicialmente, como nas rubricas percebemos claramente a transformação cênica que ocorreu da tragédia grega antiga ao drama trágico contemporâneo. As intervenções por parte da figura do autor, que em Eurípides

começavam a ganhar novas formas, no teatro contemporâneo ganham atribuições importantíssimas para o desenrolar da peça. O trecho citado é de uma musicalidade pulsante, acompanhado de intensa movimentação das personagens do coro – em tudo diverso do estático coro da tragédia –, que, dançando no palco, encena um ritual de práticas religiosas afro-descendentes.

É notória a remissão dos dotes de “macumbeira” de Joana à feiticeira de Medeia e a intertextualidade entre a mitologia grega e a africana, ambas ancoradas numa religiosidade politeísta. Contudo, enquanto na tragédia a mitologia, *a priori*, é a representação maior do sublime, aqui o ritual originário da memória afro-descendente das personagens e da sincrética cultura brasileira assume cores que o aproximam do conceito de grotesco do qual nos fala Victor Hugo (2004). É bem verdade que o ritual pressupõe uma espiritualidade, que na concepção cristã nos levaria ao lado sublime do homem; no entanto, esta mesma perspectiva cristã não nos permite ver esta transcendência ao imaterial no ritual de “macumba”, visto como pagão: Assim como em Corneille e Sêneca, um ritual religioso que não seja de matriz cristã só pode carregar consigo a oposição do sublime; o que sobressai aos olhos, em *Gota d’água*, pois, é o estarrecedor movimento compulsivo dos corpos e a estranheza dos gestos e adereços que compõem, tipicamente, os rituais de macumba.

É nessa linha de apreensão, por conseguinte, que Joana mostrará seu lado horrendo e estarrecedor ao planejar – assim como Medeia – a morte dos inimigos e dos filhos. Todavia, o conflito que ocorre em Medeia entre o amor aos filhos e o desejo de vingança aqui ganha novas cores com a divisão de Joana entre seu lado grotesco e seu lado sublime: impregnada pela moral cristã – o sincretismo faz esta justapor-se à cultura de origem africana –, não suportaria, tal qual Medeia, conviver com o fato de ter matado os próprios filhos e cometido tamanhas atrocidades. O ressentimento e a consciência do pecado – geralmente provocador do medo e do fraquejo frente a atos “imorais” – aqui entram em choque com o desejo de vingança movido pelo sentimento de justiça, este sim compartilhado entre Medeia e Joana. O sublime que habita em seu espírito, como superego, recrimina as manifestações do grotesco, regido pelo instinto, pela vontade desmedida. A protagonista de *Gota d’água* revela assim seu caráter duplo, aos moldes do homem cristão de Victor Hugo (2004). O resultado do conflito, pois, não pode ser outro senão que o suicídio, agregado à morte dos filhos:

JOANA. (*Vestindo os filhos*)

[...] Meus filhos, vocês vão à solenidade,
digam à moça que mamãe está contente
tanto assim que lhe preparou este presente
pra que ela prove como prova de amizade
Beijem seu pai, lhe desejem felicidade
co'a moça e voltem correndo, que eu vocês
também vamos comemorar, sós, só nós três,
vamos mastigar um naco de eternidade
(BUARQUE; PONTES, 2008, p. 168).

O palácio grego na peça brasileira dá lugar à festa em celebração da união entre Jasão e Alma, e os adereços enfeitados, ao bolo envenenado, mas a meticulosidade nas decisões e a frieza dos gestos nos mostram como a Joana de Buarque e Pontes mantém uma estreita relação com a Medeia de Eurípides. Todavia, os planos de Joana, mulher pobre, suburbana, sem educação e oprimida, não têm o mesmo sucesso que os empreendimentos da feiticeira Medeia, que, apesar de estrangeira, mostra uma consciência de mundo e capacidade de manipulação dos fatos não condizentes, conforme o tom crítico da obra dos autores brasileiros, com um subjugado indivíduo nascido e criado no contexto suburbano brasileiro. Se há alteridade e há motivações e anseios similares entre Medeia e Joana, a austeridade da maga, que expressa toda sua autossuficiência e força destrutiva nas obras de Corneille e Sêneca, aqui dá lugar ao indivíduo moderno que não pode medir forças com um contexto social opressor. Assim, o sofrimento de Joana é ainda maior na medida em que não é capaz de pôr em prática as atrocidades planejadas contra os inimigos, o que, em certa medida, aproxima o leitor/plateia da personagem, ou, ao menos, acena para o sentido de comiseração. A partir desse ponto – após a passagem do clímax da peça (herança também da tragédia helênica) –, sua revolta e indignação exacerbada dá lugar a um tom de tristeza e melancolia, que permeia o suicídio e assassinio da prole e que permanecerá até o fecho da peça:

JASÃO senta; um tempo; ouve-se um burburinho de vozes; entra EGEU carregando o corpo de JOANA no colo e CORINA carregando os corpos dos filhos; põem os corpos na frente de CREONTE e JASÃO; um tempo; imobilidade geral; uma a uma, as vozes começam a cantar Gota d'água [...]
(BUARQUE; PONTES, 2008, p. 174).

A cena é mórbida e causa um impacto estarrecedor, contudo, não vemos aí a presença do grotesco; ao contrário, a nuance terrena e cotidiana que a peça preservava desde o princípio é quebrada pelo tom de compadecimento e consternação, condizentes com o lado sublime do ser humano, que tenta transcender ao que há além da realidade mundana. Entretanto, ocorre uma nova ruptura na sequência da ação: “[...] *ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia*” (BUARQUE; PONTES, 2008, p. 174), encerrando a narrativa dramatúrgica atentando para a banalidade e perspectiva mundana – isto é, terrena – com que a violência é assimilada no contexto contemporâneo. Assim, a profundidade do sentimento catártico, remetente a uma purificação espiritual suscitada pelo evento trágico, dá lugar à trivialidade. Nessa perspectiva, valem as palavras de Eric Bentley (2001, p. 83) quando afirma que “o escritor trágico moderno fica ao lado do indivíduo contra a massa e vê a luta como sendo travada entre a grandeza e a mediocridade, o vivente e o petrificado”. Se há, pois, sublimidade e altivez nas atitudes de Joana, sua oposição – trágica – ao contexto opressor, esvaziado de sentido, “petrificado”, é anunciada na vulgaridade com que a ação é assimilada. A “massa”, tratada por Bentley, ou a “coletividade”, de que nos falam Maluf e Duarte (2007, p. 405-406), esvaziada de sentido, pois, é incapaz de incorporar algo sem que também lhe esvazie de suas significações.

Se na *Medeia* eurípidiana o conflito trágico da protagonista, não estritamente atrelado à disputa entre deuses e heróis, mas fecundado no âmago de sua subjetividade, se ancora no conflito entre a moral deturpada da sociedade *versus* o sentimento de justiça arrolado a uma moral não hipócrita, na peça brasileira o drama pessoal de Joana também só é possível graças às contradições sociais presentes, influentes diretas na traição do marido Jasão, sendo que o embate trágico se dá entre o sujeito, com suas vontades, anseios e angústias, e a coletividade, constituinte de um contexto que oprime a livre expressão dos desejos e aspirações individuais. A condição feminina subjugada numa sociedade aristocrática na qual o declarado patriarcalismo e o desvirtuado apego aos ideais de pátria e religião parece formar a engrenagem que catalisa o furor trágico da *Medeia* de Eurípidés. Do outro lado da moeda, mascaradas num substrato ideológico-cultural consolidado após a Revolução Francesa – intimamente ligado aos ideais de igualdade, justiça e liberdade –, no qual homens e mulheres deveriam estar em poder de igualdade de direitos sociais, encontram-se as contradições da sociedade capitalista nos levam a

presenciar uma Joana que sofre o conflito trágico a partir das relações estabelecidas no contexto social, a partir das incongruências entre os valores morais e as práticas assumidas, apontadas na corrupção da instituição familiar, na hipocrisia do ideal de igualdade de gêneros e abalizadas pela luta de classes.

Assim sendo, no que diz respeito a Jasão, tanto o herói grego quanto seu correspondente brasileiro representam esta corrupção de valores que desencadeia, tragicamente, no drama de suas companheiras e no próprio sofrimento, dado o desfecho trágico para ambos com a morte dos filhos.

Não podemos, contudo, limitarmos as obras a instâncias de denúncia social, até porque, mais do que justificarem no substrato social as forças que se levantam contra as protagonistas, ambas as obras nos mostram que os conflitos que se instituem no interior do indivíduo dizem respeito a conflitos e angústias remetentes à própria condição humana, haja vista que

Nas nossas lutas interiores pelo desenvolvimento do caráter, nos segredos de uma vida familiar que foi sacudida até seus fundamentos mais interiores, no solo minado por vulcões de nossas condições sociais, reside [...] o mais profundo espírito moral (*des sittlichen Geistes*). Mas onde existem lutas morais profundas, existe também o destino, grande, gigantesco, e onde existe um destino grandioso, profundamente necessário, lá está também a tragédia pura (HETTNER, 1852, p. 82).

É deste modo, pois, que ambos os textos dramáticos culminam, a partir do mito de Medeia, em um tom de pessimismo inexaurível, apontando para uma *visão cerradamente trágica do mundo* a partir do momento em que, imersos num contexto irrefutavelmente deturpado, não dão margem à esperança, ao apaziguamento das contradições; contudo, propõem uma reflexão sobre a arte, sobre o mundo e a representação, a exemplo de *Des-medeia* de Denise Stoklos.

3.2 DES-MEDEIA – O REAJUNTAMENTO DAS PEÇAS DO MOSAICO E A RESSIGNIFICAÇÃO DO MITO

Conta a história que os gregos entendiam o teatro como um elemento curativo da alma, em doenças como a falta de compaixão que é

tratável, mas provoca grandes dores e gera perversões inclusive sociais. Conta a história que os médicos receitavam a ida ao teatro junto a poções. As poções só se processariam quimicamente no corpo quando no espírito se operasse também uma transformação. O teatro trazia à cena temas que moviam o espírito da humanidade. O público entrava em contato direto com o que era comum à natureza interior e investigava-se. Os espetáculos vivificavam, portanto, a grandeza de cada um (STOKLOS, 2001, p. 13).

