



O FEITIÇO DE MEDEIA SOBRE O BRASIL DO SÉCULO XX

MEDEA'S SPELL OVER 20TH CENTURY BRAZIL

Maria de Fátima Sousa e Silva*

* fanp13@gmail.com
Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra.

Resumo: É nosso objetivo analisar, perante os tópicos principais da *Medeia* euripídiana, a recepção que o mito teve na literatura dramática brasileira do século XX. Da comparação dos diferentes textos - *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Des-Medéia*, de Denise Stoklos, *Memórias do Mar Aberto. Medeia conta sua história*, de Consuelo de Castro, e *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues -, resultam evidentes os tópicos da tradição que, em diferentes proporções, se mantêm nas diversas reescritas e adaptações: xenofobia, conflitos sociais entre a autoridade pública e os cidadãos, questões de género. Podemos então concluir que é transversal a influência de Eurípides, a que foram acrescentados traços e renovados os efeitos de acordo com a atualidade brasileira.

Palavras-chave: questões de género; filicídio; xenofobia; tirania.

ABSTRACT: It is our aim to analyze, facing the main topics of Euripides' *Medea*, the reception that the myth had in the Brazilian dramatic literature of the 20th century. From the comparison of different texts - *Além do Rio*, by Agostinho Olavo, *Gota d'Água*, by Chico Buarque and Paulo Pontes, *Des-Medéia*, by Denise Stoklos, *Memórias do Mar Aberto. Medeia conta sua história*, by Consuelo de Castro, and *Anjo Negro*, by Nelson Rodrigues - the topics of the tradition are evident, which, in different proportions, are maintained in the various rewritings and adaptations: xenophobia, social conflicts between public authority and citizens, gender issues. We can then conclude that the influence of Euripides is transversal, to which traces were added and effects renewed according to the Brazilian reality

Keywords: gender issues; filicide; xenophobia; tyranny.

1. TRAÇOS ETERNOS (E MODERNOS) DE MEDEIA

Medeia de Eurípides (431 a.C.), para a nossa contemporaneidade a primeira criação literária conservada do célebre mito,¹ deixou um lastro vivo ao longo de milénios, que fez dela uma das tragédias mais apreciadas e inspiradoras de novas reescritas. Que magia detém esta versão trágica que lhe conferiu tal vitalidade? A resposta mais segura será sempre a que aponta para a modernidade da abordagem, e essa depende dos temas a que o velho poeta de Atenas deu maior saliência.

Sem dúvida que a história de Medeia evocará sempre, em primeiro lugar, uma experiência de paixão, adultério e abandono que leva à violência e desemboca, como extremo de vingança, em filicídio. Essa foi a marca inovadora e indelével com que Eurípides contribuiu para a transmissão do mito. Mulher madura e fragilizada no seu poder de sedução pelo peso dos anos, Medeia é o modelo da esposa trocada por uma rival mais jovem, com quem lhe não é possível concorrer pelo homem a quem dedicou a vida. O homicídio dos filhos, para atingir, de forma mais profunda, um amante infiel colou-se, então, para sempre a uma vulgar história triangular, como paradigma dos extremos de revolta e punição.

Mas a partir deste núcleo, já de si detentor de um enorme potencial, uma teia de outros pressupostos enriqueceu

o que basicamente se apresentava como uma história de amor traído. Antes de mais interveio a condição de estrangeira de Medeia, numa Grécia para onde se dirigiu atrás do homem que amava, depois de romper com pátria e família, mas onde nunca foi verdadeiramente integrada e acolhida. Recontros e conflitos de culturas, latentes na condição desenraizada da princesa da Cólquida, fizeram do velho mito metáfora da xenofobia e racismo que afligem, de modo permanente, a história da Humanidade.

Medeia mata, então, não apenas por um amor ressentido contra o homem que a abandonou, mas por ódio a uma sociedade que a despreza e amesquinha. Em Corinto, aonde a conduziu o destino e o trajeto de Jasão, ela representa o grupo marginal, em confronto com o poder exercido por aquele que pretende ser o novo sogro do Argonauta; não apenas o pai de uma rival, mas o detentor de uma autoridade tirânica e abusiva, contra a qual Medeia se rebela. Este é o lado político de uma ação que se amplia de questões à partida domésticas ou emocionais, para um diálogo com as tensões no exercício do poder e convivência com a autoridade pública, a que as sociedades humanas estarão sempre sujeitas.

Por fim, Medeia é mulher, confrontada com um mundo em que os homens têm o privilégio de decidir da sua vida, de ambicionar poder e fortuna, de exercer impunemente

1. Cf. Finglass, 2019, p. 13-20, a respeito dos vestígios conservados dos tratamentos gregos de Medeia.

sobre as companheiras atitudes de repressão ou de abandono. Sempre com a maior tolerância por parte da opinião coletiva, que lhes protege as iniquidades. É, portanto, solitária que Medeia se ergue contra os que passaram a ser seus inimigos, Jasão e Creonte, pondo ao serviço do seu ódio os talentos de que é dotada: uma alma forte, uma determinação inabalável, a subtileza de um espírito fino, tão interventivos na sua vida como os feitiços de que a tradição a dotou. Essas são as armas de uma mulher apaixonada, de uma mãe amante, focadas na defesa do que considera os seus mais legítimos direitos: a dignidade e o amor.

2. MEDEIA NO SÉCULO XX BRASILEIRO

Feita a identificação dos temas principais que celebrizaram Medeia na versão euripidiana, procuraremos verificar, dentro da produção de algumas reescritas brasileiras do mito durante o século XX, quais os que tiveram maior fortuna e quais as variantes privilegiaram.

Uma questão essencial é a maior ou menor fidelidade que os textos brasileiros analisados têm em relação ao modelo grego, Eurípides em todos os casos. Há, entre as assonâncias que a dramaturgia brasileira do século XX projeta do tema de Medeia, o que poderemos considerar verdadeiras reescritas. O que não significa uma fidelidade absoluta, em termos temáticos ou formais, a Eurípides, o

autor de que retemos a única versão trágica do mito na literatura grega; mas permite identificar coincidências mais ou menos flagrantes, mesmo se a leitura dos motivos obedece a uma atualização e adequação a um outro contexto histórico-cultural. Neste grupo incluem-se *Além do Rio*, de Agostinho Olavo, *Gota d'Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Des-Medéia*, de Denise Stoklos, e *Memórias do Mar Aberto. Medeia conta sua história*, de Consuelo de Castro.

Mas além deste padrão de regresso ao modelo grego, existem criações em que, mesmo se a arquitetura geral do tema é outra, a valorização de certos tópicos particularmente associados com Medeia – como a xenofobia ou o filicídio – detêm grande visibilidade. Este é o caso de Nelson Rodrigues, *Anjo Negro*.

Qualquer que seja a opção de cada autor, porém, em todas elas existe um fator comum: a capacidade de intervenção, social e política, que o mito de Medeia detém na realidade brasileira. Xenofobia anda de mãos dadas com racismo, e esse é, em geral, um traço forte nestas reescritas. A incompatibilidade entre negros e brancos forçados a conviver numa sociedade multirracial repercute os contornos do episódio de Corinto. Associa-se-lhe a luta de classes, os privilégios de quem detém o poder,

a repressão exercida sobre os seus subordinados e a cêndia submissa de quem sonha com ascensão e vantagens, abafando com isso dignidade e sentimentos. Há também, de modo muito concreto e particular, a marca impressa pela ditadura que, a partir do Golpe Militar de 1964, passou a dominar o Brasil (1964-1985), a que a produção literária não ficou indiferente; agravados os traços de Creonte como tirano, Jasão e Medeia podem encarnar dois tipos diferentes de vítimas da repressão, ou mesmo, numa leitura original, arvorar-se em defensores da democracia e ver num ideal de liberdade a razão da rutura que os afasta e os pune com a maior violência. E, por fim, numa outra perspectiva do contencioso social, impõe-se também o eterno conflito de géneros, que fez de Medeia, de um modo transversal nas literaturas do mundo, o paradigma da luta de uma mulher perante a secundarização da condição feminina.

3. OUTRAS MEDEIAS: REESCRITAS DO PARADIGMA EURIPIDIANO

3.1. AGOSTINHO OLAVO, *ALÉM DO RIO (MEDEIA)*

Após uma menção explícita no título ao mito de referência - *Além do rio (Medeia)* -, a peça em dois atos de Agostinho Olavo (1957) confirma a sugestão de que se trata de uma reescrita, apenas consultada a lista das

personagens, onde figuram: Medeia, Ama, Egeu, Creonte, Creusa, Jasão, ou seja, todas aquelas que sustentam a ação em Eurípides. A fidelidade da peça de Agostinho Olavo à versão euripidiana é manifesta, ainda que outras interferências lhe não sejam alheias. É certamente o caso da peça *Médée* de Jean Anouilh (1946).

