



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FRANCISCA LUCIANA SOUSA DA SILVA**

**DE EXÍLIO EM EXÍLIO: UM DIÁLOGO ENTRE EURÍPIDES E CLARA DE GÓES**  
**NA PEÇA *MEDEA EN PROMENADE***

**FORTALEZA**

**2015**

FRANCISCA LUCIANA SOUSA DA SILVA

DE EXÍLIO EM EXÍLIO: UM DIÁLOGO ENTRE EURÍPIDES E CLARA DE GÓES NA  
PEÇA *MEDEA EN PROMENADE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- S58d Silva, Francisca Luciana Sousa da.  
De exílio em exílio: um diálogo entre Eurípedes e Clara de Góes na peça *Medea en promenade*  
/ Francisca Luciana Sousa da Silva.– 2015.  
166 f.: il. color., enc.; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,  
Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Literatura Comparada.  
Orientação: Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo.
- 1.Góes, Clara de,1956- .*Medea en promenade* – Crítica e interpretação. 2.Eurípedes. *Medeia* –  
Crítica e interpretação. 3.Exílio na literatura. 4.Teatro grego. 5.Teatro brasileiro. I. Título.

FRANCISCA LUCIANA SOUSA DA SILVA

DE EXÍLIO EM EXÍLIO: UM DIÁLOGO ENTRE EURÍPIDES E CLARA DE GÓES NA  
PEÇA *MEDEA EN PROMENADE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC,  
como requisito obrigatório para a obtenção do título de  
Mestre em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Aprovada em: 31 /03 /2015

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Orlando Luiz Araújo

Universidade Federal do Ceará – UFC

---

Profa. Dra. Maria Regina Candido

Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

---

Prof. Dr. Yuri Brunello

Universidade Federal do Ceará – UFC

Dedicatória

A Lourenço e nossas filhas felinas, Fiona e Lucy

## AGRADECIMENTOS

A Deus e aos demais deuses e deusas, pela presença constante nas horas de cansaço.

À família, que, muito cedo, me fez conhecer o exílio.

Aos professores e amigos que colaboraram com livros, críticas e sugestões para esta pesquisa, em especial, ao Núcleo de Cultura Clássica, ao grupo de pesquisas Vertentes do Mal e ao Grupo Paideia, a quem devo a primeira inspiração para o tema escolhido.

Aos professores da Especialização em Estudos Clássicos pela UnB/Archai (2012-2013) na pessoa de Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, então orientadora.

A Clara de Góes, que tão prontamente me recebeu e concedeu entrevista.

A Elizabeth Larkin Nascimento, diretora presidente do IPEAFRO – Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, pela concessão de arquivos em PDF referentes à pesquisa, bem como à visita *in loco*.

À sempre querida turma do Plantão Gramatical, pelos oportunos momentos de alegria.

À Cia. Palmas, na pessoa de Francinice Campos, por me ter dado a chance de ser uma das *mulheres de Lorca* e, assim, experienciar o teatro em toda sua beleza e efemeridade.

Aos meus queridos professores de sapateado Brino Corrêa e Higor Fernandes, por me fazerem sorrir com os pés.

A toda a turma do mestrado 2013, professores e colegas, pelos momentos de rico aprendizado, inspiração e ternura.

Às professoras Beatriz Furtado, Rosa Primo e Walmeri, do mestrado em Artes, e aos colegas das disciplinas Arte e Processo de criação: Poéticas contemporâneas e Arte e Pensamento: Das obras e suas interlocuções, pela partilha do sensível.

A Orlando Luiz de Araújo, meu orientador, e Lourenço Becco, meu companheiro, pela imensa paciência.

À Capes, pela bolsa de pesquisa tão providencial.

À Nossa Senhora, pelo conforto e amparo constante.

*Já eu... irei para outra terra, exilada*  
(Eur. *Med.* 1.023. Tradução Grupo Trupersa)

*Vou-me,*  
*andarilha de incertas geografias,*  
*frustrânea na visão do regozijo*  
(Eur. *Med.* 1.023-1025. Tradução de Trajano Vieira)

## RESUMO

A presente dissertação analisa o texto de Clara de Góes, *Medea en Promenade* (2012), a partir da tragédia homônima de Eurípedes, *Medeia*, (431 a.C.). O texto de chegada narra o encontro de Glauce, (Jovem), Medeia (Mulher) e a ama de Medeia (Velha), três mulheres “em uma espécie de deserto fora do tempo e do espaço”, nas palavras da autora. Pontuando a fala dessas mulheres, ouvimos a voz do Corifeu, quase sempre à penumbra. Propomos, assim, uma reflexão crítica, voltando nosso olhar para as protagonistas dessas poéticas, cujas falas são marcadas por questionamentos: “Qual meu lugar no exílio? Seria o exílio meu lugar?” Tais perguntas reforçam uma antiga reivindicação das mulheres, não só de Atenas, mas de muitos outros lugares, especialmente as estrangeiras. Foi buscando entender essas margens e o porquê de tantas travessias, muitas delas forçadas, que elegemos o tema do exílio, haja vista constituir objeto de interesse não só dos Estudos Clássicos, mas também dos Estudos Culturais, por exemplo. Nosso intuito é mostrar como ocorre o que ora chamamos “diálogo” entre Eurípedes e Clara de Góes, numa perspectiva comparada, buscando imprimir outra leitura para o mito de Medeia, paralela ou além da metáfora, especialmente voltada para os constantes deslocamentos da heroína. Como salienta Jan Felix Gaertner, um dos autores que fundamentam nossa pesquisa, o exílio “tem sido um dos temas literários mais produtivos em literatura do século XX” (2007, p. 1) e tornou-se um tema central na literatura pós-colonial em associação a temas relacionados a distância, separação, deslocamento, desprendimento e diáspora. Nossa hipótese é reconhecer ou ler o exílio como dispositivo, conforme Agamben (2009) – termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault, do qual foi tomado de “empréstimo” – não só político, mas também existencial, a partir da *Medeia*, de Eurípedes, que a imortalizou como infanticida, não sem antes problematizar seu *status* de mulher estrangeira. A respeito dessa condição, apoiamo-nos, especialmente, em Pierre Vidal-Naquet (1999) e Vernant (2009), Queiroz (1998) e Jasinski (2012). A fim de confirmar, em parte, nossa hipótese, dado o hibridismo da análise, apoiamo-nos em Sara Forsdyke (2005) e Gayatri C. Spivak (2014). Como aporte teórico do teatro – da tragédia grega à cena contemporânea –, Albin Lesky (2010), Jacqueline de Romilly (2013), Marie-Claude Hubert (2013) e Patrice Pavis (2011).

**Palavras-chave:** Drama; Exílio; Fronteira; Medeia; Travessia.

## ABSTRACT

This dissertation analyzes the unpublished text by Clara de Góes, *Medea en Promenade* (2012), based on the homonymous tragedy of Euripides' *Medea* (431 BC). The target text narrates the meeting of Glauce, (the young one), Medea (the woman) and the love of Medea (the old one), three women "in a sort of desert outside of time and space" according to the words of the author. Punctuating the speech of these women, the voice of Corifeu is perceived, often in the dark. Thus, we propose a critical reflection, turning our gaze to the protagonists of this poetic work, whose speeches are characterized by the following questions: "What is my place in exile? Do I belong to the exile?" Such questions reinforce a longstanding demand of women, not only in Athens, but in many other places, especially the foreign ones. In order to understand these banks and the reason why there are so many crossings, many of them forced, we choose exile as a theme, considering it a object of interest not only of the Classics, but also of the cultural studies, for example. Our aim is to show, comparatively, how the so called "dialogue" between Euripides and Clara Garcia is constructed, trying also to discover another reading for the Medea myth, parallel or beyond the metaphor itself, concerning especially the heroin journeys. As pointed out by Jan Felix Gaertner, one of the authors that support our research, exile "has been one of the most productive literary themes in the literature of the twentieth century" (2007, p. 1) and has become a central theme in postcolonial literature or in association with another themes related to distance, separation, displacement, detachment and diaspora. Our hypothesis is to recognize the exile as a device, as Agamben would define (2009) – a key technical term in Foucault's thinking strategy, - not only a political device but also an existential one. All of this analysis, according to Medea, of Euripides, who immortalized her as an infanticide, but not without questioning her status as a foreign woman. In order to study this condition, we support ourselves especially in the works of Pierre Vidal-Naquet (1999) and Vernant (2009), Queiroz (1998) and Jasinski (2012). The following studies don't seem to contradict our hypothesis, given their hybridization aspect: Sara Forsdyke (2005) and Gayatri C. Spivak (2014). The theoretical syllabus about the theater - from Greek tragedy to the contemporary scene – is based on the following works: Albin Lesky, Jacqueline Rommily, Marie-Claude Hubert and Patrice Pavis (2011).

**Keywords:** Drama; Exile; Borders; Medea; Crossing.

## LISTA DE FIGURAS

|          |   |     |
|----------|---|-----|
| Figura 1 | – Diagrama propositivo sobre o exílio e algumas de suas categorias..... | 27  |
| Figura 2 | – Boca de Cena – Entrevista com Guta Stresser.....                      | 133 |
| Figura 3 | – Estreia da Peça "Medea em Promenade" (Reprodução).....                | 135 |
| Figura 4 | – Elenco da peça <i>Medea em Promenade</i> .....                        | 136 |

## SUMÁRIO

|      |  |     |
|------|--|-----|
| 1    | APRESENTAÇÃO .....   | 12  |
| 2    | CAPÍTULO 1 – POÉTICAS DO EXÍLIO: DA TRADIÇÃO CLÁSSICA ÀS NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS .....                                   | 22  |
| 2.1  | Lugar do estrangeiro no exílio e para além dele: da Antiguidade Clássica à época contemporânea .....                       | 22  |
| 2.2. | Recepção do mito no teatro brasileiro contemporâneo: breve percurso.....   | 37  |
| 2.3  | Identidade e alteridade no mundo antigo: tensões entre gregos e bárbaros..   | 47  |
| 3    | CAPÍTULO 2: MEDEIA NO EXÍLIO.....  | 52  |
| 3.1. | Mélissa ou Medusa? As faces de Medeia na épica, no drama e na literatura   | 52  |
| 3.2. | Drama e narrativa – Qual o lugar do exílio na obra de Eurípides? .....   | 72  |
| 3.3. | O poder do cetro ou do trono <i>x</i> o poder do <i>phármakon</i> : a política de Creonte <i>x</i> a magia de Medeia ..... | 78  |
| 4    | CAPÍTULO 3: DE EXÍLIO EM EXÍLIO: UM DIÁLOGO ENTRE EURÍPIDES E CLARA DE GÓES .....  | 82  |
| 4.1. | Um passeio com Medeia .....  | 82  |
| 4.2. | Recepção e reescrita: cruzamentos .....  | 90  |
|      | CONSIDERAÇÕES FINAIS .....   | 97  |
|      | REFERÊNCIAS .....  | 99  |
|      | APÊNDICES.....   | 109 |
|      | ANEXOS – PEÇA, DIVULGAÇÃO, CRÍTICA E FOTOS DO ESPETÁCULO <i>MEDEA EN PROMENADE</i> , COLETA DE DADOS .....                 | 111 |

## 1 APRESENTAÇÃO

Um drama *humano, demasiado humano* (Nietzsche, 1878) motivou a escolha de nosso tema: a situação, muitas vezes aviltante, de inúmeros exilados em todo o mundo<sup>1</sup>. São muitas as terminologias para tratar dessa condição que afeta tanto homens quanto mulheres, velhos, jovens e crianças dos mais diferentes países, muitos dos quais assolados por guerras ou conflitos armados, crime organizado, mudanças climáticas e catástrofes ambientais: refugiados, apátridas, solicitantes de asilo, pessoas deslocadas internamente. Diante disso, elegemos o exílio como escopo para nossa pesquisa, posto constituir objeto de interesse de muitos estudos contemporâneos, seja no âmbito da Antropologia, da Sociologia, da Filosofia, dos Estudos Culturais, além de figurar, sob diferentes prismas, no Mundo Antigo, no qual assenta parte de nossa análise, especialmente no estudo do Teatro Antigo, com ênfase em Eurípidés.

Em nossa investigação, propomos um diálogo entre o referido poeta clássico e a também poeta Clara de Góes com a peça *Medea en Promenade* (2012), dirigida por Guta Stresser. A peça narra o encontro de Glauce, apresentada como *Jovem*, Medeia (*Mulher*) e a ama de Medeia (*Velha*), três mulheres “em uma espécie de deserto fora do tempo e do espaço”. Cortando ou pontuando a fala dessas mulheres, ouvimos a voz do Corifeu, quase em *off*, à penumbra. Alguns elementos condicionaram nossa escolha: o fato de ser, na ocasião da busca, a última, ou mais recente, montagem a partir do texto de Eurípidés; a reiterada menção ao exílio, em nosso entender, já presente no título; o fato de ser uma Medeia negra; o fácil acesso à autora da peça *Medea en Promenade*, Clara de Góes, que disponibilizou o texto da peça por e-mail e concedeu entrevista, ainda no primeiro semestre da pesquisa. A motivação principal, no entanto,

---

<sup>1</sup> Cerca de 7,2 milhões de pessoas estão submetidas a um exílio “prolongado”. Cf. ACNUR/UNHCR/RESUMEN/2012/LA SITUACIÓN DE LOS REFUGIADOS EN EL MUNDO.

O número de pessoas forçadas a deixar suas casas devido a guerras ou perseguição superou a marca de 50 milhões em 2013 pela primeira vez desde a Segunda Guerra Mundial, segundo a agência de refugiados da ONU. “O número, de 51,2 milhões, é seis vezes maior que o registrado no ano anterior, e foi inflado pelos conflitos na Síria, no Sudão do Sul e na República Centro-Africana, segundo o relatório da UNHCR. (...) Só na Síria, acredita-se que haja cerca de 6,5 milhões de pessoas deslocadas. O conflito armado no país afetou famílias por diversas maneiras. O acesso a comida, água, abrigo e assistência médica é limitado e, por permanecerem dentro de uma zona de conflito, é difícil para agências de ajuda chegarem até elas. A ONU estima haver cerca de 33,3 milhões de pessoas deslocadas internamente em todo o mundo. Grandes quantidades de refugiados e de internamente deslocados representam um desafio na questão de recursos e podem, inclusive, desestabilizar o país que os acolhe.”

(Fonte: **BBC Brasil**, 20 de junho de 2014, disponível em: [http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/06/140619\\_refugiados\\_entrevista\\_hb.shtml?print=1](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/06/140619_refugiados_entrevista_hb.shtml?print=1). Acesso em: 27/06/2014)

parte da recorrência da temática, conforme já foi dito, desde a Antiguidade, como podemos constatar em outras obras de Eurípedes (*As Troianas, Hécuba, Helena, As Bacantes, Ion*), até nossos dias, marcados por diferentes formas de exílio que estampam noticiários diários, além de constituírem pauta de agências e organismos internacionais de direitos humanos, assustando pelo número crescente em diferentes partes do mundo e pela truculência ou indiferença com que são tratados tantos exilados.<sup>2</sup>

Duas são as linhas teóricas de nossa pesquisa, aparentemente opostas, mas potencialmente conciliáveis: a psicanalítica e a pós-colonial. Apoiamo-nos, nesse sentido, em autores como Lacan e Derrida, Foucault e Deleuze, de um lado; Stuart Hall, Homi Bhabha e Spivak, do outro. A teórica indiana é-nos particularmente cara, pois se autointitula pós-colonial sob viés desconstrucionista derridiano. Em pauta, a questão de gênero, em especial “o lugar intrincado e inquietante ocupado pelas mulheres no contexto pós-colonial” (SPIVAK, 2010, p. 17). Já a poeta contemporânea estudada é psicanalista lacaniana, além de historiadora e dramaturga, e seu texto, marcadamente fragmentado, permite-nos operar com os conceitos de estranhamento, vazio e cruzamento (Cf. PAVIS, 2008), por exemplo, sem, no entanto, deixar de aludir a questões ainda contemporâneas, como a violência dos campos de batalha e o drama da eterna solidão humana.

Feitas essas considerações, urge perguntar: Quem é Medeia? Onde situá-la, já que se encontra em constante trânsito? Como sua fala reverbera no mundo contemporâneo? Para Carlos Henrique Escobar (STENGERS, 2000, p. 9), “‘Medeia’ não é apenas um personagem ou uma das tragédias de Eurípedes, ela caracteriza, mais do que qualquer outra tragédia, a força e a radicalidade de um questionamento”. Em seu prefácio a *Lembra-te de que sou Medeia*, ele acrescenta: “Medeia é um grito, uma imagem desenraizada e aérea que atropela, surpreende e paralisa o projeto Grego-Occidental” (2000, p. 12). E mais adiante: “Medeia é um lugar para diferentes e exigentes reflexões críticas sobre aquilo que os corpos e as falas se tornaram no Ocidente” (2000, p. 18). Por último: “Medeia é uma cena terrível e maravilhosa, isto é, a vida que quer alcançar a si mesma (se pensar no *pensar pesado do pensamento*), e então aprendemos com ela que nos demoramos e, até mesmo, que ainda não nos começamos” (2000, p. 21). A

---

<sup>2</sup>As diásporas contemporâneas, tanto no âmbito legal quanto na ilegalidade, além das migrações forçadas (especialmente na Ásia e na África), podem ser melhor compreendidas ou avaliadas à luz do mito, que há muito põe em xeque as relações de identidade e alteridade, as fronteiras da civilização e da barbárie, a legitimidade do poder coletivo e os direitos individuais, notadamente a condição da mulher.

longa citação se justifica por corroborar o nosso pensar acerca da referida personagem trágica sob um viés crítico e também filosófico.

Em se tratando de Medeia, não só os filósofos, mas também psicólogos, psicanalistas e outros criadores de sistemas ousaram “se apropriar” do mito para ilustrar uma de suas teses, assinala Isabelle Stangers (2000, p. 25). Maria Helena da Rocha Pereira, que fez uma tradução para a *Medeia* de Eurípides (nesta pesquisa optamos pela do Grupo Trupersa, Trupe do Teatro Antigo, de 2013), lembra que já existe um “complexo de Medeia”<sup>3</sup>. Aos que tentaram se aproximar dela no teatro (Eurípedes, Sêneca, Pierre-Corneille...), ela impôs seu enigma, “aterrador desafio de uma mulher que mata seus filhos e sobrevive”, continua Stangers (2000, p. 26). Mais que isso, ela “se tornou a ‘mãe’ de um povo glorioso, rival e depois aliado,

---

<sup>3</sup> Na literatura médica, está associado a diferentes tipos de filicídio, entre eles o de retaliação (Wilczynski, 1995), no qual o ódio a uma pessoa é deslocado à criança. É o caso de Medeia e de muitos outros encontrados nas páginas policiais. A pessoa alvo dos sentimentos de ódio e do filicídio é em geral o parceiro do perpetrador. Como a fonte de angústia nos filicídios de retaliação é o parceiro sexual do perpetrador, estes assassinatos são denominados "Complexo de Medeia". Mas quão típico são os filicídios da vida real, quando comparados ao caso protótipo de Medeia?

O mito e o Complexo de Medeia certamente são populares e encontrados de forma recorrente na ficção, em estereótipos como o ditado americano "*hell hath no fury like a woman scorned*" (não existe fúria como a de uma mulher traída). Exemplos na ficção são encontrados no filme *Atração Fatal (Fatal Attraction)*, no qual a amante rejeitada direciona sua atenção assassina ao ex-amante, sua mulher, filha e até mesmo ao coelhinho de estimação. Entretanto, segundo Wilczynski (1995), homens e não mulheres são muito mais propensos a cometer assassinatos de retaliação. Homens e mulheres tendem a matar seus filhos por razões bastante diferentes: homens são geralmente associados a retaliação, disciplina ou rejeição por parte da vítima. As mulheres, por outro lado, matam pois o filho não era desejado (tipicamente neonaticídio, cuja mãe escondeu a gravidez); porque o assassinato foi percebido como melhor escolha para criança (filicídio altruísta); ou porque a mãe estava em estado psicótico no momento do crime.

Especificamente no que tange ao "Complexo de Medeia", Farooque (2003) relata que este foi descrito no auge da psicanálise (1944) como o "*ódio inconsciente de uma mãe por sua filha que amadurece, vista como uma rival em potencial.*" Mesmo na época áurea da psicanálise, o construto passou por diversas críticas pois, para começar, Medeia não teve filhas, mas filhos com Jasão e estes autores se apoiavam em construtos irrefutáveis e tautológicos iniciados em Freud (ex. a existência de impulsos filicidas em todas as mães). Farooque argumenta que, ao final do século 20, é aparente que estes construtos ajudaram muito pouco no entendimento da etiologia do filicídio e apenas distraíram investigadores científicos de fatores mais mundanos e práticos como uso de drogas ou capacidade intelectual do perpetrador.

Outros dois aspectos estão associados ao Complexo de Medeia: ataques a outras pessoas e violência doméstica. Um aspecto do mito que realmente é bastante típico dos casos reais é a história de abuso físico e emocional no relacionamento. Na peça de Eurípides, Jasão humilha Medeia e a rebaixa de esposa a amante, chamando-a de bárbara e inferiorizando-a em comparação à Gláucia (abuso emocional). A porcentagem de mulheres filicidas abusadas nos relacionamentos é contraditória na literatura, variando de um terço das amostras investigadas a 80%. Em contraste, poucos homens filicidas relatam terem sofrido violência doméstica, embora muitos tenham sido apontados como maridos violentos anteriormente ao assassinato.

Embora o mito de Medeia seja poderoso na descrição de um filicídio motivado por ciúme e rejeição, ele é apenas isto, um mito, não encontrando ressonância nos casos reais analisados na literatura. (MARS DEN, 2010)

submisso e depois reverenciado, do império persa”, que até hoje, sob outro nome, vive ou sobrevive de modo extremado.

O mito em torno da personagem vem de muitos séculos, ainda anterior a Homero, havendo referências ora como princesa, ora como divindade em Hesíodo (*Teogonia, Os Trabalhos e os Dias*), sendo, todavia, mais conhecida pela peça homônima de Eurípedes (431 a.C.) e pelo destaque conferido à personagem feminina, heroína adventícia, no poema épico de Apolônio de Rodes, *A viagem dos Argonautas*. Enquanto Eurípedes nos apresenta o lado mais sombrio da maga, que vai do sofrimento pelo abandono ao calculado ato de vingança, Apolônio descreve uma jovem com laivos romanescos, que treme de amor ao ver Jasão, ruboriza, hesita e tem um sonho revelador. Em outra aproximação filosófica, dessa vez no período helenístico (o mesmo do poema apoloniano), desenvolvemos uma leitura alegórica do sonho de Medeia e o do médico Hipócrates, ao tratarmos, na ocasião, de cura e loucura no mundo antigo. Arriscamos, em paralelo, uma aproximação ou diálogo com Foucault para tentar compreender essa imagem onírica: de um lado Hipócrates, que é visitado, em sonho, por três entidades ou divindades – *Alétheia* (a Verdade), *Doxa* (a Opinião) e Asclépio (patrono da medicina, filho do deus Apolo). Em questão, a loucura de Demócrito, filósofo mais conhecido pela teoria atomista, afeito à vida solitária. Seu riso, tomado como sem propósito, incomodou seus concidadãos abderitas, que defendiam tratar-se de loucura e exigiam a cura do filósofo pelo médico Hipócrates. Do outro lado, Medeia, princesa da linhagem do Sol, filha de Eetes, irmão de Circe, feiticeira que também terá um sonho premonitório. A sobrinha, igualmente versada nas artes mágicas, é sacerdotisa de Hécate, a quem presta culto no templo com outras 12 jovens virgens. No sonho de Medeia, ela se vê realizando as provas que competiam a Jasão, o grego, realizar. Ela tem de escolher entre ficar com os pais ou seguir com o forasteiro. Assim, a dúvida da véspera, qual no caso de Hipócrates, dá lugar, em sonho, a uma ação (*agôn*); desperta, a uma decisão que mudará o rumo de sua vida. Em comum com o médico, além do sonho e da ação, um símbolo: a serpente.

Bem e mal estão intimamente associados a este animal-símbolo, a serpente, presente em diferentes tradições religiosas, adotada por diferentes ciências e representada nas mais diversas situações. Ambivalente, traz em si a cura para o próprio veneno capaz de matar. “No culto do deus da medicina Asclépio (Esculápio) cabia papel importante à serpente (com referência a sua mudança de pele) como símbolo de contínua auto-renovação” (BECKER, 1999, p. 255). Ele teria aprendido a arte de curar com o centauro Quíron, o mesmo que educou Jasão e outros heróis gregos. Asclépio teria tomado parte na expedição Argo, atuando como cirurgião.

Sua reputação, contudo, foi posta em xeque ao trazer de volta à vida os mortos. Fulminado por Zeus, foi transformado na constelação de Ofiúco (“O portador da serpente” ou “O Serpenteiro”), que fica entre Sagitário e Libra. Costuma ser representado segurando um bastão com uma serpente em volta, o que veio a se tornar o símbolo da medicina.<sup>4</sup> Na *Argonautiká*, Hécate, deusa do submundo, Senhora das Encruzilhadas, traz na cabeça “terríveis serpentes”, assim nos relata Apolônio de Rodes (Canto III, v. 1200ss.); ele também descreve a serpente enrodilhada que guarda o Velo de Ouro (motivo da expedição dos Argonautas) no sombrio bosque de Ares. Invocando o Sonho (*Hypnos*), “o mais alto dos deuses”, a jovem Medeia enfeitiça a serpente de mil anéis (Canto IV, v. 150). Na peça de Eurípedes, depois dos crimes praticados, Medeia escapa num carro puxado por serpentes, presente do deus Sol/Hélio/Apolo.

Poder-se-ia ler aí uma alegoria do triunfo do racional ironicamente posto em cena pelo recurso de um *deus ex machina*? Ou, contrariamente, a sobrevivência de tempos primevos com toda sua vontade de potência desferida contra os limites civilizacionais? “Ou será”, nos dirá mais uma vez Isabelle Stengers:

que esse dragão, que, de repente, significa sua quase divindade, é o signo de que Medeia, a mulher, despojou – terrível carne viva – os fios que teciam suas ligações humanas, e tornou-se aquela que havia esquecido, traído, para se tornar grega e fêmea, e tornou-se essa verdade que leva seu nome, Medeia?<sup>5</sup>

Em vez de “suicídio da tragédia”, como sugere Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, lemos uma reafirmação do trágico, ou melhor, o instante inaugural deste, já que os gregos do período clássico não o teriam conhecido. O trágico Eurípedes põe em cena um drama medonho: uma mulher estrangeira, abandonada pelo marido, expulsa da pátria que lhe serviu de exílio, não sem antes perpetrar a maior das vinganças. Ela, no entanto, sai ilesa de seus crimes e antes de praticá-los, expõe, mais de uma vez, a condição da mulher, bárbara ou grega:

Mulheres de Corinto, deixo o lar  
para evitar que línguas vis me agridam:  
gente soberba é o que não falta, atrás  
da porta ou porta afora, mas o afável  
suporta o estigma de pueril: o homem  
em tudo vê injustiça e odeia o próximo  
quando com ele topa, indiferente  
se a dor terrível lhe ruma as vísceras.  
(...)  
Entre os seres com psique e pensamento,  
quem supera a mulher na triste vida?  
Impõe-se-lhe a custosa aquisição  
do esposo, proprietário desde então

<sup>4</sup> Cf. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Bord%C3%A3o\\_de\\_Asc1%C3%A9pio](http://pt.wikipedia.org/wiki/Bord%C3%A3o_de_Asc1%C3%A9pio). Acesso em 05/02/2014.

<sup>5</sup> Op. cit. P. 30

de seu corpo – eis o opróbrio que mais dói!  
 E a crise no conflito: a escolha re-  
 cai no probo ou no torpe? À divorciada,  
 a fama de rampeira; dizer *não!*  
 ao apetite másculo não nos  
 cabe. Na casa nova, somos mânticas  
 para intuir como servi-lo? Instruem-nos?  
 (...)  
 Quando a vida em família o entedia,  
 o homem encontra refrigerio fora,  
 com amigo ou alguém da mesma idade.  
 A nós, a fixação numa só alma.  
 “Levais a vida sem percalço em casa”  
 (dizem), “a lança os põe em risco.” Equívoco  
 de raciocínio! Empunhar a égide  
 dói muito menos que gerar um filho.<sup>6</sup>

Mais adiante, é a voz do Coro (e por que não dizer a voz do poeta), formado por mulheres coríntias (ainda que a interpretação fosse exclusivamente feita por homens), que se faz ouvir, ressaltando a condição feminina de mãe, mulher, esposa, cidadã e sábia.

Em inúmeras ocasiões frequentei  
 debates não restritos ao círculo das mulheres;  
 Não fui imperita no palavreado sutil.  
 Reivindico para nós o convívio da musa  
 que nos aprimora a ciência,  
 de uma fração de nós...  
 Na vasta galeria de tipos femininos,  
 talvez encontres um exemplário diminuto  
 que não pareça ser avesso à musa.<sup>7</sup>

“Que significa Medeia? Para alguns existe aí o testemunho histórico de um mundo esquecido. Um mundo ‘matriarcal’ que os gregos aqueus destruíram mas ainda temem” (2000, p. 40). Em consonância com a historiadora Maria Regina Candido, em *A feiticeira na Atenas Clássica* (2004) e *Medeia, mito e magia através do tempo* (2010), a pensadora francesa retoma o mito da Grande Mãe, “mito que deixa transparecer a execução de rituais de magia e de encantamento associados ao uso de ervas e raízes – *phármaka* e *epoda*, que tanto tinham o poder de curar – como o episódio do rei Egeu, quanto matar, como o caso de Gláucia e Creonte, ambos narrados na poesia trágica *Medeia* de Eurípedes” (CANDIDO, 2010, p.53). Sobre o mundo esquecido, acrescenta Stengers:

Um mundo onde as mulheres reinavam, sacerdotisas de uma Deusa temida. Mãe e Morte ao mesmo tempo. Medeia traiu sua pátria, Cólquida, entregando o Velo de Ouro a Jasão e matando seu irmão mais moço, cujos membros dispersou pelo mar para

<sup>6</sup> Eur. *Med.* vv. 214-220.230-251.

<sup>7</sup> *Ibidem.* Vv. 1.081-1.089.

retardar seus perseguidores. (...) Mas quando Medeia se torna Medeia, a ordem divina dos gregos desmorona. O Sol não é mais Apolo, tem parte com a morte, a luminosa fonte de vida se mostra, de repente, unida à escuridão infernal. E as leis da culpabilidade, do remorso e da justiça caem por terra. Num só ato, Medeia, infanticida, é expurgada da sua traição. Ela volta a ser a Mãe, reencontra a soberania que renegou para se tornar grega. (STENGERS, 2000, p. 42-43)

Outrora deusa, Medeia passa a ser respeitada como sacerdotisa, a única capaz de transitar entre os universos ctônico e olímpico, apta a entrar em contato com as divindades do mundo subterrâneo, como Hécate, em Atenas; Deméter e Perséfone, em Corinto; e a deusa olímpica Hera Akraia no santuário de Perachora. Seu exílio em Corinto, a convite do rei Creonte, fora marcado por um compromisso: pôr fim à desgraça – *limos* – e à fome – *loimos* – que assolavam esse território. Bênção, maldição, cura, loucura e morte compõem a travessia dessa heroína, marcada por rituais de sangue, “que permaneceram na memória dos gregos” (CANDIDO, 2010, p.112). Ela, no entanto, a estrangeira, seguirá em exílio. Errando por diferentes lugares, qual Nietzsche, andarilha e solitária, muito além de si mesma. Para além do bem e do mal.

No primeiro capítulo, intitulado “Poéticas do Exílio: da tradição clássica às narrativas contemporâneas”, apresentamos uma contextualização e teorização da temática proposta, elencando e definindo algumas categorias como identidade, alteridade, fronteira, deslocamento, grego, bárbaro, estrangeiro, que serão retomadas nos demais capítulos. Nossa fundamentação teórica está pautada em estudos críticos de teatro, estudos pós-coloniais, em maior medida, e na literatura comparada, operando com alguns conceitos como intertextualidade, reescrita, releitura, além da estética da recepção. Pretendemos desenvolver um quadro comparativo das assim chamadas “poéticas do exílio”, tomando como parâmetro duas obras: uma clássica, outra contemporânea.

A ideia de estrangeiridade, nomadismo ou simplesmente deslocamento é o que parece soar na voz da personagem *Mulher* na peça *Medea en Promenade* (2012): “Seria esse o meu lugar? O lugar de minha mágoa esquecida?” (GÓES, 2012, p.6). A pergunta reforça uma antiga reivindicação das mulheres, não só de Atenas, mas de muitos outros lugares, especialmente as estrangeiras e de poucos recursos: qual meu lugar no mundo? Em suma, cumpre indagar como o homem se coloca em relação ao exílio no séc. V a.C. e no séc. XXI, o que é o estrangeiro no séc. V e como ele se constitui neste século. A pergunta continua a ressoar: nas praças públicas, nos presídios, nos hospitais, nos palcos do Brasil e do mundo. Talvez seja uma forma de lembrar tantas vítimas da traição, do abandono, do desprezo ao longo da história,

um grito de socorro, de desespero, face ao alheamento neste novo e velho mundo. Acreditamos que o fato de suscitar reflexões como essas reforça a importância desta investigação.

Nesse sentido, são discutidas relações entre tradição e modernidade, considerando uma possível aposta de renovação do clássico, incluindo a leitura de dispositivo proposta por Agamben em *O que é o contemporâneo? e outros ensaios* (2009), pauta ainda do primeiro capítulo com implicações no segundo capítulo, que apresenta análise da *Medeia* de Eurípides, retoma categorias elencadas e definidas no primeiro capítulo, propõe uma apreciação crítica de sua recepção.

Entre os autores com os quais dialogamos durante a pesquisa, destacamos: Antonis K. Petrides, Aurora López – Andrés Pociña, Bruno Gentili, Franca Perusino, Donald J. Mastronarde, Dora Leontaridou, Duarte Mimoso-Ruiz, Edith Hall, Jan Parker e Timothy Mathews, Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, Marianne Hopman, Martin Revermann e Peter Wilson, Melissa Mueller, Ruby Blondell, Mary-Kay Gamel, Nancy Sorkin Rabinowitz e Bella Zweig, além dos que publicaram no volume *MEDEIA – No Drama Antigo e Moderno* (1991), que também sinaliza para a recepção do mito em diferentes áreas do saber. Também invocamos para fundamentar este estudo e apontar caminhos de discussão: Gaston Bachelard, Pierre Brunel, Alberto Bernabé, René Girard, Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Isabel Jasinski e Maria José de Queiroz. O escopo variado pode ser justificado pelo amplo interesse que o mito desperta e pela multiplicidade de versões, interpretações e montagens em torno dele, uma das quais aqui apresentamos.

No terceiro capítulo, é analisada a peça *Medea en Promenade*, de Clara de Góes, por meio da qual percebemos um diálogo com alguns autores contemporâneos, entre eles: Derrida, Lacan, Deleuze, Agamben, Spivak. Discutimos a recepção de Eurípides pela historiadora, poeta e dramaturga, bem como sua leitura/(re)escritura referente ao exílio, tomando emprestado da literatura comparada outros conceitos, como influência, dialogismo e intertextualidade. Dos autores que discutem o teatro contemporâneo, tomamos como parâmetro as concepções de Patrice Pavis, Marie-Claude Hubert, Albin Lesky, Jaqueline de Romilly, além de Peter Szondi.

Eis alguns reflexos do mito e, mais precisamente, da tragédia de Eurípides, no espetáculo *Medea en Promenade. A história de Medeia para além do tempo*: a condição da mulher, o exílio, o esquecimento, o horror. Diante dela, só o vazio, como um imenso oceano no escuro. Talvez aí esteja a chave. Embora escuro e supostamente vazio, ele está cheio. Em sua

imensidão, ora silente, ora movente e barulhenta, inúmeras revoluções se operam, interna e externamente. Como nos desertos, nas savanas, nas florestas, há fluxos migratórios contínuos; muitas vezes solitários, como os de algumas baleias e tubarões; outras vezes coletivos, como os de cardumes de peixes menores. Porque antes da humanidade, a natureza selvagem conheceu e ainda experimenta a errância por razões não muito diferentes: sobrevivência, disputa territorial, catástrofes ambientais.

Seria, pois, diferente com Medeia? Quantos reveses, segredos, dores, perdas enfrentou em suas incansáveis travessias? Não sabemos quanto tempo ela teria levado em seu exílio, e, antes dela, os Argonautas em sua empreitada rumo ao Velocino de Ouro. Míticas ou históricas, trata-se de velhas e novas buscas, movidas por distintos e também semelhantes ideais, como conhecimento, aventura, poder. Do mar da Cólquida ao mar da Grécia, da tradição oral, anterior aos poemas homéricos, à ópera contemporânea. Que fio a conecta ao nosso século? Por que ainda mergulhar no seu mito de amor e desespero, dor e vingança? Seriam esses os fios de tensão que ainda reverberam em diferentes culturas, línguas, performances? Quem ou o que melhor representa Medeia nos séculos XX e XXI? Seria o exílio, além da vingança, condição determinante? Ou tão-somente o ciúme, como insistem defender alguns? E que dizer de sua magia, do culto à Hécate, da ascendência divina, do assassinato/sacrifício do irmão e dos filhos?

O grego de Salamina dá voz à estrangeira Medeia, uma mulher escorregadia, qual serpente, muitas vezes dissimulada, senhora de si, mesmo em terra estrangeira; em seguida, aos servos, mas poderiam estes subalternos, outrora e agora, realmente falar? Quem lhes empresta a voz no palco? Quem realmente fala e como fala? Estas são questões que atravessam nossa escrita. A despeito dos atos praticados, ela segue incólume, em fuga performática num carro alado puxado por serpentes ou dragões, presente do deus Sol. Quem o conduz: uma maga, princesa outrora, sempre bárbara. Qual Atena, Aracne e Ariadne, Medeia faz uso de fios mágicos. Das suas mãos, entrecruzamentos de fios e feitiços. Ela põe nas mãos da inocência um funesto destino; pelas próprias mãos, põe fim à inocência. Talvez a resguarde desse modo. Pelo fim promove um novo começo. Sua dor é imensa. Que mulher ou que mulheres ela ainda representa? Que significa trazê-la para a cena hodierna?