Ao resgatar o conceito grego de *catarse* segundo seu sentido mais profundo de purificação do espírito, Denise Stoklos (2001) evidencia o contraste entre um teatro significativo para o indivíduo, que modifica o sujeito na medida em que promove uma indagação interior, um autoquestionamento que atinge as camadas profundas de sua condição humana, e um teatro do entretenimento do público, que pressupõe “mediocridade e narcisismo, dois casos de pseudo-auto-satisfações inerentemente contrárias à ideologia libertária da arte” (STOKLOS, 2001, p. 14). As palavras de Stoklos dialogam com o pensamento do Eric Bentley:

Devemos distinguir entre a arte e a mercadoria no teatro. [...] Mas devemos admitir, em princípio, que a relação da arte com a mercadoria não é tão simples, e que, particularmente no teatro, a arte, raramente ou nunca, floresceu em completa independência do utilitarismo. [...] O que temos que admitir [...] é que o teatro comercial exerce – numa estimativa bem modesta – uma tremenda pressão sobre a dramaturgia como um todo. Em alguns períodos da história essa pressão possa ser encarada como salutar, proporcionando um arcabouço sólido, um habitat conveniente para o dramaturgo operar. Mas as situações alteram os casos. A pressão do teatro comercial também pode tornar-se tirania. Nesse caso, o artista conhecerá apenas um relacionamento com ele: o do antagonismo. Em tal era, o dramaturgo ou é um rebelde e um artista, ou uma vaca de presépio e um picareta. Tenho medo que o presente seja essa era (BENTLEY, 1991, p. 25-26)

Para Stoklos, pois, parece que tal dúvida não exista – se é que em verdade existe para Bentley¹¹⁸ –, e frente a um cenário em que o teatro é maciçamente o

¹¹⁸ “Naturalmente não existe nada de novo em dizer que os comerciantes da arte deveriam ser expulsos de nossos templos a chicotadas. O que digo é que os templos devem ser deixados para que os comerciantes se banqueteiem neles; a verdadeira fé deve sobreviver, se for possível, em outro lugar. Devo reafirmar que a esperança do teatro está fora do teatro comercial” (BENTLEY, 1991, p. 41).

campo das “vacas de presépio” e dos “picaretas”, seu “teatro essencial” revela-se como rota de fuga libertária para o artista. Bentley (1991, p. 39) chega a falar de um “teatro morto” quando trata dos caminhos percorridos pela dramaturgia contemporânea, mas afirma também que é justamente quando há “uma calmaria”, quando há um esvaziamento do sentido na produção dramática, que conseguimos manter o distanciamento e a compreensão necessários para “revisitar-se a situação”. É nesse caminho, então, que parece seguir Denise Stoklos. E, nesse rumo, em contraposição ao caráter de passividade do público do teatro como entretenimento – o que significa dizer que há um esvaziamento de sentido também no que se refere à atitude e às expectativas deste público –, o teatro essencial, agenciador da autorreflexão, se erige na relação dialógica e construtiva entre público e ator/autor/*performer*, sendo que, para tanto, entende que o aspecto de ficcionalidade deva dar lugar a um teatro “de fricção”:

A essência teatral seria esse processo de clamor à ação do amor, que nos redime, um chamamento à luta por transformação, por evolução do espírito. Não seria aplicável, então, ao teatro essencial, a figura de linguagem que se refere a algo não verdadeiro, falso, como “é teatro”. Ou, a ideia de que no teatro nada é de verdade, é “de mentirinha”. Num teatro essencial, pelo contrário, tudo é de verdade. Ali não se cria ficção através de personagens em um enredo, mas se cria “fricção” entre presenças: a do ator e a do público em atração gravitacional, como gravetos a produzir fogo. [...] Num teatro de “fricção”, o trabalho é fundamentado no ator. O espetáculo só “existe” se o público “entra” no palco e, “através” do ator, o público é quem se constrói, propõe-se e mostra-se a si mesmo (STOKLOS, 2001, p. 13).

Se o público, no teatro essencial, não mais se esconde na passividade do papel de espectador e se abre para o diálogo, este diálogo só faz-se verdadeiro se o *performer* igualmente revelar-se em toda sua constituição humana¹¹⁹. “No teatro

¹¹⁹ “‘Uma peça’, como disse Oscar Wilde, ‘é uma forma pessoal e individual de expressão, tanto quanto um poema ou um quadro’. Donde se conclui que um dramaturgo precisa possuir algo dentro de si para expressar. Nossos escritores comerciais são vazios. Podemos afirmar que dificilmente poderiam ser considerados alguém. O dramaturgo imaginativo *é alguém*” (BENTLEY, 1991, p. 41-42, grifos do autor). Por conseguinte, tem-se que, como sujeito que pensa o mundo, propõe a arte e a partir dela atinge e dialoga com o público – visto como outro sujeito que pensa – o dramaturgo como pensador – ao mesmo tempo artista e intelectual, no sentido amplo do termo – opõe-se ao dramaturgo como produtor do entretenimento, que tem uma função social, dir-se-ia, muito mais técnica, pragmática, de promover no público o deleite, o prazer, efêmero e esvaziado de caráter reflexivo. Por sua razão de ser, então, a obra de entretenimento se completa em si, ao fechar do pano, ao passo que a expressão da arte reverbera-se no indivíduo, o modifica e o instiga à construção de sentidos sobre o mundo; enfim, a um dramaturgo que *é alguém* está arrolado um público que *é ou caminha para ser alguém*.

essencial não há personagens. Há ‘persona’, há ‘in-corporamento’ das opções do próprio *performer*” (STOKLOS, 2001, p. 5), isto é, o que para o ator do teatro de ficção é uma máscara de um outro ser – ficcional –, para o *performer* se refere a traços do seu próprio ser. O *performer*, desta forma, deixa de ser um receptáculo de um outro para ser o “in-corporamento” desse outro conforme a apropriação que se faz desse outro. Nessa perspectiva, por exemplo, ao passo que o ator representa Medeia, o *performer* revela o que Medeia representa nele, *performer*, autor, dramaturgo, sujeito, de acordo com a leitura que faz dessa Medeia e do diálogo que estabelece com essa Medeia. Assim agindo, em diálogo com aquilo que preconiza o teatro de Grotowski, conforme afirma Ludwik Flaszen,

Paradoxalmente, [o ator/*performer*] interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano nas condições contemporâneas. Choca-se na sua palpabilidade espiritual e corpórea com um certo modelo humano elementar, com o modelo de um personagem e de uma situação, destilados do drama: é como se [realmente] se encarnasse no mito. Não as analogias espirituais com o protagonista criado, não as semelhanças dos comportamentos, próprias de um homem fictício em circunstâncias fictícias. Desfruta o hiato entre a verdade geral do mito e a verdade literal do próprio organismo: espiritual e físico. Oferece o mito encarnado com todas as consequências, não sempre agradáveis, de tal encarnação (FLASZEN, 2007, p. 88-89).

Assumindo a ótica do *performer* dramaturgo, em aproximação à perspectiva borgiana da biblioteca de babel, são as representações da Medeia em nosso ideário que nos servem de base para a constituição de uma Medeia em nós, que já não é a mesma Medeia, pois que é atravessada por nossa leitura, a partir da qual assume nova significação.

Essa Medeia ressignificada, pois, é a concreção das várias Medeias, das várias possibilidades de Medeia “in-corporadas” no *performer*/dramaturgo/pensador conforme sua perspectiva enquanto indivíduo, conforme os recortes que opera nos referentes a sua disposição e conforme o reajuntamento das peças do mosaico. Se em Strindberg essa dialética entre o eu e o(s) outro(s) se manifesta na construção de suas personagens, como cita Bentley (1991, p. 88), “criados em estágios da civilização vindos do passado e do presente, farrapos de humanidade, pedaços rasgados de roupas domingueiras transformadas em trapos – remendados juntos como acontece com a própria alma humana”, na obra da dramaturga brasileira,

convergindo-se no *performer*, o personagem e o ator/autor/pensador, o indivíduo multifacetado, fragmentado, corresponde tanto a Medeia, como a Denise Stoklos, como ao público que nestas encontra um espelho de si, ou, no mais, um diálogo consigo. Nesse sentido, parece não falarmos mais de leituras do mito, mas da performática que o mito propõe.

E uma vez que “o performer essencial será sempre político” (STOKLOS, 2001, p. 5), já que para ele “não importa [...] nada que na finalidade não signifique possibilidade de convite a questionamento, reflexão, ação e transformação” (STOKLOS, 2001, p. 5), a Medeia de Stoklos se conjecturará a partir da desconstrução do mito de Medeia e da figura canônica da feiticeira perversa e assassina dos filhos.

CORO. O autor grego Eurípides escreveu a primeira peça sobre Medeia há muitos anos. Medeia nasceu para o teatro em 431 antes de Cristo. Contando regressivamente os minutos que nos restam até o ano dois mil falta pouco para completar muito tempo que assistimos a tragédias sobre traições, enquanto traímos incansavelmente aprimoradamente através dos séculos todas as causas humanas. No berçário de ventre de Medeia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da morte. Nos ganchos do açougue Brasil balançam os nossos sonhos traídos. As paixões estão penduradas por um fio de aço. No ladrilho branco do chão do açougue desenham-se coágulos de amor com o sangue que quer voltar às carnes. Que pinguem em semente de vida, que brotem revolução. Portanto nesse momento interrompemos a nossa transmissão. Nossa transmissão do mito se desconstruirá. Que todo esse fogo apaixonado de Medeia seja nosso impulso para a frente e não para trás. Alterar os verbos. Para enfim a massa amar, não para massacrar e fim (STOKLOS, 1995, p. 26).

Ao fim e ao cabo, esta Medeia é já antagônica àquela tomada como referente; uma des-Medeia, como anuncia o título, com base no prefixo latino que indica “separação, ação contrária”¹²⁰, ou então uma anti-Medeia, conforme o prefixo grego que traz o sentido de “oposição, ação contrária”¹²¹. Com efeito, a “ação contrária” inclusa no sentido assimilado por ambos os prefixos indica esse movimento de necessária tomada de um rumo adverso do anterior. Contudo, ao passo que uma anti-Medeia acusaria o enfrentamento entre os dois referentes, uma des-Medeia alude ao abandono, à abdicação em favor da tomada de um outro – “novo” – caminho. Se a ação contrária é o ato da negação, uma anti-Medeia acrescentaria ao

¹²⁰ (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 85).

¹²¹ (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 87).

antagonismo o signo do enfrentamento, que significa dizer necessidade de apagamento, destruição do outro. Ao revés, uma des-Medeia atua no sentido da desconstrução que, a partir da necessidade de reconstrução, admite a possibilidade de permanência desta Medeia desconstruída, ainda que revertida, invertida ou remodelada, na “nova” Medeia.

O mito, pois, é resgatado intertextualmente para ser desconstruído, fragmentado e reconstruído segundo novas significações. Se conforme a perspectiva grega politeísta o mito se engendra como denotação do real, no contexto contemporâneo, conforme suas releituras e sua permanência na memória coletiva, fabuloso, é tomado como ficção, como metáfora da realidade.