A inclusão na mesma lista das personagens de 3 Lavadeiras, 4 Vendedores e um grupo de Escravos negros antecipa alguns fatores de modernidade e mesmo de contexto. “A mata virgem” que completa o cenário, centrado em torno de um rio onde as mulheres lavam roupa, transfere a ação de Corinto para uma paisagem tropical. O rio é também claramente uma fronteira, linha de separação não entre Gregos e Bárbaros, mas entre brancos e negros; Medeia vive numa ilha, como que suspensa entre dois grupos a que, na verdade, não pertence: um que abandonou e outro por que não foi assimilada. A ideia de um abrigo neutro – simplesmente uma cabana, numa ilha deserta, a que se acede por uma ponte sobre um rio profundo -, em que Medeia e uma Ama fiel se refugiam, é paralela à *roulotte* em que as mesmas duas personagens de Anouilh se encontram, suspensas entre o palácio que serviu de moldura ao seu passado e a casa que a tradição greco-latina lhes atribuiu na Grécia.² Por fim, um apontamento prévio situa e moderniza o episódio: “No Brasil

2. Cf. a nota de abertura na peça de Anouilh: “Em cena, ao erguer da cortina, Medeia e a Ama, agachadas no chão diante de uma roulotte. Ao longe, músicas e cantos vagos”.

colonial, no último quartel do século XVII”; ou seja, em tempo de tráfico de africanos escravizados para o Brasil.

Eurípides iniciou a sua peça com palavras de solidariedade por Medeia, pronunciadas por uma Ama fiel que, mais do que ninguém, lhe penetra nos segredos da alma (1-45). Ao mesmo tempo que entrevê os extremos a que uma personalidade exacerbada, se ferida pela traição, a pode levar, a velha serva é também alguém que procura proteger e suavizar o que prevê como dores maiores (cf. 89-95). Agostinho Olavo substituiu solidariedade por ressentimento, configurando a cena de abertura como uma conversa entre 3 Lavadeiras, brancas e, por isso, inimigas da protagonista, negra. Apesar da nova focagem, dois tópicos da tradição - mesmo se aparentemente diversos, fortemente conectados - sobressaem: a xenofobia, por que a comunidade repudia Medeia, e a magia,³ razão para lhe atribuir todos os acidentes ou males que o acaso da vida distribui aos moradores. Uma nota racista aprofunda o tradicional motivo da dificuldade no convívio social entre naturais e estranhos: são brancas as Lavadeiras, enquanto os sons que se ouvem à distância são de música provinda de uma comunidade negra, deprimida, humilhada, sofredora: “Vivem em bando, passam fome, dormem no mato, ao sereno, tremem de febre – maleita ...” (202). Uma outra Cólquida, como a pátria distante

de uma exilada, faz-se desta vez presente, não do outro lado do mar, mas apenas do outro lado do rio. Por isso a sua interferência na ação como marca de identidade de Medeia pode tornar-se mais profunda.

Medeia provém desse grupo ‘bárbaro’, onde gozava do prestígio de uma rainha; mas longe dos seus, assume os sinais bem conhecidos de uma vítima-modelo de racismo. É como “mulher perigosa”, “negra suja, feiticeira” (202) que o seu perfil é traçado pelas Lavadeiras, apesar de mulheres, suas inimigas. Mas se não a acolhe com simpatia a comunidade estranha a que se abrigou, a que deixou – “traiu toda a tribo” (202), “matou pai e irmão” (205) – acumula ressentimentos,⁴ da mesma forma que os crimes cometidos por Medeia, antes de deixar a Cólquida, fizeram dela uma apátrida.

Estabelecido, com tonalidades novas, o contexto habitual, a situação retoma traços do episódio vivido em Corinto. Por amor por Jasão, um traficante de escravos, Medeia condescendeu em favorecer a captura do seu povo, em mudar de identidade, trocou até de nome (de Jíngia para Medeia), prescindiu da magia, cooperou com o inimigo, traiu e abandonou o seu mundo, fez um esforço para se integrar noutra que não era o seu. Ciúme e inveja da amante do belo Jasão, animosidade e medo da mulher

4. Almeida (2010, p. 92) sublinha ainda uma outra forma de traição, o abandono a que Medeia, “a chefe de um candomblé”, condenou a sua tribo. Trata-se de facto de uma mulher africana, apaixonada por um traficante de escravos, que com ele vem para o Brasil, abandonando a terra natal. Com ela vêm também alguns dos seus compatriotas. Por isso, ‘os negros fugidos chamam pela mãe de santo por meio do ritmo tocado de atabaques, tantãs, marimbas e agogôs’. Em resposta a este apelo, Medeia entoava, por sua vez, um canto que, de acordo com Almeida, “expressa o conflito interno entre o desejo de voltar aos rituais de candomblé e a promessa feita a Jasão”. Este verniz cultural, que tem uma forte expressão na peça através da música e dos ritmos africanos, é certamente uma das novidades mais marcantes desta reescrita.

3. Sobre o motivo da magia na peça de Agostinho Olavo, vide ALMEIDA, 2011.

que manipula mezinhas, são os sentimentos que, apesar do seu empenho, desperta entre negros e brancos que conhecem os seus poderes de macumbeira.⁵

Mas já a traição a espreita, conhecida das mulheres, mas ainda oculta a quem sonha com amor e fidelidade. Ao contrário da opção de Eurípides – que nos oferecia desde a abertura da peça a revolta profunda e desmedida da mulher abandonada –, Olavo mantém Medeia na ignorância do abandono de Jasão, refreando assim recriações e tornando a vingança menos elaborada e mais intuitiva. O que a Medeia expatriada em Corinto mais temia, o riso a flagelar a sua sorte (Eurípides, *Medeia* 383, 398), já se esboça no rosto ciumento das mulheres. Essa é a punição com que fustigam, antes de mais, a negra que arrastou o branco para os seus braços de amante (207): “I Lavadeira – Bem feito! Vai pagar por seus pecados. II Lavadeira – Coitada! Tenho pena, mas não posso deixar de rir”;⁶ mas punem também a mãe negra, que deu a Jasão dois filhos, “dois leõezinhos dourados” (208), a consolidar uma ligação tão assimétrica.

A traição vai chegar em tom festivo e colhê-la de surpresa. De fora de cena, de longe da ilha, chegam sons distantes de cantos e de música. Decorre uma festa de que Medeia, em sinal de desenraizamento, não participa,

a mobilização coletiva não a abrange. Quando todos já troçam dela ou a lamentam – ironia e pena, qual delas a mais ofensiva –, ela é a última a saber a razão do arraial que se anuncia (214): “O vinho rola das pipas, porque Jasão, o nosso guerreiro mais bravo, nos braços da linda Creusa dança a dança do noivado”.

Creonte, nesta versão brasileira um grande proprietário de terras, cumpre o papel que Eurípides lhe atribuiu: o de condenar ao exílio a mulher que pode constituir um perigo para a sorte da sua filha, a noiva de Jasão, e o de privar dos filhos uma mãe. Creusa, por sua vez, sai da distância a que o poeta grego a limitara para manifestar não só o encanto por um lindo colar, prenda de Medeia, mas sobretudo o seu receio pela remetente da prenda. À apreensão do pai por qualquer reação violenta da ofendida,⁷ ela junta o seu apelo: ao seu rosto a alegria só pode voltar quando ficar vazia a ilha em que Medeia habita (221). A dança que se anuncia, com as garantias de Creonte – Medeia irá partir –, traz um vislumbre de alegria; não mais do que um vislumbre, porque já Creusa cai fulminada pelo poder oculto no colar. O belo texto com que o Mensageiro euripídiano descrevia a metamorfose da jovem numa tocha (1136-1221) tem, na versão brasileira, uma alusão discreta, mas eficaz, de um outro mensageiro, o Serafim (224): “E todos riam contentes,

5. O autor insiste em todo um vocabulário referente a rituais africanos, que são um contributo forte para caracterizar a nova Medeia. Almeida (2010, p. 87-88) foca a sua reflexão em particular “nas práticas de feitiçaria comuns no Brasil colônia”. E, a propósito, recorda a vulgaridade dessas práticas: “Recorria-se às feiticeiras, em especial, quando os exorcismos da igreja e os remédios dos boticários não surtiam efeito na cura de doenças”. Os diversos procedimentos repressivos, tomados por autoridades diversas, não bastaram para controlar esta realidade, arraigada no Brasil pela penetração de elementos da cultura africana. A animosidade social por estas personagens hábeis em feitiçarias constituiu um poderoso fator de repúdio e exclusão.

6. Cf. 209: “I Lavadeira – Bem feito” Quis ser mais do que podia. Todo o mundo vai rir”. O temor do riso é um traço euripídiano que se tornou incontornável nas diversas reescritas; cf. *Gota d'Água*, p. 96.