Mar violado, honra ultrajada. Depois de trair os seus, Medeia se une, em himeneu, ao conquistador grego ainda em solo estrangeiro, o que talvez reforce a condição de exílio. Seria esta a condenação de Medeia ou sua efetiva libertação? Se nos apoiarmos em Sartre,

encontraremos a resposta na própria pergunta, afinal estamos “condenados à liberdade”. Do mito à lenda, passando pela tragédia de Eurípides e pelo poema épico de Apolônio de Rodes, assinalamos uma “poética do exílio”, posto que aqueles que a escrevem também se encontram, de uma maneira ou de outra, em igual condição. Mas trata-se do mesmo exílio? Como este se configura no séc. V a.C. e hoje, no séc. XXI? É essa a discussão que encetaremos nos capítulos a seguir.

## 2 CAPÍTULO 1 – POÉTICAS DO EXÍLIO: DA TRADIÇÃO CLÁSSICA ÀS NARRATIVAS CONTEMPORÂNEAS

### Exílio

*Quando a pátria que temos não a temos  
Perdida por silêncio e por renúncia  
Até a voz do mar se torna exílio  
E a luz que nos rodeia é como grades.*  
(Sophia de Mello Breyner Andresen)

(...)

*Ó inimigo do sol  
O porto transborda de beleza... e de signos  
Botes e alegrias  
Clamores e manifestações  
Os cantos patrióticos arrebatam as gargantas  
E no horizonte... há velas  
Que desafiam o vento... a tempestade e franqueiam os obstáculos  
É o regresso de Ulisses  
Do mar das privações  
O regresso do sol... de meu povo exilado  
E para seus olhos  
Ó inimigo do sol*  
(Discurso no mercado do desemprego, Samih Al-Qassim<sup>8</sup>)

### 2.1. Lugar do estrangeiro no exílio e para além dele: da Antiguidade Clássica à época contemporânea

Para além da “inquietante modernidade da tragédia grega”, conforme assinala Bernard Mezzadri,<sup>9</sup> a estranha fascinação exercida sobre nós retoma e reforça temas tão pertinentes na Antiguidade quanto na Contemporaneidade. Trata-se, segundo nossa compreensão, apoiada em Jean-Pierre Vernant, um dos autores que fundamentarão esta pesquisa, de dois polos cuja distância espaço-temporal não os impede de alcançar certo equilíbrio, especialmente quando esses polos são representados pelo mito e pela política<sup>10</sup>. Nesse sentido, pretendemos mostrar quanto o passado, um em particular, reverbera no presente, afinal: “Entre passado e presente, entre a pesquisa erudita sobre os tempos antigos e a participação ativa nas lutas de hoje, apesar dos contrastes que os opõem, existem interferências,

<sup>8</sup> Samih Al-Qassim nasceu em Zarqá, no seio de uma família drusa. Formado professor, depois da publicação de seus primeiros poemas foi proibido pelos israelenses de exercer a profissão.

<sup>9</sup> *L'inquiétante modernité de la tragédie grecque*. Revue Europe, 1999, vol. 77, no. 837-838. Paris: 1923.

<sup>10</sup> VERNANT, 2009.

deslocamentos, zonas de encontro (...).” (VERNANT, 2009, p. 22). E nessas zonas de encontro, há muito de luz e sombra, o que vai reclamar do poeta, ou do sábio, acurada atenção, para, no dizer de Giorgio Agamben, não se deixar cegar: “Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade.” (AGAMBEN, 2009, pp. 63-64). O pensador italiano, assim nos parece, dialoga com Vernant na leitura que faz do contemporâneo, afinal: “A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – com a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.” (AGAMBEN, 2009, p. 69). A seguir atesta que o germe do que vem chamando “contemporaneidade” tem seu lugar no passado, no arcaico: “De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (idem). Trata-se, portanto, de pensá-la como exigência, não apenas como vontade, o que muito pode dizer da arte:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte do não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos. (VERNANT, 2009, p. 70)

Foi buscando entender essas margens e o porquê de tantas travessias, muitas delas forçadas, que elegemos o tema do exílio, haja vista constituir objeto de interesse não só dos Estudos Clássicos, mas também dos Estudos Culturais, por exemplo. Como salienta Jan Felix Gaertner<sup>11</sup>, o exílio “tem sido um dos temas literários mais produtivos em literatura do século

---

<sup>11</sup> GAERTNER, Jan Felix. “The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity” In GAERTNER, Jan Felix (ed.). *Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*. Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava. Vol. 83. Leiden, Boston, 2007. Constitui uma das mais importantes fundamentações teóricas desta dissertação, junto à obra de Sara Forsdyke sobre o exílio, *Exile, Ostracism, and Democracy*, referida por Gaertner, no que toca à importância do exílio para a Antiguidade e sua perene atualidade. Os autores também fornecem importantes definições que contemplam algumas categorias eleitas para análise: identidade, fronteira, deslocamento, bárbaro, civilizado, poder. A publicação editada por Gaertner tem seu germe no Seminário Clássica Corpus Christi em “Exílio e Exilados” na Universidade de Oxford (Michaelmas, 2001), cujo “objetivo central foi mostrar que o tema do exílio na Antiguidade não é de modo nenhum limitado aos três exilados mais proeminentes:

XX” (GAERTNER, 2007, p. 1) em associação a temas relacionados de distância, separação, deslocamento, desprendimento e diáspora, muito presentes em obras de escritores oriundos dos regimes totalitários da região central e da Europa Oriental, como Thomas Mann, Nabokov, ou Brodsky. Estes são alguns dos escritores elencados por Maria José de Queiroz (1998) no trabalho *Os males da ausência, ou A Literatura do Exílio*, no qual discute o lugar do estrangeiro no exílio e para além dele. Além de designar o termo, traça um panorama da Antiguidade à época contemporânea. Faz alusão ao primeiro exilado: “O mais remoto exílio de que se tem notícia, sofreu-o Sinuhe, um cidadão egípcio (...). Isso aconteceu no ano 2000 a.C., segundo o texto traduzido por Chabas (François-Joseph Chabas, egiptólogo francês).” (QUEIROZ, 1998, p. 20). Sobre o vocábulo EXÍLIO e seus vínculos semânticos, a autora aponta a ligação do termo às expressões *mal du pays* (fr.), *homesickness* (ingl.), *Heimweh* (al.). Estes, por sua vez, estão associados à ideia de perda e desarraigamento e podem traduzir, “senão uma, todas as infinitas acepções da *saudade* portuguesa, da *morriña* galega, da *soledad* castelhana, da *Sehnsucht* germânica. De emprego corrente nas línguas românicas e no inglês, *nostalgia* tem história à parte”. Ela acrescenta que “o léxico do exílio e dos seus males está longe de elucidar o próprio exílio na sua relação com o tempo, com o meio e com as ideias (...)”, o que muito significa para o nosso trabalho, que tantas vezes se viu às voltas de indefinições metodológicas e teóricas a esse respeito. Com isso, reiteramos a compreensão do exílio enquanto *mal da ausência*:

Sofrido e padecido por exilados, banidos, desterrados, degredados, proscritos, deportados, o mal do exílio tanto se inclui num dos capítulos mais pungentes da história universal da infâmia como nas páginas da literatura ou no prontuário médico das patologias mentais. (QUEIROZ, 1998, p. 20)

Em nossa pesquisa, propomos um diálogo entre Eurípides, poeta grego do século V a.C., e Clara de Góes, dramaturga brasileira contemporânea, em relação ao mito de Medeia, especialmente no que toca ao exílio, que, ainda segundo Gaertner, tornou-se um tema central na literatura pós-colonial<sup>12</sup>, e, além disso, pelo menos a partir de Nietzsche em diante, o exílio

---

Cícero, Ovídio, Sêneca, mas que este *exilium trias* tem de ser colocado num longo discurso maior e mais complexo do exílio e deslocamento, variando de Cinismo a Antiguidade Tardia. O presente volume adota uma mesma perspectiva mais ampla, seguindo as tradições de conceitos e motivos dos antecedentes orais da *Ilíada* e da *Odisséia* para baixo para a idade de Petrarca e demonstrando o imenso impacto dessas tradições no caminho em que os indivíduos percebidos e descreveram seu (real ou metafórico) exílio” (Prefácio. Tradução nossa).

<sup>12</sup>Cf. Gurr (1981), Ashcroft / GRIFFI / Tiffin (2003) 28: "o tema do exílio é, de algum sentido presente em toda essa escrita", e ver, por exemplo, Chancy (1997) sobre a literatura do Caribe, Moeller et al. (1983) e Alvarez Borland (1998) sobre a literatura latino-americana, Jones et al. (2000), Marquard (1978), Ibrahim (1996) e Mudimbe - Boye (1993), sobre vários autores africanos, e, por exemplo, Horrocks / Kolinsky (1996) e Bader

é uma comum metáfora para a alienação da intelectualidade<sup>13</sup> moderna e pós-moderna. Nosso intuito, porém, é mostrar como ocorre o que ora chamamos “diálogo” entre Eurípides e Clara de Góes, numa perspectiva bakhtiniana<sup>14</sup>, mas sobretudo comparada (BRUNEL & CHEVREL, 2004), buscando imprimir outra leitura para o mito de Medeia, paralela ou além da metáfora, especialmente voltada para os constantes deslocamentos da heroína. Afinal a experiência do exílio “é dinâmica e contraditória. Ele mantém um ir-e-vir entre aqui e em outros lugares, entre o passado e o futuro, entre nostalgia e esperança, entre exclusão e inclusão, entre o eu e os outros. Daí seu infortúnio, mas também sua riqueza” (SPÂNU, 2005, p. 3). Entendemos tratar-se de uma imagem, como atesta a iconografia, sobretudo da pintura cerâmica ática, que muitas vezes a retrata no carro do Sol puxado por serpentes, representativa dessa passagem/travessia, desse fluxo contínuo, tão feminino e também tão humano, de seguir em frente, haja o que houver. Essa imagem não diz apenas acerca do passado, ela simboliza a força de quem teve a honra ultrajada, como bem salienta Adriane da Silva Duarte em *O melhor do teatro grego* (2013, p. 197), para quem o motor da tragédia de Eurípides é a honra, não o ciúme. Para compreendê-la, segundo Maria Helena da Rocha Pereira (1991, p.30, *sic*), é preciso ir-lhe ao encontro. Afinal, trata-se de uma

figura terrível e fascinante que, quando vê fechados todos os caminhos para a felicidade, ainda tem força para gritar, com aquela clareza e concisão do latim argênteo de Sêneca, que ainda resta ela: *Medea superest*. Exótica, feiticeira, mas humana, ela aí está: o enigma aliciante de uma alma que se debate e dilacera numa situação-limite.

Partimos dessa reflexão para discutir as contínuas travessias de Medeia, algumas por livre escolha, outras sob a insígnia da expulsão, e assim constituir nosso tema, que se justifica pela relevância em diversos âmbitos acadêmicos e culturais, como assinala, mais uma vez, Jan Felix Gaertner, que também fundamenta nossa pesquisa<sup>15</sup>:

---

(1984) sobre o tema do exílio na literatura das comunidades migrantes do primeiro mundo. (*apud* GAERTNER, 2007, p. 1)

<sup>13</sup>Cf. Goldhill (2000) 1-7 e Eagleton (1970).

<sup>14</sup> RIBEIRO & SACRAMENTO, 2010, pp. 37-62.

<sup>15</sup> Fizemos um levantamento junto ao Banco de Teses e Dissertações dos Periódicos CAPES e constatamos 71 registros sobre o exílio, mas apenas um no Ceará, indisponível para consulta *on-line*. Trata-se da dissertação de Mestrado Acadêmico em Psicologia intitulada “Subversão, clandestinidade e exílio na ditadura militar brasileira pela perspectiva freudiana”, defendida em 01/06/2011, sob autoria de Emanuel Ramos Sales. Disponível na Biblioteca da Unifor (Psicanálise). Na mesma data, Luis Henrique da Silva Novais defendeu “Brasil, terra de exílios: identidade nacional em *Amar, verbo intransitivo*”, dissertação de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João Del Rei.

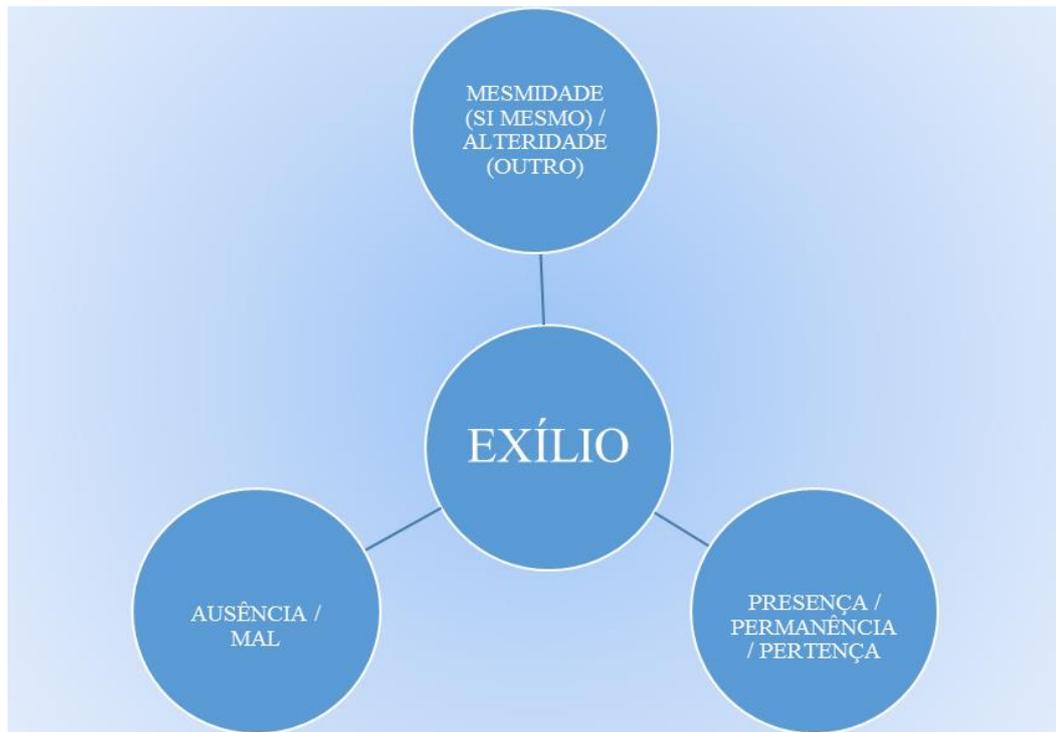
Este aumento da reflexão sobre o exílio no século XX não tem só influenciado pesquisa em ciências sociais e línguas modernas, mas ele também deixou a sua marca nos clássicos, cujo interesse nos exilados da antiguidade tem crescido continuamente nos últimos cinquenta anos. Este erudito interesse tem, contudo, sido largamente dirigido para os três mais proeminentes escritores antigos que foram para o exílio, o *'exilium trias'*<sup>16</sup> Cícero, Ovídio e Sêneca, o Jovem; conceitos, além disso, modernos da literatura do exílio foram aplicados à literatura clássica, sem a cautela necessária. (2007, p. 1)

A fim de delinear o objetivo desta pesquisa, evitando cometer alguns dos erros apontados por Gaertner, propomos a seguinte síntese para o mito assinalado: fuga – exílio – barbárie: da Cólquida a Iolcos, a Corinto, a Atenas, à Pérsia. No poema *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes (Livro III), que é posterior à tragédia de Eurípides, mas narra fatos anteriores ao exílio em Corinto, Medeia é descrita em crescente transformação: discípula e sacerdotisa de Hécate, *pharmakía* (conhecedora das técnicas de poções e encantamentos), triplamente estrangeira<sup>17</sup>: “por trair a família, perdendo a legitimidade de uma pátria; por nunca permanecer em nenhum outro país; por ser uma mulher que desafia as convenções sociais” (CARREIRA, 2007, p. 69). Por ocasião da fuga, após assumir o que fazer, mesmo tendo relutado a princípio, considerando, inclusive, a hipótese do suicídio, revelará, no Livro IV do poema apoloniano, seu lado mais obscuro. Ao quebrar o laço fraterno, a *philía*, ela declara sua independência da família e abdica do direito de qualquer proteção dela. “Torna-se, definitivamente, numa estrangeira, sem pátria para onde ir.” (Op. cit. P. 74). Propomos o seguinte diagrama, que engloba algumas das categorias associadas ao exílio, entre elas, a de estrangeiro:

Fig. 1 Diagrama propositivo sobre o exílio e algumas de suas categorias

<sup>16</sup> Cf. a título de Leopold (1904).

<sup>17</sup> Píndaro, na *IV Pítica*, também emprega o adjetivo *xeínas*, estrangeira.



Fonte: Elaborado pela autora

E que dizer da condição de estrangeiro, entendida como uma construção simbólica das relações sociais? Trata-se de uma problemática humana em relação à sua origem, suas relações, suas ideias, sua expressão? Para Isabel Jasinski (2012, p. 55), que também dialoga com Foucault, Agamben e Deleuze, há mais de uma leitura possível:

A condição de estrangeiro pode ser considerada um estado originário para a humanidade, referido ao trânsito de uma situação que nunca permanece a mesma. (...). A condição de estrangeiro quebra a estabilidade do estado instituído e a causalidade historicista, é o que permite questionar o *logos* paterno, observa Derrida. Pode ser usufruída em qualquer lugar, um-lugar-qualquer proporciona uma nova visão desmobilizada que atravessa fronteiras institucionais, nacionais ou de linguagem. Porém, no limiar de seu ser, entre a preservação e a mudança, o estrangeiro nem sempre deixa de estar subjugado ao sistema histórico, condicionado a um sistema ideológico, deste modo exercita sua condição de *homo sacer*<sup>18</sup> conforme o entende Agamben, escravo e liberto, humano e divino. O estrangeiro, de qualquer maneira, é o ser expulsado da *polis*. Exilado fora de si, passa a habitar o porvir, o espaço da criação, da arte, da ficção que não tem forma ou nacionalidade pré-estabelecida.

<sup>18</sup> Considerado como a figura mais arcaica do direito penal romano, o *homo sacer* se define como uma categoria de pessoa que não pode ser submetida ao ritual de sacrifício, por ser propriedade dos deuses, mas que, no entanto, pode ser morto sem que isso caracterize um crime. Sua especificidade está em sua autonomia, diz Agamben, porque é excluído tanto da comunidade humana quanto do mundo divino, estabelecendo uma zona que precede a separação entre sacro e profano, entre religioso e jurídico: “No caso do *homo sacer* uma pessoa é simplesmente posta para fora da jurisdição humana sem ultrapassar para a divina. (AGAMBEN, 2002, p. 89 *apud* JASINSKI, 2012, p. 36)

Para além do aspecto jurídico, político e social do exílio, ganha força a dimensão existencial desse deslocamento por vezes forçado, por vezes desejado, como assinala Gilbert Chaudenne, francês radicado no Brasil, em entrevista concedida a Wilson Coelho, da Universidade Federal Fluminense, sobre Literatura e Exílio:

O exilado é aquele que não está em casa em lugar nenhum, até no seu próprio país, até no seu próprio eu. Ele é o estrangeiro no sentido do romance de Camus, *O estrangeiro*. Ele não adere às coisas, nem ao amor, por exemplo, mola essencial da existência. Há nele algo que diz não, que recusa o mundo, que se recusa a ser o que ele é, *do mundo*. (...) Agora, o estrangeiro, no sentido administrativo da palavra e não no sentido de Camus, é alguém que vem de outro país e, como tal, pode não se sentir tão conveniente com os costumes deste novo país de acolhimento. Esse efeito existe realmente, mas com o tempo vai diminuindo, até quase desaparecer. Há uma osmose-identificação com o país acolhedor, hospedeiro. Mas depende do estrangeiro.<sup>19</sup>

A fala de Chaudenne toca num dos pontos que pretendemos demonstrar em nossa análise comparativa, apoiada, principalmente, em duas metodologias: revisão bibliográfica e estética da recepção. O ponto em discussão é o lugar do exilado. Haveria, de fato, identificação com o país acolhedor ou não seria mais uma acomodação à situação vigente? Nossa hipótese é reconhecer ou ler o exílio como dispositivo – termo técnico decisivo na estratégia do pensamento de Foucault, do qual foi tomado de “empréstimo” – não só político, mas também existencial, a partir da *Medeia*, de Eurípides, que a imortalizou como infanticida, não sem antes problematizar seu *status* de mulher estrangeira. O estrangeiro, segundo Pierre Vidal-Naquet<sup>20</sup>, tem seu lugar no teatro. Trata-se de uma questão fundamental, ele reitera, ao ser indagado sobre a questão particular da integração do estrangeiro. Para tanto, aponta dois exemplos da maior importância: Édipo – um estrangeiro cujo lugar definitivo estava situado em Tebas – e Dioniso, que é apresentado no início das *Bacantes* como o estrangeiro por excelência. E acrescenta que a reflexão trágica sobre os estrangeiros pode ser ainda hoje utilizada.

Propomo-nos fazer essa reflexão trágica considerando as duas obras escolhidas para análise: *Medeia*, de Eurípides (431 a.C.) e *Medea en Promenade*, de Clara de Góes (Rio de Janeiro, 2012). A primeira faz parte do período tardio do teatro ático de Eurípides; a segunda propõe um diálogo com a poética clássica, especialmente com o texto euripídico, sugerindo uma continuação para os acontecimentos já conhecidos do grande público. Trata-se de um texto

<sup>19</sup> Publicada na *Revista Icarahy*, n. 06/2011, p. 132.

<sup>20</sup> VIDAL-NAQUET, 1999, pp. 42-69.

da historiadora, poeta, psicanalista e dramaturga Clara de Góes<sup>21</sup>, dirigido por Guta Stresser<sup>22</sup>, com duas estreias nos palcos cariocas: 25/07/2012, para convidados, e 1º de agosto de 2012, no Centro Cultural da Justiça, para o público. Ambas recebem o texto clássico e prestam-lhe uma homenagem. Há intertextualidade e, como prefere Pavis, interculturalidade, dadas as configurações próprias do nosso tempo, entre elas, a crise do sujeito. A peça ficou em cartaz até 13/01/2013, no Teatro das Ruínas (Santa Tereza, Rio). No elenco, Vanessa Pasquale (*Medeia*), Ana Bugarim (*Glauce*), Sura Berdichevski (*Ama de Medeia*) e Francisco Taunay (*Corifeu*).

Na mitologia, Medeia é descrita como uma mulher apaixonada que comete atos perversos e fatais contra sua família, filhos e todos aqueles que se encontravam próximos. No espetáculo, a história transcorre no tempo do confronto entre o esquecimento e a responsabilidade desses atos. “*A Medea en Promenade* é uma Medeia sem memória e sem história, até que lhe descortine, novamente, o horror do seu ato. É, sem dúvida, uma montagem ousada e original”, afirma a diretora em informe da assessoria de imprensa do espetáculo à Secretaria Municipal de Cultura – FATE (Fundo de Apoio ao Teatro) por ocasião de seu lançamento.

“*Medea en Promenade* é uma montagem que não desenvolve propriamente uma história ou um drama no sentido aristotélico do termo. A história subjacente ao texto é forte

---

<sup>21</sup> Doutorado em Letras (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestrado e Graduação em História Social (UFRJ). É professora, psicanalista, com formação em Freud e Lacan, e poeta. Além dos artigos e trabalhos publicados em jornais e eventos, dentre os livros publicados, estão: *A vida pede um tempo* (Sette Letras, 2010); *Psicanálise e Capitalismo* (2008); *Pão e chocolate* (Garamond, 2002); *Bispo de Rosário: a via sacra dos contrários* (2000); *Gregório* (Sette Letras, 1997); *O cavalo do cão* (Sette Letras, 1997); *Abelardo, Heloisa* (Sette Letras, 1996); *Caravelas* (Sette Letras, 1994); *Jó* (1994); *Poeira* (Sette Letras, 1992); *Pedra do Morcego* (Sette Letras, 1991); *Cinema Catástrofe* (Taurus-Timbre, 1990); *As Aranhas* (Taurus-Timbre, 1989). Em produções artísticas e culturais, reúne: *Gregório* (1997 e 2006); *Le cheval du Diable* (2005); *Leitura Dramatizada da peça Abelardo e Heloísa* (1996/2003/2004); *Os filhos de Medéia* (2004); *Bispo do Rosário* (2000); *Oficina da palavra* (1999); *Ifigênia em Áulis* (de Eurípedes), (1998); *Édipo Rei* (1995); *O livro de Jó* (1994); *Peter Gynt* (1994); *O sonho de Strindberg* (1993); Conto de Franz Kafka, *Comunicação a uma academia*, (1992). Atualmente, Clara Góes possui vínculos profissionais com as universidades UFRJ e na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC).

<sup>22</sup> Fez sua primeira direção profissional no teatro com a peça *Medea en Promenade*. Reúne trabalhos como “O Vampiro e a Polaquinha”, de Dalton Trevisan, com direção de Ademar Guerra; “O Casamento”, de Nelson Rodrigues, com direção de Antonio Abujamra e João Fonseca; “Primeira Chuva no Deserto”, com direção de Camila Amado (2008); “Rita Formiga”, com direção de Domingas de Oliveira (2006); “Mais uma vez Amor”, com direção de Ernesto Piccolo (2003/04); e “Mais Perto – *Closer*”, com direção de Hector Babenco (2000). Faz parte do elenco fixo da Série “A Grande Família”, da TV Globo, desde 2001, seu primeiro e único papel na TV. Participou ainda dos quadros do Fantástico, “Conto ou Não Conto” e “Quem é mais inteligente”. No cinema, atuou em “Vingança” (2008); “A Grande Família – O Filme” (2007); “Nina” (2003); “Redentor” (2002); “A Partilha” (2001); “Bellini e a Esfinge” (2001); “Sexo Virtual” (2008); “Balada das duas mocinhas de Botafogo” (2006), “Tudo que Deus Criou” (2012); “As próximas horas serão definitivas” (2011), dentre outros trabalhos. Ela também dirigiu e produziu clipes para o marido, o músico Nervoso, que assina a trilha musical da peça.

demais e conhecida demais para que se possa evocá-la de modo mais direto. Ela nos serve, aqui, como um mito de referência”, acrescenta Guta Stresser. A autora, segundo Daniella Cavalcante, assessora de imprensa, busca reafirmar um espaço de pesquisa cênica, que se dê na intertextualidade da palavra da cena, permitindo estabelecer outra temporalidade de um tempo fora do tempo. Ela acrescenta ainda que o espetáculo aposta na poesia do texto, desenvolvendo uma carpintaria teatral contemporânea, sem ser linear no uso do tempo e do espaço. A peça, que fala sobre a raiva, não é sobre Medea, mas faz da personagem uma matriz que repete o modo como a ‘civilização branca ocidental’ tem tratado os ‘não brancos’.

Em entrevista realizada no Rio em 9 de maio de 2012, Clara de Góes, quando indagada sobre a escolha do mito, responde, o que bem poderia justificar nossa escolha: por que Medeia? “Porque Medeia se dá ou representa o limite da civilização ocidental, e eu acho que é o que a contemporaneidade está vivendo. Então escrevi a peça instaurando o discurso de Medeia no tempo atual. Eu acho que ela tem o sentido de errância (...)”

Sobre a motivação para retratar a temática do exílio na peça, ela afirma que a própria experiência, embora não se sentisse à vontade para falar sobre, e por achar que esse é um traço da sociedade contemporânea: “É impressionante o número de populações exiladas em acampamentos, várias gerações. Eu acho que é uma questão urgente *pra* contemporaneidade”. Sem dúvida, essa foi uma das primeiras inquietações que nos instigou a realizar a pesquisa, respaldada por pensadores atentos a sua relevância e perene atualidade. É o caso de Sara Forsdyke com o minucioso estudo *Exile, Ostracism, and Democracy* (2005), no qual investiga as origens históricas e os significados culturais e ideológicos do ostracismo com o propósito de lançar nova luz em tópicos centrais, como o surgimento da *pólis*, as origens da democracia e a relação entre eventos históricos, práticas culturais e as maneiras como a sociedade se representa para ela mesma. Confirmando uma de nossas hipóteses, que é ler o exílio no teatro ático e também no contemporâneo como dispositivo político, que primeiro aparece no interior da obra de Foucault; depois, num contexto mais geral (AGAMBEN, 2009, p. 29), a pesquisadora Sara Forsdyke<sup>23</sup> como que nos brinda com o seguinte argumento, basilar para nosso estudo:

O principal argumento deste livro é que há uma forte conexão entre exílio e poder político na Grécia arcaica e clássica, e que tal relação teve um efeito formativo no desenvolvimento ideológico e institucional das cidades-estados gregas. Especificamente (...) no período arcaico (750-500), as elites se confrontavam em competições violentas pelo poder e frequentemente expulsavam umas às outras de suas *póleis*. Eu chamo essa forma de conflito político de “política do exílio” e sugiro

<sup>23</sup> *Exile, Ostracism, and Democracy* – the politics of expulsion in ancient Greece. Princeton University Press, 2005.

que era particularmente instável, visto que as elites exiladas comumente chamavam aliados estrangeiros para ajudá-las a retornar as suas *póleis* e expulsar seus oponentes. Muitos dos desenvolvimentos institucionais das *póleis* arcaicas podem ser considerados como tentativas das elites de evitar conflitos armados pelo poder e a instabilidade política que eles acarretavam. Ao instituir organizações públicas formais e estabelecer leis, as elites tentavam impor uma rotação ordeira de autoridade política entre si. Tais tentativas de autorregulação das elites, entretanto, falharam em evitar conflitos intra-elites, embora eles tenham tido um papel importante em fortalecer as estruturas civis das primeiras *póleis* gregas. (*Introduction*, p. 1-2. Tradução nossa)

Afora a problemática do exílio e sua relação com a política, esboçada no argumento acima, mas desenvolvida nos dois primeiros capítulos de Forsdyke, reforçamos nossa escolha pela própria sedução em torno dessa personagem que há muito intriga diferentes pensadores e realizadores no âmbito estético. Afinal, quem é Medeia para inspirar tantas produções tão diferenciadas entre si e, ao mesmo tempo, tão próximas pelo que tensionam, evocam, suscitam? Para Luis Dolhnikoff, “a princesa cólquida é ao mesmo tempo incapaz de submeter suas emoções e seus desejos à sua força de vontade, ou as paixões às leis”<sup>24</sup>. E ainda: ela comunga poderes místicos, que envolvem potências e leis “naturais”, não políticas nem racionais, ainda que empreenda uma argumentação à altura de seus interlocutores masculinos, representantes do poder instituído: o marido e o rei. A explicação dominante seria, portanto, a “contraposição entre a civilização grega e a barbárie asiática”. Dada a inversão ou subversão na *Medeia* de Eurípides, continua o articulista, em que “a psicologia, ou o discurso sobre a vida interior do protagonista, se sobrepõe às motivações, circunstâncias e consequências políticas”, ela:

é ou parece ser a mais moderna tragédia grega, e Eurípides, o mais moderno dos trágicos. Daí se explicam sua relativamente problemática recepção em sua época (terceiro e último lugar em seu concurso, restrições de Aristóteles etc.) e sua relativa popularidade na nossa.

Concordamos com Dolhnikoff quando, aludindo ao monólogo de Medeia (vv. 230-51, na tradução de Trajano Vieira; na do grupo Trupersa, 231ss.), afirma que Medeia transcende suas origens e circunstâncias pessoais para falar do duro *status* da mulher nas culturas patriarcais à época de Eurípides, não muito distante ou diverso do que observamos em culturas de nossa própria época, como o Islã. Nisso consiste a modernidade de *Medeia*: a heroína não é reduzida à sua irracionalidade ou loucura, tampouco à sua barbárie, e Jasão não é engrandecido por sua civilidade e racionalidade. Ambos são questionados num elaborado embate retórico. Mas, embora muitos se debrucem e elogiem o discurso inédito pelo realismo e mesmo pelo

<sup>24</sup> “Medeia: modernidade e barbárie”. In: *Sibila*. Lisboa, 2010.

“feminismo” no assim chamado “lamento da condição feminina”, no já mencionado monólogo, o que nos inspira e inquieta nele é, precisamente, as reiteradas menções ao exílio (φυγή). Cumpre, pois, aproximá-lo do termo empregado por Agamben a partir da sua leitura de Foucault, cujo objetivo último era investigar os modos concretos em que as positivities (termo que ele toma emprestado de Hegel, que o aplica ao elemento histórico e que mais tarde Foucault chamará “dispositivo”) agem nas relações, nos mecanismos e nos “jogos” de poder (Cf. AGAMBEN, 2009, p. 33). São apontados, nesse sentido, alguns conceitos referentes a dispositivo que julgamos próximos dos apresentados por Sara Forsdyke em relação ao exílio no Mundo Antigo:

- a. É um conjunto heterogêneo, linguístico, e não-linguístico, que inclui virtualmente qualquer coisa no mesmo título: discurso, instituições, edifícios, leis, medidas de polícia, proposições filosóficas etc. O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre esses elementos.
- b. O dispositivo tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre numa relação de poder.
- c. Como tal, resulta do cruzamento de relações de poder e de relações de saber. (p. 29)

Os dispositivos são precisamente o que na estratégia foucaultiana toma o lugar dos universais: não simplesmente esta ou aquela medida de segurança, esta ou aquela tecnologia do poder, e nem mesmo uma maioria obtida por abstração: antes, como dizia na entrevista de 1977, “a rede (*le réseau*) que se estabelece entre estes elementos.” (pp. 33-34)

Considerando os três conceitos de dispositivo apresentados, lembramos uma classificação proposta em 2005, por ocasião de um congresso de literatura comparada ocorrido na Romênia, intitulado *Exil et littérature*.

As formas de exílio são múltiplas. Ele poderia ser classificado em três categorias que atraem códigos ocidentais, uma gradação sutil:

I. o *exílio imposto* abrange vários estados diferentes: 1. O decreto de ostracismo, em Atenas, foi uma sanção legal envolvendo privação de direitos por dez anos cívica, mas sem infâmia ou danos. 2. Os romanos distinguiam: a) desterro, banimento; b) prisão domiciliar; c) a proibição, que envolveu a privação de direitos, infâmia, e o *interdictio ignis et aquae* e confisco de bens; d) o *exsilium* era frequentemente antecipação voluntária da proscricção. 3. Sob o Antigo Regime francês, a ordem de exílio era uma punição temporária, um aviso ou advertência que privou os condenados de toda participação em poder; poderia ser exilado em sua terra ou em sua diocese, mais raramente no exterior, por uma espécie de excomunhão civil, sujeita ao critério do poder real. 4. Sob o Império, a deportação incluía a morte civil e o confisco de todos os bens, ou seja, a perda radical de todos os direitos.

II. Um *exílio voluntário* não é como na aparência. Ele não leva a punição legal porque ele está à frente de convicção, e internaliza. Ele disfarça a proibição discurso, a expulsão de fato e de remoção forçada. A errância e a emigração são

experiências de injustiça sofrida como um exílio imposto. A emigração interior, confundida com a objeção de consciência ou de oposição muda, pode representar uma forma de exílio de que se diz: escritores romenos silenciados pelo regime comunista totalitário (Al. A. Philippide, Geo Dumitrescu, Alice Voinescu) são resistentes à influência do poder, escrevem "para a gaveta" e permanecem testemunhas, mesmo em vão procuram lutar por um humanismo e atravessar os impasses que assombram os emigrantes do exterior.

III. *O exílio metafórico* está em toda parte, é que a metáfora é elaborada na base da experiência real, como no caso de Ioana Orlea (*A sócia em lam*) ou as experiências do exílio tornaram-se o símbolo da condição humana, tais como vemos em Vintilă Horia (*Deus nasceu no Exílio*, 1960). Dar sentido ao sofrimento do exílio, que muitas vezes vai estar nele encontrar a nostalgia de uma época de ouro ou a promessa de redenção, ou a possibilidade de utopia. Por outro lado, qualquer experiência da solidão imposta tende a se viver como um exílio, não menos importante como para escapar do solipsismo, esquizofrenia, demência.

Antes deste aspecto multifacetado do exílio, somos tentados a olhar para o que ele não é. Seus dois limites implícitos são a prisão e fuga. A prisão pode aparecer como uma forma radical do exílio dentro e fora, mas ela nunca é vista como exílio (ver Radu Gyr, Nechifor Crainic, Mircea Vulcanescu, Vasile Voiculescu, Gh. Ursu). Para que seja exílio, precisa estar em movimento, transferir para outro grupo social e, conseqüentemente, troca, confronto. Até na nostalgia e na miséria, o exílio permanece dinâmico. Está acoplado com a imagem de viagem. Isso significa esperança, mesmo que apenas mínima, de mudança, de retorno ou utopia.