Na obra de Stoklos, todavia, assumindo o caráter metafórico e sendo erigido de acordo com novas molduras narrativas, o mito fabuloso é tomado como metáfora, metáfora do modo como a sociedade ocidental se relacionou com as questões que formam o conteúdo narrativo do mito, tais como a traição, a violência, e as manifestações do caráter feminino¹²². Há, desta forma, a convocação ao autoquestionamento. Metáfora da metáfora, representação da representação, o *mímema*, a partir da indicação do mito como referente a ser desconstruído, dirige o público/leitor a questões essenciais que se referem não só à narrativa, mas ao modo como essa narrativa foi assimilada, à(s) resposta(s) que foi(foram) dada(s) a ele. Essas respostas, pois, também passam pelo processo da desconstrução, que é, em

¹²² Conforme Dupont-Roc e Lallot, ao tratarem da asseveração aristotélica, “Bem fazer as metáforas é ver o semelhante”, assim colocam a questão: “À diferença do nome corrente, que, de algum modo, denota diretamente a coisa e doutras espécies de palavras não habituais (*xenika*), de que só o significante é estranho, a metáfora pode ser descrita como um processo de *transformação do sentido* que seria, no interior da linguagem, o análogo do movimento de *mímesis*, que transforma uma ação humana em relato, *mythos* (1980, p. 367, grifo nosso). Juntamente com Lima (2000, p. 302-303), adicionamos à discussão as palavras de Aristóteles: “Em alguns casos de analogia não existe o termo correspondente ao primeiro, mas mesmo assim nada impede que se empregue a metáfora. O ato de ‘lançar semente à terra’ diz-se ‘semear’; mas não existe termo próprio para designar o ato de o Sol deixar cair sobre nós sua luz; contudo existe a mesma relação entre este ato e a luz, que entre semear e a semente; pelo que diz: semeando uma luz divina” (1984, p. 274). É nesse sentido, pois, que o *mímema* de Denise Stoklos atua nessa “transformação do sentido” ocupando o “lugar vazio”, “ou seja, sempre subordinada à semelhança, [a metáfora] implica a atualização de uma diferença, de algo que até então fazia falta no léxico. [Nesse sentido], enquanto microcosmo, por si só análogo da *mímesis*, a metáfora é concebida como *uma produção da semelhança*, mesmo que a diferença que traz embutida possa excepcionalmente tomar a dianteira” (LIMA, 2000, p. 303, grifos do autor), como no caso de *Des-medeia*. Assim, ao contrário do que a leitura renascentista de Aristóteles tem apontado, a metáfora atua não só na *representação da semelhança* como na *produção da semelhança*. “O significado, cujo poder (semântico) não deriva simplesmente dos meios que o constituíram (sua formação material e as ideias que lhe subjaz), *produz* uma representação e não simplesmente exprime ornamentalmente o que era esperável da ideia subjacente” (LIMA, 2000, p. 316, grifos do autor).

última análise, a desconstrução – reflexiva – do próprio sujeito (coletivo) que as operou.

Assim sendo, conforme o pressuposto antropofágico, o substrato mitológico grego é devorado, deglutido, assimilado naquilo que é valoroso e descartado naquilo que não o é.

CORO. Nossa Medeia a brasileira há de encontrar outro destino. Pois nós brasileiros queremos uma nova Medeia, uma que se desfaça do ódio destruidor para uma reflexão positiva sobre o momento em que também estamos sem nenhum vínculo: como ela. Sem vínculo com o sentido de pátria, sem vínculo com irmãos, com nossos vizinhos, sem vínculo com nossos filhos: o nosso futuro, os nossos traços, a nossa herança. Então, como temos repetido destruições, nunca é demais abordar o tema, mas desta vez subvertendo-o. Que no nosso Brasil não mais se repitam as Medeias. Não mais assassinemos nossos filhos diariamente – os nossos sonhos, nossos frutos (nossa originalidade). Nem nossa pátria – a casa da ética (a convivência dentro da justiça). Nem nossos irmãos (todo conterrâneo, todo contemporâneo). Nem nossos rivais (a competição é sempre base de capitalismo criminoso). Nem os reis traidores (o acerto há de ser sem conchavo mas definitivamente sem contemporização, mas com mudança, para a paz) (STOKLOS, 1995, p. 29-30).

Coerentemente com o teatro de Denise Stoklos, que se refere sempre à essência das metáforas, o plano aqui é abordar o momento em que Medeia está sob o signo da falta de vínculo – o momento em que ela não tem passado para onde retornar (ela havia traído sua pátria e sua família por Jasão) e não tem mais presente (Jasão, que a está abandonando, é afinal e em última análise seu companheiro ideológico). Só que aqui Medeia aparece como representante do povo brasileiro, que neste momento histórico se encontraria, nessa perspectiva, sem vínculos. Segundo a autora¹²³, não há lembrança inspiradora de pátria, de ideologia que sirva de conforto, a dissolução das instituições políticas é solapadora. Intimida a desumanização dos valores com que diariamente tem de adaptar-se para suportar as diferenças sociais, a miséria, a violência e se confunde a esperança por mudanças a um tempo viável para a brevidade de existências. Aproximamo-nos, assim, das ideias de Bornheim (1992), uma vez que aqui, tanto Medeia como os brasileiros têm seu destino ao infortúnio justificado no engendramento das dinâmicas da desigualdade, humilhação, violência, privação, injustiça.

¹²³ (STOKLOS *apud* RAUEN, 2007, p. 216).

Por conseguinte,

Des-medeia, [...] através do tom radical de manifesto, implode a fantasma/metáfora de Eurípides e conclama as pessoas brasileiras a produzirem uma nova Medeia, politizada, engajada, cidadã, e que também desmonta alguns arquétipos, transformando a representação de mártir e guerreira do pré-texto de Eurípides em uma mulher maga (RAUEN, 2007, p. 218).

Assim, esta des-Medeia não assassina seus frutos (seus próprios filhos), nem sua contestação (a noiva atual de seu marido) – “MEDEIA. Saio desta história sem matar ninguém. [...] Meus atos/filhos/sementes foram obras de sonho, e assim sempre os embalarei” (STOKLOS, 1995, p. 31). Aqui, ao inverso, ela vive sua dialética aspirando por um futuro de síntese. A renúncia da vingança, que desenlaça a contextura da *situação trágica*, indica o tom de apaziguamento do desfecho. A atrocidade e o crime, ainda que de direito, são abdicados diante da necessidade de superação de um ciclo de violência. O fim trágico e o eterno retorno à desventura só são possíveis de serem superados quando uma força maior se manifesta; no caso desta *Des-medeia* e na perspectiva da dramaturga, essa força maior é encontrada na expressão do *amor*¹²⁴, que leva no seu bojo a paz e afasta de si a desigualdade e o individualismo.

Desatar o nó da tradição de matança aos atos-filhos-sementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual em que nos encontramos no presente, é o tema desta modesta peça de teatro. Metafórica como toda expressão artística, esta obra quer refletir através de personagens mitológicos, sobre a possibilidade de opção pela vida, em qualquer época, de qualquer espécie, sobre qualquer situação, (ideológica, comunitária ou amorosa) e acima de tudo a relação prática de todos nós com a lealdade aos valores humanos (STOKLOS, 1995, p. 4).

¹²⁴ Em entrevista concedida em 2008 ao programa “Diversidade”, da TV Itararé (a entrevista, dividida em duas partes, está disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=qXvxmTWjtZ4>> – primeira parte: 7 min. e 17 seg. de duração – e <<http://www.youtube.com/watch?v=pGPDfz9X7tw>> – segunda parte: 6 min. e 31 seg. de duração; acesso em dezembro de 2011), Denise Stoklos discorre acerca do tema e comenta, entre outros assuntos, que a sua expectativa para com seu teatro é que promova junto ao público reflexões referentes a questões que considera mais profundamente arraigadas à condição humana: “[...]a minha vontade é que [meu teatro, juntamente com o público] possa penetrar em reflexões sobre amor, liberdade, que são as questões com que a gente lida [...] em momentos de absoluto vazio, que são, no fundo, os momentos mais importantes”; e mais a frente: “[...] e como é que a gente resolve tudo isso? [...] Não há nenhuma solução; há perguntas, e como conviver com essas perguntas a gente espera que seja da forma mais amorosa, já que solução não há” (Transcrição nossa).

Reparemos que o *amor* como signo do individualismo, como projeção no outro das nossas necessidades de autossatisfação não é o que interessa a Denise Stoklos. Não se trata aqui do sentimento amoroso no sentido restrito, mas no significativo na sua acepção mais ampla, de doação ao outro, de entrega, de abdicação da individualidade em favor do bem coletivo. A atitude da vingança é tomada como o gozar dos direitos individuais. De encontro a esta perspectiva, abrir mão do crime é doar-se à coletividade por acreditar-se que esta se constituirá de maneira que se julga melhor se o signo da clemência for mais forte que o da vingança e se o sentimento de individualidade ceder espaço ao de fraternidade. Na tensão entre as vontades individuais e as disposições do social, que aflige o sujeito moderno e a partir da qual se edifica sua condição trágica, o apaziguamento justifica-se na remissão daquelas vontades individuais que se conjecturam como destruidoras do sentido de coletividade e do sentimento de humanidade. Se no mito grego o *amor* age como motriz para a cegueira da razão, aqui será responsável pelo esclarecimento da situação que abre margem à possibilidade de um fim conciliador.

Tanto Medeia, quanto o mito e o *amor*, passam, no processo intertextual, por aquilo que Jenny (1979, p. 41) chama de *interversão de qualificação*, isto é, os actantes ou circunstâncias da ação são ressignificados antiteticamente em relação ao “pré-texto”. Repare-se ainda que se a Medeia Euripídiana, por seus atos, foge ao padrão médio do herói apontado por Aristóteles (1984), podendo ser interpretada como demasiado má, ao rejeitar os assassinatos, esta “nova” Medeia de Stoklos, ao contrário, pode ser vista pelo público/leitor da contemporaneidade como demasiado boa ou como promulgadora de um padrão ideal de comportamento, exemplar, aproximando-se, neste aspecto, dos moldes dos heróis da mitologia grega. Contudo, se a partir da identificação entre público e personagem se engendra o sentimento de piedade, de comiseração, na tragédia grega tal assimilação do local do outro como possivelmente o seu atua no sentido de indicar ao público a necessidade de adequação a determinados padrões de comportamento. Em *Des-medeia*, pelo contrário, a indicação atua no sentido da ruptura dos caminhos até então perpassados, vincula a premência de se tomar um trajeto alternativo, libertador, renovador.

Nesse sentido, em contraposição à Medeia euripídiana que ao fim do texto foge de Corinto na carruagem mística, na obra de Denise Stoklos temos:

CORO. Sua [de Medeia] natureza há de ser salva. [...] Tal como ela, o mito, merecemos desfazer, já todo malfeito, fazê-lo em novo jeito: bem. Agindo para que, no final da nossa história, sim, como Medeia alcemos vôo numa carruagem guiada pelo sol porém rumo à eternidade do amor, nem que isso se chame utopia que para nós quer dizer mudança agora, já e todo dia, pois se o porco é crespo, o toco é curto, o corpo é solto e o povo é livre (ah, eu sabia, no final a gente sempre consegue!). Mas neste açougue só quem pode escrever essa Des-medeia é você. Boa noite (STOKLOS, 1995, p. 31-32).

Reparemos que o “fim conciliador”, justificado no sentimento de coletividade, de *amor*, aparece no interior da narrativa, nos atos – exemplares – desta des-Medeia, mas não necessariamente encerra a perspectiva trágica: a obra deixa no porvir, na resposta do público/leitor a complementação do enredo ficcional (ou “friccional”); há a indicação da necessidade de busca por um trajeto alternativo, pelo *amor*, libertador do desfecho trágico; contudo, o Coro mesmo menciona a oposição entre a premência e esperança de que se tome a resolução indicada e o caráter utópico da crença em uma boa ventura. A tragicidade só se manifesta em toda sua força, pois, se desconfiarmos da possibilidade de tão alta realização do ser humano. Em preponderando a descrença na capacidade do humano de abicar de sua individualidade em benefício do coletivo, abre-se espaço para uma perspectiva *cerradamente trágica*. Recorrendo a Schopenhauer (1965), ainda que haja como predisposta no indivíduo uma inflexão para a renúncia, já que “milhões de homens, agrupados em nações, aspiram ao bem comum”, por outro lado e ao mesmo tempo, “cada indivíduo também sonha com o seu”, porque os desejos individuais são inerentes ao caráter de “humano”; se a razão ou um sentimento de coletividade chamado à consciência pode inclinar o indivíduo à remissão de suas vontades, todos têm como imperativo imediato a existência do “eu”, “todos guardam e defendem sua vida, como se fosse um depósito precioso pelo qual têm de responder, e a vida se consome nos cuidados e tormentos que o guardá-la requer”. Como um “mecanismo interior”, “essa engrenagem infatigável é a vontade de viver, impulso irrefletido que não tem razão no mundo exterior” (SCHOPENHAUER, 1965, p. 244-245). Essa vontade de viver, pois, é o que impediria que fosse possível, segundo esta ótica, o apaziguamento da tensão entre o individual e o social.