7. Os receios de Creonte são expressos por palavras compatíveis com uma marca identitária que se quer vincar na versão brasileira (217): “És uma negra trazida por um vendedor de escravos poderoso, que te protegeu contra toda a população. Já te esqueceste dos despachos que fizeste, das mandingas e candomblés e tantos males que espalhaste pelo arraial com os teus ciúmes?” A promessa feita a Jasão de abandonar a magia, agora que a rutura está iminente, perde o sentido e deixa Medeia livre para retornar aos seus poderes de bruxa. Esta é uma ameaça tácita, que se contrapõe às ameaças verbais da heroína de Eurípides, desde o início da peça ciente do abandono de Jasão.

vendo sinhá moça, tão branca, dançando no meio dos negros a sua dança, o lundu. De repente, ninguém sabe como foi. Sinhá moça levou as mãos à garganta, deu um grito e caiu em pleno chão. Parecia que o colar de Batista apertava o seu pescoço. Deu só um grito e morreu”.

É manifesta, neste 1º ato que retrata a exclusão e vingança de Medeia, a ausência de Jasão. Não lhe são pedidas, como em Eurípidés, explicações sobre a decisão de um novo casamento, nem concedidos apelos à compreensão ou reações de recriminação às censuras da mulher que quer abandonar, no cinismo dos seus argumentos, alegando o interesse da própria e dos filhos. A tradicional tensão entre o casal apaga-se; Agostinho Olavo prefere acentuar o isolamento em volta de Medeia, deixa-a sozinha para enfrentar, sem aliados, a agressão principal que a vítima: não só a traição de um amante, mas o repúdio social que, de todos os lados, a afeta. Por isso, como em Anouilh, adia o confronto direto entre os dois amantes de outrora pela interposição de um mensageiro, portador da notícia de que o noivado do Argonauta com a filha de Creonte está iminente. Abrandando-se, por enquanto, a tensão entre o par, ao mesmo tempo que a exaltação se circunscreve a Medeia.

O ato II é, por inteiro, consagrado ao filicídio. Também, neste caso, às crianças é dado um papel mais ativo;

vemo-las juntar, ao temor da Ama, o seu próprio temor, receosas do perigo que pressentem nos gritos ameaçadores da progenitora. E para vincar bem a mudança que se opera, a partir do primeiro golpe ministrado contra Creusa, o coro das Lavadeiras inverte a sua atitude: ao desamor substitui a solidariedade, a compreensão de mulheres pelo abandono de Medeia; até o riso se apagou nos seus rostos, perante um sentimento crescente de ameaça (224): “II Lavadeira – Pensei que pudesse rir, mas creio que vou chorar”. Ao mesmo tempo que os cantos, entoados pelos negros, substituem alegria de noivado por lamento de morte.

A situação é limite, Medeia não tem recuo. Com a dor que se esperaria de uma mãe, ela despede-se, já decidida a morte dos seus filhos. No entanto, a despedida é sóbria, mal chegando para espelhar uma verdadeira repugnância pelo filicídio. Tal como em Anouilh, este abrandamento na dor maternal valoriza sobretudo a vingança como o objetivo determinante do comportamento de Medeia. É no rio, repetindo a navegação do pai, que eles serão as vítimas maiores da ação paterna; sob pretexto de colherem presentes para depor nas mãos do rei, é a sua própria vida o que terão para oferecer a Jasão, que enfim aparece a retomar o papel do seu modelo: o mesmo cinismo e a mesma incompreensão e impotência face à

determinação de uma mulher ofendida. Não há neste desfecho magia, nem carro do Sol para erguer Medeia acima dos mortais; há apenas um casal que se enfrenta, cada um com os seus ressentimentos, mas unidos na mesma dor: a perda dos filhos que, cada um a seu jeito, muito amava. Medeia pode então refugiar-se de novo entre os seus – do mesmo modo que a que lhe serviu de modelo se evolava nos ares no carro do Sol, um seu antepassado –, pois já “os negros fugidos, seminus, com uma macumba sangrenta festejam a volta de Medeia à sua raça” (231). Se alguma vitória Medeia colhe sobre os adversários, ela resulta da recuperação da sua qualidade de negra, retomando, simbolicamente, o seu nome de Jinga. A dignidade impede-a de fugir ou mesmo de se refugiar na morte; exige-lhe que regresse e se assuma na sua verdadeira identidade.⁸

3.2. CHICO BUARQUE E PAULO PONTES, *GOTA D'ÁGUA. UMA TRAGÉDIA BRASILEIRA*

A década de setenta viu surgir a mais emblemática das reescritas brasileiras de Medeia, *Gota d'Água* (1973), de Chico Buarque e Paulo Pontes. Uma adaptação do original euripidiano de Oduvaldo Vianna Filho, *Um Caso Especial: Medéia*, série apresentada pela TV Globo em 1972 (com Fernanda Montenegro no principal papel), tem sido assinalada e reconhecida como uma produção inspiradora para os dois autores de *Gota d'Água*. De facto,

a coincidência em vários motivos centrais na intriga é manifesta: a transposição da princesa bárbara para uma mulher residente num complexo habitacional precário, os dotes da feiticeira substituídos pelos da macumbeira, Jasão ‘heroizado’ como autor de um samba popular, Creonte Santana, o senhor da Vila Guadalupe, que pretende o casamento da filha Creúsa com Jasão.⁹ Pela primeira vez no século XX brasileiro, a ação da *Medeia* euripidiana conhecia uma adequação ao contexto imediato, o que lhe garantia uma eficácia política e cultural evidente. Assim sendo, Chico Buarque e Paulo Pontes podiam declarar perentoriamente (16): “Nossa tragédia é uma tragédia da vida brasileira”.

Do seu propósito eminentemente político fala o texto introdutório à edição da peça (38/2008). Por isso, cada uma das figuras da tradição irá obedecer a traços e intenções reformulados. Creonte é, certamente, a personagem que melhor veicula os propósitos políticos desta reescrita. Como sua preocupação fundamental, os autores estabelecem (9): “A primeira e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo”.¹⁰ E para a exprimir Creonte Vasconcelos, o

8. Cf. Carvalho (2013, p. 45-46), que comenta a propósito: “... o reencontro com a identidade que, embora aconteça de forma trágica, simboliza a libertação da protagonista de uma escravidão psicológica à qual muitos negros estão sujeitos ao se deixarem acorrentar aos padrões impostos pelo ideal de branqueamento”.

9. A recuperação do projeto de Oduvaldo Vianna para teatro, levada a cabo por Paulo Pontes e Chico Buarque, funcionou como a homenagem prestada a um amigo, entretanto falecido antes de poder consumir a intenção de levar aos palcos o que primeiro fora uma produção televisiva. Na edição do texto de *Gota d'Água*, dedicada a Vianinha, está também registada esta relação: “inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho”.

10. Esta peça foi composta durante a ditadura militar e assume-se como um ataque desassombrado ao capitalismo então de regra e às tensões sociais que afligiam a sociedade brasileira.

impiedoso homem de negócios e cobrador de rendas aos moradores da Vila do Meio-Dia, é quem melhor lhe pode vestir a pele. Todos os demais passam, naturalmente, a suas vítimas, como membros de uma classe empobrecida, que ou se opõem ao desmantelamento social que a má distribuição do capital vai aprofundando - como Egeu, o promotor de uma revolução no bairro -, ou o toleram, na tentativa de retirar daí dividendos - como é o caso de Jasão, aprofundada a que sempre foi a sua tendência desde o episódio de Corinto. O contexto é o de um bairro pobre, uma espécie de Estado dentro do Estado, onde um pequeno tirano explora e “encurrula as classes subalternas” (14). A mudança frequente de cenário - a lavanderia onde se reúnem as mulheres, o botequim ponto de encontro dos homens, a oficina de Egeu, a casa e escritório de Creonte, a casa habitada por Joana - é por demais alusiva ao envolvimento de toda a comunidade na ação. O elenco de personagens, por sua vez, vai-se alongando, com nomes sugestivos de uma outra realidade, mas também da presença de um núcleo social cuja importância na peça se distende muito para além dos limites habituais do sofrimento e vingança de uma mulher abandonada.

Não falta também, em *Gota d'Água*, a marca do racismo, se não tão marcado pela cor da pele, sobretudo presente na oposição cada vez mais gritante entre duas classes,

colonizadores e nativos (10-11): “uma, elitista, colonizadora, transposta da matriz para cá; a outra, popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas”. Atrás da origem diversa são arrastadas as características culturais de cada uma, incapazes de uma verdadeira fusão, para que falta, desta vez, ou por soberania ou por impotência, um esforço de qualquer das partes. A experiência de Medeia em Corinto servia também, neste particular, de referência.