Passemos, pois, à definição do termo exílio que, em parte, coaduna com a visão corrente entre os antigos, conforme assinala genericamente Fustel de Coulanges em *A cidade antiga* (2011, pp. 258-262), publicado em 1864. No capítulo intitulado “O patriotismo. O exílio”, o autor ressalta a sacralidade da pátria, “terra dos pais”, somente na qual haveria dignidade e deveres, somente nela poder-se-ia ser homem. Sendo o amor à pátria a piedade dos antigos, continua Coulanges, que viria a ser o exílio? “A punição normal dos grandes crimes”, mas “não se limitava à interdição de residência na urbe e no afastamento do solo da pátria: era, ao mesmo tempo, a interdição do culto.” (2011, pp. 259-260). Para os juriconsultos romanos, ele conclui, constituía *pena capital* (2011, p. 262). No Oriente antigo, havia as leis de deportação infligidas aos povos vencidos. Às deportações ocorridas em Babilônia sob o comando de Nabucodonosor, em 597, 587 e 582 a.C., “é que se passou a dar o nome exílio” (QUEIROZ, 1998, p. 21). Segue o étimo:

Do lat. *exilium* (de *exsilium*, *ii*, deriv. de *exsilire* – *ex salire*, saltar fora) desterro, degredo. Raro até 1939, quando o adjetivo “exilado” chega ao castelhano e ao português pelo fr. *exilé*. A partir de então, empregam-se, ambos, nas duas línguas, embora os puristas castelhanos defendam o uso de *exiliado*. Do exílio resultam a necessidade e o direito de asilo. A divindade do *Asylon* assegurava o dom da imunidade a toda pessoa perseguida injustamente, sobretudo no estrangeiro, a fim de resguardar-se de vingança. O direito de asilo não era universal. Somente certas instituições, vinculadas à tradição, prevaleciam-se desse direito, inspirado por prerrogativas políticas e econômicas que dependiam de reconhecimento diplomático, ratificado por decreto. Os gregos foram os primeiros a formalizá-lo. Na Idade Média,

criminosos e devedores refugiavam-se nas igrejas e não podiam ser entregues à autoridade civil senão com a autorização do arcebispo (...). Atente-se que o direito de asilo nada tem a ver com a emigração. Na época moderna esse uso se restringiu chegando a desaparecer em quase todos os países. No Direito Internacional, as embaixadas preservam, em certos Estados, as imunidades de exilados e perseguidos políticos. (QUEIROZ, 1998, p. 21-22)

Observamos até aqui que o termo em pauta tem ou apresenta uma dupla face, a um só tempo estática e dinâmica, posto indicar o lugar – de fuga ou expulsão – ou o próprio movimento de saída, seja da pátria ou de um país já hospedeiro, a exemplo do que ocorre com Édipo, que teve de cumprir em Colono a sentença por ele próprio instaurada, mas tendo experienciado antes de se tornar rei (ou melhor, tirano, já que tomara o lugar do rei) o autoexílio na tentativa de fugir do destino (matar o pai, desposar a mãe), indo, na realidade, ao seu encontro. Ou Orestes que, para vingar a morte do pai, Agamêmnon, assassinado pela esposa, Clitemnestra, e pelo amante desta, Egisto, teve de ser criado no exílio e se apresentar como estrangeiro para cumprir o que os deuses designavam. Para reforçar essa compreensão, uma importante e significativa definição nos chega de Sara Forsdyke em *Exile, Ostracism, and Democracy* (2005), segundo a qual:

Exílio, no seu sentido mais amplo, pode denotar qualquer separação de uma comunidade à qual o indivíduo ou grupo pertencera anteriormente. Na era moderna, entretanto, há conhecimento de vários casos do chamado “exílio interno” no qual o indivíduo ou grupo é removido (ou expulso) do seu território imediato, mas não é expulso do país. Casos similares ocorreram no mundo antigo, tais como o exílio de Pisístrato após sua primeira tentativa de se tornar um tirano, quando ele foi expulso do centro da cidade, mas continuou a residir perto de Brauron, no território ateniense. Na guerra civil da Cócira, em 427 a.C., as oligarquias se estabeleceram fora do centro da cidade e guerrearam com os democratas na *polis*. Em Atenas, durante a revolução oligárquica de 403 a.C., os oligárquicos baniram a massa dos cidadãos do centro da cidade, mas não do território ateniense. (p. 7)

A referida autora investiga as origens históricas e os significados culturais e ideológicos do ostracismo, a ser definido ao longo da exposição, lança nova luz em tópicos centrais, como o surgimento da *polis*, as origens da democracia e a relação entre eventos históricos, práticas culturais e as maneiras como a sociedade se representa para ela mesma (p. 1). Para tanto, a principal contribuição deste livro para nossa pesquisa é ampliar nossa compreensão de que há uma forte conexão entre exílio e poder político na Grécia arcaica e clássica, e que tal relação teve um efeito formativo no desenvolvimento ideológico e institucional das cidades-estados gregas. Sua leitura, paralela a de outros autores que também investigaram sobre o exílio (Isabel Jasinski, Maria José de Queiroz, Edward Said...), é fundamental para confirmar, ou refutar, nossa hipótese, que é ler o exílio enquanto dispositivo, desde o Mundo Arcaico até a contemporaneidade. Ao passo que propomos um estudo

comparado intitulado “poéticas do exílio”, considerando um texto clássico, *Medeia* de Eurípides, e um contemporâneo, *Medea en Promenade*, de Clara de Góes, Sara Forsdyke, por sua vez, chama o conflito político situado no período arcaico (750-500), no qual as elites se confrontavam em competições violentas pelo poder e frequentemente expulsavam umas às outras de suas *póleis*, de “política do exílio”. Ela sugere a instabilidade dessa política, haja vista que as elites exiladas comumente chamavam aliados estrangeiros para ajudá-las a retornar às suas *póleis* e expulsar seus oponentes, e aponta que, “durante o sexto século, uma solução mais permanente para o problema do exílio foi encontrada.” E não por acaso foi em Atenas.

Sob a tirania de Pisístrato, que favoreceu o culto a Dioniso por motivos políticos, assiste-se à fundação dos concursos trágicos, com data provável de 530 a.C. (VERNANT, 2009, p. 359). Sob a mesma tirania, observa-se um distanciamento de práticas anteriores com a permissão de permanência dos oponentes em solo ateniense, desfrutando de uma medida de prestígio durante a sua tirania. Após a revolução democrática em 508/7, Clístenes<sup>25</sup> propõe reformas segundo as quais a democracia foi estabelecida. Entre as suas reformas estava a instituição do ostracismo (op. cit. 2005, p. 2). A autora apresenta a seguinte argumentação, na qual reconhece ação limitada da lei:

(...) tanto a democracia quanto a instituição do ostracismo foram respostas aos efeitos desestabilizadores da política de exílio intra-elites. No entanto, a instituição do ostracismo não foi simplesmente uma versão democrática de uma prática da elite. Através da instituição do ostracismo, os atenienses reencenaram, em termos simbólicos, sua intervenção decisiva nos conflitos violentos intra-elites durante a revolução democrática, lembrando a elite de seu poder fundamental na polis. Mais decisivamente, no ostracismo os atenienses encontraram um instrumento para distinguir, na prática e na ideologia, as leis democráticas e as leis das elites que as precederam. Em contraste com as leis do exílio intra-elite, o ostracismo era uma forma mais limitada e legal de exílio. Enquanto as elites, no período arcaico, expulsavam violentamente uns aos outros, a instituição democrática do ostracismo permitia a expulsão de um indivíduo por um tempo limitado. A natureza limitada do ostracismo democrático foi importante em pelo menos dois aspectos. Primeiramente, ao expulsar somente um indivíduo por um período fixo de tempo, os atenienses evitaram os efeitos desestabilizadores das expulsões em massa do período arcaico. Em segundo lugar, o uso moderado do poder de expulsão, representado pela instituição do ostracismo, foi um poderoso símbolo da moderação, justiça e legitimação da lei democrática em

---

<sup>25</sup> Há divergência de data e autoria para Queiroz (1998, p. 20-21) no que tange à instituição do ostracismo na Grécia: “Coube a Sólon a sua introdução na legislação grega. Lei providencial, o ostracismo foi, nos primeiros tempos, a salvação das democracias. O horror ao exílio servia de freio à arbitrariedade. Haja vista o comedito de Péricles registrado por Plutarco. Aplicado em Atenas a partir de 509 a.C., adotaram-no mais tarde os governos de Argos, Mégara e Mileto. Deve-se a sua apelação a *ostrakon* – a pedra usada na votação. O ostracismo não era sanção às maldades cometidas mas castigo ao orgulho, ao abuso de poder, à influência excessiva. E podia atingir não só a alta autoridade como o cidadão obscuro. Embora inspirada no ideal grego de equanimidade, sua aplicação nem sempre respondia ao ideal de justiça. Interesses criados, injunções políticas, perseguições e apadrinhamentos desvirtuaram-lhe a prática. Perdeu-se o bom propósito que lhe havia inspirado a adoção.”

relação à que a precedeu (oligarquia, tirania). Tal ideologia contaminou as práticas imperiais atenienses e suas ideologias, já que exílio, moderação e justiça estavam intrinsecamente ligados na justificação das relações de Atenas com outros estados gregos.

Ela reforça, logo a seguir, a relação entre exílio, ostracismo e justiça como ponto-chave para compreensão do papel do exílio na imaginação histórica e mítica dos gregos antigos. Em suma, legitima-se, institucionaliza-se o que já era corrente, sob outro nome. Diferentes interesses, no entanto, mudaram seu curso: “A lei passara a instrumento de vingança, se bem que pomposamente democrático. Por esse e por mais graves motivos renuncia-se a sua aplicação” (QUEIROZ, 1998, p. 21). Não difere muito de certas práticas políticas contemporâneas, ora assumidas pela direita, ora pela esquerda que, ao fim e ao cabo, reproduzem os mesmos erros. Assim, Forsdyke reconhece que:

Embora o exílio tenha tido um papel importante nas tradições históricas e míticas antes da democracia grega, as formas pelas quais muitas dessas tradições foram preservadas revelam a influência do papel do exílio na legitimação do estado democrático. (...) a democracia ateniense se apropriou e transformou tradições antigas de exílio para reafirmar uma distinção entre o uso justo e o injusto do poder político. (...) A deslegitimação das formas não-democráticas de governo pelo tema do exílio é particularmente evidente nas tradições sobre tiranos arcaicos gregos (Periandro de Corinto, por exemplo) e nas representações do século quarto das revoluções oligárquicas de 411 e 403. Análises dessas tradições mostram que a experiência histórica do exílio nesses regimes foi adaptada e expandida para servir como um critério-chave de governo injusto. Ademais, exames dos críticos do governo democrático feitos por Tucídides e Aristóteles revelam a importância do tema do exílio no debate da melhor forma de governo na Atenas do fim do quarto e quinto séculos. (p. 3)

Reconhecemos similar importância no discurso trágico do século V a.C., especialmente naquele proposto por Eurípides, que constitui o *corpus* de nossa análise com a peça *Medeia*. Além disso, já o disseram, um elemento não só ganha destaque nesse discurso como constitui-lhe o centro: o homem (VERNANT, 2009, p. 356).

Vemos, assim, quanto estamos próximos do Mundo Antigo, seja no âmbito político, seja mesmo no estético, pretensamente inovador. Práticas e discursos são relidos, reescritos, reinterpretados, parodiados ou simplesmente evocados tanto nos púlpitos, nos palanques, nas assembleias quanto nos palcos e nas telas. A diferença é que seus atores, muitas vezes, já não portam a máscara trágica ou cômica, mas a do cinismo e da arrogância. Nesse sentido, acreditamos ser oportuno lembrar o que disse Domingo Plácido Suárez no artigo “La presencia de la mujer griega en la sociedad: democracia y tragedia”, que sintetiza o que ora vimos discutindo:

Los problemas del derecho arcaico y moderno, femenino y masculino, de la *gens* y de la tribu, se integran a través del conflicto con fuerte protagonismo de la mujer. El mundo masculino asume así la feminidad, porque lo femenino se revela como más complejo, en paralelo con la complejidad de la ciudad democrática. Las relaciones entre gregos y bárbaros también se manifiestan de modo descarnado en la figura de Medea, eje de las contradicciones de la ciudad democrática. (...) La mujer griega está pues presente en la sociedad democrática y en la tragédia como expresión privilegiada de la contradicción y la vitalidad de las relaciones humanas que pueden calificarse como clásicas, en el sentido que le confiere su proyección modélica en la historia de la humanidad. De este modo, su protagonismo queda una vez más subsumido dentro de un mundo dominado por la perspectiva masculina, que usa de la mujer como instrumento para la comprensión de su propia realidad, cuando ésta se revela tan contradictoria como se concebía la naturaleza femenina en todos los ordenes de la vida desde la perspectiva masculina, atractiva y peligrosa. La tragédia revelaría así, a través del protagonismo femenino, la naturaleza atractiva y peligrosa de la ciudad democrática misma.<sup>26</sup>

## 2.2. Recepção do mito no teatro brasileiro contemporâneo: breve percurso

Fato inconteste é “a influência exercida pelo teatro grego sobre o mundo ocidental, desde a Idade Média tardia até hoje, acentuando-se na época renascentista, barroca e neoclássica”, nas palavras de Zélia de Almeida Cardoso no texto “O percurso do teatro clássico: da Antiguidade a nossos dias” (2011, p. 17). Nesse texto, a autora faz um levantamento dos temas e motivos greco-romanos não só preservados, mas também adaptados em diferentes obras: teatro, cinema, ópera. No Brasil, ela contempla o século XX, destacando as décadas de 60, 70 e 80, quando teria havido numerosas representações de peças clássicas, especialmente no Rio e em São Paulo. Parte dessa produção, concebida num momento bastante crítico de nossa história política, afinal o país vivia sob regime militar, ganha novas montagens nas décadas seguintes, refletindo outras crises, inclusive do próprio fazer artístico, como atesta, por

---

<sup>26</sup> Os problemas de direito arcaico e moderno, feminino e masculino, da *gens* e da tribo se integram através do conflito com forte protagonismo da mulher. O mundo masculino assume assim a feminilidade, porque o feminino é revelado como mais complexo, em paralelo com a complexidade da cidade democrática. As relações entre gregos e bárbaros também se manifestam de modo descarnado na figura de Medeia, o eixo das contradições da cidade democrática. (...) A mulher grega está, portanto, presente na sociedade democrática e na tragédia como expressão privilegiada da contradição e da vitalidade das relações humanas que podem ser descritas como clássicas, no sentido de que lhe confere a sua projeção exemplar na história da humanidade. Deste modo, o seu papel é mais de uma vez subsumido num mundo dominado pela perspectiva masculina, que usa da mulher como um instrumento para compreensão de sua própria realidade, quando esta se revela tão contraditória como a natureza feminina é concebida em todas as ordens da vida, desde a perspectiva masculina, atraente e perigosa. A tragédia revelaria, assim, através do protagonismo feminino, a natureza atraente e perigosa da própria cidade democrática. [Tradução nossa] (Stud. hist., H<sup>a</sup> antig. 18, 2000, pp. 60-61. Ediciones Universidad de Salamanca. ISSN: 0213-2052)

exemplo, a Estética da Recepção. Entre as peças enumeradas, Cardoso assinala *Além do rio (Medeia)*, de 1957. O autor, Agostinho Olavo, além de conhecido no teatro brasileiro da época, estava envolvido com o movimento de renovação do teatro, participando da organização do grupo “Os comediantes” e da fundação do “Movimento Brasileiro da Arte”. Sua *Medeia* foi composta especialmente para o Teatro Experimental do Negro, criado alguns anos antes por Abdias do Nascimento. Agostinho Olavo, “com *Além do rio*, procurou dar sua contribuição à iniciativa, fazendo de *Medeia* uma rainha negra, trazida da África ao Brasil, e de Jasão, um capitão do mato.” (VIERA & THAMOS, 2011, p. 34) A peça, que deveria representar o Brasil no Primeiro Festival das Artes Negras, em Dacar (1966), foi censurada e por razões políticas o grupo que iria representá-la foi impedido de participar.

Em meio à efervescência política e cultural vivida no país, especialmente no início da segunda metade do século XX, surgem grupos experimentais e estudantis revelando valores na arte de representar. Novas companhias teatrais são consolidadas, numerosas casas de espetáculos são construídas, escolas de arte dramática são fundadas. Ainda segundo Cardoso, o novo abre significativo espaço ao clássico (p. 34), quando já consagradas traduções (de Sêneca, Corneille, Anouilh, por exemplo) são levadas à cena em recriações modernas. Ênfase para *Gota d'água* (1975), de Paulo Pontes e Chico Buarque, inspirada em argumento de Oduvaldo Viana Filho e na *Medeia* de Eurípides, cuja finalidade seria refletir “uma face da sociedade brasileira” (p. 36). A partir de 1990, prossegue a autora, aumenta o interesse pelos clássicos, sendo encenadas outras *Medeias* nesse período: a de Denise Stoklos, *Des-Medeia* (1995) “uma desconstrução do mito de *Medeia*, pela proposta da autora, simultaneamente diretora e atriz, responsável pela recitação do monólogo, amparada por intensa movimentação corporal e mímica” (p. 42); as de Jorge Takla (1997) e Hans Ulrich (1998), uma mais experimental e pessoal, a outra mais próxima “do aspecto arcaico do drama grego, preservando-se no texto seu elemento estranho e inexplicável” (p. 43); e a de Heiner Müller, *Medeia material*, encenada no Teatro-Laboratório da ECA/USP, em 1999, tendo tido uma primeira montagem em 1993, *Medeamaterial*, dirigida por Márcio Meirelles no Teatro Sérgio Cardoso (p. 44).

No drama contemporâneo, seja no cinema, no teatro, na literatura, na dança, na ópera ou na televisão, trata-se de uma temática – a do exílio – também em voga, haja vista constituir pauta de diferentes interesses: políticos, econômicos, religiosos, estéticos, culturais. Assistimos à generalização da experiência nômade no século XX (que prossegue no XXI), ao impulso do exílio, a um amplo processo de desterritorialização, à abstração da identidade do

“eu”, da formação do *logos* e da ideia de origem, à imprevisibilidade e improvisação da vida. Todas essas circunstâncias, de um modo ou de outro, potencializam criações artísticas que operam em cadeia semiótica, a ideia de “rizoma” proposta por Deleuze e Guattari. Há espaço enquanto travessia – *limen*, passagem; as fronteiras são reconfiguradas; “a *polis* perde sua força limitadora e o *logos*, sua ascendência exclusiva sobre o pensamento e a expressão” (JASINSKI, 2012, p. 34). Aqui retomamos Sara Forsdyke sobre a motivação para o tema, já sinalizada, mas que reforçamos com a provocação da autora:

Alguém poderia perguntar: Por que exílio? Por que escolher investigar exílio se é simplesmente um exemplo das muitas formas pelas quais os eventos históricos, as práticas sociais e as ideologias interagiram para reproduzir e transformar a sociedade grega? Para responder essa pergunta, nós podemos recorrer a recentes trabalhos em vários campos acadêmicos sobre identidade de grupo e interação através da formação de fronteiras, tanto conceituais quanto físicas. Sociólogos, teóricos políticos, historiadores e antropólogos reconheceram que as sociedades tendem a criar fronteiras conceituais através de seus mitos e normas. Estes têm como função definir, em termos positivistas, quem nós somos, mas repetidas vezes defendem também quem nós não somos. Arqueólogos, por sua vez, tomaram de empréstimo a ideia da importância das fronteiras conceituais e a aplicaram aos traços físicos da paisagem de uma comunidade. Em particular o papel de símbolos culturalmente específicos em áreas de fronteira tem se mostrado bastante frutífero no entendimento como os grupos se definem e negociam conflitos entre si. (FORSDYKE, 2005, p. 6)

Em suma, podemos dizer que o exílio, entendido dentro do marco da Modernidade, “atualizou-se sobre o fundo da Nação, conforme aquela condição em que a desterritorialização reafirmou a territorialidade”. E ainda: “O exílio define-se, portanto, enquanto uma categoria política de exclusão no campo da constituição social, por isso infere-se no âmbito simbólico do *homo sacer* (...)” (JASINSKI, 2012, p. 34-5) A configuração do exílio como realização efetiva da condição de *homo sacer*, uma materialização do estado de exceção, uma exclusão, submete a vida à lei mediante a sua suspensão. Nesse sentido, “o exílio é a experiência da vida nua, não se restringindo nem a um direito nem a um castigo porque caracteriza um *refugium* (...)” (ANTELO, 2005a, p. 41 *apud* JASINSKI, 2012, p. 37) Em relação à nossa heroína trágica, ela “aceita o exílio, mas quer o exílio com Jasão”:

(...) À beira do exílio, do abandono, Medeia renega efetivamente a conspurcação da sua inocência, o sacrifício de Colcos e da sua felicidade, o cortejo de crimes subsequentes: um pai traído, um irmão despedaçado, um velho rei desfeito em postas... Os filhos são o testemunho dessa conspurcação, desse sacrifício criminoso e inútil: um testemunho que tem de ser abolido, rasguem-se embora, uma a uma, as fibras da sua alma. (MEDEIROS, 1991, p. 50)

Muitos se interessaram pelo tema do exílio e trataram sobre ele em suas produções estéticas, com maior ou menor ênfase, a partir do mito de Medeia: no cinema, Pasolini (1969),

Lars Von Trier (1988), Tonino de Bernardi (2007)<sup>27</sup>, Natalia Kuznetsova (2009)<sup>28</sup>; no teatro brasileiro<sup>29</sup>, Néelson Rodrigues (1946)<sup>30</sup>, Agostinho Olavo (1957)<sup>31</sup>, Vianinha (1972)<sup>32</sup>, Paulo Pontes e Chico Buarque (1974)<sup>33</sup>, Denise Stocklos (1994)<sup>34</sup>, Antunes Filho (2001 e 2002), Bia Lessa (2004), Jocy de Oliveira (2005/2007)<sup>35</sup>, Paulo Vieira (2006)<sup>36</sup>, Adão Vieira de Faria (2011)<sup>37</sup>, Zemaria Pinto (2012)<sup>38</sup>, Grupo Trupersa (2012)<sup>39</sup>, **Clara de Góes** (2012), a que escolhemos para nossa análise, entre tantos outros que levaram o mito de Medeia para suas performances ou apenas para suas reflexões. Reforçando a permanência do mito sob diferentes roupagens, tomamos emprestado de Maria Helena da Rocha Pereira outra exemplificação:

Desde a Antiguidade que Medeia não é só a mulher traída e a maga terrível, que exerce uma vingança sem fronteiras morais. A história comporta, desde Eurípides, uma dimensão social e política. As suas tiradas sobre a condição da mulher haviam de ser recitadas pelo movimento das sufragistas; e a questão do infanticídio havia de ser tratada de mil maneiras, até chegar ao romance de Ursula Haas (1987), *Freispruch für Medea (Absolvição para Medeia)*. A oposição grego/bárbaro, que atravessa o drama, conduzirá, por um lado, à grande ênfase no ritual - na esteira de Séneca - que utilizarão o finlandês W. Kyrklund, servindo-se de práticas bantus; por outro lado, à denúncia das situações criadas pelo imperialismo e pelo colonialismo em diversos países (A. Vergel, em relação aos conquistadores espanhóis no Peru; J. Magnuson, quanto à colonização portuguesa em África, *African Medea*; Lenormand, quanto à actuação francesa na Indochina) ou pelas perseguições raciais da Segunda Guerra Mundial (Anouilh, Alvaro) ou ainda pelas tensões políticas e sociais da realidade brasileira (Chico Buarque). (1991, p. 27, *sic*)

<sup>27</sup> *Médée Miracle*, antes filmado para a TV (2001), também com Isabelle Hupert.

<sup>28</sup> *Médée Russia*

<sup>29</sup> Publicado em 1988, o *Dicionário de mitos literários*, organizado por Pierre Brunel, que admite em seu prefácio não poder tratar de tudo, elenca tão-somente uma Medeia “brasileira”, certamente a mais conhecida, *Gota d’água*, que figura em outras publicações como *Medeia no drama antigo e contemporâneo*, de 1991, e, possivelmente um dos mais completos compêndios sobre Medeia: *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, em dois volumes (2002).

<sup>30</sup> *Anjo Negro*, censurada por dois anos, só estreou em 1948.

<sup>31</sup> *Além do Rio (Medea)*, peça em dois atos, também censurada, nunca foi encenada. Integra a Antologia de Teatro Negro-Brasileiro, organizada por Abdias do Nascimento e publicada em 1961.

<sup>32</sup> Adaptou roteiro para a TV, levado ao ar pela Rede Globo como “Caso especial” e protagonizado por Fernanda Montenegro.

<sup>33</sup> *Gota d’água*, com Bibi Ferreira no papel principal. A primeira encenação ocorreu no ano seguinte (1977).

<sup>34</sup> *Des-Medeia*, espetáculo montado em Nova York, envolvendo, música, dança e teatro.

<sup>35</sup> *Kseni – a Estrangeira*. Estreou como obra em progresso na forma de concerto semi-cênico no *Berliner Festspiele, MärzMusik*, em Berlim (Alemanha), em 2005, com elenco alemão. Em 2006, Kseni estreou no Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro, em sua versão cênica completa, seguindo-se apresentações no ano seguinte, no Festival de Ludwigshafen, Alemanha, em 2007.

<sup>36</sup> *Desmedida Medeia*. Texto para atriz solo. Medeia, uma paixão alucinante, uma amargura dolorosa.

<sup>37</sup> *Medeia* ou *O Resgate do Trágico* ou *As Mais Fortes* ou *Um Orgasmo Virtual*. Gênero experimental. Grupo Boca de Cena (RS).

<sup>38</sup> *Nós, Medeia*. Direção Gerson Albano (Manaus).

<sup>39</sup> Grupo da UFMG coordenado pela Profa. Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa.

A pianista e compositora carioca Jocy de Oliveira, por exemplo, “cria uma Medeia estilizada, uma combatente contra o imperialismo, a guerra, a opressão e a globalização.”<sup>40</sup> Em sua ópera, *Kseni – a Estrangeira*, não se observam sinais de escrúpulos no infanticídio, que já não tem efeito trágico, mas torna-se bastante impactante. Nesta ópera, Jocy procura recriar, em seu texto, alguém que vem de outro lugar, de outros tempos, de outra cultura, alguém que pensa de outra maneira e luta pelo direito de ser diferente. Há pontos de contato com a peça de Clara de Góes eleita para integrar nosso *corpus*, pois “Kseni” também aborda conflitos eternos, questões do nosso tempo, preocupações primordiais do ser humano com a relação entre os homens, e do homem consigo mesmo, numa reflexão sobre o mito de Medeia que se transporta à realidade cultural e política do mundo que vivemos hoje. Este mito é focado do ponto de vista da mulher transgressora, desterrada, imigrante, denegrada, discriminada. A reflexão sobre o mito é reportada à atualidade, ao mundo globalizado e ao poder hegemônico de destruição da memória, do ser humano, da própria terra, denegrada como esta Medeia. Assim figura na fala de uma das sopranos/atrizes:

Meu corpo, minha única arma, minha vida e minhas utopias envoltos em fumaça, explodem numa vingança extrema, transformando-me na mulher eterna que sobe aos céus num carro de fogo – e como filha do sol eu preuncio aqueles que vêm depois de mim... Multidões de famintos, esquartejados, incinerados, excluídos, sufocados, desorientados...

Eu, *xeni pamphármacos*, que num ato sacrificial libero meus filhos de seus corpos, salvando-os de seus destinos, pressinto a proximidade daqueles que vêm depois de mim e sacrificam seus corpos bombas contra tanques...

Cuidado! Aqueles que vêm depois de mim preparam o show da guerra, da invasão dos territórios por suas riquezas naturais, do extermínio de culturas, da destruição da memória, da demolição arqueológica...

(*Medea – Profecia*, música e texto de Jocy de Oliveira)

Embora não tenhamos optado pelo texto multimidiático de Jocy de Oliveira, é possível observar algumas aproximações com o já assinalado texto de Clara de Góes, que não chegou a ver o trabalho da multiartista. Podemos assinalar que uma dessas aproximações refere-se ao tratamento do texto clássico, no caso o de Eurípides, algumas vezes referido na peça de Clara de Góes, mas reinterpretado na ópera de Jocy de Oliveira, que prima pelo mito de Medeia, bem anterior à tragédia do poeta de Salamina. Outro ponto alto nos dois espetáculos é a música, com tratamentos diferenciados, especialmente no trabalho de Jocy de Oliveira, que não só

---

<sup>40</sup> Andreas Hauff, *Der Neue Merkur*, Viena, 2007.

concebe o texto, dirige o espetáculo, como também assina as partituras. Na peça de Clara de Góes, o músico Nervoso assina a trilha sonora do espetáculo, que inclui uma canção popular francesa, *Au claire de la Lune* (1780), em seu repertório. Tanto na peça de 2012 quanto na ópera de 2005, há presença de ruídos e silêncios que integram a musicalidade de cada espetáculo, além de conferir à protagonista uma marca sonora.

O termo exílio pode ser lido nos versos 446-464, na tradução do grupo Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo, sob direção de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa), a qual servirá de base para nossa pesquisa<sup>41</sup>:

### Ίάσων

οὐ νῦν κατεῖδον πρῶτον ἀλλὰ πολλάκις  
 τραχεῖαν ὀργὴν ὡς ἀμήχανον κακόν.  
 σοὶ γὰρ παρὸν γῆν τήνδε καὶ δόμους ἔχειν  
 κούφως φερούση κρεισσόνων βουλευματα,  
 450 λόγων ματαίων οὔνεκ' ἐκπεσῆ χθονός.  
 κάμοι μὲν οὐδὲν πρᾶγμα: μὴ παύση ποτὲ  
 λέγουσ' Ἰάσον' ὡς κάκιστός ἐστ' ἀνὴρ.  
 ἃ δ' ἐς τυράννους ἐστί σοι λελεγμένα,  
 πᾶν κέρδος ἡγοῦ ζημιουμένη **φυγῆ**.  
 455 κἀγὼ μὲν αἰεὶ βασιλέων θυμουμένων  
 ὀργὰς ἀφήρουν καὶ σ' ἐβουλόμην μένειν:  
 σὺ δ' οὐκ ἀνίεις μωρίας, λέγουσ' αἰεὶ  
 κακῶς τυράννους: τοιγὰρ ἐκπεσῆ χθονός.  
 ὅμως δὲ κάκ τῶνδ' οὐκ ἀπειρηκῶς φίλοις  
 460 ἦκω, τὸ σὸν δὲ προσκοπούμενος, γύναι,  
 ὡς μήτ' ἀχρήμων σὺν τέκνοισιν ἐκπέσης  
 μήτ' ἐνδεής του: πόλλ' ἐφέλκεται **φυγῆ**  
 κακὰ ζὺν αὐτῇ. καὶ γὰρ εἰ σύ με στυγεῖς,  
 οὐκ ἂν δυναίμην σοὶ κακῶς φρονεῖν ποτε.  
 (Eur. Med. 446-464)

Não foi essa a primeira vez. Várias vezes notei  
 Que um modo rude é um mal sem meios.  
 Estava à tua disposição ter esse chão e essa casa,  
 Se suportasses com leveza as decisões dos mais fortes.  
 Por palavras vãs estás sendo banida da terra.  
 Para mim, isso não é nada. (...) Já  
 as coisas que por ti são ditas dos tiranos...  
 Toma por lucro seres punida só com o **exílio**.  
 Eu aqui sempre aplacava a ira dos coléricos  
 reis, queria que permanecesses, mas  
 tu não te afastavas da loucura, falando sempre  
 mal dos tiranos. Por isso serás banida da terra.  
 Mas eu ainda não cheguei ao ponto de abandonar  
 os que quero bem e providencio-te isto, mulher:  
 sem nada não serás **exilada** com as crianças,

<sup>41</sup> Outras fontes de consulta do texto grego: EURIPIDES. *Medea*. David Kovacs (ed.). Cambridge, Harvard University Press, 1994, disponível em Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0113>; EURIPIDE. *Médée*. Introdução e notas de Henri Weil e Georges Dalmeida, Paris, Librairie Hachette, 1896.

nem precisando de algo. Muitas coisas ruins o **exílio** traz consigo. Enquanto tu me abominas, eu não seria jamais capaz de te querer mal. (EURÍPIDES/TRUPERSA, 2013, p. 75)

Depreendemos, nessa fala de Jasão, a razão para justificar o degredo; um contraponto à fala e às atitudes de Medeia, eivada de *páthos*, especialmente por sua condição de estrangeira, de bárbara. Embora desposada por um homem grego, ela não usufrui do direito de cidadania, estabelecida pela religião para homens bem-nascidos, de pais e mães gregos, e que outorga direitos civis e políticos, segundo Fustel de Coulanges (2011, p. 251). Enquanto o cidadão era reconhecido naquele que participava do culto da cidade, cujo atributo mais essencial era possuir a religião da cidade, em suma, partilhar das coisas sagradas (*metenai ton hieron*) e, com isso, ser admitido entre os cidadãos; o estrangeiro, *xénos*, “ao contrário, é aquele que não tem acesso ao culto, aquele que os deuses da cidade não protegem e não tem, inclusive, o direito de invocá-los, porque os deuses nacionais só desejam receber orações e oferendas do cidadão; repelem o estrangeiro” (2011, p. 252). Christa Wolf, em *Medeia Vozes* (1996), delinea, com maestria, esse lugar próprio do estrangeiro, que deve ser mantido longe da cidade, à margem, na fronteira. “Mas – diz a personagem Medeia – os confins do mundo são a Cólquida. A nossa Cólquida nas encostas do lado do Cáucaso selvagem, com a linha recortada das suas montanhas bem gravada em cada um de nós.” (p. 29) Essa marca sobre a qual nunca falam, “que falar aumenta a saudade até o limite do suportável”, traduz a dor de quem vive (n) o exílio, uma dor “que nunca abranda” e sempre os consome, especialmente quando se reúnem para cantar suas canções.

Dos *nomói*, do século V a.C., que segundo Paula da Cunha Corrêa (2008, p. 88) “tinham um caráter rígido e tradicional”, além de constituírem “composições competitivas”, à “Canção do exílio”, de 1841, do poeta maranhense Gonçalves Dias, chegamos ao século XXI ouvindo, em diferentes ritmos e melodias, em versos brancos ou rimados, o lamento daqueles que partem e sonham ou desejam regressar ao seu lugar de origem. Dos bardos eslavos aos bardos nordestinos, do *blues* à bossa nova, uma condição, embora dinâmica, faz-se perene: a de homens e mulheres migrantes, ora expulsos, ora apenas desejosos de dias melhores em outro território. Numa reflexão sobre o exílio e o sentimento moderno, Jasinski nos lembra que o êxodo e o exílio “constituem experiências ancestrais para a humanidade, basta lembrar da história do judaísmo, por exemplo, da condição oculta de tantos povos nômades, ou ainda a situação dos retirantes do nordeste brasileiro” (2012, p. 23). Dos colonizadores herdamos o

acordeão (do fr. *acordéon*), o qual ganhou vivacidade e ritmo próprios nas ágeis mãos do caboclo que dele fez surgir o baião, ritmo sertanejo. Marcando o compasso do som agreste, triângulo, pandeiro, zabumba e flauta de pífano. Se Pã morreu em Roma, renasceu no agreste brasileiro. Parafraseando Tereza Virgínia, também somos “gregos brasílicos” (2013, p. 39), de uma “raça dourada” trabalhada não no mármore, mas no barro, na palha, na madeira. Nossa música, tantas vezes intuitiva, celebra a vida, sem deixar de cantar a dor, a perda, o amor, a saudade. Nossos poetas não são menos que Homero, e há quem leve nome de pássaro: Patativa. Qual Tirésias, muitos têm os olhos vazados e são imortalizados, em canção, com o nome de outro pássaro cantor: Assum Preto<sup>42</sup>.

Outrora, a ordem da música de Orfeu dera lugar ao caos da mágica Medeia na viagem dos Argonautas por ocasião do regresso à pátria grega. A Cólquida é um território além dessa fronteira, e o tema dessa viagem – a busca do Velocino de Ouro, o pelo dourado do carneiro sacrificado a Ares e guardado por um dragão – nos remete, oportunamente, à exposição “Carneiro”, que ocupou dois espaços do Centro Cultural Dragão do Mar (Museu de Arte Contemporânea e Museu da Cultura Cearense), em Fortaleza, e teve curadoria de Bitu Cassundé. A abertura ocorreu dia 11/06/14, permanecendo em cartaz até setembro do mesmo ano. A exposição trouxe obras tradicionais e inéditas de mais de 50 artistas cearenses, além dos radicados no Ceará, como é o caso da artista pernambucana Maíra Ortins, com dois belos trabalhos de fotografia performática realizados em parceria com a artista cubana Cirenaica

---

<sup>42</sup> Tudo em vorta é só beleza  
 Sol de Abril e a mata em frô  
 Mas Assum Preto, cego dos óio  
 Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)  
 Tarvez por ignorança  
 Ou mardade das pió  
 Furaro os óio do Assum Preto  
 Pra ele assim, ai, cantá mió (bis)  
 Assum Preto veve sorto  
 Mas num pode avuá  
 Mil vez a sina de uma gaiola  
 Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)  
 Assum Preto, o meu cantar  
 É tão triste como o teu  
 Também roubaro o meu amor  
 Que era a luz, ai, dos óios meus  
 Também roubaro o meu amor  
 Que era a luz, ai, dos óios meus.  
 (Composição: Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira)

Moreira<sup>43</sup>. Lemos num dos encartes: “Juntas, essas obras constroem a narrativa do desejo por outro lugar. É a história cantada por Ednardo e Augusto Pontes, na emblemática música *Carneiro*, que batiza esta grande mostra” (junho/2014).

Amanhã se der o carneiro  
 O carneiro  
 Vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro  
 Amanhã se der o carneiro  
 O carneiro  
 Vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro  
 As coisas vem de lá  
 Eu mesmo vou buscar  
 E vou voltar em vídeo tapes  
 E revistas supercoloridas  
 Pra menina meio distraída  
 Repetir a minha voz  
 Que Deus salve todos nós  
 E Deus guarde todos vós

Para Paulo Linhares, presidente do Instituto Dragão do Mar, o texto de Augusto Pontes é uma importante chave de entendimento do dilema existencial do cearense, um clássico. E ainda: “O texto da música *Carneiro*, imortalizada por Ednardo, é a mais perfeita tradução do campo cultural cearense”, pois retrata “o impasse da vida artística digna num Estado pobre, a centralização da indústria cultural sudestina, a vontade humana, demasiadamente humana de conquistar plateias, a súplica cearense por uma salvação tardia (...).”<sup>44</sup> Num dos textos que integra a exposição, “*Carneiro: desejo e sina, tudo mais*”, Paulo Linhares compara a saga cearense à do povo hebreu e remete à *Torah*, trazendo à luz a figura de Moisés:

Como o hebreu, o povo cearense, uma civilização que tem seus mitos, ritos e dramas específicos, tem no êxodo a imperiosa vontade de se mandar, pegar a estrada, fazer sua odisseia como sina.

A saga do cearense que vai para o Sudeste, ou para o Norte, tem inúmeros passos antológicos similares ao êxodo da mitologia judaica. Daí ser o cearense reconhecido pelo antropólogo Gilberto Freyre como o construtor da brasilidade por desenhar este país através da migração.