A obra de Denise Stoklos, todavia, que traz ao lado de um metafórico retrato do humano e do social uma proposta para o humano e para o social, por assim ser, parece agenciar o apaziguamento entre o individual e o coletivo. Se a esperança

persiste, podemos falar de uma *situação trágica*, baseada no conflito histórico entre o indivíduo e as manifestações do social, mas que pode esvair-se tão logo haja do(s) indivíduo(s) uma atitude positiva em direção ao *amor* de que nos fala Stoklos.

Reparemos, sem obstar, que se o sentimento de esperança vincula uma perspectiva de maior otimismo, encarar a mudança de comportamento como uma necessidade é vislumbrar que, tal qual está o estado de coisas no tempo presente e tal qual se conjecturou no tempo passado, o mundo se apresenta como sede do aniquilamento trágico absoluto, aos moldes de uma visão fechadamente trágica. Nesse sentido, o percurso traçado pela dramaturga brasileira é o do abandono – consciente e autoinfligido – de uma perspectiva de pessimismo mordaz para uma aceção que admita um futuro de “felicidade”. Esse percurso, pois, reflete a ânsia do indivíduo moderno por ultrapassar, a qualquer custo, as fronteiras de um mundo do eterno desgosto. Se, ao tomarmos o drama de Medeia como metáfora da condição humana e do homem inserido em um contexto de injustiças e incapaz – justamente devido à fragilidade e limitação desta sua condição humana – de superá-las por conta própria, nos aproximamos de uma visão essencialmente trágica do mundo aos moldes do pensamento Schopenhaueriano; por seu turno, uma des-Medeia atua no sentido de inverter o movimento trágico ao remodelar aquilo que se apreende como remetente à condição humana.

Faz-se mister perceber que tal ultrapassagem, aqui, não mais encontra guarida na crença cristã: é o indivíduo, por suas forças e resoluções, que deve buscar/trabalhar em prol de sua salvação. A discussão nos remete às palavras de George Steiner (2006, p. 200) que, a partir de uma parábola¹²⁵, comenta: “Deus se cansou cada vez mais da selvageria do homem. Talvez Ele não fosse mais capaz de ter controle sobre ela e não conseguisse mais reconhecer Sua imagem no espelho da criação”. Se Deus abandonou ao homem ou o homem abandonou a Deus, a questão é que não há mais, da parte do indivíduo, ao que parece, o reconhecimento de que uma realidade superior possa suplantar as desventuras terrenas¹²⁶. Cabe ao

¹²⁵ A parábola, que o autor teria ouvido em uma viagem de trem no sul da Polônia de um dos viajantes – após uma discussão coletiva ente os passageiros acerca das atrocidades da Segunda Guerra praticadas contra as próprias famílias –, é assim transcrita: “Numa obscura aldeia da Polônia central, havia uma pequena sinagoga. Uma noite, ao fazer suas rondas, o Rabi entrou e viu Deus sentado em um canto escuro. Ele se jogou diante dele e gritou: ‘Deus senhor, que Fazeis aqui?’ Deus não lhe respondeu nem com trovão nem com rajada de vento, mas em voz baixa: ‘Estou cansado, Rabi, estou cansado até a morte’ (STEINER, 2006, p. 200).

¹²⁶ Se, conforme Codato (2004, p. 57), o conceito de Destino, tal qual o concebia os gregos, foi banido por conta da tensão entre “a noção de graça e milagres divinos – vontade divina que pode

homem, pois, aceitá-las ou enfrentá-las. O percurso, o enfrentamento é, pois, aos moldes de Stoklos, uma proposição de um novo mundo, um recomeço do mundo, uma nova gênese do humano e do social; e essa nova gênese só é possível a partir da desconstrução reflexiva de um mundo passado, que é, necessariamente, a matéria prima para que se possa, em verdade, “remendar os trapos”, como diria Bentley (1991, p. 88), para que se possa “reajuntar” os referentes e significantes alocando novos sentidos e significações.

Com efeito, o lugar próprio – ou *entre-lugar*, como diria Silviano Santiago (2000, p. 9)¹²⁷ – deste *reajuntamento*, da proposição de “novos” paradigmas, é à margem dos centros produtores da *intelligentia* moderna, como nos indica Eduardo Coutinho (2003) e conforme coloca Michel Maffesoli¹²⁸. É nesse sentido, por conseguinte, que Denise Stoklos, representante do “escritor latino-americano” de que nos fala Santiago,

[...] brinca com os signos de um outro escritor, de uma obra [ou com os signos de outros escritores e de outras obras, que, por meios da intertextualidade, operaram modulações, também eles, nos signos do escritor e da obra primeiros]. As palavras do outro têm a particularidade de se apresentarem como objetos que fascinam seus

mudar o rumo dos acontecimentos – e livre arbítrio – [...] noção necessária para a constituição [...] de responsabilidade da escolha –”, parece que, com o declínio da perspectiva cristã, resta, na obra de Stoklos, a “responsabilidade de escolha” como fator determinante da ordem dos acontecimentos; “só quem pode escrever essa Des-medeia é você”. A tal discussão acrescentam-se as palavras de Michel Maffesoli: “Na modernidade, a eternidade é distante, conforme colocam a tradição cristã e marxista. Na pós-modernidade, o eterno é repatriado no instante. A ideia do *carpe diem* é o instante da cristalização da eternidade. As gerações vivem este instante, desprendem-se do político, do religioso, do trabalho, etc. Não há mais projeção do futuro religioso e político, mas a intensidade traz o gozo, aproveitar o que a ocasião se lhe apresenta. A partir do momento em que não existe busca de paradigma (é isto a dialética: é a sociedade perfeita, é o amanhã que muda, são os paradigmas religiosos, isto é, uma tensão orientada para o futuro), a partir do momento em que não existe essa tensão do devir, existe uma concepção trágica” (MAFFESOLI, 2004, p. 164).

¹²⁷ “O escritor latino-americano [vive] entre a assimilação do modelo original, isto é, ente o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afrente o primeiro e muitas vezes o negue.” (SANTIAGO, 2000, p. 23). “Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana” (SANTIAGO, 2000, p. 26).

¹²⁸ “O paradigma pós-moderno [ainda] está em elaboração. Não está acabado. [...] Considero o Brasil como [um] grande laboratório da pós-modernidade tanto quanto a Europa foi o grande laboratório da modernidade. [...] E acredito que este seja o desafio para os intelectuais brasileiros, isto é, não continuar a copiar os esquemas que vêm da Europa, mas, ao contrário, elaborar esta nova visão social. O Brasil tem todas as características do pós-moderno no mundo: é o verdadeiro laboratório da pós-modernidade. [...] [na verdade], o Brasil nunca foi moderno; ele sempre esteve além da modernidade. Ele copiou a modernidade, mas sempre foi pós-moderno. O brasileiro tem o jeitinho para encontrar o novo esquema. O jeitinho é encontrar o viés. O grande elemento da modernidade é o racionalismo enquanto o que está em jogo na pós-modernidade é o ser sensível” (MAFFESOLI, 2004, p. 171-172).

olhos, seus dedos, e a escritura do segundo texto é em parte a história de uma experiência sensual com o signo estrangeiro (SANTIAGO, 2000, p. 21).

A fascinação agencia a *recriação*, que por si só significa *reelaborar* sentidos¹²⁹. Essa fascinação, todavia, pode ser assimilada e encaminhada segundo o filtro da necessidade de moldar a obra tomada de referência – ou os signos dela tomados – de maneira a subvertê-la, como nos aponta Jenny (1979). O *reajuntamento*, pois, não vem sem a quebra ou inversão de hierarquias, estratégia decorrente do direcionamento ideológico do intelectual que procura seu espaço discursivo dentro de um contexto onde impera o etnocentrismo. Tal inversão, pois, se manifesta com propriedade em *Des-medeia* na *des-re-construção* do “herói” Jasão, assim como na *des-re-construção* dos valores de sua empreitada:

CORO. Este seu [de Medeia] homem amado, que se chamava Jasão, tem nome que dá rimas justas a seu personagem: Jasão-tesão, Jasão-cagão, Jasão-bundão. Por causa deste tesão e cagão ela fez loucuras. Foi assim: [...] Um dia quando Jasão já estava grande foi mandado pelo centauro a se divertir numa festa na cidade. [E quando Pélias reconhece a Jasão, assim lhe dirige a palavra:] ‘Mocinho, vem cá. Que é que tu farias se tu te encontrasses cara a cara com alguém que estivesse marcado para um dia te assassinar?’ Jasão, espertinho, querendo resolver a charada disse: ‘Eu o encarregaria de uma missão impossível, buscar... um... pelego. Mas um pelego de ouro. Aliás, bem daquele que tem lá naquela região onde pra matarem, pra emboscarem, não custa nada, aquela zona bárbara onde mataram Chico Mendes, o país chamado Cólquida (STOKLOS, 1995, p. 5-6).

O caráter altivo do herói grego é deixado de lado e no seu lugar desponta, pelo viés burlesco, um personagem bufo, errante. Em verdade, um Jasão que se apaga passivamente em contraposição à Medeia auspiciosa já pode ser percebido na narrativa mitológica, conforme vimos com Brandão (2005, p. 175); contudo, aqui, este aspecto é hiperbolizado e transmudado até o mais baixo dos referentes, ligado àquilo que Bakhtin (1996) chama de baixo ventre¹³⁰, manifestação típica do discurso

¹²⁹ “A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. A simples retirada a transforma, a escolha na qual eu a insiro, seu recorte, as diminuições que opero em seu interior, as quais podem substituir a gramática original por uma outra e, naturalmente, a maneira como eu a abordo, como ela é tomada em meu comentário” (BUTOR, 1968, p. 18).

¹³⁰ “A inversão do sublime possui uma figuração tópica. O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem um sentido rigorosamente previsível. O ‘alto’ situa-se no céu, o ‘baixo’ na terra. Esta é, ao mesmo tempo, solo onde se enterra e se planta. Daí o sentido da terra conotar uma ambivalência: constitui princípio de absorção (túmulo, ventre) e de nascimento e ressurreição (seio materno). Essa dimensão tópica

carnevalizado, que é “ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1996, p. 10).