Ao sentido político da peça convinha, com certeza melhor, uma abertura coral atribuída às mulheres do bairro, tal como as mulheres coríntias solidárias com Joana / Medeia. Além de um movimento de classe, em defesa de um dos seus membros contra uma investida do poder, o conflito de gêneros impõe-se também com a manifestação de um bando feminino, em torno de uma esposa e mãe abandonada. Tornou-se inútil, no bairro brasileiro, a presença de uma Ama - ainda que Corina, a mulher de seu Egeu, assumia de alguma forma esse papel -, a assegurar o vínculo com o passado da estrangeira; porque agora todas estão no mesmo ‘reino’, todas elas igualmente ‘estrangeiras’ numa terra que é a sua, mas as rejeita para além das fronteiras da pobreza e discriminação. Não falta também um coro masculino, que tende a alinhar-se com Jasão, o modelo que qualquer morador da Vila gostaria

de seguir, redimindo-se da condenação ao infortúnio por um golpe de acaso bem sucedido; umas poucas linhas traçadas num jornal dão conta do milagre (30): “Jasão de Oliveira, novo valor / de emepêbê, promissor autor / do êxito *Gota d'Água* vai casar / co'a jovem Alma de Vasconcelos, filha / do grande comerciante benfeitor / Creonte Vasconcelos...”¹¹

Gota d'Água, apesar de priorizar o político, não abdica do particular, não retira, da luta que é sobretudo social, a força do sentimento, que se presente na natureza, ao mesmo tempo coletiva e individual, de cada grupo, constituído por gente concreta, Corina, Zaíra, Estela, Maria, Nenê, ou Caceton, Boca Pequena, Galego, Xulé. Por sua vez a duplicação do coro exprime bem a diferença entre duas sensibilidades distintas, de homens e mulheres perante uma mesma realidade.

Censurado por uns e aplaudido por outros, Jasão é, manifestamente, um vencedor de pés de barro, que soma muitas debilidades de caráter e de comportamento; assim foi sempre, na tradição. É certo que tem o rosto estampado nos jornais depois que o samba que compôs virou sucesso. Mas aqui parece terminar a sua ambição. Diante de Creonte afirma-se ignorante do que é ganhar a cadeira do poder. Ouve a lição do tirano, mas, no momento

em que ingressa nesse outro mundo, não encontra forças para lhe replicar a autoridade, para se tornar no legítimo herdeiro do seu ‘trono’; o desejo que o possui de ‘conquistador’ não vai além do sucesso fácil, num momento fugaz. Posto à prova por Creonte, espoliador dos seus amigos de outrora, encarregado da cobrança de rendas em atraso aos que sempre fizeram parte do seu grupo, vê-se apanhado entre a ambição e a incapacidade, as suas duas faces de herói e anti-herói. Ocultava, no entanto, um ‘talento’ que só o evoluir das tensões faz despertar; em seu crédito, dispõe do conhecimento íntimo do povo a que pertence, e, por isso, inspira a Creonte a estratégia demagógica que pode ter êxito, onde o confronto agressivo só tinha despertado resistência. Sugere benesses, apenas para mascarar uma realidade: que nada muda a não ser a disposição dos espoliados.¹² E tão boas provas dá desse talento, que a cadeira do poder passa a caber-lhe por legítimo direito, no preciso momento em que Medeia e os filhos lhe deixam livre o caminho. Diante de Joana, multiplica as abordagens, numa réplica dos *agônes* da convenção. Louva-lhe a beleza, fala de amor, mas vai assinalando a diferença de idade e o repúdio – sensato, do seu ponto de vista – da mãe dos seus filhos. Dispõe-se a ajudá-la na partida da comunidade que sempre foi a sua, a caminho do desconhecido. Está até pronto a pagar, para garantir uma retirada que é

11. O uso de apelidos é um expediente notável de atualização das figuras.

12. Deste modo é referida a política de habitação social proposta pela ditadura militar em meados da década de 1970, mas de que nada de positivo resultou.

também a sua tranquilidade, longe de uma ameaça visível. Sobre a estrutura de um fraco, vão-se sobrepondo as fibras de um traidor, para com a mulher que lhe estendeu a mão e para com o povo a que pertence. Mas o futuro mantém-se-lhe aberto, já que nem Creonte nem Alma, peças chave na consumação do seu sonho, perecem sob os artifícios de Medeia. Resta-lhe apenas, como punição, uma sombra, de se enfrentar com os corpos de Joana e dos filhos, que são, como sempre, obra sua.

Joana / Medeia abdica, nesta versão, do *status* de princesa, para se tornar simplesmente uma moradora mais da Vila do Meio-Dia. Mantém-se longo tempo ausente de cena, apenas perceptível nas atenções que desperta em sua volta. Parece agora às vizinhas uma sombra do que era, a força de ânimo que sempre lhe foi reconhecida devastada pela crise que se instalou na sua vida. Nela todas as que lhe são próximas reconhecem fragilidade e força, num equilíbrio difícil e de consequências imprevisíveis. Silêncio e desmazelo, a casa suja e descuidada, são tão expressivos da sua ‘fúria’, como gritos ou lamentos. Tal como o seu modelo também ela “traiu os seus”, um “velho marido, / manso, homem de bem, / com salário fixo [...] /dava a ela do bom e do melhor” (31), em troca da paixão por um jovem aventureiro, a quem seguiu e passou a sustentar na aventura do quotidiano. O Velo de Ouro

que lhe facultou foi tudo aquilo que fez da criança desprotegida um homem (89): “Te conheci moleque, frouxo, perna bamba, / barba rala, calça larga, bolso sem fundo / Não sabia nada de mulher nem de samba / e tinha um putto de um medo de olhar pro mundo / As marcas do homem, uma a uma, Jasão, as tirou todas de mim”. E agora, sempre incapaz e dependente, ele corre a vender a alma por outra e por um futuro que o instale no mundo do bem-estar e do conforto, enquanto ela, ferida no coração, depende da caridade pública, da solidariedade dos que lhe são leais.

Esse é o desespero que lhe traz ao espírito a ideia de filicídio. E se há raiva e vingança na confissão que faz às amigas, há também o mais profundo amor de mãe (59): “Duas crianças cresceram pra nada, / pra levar bofetada pelo mundo, / melhor é ficar num sono profundo / com a inocência assim cristalizada”. Joana avalia então a dureza da maternidade, como ela suga a mãe, apela aos seus sentimentos mais profundos, mas acaba em abandono, quando por sua vez um Jasãozinho segue as pisadas do pai e se larga no mundo. O apelo a Corina, a confidente, para que se comprometa a cuidar das crianças “haja o que houver” (97-98) é o alerta para a tormenta que se vai alimentando no coração de Joana. Os tormentos da mãe que se prepara para o filicídio, em Eurípides desfiados

num monólogo da própria Medeia (1021-1080), passam, na peça brasileira, a resultar do diálogo entre duas testemunhas do seu sofrer: Corina e Egeu.

À rival, Joana não manda só presentes envenenados, envia a maldição por uma macumba (100-101). A Creonte culmina de denúncias e insultos. Mas um golpe demagógico do tirano – benesses para a gente da Vila do Meio-Dia como celebração pelo casamento de Alma – deixa Joana só, agora que os vizinhos cedem à ‘generosidade’ de Creonte. Além do abandono, vem o despejo, Joana perde literalmente o chão! Vai crescendo o estímulo que faltava. Tudo depende afinal de... uma gota d’água, que faz transbordar o copo da humilhação.

Um desfecho inédito culmina o episódio vivido na Vila do Meio-Dia. Os presentes que Joana enviou são rejeitados, porque Creonte suspeita de maldição. E assim poupa a sua vida e a de Alma. À nova Medeia resta a morte, não porque o efeito maléfico dos seus venenos sobre os inimigos a deixe sem saída, mas porque a humilhação atingiu o seu limite, até os espíritos a que apela ficam surdos à sua prece. As crianças morrem por sua decisão, mas com elas a mãe procura no além a paz e a segurança que o mundo que deixam nunca lhes consentiu. Aos inimigos lega, por herança, a dor, “o sofrimento / de conviver com

a tragédia todo dia. / É pior que a morte por envenenamento” (173). É, mesmo assim, de alguma maneira uma vencida. Na exata hora em que Jasão, por reconhecidos méritos na arte de se guindar na vida, assumia a cadeira de Creonte...

3.3. DENISE STOKLOS, *DES-MEDÉIA*

Em 1995, Denise Stoklos colheu um êxito assinalável com a sua *Des-Medéia*. O foco principal desta reescrita é declarado numa nota prévia à edição da peça pela própria autora: “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”. O filicídio como vingança e consequência do isolamento e exclusão parece ser, neste comentário inicial, o elo de ligação mais consistente entre o mito e a experiência do leitor-espectador contemporâneo. A menção do local – “Grécia e/ou Brasil” – e do tempo da ação – “431 a.C. e / ou presente” – instituem a universalidade e atemporalidade do motivo. Quanto às personagens, a opção desta reescrita é minimalista: “Medéia e Coro (ou Narrador)”.¹³

A fala proémica do Coro, sintetizando com detalhe e toques de modernidade¹⁴ e de ironia o mito de Medeia, desde o desencadear da aventura dos Argonautas até ao

14. Um ou outro exemplo pode ser ilustrativo: fala de Jasão, no desencadear da viagem à Cólquida (5), “Eu o encarregaria de uma missão impossível, da qual ele não sairia vivo: mandaria ir 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”; ou o perfil de um herói confrontado com uma tremenda aventura (5), “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 [...] com um generoso apadrinhamento de muitos deuses ele construiu o primeiro navio da história: Argo, com uma madeira de lei, que falava e dava ordens de tão poderosa, uma rede brasileira de televisão, assim”.