Sobre a letra e a música “*Carneiro*”, ele diz também tratar-se de “uma revisão da natureza da representação e da memória, do fato e da ficção”, e remete dessa vez à *Odisseia*, de

<sup>43</sup>Ambas expuseram uma mostra da exposição “*Ambivalência del cuerpo solitário*”, realizada em Havana, Cuba, em 2013, intitulada “*Ensaio do corpo para o baile solitário*”, no Espaço Cultural dos Correios, em maio de 2014. Maíra Ortins prossegue na pesquisa da fotografia performática desenvolvendo trabalhos em diferentes cidades do Brasil, bem como de outros países, acerca de uma poética migrante.

<sup>44</sup> <http://zeczazines.blogspot.com.br/2009/05/homenagem-augusto-pontes.html>. Acesso em 09/07/2014.

Homero, particularmente ao Canto VIII, no qual o poeta cego Demódoco canta as batalhas de Troia a um de seus heróis, Ulisses. Este, ouvindo-se cantado, sucumbe ao pranto; não diria, como o faz Paulo Linhares, porque se vê “esvaziado numa lenda”, mas imortalizado nela.

Depois de tantos reveses em solo estrangeiro, o grego Odisseu encontra motivos para celebrar e não contém a emoção face ao relato cantado da própria vida. O mesmo expediente será adotado por Virgílio no Livro II da *Eneida*, mas em vez de canto e poesia, é a pintura que faz o troiano Eneias, fundador mítico de Roma, chorar. As mulheres coríntias, contudo, sentenciam no drama euripidiano:

**Χορός**

645 ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ  
 δῆτ' ἄπολις γενοίμαν  
 τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα  
 δυσπέρατον αἰῶ,  
 οἰκτρότατόν <γ'> ἀγέων.  
 650 θανάτῳ θανάτῳ πάρος δαμείην  
 ἄμεραν τάνδ' ἐξανύσσασα: μὶ-  
 χθων δ' οὐκ ἄλλος ὑπερθεῖν ἦ  
 γὰς πατρίας στέρεσθαι.

(Eur. *Med.* 645-653)

O que mais prezo, ó pátria, ó moradia?  
 Não ser sem-urbe,  
 alheia ao disparate da penúria,  
 a mais árdua desventura!  
 (...)  
 Dano máximo é privar-se da pátria.<sup>45</sup>  
 (VIEIRA, 2010, p.81, v. 644-648.652)

Vimos que o lamento da heroína tem lugar no exílio, numa pátria que não é a sua, depois de abandonar tudo – família, pátria, culto – por um homem, até então seu marido, que a abandona para desposar a filha de um tirano e, com isso, resgatar sua cidadania de homem grego; afinal, também ele, Jasão, está em Corinto na qualidade de estrangeiro<sup>46</sup>, ele que, bem

<sup>45</sup> Por uma questão de eufonia, optamos pela tradução de Vieira em vez da do grupo Trupersa, que verte assim:

*Ó pátria! Ó domínios meus! Que eu não  
 seja sem terra, forasteira  
 que só tem falta de recursos,  
 uma vida destituída e  
 um mais pobre lamento. (...)  
 (...) Das misérias*

*Não há outra mais alta que  
 da terra pátria ser privada.*<sup>45</sup> (EURÍPIDES/TRUPERSA, 2013, p. 89, vv. 645-649.651-653)

<sup>46</sup> Dupla face da categoria *xénos*, que significa “aquele que recebe e aquele que é recebido e, de modo geral, a pessoa ligada a outra por amizade ritual (*xenia*), além de estar relacionada “a qualquer coletividade, uma família, por exemplo”. O termo também se atribui a mercenário, “que muitas vezes é estrangeiro na cidade-Estado ou para o povo que utiliza seus serviços” (VIAL, 2013, p. 391). Os versos v. 709-721.723-4 da *Medeia*, de Eurípides, ilustram bem essa categoria em sua dupla face, com Medeia suplicando asilo a Egeu, que prontamente lhe estende

antes de Medeia, já experimentara o estar em exílio, percorrendo diferentes paragens até cumprir o termo de tão longa travessia. Nesse sentido, mito e lenda<sup>47</sup> se imiscuem, gregos e bárbaros dão-se as mãos tendo como imagem-símbolo o pelo ou tosão dourado de um carneiro (daí remetermos à exposição “Carneiro” no Centro Cultural Dragão do Mar), signo de poder ou tão-somente pele curtida, conforme salienta Maria Helena da Rocha Pereira (1991, p. 27 [*sic*]):

O mito da expedição marítima dos Argonautas, que, sob o comando de Jasão, transpõe os terríveis escolhos das Simplégades, à entrada do que hoje se denomina o estreito de Bósforo, e ousa atingir as paragens inóspitas do Mar Negro, para conquistar o velo de ouro, é um daqueles em que é visível uma teia de reminiscências históricas que trabalhos arqueológicos recentes vieram confirmar. Embora ainda não estejam seguramente documentadas para a época micénica, são muito numerosas as provas da existência de contactos entre a Grécia e a região do Cáucaso desde o séc. VIII a.C. Por outro lado, arqueólogos georgianos vêem na riqueza em ouro do rio dessa região (o actual Rion, antigo Phasis), e na presumível prática de utilizar uma pele de carneiro para coar as areias auríferas desse curso de água, o embrião da lenda do velocino (os apreciadores da interpretação simbólica dos mitos preferem dizer, menos prosaicamente, que a posse do velo de ouro era emblema da realeza).

### 2.3. Identidade e alteridade no mundo antigo: tensões entre gregos e bárbaros

Quem de fato é o bárbaro quando uma mãe, já na qualidade de estrangeira, é expulsa com seus filhos? Quem são, afinal, os verdadeiros bárbaros? Não terão os gregos desvirtuado, de algum modo, esse binômio equitativo que eles mesmos sublinharam? Essa é a pergunta lançada pela professora Maria do Céu Zambujo Fialho, da Universidade de Coimbra, na conferência intitulada “Horizonte histórico de Medeia”<sup>48</sup>, proferida no Auditório da Reitoria da UnB, Brasília, em 8 de julho de 2013. Segundo ela, trata-se de um binômio fundamental, bárbaro x grego, inserido no contexto de propaganda ateniense, ainda que a peça esteja situada em Corinto. “E por que Corinto?” Ela indaga. “Sem dúvida, continua, não é uma escolha arbitrária para o cenário da peça de Eurípides. Trata-se de uma construção discursiva, marcada

---

a destra, conforme buscamos demonstrar na comunicação “De exílio em exílio: relações de poder e amizade na *Medeia* de Eurípides”, por ocasião do XXIII Seminário de Estudos Clássicos da UFF – Amizade e Política na Antiguidade (de 17 a 19 de novembro de 2014), campus de Gragoatá, Niterói (RJ).

<sup>47</sup> Oportuno se faz remeter ao ciclo de conferências organizado por Bernadete Bricout acerca da presença do mito na contemporaneidade e outros desdobramentos em âmbito literário. Trata-se de **O olhar de Orfeu: os mitos literários do Ocidente** (2013).

<sup>48</sup> Por ocasião do XIX Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos e I Simpósio Luso-Brasileiro de Estudos Clássicos, “O Futuro do Passado”, ocorrido em Brasília, de 8 a 12 de julho de 2013.

pela força dramática e riqueza de dimensões, especialmente a grandeza de dimensões emocionais: *páthos, philía*.”

Se, de um lado, assistimos ao cinismo de Jasão patente no conflito com Medeia, do outro, vemos a frieza implacável do rei Creonte, que expulsa a mãe bárbara, sem pátria, com seus filhos. Frio, ele defende seus valores e os de sua casa, estabelecendo, portanto, um contraste com o mítico rei de Atenas, Egeu, posto em cena acertadamente, e não de maneira equivocada, como criticou Aristóteles em sua *Poética* (1.461b, 20-1). Nesse horizonte de contraste, temos a postura digna de Egeu: rei idealizado na guerra do Peloponeso. Primeiro ele diz que vai receber Medeia em obediência aos deuses, só depois pede ajuda à maga. Há, portanto, uma oposição de valores éticos e religiosos, de modo que a *Medeia*, de Eurípides, é constituída de um potencial hermenêutico, um panegírico à ética helênica, espelho de valores. O grego Jasão comete perjúrio, quebra a *philía* com aquela que tudo sacrificou para seguir com ele para a Grécia: deixou seu país, traiu seu pai, imolou seu irmão para desposar um belo estrangeiro. E ainda fez morrer o rei de Iolcos, Pélias, pelas mãos das próprias filhas, a fim de vingar o ultraje sofrido por Jasão. Abandonada, traída, expulsa, ela cometerá sua maior desmesura, uma vingança hedionda: vingança que vinga o sangue da própria vingadora e, como na *Oresteia*, faz correr o sangue dos familiares.

A cada travessia, magia e engenho na execução de crimes hediondos, numa chave contemporânea, e passionais, questionável para alguns, pois, em vez de ciúme, o que há é vingança pelo crime de perjúrio. Seus atos tomariam, assim, uma dimensão política, por um lado, como sustenta Maria do Céu Fialho, e religiosa, por outro, como defendem alguns estudiosos.

Cumprido lembrar que as referidas categorias – gregos (ou helenos, nome que ainda prevalece na Grécia) e bárbaros – compunham a divisão entre os homens no século V a.C. (o século de Péricles, também chamado de época clássica). Quem melhor as define é Pierre Vidal-Naquet (2002, p. 37):

A palavra “bárbaro” tem certamente uma conotação pejorativa, mas o seu sentido inicial significa simplesmente “aquele que não fala o grego e que parece estar balbuciando”. Não se trata de uma oposição de “raças”. Muitos gregos escreveram: torna-se grego pela educação, a *paideia*, e não pelo nascimento. A Grécia *se fez*

Grécia. É o que Tucídides explica já no início de sua obra-prima, *História da guerra do Peloponeso*.

O autor de *O mundo de Homero* lembra que essa oposição também aparece nas *Histórias* de Heródoto, que aponta o rapto de Helena por Páris, “episódio que desencadeou a guerra de Troia” (VIDAL-NAQUET, 2002, pp. 37-8), como um dos antecedentes do conflito entre gregos e persas, as chamadas “guerras médicas”. Outra motivação seria o rapto de Medeia, como defende o precursor de Tucídides no Livro I de suas *Histórias*, versão diversa da corrente, segundo a qual a filha de Eetes teria tramado a própria fuga.

O mito nos remete a outra divindade a quem Medeia prestava culto e à qual Vernant (2009, pp. 59-60) relaciona as categorias aqui elencadas. Trata-se da deusa Ártemis, presente em outra peça de Eurípidés, *Hipólito*, vítima do amor desmedido de Fedra, de quem é enteado, como castigo por preferir a deusa virgem à Afrodite. Assim lê Vernant:

(...) No caso de Ártemis, encontramos a questão do Mesmo e do Outro – Platão abordou no plano propriamente filosófico – na medida em que se trata de uma defesa dos confins: isso porque ela cuida para que se articulem as margens e o centro, a juventude e a idade adulta. Ártemis assume um papel mais amplo do que a simples função de integração social do jovem ou do estrangeiro: ela representa a possibilidade da passagem do Outro ao Mesmo.

Para os gregos, o Mesmo é a identidade social, o que aparece para eles como um modelo. O grego pensa a humanidade sob a forma do que não é animal, do que é vivo e mortal, do que é adulto, ou seja, do que passou por ritos de iniciação e entrou nos quadros da vida cívica. Trata-se, então, de um cidadão e de um cidadão do sexo masculino. O Mesmo é, assim, essa imagem do homem que serve de ponto de referência para pensar os outros seres vivos, sejam eles animais (que se devoram entre si e comem cru), sejam eles os bárbaros definidos pela série de diferenças que os lançam para fora desse modelo.

E onde situar a mulher nessa apreciação? Se recordarmos Hesíodo, tanto na *Teogonia* quanto em *Os Trabalhos e os Dias*, veremos que ela é colocada num lugar intermediário, entre homens e deuses, sendo, contudo, associada à Noite, ao Mal, um castigo para os homens. A partir de Pandora, de quem descende (a funesta linhagem das mulheres), a mulher é uma forma de Outro (COLOMBANI, 2006). No plano mítico, consoante Vernant (2009) e Colombani (2006), são três as formas do Outro: Dioniso, Gorgó e Ártemis. Esta tem como um dos papéis “(...) fazer passar desse mundo, situado nas fronteiras da cultura, para o da identidade social e permitir precisamente que os papéis sociais sejam claramente definidos”, reitera Vernant, que acrescenta:

(...) Tudo o que não tiver acesso a essa identidade é excêntrico. Ora, os gregos tiveram ao mesmo tempo um sentimento mútuo contundente de que era o fato de ser grego e a cidadania que definiam a humanidade, mas eles também foram levados, com

divindades como Ártemis e Dioniso, a viver religiosamente a questão do Outro e atribuir-lhe um lugar. (2009, p. 60)

Oportuna se faz a leitura de Marta Mega Andrade já no prefácio de *A cidade das mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica* (2001, p. 6), no qual demonstra a “tentativa de evidenciar, primeiro, o carácter de profunda alteridade representada pelo gênero feminino na cultura clássica”; segundo, deixar claro que a “relação das mulheres com a *polis*, os avatares de uma participação feminina na construção dos ideais e das práticas políticas na Atenas clássica não se restringiam apenas à ação largamente aceita (...) da boa esposa”. A pesquisadora propõe, desse modo, um encontro da “raça das mulheres” com a comunidade política e social (*políade*) da cidade. Tratava-se de algo que só o diferente poderia fazer, algo que só um “outro” poderia articular: cidadania e artifício, cidadãos e não-cidadãos, cidade e família. Se a elas era vedada a cidadania política, é possível aludir a uma cidadania civil, feminina, diferente da masculina, a fim de garantir a própria continuidade da cidade, dado o papel que desempenhavam em festas e ritos, como as Tesmofórias<sup>49</sup> (ANDRADE, 2001, p. 30).

A representação do feminino e sua relação com o Outro ganham destaque no teatro ático, de modo acentuado em Eurípides, cujas peças que chegaram até nós trazem, em maior número, heroínas ou figuras femininas no título e apresentam um discurso marcadamente político:

No teatro de Eurípides, o imaginário do feminino evidencia a relação do feminino com a representação da diferença e do Outro, na cultura grega. Mas, para além desta relação entre feminino e alteridade, que se repete em diversas ocasiões fora de suas obras, aquilo que confere a Eurípides sua singularidade é a configuração que os *topoi* de definição do feminino assumem em suas peças. Junto à construção da alteridade do feminino, emerge o problema da cidadania ateniense: há uma relação fundamental entre a mulher e a cidade, nas tragédias de Eurípides como nas comédias de Aristófanes. (*Idem*, p. 28-9)

Olhar sem ser visto. Assim o corpo feminino, em maior ou menor proporção, das cenas familiares às cerimônias públicas, pôde se firmar e se fazer ouvir. Atrás das máscaras, trágicas ou cômicas, personagens de mulheres vieram à luz e revelaram diferentes facetas, das mais nobres às mais vis, atravessando as fronteiras do teatro ático e alcançando-nos de modo também diverso, com mais ou menos entusiasmo, num século marcado por tantas contradições.

---

<sup>49</sup> “(...) festa cuja participação era exclusivamente feminina e que reunia as mulheres casadas por três dias no templo das deusas Deméter e Perséfone (Tesmofóron) para realizar rituais propiciatórios da fertilidade.” (DUARTE, 2010, p. 226)

O que vemos? O que nos olha, reportando ao filósofo das imagens Didi-Huberman? Com a palavra, mais uma vez, Vernant:

(...) Vive-se sob os olhos dos outros; existe-se em função do que os outros veem, do que falam, da estima na qual se têm um homem. O que é um homem, seu valor, sua identidade implicam que ele seja reconhecido pelo grupo de seus pares. Expulso de sua cidade, excluído e desonrado pelo exílio, o indivíduo não é mais nada. Deixa de existir tal como era. (2009, p. 343)

### 3 CAPÍTULO 2: MEDEIA NO EXÍLIO

¡VOLVED!

I

Bien sabe Dios que siempre me arrancam tristes lágrimas  
 aquellos que nos dejan;  
 pero aún más me lastiman y me llenan de luto  
 los que a volver se niegan.  
 ¡Partid, y Dios os guíe!..., pobres desheredados  
 para quienes no hay sitio en la hostigada patria;  
 partid llenos de aliento em pos de outro horizonte,  
 pero... volved más tarde al viejo hogar que os llama.

Jamás del extranjero el pobre cuerpo inerte,  
 como en la propia tierra en la ajena descansa.  
 (Rosalía de Castro. *En las orillas del Sar*.1982)<sup>50</sup>

Vingar-se dos inimigos é mais belo do que reconciliar-se com eles, pois é justo  
 pagar com a mesma moeda, e o que é justo é belo, e é próprio do homem corajoso  
 não se deixar vencer. (ARISTÓTELES. *Retórica* I 9, 1367a)

No exílio, o bem se aloja em nosso espírito.  
 (Eur. *Med.* 1.059)<sup>51</sup>

#### 3.1. Méliissa ou Medua? As faces de Medeia na épica, no drama e na literatura

Da Cólquida a Corinto, da Grécia ao Brasil, de muitos e múltiplos lugares. Assim se configura o mito de Medeia: tão antigo quanto as mais remotas narrativas clássicas; tão contemporâneo quanto uma notícia de jornal<sup>52</sup>, ou de qualquer meio eletrônico.

---

<sup>50</sup> Voltai!

I

*Deus sabe que sempre me arrancam lágrimas tristes  
 aqueles que nos deixam;  
 mas ainda mais me machucam e me enchem de luto  
 aqueles que se recusam a voltar.*

*Parti, e Deus vos guíe! ... Pobres deserdados  
 para os quais não há lugar na fustigada pátria;  
 Parti cheios de alento em busca de outro horizonte  
 mas ... voltai mais tarde para a velha casa que vos chama.*

*Nunca do estrangeiro o pobre corpo inerte,  
 Como na própria terra em outra descansa.*  
 (Tradução nossa)

<sup>51</sup> Tradução de Trajano Vieira. Ed. 34, 2010.

<sup>52</sup> Alusão ao artigo “Amor ou Loucura? Eu e o Outro por Medeia, de Eurípedes, e Elize Matsunaga”, publicado na coletânea *Identidade e Alteridade no Mundo Antigo* do Nuclás (Núcleo de Cultura Clássica), da Universidade Federal do Ceará, em 2013.

Entre os temas recorrentes no mito, escolhemos o do exílio para constituir o objeto de nossa investigação, por entender que se trata, desde a Antiguidade, de um assunto bastante presente na lírica, na épica e na poesia dramática. O mito figura, no séc. VIII a.C., em fragmentos de poemas épicos gregos, como os *Corintíacos* de Eumelo (referem-se ao poder soberano da feiticeira sobre Corinto, à morte das crianças em consequência da prática de uma imortalização fracassada e ao desentendimento que sobreveio entre ela e Jasão), na *Teogonia* de Hesíodo<sup>53</sup> (versos 992-1002, séc. VIII-VII a.C. Faz alusão ao rapto da heroína por Jasão em Cólquida, sua chegada em Iolcos e o nascimento de Medo); na IV *Pítica* de Píndaro (séc. V, 462 a.C. Imagem definitiva de uma Medeia dotada do dom da profecia, estrangeira versada no conhecimento das drogas – *pamphármakos xeína* –, apaixonada por Jasão, figura capital na busca do Tosão de Outro, arrebatada da Cólquida pelo Argonauta e assassina de Pélias); na tragédia homônima de Eurípides, *Medeia*, representada pela primeira vez nas Dionísias Urbanas de 431 a.C., “ano em que começou a Guerra do Peloponeso”<sup>54</sup>; em alguns fragmentos de peças sobreviventes, como *As amas de Dioniso*, de Ésquilo (evoca Medeia rejuvenescendo as Híades); *As Colquidianas* (sublinha o papel da bruxa que ajuda Jasão em sua empreitada, oferecendo-lhe o unguento de Prometeu e matando Apsirto) e *Os Rizotomos*, de Sófocles (*As feiticeiras*. Refere-se à morte de Pélias após a colheita das ervas necessárias ao rejuvenescimento); *Peliades*, de Eurípides (tragédia perdida. Fixação no caráter maléfico e hipócrita da feiticeira que seduziu com palavras as filhas do tirano de Iolcos); já no período helenístico, o mito ganha laivos de um gênero ainda em formação, o romance, na *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes (ou *Os Argonáuticos/ Argonáutika*. Poema épico, séc. III e IV a.C. Livros III e IV. Traça o perfil de uma jovem mágica, sacerdotisa de Hécate na Cólquida, iniciada nos poderes das ervas e das encantações, dotada de um pudor virginal. Há uma elaborada descrição da paixão com evocação dos tormentos de uma heroína inocente, vítima de seu funesto amor por Jasão. Ela trai a pátria e os pais ao armar uma emboscada para Absirto a fim de livrar o Argonauta). O conto canônico de Medeia encontra-se também presente em Pseudo-Apolodoro, Hyginus e na

---

<sup>53</sup>A primeira menção da heroína, segundo Anne Lebeau, “Variations – autour de Médée”, *Revue Europe*, 2005, p. 19. Maria Helena da Rocha Pereira, por ocasião do colóquio MEDEIA NO DRAMA ANTIGO E MODERNO, de 11 e 12 de Abril de 1991, no qual proferiu discurso de abertura na qualidade de Presidente da Comissão Organizadora, endossa: “A filha do rei da Cólquida é submetida ao amor por acção da dourada Afrodite (*Erga* 961-962), apaixonando-se por Jasão, que a leva e dela faz a «sua florescente mulher» (*Erga* 993-1002).” (*sic*, 1991, p. 27)

<sup>54</sup>RIBEIRO JR., Wilson A. *Portal Graecia Anticua*. <<<http://grecciantinga.org>>> Acesso em 11/05/2010.

*Argonáutica Órfica*<sup>55</sup>, todos posteriores a Eurípides, os quais não deixaram de referir, cada um a seu modo, o exílio em sua poética.

Na Literatura Latina, o interesse pela sacerdotisa estrangeira não será menor: *Medeia em Corinto* e *Medeia no exílio* (tragédias perdidas de Ênio); *Medos*, de Pacúvio (refere-se ao retorno de Medeia à Cólquida e a sua luta contra Perseu, o usurpador); *Ácio*. Há uma emergência do mito nos séculos II e I a.C. No Império de Augusto, destacam-se: *Oitava Bucólica*, de Virgílio (“Querida o atroz amor sangue dos filhos/cobertos com as mãos cruéis da mãe! /Qual foi a mais cruel, a mãe ou a filha? /Se é cruel o amor, tu foste bárbaro”, v. 48-51<sup>56</sup> na tradução brasileira; em espanhol, v. 47-50<sup>57</sup>); *Metamorfoses*, de Ovídio (Livro VII. Longa exposição sobre as “ervas enfeitiçadas” utilizadas por Medeia, personagem central da feitiçaria grega e oriental, a contrapartida de Circe, representante da bruxaria romana), *Heroíde XII* (retrata a dor de Medeia quando Jasão a abandona por causa de Creusa, filha do tirano de Corinto, a ingratidão do Argonauta e o desejo de vingança); *Medeia*, de Sêneca (A heroína – situada no centro da busca argonáutica, considerada uma maldição pelo coro dos corintianos e comparada aos monstros marinhos – à Cila e às Sereias – consegue, com seus encantamentos para envenenar a túnica que será ofertada à rival, uma temporalidade mítica. A Medeia de Sêneca, possível modelo para Lady Macbeth, é uma alma extraordinária, cuja grandeza monstruosa é representativa do sublime invertido e ligada aos tratados morais dos estoicos).

No séc. I d.C., Valério Flaccus retoma o poema épico de Apolônio e salienta o caráter maléfico de Medeia com *Cantos Argonáuticos*; no século V d.C., Dracôncio apresenta a colquidiana sob a forma de uma sacerdotisa de Diana, lembrando a figura de Ifigênia em Táurida no poema *Medeia*.

Medeia continua a inspirar poetas na literatura medieval (Do séc. XII ao XIV, ela é personagem episódico dos Romances de Troia. Outras aparições: *O Inferno de Dante* (XIII, v. 86-96), na *Divina Comédia*; *Cancioneiro Geral*, Garcia Rezende (Coleções de poesia ibérica);

<sup>55</sup>[Apolodoro] *Biblioteca* 1.9.23, Hyginus, *Fabulae* 22, *Argonáutica Órfica* 3ss. (apud OGDEN, Daniel. “Medeia, senhora das serpentes e dragões”. In: CANDIDO, 2012. 368 p.)

<sup>56</sup>*Saeuus Amor docuit natorum sanguine matrem  
Commaculare manus: crudelis tu quoque mater;  
Crudelis mater magis, na puer improbus ille?  
Improbus ille puer crudelis: tu quoque mater.*  
(VIRGÍLIO, 2008, pp. 86-87)

<sup>57</sup>*El cruel amor enseñó a la madre a manchar sus manos  
con la sangre de los hijos. Tú también fuiste cruel, madre.  
¿Fue la madre más cruel o más malvado aquel niño? Mal-  
Vado fue el niño, tú también fuiste cruel, madre.*  
(VIRGILIO, 2004, pp. 62)

*Los infiernos de amor* (do poeta espanhol Santillana); *Égloga Andres* (do português Francisco de Sá); *De Mulieribus claris* (*Mulheres famosas*) de Boccaccio; *Le Livre du preux e vaillant Jason* (*O livro do bravo e valente Jasão*) de Raoul Lefèvre, referente à fundação da ordem do Tosão de Ouro, em Borgonha (1430). No período renascentista, passando pelo maneirismo e pelo barroco, a recepção do mito é marcadamente alegórica, seja nas obras de cunho cristão, seja nas que dialogam com os modelos trágicos de Eurípides e Sêneca, principalmente. No início do século XVI, a feiticeira está ligada à tradição alegórica do *Ovídio moralizado* (cristianização do mito).

Na França, *Medeia* de Buchanan (tradução da *Medeia* de Eurípides); na Itália, século XVII, *Medeia* (1553), tragédia inspirada em Eurípides e Sêneca, e *Medea esule* (*Medeia exilada*, 1602) do italiano M. Zoppio; na Espanha, *El divino Jasón* (1634), “auto sacramental” de Calderón de la Barca, visão alegórica do mito; *Los tres mayores prodigios*, de Calderón de la Barca, confronta os amores de Jasão e Medeia na Cólquida com os de Teseu e Ariadne ou os de Dejanira e Hércules. Com *El Vellocino de Oro* (“comédia”), Lope de Vega retoma o tema da conquista do Tosão e explora o ciúme de Fineu por Jasão, o preferido de Medeia, que é apresentada como uma Diana caçadora; *Los encantos de Medea* (1645), de Roja Zorilla, dramaturgo espanhol, refere-se à ruptura dos heróis nessa “comédia”, utiliza a magia como um elemento espetacular e catalisador das atrocidades às quais contrapõe a faceta humorística de Mosquete, o valete de Jasão. Em 1635, na França, Pierre Corneille põe em cena o suicídio de Jasão em consequência do infanticídio. Em 1659, Corneille revisita o mito narrando as aventuras de Absirto e de Jasão na Cólquida, enamorado de Hipsípila com *La conquête de la Toison d'Or* (*A conquista do Tosão de Ouro*). Seguem-se *Medeia* (1693), tragédia lírica de Marc-Antoine Charpentier, libreto de Thomas Corneille. Visão de uma feiticeira mais humana. Introduce a figura do Argonauta Orontes, príncipe de Argo, apaixonado por Creusa e companheiro de Creonte na iminente guerra contra a Tessália, em razão do assassinato de Pélias pela colquidiana; *Medeia*, de Longepierre (1694), tentativa de corrigir os excessos do modelo cornelianiano para recuperar as fontes de Eurípides e certos elementos da tragédia de Sêneca (monólogo da feiticeira invocando a vingança divina no segundo ato), obteve grande sucesso no séc. XVIII; *O tosão de ouro*, de J. B. Rousseau (1696), descreve a angústia de Jasão, dividido entre Medeia e Hipsípila, a qual morre ao tomar conhecimento da falsa notícia da morte de Jasão, anunciada pela filha de Eetes.

No período moderno, passando pelas estéticas do rococó, do classicismo e do romantismo, o mito volta a encontrar terreno fértil em produções de diferentes países, além dos

mais conhecidos (europeus, sobretudo), ainda com predomínio do drama e do poema na arte escrita, mas com profusão considerável de trabalhos nas artes plásticas. Como bem salienta Maria Helena da Rocha Pereira<sup>58</sup>:

A lenda dos Argonautas, a magia de Medeia, o infanticídio, ficarão a fazer parte do imaginário ocidental. Perpassando em muitas histórias e poemas ao longo da Idade Média tardia, irrompe, a partir do Renascimento e até à mais recente actualidade, em dramas, óperas, ballets, romances, poemas líricos, pinturas, esculturas, peças musicais e, por último, em filmes. Ao todo, umas trezentas obras de arte, de que cerca de cem pertencem ao teatro, provenientes de diversos países europeus (com predomínio da França, Itália, Alemanha), da América do Norte e do Sul.

No séc. XVIII, Antonio José da Silva lança *Os encantos de Medeia* (1735), teatro de marionetes, em que apresenta, de forma burlesca, a busca do Tosão de Ouro imbricada na rivalidade entre Medeia e Creusa, tornada sobrinha de Eetes graças à intervenção dos bufões Sacatrapo e Árpia. Na Inglaterra, Glover leva a público sua *Medeia* (1761), com novas abordagens do mito: transtornada pela paixão, Medeia mata os filhos e, passado seu estado de demência, confessa a culpa. Jasão, significativamente, joga a responsabilidade pelo infanticídio em Creonte, que será morto por uma turba de corintianos quando tenta apoderar-se da estrangeira. L. Sébastien Mercier retoma o modelo de Ovídio, a *heroíde*, com *Médée à Jason* (1773). Gotter (poeta alemão), retoma os esquemas de Eurípides em *Medeia* (drama, 1779). J. B. Clément prolonga a obra de Gotter, fazendo da heroína um personagem conforme as regras da tragédia grega, capaz de suscitar admiração e piedade, mas sem esquecer a imagem da feiticeira legada por Sêneca (invocações às Fúrias e aos Espíritos infernais despejados no caldeirão das ervas venenosas, que enfeitiçaram o véu de Creusa no ato IV) em *Medeia* (1785). Klinger, em *Medea auf dem Kaukasos (Medeia no Cáucaso, 1790)*, oferece uma nova visão do devir da heroína arrependida dos seus crimes passados. Medeia renuncia a seus conhecimentos mágicos e se opõe aos sacrifícios humanos e bárbaros instaurados pelos druidas do Cáucaso. Tal obra civilizadora e benéfica acarreta a perda da colquidiana; para salvar Roxane, uma jovem prestes a ser imolada, Medeia recorre à magia e com isso comete perjúrio. Transformada em simples mortal, condenada pelos druidas, a filha de Eetes se suicida, vítima do destino e de Nêmesis.

Cherubini confere luz nova e dá vivacidade a sua *Medeia* (ópera, libreto de B. Hoffmann, 1797). Inspirada em Eurípides, ressalta as tensões psicológicas da heroína que pensou muitas vezes em renunciar à sua vingança contra Dirce (Creusa). A ambivalência da

---

<sup>58</sup> *Medeia no drama antigo e moderno* – Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991, p. 28. [sic]

feiticeira dotada de poder “demoníaco” adquire uma dimensão sacralizada no final do terceiro ato: o fogo, ligado à origem solar da filha de Eetes, incendeia Corinto – como na *Medeia* de Sêneca – e impede o desaparecimento da protagonista, que é arrastada pelas Eumênides nas águas do Estige, o rio do inferno. Em 1799, J. M. de Bocage apresenta em *Medeia* (“cantata”) a ação criminosa da colquidiana como a vitória da cólera sobre as forças antinômicas do amor, e retoma de Sêneca a imagem da feiticeira ligada às divindades infernais. Começo do séc. XIX, Mazoïer, com *Teseu* (1801), lembra o fracasso de Medeia ao tentar tomar o poder em Atenas. Lamartine, em sua *Medeia*, basicamente retoma as fontes de Eurípides. G. B. Niccolini procura atenuar a violência do infanticídio, justificando-o como um meio de subtrair as crianças à vingança dos corintianos em *Medeia* (1803). Franz Grillparzer (dramaturgo austríaco), autor da trilogia *Das goldene Vlies* (*O tosão de ouro*), que compreende *Der Gastfreund* (*O anfitrião*, 1818), *Die Argonauten* (*Os argonautas*, 1819) e *Medea* (1820), apresenta o Tosão, o cobiçado tesouro injustamente obtido, como a encarnação das forças maléficas do destino, e Medeia, como uma vítima da Nêmesis divina. Depois de se ter oposto inutilmente ao assassinato de Frixo, o estrangeiro vindo de Delfos e doador do Tosão (*O anfitrião*), Medeia, que vive afastada dos seus, em consequência do crime perpetrado por Eetes, favorece a aventura de Jasão e provoca a morte acidental de seu irmão Absirto (*Os argonautas*). Em Corinto, a feiticeira, instigada por sua ama Gora e pelo ciúme que tem de Creusa, a mulher que lhe roubou o amor das crianças, consuma sua terrível vingança. O Tosão de Ouro reclamado por Creonte, significativamente, é restituído ao altar de Apolo no final da trilogia, enquanto Medeia declara que se porá nas mãos dos sacerdotes de Delfos, os quais decidirão sobre sua sorte (*Medeia*). E. Legouvé, inspirado na visão de Grillparzer, sobretudo na visão da perda do amor dos filhos, apresenta em sua *Medeia* (tragédia, 1854) novas variações sobre o amor materno menosprezado e uma abordagem moderna do mito, considerado “o mais terrível capítulo da sedução”. H. Lucas faz um amálgama de ideias tomadas de autores antigos, comparando a colquidiana à figura de Hipsípila, em *Medeia* (tragédia, 1855). W. Morris, *The life and death of Jason* (*A vida e a morte de Jasão*, 1867). Trata-se de um poema que manifesta a vontade de reassumir a totalidade do mito, baseado em Apolônio. Mortalmente ferida em Atenas pelos golpes de Eetes, *Medeia* (1870), de G. Conrad, obtém o perdão de Jasão e de seu pai. A. C. Lindsay, *Argo or the quest of the golden Fleece* (*Argo ou a busca do tosão de ouro*, 1876), poema. Akaki Tsereteli (poeta georgiano), nessa trilogia, da qual subsiste somente a primeira parte (*Medeia*, 1892), quis integrar a figura da feiticeira no seio de uma trilogia que novamente liga a aventura de Jasão no Cáucaso ao mito de Amirani-Prometeu. Simone Arnaud discute o caráter “bárbaro” da

colquidiana – uma caçadora comparada às aves de ravina, segundo uma estética de inspiração parnasiana em *Medeia* (drama, 1893). Catulle Mendès talvez seja menos lembrado que a atriz convidada para viver o papel de sua *Medeia* (tragédia, 1898), interpretada por Sarah Bernhardt. Deixemos a não menos extensa recepção do mito de Medeia no século XX<sup>59</sup>, para o terceiro capítulo, no qual avançaremos até o século XXI para tratar da peça *Medea en Promenade*, de Clara de Góes, que também integra nosso *corpus*. Retomemos, por ora, a peça de Eurípides, responsável por consagrar o mito e imprimir-lhe uma das versões mais conhecidas.

São três os principais esquemas míticos oriundos da tradição oral, a exemplo de outras narrativas que lhe são próximas, como a de Odisseu: magia, tradições associadas a uma localidade particular, narrativas lendárias ligadas às grandes navegações marítimas. O núcleo narrativo corintiano, por sua vez, propõe a seguinte síntese (MIMOSO-RUIZ, 2005, p. 613-619): relato da busca de um tesouro situado em regiões longínquas (terras perigosas), o Tosão de Ouro: objeto simbólico da riqueza agrária, da fecundidade e da autoridade real ligada ao dragão, emanção dos poderes ctonianos (infernais), cujos segredos Medeia guarda. A esse respeito, cumpre estabelecer um breve paralelo entre Jasão e Medeia. Enquanto Jasão representa a busca da hegemonia real e da instauração de uma ordem; a terra lavrada, campo de Ares, deus da guerra; o universo do homem, de Zeus; a conquista do Tosão de Ouro, símbolo da sacralidade e do poder; por fim, a esfera de atividades reservadas ao homem no mundo arcaico grego: manipulação das ervas, procriação, magia; Medeia personifica, segundo Mimoso-Ruiz, a imagem do caos e das forças maléficas. Não seria este, contudo, uma reprodução do discurso ocidental? Por que não uma nova ordem? Afinal, a ela estão associados o templo de Hécate, espaço de Deméter; o poder e o saber; a prática da imortalização, a manipulação de beberagens (*pamphármakos*); a magia ligada à *métis* (“astúcia”): benéfica e maléfica. Haveria, portanto, uma superioridade de Medeia, imagem mítica de Hera, dada a oposição ética que subentende o discurso mítico: a boa e a má prática da magia. Reconhece-se, assim, um caráter soteriológico do mito em função do papel de iniciadora de Medeia com relação a jovens heróis, como Jasão em Cólquida, além da prática do *diasparagmós* (retalhamento) a frio de Apsirto ou por cocção (o carneiro e Pélias), forma de acesso ao além e ao universo da metamorfose bem-sucedida ou fracassada. Inclua-se o infanticídio – prática de imortalização abortada, lembrança deformada de ritos iniciáticos ou de crime passional. Também pode ser lido como sacrifício, segundo

---

<sup>59</sup> Propúnhamos, durante a pesquisa, incluir um mapeamento das Medeias latino-americanas, mas, dado extrapolar a natureza e a limitação desta, deixamos para outra ocasião.

atestam alguns estudos antropológicos, arqueológicos e historiográficos que serão demonstrados mais adiante. Antes, cumpre destacar o caráter recorrente do elo que une e opõe Medeia a Jasão e aos parentes masculinos do Argonauta (Éson, Pélias, Creonte), atitude de enfrentamento, por parte de Medeia, no que toca à autoridade dos tiranos (Creonte, Egeu). Como solução, fuga da feiticeira, mudança de *status* exemplar: de princesa à “estrangeira” ou exilada. Estabelecem-se, portanto, conexões privilegiadas com o mundo dos errantes; ela tornou-se uma figura vinda de um “alhures” inquietante. Fascinante e terrível em suas ações, seduz e devora, qual serpente marinha: — (...) o monstro marinho, o duplo maléfico da mulher” (Camille Dumoulié, — “Medusa” In BRUNEL, 2005, p. 623).