Sem embargo, o carácter sublime da figura do herói, consoante a tradição clássica, é invertido por Stoklos em aproximação ao signo do grotesco não para significar o terrível ou o medonho, mas para promover o destronamento por meio de uma *subversão* dos atributos de Jasão: não desperta a atenção feminina por sua moral elevada, mas por seus dotes físicos¹³¹ de “Jasão-tesão” – ao que se completa: “CORO. [...] Medeia, escondida atrás da porta mas de olhos abertos, viu o dote de Jasão, viu o ovo, viu a uva, viu tudo, já viu no que deu: gamou pelo Jasão/cagão/tesão/bundão” (STOKLOS, 1995, p. 7)¹³² –, assim como o herói realizador, conhecido por seus feitos, se transforma em “Jasão-cagão”, “Jasão-bundão”, predicativos que, além de denotarem sentimentos de asco, de repulsa, aludem à covardia e à inércia. É nesse sentido que este Jasão não reivindica seu trono, sai para uma “festa na cidade” e, errante, é abordado pelo tio usurpador, por quem, ademais, é tratado como “Mocinho”, isto é, como sujeito inexperiente, que poderia ser também referido como “aquele que ainda não é homem feito”; em suma, em oposição ao ideal de herói grego autossuficiente, altivo e hábil, tem-se aqui um incapaz, um alienado, que no mais pode despertar interesse por seu dote, seja este referente às suas posses ou à sua constituição física:

CORO. [...] Como ele tinha um dote grande, como era bem dotado, era de família bem situada, bem relacionada nessas esferas do poder, sabe como é, empreiteiras na jogada, gráficas à disposição,

revela seu aspecto cósmico. Na sua dimensão corporal, articulada à dimensão cósmica, o alto é representado pela cabeça/rosto, e o baixo pelo sexo, o ventre e o traseiro” (BAKHTIN, 1996, p. 19).

¹³¹ Se em Ovídio (2003), como se viu, Jasão já é descrito por aquela sua Medeia como jovem e bonito, repare-se que para a personagem da feiticeira configurada pelo autor latino tais atributos estão vinculados ao espírito nobre do herói, ao passo que em *Des-medeia* os predicativos ou à sexualidade se restringem, ou, no mais, aos dotes financeiros se justapõem.

¹³² Colocando as palavras do Coro na boca da protagonista, a sexualidade se acentua sem pudor ou vergonha que reprima a expressão do desejo feminino, o que nos contrapõe esta Medeia ao ideal cristão feminino que a engendra pelo signo da castidade, da qual signo maior é Maria: “MEDEIA. [...] Não adianta tentar sanar o desejo, gera mais ensejo de outro e outro beijo, não rende. [...] Meu macho belo tem bem no meio do seu recheio a gema rica e pura da melhor pica dura que me dá seu *marshmallow*. [...] Eu acho que é um facho de lua, pois crescente me entucha o cassete (ele minguante ou ele enchente). Me mete nova sede sempre, no céu do meu vão onde o mel dele se encaixa. Me bolina e alucina como se fosse doce coice da negação de qualquer falta, na enorme pauta da nossa fodeção” (STOKLOS, 1995, p. 13-14). É nesses termos que o “sentimento amoroso” é tomado como algo em tudo distinto do sentimento de *amor* que dilui a individualidade em favor do coletivo.

[...] com um generoso apadrinhamento de muitos deuses ele construiu o primeiro navio da história (STOKLOS, 1995, p. 6).

O destronamento ancora-se, então, no fato de que

[...] o poder da tradução pós-colonial da modernidade reside em sua estrutura *performativa, deformadora*, que não apenas reavalia os conteúdos de uma tradição cultural ou transpõe valores “transculturalmente”. A herança cultural da escravidão ou do colonialismo é posta *diante* da modernidade *não* para resolver suas diferenças históricas em uma nova totalidade, nem para renunciar a suas tradições. É para introduzir um outro lócus de inscrição e intervenção, um outro lugar de enunciação híbrido. [...] Esta transvaloração da estrutura simbólica do signo cultural é absolutamente necessária para que na renomeação da modernidade se dê [o] processo da agência ativa da tradução – o momento de ‘construir um nome para si’, [um] nome próprio dentro de uma cena de endividamento genealógico (BHABHA, 1998, p. 333-334, grifos do autor).

Na linha do endividamento genealógico, então, historicamente, o contexto europeu de formação cristã estaria um passo distante da matriz grega e, por conseguinte, um passo após, viria o espaço brasileiro/latino-americano pós-colonial da modernidade. No plano simbólico, se tomarmos o mito enquanto signo do real como significante primeiro, o mito resgatado enquanto metáfora fabulosa do real como significante segundo, a obra de Denise Stoklos, distanciada um grau mais, inaugura um terceiro plano:

A distinção [entre as duas formas de representação] se desloca entre duas espécies de imagens. As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando um perversão, um desvio. [...] O simulacro é uma cópia de cópia, um ícone infinitamente degradado, uma semelhança infinitamente afrouxada (DELEUZE, 2009, p. 262-263, grifos do autor).

As palavras de Deleuze, relendo o platonismo, nos indicam essa gradação de distanciamento que distingue a representação que reformula signos a partir da similitude com o referente – cópia – daquela que, por demasiado afastada, *re-representa* desvirtuando os parâmetros primeiros do objeto referido – simulacro. Conforme o autor, enquanto o primeiro tipo de relação pressupõe uma hierarquia *original-cópia*, o segundo engendra-se, alhures, na tensão *modelo-simulacro*. Se o

simulacro pretende um objeto, uma qualidade, enfim, um referente simbólico (*modelo*), “pretende-o por baixo do pano, graças a uma agressão, de uma insinuação, de uma subversão, ‘contra o pai’” (DELEUZE, 2009, p. 262).

Nesse sentido, enquanto o fundo de semelhanças (*homiosis*)¹³³ sobre o qual atuam os diferentes *mímemas* até aqui abordados nos indicam processos do que Luiz Costa Lima (2000, p. 286, 2003, p. 179) chama de *mímesis* da representação, *Des-medeia* pode ser tomada como *mímesis* da produção, uma vez que, mesmo partindo do modelo, do mito de Medeia, o subverte de tal forma que rompe com os paradigmas da forma e do conteúdo, fazendo aparecer novas leituras para o tema, novas possibilidades semânticas, simbólicas e estéticas¹³⁴. Destoa, assim, da série, rompe com os horizontes de expectativas de leitores/produtores/plateias/observadores. A imagem produzida por Denise Stoklos inaugura, então, outra cena para a “verdade”, para a “realidade” contida no modelo, que incita o público/leitor a pensar, refletir sobre as questões concernentes ao conteúdo do mito:

Se a “imitação” é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mímesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade. Este algo antes permanece em vigor mesmo quando o produto mimético valoriza o oposto do que seria destacável segundo os valores então dominantes. [...] Quando [...] a *mímesis* parte da destruição daquele substrato, radicaliza seu trabalho no sentido de despojar-se ao máximo dos valores sociais e da maneira como eles enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade [...]. E isso equivale a dizer que o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade (LIMA, 2003, p. 180-181).

Por conseguinte,

[...] rua de mão dupla, a *mímesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver

¹³³ (LIMA, 2000, p. 57).

¹³⁴ “O não ser guiada por critérios estabilizadores não significa que a obra seja incomparável ao que a envolve. Ela apenas não é moldada pelo princípio da semelhança senão que pelo vetor da diferença em suas diversas formas (a distorção, a configuração distinta ou oposta, a negatividade, etc.). Por mais radicais que sejam as formas de diferença, elas sempre mantêm um resto de semelhança, uma correspondência, não necessariamente com a natureza mas sim com o que tem significado em uma sociedade, com a maneira como a sociedade concebe a própria natureza” (LIMA, 2000, p. 56).

doutra maneira, ela reconhece a existência do que ela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria possível de se obter (LIMA, 2000, p. 328).

Aos moldes de Luiz Costa Lima, pois, o *mímema* que não mais se prende na cópia, mas sim se ancora no modelo para propor uma “nova” realidade, provoca “o alargamento do real”, já que, “se [...] o real é uma das formas do possível, a *mímesis* da produção consiste em fazer o apenas possível transitar para o real” (2003, p. 181). É nesse sentido, então, que a proposição de Stoklos agencia no público/leitor o despertar para uma forma de existência, para uma realidade que não é só possível enquanto utopia, abstração imaginativa de um mundo ideal, mas como um “real” que habita na força do sentimento do *amor*, isto é, o *amor* justifica a crença de que esse mundo possível deva ser tomado como real desde que essa crença seja partilhada pelo público/leitor – mais uma vez: “só quem pode escrever essa Des-medeia é você” (STOKLOS, 1995, p. 32). Assim, como diria Lima (2003, p. 182), ao invés de *representar um Ser previamente configurado*, *Des-medeia* atua no sentido de *produzir uma dimensão do Ser*. Por conseguinte cabe a afirmação de que a obra rompe com automatização das representações na medida em que apresenta uma racionalidade fraturada, só produzida e ao mesmo tempo lida por um sujeito fraturado (fratura na história). Nisso consiste a afirmação de que se trata de uma “produção” que busca uma resposta do público/leitor fraturado ao alargamento proposto:

[O autor/sujeito fraturado] nos dá a oportunidade de verificar o entrelaçamento ente a produção da obra – como ela não apenas seleciona aspectos da realidade mas cria algo que nela de antemão não se encontrava [...] – e a representação que provoca. Representação [...] que, por seu caráter de efeito, não é automática quanto à obra produzida. Assim, a recusa da palavra exortada para uns provocará asco, para outros será apenas intrigante, para outros ainda vista como marca de um lugar infernal etc. Se pensássemos que a representação-efeito é automática, estaríamos mantendo uma das consequências, do ponto de vista da leitura, da concepção tradicional do sujeito: à sua centralidade expressiva corresponderia *uma* interpretação correta. É o contrário o que se diz: a produção apenas começa na obra; a representação que ela suscitará manterá seu caráter produtivo, portanto potencialmente divergente (LIMA, 2000, p. 276-277, grifos do autor).

Da mesma forma que dizíamos que é o público que confere o sentimento de terror e piedade (ou não) e que sente o movimento da tragicidade, também é o

público que deve dar resposta ao alargamento *proposto* no *mímema* – uma vez mais ainda: “só quem pode escrever essa Des-medeia é você” (STOKLOS, 1995, p. 32).

Se as modulações que sofre a figura de Medeia, pois, reflete este profícuo devir de significações que emergem do estudo do ser humano pelo ser humano, nesse percurso, na relação com o signo da violência e na fronteira que separa o humano do inumano, a caracterização de uma Medeia exemplar por seu comprometimento com o *amor* e que age em favor da humanização é posta em contraste com a interpretação da figura de Medeia mais disseminada no inconsciente coletivo, que a vê como alguém que escapa à sanidade mental, que se distancia, pois, de sua condição humana:

Até o final da clássica peça, Medeia estaria comprometida com vários assassinatos. Mas só um afinal é que sobrevive aos microfones depois da irradiação fina da Terra: a perda do vínculo com sua natureza humana, a quebra do anel, o espelho espatifado, a intensidade rompida, a entrega excessiva. [...] Mas não matou filhos neste espetáculo. Isto foi por fim invertido (STOKLOS, 1995, p. 31).

Pode-se apontar, pois, um contraste entre a interpretação de uma Medeia que, conforme a estrutura da tragédia euripidiana, age justamente por conta de sua complexa e contraditória condição humana e a aceção de uma Medeia que se configura, conforme parece ressoar na memória coletiva, seja por conta da obra de Eurípides ou das outras ressignificações do mito¹³⁵, como uma figura que ultrapassou não só o padrão da normalidade, instituída na esfera sócio-cultural, mas que perdeu seu vínculo com sua natureza humana.