13. Esta Medeia foi criada por e para a escritora, diretora e atriz que é Denise Stoklos.

refúgio em Corinto, assegura que os pressupostos adotados são os do mito, também subjacente à versão de Eurípides: em termos gerais, os mesmos personagens, os mesmos motivos, os mesmos caracteres. A linguagem, essa sim, é profundamente inovadora e familiar a um novo destinatário: Medeia “mulher violenta, violenta, violentíssima”; Jasão “tem nome que dá rimas justas a seu personagem: Jasão-tesão, Jasão-cagão, Jasão-bundão”. Como inovador não deixa de ser também o potencial de simbolismo de que o mito – no caso, o de Medeia – dispõe para encarnar a realidade mais contemporânea. Ao Coro cabe exatamente a função essencial de relatar, mas também desconstruir, os pressupostos tradicionais, e de funcionar como o principal agente da modernização do episódio. E, a propósito, Denise Stoklos desvenda a razão de ser do título adotado, a anunciar desconstrução (9): “Medeia não é de carne e osso como os nossos criminosos: é apenas um mito, criado para simbolizar e espelhar esse lado escuro da natureza humana, para que possamos refletir sobre ele e transformá-lo. Que a nossa Medéia, portanto, se desmedie, se transforme, evolua, remedie-se o mito já [...]. Que aqui essa abordagem ao mito da paixão seja subvertido em um grito de: Remedéia, alma brasileira!”.

A partir deste prólogo monologado, o texto prossegue numa alternância de falas confessionais de Medeia e de

comentários esclarecedores do Coro. Ou seja, os componentes da velha história são agora filtrados pelo olhar de Medeia, cada atitude ou etapa da ação lida através da sua versão. Não fora a alternância com o Coro – de figurantes indeterminados, talvez, no seu anonimato, a voz da opinião pública – e o texto ficaria por um monólogo em que Medeia (a tradicional, não a Des-Medeia) relata a sua história.

O primeiro traço condicionador desta leitura é a solidão; o abandono de Jasão e a rutura com o passado são conhecidos. Tópicos de gênero constituem a sustentação inicial da peça. Novo é talvez, porque mais marcado, o sentimento de um profundo desamparo, que faz de Medeia paradigma da nossa própria solidão (10): “Ela está sem nenhuma ligação, nem a uma ideologia, nem a uma ideia nobre de pátria, nem à sua memória, a seu passado, seu futuro, nem à Terra, nem a si mesma. Nenhum presente. Só. Como nós”. Este é, portanto, um traço que a transporta para a modernidade e a socializa no contexto do seu sentir.

Vem depois a paixão frustrada, mas não silenciada nem esquecida (11): “Cordilheiras separam nossa cama que range na ausência de nosso sexo e espera”. Mais do que raiva, é saudade o que Medeia agora sente. A memória

que a alimenta é doce e aspira a ver-se recuperada no futuro. Se tudo pudesse ser vivido outra vez! Do Argonauta, a mulher agora abandonada revê uma cumplicidade (muito sexual) que noutra tempo era perfeita. A alma de Medeia é poderosa e forte, para amar, possuir e ser possuída (13): “Só quero tê-lo, tê-lo, tê-lo”.

Mas também para odiar, quando um abandono injustificado e sem aviso a faz perder a razão de ser da sua vida. É então que o Coro recorda essa outra face de uma Medeia “lutadora, como os mestres orientais marciais”, que não deixará sem resposta o ofensor. Para depois anunciar, com uma menção explícita a Eurípides e à sua produção de 431 a.C. (26), a rutura com o poeta de Atenas, para que a ação se oriente para um presente brasileiro (26): “Portanto neste momento interrompemos a nossa transmissão. Nossa transmissão do mito se desconstruirá”. Passamos agora do individual e emocional ao político e social, lendo o episódio não só como universal, mas específico, como voz que se ergue contra a ditadura que, em anos próximos, assolou o Brasil e de que as sequelas continuam sensíveis. O abandono de Medeia ganha novo sentido. Oportunamente Coelho (2005, p. 168) fala de “Medéia-brasileiros traída por Jasão-políticos”, assim traduzindo a nova dimensão da peça.

É, sem dúvida, a partir deste momento que todo o simbolismo da tragédia *Medeia* se impõe na leitura da realidade brasileira. No que constitui uma espécie de síntese paralela dos motivos de confluência entre a história da princesa da Cólquida e o novo contexto, o Coro deixa explícita a intenção da autora – de que certamente será o porta-voz (29-30):

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).

O filicídio, em *Des-Medéia*, é apenas um tópico a repudiar. Medeia continua vigorosa, mas deixou de ser vingativa. Se Jasão não parece alimentar pelos filhos um verdadeiro amor de pai – interroga-se Medeia -, “como poderia eu assassinar meus frutos por vingança se não há

sentimento a ferir?”. O repúdio por tudo o que constituiu um passado comum cava uma rutura tal que atentar contra ele seria inútil. Era, na verdade, como se a sua história nunca tivesse existido. Carvalho (2013, p. 24) sintetiza, com estas palavras, a leitura desta recriação: “Medeia decide não pela destruição, mas pela ‘integração’. Não há esperanças nem outra saída para essa Medeia, mas mesmo assim, vai se utilizar da dor para sua reconstrução e não para a destruição”. Logo o Coro, no seu inevitável comentário, valoriza o propósito assumido por Stoklos de reescrever com liberdade a versão euripidiana do mito.

Reconstruída, ao mesmo tempo, com fidelidade e autonomia, *Des-Medéia* encontra o seu modo próprio de repor em cena, diante de um outro público, aquelas que afinal são questões eternas na história da Humanidade: gestão de afetos, abandono, violência, diálogo do indivíduo – sobretudo no feminino – consigo mesmo e com a comunidade.

3.4. CONSUELO DE CASTRO, *MEMÓRIAS DO MAR ABERTO. MEDEIA CONTA SUA HISTÓRIA*

Já no final do século XX (1997),¹⁵ Consuelo de Castro voltaria ao tema com *Memórias do Mar Aberto. Medeia conta sua história*. A simples lista das personagens sugere o anacronismo como um dos alicerces de suporte da ação.

Juntar, numa mesma intriga, Apsirto (já fantasma, que torna presente a Cólquida do passado) e Glauce, para além dos incontornáveis Medeia, Jasão e Creonte, equivale a fundir elementos que a tradição helénica cindia em dois episódios distintos: o da Cólquida, na origem do encontro e relação de Medeia com Jasão, e o de Corinto, em que o rompimento se produz perante a pretensão do Argonauta à mão de Glauce (nome alternativo de Creusa). O mesmo pressuposto é confirmado pelo cenário: em vez da casa ou da cabana que Medeia habita, o local que contrasta com o palácio da autoridade de Corinto é o Cais, um lugar de fronteira entre o estranho que chega e o povo da terra. Com originalidade, a autora identifica a habitação de Medeia com o casco da nau Argo, numa sugestiva imagem do transplante da bárbara para terra grega, sem que uma verdadeira inclusão se tenha verificado. É, de facto, ‘na margem’ ou ‘à margem’ que decorre a existência de Medeia. Nau e palácio encontram, no entanto, um fator de proximidade no contexto que a ambos cerca: “Em volta, praia, lixo, o baldio”, cenário sugestivo do caos – de espaços, de culturas, de experiência política, de sentimentos – que irá determinar a ação.

Seguindo a opção de Eurípides, Consuelo de Castro adianta, desde o primeiro momento, a fúria de Medeia pela traição que a vitima. E não necessita, para isso, de

15. São Paulo: Giostri. A peça foi escrita em 1997 e encenada e publicada em 2004.

um intermediário portador da denúncia. A relação de Jasão com Glauce mostra-se apaixonada e é traduzida num ato sexual que tem Medeia por testemunha; porque é junto da nau, o seu abrigo, que decorre. A força desta imagem de abertura tem vários efeitos significativos: Jasão, que a tradição conservava como o homem de interesses,¹⁶ incapaz de um amor verdadeiro, parece agora entregue a uma paixão avassaladora; e logo mais profundo o abandono, insultuoso e ingrato, de Medeia. Impressão esta que as circunstâncias se encarregarão de apurar. Porque em debate com Creonte, o Argonauta deixará explícito que apenas se prestou a uma encenação imposta por Glauce para rebaixar Medeia (92).