Cumpre destacar essa imagem da mulher e da serpente, tanto no texto literário de Eurípedes quanto nos vasos pictóricos, quando aludem ao carro de serpentes ou dragões, animais marinhos e terrestres, intimamente relacionados com Medeia, que exerce domínio mágico sobre eles. Antes mesmo de Eurípedes, há imagens do mito de Medeia que fazem essa associação, como nos vasos atenienses de figuras negras que retratam Jasão e a serpente<sup>60</sup>. Há muito se conhecia seu caráter de maga impressionante, movida por um intenso *páthos* que resultou no filicídio, um dos elementos diversos do mito original, segundo o qual os filhos teriam sido vitimidos pela população de Corinto a fim de vingar a morte de Glauce, filha de Creonte. Eurípedes seria o mais antigo a tratar do filicídio, provocando, por um lado, repúdio (a tragédia ficou em terceiro lugar no festival de teatro ateniense); suscitando, por outro, questionamentos (a patologia da maga da Cólquida reflete psicose ou altruísmo? Há, de fato, loucura ou lucidez na vingança perpetrada contra Jasão?).

Outro paralelo possível é com o mito de Medusa. Medeia (mesma raiz do verbo *médomai*, no grego, meditar, preparar, cuidar, imaginar, inventar; por sua vez, dá origem aos *medos*, conselho, cuidado) faz uso de máscaras para ocultar sua real persona diante de Creonte e, posteriormente, de Jasão, quando da execução de seu plano para assassinar Glauce. Esta é refletida no espelho ao tomar os adornos malditos: véu (peplo) e coroa (grinalda), sendo incendiada pelo *phármakon* terrível de Medeia. O terror da violência se dá no olhar que petrifica, conforme se lê nos versos 1.156-1.175ss, na tradução de Trajano Vieira.

Ao contemplar o luxo,

---

<sup>60</sup> “Alguns aspectos de la performance de Medea de Eurípedes”, conferência proferida por Juan Tobías Nápoli, Universidad Nacional de La Plata/Argentina, no XVIII Congresso Nacional de Estudos Clássicos realizado pela SBEC na cidade do Rio de Janeiro, de 17 a 21 de novembro de 2011.

convenceu-se a conceder o que Jasão pedisse,  
 e, antes de o grupo se ausentar, tomou  
 da túnica ofuscante e a vestiu;  
 depôs nas tranças o ouro da guirlanda;  
 devolveu, ao espelho, os fios rebeldes;  
 exâmine de si, sorriu ao ícone.  
 Não mais no trono, cômodo após cômodo,  
 equilibrava os pés de tom alvíssimo,  
 sumamente radiosa com os rútilos,  
 fixada em si às vezes, toda ereta.  
 Eis senão quando armou-se a cena tétrica:  
 sua cor descora; trêmula, de esquelha  
 retrocedia; prestes a cair  
 no chão, encontra apoio no espaldar.  
 Supondo-a possuída por um nume,  
 quem sabe Pã, a velha escrava urrou  
 antes de ver jorrar da boca o visgo  
 leitoso, o giro da pupila prestes  
 a escapular, palor na tez. A anciã  
 delonga o estrídulo num contracanto;  
 à morada do pai corre uma ancila,  
 enquanto alguém do grupo busca o cônjuge,  
 para deixá-lo a par do acontecido.  
 No paço ecoa a rapidez dos passos.<sup>61</sup>

Amor ou loucura? Medeia, “ferida no coração pelo amor a Jasão”, na tradução em prosa de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves (1976), padecerá pela injúria sofrida, nutrindo a vingança como pena para seu algoz. O cálculo da vingança em Medeia será proporcional à dor sofrida, e a ira, acompanhada de razão. Ela ainda questiona o papel da mulher, em particular a condição de mãe e esposa (até mesmo a de filha), além do fardo de ser estrangeira e seguir sendo *ápolis* (a sem cidade). Não há lugar para ela. Ela é aquela que não tem lugar.

EU

Florabela Espanca

Eu sou aquela que no mundo anda perdida,  
 Eu sou a que na vida não tem norte,  
 Sou a irmã do Sonho, e desta sorte  
 Sou a crucificada... a dolorida...

Sombra de névoa tênue e esvaecida,  
 E que o destino amargo, triste e forte,  
 Impele brutalmente para a morte!  
 Alma de luto sempre incompreendida!

<sup>61</sup> Daniel Rinaldi, (Universidad Nacional Autónoma de México) muito bem analisou a imagética de Medeia na conferência “Epigramas efrásticos de Medea. Literatura y artes plásticas” publicada com o título “O epigrama de Antífilo de Bizâncio. Fortunas literárias e pictóricas” em *Identidade e alteridade no mundo antigo* (2013), coletânea organizada pelos professores do NUCLÁS/UFC, Ana Maria César Pompeu, Orlando Luiz de Araújo, Robert de Bröse e Roberto Arruda de Oliveira. Para Rinaldi, “o mito de Medeia oferece a matéria à poesia dramática e esta à pintura.” (p. 191)

(...)

(Livro de Mágoas, 1919)

Os versos da poetisa portuguesa traduzem o tom pungente da fala de Medeia antes que ascenda e agigante a flama da fúria (Cf. VIEIRA, 2010, p. 33). A sábia, fleumática e passional assim se apresenta à ama e ao coro de mulheres, mas de modo diverso aos três interlocutores principais: Creonte, Egeu e Jasão. Medeia representa uma persona diante desses três personagens. Ela opera um jogo de máscaras (ou seria teatro de sombras?) no qual identidade e alteridade se confundem. A maga da Cólquida “representa o papel de mãe abandonada com os filhos pelo ex-marido”. Tal *performance*, segundo Trajano Vieira (p. 169), denota que “a patologia de seu estupor mental impulsiona as diretrizes falsas que ela indica a seus interlocutores”.

A um tirano ela pede um dia; a outro, exílio e juramento; ao “sórdido dos sórdidos” (v. 465), convence a levar os filhos à presença da noiva e entregar-lhe presentes. A bárbara, estrangeira, outra vez banida, manipula a fala e o lugar do Outro, sugerindo uma “identificação ambivalente”, uma “ambivalência do desejo pelo Outro: duplicado pelo desejo na linguagem”, uma “fissão da diferença entre Eu e Outro”, a “extremidade do sentido e do ser, a partir dessa fronteira deslizando de alteridade dentro da identidade (...)” (BHABHA, 1998, pp. 85-86).

Esses e outros postulados de Homi K. Bhabha (1998) e Gayatri C. Spivak (2014) fundamentam, no âmbito da antropologia e dos estudos culturais, o discurso ora apresentado, no que tange à condição da mulher e às relações de poder no Mundo Antigo, ainda prementes no mundo contemporâneo. A também indiana Spivak, atualmente professora de Literatura Comparada do Departamento de Inglês e do Instituto de Literatura e Sociedade Comparadas, da Universidade de Columbia, em Nova Iorque, tornou-se conhecida como tradutora de Derrida e por seu trabalho de desconstrução. Hoje, transita por várias áreas do conhecimento, pautando sua crítica, de base marxista, no pós-estruturalismo, além de se aliar a posturas teóricas do feminismo, do pós-colonialismo e também do multiculturalismo e da globalização. Uma das suas preocupações centrais é desafiar o discurso hegemônico e as próprias crenças de leitores e produtores de saber e conhecimento. “Seu intento é principalmente pensar a teoria crítica como uma prática intervencionista, engajada e contestadora.” Prima, portanto, em produzir um “discurso crítico que procura influenciar e alterar a forma como lemos e aprendemos o mundo contemporâneo”. Toma como exemplo o relato de uma história que privilegia o subalterno feminino (história das mulheres indianas e da imolação das viúvas). Segundo ela: “Se, no

contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2014, pp. 9-11.17, “Prefácio”). Zinani (2006, p. 24) reitera essa perspectiva: “A análise da situação cultural da mulher é relevante no sentido de verificar como ela vê o outro, como é vista pelo grupo dominante e, conseqüentemente, por si mesma”. Por isso o texto de Eurípedes é a expressão do inovador e do subversivo, mesmo transcorridos tantos séculos, quando ainda é posta em xeque a condição feminina. Personagens como Medeia trazem à tona o imperativo da negação: “A negação da mulher migrante – sua invisibilidade social e política – é usada em sua arte secreta de vingança, a mímica” (BHABHA, 1998, p. 92). Poder-se-ia dizer a *performance*.

Medeia, Clitemnestra e tantas outras mulheres de igual ou semelhante natureza não desempenham bem o papel de *mélissa*<sup>62</sup>, pois lhes faltam as virtudes de esposa ideal: silêncio, inferioridade, debilidade, fragilidade, passividade (Cf. GRILLO et al. 2011, p. 104). Elas são movidas por sentimentos opostos, a saber: amor e ódio. Essa ambivalência constante tende à agressividade, que não necessariamente se confunde com violência, salvo quando há o “emprego desejado da agressividade com fins destrutivos” (COSTA, 1986 In GRILLO et al. 2011, p. 235).

Em nossa pesquisa, também a vinculamos à figura de outro exilado, integrante da expedição dos Argonautas. A partir do estudo das poéticas do exílio relacionadas ao mito de Medeia, pareceu-nos singular a presença recorrente, mas não coincidente, do par mítico Orfeu e Medeia na *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes. Ambos têm poderes mágicos: ele, na arte da música; ela, na manipulação das ervas. Ambos também participam ou instituem mistérios: ela na qualidade de sacerdotisa de Hécate; ele na de sacerdote de Apolo. São opostos complementares, fundamentais ao sucesso da expedição dos Argonautas.

Após invocar Apolo, no Canto Primeiro de *A viagem dos Argonautas*, a fim de “rememorar as façanhas dos heróis de antiga linhagem” (GUAL, 2004, p. 49), o poeta primeiro menciona Orfeu, a partir do verso 23s da edição crítica de H. Fränkell:

Primeiro vamos nomear Orfeu, que foi parido por Calíope, é dito, casada com o trácio Eagro, próximo aos montes Pimpleanos. Os homens dizem que ele, pela música de suas canções, **encantava** as pedras imóveis sobre as montanhas e o curso dos rios. E os pinheiros selvagens, até os dias de hoje, tomados por aquele **fluxo mágico**, crescem na costa trácia e permanecem em filas ordenadas do mesmo modo que o **encantamento** de sua lira, que veio da região da Piéria. Tal era Orfeu que o filho de Éson bem recebeu para compartilhar

---

<sup>62</sup> Ver o importante estudo de Fábio de Souza Lessa sobre essa questão em **Mulheres de Atenas: Mélissa – do gineceu à ágora** (2010)

seus feitos em obediência ao comando de Quíron, Orfeu, governante da Bistônia Piéria.<sup>63</sup>

Orfeu, além de suplicante, aparece como conselheiro (Canto Segundo, v. 700 ss), prestando honras a Apolo, que se mostra pela manhã aos viajantes, depois de enfrentarem muitos tormentos, logo após o poeta evocar a distância da pátria e a errância por terras desconhecidas<sup>64</sup> e cidades que são objeto de contemplação (v. 540 s). Assim diz Orfeu:

Eia! Vamos chamar sagrada esta ilha em honra a Apolo Matutino, posto que apareceu para nós todos ao amanhecer. E lhe sacrificaremos o que temos, levantando um altar na costa. Se logo nos concede um regresso sem danos até a terra hemonia, também então lhe oferecemos sacrifícios das melhores cabras. Agora, deste modo, convido-os a congraçá-lo com gordura e libações. Mas sê-nos benévo-lo, soberano, sê benévolo, tu que te revelaste a nós! (p. 121)<sup>65</sup>

E na sequência, Apolônio descreve “uma ampla roda de dança, com cantos de elogio a Apolo, o Auxiliador”. Entre os presentes, destaca a figura de Orfeu, “o nobre filho de Eagro, aos acordes de sua lira Bistônia, o qual iniciou uma sonora canção” (p. 121).

Pelas passagens, depreendemos o estreito vínculo do músico da Trácia com o deus do oráculo de Delfos, conforme assinala Alberto Bernabé em *Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia* (2010, p. 392), acerca de uma tradição alternativa que faz de Orfeu filho do próprio Apolo: “E da parte de Apolo, chegou o citarista, pai dos cantos, o bem-afamado Orfeu” (*Pítica* 4, 176 s). Este aspecto solar do músico e poeta trácio, a quem se atribui a autoria de hinos e outros escritos, como uma cosmogonia e textos escatológicos, além de relacioná-lo aos Mistérios, sugere a seguinte etimologia para seu nome: Orfeu ou Arfa, palavra fenícia composta de *aour* (luz) e de *rophae* (cura), que significa “Aquele que cura pela luz”.<sup>66</sup>

A partir do exposto, podemos estabelecer uma primeira aproximação entre os personagens Orfeu e Medeia. Ela também advém de uma linhagem nobre, sendo neta do Sol, pertence à antiga raça dos helíades, como Circe e Pasifae. Ela é filha de uma oceanida, Ídia ou Eydia e Eetes, filho de Hélios, rei da ilha de Ea, na Cólquida. O nome Medeia, “a do bom

<sup>63</sup> Livre tradução do inglês de Lourenço Becco com revisão e grifos meus.

<sup>64</sup> “Orfeu, de fato, foi um viajante. Participou da expedição, também mítica dos argonautas. Passa por ter navegado até a África. Talvez tivesse vindo do Egito para a Grécia trazendo os princípios de outra civilização e de outra religião, de uma mística que encontrou seu lugar em Elêusis, perto de Atenas, lá onde eram celebrados os cultos de mistérios. (BRUNEL, P. “As vocações de Orfeu” In BRICOUT, 2003, p. 41)

<sup>65</sup> Tradução do espanhol minha.

<sup>66</sup> Seria, na realidade, um nome de iniciação e sinal de missão recebido pelos mestres, após viagem à Samotrácia e ao Egito, onde foi recebido pelos sacerdotes de Mênfis. Outros estudiosos, entre os quais Alberto Bernabé e Gabriella Gazinelli, preferem associar o nome de Orfeu a *órphne*, *orphnaios*, que remetem a obscuridade, trevas, noite; daí sombrio, ermo, noturno, consoante ao mito.

conselho”, está associado ao culto lunar, sendo, pois, “um título de honra da deusa da Lua” (RINNE, 1988, p. 45). Juntamente com Circe, “a ninfa orgiástica”, “a Senhora dos Animais” (como figura na *Odisseia*) e Hécate, “a velha deusa da morte e do inferno”, Medeia, “a deusa-moça de Ea”, integra a figura triádica da deusa lunar, ainda segundo Olga Rinne em *Medeia. O direito à ira e ao ciúme*. Na *Argonáutica*, porém, o aspecto trifauce está mais relacionado às divindades de culto da personagem Medeia: Ártemis, deusa virgem (jovem), Hera, deusa do matrimônio (mulher), e Hécate, deusa noctívaga, senhora das encruzilhadas e dos feitiços (velha). A heroína seria, se podemos assim dizer, uma síntese dessas três potências femininas, também relacionadas às fases da Lua: nova, cheia e minguante. Também na *Teogonia*, ela aparece como divindade ctônica (v. 992 s). Mas Apolônio, assim como Eurípides, trata de humanizá-la, pintando-a com a mesma ambiguidade do termo *phármakon*: “Essa mesma sou eu, que agora perdi minha pátria, e meus pais, e minha casa, e a alegria inteira da vida. (...) um duro destino arrebatou minhas alegrias, e vou errante e maldita, entre estranhos.” (IV, v. 1050 ss).

Nesse ponto ingressamos na *Farmácia de Platão*, recuperando o jogo linguístico ali efetuado. Já no início de sua *Farmácia* (Cap. 1, p. 10), Derrida fala-nos da dissimulação da textura, tendo antes (p. 7) aludido às relações gráficas do vivo e do morto nos planos textual, têxtil e histológico, relacionando texto e tecido, bem como escritura, a partir do diálogo *Fedro*. Neste que seria o primeiro ensaio de Platão, a escritura remete ao melhor, ao mais nobre jogo (*paidía*), pois procurando salvar, se perde (p. 11). Também remete, na última parte, à origem, à história e ao valor da escritura, instrução que “deverá um dia cessar de manifestar-se como uma fantasia mitológica sobreposta, um apêndice que o organismo do diálogo poderia muito bem dispensar sem prejuízo” (p. 12). A ironia, depreendida em Apolônio, é explícita em Platão, sendo sempre empregada no decorrer do diálogo. No que tange à escritura, ela é tomada por encenação:

Escrevendo o que não diz, não diria e, sem dúvida, na verdade jamais pensaria, o autor do discurso escrito já está instalado na posição do sofista: o homem da não-presença e da não-verdade. A escritura já é, portanto, encenação. A incompatibilidade do *escrito* e do *verdadeiro* anuncia-se claramente no momento em que Sócrates se põe a contar como os homens são levados para fora de si, ausentam-se de si mesmos, esquecem-se e morrem na volúpia do canto (259 c).

Entre o dito e não-dito, o *maldito* parece instaurar-se, como se pode inferir do termo Farmácia, presente no título da obra de Derrida aqui apontada e no discurso de Fedro, que

retoma o mito do rapto de Orítia por Bóreas enquanto a virgem brincava com Farmaceia às margens do rio Ilissos. Trata-se também de um nome comum, assinala Derrida (*pharmakeía*), “que significa a administração do *phármakon*, da droga: do remédio e/ou do veneno” (p. 13). No *Dicionário grego-português, português-grego*, de Isidro Pereira, a acepção é apenas “emprego de medicamentos, medicamento” (1998, p. 607).

A interpretação que Sócrates faz do mito narrado é esta: “Por seu jogo, Farmaceia levou à morte uma pureza virginal e um íntimo impenetrado”. Não seria similar ao jogo perpetrado por Jasão e Medeia que resultou no assassinato do irmão desta, no interior do templo da deusa Ártemis?

Antes, porém, de retomar a narrativa de Apolônio, importa ainda considerar a análise de Derrida para o termo com o qual Sócrates compara os textos que Fedro trouxe consigo: *phármakon*. Assim diz Derrida:

Esse *phármakon*, essa "medicina", esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser — alternada ou simultaneamente — benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo. (p. 14)

Operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais. Aqui, ele faz Sócrates sair de seu lugar habitual e de seus caminhos costumeiros. Estes sempre o retinham no interior da cidade. As folhas da escritura agem como um *phármakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta. Elas o fazem sair de si e o conduzem por um caminho que é propriamente de *êxodo*. (p. 15)

Dois outros termos presentes na interpretação de Derrida merecem particular atenção, já que fazem parte de outro passo metodológico – o da psicologia analítica – além de figurarem no texto apoloniano. São eles: ambivalência e alquimia. Esta, segundo o *Dicionário junguiano* (2002, pp. 28-30), corresponde a:

Concepções filosófico-esotéricas, práticas mágicas e pesquisas naturalísticas que no seu conjunto visam à transformação dos metais vis em metais nobres. O termo designa

especificamente um conjunto de operações em que se encontram recompostas as atitudes práticas e teóricas, os aspectos artesanais e simbólicos, a partir de uma visão da realidade em que matéria e espírito, assim como homem e universo, revelam profundas ligações.

Ambivalência, por sua vez, diz respeito ao “Estado psíquico caracterizado pela presença simultânea de ideias, sentimentos, tendências, atitudes e avaliação que são entre si contrastantes ou opostas” (p. 30).

Constatamos, assim, pela definição dos verbetes, a íntima associação do emprego do *phármakon* no discurso de Derrida e no de Apolônio, especialmente quando o poeta apresenta a heroína no Canto Terceiro, quando nem uma só vez Orfeu é referido:

(...) Una joven ha crecido en el palacio de Eetes, a la que sobre cualquier criatura la diosa Hécate enseñó a fabricar sus filtros, todos los que producen la tierra firme y el agua muy versátil. Com ellos apazigua la llama del fuego infatigable, y al momento detiene los ríos que fluyen con estruendo, y varía el curso de los astros y de la sagrada luna. (RODAS, *El viaje de los argonautas*. Canto III, p. 161)

A presença de Medeia dá, então, lugar à ausência de Orfeu. Enquanto este tem um papel decisivo para que a expedição chegue ao Mar da Cólquida nos dois primeiros cantos, imprimindo ritmo à navegação, erigindo templos e prestando culto a Apolo e Zeus, sob diferentes epítetos; no Canto Terceiro, em especial, aquela, com o favor dos deuses, decidirá os termos de regresso, particularmente em relação a Jasão, o qual, em um primeiro momento, age como um *pharmakós*, um feiticeiro. Ela, porém, em um segundo momento, mesmo sob o feitiço de Eros, assumirá o comando do que só competia ao herói, como antevira em seu sonho: a realização das provas impostas por Eetes e a conquista do Velocino de Ouro. Ainda que, com a força do braço, Jasão are o campo de Ares e semeie os dentes do dragão, tal feito só se cumpre graças ao filtro engendrado por Medeia a fim de torná-lo invulnerável, no período de um dia. Do contrário, ele teria sucumbido na primeira prova: domar os touros de pés brônzeos que cuspiam fogo pelas ventas. Tampouco sairia ileso da última: enfrentar os homens nascidos da terra, prontos para o combate. Um engodo sugerido por Medeia fez com que esses rebentos se autoaniquilassem: uma pedra lançada por Jasão no meio deles. É, pois, patente para o rei que o grego não é digno do símbolo sagrado, o que leva a donzela apaixonada outra vez a agir.

Feitiço sob feitiço, ela faz adormecer, com seus encantos, a grande serpente que vigia a pele dourada do carneiro consagrado a Ares. Em fuga com os Argonautas, convence o irmão, Apsirto, que lhes alcança com grande tripulação, de encontrá-la a sós em templo erigido

à deusa Ártemis, onde lhe prepara uma emboscada com Jasão. Este fere mortalmente o filho de Eetes e, sob o olhar da Erínia, mutila as extremidades do morto, prosseguindo o ritual dos que cometem crimes de emboscada. Ludibriado pelo discurso enganoso da irmã, Apsirto é atraído para o templo da deusa da caça, convertendo-se, assim, em bode expiatório, um *pharmakós*.

É prudente voltarmos a Derrida, uma vez que se empregou o mesmo termo para Jasão e Apsirto. Diz-nos o filósofo em sua farmácia: “Trata-se da palavra *pharmakós* (feiticeiro, mágico, envenenador), sinônimo de *pharmakeús* (utilizado por Platão). E a seguir: “Comparou-se o personagem do *pharmakós* a um bode expiatório. O mal e o fora, a expulsão do mal, sua exclusão fora do corpo (e fora) da cidade, tais são as duas significações maiores do personagem e da prática ritual” (p. 78). Descrição semelhante será feita por René Girard (1990), tanto no âmbito religioso quanto no social, quando analisa o sacrifício.

Ora, não são exatamente esses dois sentidos que atribuímos a Jasão e a Apsirto, respectivamente, na obra em questão de Apolônio de Rodes? Uma vez que *pharmakós* também designa cor pictural (p. 90), não seria o sangue de Apsirto, que mancha o véu branco de Medeia, tornado como *pharmakón* nesse rito sacrificial? Pertinente se faz comparar ao texto ilustrado por Derrida:

O (ritual do) *pharmakós* era uma dessas antigas práticas de purificação. Se uma calamidade se abatia sobre a cidade, exprimindo a cólera de deus — fome, peste ou qualquer outra catástrofe —, o homem mais feio de todos era conduzido como que a um sacrifício como forma de purificação e remédio para os sofrimentos da cidade. Procediam ao sacrifício num local convencionado e davam (ao *pharmakós*), com suas mãos, queijo, bolo de cevada e figos, depois, por sete vezes, batia-se nele com peras e figos silvestres e outras plantas silvestres. Finalmente, eles o queimavam com os ramos de árvores silvestres e esparramavam suas cinzas no mar e ao vento, como forma de purificação, como eu o disse, dos sofrimentos da cidade. (p. 79)

É mister que se siga ao ritual de expiação o de purificação. Assim vai ocorrer com Jasão e Medeia no Canto Quarto, v. 700 s, quando os dois se apresentam diante de Circe, tia de Medeia e, tal qual a filha de Eetes, uma *pharmakía* (feiticeira). Cumprido o ritual, a viagem prossegue com novas ameaças; dessa vez, o feitiço das sereias, cujos doces cantos são silenciados pela lira de Orfeu: “E a lira dominou a voz das donzelas” (v. 900 s). Não há filtro nem fórmula mágica, tampouco hipnose, segundo a *tékhne* mágica de Medeia. A magia de Orfeu se dá por meio da música.

Na corte do rei Alcínoo, no país dos feácios, onde são acolhidos, Orfeu tocará na entrada da câmara nupcial, a sagrada caverna de Mácris, que passará a ser chamada “A caverna

de Medeia” (v. 1150). É somente durante as bodas de Jasão e Medeia que Orfeu é anunciado em um mesmo espaço, ainda que o músico permaneça fora e a feiticeira, dentro.

Aquelas, como mulheres que eram, faziam telas muito delicadas e pequenas, presentes de ouro e todos os objetos de adorno que devem receber os recém-casados; se admiravam ao ver as figuras e os rostos dos heróis, e em especial entre eles ao filho de Eagro, Orfeu, que golpeava ritmicamente o solo ao som de sua lira harmoniosa e seu canto, com sua brilhante sandália (v. 1200).

Depois da festa, novos embaraços na viagem de regresso: de um lado, Orfeu suplicante no deserto da Líbia, em favor dos companheiros sedentos e cansados; do outro, no mar de Creta, o derradeiro feitiço de Medeia, cuja face se apresenta cada vez mais sombria. Sozinha, ela derruba o gigante Talos, com cantos, invocações e hipnose. Ela já não porta um véu branco, mas de cor púrpura. Ferindo-se na única parte vulnerável, o gigante é vencido pela força da feiticeira Medeia. “E seu estranho sangue começa a fluir...” (v. 1650 ss)

Para além da leitura mítica, propusemos, naquela ocasião, e retomamos na presente pesquisa dada a pertinência com o tema, uma leitura e análise crítico-interpretativa a partir da obra de Jacques Derrida, *A farmácia de Platão* (2005), que trata da escritura e do termo a ela associado, marcadamente ambíguo: *phármakon*. Este advém de um mito, o mito de Theuth, narrado no diálogo *Fedro*, de Platão. Além de Derrida, outro autor que retoma o filósofo fundamentou nosso estudo: Alberto Bernabé com *Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia*. Ainda no aporte teórico, a *Poética do espaço* (1957), de Gaston Bachelard, que dialoga com Derrida acerca do lugar onde estão situados os mitos estudados, notadamente as ideias de dentro e fora, espaço interior e espaço exterior. Contamos com dois aparatos metodológicos: o da historiografia e o da psicologia analítica, especialmente a abordagem alquímica, além da ambivalência, a partir da leitura de *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*, de C. G. Jung e R. Wilhelm. Em nossa análise, tomamos como base a edição crítica estabelecida por Hermann Fränkel (Oxford, 1961), com tradução para o inglês por R. C. Seaton, edição seguida pela versão espanhola de Carlos García Gual, *El viaje de los Argonautas*, à qual aludimos com mais frequência, retomando os quatro livros ou cantos para identificar e interpretar a presença ou ausência de Orfeu e Medeia na narrativa. Mas por que referir ao poema épico e seu autor, situado numa época posterior a de Eurípides?

Apolônio de Rodes nasceu e viveu na cidade de Alexandria, onde compôs e publicou as *Argonáuticas*, “com notável fracasso” (GUAL, 2004, p. 8). Retirando-se para Rodes, corrigiu o poema e obteve grande êxito, além de assegurar a cidadania dos ródios.

Também teria dirigido o Museu e a Biblioteca de Alexandria, entre 265 e 245 a.C. A ele se atribuía a autoria de epigramas e uma obra intitulada *Fundações*, sobre a origem de algumas cidades, e alguns tratados (*Contra Zenódio*, por exemplo) de crítica homérica, como gramático e erudito profissional. Essas obras, porém, não chegaram até nós, a não ser *A viagem dos Argonautas*, poema épico em quatro cantos, c. séc. III a.C. (em grego, *Argonautiká*: “cantos argonáuticos”) e 6.000 hexâmetros, bem menos que a *Ilíada* e poucos versos mais curta que a *Odisseia*. É, contudo, o terceiro poema épico heroico de âmbito grego, conforme assinala Carlos García Gual. Tal posição se deve à cronologia e ao valor literário da obra, muito distante das epopeias de Homero e da decadente forma épica das novelas do séc. III d.C. A poesia de Apolônio é culta, sentimental por vezes, antiquada e erudita, pois “recria uma antiga saga, frente a cuja autenticidade o poeta não pode deixar de sentir certa ironia” (idem).

Sobre a espacialidade na narrativa de Apolônio de Rodes, importa destacar a recorrente descrição geográfica indicando a lateralidade do ponto de vista da nau Argo: esquerda e direita. Partindo do Ocidente, eles singram mares bravios até aportar no Oriente, estabelecendo rotas comerciais, fundando ou saqueando cidades, instituindo cultos. Para além do plano mítico, um jogo político e econômico de colonização está aí configurado, como se pode depreender ao longo de quase toda a narrativa.

Entre os espaços assinalados no poema apoloniano, mencionamos o da própria nau, considerada a primeira grande embarcação tripulada, cuja expedição de aventureiros gregos talvez apresente algum eco histórico, as terras nórdicas do ouro e do mar (norte do mar Negro e do Adriático). Também os templos frequentados e/ou erigidos nos quais se fizeram sacrifícios e oferendas; os palácios onde foram bem recebidos ou a rude cabana de Fineo; as ilhas cujos habitantes receberam os viajantes com hostilidade; e os acidentes naturais, como as rochas Ciâneas e o monte Cáucaso, onde, segundo o poeta, Prometeu geme agrilhoado.

Além da descrição de espaços exteriores, Apolônio oferece-nos também a de espaços interiores, entre os quais a do palácio de Eetes, soberano da Cólquida, com obras divinas nos jardins, planejadas pelo engenhoso Hefesto (v. 200 ss). Chama particular atenção nesses espaços a imagem do umbral, como na passagem: “A passo sossegado, transpuseram depois o umbral” (p. 150). (É no umbral do palácio que Medeia primeiro vê Jasão, sendo atingida pela seta de Eros; é no umbral do templo de Hécate que eles selam juramento dando-

se as mãos, em grego, apertando a destra; é no umbral do templo de Ártemis que Apsirto, irmão de Medeia, cai de joelhos.)

(...) levantando-se, abriu as portas do aposento e saiu descalça, somente com sua túnica. Desejava, sim, chegar ante sua irmã. *E transpôs o umbral do pátio.* Longo tempo ali permaneceu, na antessala de seu quarto, detida pela vergonha. Logo se moveu de novo a fim de regressar. Mas saiu outra vez de dentro, e de novo retrocedeu. Em vão seus pés a levavam aqui e ali. Quando já se havia decidido, o pudor a continha em seu interior, e quando por vergonha se retinha, o violento desejo a empurrava. Três vezes tentou, três vezes se deteve, e a quarta, ao fim, atirou-se de cabeça, revolvendo-se sobre o leito. (v. 650 ss)

Enquanto assistimos à hesitação de Medeia no que ora chamamos configuração do espaço interior no espaço exterior, como na sua aflição ante a iminência de praticar atos torpes, do interior da nau Argos outras estratégias são traçadas para ingresso no palácio de Eetes. Antes, porém, de ingressarem no palácio, os Argonautas vislumbram um estranho espetáculo, por assim dizer, que constitui o costume ritual dos habitantes da Cólquida. Trata-se de um espaço funerário em suspensão: cadáveres atados com cordas, nos mais altos tamarindos e salgueiros. É apresentada a seguinte justificativa:

É um sacrilégio queimar no fogo os homens que partiram. E tampouco é lícito sepultá-los na terra e amontoá-la logo sobre sua tumba, salvo que, depois de envolvê-los em peles de boi, se lhes pendure longe da cidade. Mas também a terra recebe um lote de mortos igual ao ar, posto que na terra sepultam as mulheres. (v. 200)

A passagem nos remete às tensões polares no homem corporal e pessoal, conforme os pressupostos psicológicos e cosmológicos da obra *O segredo da flor de ouro: um livro de vida chinês*, no qual se lê que o corpo é animado por duas estruturas anímicas, a saber: *hun* (*animus*) e *po* (*anima*). O primeiro constitui o princípio *yang*; o segundo, o princípio *yin*. Assim prossegue Jung em sua análise (2007, p. 94):

Ambos são representações obtidas mediante observação do processo da morte, tendo sinal característico do demônio, do morto (*gui*). Considerava-se a alma particularmente aos processos corporais; por ocasião da morte, ela mergulha na terra e se decompõe. O *animus*, pelo contrário, é a alma superior que se eleva no ar após a morte, aí se mantendo ativa durante algum tempo. Depois se desvanece no espaço celeste, isto é, reflui para o reservatório geral da vida. No homem vivo, ambos correspondem até certo ponto ao sistema cerebral e solar. O *animus* mora nos olhos, a *anima* no abdômen. O *animus* é luminoso e dotado de grande mobilidade, a *anima* é obscura e presa à terra. O sinal para *hun*, *animus*, compõe-se de demônio e nuvem; o sinal para *po*, *anima*, de demônio e branco. (...) É possível que se trate de símbolos originários, cuja procedência não pode ser rastreada. Seja como for, o *animus* – *hun* – é a alma *yang* luminosa, ao passo que a *anima* – *po* – é a obscura alma *yin*.

Em nossa análise, relacionamos as polaridades *animus* e *anima* tanto ao par mítico Jasão e Medeia, seja pela relação com o Velocino de ouro e o dragão de Ares que o guarda, seja pela atuação mágica; quanto ao par Orfeu e Medeia, pelos símbolos a eles associados, em particular os polos de luz e sombra. Estas polaridades nos remetem a Apolo, evocado no poema de Apolônio em seu aspecto claro e escuro. O deus da profecia, da cura, da música, também apresenta um lado sombrio, daí o epíteto Lóxos, oblíquo. Isto se aplica ao par mítico objeto do estudo mencionado, posto que o poeta da Trácia cede a sua alma obscura, não na narrativa apoloniana, mas em outro poema célebre: *As metamorfoses*, de Ovídio, quando vai buscar Eurídice, a jovem esposa, morta por uma serpente. Tomado de tristeza, ele não consente aos apelos das mulheres trácias que, num acesso de furor dionisíaco, despedaçam o filho de Eagro. Medeia, por sua vez, é da linhagem do Sol (Hélios), tem íntima relação com a água, já que é filha de uma oceanida e vai se relacionar com um homem vindo do mar. É da terra, no entanto, que ela extrai os *phármakos* para os mais diferentes feitiços. É a deusa do mundo subterrâneo que ela invoca e à qual presta culto. É sua face escura que ela assume ao seguir com os Argonautas, abandonando os pais, o palácio, a pátria. Outro espaço é, então, configurado: “Descer na água ou errar no deserto é mudar de espaço” (BACHELARD, 1978, p.178).

Mas, segundo Bachelard, “Não mudamos de lugar, mudamos de natureza” (p. 331). O fenomenólogo, em seu *A poética do espaço*, propõe uma dialética da imensidão e da profundidade, analisando imagens como quarto, gaveta, porta, casa. Pela sua abordagem, é possível aproximar traços da poética apoloniana e do texto esotérico chinês, especialmente no que toca ao estudo dos símbolos e sua leitura psicológica. Sobre o interior e o exterior, ele destaca:

O exterior e o interior formam uma dialética da dissecação, e a geometria evidente dessa dialética nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos. Ela tem a nitidez decisiva da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide (...).

O aquém e o além repetem, surdamente a dialética do interior e do exterior: tudo se desenha, mesmo o infinito. Queremos fixar o ser e, ao fixá-lo, queremos transcender todas as situações para lhe dar uma situação de todas as situações. Confronta-se então o ser do homem com o ser do mundo, como se tocássemos facilmente as primitividades (...). (p. 336)

Também ele, Bachelard, fará alusão ao umbral, lembrando dois poetas franceses: “O umbral é uma coisa sagrada”<sup>67</sup> e “Eu me surpreendo a definir o umbral/ Como sendo o lugar geométrico/ Das chegadas e das partidas/ Na casa do Pai”.<sup>68</sup>

Não só para Orfeu e Medeia, mas também em relação a eles, principalmente, o umbral representa uma fronteira, entre o mundo interior e o exterior (palácios de Eetes, Pélias e o do próprio Hades); entre o humano e o divino; entre o benéfico e o maléfico. A lira, que a tantos enfeitiça e acalma, não o salvará das bacantes trácias, ao passo que o caldeirão, voltado para restituir a vida ou remoçá-la, também pode servir para suprimi-la. Ambos se aproximam, nesse sentido, da deusa Ártemis – “ela mesma uma deusa das regiões fronteiriças, selvagens” – que desempenha, entre outros papéis, o “de fazer passar desse mundo, situado nas fronteiras da cultura, para o da identidade social e permitir precisamente que os papéis sociais sejam claramente definidos” (VERNANT, 2009, p. 60).

Assim concluímos percebendo os pontos de encontro desses opostos complementares, tão fundamentais à expedição dos Argonautas, embora dotados, cada um a seu modo, de poderosa magia, prudentemente situados, no corpo do poema de Apolônio, em espaços distintos. Eles talvez neutralizassem a ação um do outro, diligentemente assistida por um deus ou uma deusa. Enquanto Orfeu mantém a ordem necessária à expedição, Medeia instaura o caos no seio familiar, dando vazão a seu mundo interior e revelando a face que constituía sua verdadeira natureza. Ela tem o dom de engendrar o caos e instaurar uma nova ordem. Assim faz na viagem dos Argonautas. Ainda na Cólquida, ela prepara um fármaco para Jasão a partir da flor de Prometeu, sua flor de ouro. Seu caldeirão pode ser associado à mandala, círculo mágico, analisado no livro chinês. E a morte, que tanto afasta, ao mesmo tempo aproxima esse par mítico, uma vez que ambos passarão a levar uma vida errante, de exílio em exílio.