A assimilação de uma interpretação ou outra, baseada nas ações da feiticeira da Cólquida, dependerá, evidentemente, da leitura que se faça. O que se deve perceber, contudo, é que a atribuição de uma das perspectivas de interpretação é tomada, conforme os mecanismos de intertextualidade, na obra de Stoklos, como premissa para a vinculação de determinado sentido, o que nos aponta, ademais, para a natureza polifônica e ambivalente da linguagem literária¹³⁶ e para o fato de que a obra que é tomada como “pré-texto” continua ressoando com toda sua

¹³⁵ Haja vista que “o segundo se organiza a partir de uma mediação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original” (SANTIAGO, 2000, p. 20).

¹³⁶ (KRISTEVA, 2005).

significação no interior do texto segundo, ainda que este assuma como estratégia discursiva a desconstrução deste texto primeiro, uma vez que “não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente” (SAMOYAULT, 2008, p. 118), afinal,

A intertextualidade fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. [...] Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem ser preciso falá-los. O texto de origem lá está, virtualmente presente, portador de todo seu sentido. [...] Mas, em contrapartida, é preciso que o texto “citado” admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de denotar, para conotar. [...] Mas, ainda aí, a análise trai o movimento, e é com mais justeza que diremos que, ao mesmo tempo, o texto aproveitado denota e renuncia a denotar, é transitivo e intransitivo, tem o valor de significado a cem por cento e de significante a cem por cento (JENNY, 1979, p. 22).

Neste sentido, *Des-medeia*, ao romper com a imagem corrente do mito, não faz a negação, mas a reconstrução. Não há, pois, apagamento, ao contrário, há reversão, remodelação que coloca em evidência uma “nova” Medeia, um “novo” mito, uma “nova” representação estética da realidade. É nesse sentido, enfim, pela convocação ao autoquestionamento, pela metáfora da metáfora, representação da representação, que o mito é resgatado intertextualmente para ser desconstruído, fragmentado e reajuntado segundo novas significações.

CONCLUSÃO

O mito é um feixe de símbolos e *uma interpretação é apenas uma das interpretações*. Outras que surjam só podem concorrer para o enriquecimento do mitologema, neste caso tão vasto e tão doloroso (BRANDÃO, 2005, p. 203, grifos do autor).

Partindo do ciclo narrativo dos Argonautas para prosseguir com leituras das tragédias de Eurípides, Sêneca, e Corneille, percorrendo, a partir destes textos, um lastro cultural de representações do mito de Medeia, interessou-nos aqui observar e interpretar como, no processo mimético, os novos *mímemas* realizaram a transposição do mito da princesa da Cólquida.

Se a narrativa mítica, por sua profundidade e abrangência, admite certa anacronia, porque há em jogo questões tomadas como permanentes, pois que se referem à condição humana, e se, por outro lado, as nuances com as quais se aborda tais questões são de ordem estritamente simbólico-social e, nesse âmbito, a figura de Medeia parece ter caminhado, historicamente, em direção ao signo da violência de tal modo que a este, em determinado momento, pode ser resumida – como bem exemplifica o cartaz da companhia de teatro *Os Paquidermes* –, talvez fosse justo dizer, complementarmente, que toda a pluralidade de sentidos que se verifica nas mais distintas representações do mito, da Grécia clássica ao Brasil contemporâneo, já pode ser percebida, de alguma forma, no interior do ciclo narrativo dos Argonautas. Se cabe ao leitor/plateia/observador atribuir o sentido do trágico porque é a ele, sujeito leitor, que se resume (ou no diálogo dele com o sujeito/autor e com a obra/representação) a percepção e os sentimentos de compadecimento, de estranheza ou de terror, de acordo com seu ideário, histórico e culturalmente delimitados, também nele reside a possibilidade de verificação dos sentidos diversos que cada *mímema*, ou mesmo o mito aflorado no contexto grego, mas ainda hoje presente na memória coletiva, pode assumir.

É nessa linha de aceção que a presente pesquisa, mais que um direcionamento de análise, deve ser percebida como um percurso de interpretação comparativa das obras operado por um também sujeito/leitor/pesquisador.

Assim, se podemos perceber uma distinção entre a tragédia de Eurípides e as obras de Sêneca e Corneille no que diz respeito à construção da protagonista como sendo em maior ou menor medida humanizada, isso não impede que o leitor/plateia encontre, na *Medeia* grega, uma mulher atroz e sanguinária, ou que nas obras dos autores latino e francês perceba, além da rigidez das ações, motivações que são, em última análise, provenientes de angústias que correspondem justamente à condição humana. Ademais, vale reforçar que se, conforme o processo intertextual, os *mímemas* anteriores sobrevivem no interior do texto lido/assistido/observado, seus elementos podem ser resgatados de diferentes modos conforme o direcionamento da leitura/interpretação, uma vez que, como diz Sandra Nitrini, em consonância com Laurent Jenny,

A intertextualidade introduz um novo modo de leitura que solapa a linearidade do texto. Cada referência textual é o lugar que oferece uma alternativa: seguir a leitura encarando-a como um fragmento qualquer que faz parte da sintagmática do texto ou, então, voltar ao texto de origem, operando uma espécie de *anamnésia*, isto é, uma invocação voluntária do passado, em que a referência intertextual aparece como elemento paradigmático “deslocado” e provindo de uma sintagmática esquecida. Esses dois processos operando simultaneamente semeiam o texto com bifurcações que ampliam o seu espaço semântico (NITRINI, 1997, p. 164-165).

Nesse processo de resgate à obra passada, entra em jogo o arcabouço de leituras do sujeito/leitor assim como a possibilidade de a escolha de que trata Nitrini ocorrer involuntariamente, afinal, como afirma Ítalo Calvino (2002), as obras clássicas persistem como rumor, estão inseridas no inconsciente coletivo e ressoam na memória coletiva de tal maneira que se fazem presentes mesmo na aparente ausência, por conta de suas reverberações em outras construções simbólicas que atravessam o conjunto das manifestações de cultura.

Nessa perspectiva, o mito, ambivalentemente, por um lado persiste com todo seu vigor original em cada ressignificação e assume, por outro, múltiplas facetas, consoante os direcionamentos operados em cada *mímema*. O “texto centralizador”, conforme aponta Jenny (1979, p. 14), não pode ser tomado como isento de “novos” significados.

É nesse sentido que abordamos questões referentes à inserção das obras em seus distintos contextos sócio-culturais, atentando para como as reelaborações estéticas do mito apontam para o papel do artista/pensador e desvelam contextos

sociais e tempos históricos diferenciados. Esse exercício de leitura e interpretação do mito que aqui se intentou, pois, leva em consideração, também, as transformações do gênero dramático, analisando-se o seu diálogo com outras formas de expressões artísticas.

Nesse percurso, a atualização da série, conforme a delimitação de uma *mímesis* da representação, conforme verificamos, trabalha a revitalização do mito por meio da reativação de sentidos, isto porque há uma tendência a manter-se em uma linha de relação com a série que a reafirma dentro do horizonte de expectativas do público/leitor, pois que, se as modulações admitem transformações dos significantes e cada obra se aproxima mais ou menos de uma ou outra vertente de interpretação do mito, isto não significa que haja uma ruptura com a série de representações, só ocorrida, a nosso ver, a partir da desconstrução do referente agenciada na obra de Denise Stoklos.

Essa ruptura, pois, ocorrida consoante o duplo movimento da passagem do mito à metáfora, é para com o mito assim como para com a série, não sendo esta série entendida, de maneira alguma, como homogênea, mas sim como em constante modulação.

Em verdade, a própria mutação do mito de verdade essencial a falsidade significativa é já reflexo do processo cultural e ideológico de ressignificações. Ademais, assim como a própria constituição do mito admite a justaposição das diferentes versões, as releituras dialogam e se entrecrocam, entre si e com as reminiscências do mito “original”, e é esse caráter polissêmico e plural que garante a permanência do mito nas eras e sociedades ulteriores.

Isso porque, como nos apontou Luiz Costa Lima (1981, p. 4-5), “a representação é o produto de classificações” e “as representações são os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres”. É nesse sentido que o mito, para os gregos, adquire seu papel de “representação da realidade”. A narrativa mítica, então, assume sua função de *discurso que representa* o “real” e, assim, se engendra, aos moldes da “*mímesis* da representação” de que fala Lima (2000, p. 286, 2003, p. 179), como manifestação simbólica correlata do horizonte de expectativas, que é o “meio orientador da codificação” (LIMA, 2003, p. 322).

Seguindo nessa perspectiva, o Pintor de Íxion nos apontará que é no encontro entre a formação do ideário latino e a herança cultural grega que a ação criminosa

de Medeia passa da alusão que vela o ato de violência à retratação direta do assassinato; isto é, depois de Eurípides e antes de Sêneca, ao que se indica, têm-se as condições – sociais, culturais, históricas, ideológicas – para que a representação do assassinato passe a ser assimilada a partir de uma ótica que encare a violência com maior crueza, o que, com efeito, é um indício da caminhada que fez o homem do pensamento clássico ao moderno.

Tal caminhada, consoante às modulações que sofre o homem no que diz respeito ao modo de encarar a violência, pois, materializa-se na passagem de um Eurípides que apenas em alusão representa o assassinio, para prosseguir com o Pintor de Íxion, que transpassa aos olhos o golpe do gládio, se catalisa em Sêneca, que descreve em detalhes as atrocidades praticadas pela feiticeira da Cólquida, ganha força em Corneille, que reafirma o autor latino, prossegue nas representações pictográficas que colocam em destaque, nas referências a Medeia, a cor vermelha, a arma e o sangue, culminando nas representações mais atuais do mito nas quais a violência, conforme o cartaz da companhia de teatro *Os Paquidermes* e a passagem final de *Gota d'água* resumem com exemplaridade, expressa como são assimilados pelo filtro da banalidade os atos de sangue no contexto contemporâneo. Como no cenário grego o ato de vingança mantém relações ainda com o sacrifício ritual, podemos perceber aí ainda a prevalência do sublime; no cenário moderno, por outro lado, a ação converte-se em manifestação do que há de grotesco no comportamento e atitudes humanas.

Este aspecto grotesco, em inícios dos tempos modernos, como se percebe bem em Corneille, é revelador da dualidade entre os caracteres humanos do grotesco e do sublime consoante às premissas cristãs. Se o ideário cristão nos evidencia a assimilação do mito pelo signo de metáfora da realidade e não em seu sentido denotativo, como no contexto grego, em Corneille, ademais, a figura feminina de Medeia incorpora a percepção de uma mulher cristã duplicada entre Eva e Maria, sendo que na *Médée*, em intertexto com o mito do livro de Genesis, a relação entre a víbora, a mulher e o homem afiança que *no feminino reside a perdição do homem*, acepção que ressoa nas representações posteriores do mito da princesa bárbara com notável prevalência.

No que se refere às representações correlatas do pensamento contemporâneo, todavia, poder-se-ia dizer que o grotesco se engendra a partir de contradições que se levantam, conforme os sentidos da tragicidade, da tensão entre

o homem e o contexto social opressor, como se vê em *Gota d'água*. As contradições sociais, ademais, já são o mote de Eurípides, ainda que lá a oposição trágica se manifeste nas ressonâncias que tais condições despertam no peito do indivíduo, o que nos leva a uma Medeia dividida entre a razão e a emoção.