Fazendo jus ao título - *Memórias do Mar Aberto. Medeia conta sua história* -, o monólogo de abertura atribuído à princesa da Cólquida cumpre aquela que é a sua função: a de informar e contextualizar o espectador. E fazê-lo corresponde, antes de mais, a recuperar memórias do passado, daqueles tempos em que a mesma nau, cruzando os mares, serviu de refúgio a uma paixão que então animava, com fogo igual, o conquistador do velo de ouro e a filha de Eetes, por ele traidora dos seus. Mas corresponde também ao relato, em primeira pessoa, da própria história de vida, permitindo avaliar o tipo de relação que se estabeleceu entre esse outro par. Os protagonistas são

distintos, mas os encontros amorosos – os de antes e o de agora – a réplica um do outro. Medeia fala mais da fusão dos corpos do que das almas, não usa argumentos de ingratidão, valorizando sobretudo uma paixão que degenerou em amor e ódio, mas nunca em indiferença. Essa é a principal tortura da sua vida, não conseguir que o amor arrefeça para que o ódio se instale sem limites (88-89). E, no entanto, tudo acabou, a rutura é irreversível. Tal como o casco da nau envelheceu, assim se corrompeu o viço de um amor perdido. As palavras são fortes, capazes de traduzir a violência da paixão (“meu desejo se incendia como cadáver de um empestado”, “teus dentes nas minhas coxas, teus olhos nos meus olhos”, 85), mas também o azedume do ódio (“um gosto amargo de mar me sobe à garganta. Teu sal, teu suor, tua água de homem me vem à boca com a força de um vômito”, 85).

A Ama da tradição é, agora, substituída por um Amo, sem dúvida fiel à sua “rainha” (86),¹⁷ não sem que a mudança de género implique outras novidades na atuação da figura. Talvez a frontalidade com que se dirige a Medeia seja delas a primeira. A prudência habitual ditou-lhe os conselhos, de moderação, agora que o inevitável se aproxima – as bodas de Jasão e de Glauce. E o mesmo medo, não dos perigos que os vitimem, mas sobretudo daqueles que ameaçam as crianças e que, antes de mais,

16. Ainda que o Amo de Medeia inclua a ambição do trono entre os seus motivos (88): “Traíste a todos por Jasão e agora ele te trai por um trono”.

17. Na versão brasileira, Eetes já não existia ao tempo da campanha dos Argonautas. Sobre a Cólquida reinavam então Apsirto e Medeia. Portanto o tratamento de “rainha” cabe-lhe por legítimo direito (115).

advêm da autoridade de Corinto, impõe-lhe recomendações (86): “Não temo por minha vida, que não vale grande coisa. Nem pela tua, que é eterna. Temo por teus filhos, que são mortais”. Temores justificados pela perseguição que o corpo de guarda, em obediência a ordens superiores, exerceu contra os meninos. E eis que se infiltra um dado inédito: o Amo, que vem como mensageiro, confiou, por momentos, a proteção dos filhos de Medeia a atores, capazes não só de os salvar, como de lhes aliviar, com a festa teatral, temores e anseios (86): “Téspis improvisou uma cena para distraí-los. Nada como um ator para acalmar os ânimos”.¹⁸ Do Amo provêm ainda os incentivos à resistência, baseada na discricção, que confira dignidade à que continua a ser, apesar de tudo, uma rainha. E, para sua desgraça, rainha imortal, sujeita a arrastar sem fim o sofrimento, permitindo Consuelo de Castro que o mito se imponha no tom geral da sua versão. De facto, esta parece anunciar-se uma reescrita em que a fidelidade à tradição mítica é muito visível.

Um fator de surpresa maior se insinua, com a sugestão de que Medeia seja ainda capaz de despertar outros amores, pois o Amo, além de servo fiel, é também sensível aos seus encantos (88); assim, perante o apelo à sua compreensão que Medeia traduz numa pergunta – “Você já amou alguém com todos os seus sentidos?”, 88

–, o silêncio que mantém traz uma explicação incluída em rubrica extra-cénica: “Amo se vira de costas, tenso e constrangido. Depois, com desejo, esboça um gesto de abraçar Medeia, mas se reprime e torna a colocar-se frente a frente com ela, contendo-se”. E, em nome desse amor, ei-lo que oscila, tal como a própria Medeia, entre a contenção, que a prudência recomenda, e a reação, mais compatível com a força de ânimo da senhora de cujo passado só ele é testemunha (89): “És e serás sempre a Rainha do Oriente, a neta predilecta do Sol e a mais destemida das Guerreiras. Em vez de ficar aí se lamentando e rogando praga, toma uma providência!”. Adiante Creonte mostra-se também um homem rendido à sedução de Medeia (127). Mas, neste caso, a colca usa o desejo do rei para dele obter a célebre tolerância de mais um dia em Corinto. Este é um lado de ‘mulher fatal’ que se acrescenta ‘aos seus feitiços’.

O Creonte personagem da *Medeia* é, por tradição, o porta-voz da xenofobia dos Coríntios, que se volta com vigor contra os feitiços da estrangeira, um perigo para as suas preocupações de pai. Desta vez, porém, as suas apreensões adensam-se com as próprias reações de Glauce, ela mesma vivendo, até à tentação do suicídio, um medo exacerbado pela possível desforra da rival. Por isso o rei toma medidas radicais, não a tradicional expulsão

18. A autora brasileira confere a este grupo de atores uma intervenção distante, mas ativa. Creonte queixa-se da cumplicidade que se estabeleceu entre eles e Medeia (92-93): “Enfeitiçou os atores. Tenho informações que ela anda conjurando contra o meu governo, atocaiada lá com o bando de Téspis. Juntou o lixo com a porcaria, a mentira com o fingimento. Se ator é gente que não presta, que dirá em conluio com a feitiçaria!” (cf. 117-8). A escolha do nome de Téspis não é ocasional; bem conhecido como o primeiro poeta registado como vencedor num concurso dramático, c. 535 a.C., Téspis funciona como uma espécie de encarnação simbólica do próprio teatro; ou seja, encarna o papel revolucionário que o teatro pode ter em tempos de repressão política.

de Medeia, mas ordem de prisão imediata, que se tornará depois perpétua. As crianças, ele mesmo promete liquidá-las, após o casamento, no desconhecimento de Jasão. Ao medo, junta-se o ódio por Medeia, pela ameaça que representa à sua casa e ao seu poder.

De facto, Creonte retoma também o papel de tirano modelo, que sobretudo o associa a outras criações trágicas como a *Antígona* sofocliana, por exemplo. É desmedido na forma como reage à ameaça de Medeia contra o noivado que se avizinha. Assim se justifica um *agôn* inédito entre o rei e Jasão, que defende intransigentemente a mãe dos seus filhos. É excessivo nos insultos contra a feiticeira, que investe contra o seu trono com campanhas em defesa da democracia. E aqui entra a componente política da peça; Medeia move-se, na cidade a que aportou, como ativista política, em defesa de uma liberdade que o tirano repudia. De resto essa animosidade poderá tornar-se na mais poderosa das armas de ressentimento de que Medeia dispõe.

Jasão é, portanto, uma figura poliédrica e com traços inovadores em relação ao seu modelo. É certo que se presta às exigências de Glauce, que lhe tolera os comportamentos depressivos, que não deixa de ceder aos atrativos do sexo que a princesa lhe propõe; e, por outro lado, não

resiste à sedução do poder. Mas nem por isso abandona Medeia ao autoritarismo de Creonte; dele reivindica benesses, assumindo, como noivo da princesa coríntia, um poder de contestação desassombrado. E por que este empenho? Porque, tal como Medeia, não conseguiu ainda despir as cadeias de um amor que, apesar de tudo, vai deixar. A razão que agora invoca é patriótica, sente o dever de aproveitar a vida pública que Creonte lhe proporciona para impor a democracia na cidade. Ou seja, ao que diz, põe o bem público acima do amor ou de interesses pessoais (111): “Eu vou lutar pelo crescimento da cidade. Pelo fim da seca, da miséria, do analfabetismo, das epidemias...”.¹⁹ Mas se, diante de Creonte, confessa a força de uma relação, perante Medeia e a resistência que nela encontra, retoma o habitual cinismo. É então que ingratidão se sobrepõe ao amor e, assim, xenofobia se torna um tema forte no *agôn* que os opõe (116; cf. Eurípides, *Medeia* 536-544): “Eu te fiz gente. Eu te trouxe para a Grécia, para a civilização. Te dei meus deuses, te ensinei uma filosofia, uma arte, uma ética”.

Por fim, desaba a vingança, desta vez ampliado o seu alvo e objetivo habitual, Jasão, a noiva e o rei, o abandono da esposa e dos filhos. Os motivos de Medeia aumentam com a componente política; os seus correligionários, Téspis e os atores, são vítimas de perseguição e violência

19. Vem a propósito recordar afirmações de Consuelo de Castro, uma escritora comprometida com uma atitude antitadadura, sobre a influência do contexto político brasileiro nas suas produções (*apud* CÂNDIDO, ARAÚJO 2020, p. 4); a propósito das personagens afirmou: “procedem de uma crise política”, sublinhando a impossibilidade de “dissociar uma personagem de um amálgama social, humano, político e histórico”.

por parte das forças da autoridade. Mais do que a salvaguarda dos seus, para Medeia estão também em causa os ideais políticos por que luta (124): “Vou me vingar. Mas do meu jeito. Incendeio o palácio, mato Glauce e Creonte, liberto quem estiver do meu lado e prendo quem me fizer oposição”. As armas que usa são as de sempre: persuasão e feitiçaria, convencer os inimigos da sua rendição para os capturar facilmente nas suas redes. Creonte e Jasão continuam, como sempre também, o seu alvo. É, portanto, com a colaboração ingênua de ambos que a vingança se consuma. O palácio arde, consumindo as vítimas de Medeia. Desta vez também os filhos, portadores dos presentes para Glauce, que a mãe liquida, sem chegar a haver um filicídio. Apenas porque, sem de tal ter intenção, as crianças são apanhadas no fogo do seu ódio.