### **3.2. Drama e narrativa – Qual o lugar do exílio na obra de Eurípidés?**

Integrando nosso *corpus*, a tragédia de Eurípidés, *Medeia* (431 a.C.), apresenta as seguintes principais características: traços de uma mãe criminosa, possível exemplo na obra de Neofronte; nova dimensão à infanticida; marca da tradição que fazia dos corintianos os

<sup>67</sup> Porphyre. *L'Antre des Nymphes*, parágrafo 27.

<sup>68</sup> Michel Barrault, *Dominicale*, I, pág. 11.

responsáveis pela morte das crianças; ruptura com Jasão; alusão ao passado sanguinolento, um crime desafiador das leis humanas e divinas – unidade e coerência do mito; oposições relativas à protagonista: bárbara/civilizada, estrangeira/autóctone; reivindicação de sua exclusão e seu afastamento ao entregar-se a atos “bárbaros e destruidores”; caráter “monstruoso”, no plano de antinomias exemplares e fascinantes; caráter passional, um certo feminismo (situação da mulher no meio familiar); mediação de Egeu, rei de Atenas, que aceita recebê-la; hospitalidade grega; dimensão política e religiosa; relações familiares/quebra da filia. Como desdobramento da tragédia, vimos que ela reata bruscamente com o sagrado, embora haja algumas alusões na fala de Medeia (refere-se a Zeus e Hécate), a presença do *deus ex machina* na última cena da peça receberá, tempos depois, severa crítica de Aristóteles (*Poética*, 1454 b 1):

É pois evidente que também os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*, como acontece na *Medeia* ou naquela parte da *Ilíada* em que se trata do regresso das naves. Ao *deus ex machina*, pelo contrário, não se deve recorrer senão em acontecimentos que se passam fora do drama, ou nos do passado, anteriores aos que se desenrolam em cena, ou nos que ao homem é vedado conhecer, ou nos futuros, que necessitam ser preditos ou prenunciados – pois que aos deuses atribuímos nós o poder de tudo verem.

Entendemos, no entanto, que há tensões e oposições que conferem a *Medeia* de Eurípides uma especial profundidade trágica, afinal age, sabe e conhece o que faz (*Poética*, 1453 b 79). E o que faz Eurípides senão “usar artisticamente os dados da tradição”, como sugere Aristóteles (*Poética*, 1453 b 78), alterando, inclusive, parte do mito tradicional – a morte dos filhos – para aferir-lhe um novo sentido, uma nova e, já para a época, intrigante dimensão trágica? A que nos instiga nesta pesquisa é a dimensão do exílio, presente em alguns títulos da recepção do mito, reiterado no título desta dissertação: “De exílio em exílio: um diálogo entre Eurípides e Clara de Góes na peça *Medea en Promenade*”.

Neste passo, é lícito acrescentar a leitura de René Girard, *A violência e o sagrado*, publicado em 1972, acerca do sacrifício em contextos rituais, já que não deixa de estar associado, pelo menos no caso de Medeia, ao exílio, além de constituir, como este, conforme assinalamos no primeiro capítulo, um dispositivo:

Nos sistemas propriamente rituais que nos são um pouco familiares – os do universo judaico e da Antiguidade clássica – as vítimas são quase sempre animais. Em outros sistemas rituais, os seres humanos ameaçados pela violência são substituídos por outros seres humanos. (1990, p. 21)

Investido de duplo aspecto, legítimo e ilegítimo, público e quase furtivo, o sacrifício ritual invoca o caráter sagrado da vítima – animal ou humana –, dada a mediação entre um

sacrificador e uma “divindade” (GIRARD, 1990, p. 17). Vernant, por sua vez (2009, p. 43), lembra o lugar do religioso, especialmente na Grécia, não como uma esfera à parte, separada da vida, mas integrada a esta:

(...) Um rito tão central na economia do sistema religioso quanto o sacrifício não arranca ninguém da vida mundana, da existência cotidiana. Ao contrário, instala a pessoa em seu lugar e nas normas que devem ser suas, em conformidade com a ordem central cósmica.

O sacrifício é ao mesmo tempo uma cerimônia religiosa (...) e um ato social, reforçando os laços que devem unir os cidadãos em uma mesma comunidade de iguais.

Embora reconheça a esfera religiosa do sacrifício e o presente em numerosos rituais como “algo muito sagrado” (1990, p. 11), Girard prioriza a função social do sacrifício, cuja função seria “apaziguar a violência e impedir a explosão de conflitos decorrentes de rivalidades cada vez mais crescentes” (1990, p. 7). E acrescenta:

(...) Sacrifícios são oferecidos em nome dos mais variados objetos ou empreendimentos, principalmente a partir do momento em que o caráter social da instituição começa a desaparecer. No entanto, há um denominador comum da eficácia sacrificial, tão mais visível e preponderante quanto mais viva for a instituição. Este denominador é a violência intestina: as desavenças, as rivalidades, os ciúmes, as disputas entre próximos, que o sacrifício pretende inicialmente eliminar; a harmonia da comunidade que ele restaura, a unidade social que ele reforça. Todo o resto decorre disto. (1990, pp. 19-20)

Vimos quanto essa análise se aplica à tragédia grega, notadamente a *Medeia* de Eurípides, posto estar imbuída dessa violência intestina que culmina num jogo sacrificial. Este envolve pelo menos três categorias: a virgem, o rei e as crianças, vitimadas no lugar do pai.

Medeia substitui o verdadeiro objeto de seu ódio, que permanece inatingível, por seus próprios filhos. Talvez nos digam que não é possível comparar esse ato de demência com tudo aquilo que merece, normalmente, a qualificação de “religioso”. Mas é inegável que o infanticídio pode ser escrito em um quadro ritual. Esse fato foi tão bem atestado em tantas culturas, inclusive a grega e a judaica, que deve necessariamente ser levado em conta. O ato de Medeia está para o infanticídio ritual, assim como o massacre dos rebanhos, no mito de Ajax, está para o sacrifício animal. Medeia prepara a morte de seus filhos à maneira de um sacerdote que prepara um sacrifício. Antes da imolação a advertência ritual requerida pelo costume, exigindo o afastamento de todos aqueles cuja presença poderia comprometer o sucesso da cerimônia. (1990, p. 21)

Há, portanto, uma tentativa de controlar e canalizar para a melhor direção as substituições ocorridas, mesmo empregando a violência, pois, de modo contrário, haveria acúmulo e transbordamento desta, resultando em efeitos ainda mais desastrosos. Não se trata de um gesto exclusivo do período arcaico, como bem percebeu Eurípides, às vezes de forma implícita em obras como *Medeia*, mas também de forma explícita em outras de suas obras,

como *Ifigênia em Áulis*, cujo sacrifício se justificaria, segundo Clitemnestra, “se tivesse sido decretado para salvar vidas humanas”<sup>69</sup>, em contraposição à opinião do filósofo Joseph de Maistre, para quem “não é possível imolar o homem para salvar o homem”:

Há indícios de que o sacrifício humano não desaparecera completamente na Grécia do século V e na Atenas dos poetas trágicos. Ele se perpetuava sob a forma do *pharmakós*, que a cidade sustentava para ser sacrificado em certas ocasiões, especialmente nos períodos de calamidade. (...) É evidente, por exemplo, que um mito como o de Medeia é paralelo, no plano do sacrifício humano, ao mito de Ajax, no plano do sacrifício animal. Na *Medeia* de Eurípides o princípio da substituição do ser humano pelo ser humano aparece sob sua forma mais selvagem. Aterrorizada com a cólera de Medeia, que acabara de ser abandonada por seu amante Jasão, a ama pede que o preceptor mantenha as crianças afastadas de sua mãe (...).<sup>70</sup>

Outros estudiosos, além de Jacques Derrida e René Girard, reforçam a importância do sacrifício como um rito sagrado e profano, como mais uma vez pode ser demonstrado no teatro euripídico, notadamente *As Bacantes*. O deus do teatro tem lugar no teatro, onde são discutidas questões atinentes a cidadãos, bárbaros e estrangeiros. Discute-se o lugar da mulher, já debatido em *Medeia*, *Electra*, *Helena*, *Hécuba*, *As Troianas*; a legitimidade ou direito ao culto, especialmente de um deus estrangeiro, “que nos olha diretamente nos olhos e que nos possui (...), como Gorgó” (VERNANT, 2009, p. 61). Trata-se, pois, de uma imanência que, no teatro, outrora no templo, dava e dá lugar à transcendência do deus do transe, que “é representado de frente, com seus dois olhos imensos e que nos cativa”, continua Vernant (p. 61). E se o teatro sugere um rito sacrificial, quem para melhor representá-lo senão aquele que experimentou, ainda criança, o esquarteramento pelas mãos dos Titãs? Restituído, foi outra vez imolado, ainda no ventre materno, mas salvo pelo pai e enxertado não na sua cabeça, como a deusa da guerra e das artes manuais, Atena, mas na coxa, que vibra, corre e dança. Por isso “Dioniso é um deus completamente extravagante, é o único deus mágico: é o

<sup>69</sup> Integra diálogo com a filha sobrevivente, criada como escrava no palácio, Electra, na peça que lhe leva o nome. Eis o trecho:

*Quando Agamêmnon  
levou ao porto de Áulis Ifigênia,  
foi para desposá-la Aquiles,  
mas lhe segou o rosto lindo lá,  
no altar. Tivesse sido pelo bem  
da pólis, se o solar corresse risco,  
fosse para salvar os filhos, ainda  
faria sentido alguém morrer por muitos.*

(SÓFOCLES/EURÍPIDES. *Electra* (s). 2009, p. 120.)

<sup>70</sup> E ela por certo não refreará a cólera até haver vibrado sobre alguém seus golpes.

Que os atos dela ao menos sejam praticados contra inimigos e jamais contra amigos.

(Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. Apud GIRARD, 1990, p. 21)

deus do teatro, da mascarada, do disfarce, da embriaguez, e ao mesmo tempo é o deus do transe e da possessão” (VERNANT, 2009, p. 61). Qual Dioniso, Medeia também é versada nas artes mágicas, é estrangeira, traz a morte no olhar como uma Górgona, mas diferente das Mênades, que largam teares e filhos para fugir até as montanhas possuídas por Dioniso, ela calcula cada passo, executa os ritos, alguns dos quais tomados como atos torpes, e foge triunfante. Comparação semelhante é feita por Carlos Henrique Escobar em prefácio à obra *Lembra-te de que sou Medeia* (*Medea nunc sum*), de Isabelle Stengers<sup>71</sup>:

Medeia é um grito, uma imagem desenraizada e aérea que atropela, surpreende e paralisa o projeto Grego-Occidental. Ela se quer uma outra coisa (...) que “a mãe grega”, que “a mulher do homem”, que “a mãe dos filhos do homem”. Como Dioniso (em *As bacantes*), ela chega sorradeira até o interior do palácio – e pouco importa como – e, lá de dentro, implode os lugares, os papéis e, sobretudo, as certezas dos “homens”. (p. 12)

O traço múltiplo do deus será uma das tónicas da representação teatral, ou do drama, ou da performance, como quisermos chamar. Por isso o Grupo Trupersa, na tradução que faz para a *Medeia* de Eurípides, sugere três epílogos:

CORO

De muito é Zeus curador,  
muita coisa, pelo avesso, reviram os deuses...  
o que se esperava não se cumpriu,  
mas um deus achou uma saída do inesperado.  
Tal foi, tal é: assim findou esse ato.

Ou

Zeus no Olimpo muito distribui  
e muito os deuses realizam além da expectativa.  
O esperado não se cumpriu  
e do inesperado deus achou uma saída.  
Assim termina esse ato.

Ou

De muitas coisas, Zeus, no Olimpo, é soberano  
e muitas vezes os deuses nos assombram com suas façanhas:  
não se cumpre o que é desejado  
e do inesperado o deus faz o caminho.  
Assim termina a história.  
(Eur. *Med.* 1415-1419)

Sendo Eurípides um ateu, por que encerrar uma peça, que traz como protagonista uma mulher bárbara, a qual, num só dia, dá cabo da rival, do poder instituído (tirania) e da

---

<sup>71</sup> STENGERS, 2000.

linhagem do marido, com Zeus e outros deuses sendo referidos? Estaria mesmo Eurípides se reportando à divindade ou valendo-se de um recurso retórico para referir-se a quem ocupa o posto mais alto no governo da cidade e muitas vezes financia ou subvenciona os espetáculos na função de corego? Talvez encontremos resposta em algum fragmento do poeta ou nas anotações dos escoliastas.

Cumpra assinalar alguns dados referentes ao nosso poeta trágico. Eurípides, filho de Mnesárchos ou Mnesárquides, e Clito, nasceu, segundo a tradição mais aceita, em Salamina, no primeiro ano da 75ª olimpíada, em 480 a.C. Não se trata de uma data incontestável, mas o essencial é que Eurípides nasceu à época das Guerras Médicas. Mas estas guerras e vitórias sobre os bárbaros da Ásia foram o ponto de partida não só para a grandeza política de Atenas, mas também para a sua grandeza literária, conforme assinala Henri Weil em “Notice sur Euripide”, por ele editada pela Librairie Hauchette (Paris, 1896). A tradição nos mostra o poeta em retiro numa gruta em Salamina à beira-mar, onde ele trabalhava e meditava. Esta singularidade, seu ar triste e severo, seu humor melancólico, contrastava, continua Henri Weil, com a amável alegria de Sófocles, e com a infinita brandura para os próprios versos. A pintura das paixões, das doenças da alma, analisadas pelo pensador, reproduzidas pelo poeta, esta é, de fato, como se sabe, a grande novidade, parte realmente original do teatro de Eurípides. Talvez parte dessa novidade deva-se ao fato de o poeta lançar um olhar distanciado, de quem vem de outro lugar, se é verídica a informação de sua origem. Não sendo ateniense, refletiu com muita argúcia sobre a cidade e seus costumes, mesmo quando algumas de suas peças, como a aqui analisada, não se passam em Atenas.

Exageros à parte, é mister ver o que dizem outros pesquisadores<sup>72</sup>. Entre eles, destacamos Wilson Alves Ribeiro Jr., para quem “Eurípides foi um dos mais controvertidos poetas trágicos de seu tempo e, por isso mesmo, tornou-se um dos alvos favoritos dos poetas cômicos, notadamente de Aristófanes” (2007, pp. 127-128). Wilson Ribeiro adverte que as mais antigas e importantes informações sobre a vida do poeta procedem de duas únicas fontes: a

---

<sup>72</sup> Para mais informações acerca da vida e obra do poeta, sugerimos a leitura de Donald J. Mastrorarde, *The Art of Euripides – Dramatic Technique and Social Context* (Cambridge University Press, 2010), que faz um amplo apanhado tanto da recepção quanto da interpretação de Eurípides e suas peças, a partir da Antiguidade até o século XX. Interessa-nos particularmente o Primeiro Capítulo, *Approaching Euripides* (p. 1) que, além da recepção, traz um tópico bastante importante para fundamentação da nossa pesquisa: *Current debates: tragedy, democracy, and teaching* (*Debates atuais: tragédia, democracia e ensino*, pp. 15-25); o Sexto Capítulo, *Rhetoric and character*, dedica um tópico a Medeia (*Rhetoric, agōn, and character - (1) Hippolytus and Medea: expressing world-views*, p.222) todo o Sétimo Capítulo, em função da abordagem em torno de gênero, cidadania e família, tanto no interior do *oikos* quanto no espaço público das cidades.

anônima, “Genealogia e Vida de Eurípides”, do século II a.C., e a “Vida de Eurípides”, de Sátiro, em forma de diálogo, datada do século III a.C., da qual restam alguns fragmentos.<sup>73</sup>

### 3.3. O poder do cetro ou do trono x o poder do *phármakon*: a política de Creonte x a magia de Medeia

O teatro é, no mundo grego, uma forma de se tornar outro.  
(VERNANT, 2009, p. 354)

Que significa Medeia, uma mulher bárbara, exilada em solo coríntio, para aquele que comanda a região? Embora tenha primeiro enganado os amigos e conterrâneos para seguir Jasão, instigado as filhas de Pélias a matar o pai, tornou-se benfazeja para os cidadãos dessa terra onde passou a viver com marido e filhos, Corinto (*Med.* v. 9-12). Ao passo que Jasão pretere o lar à cama real (v. 18), Medeia “lastima o pai querido/ e a terra e a casa, coisas que, traindo, largou/ com um homem que agora a desonrou” (v. 31-33). A Ama assim a descreve:

E Medeia, a infeliz desonrada,  
grita as juras, invoca a mão direita  
- o grande pacto – e pros deuses dá  
Provas de que paga ganhou de Jasão.  
(...)  
é como rocha ou onda do mar,  
que escuta aborrecida o conselho dos amigos.  
(EURÍPIDES/TRUPERSA. *Med.* 20-23.28-29)

Em diálogo com outro servo, o Pedagogo, percebe-se mais afeição pela patroa do que demonstram seus pares – em geral a rejeitam ou temem –, sobre os quais tecem duras críticas:

AMA

Idoso companheiro dos meninos de Jasão,  
pra um bom servo a desgraceira dos senhores  
desaba com força e abate os corações.

PEDAGOGO

As velhas pelas novas! As alianças são deixadas  
e aquele não é amigo desta casa.  
(EURÍPIDES/TRUPERSA. *Med.* 53-55.76-77)

<sup>73</sup> *Papyrus Oxyrhyncus 1176*, séc. II. Edições: Arrighetti, 1964; Kovacs, 1994b, apud RIBEIRO JR., 2007, p. 134.

Ouvindo as queixas da mãe desgraçada, a serva entoava um lamento com tom de programa político, além de advertência ou conselho:

iôÔ, mãe! Iômô, desgraçada!  
 E por que – pra ti – os filhos entram na culpa  
 do pai? Por que odeia estes? Ôi eu!  
 Como me dói, meninos! Que não sofram!  
 Vontades terríveis dos tiranos!  
 Quão pouco se dominam! São muito mandões; e  
 que dificuldade é acalmarem o rancor...  
 Pois acostumar a viver entre iguais  
 é o melhor! E eu quero mais é, sem grandezas, na dureza envelhecer...  
 Pois então! Pra vencer, que se diga antes  
 o nome da Cautela! Usar dele é muito  
 melhor pros vivos: exageros dão vantagem  
 nenhuma pros mortais.  
 A cegueira maior é quando,  
 Irritado, um demônio visita a casa.  
 (EURÍPIDES/TRUPERSA. *Med.* 115-130)

Não menos programático é o discurso proferido por Medeia (v. 215-266), o conhecido monólogo no qual expõe para a cidade um drama familiar que não lhe é exclusivo. Ela, a estrangeira recém-abandonada pelo marido, solidariza-se com as mulheres coríntias, tomadas por fracasso pela sua quietude ou submissão (v. 217-8). Antes de proferir as já conhecidas queixas, trata de questões gerais, como tolerância, justiça, hospitalidade, até chegar à condição das mulheres, as quais ela representa fora do *oikos* (v. 218-224.231-251). Fechando o discurso, lamenta sua desigual condição e conta com a discrição do coro de mulheres para o que intenta fazer para vingar-se:

Tu tens essa cidade, a casa do pai,  
 vantagens na vida e a companhia de amigos;  
 já eu, solitária e sem pátria, afrontada  
 pelo marido, arrastada da terra bárbara,  
 sem mãe, sem irmão, sem família,  
 de porto em porto busco refúgio dessas desgraças.  
 (EURÍPIDES/TRUPERSA. *Med.* 253-258)

Trava-se o confronto com o rei, que a chamando de tenebrosa, lembra a sentença de expulsão para longe de sua terra (v. 271-276). Em resposta, Medeia faz uso de sofismas até convencer Creonte e, assim, não só vencer o debate mas também urdir a maior das vinganças. A palavra venenosa dá vazão ao uso de *pharmákois* para deitar mortos três dos seus inimigos: o pai, a moça e o marido (v. 374-5). Este, no entanto, nada sofre, a não ser a dor da perda de tudo que conquistara até ali, inclusive os filhos para honrá-lo na hora da morte e perpetuar-lhe o nome...

Antes, em diálogo com a feiticeira da Cólquida, tem a destra reclamada, e seu cinismo é apontado como causa de mal:

Vieste até nós, vieste, mesmo sendo odiado?  
 [Pelos deuses, por mim e por toda a raça humana]  
 Com certeza, isto não é coragem nem ousadia,  
 fazer o mal a um amigo e ainda olhar na cara.  
 É de todas a maior das doenças humanas,  
 canalhice. (...)

Phu! Mão direita que tu muitas vezes pegavas!  
 e estes joelhos! Como em vão fomos usadas  
 por um homem mau. Erramos pela esperança.

eu deixarei a terra, banida,  
 de amigos vazia e apenas com as crianças (...).  
 (EURÍPIDES/TRUPERSA. *Med.* 467-472.495-497.512-513)

Não menos sofismático, Jasão invoca a própria condição de exilado para justificar sua união com a filha do rei (v. 554) e credita tão-somente a Afrodite a salvação de sua “vida à deriva” (v. 527-8). Também assegura que a bárbara mais ganhou que perdeu ou doou, a começar por habitar a terra grega, conhecer a justiça, fazer uso das leis e não da força. Além disso, é reconhecida por sua sábia essência, tem fama (v. 535-540). Medeia, todavia, reivindica o direito de ser diferente (Cf. Jocy de Oliveira, *Kseni – a Estrangeira*, 2005):

É. Muito – e de muitos mortais – sou diferente.  
 Pra mim, quem é injusto mas se faz hábil  
 no falar, castigo maior merece  
 porque contorna a injustiça com a língua, blefa  
 e manobra com ousadia. É sábio, mas não o bastante.  
 (...) Uma palavra te derruba:  
 tu deverias, se não fosse mau, ter me convencido  
 a aceitar esse casamento, antes de se calar para os amigos.  
 (EURÍPIDES/TRUPERSA. *Med.* 579-583.585-7)

O discurso da sofística é uma técnica comum no repertório euripidiano. Sua poética, assim, é pautada por uma retórica superior e pensamento crítico. Seu teatro resulta do conflito entre conservadorismo religioso e tendências filosóficas. É nesse lugar que Medeia se coloca: primeiro “faz uma condenação à retórica sofista do traidor” (PEREIRA, 2006, p.43); em seguida, faz uso de artimanhas semelhantes para ludibriar o inimigo, dentre elas a ironia e a simulação. Desse modo, vence os rivais, inicialmente, pelo poder da palavra; posteriormente, pelo poder dos *phármakois*. Uma engenhosa urdidura capaz de derrubar tiranos e capitães. Um majestoso adorno passível de júbilo e sofrimento.

Como vimos, há três relações<sup>74</sup> (que bem poderíamos chamar de “marcas de alteridade”, como sugere a Profa. Maria Regina Cândido) no seio das personagens de Eurípides em sua tragédia *Medeia*: a de hostilidade recíproca entre Medeia e Creonte e da heroína com Jasão; a de neutralidade com o Coro de mulheres coríntias e, em certa medida, com os servos (ama e pedagogo), mas, em nosso entender, está mais para relação de amizade; e a de aliança, primeiro com Jasão, por ocasião da fuga da Cólquida; em seguida com Creonte, que lhes concedeu asilo em Corinto; por último com Egeu, que oferece a destra para Medeia em sinal de respeito e amizade. O rei de Atenas não só aceita acolhê-la, como também promete não julgá-la em sua desdita. Protótipo do Basileus, o rei justo, Egeu é contraponto do poder tirano de Creonte e da infidelidade de Jasão, que outrora obtivera êxito graças à intervenção da feiticeira. Ela, a despeito de tudo, prescinde do herói grego; ele, antes do termo da vigem, sucumbiria sem ela.

---

<sup>74</sup> “(...) três tipos de relação que podem existir no seio dos personagens – relação de hostilidade recíproca, relação de neutralidade, relação de aliança – somente a terceira é capaz de criar emoção trágica. O termo relação de aliança deve ser entendido no sentido lato: aliança pelo sangue, pelo casamento, pela hospitalidade. Sabe-se que na Antiguidade a relação com o hóspede ou convidado é sagrada. O termo abrange, portanto, as relações familiares, as relações amorosas e as relações de amizade. São essas relações de aliança que o teatro ocidental, seja ele trágico ou não, explorará incansavelmente. Somente elas são capazes de interessar o espectador.” (HUBERT, 2013, p. 42)

#### 4 CAPÍTULO 3: DE EXÍLIO EM EXÍLIO: UM DIÁLOGO ENTRE EURÍPIDES E CLARA DE GÓES

*Quando tiver borrado toda a casa de Jasão,  
vou embora desta terra, pra fugir do crime dos  
meninos que amo, eu que ouso a obra mais profana.  
(...) Que ganho em viver? Não tenho pátria,  
nem casa, nem refúgio contra os males.  
Errei então quando abandonei  
o palácio paterno persuadida pela lábria do grego.*

(EURÍPIDES/TRUPERSA. **Medeia**, vv. 794-6.798-801)

*Vago à procura dos caminhos. Não me lembro, mas procuro; procuro as  
marcas do tempo e o rastro do que sou. A memória do que serei. Aquela que se  
esvai... a vida no corpo lateja ainda mas eu não sei. Ah, veios de meu corpo  
inclemente. Eu sou aquela que se vai, a errante, a vagabunda. A que se esvai. A que  
lança as sementes ao vento e colhe filhos rebentando de raiva e de horror.  
(GÓES, Clara de. **Medea en Promenade**, p. 3)*

*MULHER – O esquecimento me incendeia o coração de azuis. As palavras não  
cessam... “Cidadela que eu abandonei”. Pai. De onde vêm essas vozes que não  
cessam... Não me lembro mas escuto. Continuo escutando. No vento, no estrondo do  
mar... minha mãe, Oceano distante. Meu pai, cidadela que eu abandonei.  
(GÓES, Clara de. **Medea en Promenade**, p. 16.)*

##### 4.1. Um passeio com Medeia

Uma mulher extinta. Sua memória, no correr dos séculos e diferentes cenários, foi assassinada, adulterada. Entre gritos e gemidos, uma dor infinita a consome e a muitos outros. Na fronteira da vida, seu exílio é permanente... Em linhas gerais, assim preludia o Corifeu na peça *Medea en Promenade*<sup>75</sup> (2012), de Clara de Góes, o qual pouco antes advertira o público para o desenredo da narrativa, que ele chama “geografia”, “geologia, um saber das pedras”. Porque, de fato, muito anterior à peça de Eurípides é o mito de Medeia, que atravessa a poesia épica no mundo antigo até chegar aos nossos dias em palcos e telas de cinema sem perder sua potencialidade e beleza arrebatadoras.

---

<sup>75</sup>Ação de se deslocar, ir de um lugar a outro, tomar ar, passear a pé ou de carro. (Tradução nossa, cf. **Le Petit Robert** micro. Paris, 2013, p. 1151)

A escolha de Clara de Góes é, por excelência, poética. Sem prescindir da política, que subjaz a narrativa não linear da sua peça, dividida em dois atos e sete cenas no total, prima pela poesia do texto, como atestam as passagens epigráficas que abrem este capítulo e os seguintes trechos:

Nos umbrais de si, uma mulher tateia as botas dos soldados, o arame farpado entre os dentes, o pulso à mostra... o carro do sol. De seu colo caem estrelas mortas. No umbral do esquecimento, a dor infinda... (**Corifeu - Prólogo**)

Não bastam as garras dos homens, o horror do infanticídio, o sangue coagulado nas veias, o medo... o **exílio**, a **terra estrangeira**... cheiro de ausência. A presença da morte e a inocência dos assassinos assombram nos caminhos. É preciso mais e ainda uma vez. As botas dos soldados e o troço do preso ainda uma vez... o filho morto, os filhos mortos... embriaguez. (**Velha – Ato I – Cena I. Grifos nossos**)

Reconheço as carnes dos meus pelas estradas. Poeira de sonho nos sapatos abandonados sem os pés. Correnteza de areia, desertos do que fui. (**Mulher – Ato I – Cena I**)

As imagens evocadas dialogam com dramas contemporâneos – a guerra, o exílio, a perda da inocência e da memória – já pontuados, diversamente, no teatro clássico, especialmente no de Eurípides, que ora analisamos, cuja *Medeia* data do início da guerra do Peloponeso (431 a.C.). Esta mesma guerra, que dura 27 anos, inspira-o “a repetir as desgraças dos vencidos na *Andrômaca*, na *Hécuba*, em *Troianas*” (ROMILLY, 2013, p. 165). Outra guerra inspira a primeira tragédia conservada: *Persas*, de Ésquilo, de 472 a.C., situada após “a grande vitória alcançada por Atenas sobre os invasores persas: a vitória de Salamina, que cria o poder ateniense” (idem, p. 8), em 480 a.C. Este mesmo poder sucumbe sob os golpes de Esparta, uma guerra civil. Cidade e palco enlutados, dado que o último grande tragediógrafo morrera três anos antes do fim da guerra do Peloponeso (404 a.C.), assiste-se a uma última derrocada: a da tragédia. “A própria vida da tragédia cessou no momento em que cessava a grandeza de Atenas.” (Ibidem, p. 9)

Se, de fato, morre a tragédia, sobrevive e muitas vezes ganha impulso o trágico, que significa terrível, estarrecedor (LESKY, 2010, p. 27), mas extrapola os limites do drama. Sua centelha já aparece em Homero, em particular na *Ilíada*, que, segundo Albin Lesky, corresponde a “um prelúdio à objetivação do trágico” com figuras como Aquiles e Heitor. Para Szondi (2004, p. 23), há poética da tragédia em Aristóteles, mas só a partir de Schelling nasce uma filosofia do trágico. De modo semelhante, Lesky admite a criação da grande arte trágica pelos gregos, os quais “não desenvolveram nenhuma teoria do trágico que tentasse ir além da

plasmação deste no drama e chegasse a envolver a concepção do mundo como um todo” (2010, p. 27). De modo semelhante, Marie-Claude Hubert afirma que Aristóteles não se detém na noção de trágico e que não se deve confundi-lo com a tragédia, “gênero literário regido por leis estritas na qual intervêm necessariamente dois elementos: o dramático e o patético”. Enquanto o primeiro resulta do espetáculo do conflito, da incerteza do seu desenlace; o segundo tem sua origem no sofrimento. Já o trágico, “manifestação das forças obscuras que pesam sobre a condição humana, não é ligado a um gênero literário. Alguns romances, os de Kafka e Dostoiévski, por exemplo, certas obras poéticas como as de Rilke, incluem elementos trágicos” (HUBERT, 2013, p. 36-37). A história da tragédia reflete uma dupla evolução: ao nível das estruturas literárias e das significações e inspiração filosófica. Sintetizando esta brevíssima incursão sobre tão importante conceito, caro à literatura e também à filosofia, em particular a estética, as palavras finais de Jacqueline de Romilly em sua introdução ao livro *A tragédia grega* (2013, p. 11): “Só depois de termos seguido, no seu impulso interior, esta dupla evolução é que podemos esperar compreender qual é o seu princípio e perseguir desse modo – para lá do gênero trágico e dos autores de tragédias – aquilo a que, depois deles, nunca mais deixamos de chamar trágico.”

Nesse ponto, urge indagar: onde o exílio tem mais força enquanto narrativa? Como se desdobra essa narrativa desterrada na poética clássica e no drama contemporâneo? A ênfase da temática do exílio na tragédia *Medeia*, de Eurípedes, é mantida ou mesmo retomada na peça *Medea en Promenade*? Nesta identificamos, pelo menos, sete alusões ao exílio, além da referência à condição de estrangeiro. Está no prólogo a primeira alusão: “Ela deveria partir e aceitar o exílio.” (2012, p. 2) A seguir, na fala do Corifeu, antes da Cena 1: “Vaga no horizonte uma mulher extinta. Vagam nos caminhos do depois as marcas de uma memória assassinada. Os uivos do silêncio anunciam um exílio permanente. Gemidos solfejam améns. A vida é fronteira. (...)” (2012, p. 2) Outras alusões no decorrer da peça evocam não só o poeta Eurípedes, a quem a autora acaba prestando uma homenagem, mas também outros poetas de sua predileção, como Florbela Espanca. Segue-se a primeira rubrica, que traz um resumo dessa poética contemporânea:

A peça se passa em um tempo indeterminado, um tempo que gira em torno de três mulheres em idades diferentes: uma jovem, muito branca, uma velha e uma mulher de meia idade, negra. Vestem-se com batas encardidas que lhes chegam aos pés e a jovem carrega por cima de seu traje, uma espécie de chador com o qual está sempre tentando esconder o rosto. Há um ator de sexo indeterminado que usa uma máscara de tragédia grega. E há um coro cujas falas podem ser ditas pelo próprio ator uma vez

que são falas retiradas do texto de Eurípedes, “Medéia”; ou pelas três mulheres que assumiriam, nesse momento, o lugar do coro, sentadas em cadeiras imponentes, como se fossem tronos, que funcionam como marcos que definem o espaço da cena. As três cadeiras ficam de um lado do palco, um banquinho do lado oposto ao das cadeiras e, no fundo, uma carroça. A velha, quando entrar no segundo ato, carregará um banquinho e o colocará no lado oposto às três cadeiras, definindo o espaço cênico, limitado, ao fundo pela carroça que a jovem arrastará quando entrar, também, no segundo ato.

Transcorrido um longo diálogo entre a Velha e a Jovem, ambas aludem à condição de estrangeiro, à origem e aos dons de Medeia, até que a Velha indaga: “Por que o exílio? Ela estava despojada de tudo.” Na sequência: “Conduzir os filhos ao exílio... Sabes que se pode enlouquecer de dor?” (Cena 5, p. 21) A fala nos remete à condição de estrangeiro e ao exílio analisados por Isabel Jasinski, conforme pontuamos no primeiro capítulo. Ela remonta à concepção de nomadismo, à noção de existência e do ser em perpétuo devir: “chave para avaliar essa dinâmica intelectual procedente de um deslocamento físico, que articula o processo do sujeito e a transcendência do eu estável para mostrar que ele se desdobra em uma infinidade de facetas.” E sobre o exílio assinala:

O exílio permite viver a experiência do desprendimento e da imprevisibilidade, que propõe experimentar realidades e formas de vida, dar voz a um potencial desconhecido do *eu*. A experimentação vital do outro, relacionado à ficção, contudo, pode estar vinculada ao aspecto social da realidade. (...) seu mundo ficcional se funda sobre as relações sociais que amparam seus narradores e personagens enquanto singularidades que estabelecem intercâmbios e ideias sobre o mundo, baseadas no indivíduo e no grupo social em que se inscreve. (JASINSKI, 2012, p. 17)

Por se tratar de uma condição humana fundamental, além de sociopolítica, pode-se dizer que o exílio, tanto na poética clássica quanto na contemporânea, constitui um elemento trágico, não havendo necessidade de medir forças entre elas. Há distinções formais, como o processo de composição das personagens, a montagem, o estilo. Não sendo possível fazer essa apreciação do teatro antigo, já que só o texto sobreviveu, cumpre-nos analisar cada drama enquanto peça escrita. Apontamos a seguinte definição para drama<sup>76</sup>:

**DRAMA** – Fr. *Drame*; Ingl. *Drama*; Al. *Schauspiel*; Esp. *drama*.

No Brasil, de modo genérico, para um público não-especializado, drama significa o gênero oposto à comédia. E, dentro de uma tradição americana adotada por nosso teatro, o *drama* é imediatamente associado a drama psicológico.

<sup>76</sup> Ver Szondi, 1975a; Sarrazac, 1981; Hubert, 1988. Traduções brasileiras utilizadas: SZONDI, 2011, pp. 23-28; SARRAZAC, 2012, pp.21-34.49-53.73-75.131-34; HUBERT, 2013, pp. 7-49.223-271.

Se o grego *drama* (ação) resultou, em inúmeras línguas europeias, no termo *drama* para designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular: o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e o drama lírico (no século XIX).

Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa. (PAVIS, 2011, p. 109)

*Medea en Promenade*, de Clara de Góes, aproxima-se do que chamamos “drama psicológico”, embora desconstrua algumas categorias, ditas aristotélicas, modernas, como o enredo. Não há propriamente uma história: a narrativa sugere quadros que evocam lembranças, sonhos, uma profunda angústia. Nesse sentido, o estilo da peça traduz o que se convencionou chamar “crise do drama” (SZONDI, 2011, p. 96), já na segunda metade do século XIX, atribuída às forças que afastam os homens do referencial inter-humano e os impelem ao isolamento. Há, contudo, tentativas de salvação. Uma delas é a retomada do dialogismo referencial em meio ao silêncio e ao monólogo de homens isolados. Em Clara de Góes, especificamente, três mulheres vivem uma “situação de estreitamento, que está na base da maioria dos dramas modernos que escapam à conversão épica” (idem). Esse estreitamento tem íntima relação com a filosofia existencialista, notadamente seu conceito chave: *Angst* (“angústia”, temor”, “medo”). Trata-se, portanto, de um estreitamento espacial e psíquico, como bem o atestam algumas falas das personagens femininas:

MULHER – Reconheço as carnes dos meus pelas estradas. Poeira de sonho nos sapatos abandonados sem os pés. Correnteza de areia, desertos do que fui.

*/pausa/*

As correntes do tempo se passaram para o lado de lá. Não sei ao certo como foi. Não me lembro. Lambo o corpo e as escarpas em busca da memória assassinada. A correnteza. As correntes do lado de lá... há vagas no horizonte. Não me lembro... a não ser do silêncio. Do silêncio. Soluços, gemidos e o rangido dos dentes no sono e depois. Depois eu não me lembro.

*/pausa/*

Por vezes me assaltam arrepios de glória e de frio. Meu ventre febril me chausca o pensamento e as ideias se perdem nas cinzas de mim.

(...)

*/apaga-se o foco sobre a mulher e acende-se sobre a jovem que esconde o rosto e deixa à vista somente os olhos/*

JOVEM – Foi como um raio. O instante de um clarão. O instante de um clarão e minha juventude se perdeu de mim. Ficou por aí. Que não se enganem os olhos dos homens e a cobiça das mulheres. Meu corpo, minha pele... a maciez enganosa da pele. Tudo miragem. Ilusão. Marcaram-me os deuses. Sou o pasto de uma juventude que ficou na promessa. O desejo a me roer a alma e as vísceras. Cadê o corpo?