Se na *Medeia* euripidiana o conflito trágico da protagonista se afasta da tradição da época e não se manifesta mais na luta entre deuses e heróis e é fecundado no âmago da subjetividade do indivíduo, ancora-se, ainda, no conflito entre a moral deturpada da sociedade *versus* o sentimento de justiça arrolado a uma moral não hipócrita. Em *Gota d'água*, de modo análogo, o drama pessoal de Joana só é possível graças às contradições sociais presentes, influentes diretas na traição do marido Jasão, sendo que o embate trágico se dá entre o sujeito, com suas vontades, anseios e angústias, e a coletividade, constituinte de um contexto que oprime a livre expressão dos desejos e aspirações individuais.

É nesse sentido que, ao tomarmos o drama de Medeia como metáfora da condição humana e do homem inserido em um contexto de injustiças e incapaz – justamente devido à fragilidade e limitação desta sua condição humana – de superá-las por conta própria, nos aproximamos de uma visão euripidiana essencialmente trágica do mundo, aos moldes do pensamento Schopenhaueriano. Na desconstrução do mito, pois, por seu turno, temos uma des-Medeia que atua no sentido de inverter o movimento trágico ao remodelar aquilo que se apreende como remetente à condição humana, haja vista que a obra de Denise Stoklos, que traz ao lado de um metafórico retrato do humano e do social uma proposta para o humano e para o social, por assim ser, parece agenciar o apaziguamento entre o individual e o coletivo, cerne da antinomia trágica presente no contexto contemporâneo. Se a esperança reside, no mais podemos falar de uma *situação trágica*, baseada no conflito histórico entre o indivíduo e as manifestações do social, mas que pode esvair-se tão logo haja do(s) indivíduo(s) uma atitude positiva em direção ao *amor* de que nos fala Stoklos. No percurso desconstrucionista, pois, este *amor* é contrário ao direcionamento do *amor* que move a Medeia clássica, que ganha força nas palavras de Sêneca: “era o meu infeliz amor que me armava a mão” (SÊNECA, s/d, p. 103). A visão fatalista, de destino certo, se na tradição helênica assinala uma perspectiva mítica de existência atrelada à religião dos deuses, na obra de Sêneca, sendo o mito tomado em sentido mais alegórico, o determinismo estóico, baseado nas leis da natureza regidas por um *logos* superior, é que se edificará como pano de

fundo para o *inevitável* movimento trágico, sendo o desenfreado sentimento amoroso a mola mestra do infortúnio. Em contraponto, na obra da dramaturga brasileira, o *amor* é justamente a força maior que, superior ao sentimento amoroso limitado à relação homem-mulher, transcende ainda os limites do destino cego.

Se a partir da obra de Buarque e Pontes valem as palavras de Eric Bentley (1991, p. 83) quando afirma que “o escritor trágico moderno fica ao lado do indivíduo contra a massa e vê a luta como sendo travada entre a grandeza e a mediocridade, o vivente e o petrificado”, a leitura de *Des-medeia* nos revela a abdicação do individual em prol da construção de um coletivo não petrificado, que abra margem a um futuro no qual a tensão entre o individual e o coletivo se dilua.

Em verdade, se o anomalismo, o comportamento que se desvia do padrão, pode denotar o afastamento da condição natural do humano, remetendo-se, em última análise, à figura de um monstro, como em Sêneca, ou de uma fera, como se viu no cartaz do *Folias*, o insólito também pode ser tomado como signo do afastamento progressivo do homem daquilo que ainda concebe, ideologicamente, como normal. Isto é, uma representação artística que se engendre no liame entre o humano e o inumano pode promover, vincular, provocar, enfim, propor ao leitor/plateia/observador tanto o estreitamento do recorte daquilo que se compreende por humano como o alargamento deste fragmento da realidade, ou, aos modos de Denise Stoklos, reverter a lógica sobre a qual entendemos nossas ações e agenciar um “novo” rumo para o ser humano.

Se as modulações que sofre a figura de Medeia, pois, refletem este profícuo devir de significações que emergem do estudo do ser humano pelo ser humano, nesse percurso, na elevação do signo da violência e na fronteira que separa o humano do inumano, Medeia parece despontar como objeto do estudo das camadas mais profundas do homem, transformando o mito na linguagem da metáfora sempre em provocação a novas produções ou reformulações textuais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Vera Teixeira de; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura: a formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1966-1967.

ALMEIDA, Maria da Piedade Eça de. Mito: metáfora viva? In: MORAIS, Regis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.

AMOSSY, Ruth. *Da noção retórica de ethos à análise do discurso*. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/anexos/Livro>>. Acesso em abril de 2011.

ANDRADE, Oswald de. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril, 1984.

_____. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução Jaime Bruna. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1981.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 14. ed. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. Prefácio Roman Jakobson. Apresentação Marina Yaguello. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Problemas da poética de Dostoievski*. 4. ed. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 3. ed. Tradução Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1993.

BARROS, Gilda Naécia Maciel de. *Sólon de Atenas: a cidadania antiga*. São Paulo: Humanitas, 1999.

BARROS, José D'Assunção. (Org.). *Cinema-História*. Rio de Janeiro: LESC, 2007.

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Edufmg, 1998.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORNHEIM, Gerd A. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3. ed. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BONNEFOY, Yves. et al. *Dictionnaire des mythologies*. Vol. 2. Paris: Flammarion, 1981.
- BOYVIN, René. [Crianças entregam o presente de Medeia a Creusa]. [Entre 1525 e 1610]. Gravura em água-forte. Disponível em <<http://greciantiga.org/img/index.asp?num=0668>>. Acesso em dezembro de 2011.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Mitologia grega*. Vol. 1. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. *Mitologia grega*. Vol. 3. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- BRUNEL, Pierre. et al. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. 38. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula): história de deuses e heróis*. 30. ed. Tradução David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004
- BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris: Minuit, 1968.
- CALVINO, Ítalo. *Perchè leggere i classici*. Milão: Mondadori, 2002.
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: Círculo do livro, 19--.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: TAQ, 2000.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *Estudo sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.

CARROLL, David. Representation of the end(s) of history: dialectics and fiction. In: *Yale french studies*, n. 59. 1980.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CASTIGLIONE, Giovanni Benedetto. *Medeia*. [Entre 1609 e 1664]. Óleo sobre tela. Disponível em <http://www.artchive.com/web_gallery/G/Giovanni-Benedetto-Castiglione/Medea.html>, assim como em <<http://www.bridgemanart.com/image/Castiglione-Giovanni-Benedetto-II-Grechetto-1610-70/Medea-oil-on-canvas>>. Acesso em dezembro de 2011.

CÉSAR, Constança Marcondes. Implicações contemporâneas do mito. In: MORAIS, Regis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.

CÉZANNE, Paul. *Medeia*. 1882. Aquarela. Disponível em <[http://www.paul-cezanne.org/Medea-\(after-Delacroix\).html](http://www.paul-cezanne.org/Medea-(after-Delacroix).html)>, assim como em <<http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=6147>>. Acesso em dezembro de 2011.

CODATO, Vanira Teresinha. Destino e o sentimento do trágico. In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.

CORNEILLE, Pierre. *Teatro trágico: Medea; El Cid; Horacio; Cinna*. Traducción (do francês para o espanhol), prólogo y notas Ignacio Gallego. Barcelona: Editorial Iberia, 1957.

_____. *Théâtre II: tragédies: Clitandre; Médée; Le cid; Horace; Cinna; Polyeucte; La mort de Pompée*. Chronologie, introduction, bibliographie et notes Jacques Maurens. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

CORNEILLE, Pierre; RACINE, Jean. *Cid; Fedra*. Tradução Antônio Feliciano de Castilho e Mendo Trigoso. Prefácio Sérgio Milliet. São Paulo: W. M. Jackson, 1970.

CORRÊA, Lilian Cristina. Mulher-feiticeira, o duplo e outros mitos em Eu, Tituba, feiticeira... Negra de Salem, de Maryse Conde. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: USP, 2008. Disponível em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/013/LILIAN_CORREA.pdf>. Acesso em dezembro de 2011.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: estrutura & história*. São Paulo: Ática, 1988.

COUTINHO, Eduardo. *Literatura comparada na América Latina: ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

_____; CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUTON, Georges. *Corneille*. Paris: Hatier, 1958.

CUNHA, Celso; CINTRA, Luís Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2001.

DELACROIX, Eugene. *Medeia*. 1838. Óleo sobre tela. Disponível em <<http://www.eugenedelacroix.org/Medea-about-to-Kill-her-Children-1838.html>>, assim como em <<http://www.eugene-delacroix.de>>. Acesso em dezembro de 2011.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 5. ed. Tradução Luis Roberto Salinas Fortes. Prólogo Lewis Carrol. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DE MORGAN, Evelyn. *Medeia*. 1889. Óleo sobre tela. Disponível em <<http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/Medea.html>>, assim como em <<http://personal.centenary.edu/~cmanning/medeaart.html>> e conforme <<http://www.demorgan.org.uk/de-morgans/evelyn-de-morgan>>. Acesso em dezembro de 2011.

DRAPER, Herbert James. *The Golden Fleece*. 1904. Óleo sobre tela. Disponível em <<http://www.all-art.org/literature/m-1.html>>, ou ainda em <<http://argonautartmanagement.com/the-golden-fleece/?nggpage=2&pid=75>>. Acesso em dezembro de 2011.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. De quelques formes primitives de classification. 1903. In: MAUSS, Marcel. *Oeuvres*. Vol. 2. Paris: Minuit, 1969.

DUPONT-ROC, Roselyne; LALLOT, Jean. Texto, tradução e notas. In: ARISTÓTELES. *A Poética*. Paris: Seuil, 1980.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ÉSQUILO. *Oréstia: Agamênnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

_____; SÓFOCLES; EURÍPIDES. *Prometeu Acorrentado; Édipo Rei; Medeia*. Tradução Alberto Guzki et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

EURÍPIDES. *Alceste; Hipólito; Medeia; Ifigênia em Áulide*. 2. ed. Tradução Mendes Leal Junior et al. São Paulo: Edições Cultura, 1945.

_____. *Ifigênia em Áulis; As Fenícias; As Bacantes*. Tradução e apresentação Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. *Medeia*. Tradução Cabral do Nascimento. Lisboa: Inquérito, s/d.

_____. *Medeia; Hipólito; As Troianas*. 7. ed. Tradução e apresentação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Medeia*. Tradução e notas Jaa Torrano (Edição bilíngue). Apresentação Filomena Y. Hirata. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____; SÊNECA; RACINE. *Hipólito; Fedra*: três tragédias. Tradução, estudo e notas Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.

FEUERBACH, Anselm. *Medeia e Berlim*. 1870. Óleo sobre tela. Disponível em <<http://www.pinakothek.de/en/anselm-feuerbach>>. Acesso em dezembro de 2011.

FLASZEN, Ludwik. A arte do ator. In: GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FLINT, William Russell. *Jason and Chiron*. 1912. Aquarela. Disponível em <http://www.settemuse.it/pittori_sculptori_europei/william_russell_flint.htm>, ou ainda <em <http://www.all-art.org/Dictionary%20of%20Art/f/flint1.htm>>, ou ainda em <<http://art-of-myth.blogspot.com/2011/05/grska-mitologija-william-russell-flint.html>>. Acesso em dezembro de 2011.