4. RACISMO E XENOFOBIA: ECOS DE MEDEIA

Anjo Negro de Nelson Rodrigues (1947)²⁰ marcou, de alguma forma no século XX brasileiro, a leitura e receção de grandes temas associados com Medeia. Não se trata, verdadeiramente, de uma reescrita da peça euripidiana, nem mesmo de algum dos episódios célebres do mito da princesa da Cólquida. A peça é, como vários comentadores têm acentuado, uma leitura simbólica do bem e do mal, do amor e do ódio, sob uma perspectiva de contencioso de raças, num núcleo doméstico atribulado que projeta

conflito equivalente instalado na sociedade que o rodeia. Uma história ‘a preto e branco’ poderia ser o seu título alternativo. E, no entanto, a marca xenófoba que leva ao filicídio não pode deixar de remeter para traços referenciais na experiência de Medeia. Na sua abordagem, esta criação envolve uma amálgama das características centrais da produção do seu autor, um Nelson Rodrigues cujas peças foram identificadas como “míticas, psicológicas e tragédias cariocas”.²¹ *Anjo Negro* é realmente uma peça mítica, pela referência incontornável de temas ligados a Medeia; psicológica, pela forma como mergulha no caráter dos seus agentes; e sem dúvida uma tragédia carioca, pelo que nela existe de diacrónico no tratamento dos conflitos humanos.

A rubrica cénica de abertura justifica o título: celebra-se o velório de uma criança negra, pranteada por um coro de mulheres negras, vozes portadoras de desgraça.²² O cenário, uma casa sem teto, proporciona apenas no cimo o possível acesso a uma luz a que os muros em volta opõem uma resistência feroz (9). Mas é, na verdade, o negrume da noite que penetra e a escuridão que domina. Este é o modo sugestivo de estabelecer fronteiras a um núcleo familiar paradigmático, um *oikos* onde o mal reina em plenitude e que é impenetrável à invasão do exterior social (16-17). Como é também uma espécie de trincheira

20. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

21. SOUSA, LEVISKI, 2013.

22. Ainda que adotando uma estrutura e um estilo próprios, Nelson Rodrigues faz uso de estratégias do teatro clássico, como é o recurso ao coro. Todo o conflito ganha força por concentrar num único dia a tensão que o tempo construiu em volta de uma família. Ganha, também por isso, laivos de tragédia.

destinada a defender a confluência entre um marido negro e uma esposa branca. É o isolamento o que garante a Ismael a posse exclusiva de Virgínia, a quem ele nega qualquer contacto com algum rival, não pelo sentimento, mas pela cor da pele. Até Jesus, mesmo que só representado numa imagem, porque detentor dos traços finos de um branco, está afastado do convívio doméstico (18-19). Esta é, naturalmente, uma variante inovadora e adaptada à realidade brasileira do conflito entre raças e culturas, na *Medeia* de Eurípides situado em Corinto, com uma conotação mais política: o contencioso, na tragédia, nasce da animosidade dos cidadãos gregos, é a partir de fora que atinge o núcleo familiar. A opção de Nelson Rodrigues acentua mais o emocional e psicológico.

A realidade que as paredes escondem representa, nos seus limites, um quadro com simbolismo universal. A consolidar o paradigma, a definição das figuras dá o seu contributo; nomes, trajos, cor da pele são elementos cúmplices numa oposição fundamental: a que contrasta Ismael,²³ o pai, negro, mas todo vestido de branco, com Virgínia, a mãe, branca, mas toda vestida de negro. Esta é uma primeira variante na oposição entre um Jasão grego e uma *Medeia* bárbara, em tonalidades ajustadas à realidade brasileira. O ponto de partida funde o tópico racista com a morte de um filho, numa cumplicidade absoluta

entre dois filões consagrados na história de *Medeia*: a intolerância xenófoba, que condena, pela morte, os frutos socialmente excluídos que a natureza patrocina.

A divergência racial – que o é também social e cultural – parece ter vencido a própria natureza. A atração essencial entre sexos dá lugar, neste caso, a uma distorção: o primeiro contacto entre ambos consumou-se num estupro, Ismael rendendo pela violência, ao seu desejo de possuir uma branca, Virgínia, a quem o homem negro repugnava (8-9).²⁴ E, a partir daí, o relacionamento entre o casal tomou a face de uma contínua violação. Os interesses envolvidos eram distintos daqueles que motivaram Jasão a render-se à filha do monarca da Cólquida, a troco da colaboração na conquista do velo de ouro; o amante brasileiro via decerto na posse da mulher branca uma forma de espezinhar as prerrogativas da raça branca, que sentia como uma inimiga permanente. *Physis* venciu *nomos*, o impulso sobrepuja-se à etiqueta ou convenção social. Amor, como sintonia emocional, não teve – ou não poderia ter – lugar neste contexto (28); do lado de Ismael, mal se chamaria amor ao que era assédio e posse; do de Virgínia, sobrava ódio e intolerância pelo negro que lhe fora imposto para marido (30). Assim começava, sob um signo de maldição, a experiência de um núcleo familiar.

23. O nome de Ismael, da melhor tradição bíblica, sugere o caráter dúbio do estatuto social da figura. No *Génesis*, Ismael é filho de Abraão e de uma escrava, Agar, bastardo portanto, depois de tentativas falhadas de obter descendência dentro do casamento. A tolerância de Sara, a mulher legítima, cessou no dia em que ela própria, tardia e inesperadamente, lhe deu um filho, Isaac. Foi então que Ismael e a mãe se viram perseguidos e expulsos. Esboçava-se assim um conflito que haveria de perdurar, a partir do momento em que Ismael deu origem à nação árabe e Isaac à judaica. Do mesmo modo, em Nelson Rodrigues Ismael tem um irmão, Elias, um bastardo, concorrente na cor da pele que ele gostaria de ter (14); e profeta, ou seja, a voz da verdade e a denúncia da deturpação. Não menos simbólico, de pureza e brancura de pele, é o de Virgínia.

24. O tema da sexualidade ganha, na versão brasileira, uma predominância ausente da versão euripidiana. Do contencioso racial, que gera entre os dois violência e ódio, não está ausente uma estranha atração. Do paradoxo de sentimentos vivido por Ismael e Virgínia, concluem Fernández e Santiago (2019, p. 124): “Enquanto Virgínia vive a contradição de sentir-se perdidamente atraída pela virilidade de Ismael e de detestar sua negrura, Ismael vive o desejo de purificar-se pela posse do ventre da mulher branca sabendo o desprezo que isso significa em relação à sua condição de negro num Brasil dominado pelo preconceito dos brancos”.

Em substituição da qualidade de herói aventureiro, que identificava o protagonista grego, Ismael é médico, uma condição que lhe garante prestígio, bem-estar económico, mas também o coloca como manipulador da natureza, reunindo num só ser humano o contencioso latente. O sucesso profissional, o troféu que conquistou por suas próprias mãos, sempre o entendeu mais como uma agressão a uma classe que o humilhava e como compensação da tremenda insegurança que a cor da pele lhe causou desde a infância. Tanta humilhação desencadeia nele ímpetos de tirano: mantém reclusa a mulher, para se garantir da sua posse, afasta dela qualquer concorrente branco, nem que seja o próprio irmão, aprisionado pela cegueira.²⁵ Cegueira causada por Ismael, o médico de méritos reconhecidos, que, por malícia, ministrou nos olhos do irmão branco uma terapia errada; e, mais tarde, renovou o mesmo gesto contra a sobrinha, nascida do adultério de Virgínia com esse mesmo irmão, Elias. Em todos os seus atos, ditados pela violência, Ismael é um homem firme, que afronta sozinho os seus medos e desagradados. Por isso agrava a situação de vítima de Virgínia, de certa forma uma nova Medeia; não a sujeita ao abandono, depois de ter beneficiado da sua conivência como conquistador de um troféu, o velo de ouro; antes sobre ela exerce um poder tirânico, indiferente, é certo, ao sentimento, desta vez de ódio, que Virgínia por ele alimentava. Como

bem afirma Barbosa (2010, p. 33): “Medeia deixa de ser a estrangeira rejeitada e passa a ser a ‘cor’ desejada que nunca será banida da casa”. E nessa medida, os papéis tradicionais são, um por um, invertidos: é certo que, sem sair de casa, Virgínia será preterida pela própria filha, a paixão de Ismael, o Jasão que continua traidor; mas para que essa traição venha a consumir-se, o primeiro passo é dado pela nova Medeia, que, no desejo de conceber, finalmente, um filho branco, havia antes cometido adultério com Elias, o cunhado. A tensão de sentimentos, muito à maneira de Nelson Rodrigues, desdobra-se, dentro do núcleo familiar, sem perder um possível paralelo com a história de Medeia, a colca, mas num contexto renovado; a aventura, que na Grécia era de errância, passou a confinar-se à estreiteza das paredes de uma casa, onde um vago sabor a incesto retrata o âmbito estreito em que se desenrola agora a ação.