Sou o fim por toda a eternidade. Foi em mim que os deuses conservaram o tempo do fim. Como um raio passou a casa de meu pai, passou o colo de minha mãe. Tudo perdido. A vaidade de um momento, o véu resplandecente... o ouro sobre meus cabelos e a pele em chamas. Meu pai no espelho. Só.

(ATO I, CENA 1, p. 3-4)

As imagens evocadas pela Jovem correspondem à cena em que Glauce, ou Creusa, põe os presentes enviados por Medeia, manto e coroa de ouro, que findam por incendiar-lhe o corpo (EURÍPIDES. *Med.* vv. 1156-1203). Configura, nesse sentido, o que vimos chamando de diálogo entre Eurípides e Clara de Góes. A bem da verdade, esta o recebe e transpõe para a cena contemporânea seu olhar do universo mítico, também traduzido pelo poeta. No texto de chegada, ao passo que a Mulher não lembra os feitos passados, a Jovem é toda lembrança; ainda que suas falas transitem para lados opostos, o da memória e o da sua perda, um elemento as aproxima, o único a se repetir das duas falas: o tempo. Chama-nos particular atenção esta fala da Jovem, cuja estreiteza soa paradoxal: “Sou o fim por toda a eternidade. Foi em mim que os deuses conservaram o tempo do fim.” De que fim, exatamente, ela trata ou alude? Tão-somente o da sua juventude perdida em chamas ou todo um legado histórico, promessa de felicidade, suprimidos ou interrompidos prematuramente? “Correntes do tempo”, “correnteza”. As imagens sugerem deslocamento, fluxo, passagem. Mas por que a deslembração? A reflexão nos remete, mais uma vez, à ideia de estreitamento e existencialismo:

*Fechamento* e incapacidade de qualquer *dialética* (inter-humana) destruiriam, decerto, a possibilidade do drama, que vive das decisões tomadas por indivíduos que se abrem à decisão recíproca, se *o mais limitado dos círculos* não levasse à ruptura violenta desse fechamento; se entre os homens isolados mas encadeados uns aos outros, homens cuja fala abre feridas na clausura alheia, não surgisse uma segunda dialética que lhes é imposta. A estreiteza que aqui domina nega aos homens o entorno de que eles precisariam para estar a sós com seus monólogos ou em silêncio consigo mesmos. A fala de um viola, literalmente, o outro, irrompe seu fechamento e o obriga a retrucar. O estilo dramático que a impossibilidade do diálogo ameaça destruir é salvo na medida em que o próprio monólogo se torna impossível no espaço estreito e se converte necessariamente em diálogo. (SZONDI, 2011, pp. 96-7)

Conforme lemos acima, a fala da personagem Mulher se opõe à da Jovem, mas, antes delas, ouvimos a voz da que seria a Ama no texto de partida, agora chamada Velha, que já recordamos na página 84, sinalizando assim uma gradação temporal e simbólica, posto evocar uma das divindades relacionadas à Medeia, a deusa tríplice Hécate, associada à figura lunar em suas três fases: Nova, Cheia e Minguante. Três mulheres num espaço-tempo indefinido. Três vozes de um exílio imaginário. Na estreiteza desse improvável encontro, o diálogo acontece:

MULHER – Ah, estás aí.

VELHA – Devo seguir-te eternamente os passos...

MULHER – Estás me seguindo? Nunca te encontro, nem sei quem és.

VELHA – Sigo-te os passos desde teus primeiros uivos. Ainda te arrastavas e eu já te seguia os passos e o destino.

(...)

VELHA – (...) Sinto o cheiro da podridão de todas as eras

(...) Tá morto! É um bicho morto. Pensei que arrastavas a podridão do mundo...

*/a jovem pega o cachorro morto no colo e o acaricia. A velha se afasta com náuseas. A mulher se recolhe ao trono e está como ausente/*

JOVEM – O tempo não melhora.

VELHA – O vento parou e o cheiro de podre tomou conta de tudo. Admira os abutres não estarem por aqui. O pasto deve andar farto por outras bandas. Dizem que carne de gente é uma carne doce...

JOVEM – Quando queima, o cheiro é doce; adocicado. Jorra uma fumaça mais azul das chaminés. Os ventos retornarão. Virá tempestade.

(ATO II, Cenas 1 e 2)

Da conversa consigo a conversa a dois, Clara de Góes põe em cena o que Szondi chamou “drama na redoma de vidro”<sup>77</sup>, referindo-se ao “palco como caixa de imagens – que tem de criar par o drama clássico uma esfera fechada, a fim de que nele a realidade reduzida ao referencial inter-humano possa ser refletida (...)”. (SZONDI, 2011, p. 99). Trata-se de formular um novo classicismo capaz de superar o naturalismo. Essa é a tentativa do existencialismo, reforça, mais uma vez, Peter Szondi, “como concepção de mundo e como literatura” (idem). E ainda:

O existencialismo busca o caminho de volta ao classicismo na medida em que corta o laço de dominação entre *milie* (quintessência de tudo o que se encontra alienado do homem, e sob cujo domínio a própria subjetividade esvaziada acaba por sucumbir) e homem, radicalizando a alienação. (...) não mais atado ao meio, o homem encontra-se doravante livre numa situação que lhe é estranha e, todavia, própria. (...) ele só confirma sua liberdade – de acordo com o imperativo existencialista do engajamento – ao decidir-se por uma situação e a ela vincular-se.

A afinidade do existencialismo com o classicismo baseia-se nessa reabilitação do conceito de liberdade. E é também em virtude dela que o existencialismo parece ser capaz de salvar o estilo dramático. (Ibidem, p. 100)

<sup>77</sup> Impossível não lembrar o sugestivo (e único) romance de Sylvia Plath, **A redoma de vidro**, recentemente traduzido para o português pela editora Biblioteca Azul (2014). O exílio da protagonista Ester é profundamente existencial, um mergulho cada vez mais fundo no interior de si mesma.

Oportuno se faz recordar Derrida e Agamben no que toca esse “vincular-se a uma dada situação”, como a do exílio, entendido, num primeiro momento, como dispositivo político, sobretudo no Mundo Antigo, em particular na Atenas Clássica, um expediente muitas vezes legítimo como forma de sanção social e política, mas que passou a funcionar, outras vezes, como instrumento de vingança e estratégia de alguns tiranos. No entanto, é possível ler o exílio não só como diáspora histórico-geográfica, à luz de Homi Bhabha, Stuart Hall, Spivak e outros teóricos do pós-colonialismo, por exemplo, mas também como ruptura. Em relação ao drama analisado, *Medea en Promenade*, a dimensão primeira é da linguagem, e a questão que se coloca é da interpelação identitária, ao passo que na *Medeia*, de Eurípides, concebe-se a perda da identidade como ruptura. Talvez se possa dizer “identidade na diferença” (SPIVAK, 2014, p. 73-74), pois sua voz, mesmo a contragosto, faz-se ouvir. A heroína clássica lamenta a traição e o abandono do lar, da pátria, que a colocam numa situação de interdição; a protagonista contemporânea, por sua vez, interroga-se acerca de sua real condição: ela ouve, sente, mas não se lembra:

O esquecimento me incendeia o coração de azuis. As palavras não cessam...  
 “Cidadela que eu abandonei”. Pai. De onde vêm essas vozes que não cessam... Não  
 me lembro mas escuto. Continuo escutando. No vento, no estrondo do mar... minha  
 mãe, Oceano distante. Meu pai, cidadela que eu abandonei.

(Cena 5, p. 16)

Em relação à politicidade do exílio como condição originária contrária à sua concepção como categoria neutra, importa dizer que “a verdadeira essência política do homem já não consiste na simples sujeição a uma comunidade determinada, porém coincide muito mais com aquele elemento inquietante que Sófocles havia definido como super-político-apátrida” (AGAMBEN, 1996, p. 51 *apud* JASINSKI, 2012, p. 31). Momentos há em que o exílio se torna uma necessidade:

Jacques Derrida observa que a vinculação do *logos* com a noção de adequação a um lugar político, desde os gregos, atribui sua condição de verdade, sua efetividade política, sua eficiência pragmática e prática. De outro modo, estabeleceu-se o não-lugar relacionado ao simulacro, aquele ocupado pelos sofistas e pelos poetas, que se autoexcluíam porque não havia lugar para eles na ágora, lugar político em que se falava e se tratava de negócios. (DERRIDA, 1995, p. 41 *apud* JASINSKI, 2012, p. 31)

Percebemos, assim, que “a própria noção de exílio perde sua efetividade como categoria política, porque a concretude do espaço-tempo se desintegra” (JASINSKI, 2012, p. 31). Na peça de *Medea en Promenade*, essa percepção de simulacro e desintegração está

bastante presente; poder-se-ia dizer que lhe constitui a tônica. Para além do político, como já foi dito, o existencial, o metafísico e o metalinguístico também se fazem presentes. Há, contudo, um paradoxo que diz respeito “à necessidade primária de segurança e ao desejo de desligamento, um movimento que vai do necessário sedentarismo à pulsão do outro lugar, que atormenta o corpo social”. Trata-se de um “enraizamento dinâmico”, como respalda o próprio Maffesoli, “que recupera a força viva daquilo que é instituidor articulado àquilo que está instituído. Tal dinâmica se aplica a qualquer experiência do exílio” (MAFFESOLI, 2001, p. 203 *apud* JASINSKI, 2012, p. 32).

E como chega toda essa concepção de perda e redefinição de categorias na peça em análise? Pela via da “transposição dramatúrgica dos personagens para uma situação de estreitamento de natureza accidental”, dada a temática do existencialismo: “a estranheza essencial da situação e o elemento perenizante do ‘ser-lançado’ humano” (SZONDI, 2011, pp. 100-101). Os homens (no caso, as mulheres) são mostrados num ambiente inabitual: o que faz uma cadeira de dentista num palco praticamente esvaziado?<sup>78</sup> E para que um cajado em cena se a personagem que o porta é a Mulher, não a Velha ou faz as vezes de pastora? Que significa esse cachorro morto arrastado no primeiro ato? Mais uma referência a Hécate, a quem se sacrificavam animais como novilhos pretos e cães? Segundo a teoria existencialista, “o homem chega ao mundo como estrangeiro, e a ele se soma”. É o que nos sugere o texto dramático de Clara de Góes.

#### **4.2. Recepção e reescrita: cruzamentos**

Buscamos construir até aqui um discurso que delineasse a natureza híbrida do teatro contemporâneo e como este recebe um texto da tradição para o processo de montagem. Não se trata de adaptação ou releitura, pois o que se configura, em realidade, é uma pretensa continuação para os acontecimentos tomados como referência para o drama de Clara de Góes, *Medea en Promenade*. Em cena, tão-somente quatro personagens, três que interagem. Na

---

<sup>78</sup> A peça apresenta muitas rubricas, o que agrada alguns, mas desagrade muitos diretores e/montadores. Parte do que foi sugerido pela autora como marcação não se efetivou em cena por decisão do elenco e da direção. Houve um processo colaborativo na montagem e na realização do projeto para a captação de recursos.

proposta da autora, a figura do Corifeu deve ser híbrida, daí a sugestão da máscara, não adotada na montagem. Os demais personagens do texto de partida são apenas aludidos: Jasão, Creonte, os filhos mortos. Mesmo as personagens femininas que atuam nesse drama metafísico, existencial, psicológico são renomeadas. Em vez de imitação, entendemos tratar-se de influência e dialogismo, conforme as proposições de Cionarescu e Bakhtin, respectivamente, e intertextualidade, segundo Kristeva (NITRINI, 2010, pp.125-182). Apoiamo-nos também nas análises propostas por Yves Chevrel (2004) para os estudos de recepção e de Patrice Pavis (2008), que propõe o interculturalismo para estudo da cena contemporânea.

Um dos conceitos inevitáveis na seara da literatura comparada é o da originalidade, cuja polêmica não convém tratar aqui, por isso não iremos considerá-lo. Devemos definir de imediato o conceito de influência, segundo Cionarescu, pautado em duas acepções diferentes. São elas: de ordem quantitativa – “(...) a mais corrente, indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor”; de ordem qualitativa – “Influência é o resultado artístico autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto e indireto de uma fonte por um autor” (NITRINI, 2010, p. 127). Reconhecemos essa segunda acepção na escrita de Clara de Góes, haja vista apresentar uma forma bem diversa da do texto fonte, incluindo a própria história, que não se configura no texto de chegada. Nesse sentido, o “resultado autônomo”

refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (*Idem*, p. 127)

Acrescente-se ainda a tradução, já que, em nosso estudo comparativo, o texto fonte é originalmente grego, devendo-se considerar na distinção entre influência, imitação e tradução cinco componentes da obra literária: tema (matéria e organização da narração); forma ou molde literário (gênero); recursos expressivos; ideias e sentimentos (camada ideológica); e ressonância afetiva (*Ibidem*, p. 130). Clara de Góes recebe o texto grego já traduzido para o português do Brasil, absorvendo, por excelência, os dois últimos componentes.

A teoria do dialogismo de Bakhtin afina-se com a de Pavis, haja vista que as duas operam com a ideia de cruzamento de conceitos. A primeira está fundamentada numa atitude filosófica de contraposição às ideias do logocentrismo, de ser estável, da substância imutável, de causalidade e de continuidade. Seu centro regulador é móvel (constituído pelos

entrecruzamentos do sujeito enunciador com a palavra poética). Opera com três conceitos: “palavra literária” (unidade mínima da estrutura literária, não se congela num ponto; antes, constitui um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, a do destinatário, ou personagem, do contexto atual ou anterior. Texto situado na história e na sociedade); “diálogo” (designa a “linguagem assumida como exercício pelo indivíduo”. Segundo Bakhtin, “(...) o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro”.); “ambivalência” (implica a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história). Os dois últimos constituem os eixos do estatuto da palavra. (NITRINI, 2010, pp. 159-160) Toda essa dinâmica proposta por Bakhtin pode ser lida na escritura de Clara de Góes, como já demonstramos no tópico precedente, ao aludir, ainda que indiretamente, aos eixos da sincronia e diacronia, que remetem ao diálogo, presente já no título de nossa dissertação, e à ambivalência, referida também nos capítulos anteriores. Antes de passarmos para a segunda teoria, a do interculturalismo, importa considerar o conceito de intertextualidade proposto por Kristeva, dado os acréscimos que ela faz, os quais julgamos importantes para nossa análise:

O termo intertextualidade designa esta transposição de um ou vários sistemas de signos num outro, mas já que este termo foi frequentemente entendido no sentido banal de “crítica das fontes” de um texto, preferimos o de “transposição” que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significante a um outro exige uma nova articulação da temática existencial, da posição enunciativa e denotativa. (KRISTEVA, 1969, p. 60 *apud* NITRINI, 2010, p. 163)

O intertexto (o novo texto) em questão opera com o enunciado estranho (um dos elementos em jogo) a partir do título: *Medea en Promenade*. Embora a autora da peça de chegada receba o autor do texto de partida traduzido para o português, não faz o mesmo ao dar nome a sua montagem, tomando emprestado de outra língua o título de sua peça. De onde este último foi tirado, segundo a própria autora, da sua intuição. Há muito ela queria escrever uma peça inspirada na *Medeia* de Eurípides que fosse negra e expressasse as dores contemporâneas, que são as mesmas de épocas passadas: racismo, violência, migração em massa, abandono, pobreza. Além da leitura de Eurípides, Clara de Góes disse ter lido, no original francês, *Medea nunc sum*, de Isabelle Stengers, *Souviens toi que je suis Médée (Lembra-te de que sou Medeia)*, uma alusão à Medeia senequiana, transposta na fala final da protagonista, Mulher, do texto de chegada.

Passemos à segunda e última teoria aludida, a do interculturalismo. Trata-se de uma teoria universal de trocas que remonta aos anos 1970, especialmente com Peter Brook.

Questionada nas Américas e na Europa, impõe-se como necessária às múltiplas e variadas produções culturais contemporâneas, já que as teorias que lhe antecedem não sustentam tamanha complexidade ou não abarcam o que aponta como “deslizamento cultural”. Essa teoria admite sua constante evolução, uma vez que reconhece ter sucedido o modelo da intertextualidade, fruto do estruturalismo e da semiologia. Pavis adverte: “Com efeito, não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e deslocamentos imprevistos” (PAVIS, 2008, p. 2).

Não se trata de uma ação establanada. As tradições, os estilos de representação e de culturas são confrontados e interrogados. Tal interesse se deve à “pressão política muito forte exercida sobre as artes, com o intuito de que assumam a função de lazer, de animação ou negócio cultural”, a fim de contribuir para resolver tensões sociopolíticas de grupos étnicos em contato (*Idem*, p. 2). Um dos pontos por ela abordado interessa-nos particularmente, pois diz respeito a uma das categorias trabalhadas: a identidade.

A multiplicação de identidades é infinita: para além das identidades sexuais, étnicas, históricas, religiosas etc., podem-se imaginar as comunidades que multiplicam as marcas de pertencimento e, portanto, de exclusão. “O isolamento identitário traz à luz a recusa do outro” (MARZANO, 2007, p. 585). Porém, o que será pior: o isolamento identitário comunitarista ou a multiplicação ao infinito e à absurdidade das identidades que decompõem o ser humano? Não é, no fundo, a mesma coisa? (*Ibidem*, xi – Prefácio à edição brasileira)

Em vez de separar o joio do trigo, propõe sua mistura e usa como modelo teórico a imagem da amпуlhetta, posto ser interativo e cada etapa pode projetar-se e deslizar nas outras (*op. cit.*, p. 3). Nas duas pontas ficam a “cultura fonte” e a “cultura-alvo”, já os filtros interpostos são chamados “modelizações” (artísticas, culturais, sociológicas...). Outra imagem é sugerida para reforçar uma ideia já conhecida dos estudos culturais: a hibridação.

É na *encruzilhada* dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridação distinta das culturas, bem como onde se reencontrarão os tortuosos caminhos da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas. (*op. cit.*, p. 6)

Ao eleger o teatro como figura clássica e pós-moderna, reconhece a mistura que há muito vem sendo feita nas suas representações, mas hoje ela acontece de modo consciente com grupos multiculturais de Barba, Brook e Mnouchkine, entre os mais representativos do Ocidente. No Brasil, apontamos o trabalho desenvolvido pelo Grupo Galpão (MG), que tanto trabalha em processo de colaboração (atores, diretores, produtores) como desenvolve múltiplas

linguagens e estilos, que vão do teatro popular a grandes produções para o palco italiano ou para a TV, como a série *Hoje é dia de Maria*, produzida pela Rede Globo, ou produções de baixo orçamento para o cinema, como o híbrido *Moscou*, a convite do saudoso documentarista Eduardo Coutinho.

Após apresentar algumas definições de cultura explicar cada etapa da experiência cultural (pp. 7-17), Pavis analisa alguns tipos de encenação e propõe uma tipologia, chegando, finalmente, à parte que nos interessa: o retorno dos clássicos que, segundo ele, “está sempre associado, pelo menos no discurso oficial, à vontade de restituir um maior número de textos que se estimam tenham sido indevidamente confiscados pelos privilegiados que os estudaram (ou que lhes submeteram) nas grandes classes” (p. 44-5). Ele alude ao chamado “efeito clássico”, com obras, muitas vezes, adotadas por imposição, o que acabou por incutir uma imagem negativa de textos que acabaram por ficar esquecidos ou arquivados. No entanto é possível atribuir-lhe outro sentido:

É o descarte histórico, a dificuldade de se apropriar o texto na sua referência de outrora que faz da obra clássica um *texto* moderno: ambíguo, contraditório, paradoxal, “escrivível”, quer dizer, exigindo, para ser lido, se reescrito. Ou seja, a unanimidade dos críticos reprovam que os encenadores se sobreponham em proveito do autor ou do ator. (p. 49)

Três historicidades devem ser consideradas na ou para a recepção dos clássicos: 1. Tempo de enunciação cênica (momento histórico da encenação); 2. Tempo da fábula e de sua lógica actancial (tempo dramático); 3. Tempo da criação da peça e das práticas artísticas que na época estavam em vigor. Não se pode perder de vista, contudo, o processo de atualização, que privilegia o receptor contemporâneo. “A realidade da produção/recepção situa-se sempre entre esses dois casos-limites.” (p. 54)

“A Herança Clássica do Teatro Pós-Moderno” é um capítulo decisivo para nosso estudo comparativo, pois não só define *obra clássica* e *texto moderno*, como tece algumas apreciações críticas para o tema. E começa com um trocadilho: “quem diz *pós-moderno* diz *moderno*, e quem diz *moderno* diz *clássico*”:

(...) o teatro pós-moderno remete necessariamente a um passado e é tributário de toda uma tradição teatral que não pode ultrapassar a não ser assimilando-a. Caracteriza-se por uma recusa em romper objetivamente com um movimento ou uma vanguarda para melhor integrar os materiais que recupera onde bem entender. Também é útil examinar a herança e a norma clássica desse teatro em evolução, fato que, da mesma maneira, nos aguça a visão a respeito das mudanças a que todas essas tradições teatrais têm que se submeter. (p. 57)

Após criticar uma frágil oposição defendida e depois recusada pelo próprio Barthes, que sugere ser a *obra clássica* legível, linear e fácil, ao passo que o *texto moderno* é escrevível, espacial e difícil (p. 59), Pavis elenca três critérios do texto clássico, “que não possuem nada de eterno e de logicamente estável, mas que teriam como objetivo simplesmente testemunhar a maneira pela qual o texto clássico é recebido e percebido” (pp. 60-61.63):

1. O texto clássico é, sem qualquer objeção, ideológico: por trás da fachada homogênea de uma fábula clara e apaixonante, de uma escritura que evita qualquer queda de tensão nos diversos discursos dos locutores, ele esconde os códigos e mecanismos que o mantêm vivo. (...)
2. A relação do texto clássico com a intertextualidade é igualmente sublinhada de forma particular; não somente porque a poética exige dos autores que se refiram fielmente à Antiguidade e que não inventem a não ser o estritamente mínimo, mas também devido à série de textos falhos cujo conhecimento se pressupõe ser muito longa. Essa referência intertextual é, neste ponto, importante porque impede o leitor contemporâneo, ignorante dessas referências, de aprender o funcionamento do texto clássico. (...)
3. Assim como para a tradução, a leitura do clássico é acompanhada sempre de um fenômeno de desperdício de sentido, na verdade de destruição das faces inteiras da significação. (...)

E quanto ao *teatro pós-moderno* ao qual se vincula nosso texto de chegada, *Medea en Promenade*? Que indícios ele aponta para essa nova poética, mesmo recebendo um texto clássico? Segundo Pavis, “(...) é preciso levar em conta uma nova totalidade, não a dos enunciados, mas a da enunciação, de sua organização no discurso dos artistas” (p. 64). Há uma oposição à arte absurda, ainda pertencente ao modernismo, e interesse em outras questões:

A partir dos anos 1960, após o período dito “absurdo”, o problema não é mais o do debate entre dialogismo e monologismo, comunicação ou cacofonia, sentido ou não-sentido. Os autores (por exemplo (...): Samuel Beckett, Hainer Müller, Bernard-Marie Koltès) não procuram mais fazer nos seus textos o mimo de locutores pretendendo comunicar o enredar-se numa palavra indecifrável. Eles apresentam um texto que – mesmo que assuma, ainda, a forma de palavras alternadas emitidas pelos diversos locutores – não é mais realmente permutável, resumível, resolvível, prestes a desembocar na ação. A própria palavra (re)torna como ação. Ele se dirige ao público em bloco, como um poema “jogado na cara” dos ouvintes, para pegar ou largar, como que em busca de um impossível espaço unitário. O teatro teria como pretensão retornar à época anterior ao diálogo, como nas “mais antigas formas cênicas” (...). (p. 65)

Trata-se, portanto, de uma nova relação com a obra clássica. Nessa nova escritura dramática, bane-se o diálogo de conversação, suspeita-se da história, da intriga ou da fábula “amarradas”. Há uma “desnarrativização” das produções de modo a “eliminar qualquer marca narrativa que permita reconstituir uma fábula”, como testemunhados na peça de Clara de Góes. “Seja moderno ou clássico, o texto é como que esvaziado de sentido, e antes de mais nada do seu sentido mimético imediato, de um significado que já estaria lá, somente à espera de uma

expressão cênica adequada”. (p. 66-7) Mas o que seria essa “expressão cênica adequada”? Essa é uma tarefa para atores e encenadores.

Para encerrar, Pavis destaca o lugar mítico do teatro e o novo sentido atribuído à obra clássica, destacando três elementos recorrentes na encenação contemporânea: tempo, ritmo e dicção (p. 70). Na sequência avalia a herança do teatro pós-moderno em diálogo com Szondi e outros teóricos, elencando, mais uma vez, alguns nomes da cena contemporânea. Ele ainda admite uma “ruptura do cordão umbilical da obra com uma tradição ou uma herança do fim da história, do ‘fim do humanismo’ (...), ou do fim do homem” (p. 74):

O homem não é mais o indivíduo inscrito na história ou historicizado por um tratamento cênico radical, por uma explicação sócio-histórica que regula todos os problemas. Antes de tudo, não é mais um número, uma cifra, um ser alienado ou de comportamento absurdo – como no teatro do mesmo nome. Ele teria, antes de mais nada, se transformado num portador/permutador de discursos, uma máquina que recita o texto e não está mais submetido ao verossímilante de uma situação dramática.

Esse esfacelamento do personagem, da herança, da memória, não acarreta, tanto quanto poderiam fazer crer os *slogans* “pós-estruturalistas” mal compreendidos, um fim do homem, mas, apesar de tudo isso – não sabemos se é muito melhor –, uma avalanche de discursos que não pretendem mais estar ligados a uma ação visível no mundo, uma herança que despenca nos herdeiros sem que possam ter a escolha de aceitá-la, de recusá-la ou de fazer uma escolha. (p. 75)

Foi exatamente essa a tônica que delineamos no primeiro tópico deste capítulo. Do que padece a personagem Mulher no texto pós-moderno de Clara de Góes senão desse esfacelamento enquanto sujeito, da perda da memória, que ora irrompe fragmentada sem entender bem o porquê de tudo aquilo que está vivendo? Ela não reconhece o lugar onde está nem se reconhece, até admitir que lhe resta exclusivamente o nome silenciado ao longo de toda a encenação: Medeia.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos demonstrar em nossa dissertação como se dá o processo de recepção contemporânea da tradição clássica, no âmbito do teatro pós-moderno, conforme acabamos de testemunhar. Mais precisamente: como a dramaturga brasileira Clara de Góes leu ou recebeu a obra clássica de Eurípidés e a atualizou ou transpôs para a cena hodierna. Propusemo-nos também analisar um aspecto particular dos dois textos: a condição de exílio, tema de largo interesse para vários campos do saber, mas ainda pouco explorado, na nossa compreensão, na peça *Medeia*, de Eurípidés. Quisemos, com isso, sair do lugar comum que tão-somente vê a mãe filicida tomada de ciúmes.

Na tradição clássica, a tragédia do exílio é *Édipo em Colono*, de Sófocles, mas o tema já aparece em *Édipo Rei*:

*Motu próprio*, Édipo escolhe o exílio. Não lhe basta o castigo da noite interminável: quer cumpri-lo em terra alheia, como mendigo. Para tão grande culpa, o mais tenebroso dos degredos: além da perda do sol, do dia e da luz, o desterro do mundo conhecido. (...) Não se autodegrada. A pena, a seu juízo, deveria emanar de poder superior para atingir a plenitude cominatória, de legítima condenação pública. Impõe-se suplício maior na escuridão a que se condenara: o aviltamento coletivo, imposto por vontade soberana. (QUEIROZ, 1998, p. 52)

Qual *Medeia*, Édipo segue *de exílio em exílio*: no primeiro, fuga; no segundo, desterro, proscricção. “Os dois exílios de Édipo – o que o empurra ao encontro da sua identidade e o que lhe garante, afinal, a glória eterna – põe-nos diante de uma evidência: a de que o exílio é condição natural do homem” (*Idem*, p. 56)

Concordamos com essa prerrogativa de ler o exílio como condição humana, ainda que apresente variações ao longo da história ou suscite interpretações diferentes. Jasinski, uma das autoras convidadas para encetar o debate, afirma: “(...) No campo social, o exílio pode ser voluntário ou forçado, exterior ou interior, em todo caso, equivale a um processo de estrangeirização” (2012, p. 41). Este foi um dos conceitos caros à literatura comparada, na qual se apoia esta pesquisa, sendo considerados, em especial, a influência, o dialogismo e a intertextualidade. Cercamo-nos também de outros aparatos teóricos, como o pós-colonialismo, com Spivak, autora que dialoga com Derrida, Lacan, Deleuze e Foucault, por exemplo, e o interculturalismo, representado por Patrice Pavis. O cruzamento de fontes nos fez ter outra compreensão do exílio, diversa da que apresentamos como hipótese: ler o exílio como

dispositivo. No mundo antigo e mesmo no contemporâneo, a depender da situação, do sujeito, do contexto, essa leitura se confirmou, uma vez que se trata de expediente político, sociopolítico. Mas no caso das personagens referidas e das narrativas (ou “desnarrativa”, no caso do texto contemporâneo), essa abordagem não se configura. Vimos que, na realidade, o exílio caracteriza ruptura, discursiva e moral, o que, sem dúvida, reclama mais esforço teórico para melhor fundamentação.

Pavis, mesmo com algumas objeções, parece concordar, em parte, com Spivak, que também alude a uma noção de ruptura em relação aos processos hegemônicos, mesmo em relação aos intelectuais que “dariam voz” aos subalternos, sendo a tarefa do intelectual pós-colonial “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a)” (SPIVAK, 2014, p. 16). Imaginamos tornar essa ação possível num lugar que há muito os gregos, também os chineses, os africanos e outros povos, em épocas mais ou menos próximas, ou só mais recentemente, tornaram símbolo da cidade: o teatro, ao mesmo tempo texto, espaço e encenação.

Diásporas cotidianas avançam em diferentes pontos do globo; algumas movidas pelo sonho, muitas pelo desespero. Do México à Síria, do Haiti ao Iraque, homens e mulheres, velhos e crianças fogem e na fuga se extraviam, padecem toda *sorte* de penúria, privação, muitos, tantas vezes, morrem.

Marchas contemporâneas pautadas no medo e na dor. Que símbolo (s) evocar? A quem recorrer? O que gritar? Buscamos algumas respostas na tragédia clássica e no drama contemporâneo. Para tanto, foi proposto um diálogo entre Eurípides e Clara de Góes, ambos poetas; ele de Salamina, na Grécia, ela de Natal, mas radicada no Rio de Janeiro, onde foi escrita a peça analisada. De lá, Cidade Maravilhosa, 450 anos, seguimos os passos de uma mulher sem memória, *Medea en Promenade*, de exílio em exílio, desferindo pragas, ofensas, reclamando dores cuja origem deslembra. A diaspórica Medeia, sem pátria (‘απολις), sem família, sem amor, segue sozinha por diferentes épocas e paragens.

## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

#### Textos clássicos

ARISTÓTELES, 384-322 a.C. **A Poética Clássica/Arte Poética**. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. – 12. Ed. – São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_. **Retórica**. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

\_\_\_\_\_. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Abril, 1984.

BLONDELL, Ruby; GAMEL, Mary-Kay; RABINOWITZ, Nancy Sorkin e ZWEIG, Bella. EURÍPIDES. **Women on the edge: four plays: Alcestis—Medea—Helen—Iphigenia at Aulis**; translated and edited by Ruby Blondell...[et al.]. Routledge, New York, London: 1999.

ÉSQUILO. **Os Persas**. Tradução Junito Brandão. São Paulo: Mameluco, 2013.

EURÍPIDES. **Medea**. David Kovacs (ed.). Cambridge, Harvard University Press, 1994, disponível em Perseus Digital Library, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0113>. (Consulta)

EURÍPIDES. **Médée**. Texte grec. Acompné d'une notice d'un argument analytique et de notes explicatives d'après la grand édition de Henri Weil par Georges Dalmeyda, docteur ès lettres. Librairie Hachette, 79, Boulevard Saint-Germain, Paris, 1896. (Consulta)

EURÍPIDES, **Medeia**. Direção e coordenação geral: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa; tradução Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. c. 480-406 a.C. **Medeia**. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira, comentário de Otto Maria Carpeaux. – São Paulo: Ed. 34, 2010.

\_\_\_\_\_. **Medeia**. Tradução e organização Flávio Ribeiro de Oliveira. – São Paulo: Odysseus Editora, 2006. (Coleção Kouros).

\_\_\_\_\_. **Medeia**. Tradução de Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1976. (Coleção Teatro Vivo.)

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2007.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos**. Introducción general de Emilia Ruiz Yamuza; traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid: Editorial Gredos, 1982; Barcelona: RBA Coleccionables, 2006.

SÊNECA, **Medeia**. Tradução do latim, introdução e notas de Ana Alexandra Alves de Sousa. – São Paulo: Annablume Clássica; Coimbra: IUC, CECH, 2012. (CLÁSSICA DIGITÁLIA BRASIL. Coleção Autores Gregos e Latinos. Série Textos Latinos).

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. Tradução e introdução Foed Castro Chamma. Rio de Janeiro: Ed. Calibán, 2008, pp. 86-87.

### Estudos críticos

FORSDYKE, Sara. **Exile, Ostracism, and Democracy** – the politics of expulsion in ancient Greece. Princeton University Press, 2005.

GAERTNER, Jan Felix (ed.). **Writing Exile: The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond**. Mnemosyne Bibliotheca Classica Batava. Vol. 83. Leiden, Boston, 2007.

LÓPEZ, Aurora & POCIÑA, Andrés (Eds.). **Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy**. Editorial Universidad de Granada, Granada, 2002, I vol. 694 pp.; II vol. 617 pp.

MASTRONARDE, Donald J. **The Art of Euripides: Dramatic Technique and Social Context**, Cambridge (2010).

PEREIRA, Daniel Martins Alves. **Medeia nas malhas do tempo: o diálogo intertextual entre Antunes Filho e Eurípides**. Londrina: Eduel, 2006.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência** ou A literatura do exílio. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

STENGERS, Isabelle. **Lembra-te de que sou Medeia**. Prefácio Carlos Henrique Escobar; tradução Hortênsia S. Lancaster. – Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.

### BIBLIOGRAFIA GERAL

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. 4ª reimp. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Marta Mega de. **A cidade das mulheres: cidadania e alteridade feminina na Atenas Clássica**. Rio de Janeiro: LHIA, 2001.

BACHELARD, Gaston. “A casa. Do porão ao sótão. O sentido da cabana.” (Cap. I); “A dialética do exterior e do interior” (Cap. IX) In **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos... [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1978. P. 199-221; 335-348.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem** (1915-1921). Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução e Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. – São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

BERNABÉ, Alberto. **Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia**. Tradução de Dennys Garcia Xavier. – São Paulo: Annablume Clássica, 2011. (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 5).

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renata Gonçalves. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. – Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: tragédia e comédia**. Petrópolis: Vozes, 2007 – 10ª ed.

BRICOUT, Bernadette (Org.). **O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente**. Tradução Leila Oliveira Benoît. – São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (Org.). **Compêndio de Literatura Comparada**. Tradução de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CANDIDO, Maria Regina [org.]. **Mulheres na Antiguidade: Novas Perspectivas e Abordagens**. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e Editora – DG Ltda. 2012.

CANDIDO, M. Regina, GRALHA, Júlio César, BISPO, Cristiano Pinto, PAIVA, José R. (orgs.). **Vida, Morte e Magia no Mundo Antigo**. Rio de Janeiro: NEA/UERJ, 2008.

CARDOSO, Zélia de Almeida e DUARTE, Adriane da Silva (Org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 – 2ªed.

\_\_\_\_\_. “O percurso do teatro clássico: da Antiguidade a nossos dias” In: VIERA, Brunno V. G.; THAMOS, Marcio (Orgs.). **Permanência Clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana**. São Paulo: 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.

CARREIRA, Paula Cristina Ferreira da Costa. **As Argonáuticas de Apolônio de Rodes**. A arquitetura de um poema helenístico. Dissertação de mestrado... Mestrado em Estudos Clássicos – Literatura Grega. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Dep. De Estudos Clássicos, 2007.

COLOMBANI, María Cecilia. **Hesíodo. Teogonía: una introducción crítica** – 1ª ed. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2005.

COULANGES, Fustel de (Numa Denis. 1830-1889). **A cidade antiga: estudo sobre o culto, o direito e as instituições da Grécia e de Roma**. Tradução J. Cretella Jr. E Agnes Cretella. 2. Ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2001.

DERRIDA, Jacques, 1930-2004. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. — São Paulo: Iluminuras, 2005.

DETIENNE, Marcel. **Os gregos e nós**. Uma antropologia comparada da Grécia Antiga. Tradução Mariana Paolozzi Sérvulo da Cunha. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba & HIRATA, Elaine Farias Veloso (Orgs.). **Estudos sobre a Cidade Antiga**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2009.

FRANKLIN, Karen. “O papel da mulher na cidade: atividades femininas na Antiguidade e a ideia de guardiã em Platão”. In: CORNELLI, Gabriele (Org.). **Representações da Cidade Antiga**. Categorias Históricas e Discursos Filosóficos. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, Clássica Digitalia, Archai – As Origens do Pensamento Ocidental. 1ª ed. 2010. Pp. 135-146.

FUNARI, Pedro Paulo; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, desejo e poder na Antiguidade**: relações de gênero e representações do feminino. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2003.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990. (Editora Paz e Terra)

GRILLO, José Geraldo Costa, org.; GARRAFONI, Renata Senna, org.; FUNARI, Pedro Paulo Abreu, org. **Sexo e violência**: realidades antigas e questões contemporâneas. – São Paulo: Annablumme, 2011.

GRIMAL, Pierre. **O Teatro Antigo**. Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

\_\_\_\_\_. **La mitologia griega**. Traducción de Félix A. Pardo Vallejo. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Lauro. 11ª ed., 1. reimp. Rio de Janeiro: DP & A, 2011.

HIRATA, Filomena Yoshie. “A *hamartía* aristotélica e a tragédia grega”. **Anais de Filosofia Clássica**, vol. 2 nº 3, 2008. ISSN 1982-5323. Pp. 83-96.