FOLIAS. [Medeia: a mulher fera]. 2009. Cartaz. Disponível em <<http://www.galpaodofolias.com.br/site/medeia-a-mulher-fera-2009/>>. Acesso em dezembro de 2011.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia da ciências humanas*. 9. ed. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. Conférence 33: la féminité. In: _____. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. Paris: Gallimard, 1984.

_____. Inhibition, symptôme et angoisse. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: PUF. 1992.

_____. *O mal-estar na civilização*. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GALLEGO, Ignacio. Prólogo. In: CORNEILLE. *Teatro trágico: Medea; El Cid; Horacio; Cinna*. Traducción (do francês para o espanhol), prólogo y notas Ignacio Gallego. Barcelona: Editorial Iberia, 1957.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

GLOTZ, Gustave. *A cidade grega*. Tradução Henrique de Araújo Mesquita e Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo: DIFEL, 1980.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. 3. ed. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.

GOMES, André Luís; MACIEL Diógenes André Vieira (Orgs.). *Dramaturgia e teatro: intersecções*. Maceió: EDUFAL, 2008.

HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HETTNER, Hermann. *Das moderne drama: ästhetische Untersuchungen von Hermann Hettner*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn, 1852.

HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Scipione, 2001.

_____. *Odisseia*. São Paulo: Scipione, 2001.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva S.A., 2004.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paidéia: a formação do homem grego*. Tradução Artur M. Parreira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JANOWITZ, Naomi. *Magic in the Roman World. Pagans, Jews and Christians*. London: Routledge, 2001.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Tradução Clara Crabbé Rocha. In: *Poétique: revista de teoria e análise literárias – intertextualidades*, n. 27. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

JOUANNA, Arlette. O imaginário do sangue e de sua pureza na antiga França. In: *Revista Tempo*, n. 30. 2010. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/?cat=782>>. Acesso em dezembro de 2011.

KLGMANN, Henri. *Medeia*. 1868. Óleo sobre tela. Disponível em <<http://www.theaterkanzlei.com/medea/medea.html>>, assim como em <http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/arcade_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=AR300613>. Acesso em dezembro de 2011.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KURY, Mario da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar, 1999.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

_____. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. ed. São Paulo: Paz e terra, 2003.

_____. Representação social e mimesis. In: _____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LOHNER, José Eduardo dos Santos. Introdução. In: SÊNECA, Lucius Annaeus. *Agamênon*. (Edição bilíngue). São Paulo: Globo, 2009.

LOPERA, José Alvarez. et al. *História geral da arte: pintura I: a pré história e o mundo antigo; os universos bizantino e islâmico; as imagens da Idade Média; o "Quattrocento" italiano*. Madrid: Ediciones Del Prado, 1995.

LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Ática, 2001.

LUKÁCS, Georg. A forma interior do romance. In: *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Coord. Leandro Konder. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

_____. Epopeia e romance. In: *Teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962, p. 61-76.

MAFFESOLI, Michel. Entrevista com Michel Maffesoli. In: SANTOS, Volnei Edson dos (Org.). *O trágico e seus rastros*. Londrina: Eduel, 2004.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega: o mito em cena*. Cotia: Ateliê, 2003.

MALINOWSKI, Bronislaw. Myth in primitive psychology. In: *Magic, science and religion*. Nova York, 1955.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.). *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

_____. (Orgs.). *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL e Salvador: EDUFBA, 2007.

_____; DUARTE, Valeska de Souza. Percursos da tradição na obra de Nelson Rodrigues: uma reflexão da tragédia moderna. In: _____. AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.). *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL e Salvador: EDUFBA, 2007.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____; ENGELS, Friedrich. Manifesto do partido comunista. In: LASKI, Harold. *O Manifesto Comunista de Marx e Engels*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. In: *Tempo Social* (Revista de Sociologia, USP). v. 9 n. 2. p. 125-154, São Paulo, outubro de 1997.

MORAIS, Regis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.

MUCHA, Alfons. [Medee]. 1898. Litografia de cor. Disponível em <<http://www.muchafoundation.org/MGallery.aspx>>, assim como em <<http://www.artrenewal.org/asp/database>>. Acesso em dezembro de 2011.

NBP Produções. [Medeia]. 2010. Cartaz. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?tl=1&id=959565&tit=A-vez-de-Helena-Portela>>, <<http://governo-pr.jusbrasil.com.br/politica/4782892/marcelo-marchioro-volta-ao-palco-do-guairinha-na-direcao-de-medeia>>, <<http://sarissima.wordpress.com/page/3/>>, <<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/445693/?noticia=MEDEIA+MARCA+O+RETORNO+DO+DIRETOR+MARCELO+MARCHIORO>>. Acesso em dezembro de 2011.

OLIVEIRA NETO, Ulysses Maciel de. Medeia, de Eurípides, e o cinema de Pasolini: civilização e angústia. In: *Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC: Literatura, Artes & Saberes*. São Paulo: USP, 2007. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/anais/enc2007/anais.html>>. Acesso em dezembro de 2011.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 1997.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

OS PAQUIDERMES. [Medeia]. 2011. Cartaz. Disponível em <<http://arteeculturaucb.blogspot.com/2011/06/medeia-cia-de-teatro-paquidermes.html>>, <<http://vanguarda-arte.blogspot.com/2011/05/espetaculo-de-teatro-medeia.html>>, <<http://www.dfagora.com.br/LerNoticia/528/os-paquidermes-cia-de-teatro-apresentam-%22medeia%22>>. Acesso em dezembro de 2011.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PASOLINI. Lettera del traduttore. In: *L'Orestiade di Eschilo tradotta da Pier Paolo Pasolini*, 1960. Disponível em: <http://www.pasolini.net/teatro_orestiade_traduzPPP.htm>. Acesso entre março e novembro de 2011.

_____. *Médée*. Tradução Christophe Mileschi. Paris: Arléa, 2002.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEREC, Georges. Pouvoirs et limites du romancier français contemporain. In: *Parcours Perek*. Lyon: Université de Lyon, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *As flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PINTOR de Íxion. [Medeia assassinando o filho]. [Entre 330 a.C. e 300 a.C.]. Pintura em ânfora. Disponível em <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/06.1021.240>> e <<http://www.artmuseum.gov.mo/photodetail.asp?productkey=2008041201027&lc=2>>. Acesso em dezembro de 2011.

PINTOR do Mundo Subterrâneo. [Passagens da tragédia de Eurípides]. 325 a.C.. Pintura em ânfora. Disponível em <<http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung/index.html>>, <<http://greeciantiga.org/img/index.asp?num=0967>>, assim como em <http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/index6.html>. Acesso em dezembro de 2011.

_____. [Jasão entrega o Velocino de Ouro a Pélias]. 340 a.C. Pintura em ânfora. Disponível em <<http://mythagora.com/bios/jason.html>>, assim como em <http://www.academy.com/archives/jason_and_the_golden_fleece.html>. Acesso em dezembro de 2011.

PLATÃO. *República*. São Paulo: Hemus, 19--.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAUEN, Margarida Gandara. Denise Stoklos: o azul, os fantasmas e a contestação. In: MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.). *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió: EDUFAL e Salvador: EDUFBA, 2007.

ROMANO, Roberto. *O Caldeirão de Medeia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SANDYS, Frederick. *Medeia*. 1868. Óleo sobre tela. Disponível em <<http://www.bmagic.org.uk/objects/1925P105>>, assim como em <http://web.archive.org/web/20080626095346/http://www.victorianartinbritain.co.uk/sandys_medea.htm>. Acesso em dezembro de 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Obras completas*. Leipzig: Brockhaus, 1938.

_____. *O mundo como vontade e representação; Crítica da filosofia kantiana; Parerga e Paralipomena*. Tradução Wolfgang Leo Maar et al. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. *O pensamento vivo de Schopenhauer*. O mundo como representação (primeira consideração); O mundo como vontade (primeira consideração); O mundo como representação (segunda consideração); O mundo como vontade (segunda consideração). Tradução Pedro Ferraz do Amaral. Apresentação Thomas Mann. São Paulo: Martins, 1965.

SÊNECA, Lucius Annaeus. *Agamênon*. Tradução, introdução, posfácio e notas José Eduardo dos Santos Lohner (Edição bilíngue). São Paulo: Globo, 2009.

_____. *As troianas*. Tradução, introdução e notas Zélia de Almeida Cardoso (Edição bilíngue). São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. *Medeia; Consolação a minha mãe Hélvia; Da tranquilidade da alma; Apokolokyntosis*. Tradução, estudo e notas Giulio Davide Leoni. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta, Macbeth, Hamlet, Otelo*. Tradução Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SILVA, José Otacílio da. *Elementos da Sociologia Geral: Marx, Durkheim, Weber, Bourdieu*. 2. ed. Cascavel: Edunioeste, 2006.

SÓFOCLES. *Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução e apresentação Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Tradução Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STOKLOS, Denise. *Calendário de pedra*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 2001.

_____. *Des-medeia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.

_____. *500 Anos – um faz para Cristóvão Colombo*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1992.

STRONG, Donald, *O mundo da arte: antiguidade clássica*. Tradução Álvaro Cabral et al. S.l.. Expansão editorial, 1966.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno*. Tradução Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TADIÉ, Jean-Yves. Sociologia da Literatura. In: *A crítica literária no século XX*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. 18. ed. Petropolis: Vozes, 2005.

TRIGO, Luiz Gonzaga Godoi. O mito na cultura contemporânea. In: MORAIS, Regis de (Org.). *As razões do mito*. Campinas: Papyrus, 1988.

TYNIANOV, Yury Nikolaevic. A evolução literária. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Maria Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 104 - 118.

_____. A noção de construção. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Maria Mariza Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 98 - 103.

TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

UGOLOTTI, B. M. et al. *Enciclopédia da civilização e da arte: arte antiga*. Vol. 2. Tradução Sérgio Millet. São Paulo: Martins, 1962.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução Ísis Borges B. da Fonseca. 12 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

_____. *Mito e religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

_____. *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. 3. ed. Tradução Myriam Campelo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____ et al. *O homem grego*. Tradução Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Presença, 1994.

_____; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução Anna Lia Prado et. al. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

WATERHOUSE, John William. *Jason and Medea*. 1907. Óleo sobre tela. Disponível em <<http://www.jwwaterhouse.com/view.cfm?recordid=90>>, assim como em <<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/search/?p=2&pz=10&d=190>>, ou ainda em <<http://www.jwwaterhouse.net/imagenes/obras/amp/83.jpg>>. Acesso em dezembro de 2011.

XIMENES, Sérgio. *Minidicionário Ediouro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Ediouro, 2000.

FILMOGRAFIA

MEDEA. Direção: Lars Von Trier. Dinamarca, 1988. Duração: 75 min. Produzido para a TV italiana RAI. Legendado: Português.

MEDEA. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: San Marco SpA (Roma), Le Films Number One (Paris) e Janus Film und Fernsehen (Frankfurt). Produtores: Franco Rossellini; Marina Cicogna. Filmado em maio-agosto 1969. Duração: 110 min.