O filicídio tem, em *Anjo Negro*, uma relação indissociável da questão racial e é certamente este o motivo que articula este episódio com o mito de Medeia em particular. Não está em causa, como na tradição grega, a vingança de uma mulher repudiada e abandonada por um amante ingrato, nem envolvida a angústia de uma mãe profundamente dividida entre a ira e a devoção maternal. E, no entanto, a eliminação dos filhos nascidos desta união repete-se sem

25. Comentam, a propósito, Fernández e Santiago (2019, p. 122): “A cegueira torna-se, portanto, elemento crucial para compreender como se sustenta uma sociedade baseada na segregação racial. [...] Viver em uma sociedade artificialmente homogênea em termos raciais exige um esforço permanente e doloroso por parte de Ismael de apagar do campo de visão da esposa e da filha tudo aquilo que se refere ao universo negro”.

que se patenteie uma dor afetiva intensa (“tem morto na casa e nem parece. Não estou ouvindo choro, nem grito nenhum. Liga-se menos à morte de criança”, 11). A eliminação dos descendentes, negros como o pai, e de uma filha branca nascida de adultério, é um ato paradoxal, de convivência e conflito, entre progenitores incapazes de aceitarem filhos e o repúdio inevitável a que a sua origem os condena, também em sociedade. Se Virgínia mata os filhos legítimos porque negros, Ismael cegou a filha branca da mulher com seu irmão, Elias, de modo a convencê-la de que só ele é branco em terra de negros. O amor – ou mesmo desejo – por essa filha constitui, nas mãos do marido de Virgínia, uma arma contra a mulher, numa luta em diversas frentes, mas com uma única motivação e objetivo: o de polemizar a diferença de raças e de cor que entre eles cava um fosso intransponível. Tal como os irmãos, Ana Maria, a filha cega, acaba emparedada num túmulo translúcido, por mútuo acordo dos progenitores, para que a sua imagem se eternize como uma espécie de ‘lema de família’. Por todos os seus ingredientes, *Anjo Negro* corresponde ao perfil literário do seu criador, um jornalista e intelectual do século XX brasileiro, mantendo, no entanto, uma tonalidade trágica de que o teatro grego deixou um lastro: tal como as restantes peças de Nelson Rodrigues, também esta “culmina em um ciclo de amor, desejo, sexo, punição e morte”.²⁶

5. CONCLUSÃO

Um traço parece comum a todas as reescritas brasileiras de Medeia durante o século XX, seja qual for o tempo ficcional a que se reportem: racismo e xenofobia salientam, em permanência, um dos motivos relevantes na tradição do mito. A submissão ou emancipação da negritude, como distintas soluções para um problema global, imprime autonomia aos seus diferentes tratamentos.

Por outro lado, talvez uma das marcas mais originais na criação das várias Medeias no Brasil desta época seja a politização do mito, acompanhando objetivos de denúncia e confronto com os anos de ditadura militar que lhes deram contexto; à mensagem feita em termos gerais que a tradição consagrara, junta-se agora a determinação de um alvo concreto e específico. O simples nome de Creonte a isso se prestava, não tanto pelo papel que lhe é atribuído por Eurípides na sua *Medeia*, mas pela personalidade que revestiu noutras criações trágicas, nomeadamente de Sófocles (*Antígona*, *Édipo em Colono*). E tal como na Antiguidade o paradigma do tirano sofria modulações, do mesmo modo são diferentes as nuances que o desenho da ditadura reveste nas diferentes versões brasileiras.

Por fim, dada a natureza feminina da protagonista e a importância que paixão e adultério têm na ação, a

26. SOUSA, LEVISKI, 2013, p. 473.

polêmica de gêneros mostrou-se também um aspecto de preferência constante. A avaliação dos sentimentos é permanente, enquanto a nota forte da sexualidade, adotada em várias reescritas, é um elemento com réplica discreta na tragédia grega.

Será ainda importante sublinhar a enorme liberdade estrutural e formal que estas diversas reescritas adotaram. Em geral, a linguagem é bastante despojada, mas muito marcada por terminologia específica do português do Brasil; é este particularmente o caso de *Gota d'Água*. Rituais e macumbas, ou músicas marcadamente locais, substituem a componente musical que no teatro grego compete aos coros.

É certo que, dentro de alguma sintonia entre os temas adotados, a dosagem – a maior ou menor valorização de cada um deles – produz distintos efeitos. Mas, no conjunto, o resultado é de uma estranha fidelidade ao modelo de Eurípides, associada a uma fascinante marca brasileira que abona do potencial perene da tragédia grega.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Wilson Filho. A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana. **Intertexto**, vol. 3, n. 2, p. 82-106, 2010.

ANJOS, Sônia dos. Crime, pecado e violência: a experiência do mal em **Anjo Negro**, de Nelson Rodrigues". **Anais do SILEL**, vol. 1, 2009.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O mito à enésima potência. In: SILVA, Maria de Fátima Sousa e; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (Orgs.). Tradução & recriação. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010. p. 27-44.

BUARQUE, Chico, PONTES, Paulo, **Gota d'Água. Uma tragédia Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CÂNDIDO, Renato, ARAÚJO, Orlando (2020). O drama mítico-expressionista de Consuelo de Castro: uma análise de **Marcha a Ré**. **Revista Investigações**, vol. 33, n.1, p. 1-27, 1986.

CARVALHO, Adélia Aparecida. **Teatro Negro: uma poética das encruzilhadas**. Belo Horizonte: UFMG (tese de mestrado), 2013.

CASTRO, Consuelo. **Três histórias de amor e fúria**. São Paulo: Giostri, 2004.

CENTENARO, Natasha. Da tragédia grega de Eurípides à tragédia brasileira de **Gota d'Água**: O encontro de Medéia com Joana. **Anais XI Semana de Letras**, PUCRS, 2011. Disponível em: <http://editora.pucrs.br/anais/XISemanaDeLetras/pdf/natashacentenaro.pdf>

COELHO, Maria Cecília Miranda. Medéia: Metamorfoses do gênero. **Letras Clássicas**, vol. 9, p. 157-178, 2005.

FERNÁNDEZ, Marta, SANTIAGO, Vinícius. **Anjo Negro**: As fundações racistas do Estado no Brasil. **Latin American Research Review**, vol. 54, n.1, p. 121-134, 2019.

FINGLASS, Patrick. Eurípides' **Medea** in context. In: POCIÑA, Andrés, LÓPEZ, Aurora, MORAIS, Carlos, SILVA, M. Fátima, FINGLASS, Patrick (eds.). *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*. Leiden: Brill, 2019, p. 11-20.

OLAVO, Agostinho. **Além do Rio**. In: NASCIMENTO, Abdias (ed.). *Dramas para negros e prólogo para brancos; Antologia de teatro negro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

OLIVEIRA, Ana Flávia, SILVA, Marcelo Medeiros. Joana nos rastros de Medeia: uma leitura sobre a retomada do mito grego na cultura brasileira. In: PREZOTTO, Joseane, ARAÚJO, Orlando, SILVA, Renato Cândido (Orgs.). *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira*. 1. Catu, Ba; Editora Bordô-Grená, 2021, p. 43-60.

ROBERTO, Maria Thereza. **O coro de Gota d'Água: a recepção de Eurípides e a Inovação de Chico Buarque e Paulo Pontes**. Lisboa: Faculdade de Letras (tese de mestrado), 2016.

RODRIGUES, Nelson. **Anjo Negro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1947.

SILVA, Maria de Fátima. In search of lost identity: Jean Anouilh's **Medea**. In: POCIÑA, Andrés, LÓPEZ, Aurora, MORAIS, Carlos, SILVA, M. Fátima, FINGLASS, Patrick (eds.). *Portraits of Medea in Portugal during the 20th and 21st Centuries*. Leiden: Brill, 2019, p. 65-86.

SOUSA, Dolores Puga. Tradições e apropriações da tragédia: **Gota d'Água** nos caminhos da **Medéia** clássica e da **Medéia** popular. **Fênix. Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 2, n. 3, 2005, p. 1-23.

SOUSA, Luis Gabriel, LEVISKI, Charlotte. Míticas, psicológicas e tragédias cariocas: um recorte da dramaturgia rodrigueana. **Caderno PAIC**, vol. 14, n. 1, 2013, p. 471-488.

STOKLOS, Denise. **Des-Medéia**. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.

Recebido em: 27-06-2021.

Aceito em: 02-09-2021.