HÖRSTER, Maria Antónia; SILVA, Maria de Fátima. “Crime: a morte do teatro. Uma leitura de *Medeia*, de Mário Cláudio”. In OLIVEIRA, Francisco de, SILVA, Maria de Fátima e BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (coord.). **Violência e transgressão**: uma trajetória da humanidade. São Paulo: Annablumme; Imprensa da Universidade de Coimbra, 2009.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JASINSKI, Isabel. **A condição de estrangeiro**: literatura e exílio em Francisco Ayala. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

JUNG, C. G. WILHEIM, Richard. **O segredo da flor de ouro**: um livro de vida chinês. Tradução de Dora Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. 12 ed. – Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

KONSTAN, David. **A amizade no mundo clássico**. Tradução Marcia Epstein Fiker. – São Paulo: Odysseus Editora, 2005.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MALHADA, Daisi. **Tragédia grega**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MOERBECK, Guilherme. “Representação, campo político e poder: a democracia e o teatro grego nas Grandes Dionísias”. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011, pp. 1-12.

NASCIMENTO, Dulcileide Virginio. **A técnica mágica de Medeia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes**. – Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Letras Clássicas – UFRJ/ Faculdade de Letras/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2007).

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010. Pp. 125-144.157-182.

OLAVO, Agostinho. “Além do rio (*Medea*)”. Peça em dois atos. In: NASCIMENTO, Abdias do (Org.). **Drama para negros e prólogo para brancos**. Antologia do teatro negro-brasileiro. Edição do Teatro Experimental do Negro, Rio de Janeiro, 1961. Disponível em: <<http://www.ipeafro.org.br/home/br/acervo-digital/45/54/817/drama...>> Acesso em: 10 e 11 mar. 2014, 12 set. 2014.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PARKER, Jan e MATHEWS, Timothy. **Tradition, Translation, Trauma – The Classic and the Modern**. Oxford University Press 2011.

PASCAL, Thierry. **Tragédias gregas**. Tradução de Paulo Neves. – Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento das culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REVERMANN, Martin e WILSON, Peter. (Eds.) **Performance, Iconography, Reception**. Studies in Honour of Oliver Taplin. Oxford University Press 2008.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart & SACRAMENTO, Igor (Orgs.). Mikhail Bakhtin: **Linguagem, Cultura e Mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, pp. 37-62.

RINALDI, Daniel. “O epigrama de Antífilo de Bizâncio. Fortunas literárias e pictóricas” In: POMPEU, Ana Maria César; BRÖSE, Robert de; ARAÚJO, Orlando Luiz de e OLIVEIRA, Roberto Arruda de [Orgs.]. **Identidade e alteridade no mundo antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.

RINNE, Olga. **Medeia – o direito à ira e ao ciúme**. Tradução Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. – São Paulo: Ed. Cultrix, 2005.

RODRIGUES, Nelson. **Anjo negro**: drama em três atos: peça mítica. [Notas e roteiro de leitura de Flávio Aguiar]. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROMILLY, Jacqueline de. **A tragédia grega**. Tradução a partir da 6ª ed. Francesa de 1997: Leonor Santa Bárbara. – 2ª ed. – (Lugar da história; 56). Lisboa: Edições 70, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. Tradução André Teles. São Paulo: Cosac Naif, 2012. Pp. 21-34; 49-53; 73-75; 131-134.

SCOTT, Joan. “História das mulheres” In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da história**: novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2011, pp. 65-98.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução e notas Raquel Imanish Rodrigues; apresentação José Antônio Pasta Jr. São Paulo: Cosac Naif, 2011, pp. 23-28; 29 ss.

\_\_\_\_\_. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. P. 23s.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito e política**. Tradução de Cristina Murachco. – 2. ed., 1. reimp. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. **A travessia das fronteiras**: entre mito e política II. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução Joana Angélica D’Ávila Melo. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **Le miroir brisé**. Tragédie athénienne et politique. Paris: Les Belles Letres, 2002.

\_\_\_\_\_. **O mundo de Homero**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VIEIRA, Trajano. **Édipo Rei de Sófocles**. Apresentação J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **Literatura e gênero: a construção da identidade feminina**. RS: EDUCS, 2006. P. 19-31.

WOLF, Christa. **Medeia Vozes**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.

### Artigos e/ou matérias de jornal e revistas

BARBA, Mariana Della. Brasil vira rota de bengalis em busca de refúgio. **BBC Brasil**, São Paulo, 5 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/02/140129\\_bengalis\\_brasil\\_mdb.shtml?print=1](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/02/140129_bengalis_brasil_mdb.shtml?print=1)>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

BEL, Agathe e PEREIRA, Antonia. “A poética da truculência nos teatros contemporâneos de diásporas afrodescentes na França, Brasil e Estados Unidos”. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.6, p. 97-119, jul./dez. 2010.

CÂNDIDO, Maria Regina. “O saber mágico de Medeia”. **Mirabilia 01**. Dezembro de 2001, pp.39-47. Disponível em <<<http://www.revistamirabilia.com/Números/Num 1/medeia.html>>> Acesso em: 19 abr. 2013.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. “Por que Chico Buarque e Paulo Montes mataram Medeia?”. **Fazendo Gênero 8 – Corpo, Violência e Poder**. Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008. Disponível em <<<http://www.fazendogenero8.ufsc.br/sts/ST70/pdf>>> Acesso em: 19 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. “Medeia: Metamorfozes do gênero”. **Letras Clássicas**, n. 9, p. 157-178, 2005.

COELHO, Wilson. “Literatura e Exílio” (entrevista com Gilbert Chaudenne). **Revista Icarahy**. Nº. 06/2011, p. 132.

DOLHNIKOFF, Luiz. “Medeia: modernidade e barbárie”. **Sibila**, Lisboa, 2010.

FOULKES, Imogen. “ONU: número de refugiados é o maior desde a Segunda Guerra Mundial”. **BBC News**, Genebra, 20 de junho, 2014 (Brasília). Disponível em: <<[http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/06/140619\\_refugiados\\_entrevista\\_hb.shtml?print=1](http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/06/140619_refugiados_entrevista_hb.shtml?print=1)>>. Acesso em: 27 jun. 2014.

GENTILI, Bruno & PERUSINO, Franca. “Medea nella letteratura e nell'arte”. Venice: Marsilio Editori, 2000. Pp. 215. ISBN 88-317-7508-1. EUR 18.08 (pb). **Bryn Mawr Classical Review** 2002.05.40. PDF.

GLIN, Gaëlle. “Qu'est-ce que la tragédie?” **Le Dossier**. Lecture Jeune-juin 2005. Disponível em: <<[http://crdp.ac-paris.fr/d\\_college/res/dossier-tragedie.pdf](http://crdp.ac-paris.fr/d_college/res/dossier-tragedie.pdf)>> Acesso em: 29 jan. 2013.

HALL, Edith. “Medea and british legislation before the first World War”. **JSTOR – Greece & Rome**, Second Series, Vol. 46, Nº 1 (Apr., 1999), p. 42-77. PDF.

HÉLIOT, Armelle. “Médée l’Africaine ou le myth transfigure”. **Le Figaro**. Disponível em: <<<http://blog.lefigaro.fr/theatre/2009/11/medee-lafricaine-on-le-myth-t.html>>> le 23 novembre 2009. Acesso em: 22 fev. 2014.

HOPMAN, Marianne. “Revenge and Mythopoiesis in Euripides’ Medea. Transactions of the American Philological Association” 138 (2008) 155–183. **Project MUSE** – Scholarly journals online. PDF.

LEONTORIDOU, Dora. “Médée à la croisée des cultures”. **RELIEF 5** (2), 2011 – ISSN: 1873-5045. P 32-43. Disponível em: <http://www.revue-relief.org> URN:NBN:NL:UI:10-1-112474. Acesso em: março 2014.

LOPES, Giovana dos Santos. “Medeia, de Eurípedes: um olhar sobre tradição e ruptura, na tragédia grega”. **Revista Urutágua** – revista acadêmica multidisciplinar. Disponível em <<[http://www.urutagua.com./014.No.14-dez.07/jan./fev./mar.2008-Quadrimestral-Maringá-Paraná-Brasil.Departamento.de.Ciências.Sociais-Universidade.Estadual.de.Maringá\(DCS/UEM\).](http://www.urutagua.com./014.No.14-dez.07/jan./fev./mar.2008-Quadrimestral-Maringá-Paraná-Brasil.Departamento.de.Ciências.Sociais-Universidade.Estadual.de.Maringá(DCS/UEM).)>>

MARSDEN, Vanessa Fabiane Machado Gomes. “O mito de Medeia: quando os pais matam seus filhos”. *The International Journal of Pschiatry* – ISSN 1359 76290 – **Psichiatry on line Brasil**, agosto 2010 – Vol. 15, nº 8. Disponível em: <<<http://www.polbr.med.br/ano10/art0810.php>>>. Acesso em 03 mar. 2015.

MEZZADRI, Bernard. “L’inquiétante modernité de la tragédie grecque” (Introduction) pp. 3-5. **Revue Europe**. *Tragiques grecs*, janvier-février, 1999, vol. 77, no. 837-38.

\_\_\_\_\_. “Le mythe à l’épreuve de la cite”. Pp. 42-69. Entretien avec Pierre Vidal-Naquet. **Revue Europe**, 1999, vol. 77, no. 837-38.

MUELLER, Melissa. “The Language of Reciprocity in Euripides’ Medea”. **American Journal of Philology**, Volume 122, Number 4 (Whole Number 488), Winter 2001, pp. 471-504 (Article). Published by The Johns Hopkins University Press. DOI: 10.1353/ajp.2001.0054. Disponível em: <<<http://muse.jhu.edu/journals/ajp/summary/v122/122.4mueller.html>>>. Acesso em: 17 fev. 2014.

NASCIMENTO, Abdias. “Teatro Experimental do Negro: trajetórias e reflexões”. **Estudos Avançados 18 (50)**, 2004. Pp. 209-224. Acesso em: 20 out. 2014.

PETRIDES, Antonis K. “Proxemics and Structural Symmetry in Euripides’ Medea”. **LOGEION** – A Journal of Ancient Theatre, 2012, pp. 60-73. PDF.

ROSA, Edvanda Bonavina da. De “Eurípedes a Agostinho Olavo: Medeia e Medeia”. **Itinerários**. Araraquara, v. 6, p. 77-86, 1993. Acesso em 27 abr. 2013.

SILVA, Keila Fonseca e. “A poética do corpo híbrido: diálogos possíveis no processo de montagem de *Medeia em juízo*”. Artigo disponível em <<<http://www.cchla.ufrn.br/humanidades/ARTIGOS>>>. Acesso em: 29 jan. 2013.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Biblioteca Universitária. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, 2013.

### Dicionários

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. Pp. 73-77; 401-2; 421; 626-7.

BRUNEL, Pierre (direção). **Dicionário de mitos literários**; tradução Carlos Sussekind... [et al.]; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevecenko. – 4ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. (Verbetes consultados: “Medeia” e “Medusa”)

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 109.

REY, Alain (dir.). **Le Petit Robert** micro. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris, 2013.

VIAL, Claude. **Vocabulário da Grécia Antiga**. Tradução Karina Jannini. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2013.

### Periódicos, Congressos, Atas...

HUMANITAS SUPPLEMENTUM. Representações da Cidade Antiga. Categorias históricas e discursos filosóficos. Gabriele Cornelli (Org.). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra/Clássica Digitalia Vniversitatis Conimbrigensis/Archai. As origens do Pensamento Ocidental. 1ª. ed. 2010.

MEDEIA NO DRAMA ANTIGO E MODERNO – Actas. Centro de Estudos Clássicos Humanísticos (I.N.I.C.) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Instituto de Estudos Clássicos. 1991.

SCRIPTA CLASSICA ON-LINE. Literatura, Filosofia e História na Antiguidade. Número 1. Tema: Contestações do Mito. Belo Horizonte: NEAM/UFMG, abril de 2003. Disponível em: <<<http://www.scriptaclassica.hpg.com.br>>>

XXIII SEMINÁRIO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UFF (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE) – Amizade e Política na Antiguidade. SILVA, Francisca Luciana Sousa da. “De exílio em exílio: relações de poder e amizade na *Medeia* de Eurípedes”. Campus de Gragoatá, Niterói (RJ), 17 a 19 de novembro de 2014.

XVIII CONGRESSO NACIONAL DE ESTUDOS CLÁSSICOS. “Alguns aspectos de la performance de Medea de Eurípedes”, conferência proferida por Juan Tobías Nápoli, Universidad Nacional de La Plata/Argentina. Realização: SBEC, Rio de Janeiro, de 17 a 21 de novembro de 2011.

### Sites de busca

Daniella Cavalcanti – Assessoria de Imprensa – **Medea em Promenade**. Disponível em: <<<http://daniellacavalcanti.com.br/>>> Acesso em 29/01/2013.

Denise Stocklos. **Des-Medeia**. 1994. Texto, trilha Sonora, coreografia, direção e interpretação: Denise Stocklos. Disponível em: <<<http://denisestocklos.uol.com.br/>>> Acesso em: 31/01/2013

Paulo Vieira. **Desmedida Medeia**. 2006. Disponível em: <<[http://www.paulovieira.art.br/arquivos/teatro\\_medeia.pdf](http://www.paulovieira.art.br/arquivos/teatro_medeia.pdf)>> Acesso em 31/01/2013

### Peça Medea em Promenade – Divulgação

Disponível em: <<<http://rioshow.oglobo.com/teatro-e-danca/pecas/medea-en-promenade-6845.aspx>>>. Acesso em 24/01/2013.

Fonte das imagens (Anexos – Fotos): Assessoria de imprensa do espetáculo. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pages/Medeia-en-promenade/121362661339130?fref=ts>>

### Refugiados/ACNUR

Disponível em: <http://http://www.acnur.org/t3/português/recursos/estatísticas>>> Acesso: 31/01/2013.

<<<http://pt.scribd.com/doc/46674701/Livro-Medeia-Mito-e-Magia#source:facebook>>> Acesso em 1/11/2011.

<<<http://pt.scribd.com/doc/46674701/Livro-Medeia-Mito-e-Magia#source:facebook>>> Acesso em setembro/2012.

<< <http://pt.calameo.com/read/0012850860582cf9af71f>>> Acesso em agosto/2012.

<<<http://www.letras.ufmg.br/nuntius/index.asp?path=2010823232949.asp&title>>> Acesso em setembro de 2012.

<< <http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/index>>> Acesso em setembro/2012.

<< <http://www.nea.uerj.br/nearco/index.html>>> Acesso em setembro/2012.

### Imagem em movimento

KSENI, A ESTRANGEIRA (2004/2005). Duração: 70 min. Lançamentos em DVD: 2008. Selo Visom. Distribuição: [www.tratore.com.br](http://www.tratore.com.br). Disponível em: <<<http://www.jocydeoliveira.com/obras/Kseni/Kseni.html>>>. Acesso em: 13/03/2014.

MEDEA EN PROMENADE (2012). De Clara de Góes. Direção: Guta Stresser. Trailer. MP4. Duração: 02'17". Disponível em <<<http://www.youtube.com/>>>.

## APÊNDICE A – ENTREVISTA COM CLARA DE GÓES, AUTORA DA PEÇA ANALISADA

### ROTEIRO

1. Por que Medeia?
2. Por que *Medea en Promenade*?
3. Alguma motivação especial para retratar a temática do exílio (foram contabilizadas, pelo menos, sete alusões)?
4. Reconhecemos, em nossa leitura, traços de outros poetas no seu drama também poético: João Cabral de Melo Neto (prólogo); Sophia de Melo Breyner (Cena I, p. 3); Florbela Espanca (p. 6) e até Edgar Allan Poe (p. 11). Você confirma a influência ou presença, como queira chamar, desses e/ou de outros autores?
5. Além da *Medeia* de Eurípidés, você utilizou outra fonte clássica do mito? Em que se pautou sua escolha?
6. Vimos, ainda, uma leve aproximação com o trabalho de Jocy de Oliveira em *Kseni – a Estrangeira* (2003-2006). Você viu ou tem conhecimento desse espetáculo?
7. A escolha de uma Medeia negra, feiticeira, remete exclusivamente ao mito (em Apolônio de Rodes lemos que os gregos se referem aos cólquidos como os de pele escura), ou teria algum influxo de Agostinho Olavo em sua peça *Além do rio (Medea)*, de 1961?
8. O que Medeia nos diz hoje?
9. O que você achou do espetáculo dirigido por Guta Stresser ou o que tem a dizer sobre essa direção?
10. Gostaria de ver outra montagem da sua peça? Sob que perspectiva?

(Entrevista realizada em 9 de maio de 2013, na Pizzaria e Restaurante Guanabara, Lapa, Rio de Janeiro.)

**APÊNDICE B – SOLICITAÇÃO DE PESQUISA JUNTO AO IPEAFRO**

---

**TERMO DE DOAÇÃO**

O Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros (IPEAFRO), com sede na Rua Benjamin Constant, 55/1101, Glória – Rio de Janeiro, RJ – 20241-150 – inscrito no CNPJ 31.607.377/0001-37, oferece assistência gratuita na forma de links e indicação de outros materiais de leitura, e por meio deste documento doa para fins de estudo e de pesquisa os seguintes materiais para Francisca Luciana Sousa da Silva, professora e revisora de textos, portadora do RG de número 281713-94 e do CPF de número 738.063.073-34, residente na Av. Francisco Sá, 1855, ap. 303, Jacarecanga, Fortaleza, CE, CEP 60010-450:

- 1 arquivo em PDF do livro *Dramas para Negros e Prólogos para Brancos*, de Abdias Nascimento.
- 1 arquivo em PDF do livro *Sortilégio II: O Mistério Negro do Zumbi Redivivo*, de Abdias Nascimento.

Em consideração a essa assistência e doação, a pesquisadora se compromete (1) a citar o Acervo IPEAFRO como fonte dos itens consultados em qualquer texto ou publicação que resultar dessa pesquisa e (2) a fornecer ao IPEAFRO cópia do referido texto ou publicação.

Rio de Janeiro, 14 de outubro de 2014

Elizabeth Larkin Nascimento  
Diretora Presidente do IPEAFRO

Francisca Luciana Sousa da Silva  
Pesquisadora

---

**IPEAFRO – INSTITUTO DE PESQUISAS E ESTUDOS AFRO-BRASILEIROS** Rua Benjamin Constant, 55 /1101 – Rio de Janeiro, RJ – 20241.150 – Brasil tel 21.2509.2176 / fax 3217.4166 / e-mail: [ipeafro@gmail.com](mailto:ipeafro@gmail.com) / [www.ipeafro.org.br](http://www.ipeafro.org.br)

**ANEXOS**

## ANEXO A – PEÇA

### MEDEA EN PROMENADE

(de Clara de Góes)

*A peça se passa em um tempo indeterminado, um tempo que gira em torno de três mulheres em idades diferentes: uma jovem, muito branca, uma velha e uma mulher de meia idade, negra. Vestem-se com batas encardidas que lhes chegam aos pés e a jovem carrega por cima de seu traje, uma espécie de chador com o qual está sempre tentando esconder o rosto. Há um ator de sexo indeterminado que usa uma máscara de tragédia grega. E há um coro cujas falas podem ser ditas pelo próprio ator uma vez que são falas retiradas do texto de Eurípedes, “Medéia”; ou pelas três mulheres que assumiriam, nesse momento, o lugar do coro, sentadas em cadeiras imponentes, como se fossem tronos, que funcionam como marcos que definem o espaço da cena. As três cadeiras ficam de um lado do palco, um banquinho do lado oposto ao das cadeiras e, no fundo, uma carroça. A velha, quando entrar no segundo ato, carregará um banquinho e o colocará no lado oposto às três cadeiras, definindo o espaço cênico, limitado, ao fundo pela carroça que a jovem arrastará quando entrar, também, no segundo ato.*

#### ABERTURA

*Entra um ator com uma máscara de tragédia e calçado com coturnos.*

*(prólogo)*

*Respeitável público, senhoras e senhores, devo avisar-vos que não encontrareis, aqui, uma história. Antes, uma geografia, quem sabe uma geologia, um saber das pedras.*

*(toca o surdo, ou um violino)*

*As paixões libertaram-se dos corpos e vagam pelo mundo como fúrias.*

*(pausa)*

*Houve um tempo em que estavam presas aos liames dos enredos.*

*Uma mulher cometeu um crime. Talvez o pior dos crimes. Matou os filhos para ferir o marido, pai dos meninos, que a abandonava por uma mulher mais jovem, bela, e filha do governador da cidade. Ela deveria partir e aceitar o **exílio**.*

*Nesse momento, concebe a vingança; a vingança dos desterrados. O ódio e o desespero, o desamparo, a traição de um homem por quem abandonara sua gente. Uma mulher que conhecia os mistérios da vida e da morte.*

*Eurípedes contou essa história; o último dos grandes poetas trágicos da Grécia. Eu vos recomendo a leitura. Aqui estão os restos dessa história. Seus rastros esquecidos.*

*Três mulheres carregando da sina, as marcas e mágoas.*

*/ violino /*

ATOR – Vaga no horizonte **uma mulher extinta**. Vagam nos **caminhos** de depois as marcas de uma **memória** assassinada. Os uivos do silêncio anunciam um **exílio permanente**. Gemidos solfejam améns. **A vida é fronteira**. O furor dos séculos amainou, no corpo, a lucidez.

Nos umbrais de si, uma mulher tateia as botas dos soldados, o arame farpado entre os dentes, o pulso à mostra... o carro do sol. De seu colo caem estrelas mortas. No umbral do esquecimento, a dor infinda...

*/faz um gesto apontando para o lado pelo qual entram três mulheres/*

ATO I

*Cena 1*

*/acende-se um foco sobre a velha; aqui pode-se usar uma lanterna que a própria atriz manipula/*

VELHA – Não bastam as garras dos homens, o horror do infanticídio, o sangue coagulado nas veias, o medo... o **exílio**, a **terra estrangeira**... cheiro de **ausência**. A presença da morte e a inocência dos assassinos assombram nos caminhos. É preciso mais e ainda uma vez. As botas dos soldados e o tropeço do preso ainda uma vez... o filho morto, os filhos mortos... embriaguez.

*/pausa/*

As mãos ainda estavam quentes dos corpinhos deles... fronteira de depois.

*/Apaga-se o foco sobre a velha e acende-se sobre a mulher/*

MULHER – Reconheço as carnes dos meus pelas estradas. Poeira de sonho nos sapatos abandonados sem os pés. Correnteza de areia, desertos do que fui.

*/pausa/*

As correntes do tempo se passaram para o lado de lá. Não sei ao certo como foi. Não me lembro. Lambo o corpo e as esarpas em busca da memória assassinada. A correnteza. As correntes do lado de lá... há vagas no horizonte. Não me lembro... a não ser do silêncio. Do silêncio. Soluços, gemidos e o rangido dos dentes no sono e depois. Depois eu não me lembro.

*/pausa/*

Por vezes me assaltam arrepios de glória e de frio. Meu ventre febril me chamosca o pensamento e as ideias se perdem nas cinzas de mim.

*/pausa/*

Vago à procura dos caminhos. Não me lembro, mas procuro; procuro as marcas do tempo e o rastro do que sou. A memória do que serei. Aquela que se esvai... a vida no corpo lateja ainda mas eu não sei. Ah, veios de meu corpo inclemente. Eu sou aquela que se vai, a errante, a vagabunda. A que se esvai. A que lança as sementes ao vento e colhe filhos rebentando de raiva e de horror.

A sina do horror habita em mim e, no entanto, eu não me lembro.

No altar dos ventos alguma coisa se perdeu. Ouço o rangido dos dentes mas não sei de quem é. Percorro o exílio dos outros. Serei eu?

*/apaga-se o foco sobre a mulher e acende-se sobre a jovem que esconde o rosto e deixa à vista somente os olhos/*

JOVEM – Foi como um raio. O instante de um clarão. O instante de um clarão e minha juventude se perdeu de mim. Ficou por aí. Que não se enganem os olhos dos homens e a cobiça das mulheres. Meu corpo, minha pele... a maciez enganosa da pele. Tudo miragem. Ilusão. Marcaram-me os deuses. Sou o pasto de uma juventude que ficou na promessa. O desejo a me roer a alma e as vísceras. Cadê o corpo?

Sou o fim por toda a eternidade. Foi em mim que os deuses conservaram o tempo do fim. Como um raio passou a casa de meu pai, passou o colo de minha mãe. Tudo perdido. A vaidade de um momento, o véu resplandecente... o ouro sobre meus cabelos e a pele em chamas. Meu pai no espelho. Só.

*/black out/*

ATO II

Cena 1

*/entra a velha arrastando os pés; carrega um banquinho e o coloca no lado oposto às cadeiras; carrega também um tição de lenha aceso. Ouve-se o rugido do vento e um distante estrondo do mar. A seguir entra a mulher apoiada em uma espécie de cajado, desgrenhada e de olhar ausente. /*

MULHER – Ah, estás aí.

VELHA – Devo seguir-te eternamente os passos...

MULHER – Estás me seguindo? Nunca te encontro, nem sei quem és.

VELHA – Sigo-te os passos desde teus primeiros uivos. Ainda te arrastavas e eu já te seguia os passos e o destino.

MULHER – Quem és tu? Apresenta-te.

VELHA – Escapas ao meu olhar e te perdes: de mim, de ti, do mundo em derredor. Nem a noite te ameniza a alma?

MULHER – A noite agrava meus terrores e o esquecimento se levanta com o sol todos os dias.

VELHA – A agonia não se aplaca com o sono... Nada pode aplacar a melancolia e angústia de teu peito vazio?

MULHER – De que estás falando? Não sinto nada. Meu corpo calou-se. Em meu peito seco lateja apenas o eco dos oceanos de minha mãe.... Que mãe? Não sei o que digo.

VELHA – Esquece os teus.

MULHER – Os meus? Tenho nada de meu. Sigo a rota do sol que é fiel em sua direção... Leste. O rumo fiel do Oriente, ele me diz. Será esse o meu lugar? O lugar de minha mágoa esquecida?

VELHA – Descansa os pés.

*/a velha começa a lhe arrumar os cabelos e a cobri-la de adornos/*

MULHER – Pra que isso? Deixa-me em paz.

VELHA – Tua condição não permite.

MULHER – [*interrompendo a velha*] Que condição! Não tenho condição nenhuma. Não sinto nada. Já não sinto nada. Nem ao chão, nem aos pés. Estou velha e perdida.

VELHA – Não tão velha quanto eu. Vem, sossega. Toma [*arruma-lhe uma manta às costas*]. Cobre-te. A escuridão nos surpreende e, por aqui, a neblina nos penetra até os ossos.

MULHER – A escuridão é farta em mim e dela não sinto falta. Até a tenho de sobra desde que uma neblina espessa me cobriu os olhos e a visão.

VELHA – Já viste demais.

MULHER – Às vezes me faz falta...

VELHA – Acredita. Já viste demais.

MULHER – Que lugar é este?

VELHA – O lugar de tua mágoa esquecida.

MULHER – Estás roubando minhas falas? Essa fala é minha;

VELHA – Anda. Cobre-te.

MULHER – Há um cheiro que me persegue...

VELHA – Que te importa? Estás bêbada de esquecimento.

*/a mulher começa a bater com o cajado no chão/*

VELHA – Descansa. Acorda desse teu transe.

MULHER – Não sinto mais o frio na pele nem o sono nos olhos. Esqueci-me como é. Não posso mais dormir e se não posso dormir não tenho como acordar. Meu corpo não sabe o que é cansaço, frio ou fim.

VELHA – Eu estou cada vez mais escolada em matéria de cansaço, fome e frio. Enterrei com minhas mãos [*abaixando a voz*]. Enterrei a alma dos anjinhos, os ossos não pude recuperar. Os corpinhos...

MULHER – Que estás dizendo? Fala alto! Enterraste, o quê? Não há nada a enterrar. Não mais.

VELHA – Se não sentes frio, acredita em mim e cobre-te. Está muito frio. Meus ossos rangem e meus dentes. */começa a acender um fogareiro/*

MULHER – */interrompendo a velha/* Ah, então és tu que ranges pelo caminho...

VELHA – Quem sabe se sou eu que arrasta o ranger dos dentes e dos ossos...

MULHER – Como é que se sabe? */procura um lugar para acomodar-se; sua postura vai mudando, já não tem mais o olhar ausente nem está desgrenhada; vai se tornando altiva/; a velha procura ajudá-la/*

VELHA – Sei não.

MULHER – Então cala-te e não me atormentes.

VELHA – Eu? Atormentar-te? Eu?

MULHER – Velha insana. Não sabes o que dizes. Velha insana. Que dizes?

VELHA – Insanidades; não é o que dizem os insanos?

MULHER – Falas muito pra tua idade. Já devias ter aprendido as virtudes do silêncio.

VELHA – Como sabes que sou velha se dizes que não enxergas nem te lembras?

MULHER – Tua voz é cansada. Rouca. Mortal.

VELHA – Em matéria de morte, tu és autoridade...

MULHER – Que dizes? Que queres dizer com isso?

VELHA – Nada, minha senhora, nada. Se não sentes frio, não sentes frio, pronto. Mas não tens idade para andar assim, de peito aberto, enfrentando a friagem e a agonia a cada anoitecer.

MULHER – Senhora, eu?

VELHA – Será que, realmente, não te lembras? Sou tua velha ama. Amamenteei teu corpinho em meu seio e troquei-te os panos quando sangraste pela primeira vez. Ainda me lembro de teus gritos de medo e raiva... Assim te marcou o destino de mulher: insensatez. Dei-te conselhos. Mas de que servem os conselhos de uma velha serva a uma mulher poderosa e traída?

MULHER – Cala-te! Me deixa dormir. De que estás falando?

VELHA – Os velhos, mesmo os esquecidos, foram jovens um dia. E tu... tu eras...

MULHER – Cala-te.

VELHA – Cabe aos servos suportar o destino dos senhores... mas o teu! As tuas sombras... Ardi com tuas febres e carreguei o ódio que te possuiu depois de mulher feita e que te penetrou até os ardores da loucura. Tua vida jogada pelos deuses...

MULHER – Cala-te, velha.

VELHA – A soberba jamais te abandonou. Agora não entendes, não te lembras. É essa a sabedoria dos loucos. A raiva te tomou até o esquecimento...

MULHER – Se não te calas, quebro-te a cabeça.

*/faz menção de se levantar com o cajado/*

VELHA – Cobre-te, já não tens mais a força de antigamente.

MULHER – Voltaste a delirar?

VELHA – Delirar, eu? Serei, eu, a louca?

MULHER – */a mulher se cobre e parece desaparecer entre os panos/*

*[falando para si mesma]* Ah, a imensa solidão das horas que eu não sei.

VELHA – Do sangue que te fez mulher, fui eu que te limpei as coxas rubras.

MULHER – Minhas entranhas são como sal...

VELHA – Nem sempre foi assim.

MULHER – Que lugar será esse?

VELHA – Falta de aviso não foi.

*/ouve-se, ao longe, o toque de trompas/*

MULHER – Para! Estás ouvindo?

VELHA – Nada. É o vento.

MULHER – São trompas. Deve ser a temporada de caça. Caça de quê? Que deuses devem ser louvados?

VELHA – A caça somos nós.

MULHER – Psiu! Silêncio.

*/a velha se encolhe e quase desaparece/*

MULHER – */saindo debaixo dos panos:/* Uma caçada. Tenho certeza. Sinto o cheiro do medo nas feras.

VELHA – Dorme.

MULHER – Esse cheiro... conheço pelo cheiro... doce.

## Cena 2

*/entra a jovem puxando uma carroça de duas rodas, com um candeeiro pendurado, e, amarrado um cachorro morto; /*

VELHA – *[dirigindo-se à jovem que chega]* Sinto o cheiro da podridão de todas as eras

*[aproximando-se do cachorro morto]* Tá morto! É um bicho morto. Pensei que arrastavas a podridão do mundo...

*/a jovem pega o cachorro morto no colo e o acaricia. A velha se afasta com náuseas. A mulher se recolhe ao trono e está como ausente/*

JOVEM – O tempo não melhora.

VELHA – O vento parou e o cheiro de podre tomou conta de tudo. Admira os abutres não estarem por aqui. O pasto deve andar farto por outras bandas. Dizem que carne de gente é uma carne doce...

JOVEM – Quando queima, o cheiro é doce; adocicado. Jorra uma fumaça mais azul das chaminés. Os ventos retornarão. Virá tempestade.

VELHA – Tempestade eu sinto nos ossos... Não parece que vá chover. Mas esse cheiro...

JOVEM – Cheiro de gente.

VELHA – É o fim do mundo

JOVEM – Se aproxima, já.

VELHA – O fim?

JOVEM – A tempestade.

VELHA – [*aproximando-se do cachorro*] Tá podre.

JOVEM – Quem não está?

VELHA – Posso estar velha, mas ainda não estou podre.

*/a jovem emite uma espécie de lamento incompreensível/*

A gente se depara com cada coisa... Conheço esse lamento, essa língua me é familiar [*dirigindo-se à jovem*]. É perigoso, esse lugar? Vem mesmo tempestade? Era bom um aguaceiro pra lavar a podridão da Terra e das gentes.

JOVEM – Aqui não chega a chover. É vento e areia. Tempestades de areia. E muito raio, o estrondo seco das almas... Trovão.

VELHA – Estamos no deserto?

JOVEM – Da alma.

*/A luminosidade da cena começa a mudar. Os tons predominantes de azul que dominavam a cena até aqui são substituídos por tons crescentemente alaranjados. A jovem entra embaixo da carroça ou arma uma espécie de tenda com a trouxa de panos que trouxera. /*

VELHA – Por que você está se recolhendo? É a tempestade? Tem perigo?

JOVEM – Perigo?

VELHA – É preciso procurar um abrigo?

JOVEM – Não há mais.

VELHA – Abrigo?

JOVEM – *[voltando a acariciar o cachorro morto]* Não há mais.

VELHA – Podemos nos abrigar aí?

JOVEM – *[sem responder à velha]* A poeira é espessa, entra na pele, entranha nos ossos, nos sonhos, no amor... não há mais abrigo.

VELHA – *[tentando entrar na tenda]* E esse cachorro morto? Dá pra afastar um pouco? O cheiro tá pegando na gente... parece que tá tudo apodrecendo.

*/ouve-se uma rajada de tiros; a velha se encolhe e a jovem permanece inalterável/*

JOVEM – O ar fica alaranjado e mal se pode ver o mundo em derredor. Sombras e vultos circulam na efêmera linha que separa a vida da morte... o ar é como se fosse de pó, é como estar enterrada viva, comendo areia.

VELHA – Cabe mais uma?

*/corre até a mulher e lhe ajeita as cobertas, a jovem se dá conta da presença da mulher/*

JOVEM – Você também carrega um?

VELHA – Um?

JOVEM – Um. Macio. Calado, confiável... apenas um pouco frio. Um abrigo, umbigo.

VELHA – Tá falando disso? Desse bicho morto?

JOVEM – Um.

*/ouve-se uma explosão de granada/*

VELHA – E agora?

*/a mulher geme e acorda/*

JOVEM – *[reparando na mulher]* Não é um. Se mexe. Não é possível.

MULHER – Começou.

*/a jovem se encolhe e procura esconder ainda mais o rosto/*

VELHA – O quê?

MULHER – *[cutucando a jovem e o cachorro com a ponta do cajado]* O que é isso?

VELHA – Você não disse que era a temporada de caça? Então... é isso.

MULHER – Um bicho morto... e ela?

JOVEM – *[tentando se encolher cada vez mais, agarrando-se ao cachorro morto]* A tempestade. É uma tempestade de areia. O vento da guerra e essa poeira entranhando na pele, nos ossos, nos sonhos... no amor... enterrado vivo.

*/a luz da cena está completamente alaranjada, quase vermelha/*

MULHER - Essa voz eu conheço.

JOVEM – Outra vez. Tudo outra vez.

*/a cena, quase avermelhada cai na penumbra. Há vultos que se movimentam/. Com algum esforço se pode ver um coro de mulheres esfarrapadas/*

### Cena 3

CORO – “Oh, meu pai, cidadela que eu abandonei depois de ter assassinado vergonhosamente meu irmão”

“Quão longe me trouxe o exílio.”

“Ah, senhora, aplaca teu furor.”

“Oh meu pai, cidadela que eu abandonei depois de ter assassinado, vergonhosamente, meu irmão”

“Um estrangeiro deve se conformar”

“Conheço meu lugar”

“Entretanto, mesmo um grego não pode ferir seus concidadãos; e o que me aconteceu, me dilacerou a alma e ultrapassou todo limite da ofensa.”

“Um estrangeiro deve se conformar”

“De tudo que é vivo, são as mulheres a gente mais miserável.”

“É a ti, sombria pele, que eu falo; a ti mulher perdida em furor. Sai dessa terra para o exílio, tu e teus dois filhos, para além de qualquer fronteira.”

“Por que me estás banindo?”

“Porque tenho medo de ti e devo prevenir-me contra tua ira”

“Devo proteger os meus de tua cólera”

“De tudo que é vivo, são as mulheres a gente mais miserável”

“Deixa-me seguir habitando este chão e sê feliz em tua benevolência”

“Não se deve aceitar a vizinhança de uma mulher cheia de ódio”

“Parte, minha decisão é inquebrantável”

“Tem piedade de meus filhos”

“Se a luz flamejante do sol ainda te encontrar, a ti e a teus filhos, dentro de nossas fronteiras, tu serás morta”

“Tem piedade de meus filhos”

“Deves agradecer por viver em solo grego. Não te devo nada. Tua recompensa é viver em meio à civilização. Reconhece, mulher, a força dos poderosos e livra-te de teu orgulho.”

“Não serei para sempre um estrangeiro”

“Minha mão na falhará”

“Não serei para sempre um estrangeiro”

“Minha mão não falhará.”

“Não serei para sempre um estrangeiro”

“Ousarás matar o fruto de teu seio?”

“Não serei para sempre um estrangeiro”

“O ato é inevitável.”

“Não se dirá que abandonei meus filhos ao ultraje e ao escárnio do inimigo”

“Devem morrer. E eu devo matá-los depois de lhes ter dado a vida”

“Não há retorno. O ato é inevitável.”

*/desaparece, na escuridão, o coro de mulheres esfarrapadas/*

#### Cena 4

*/emerge o rosto lívido da mulher parecendo uma máscara. Encara o público e tenta falar mas não consegue. Permanece em silêncio até que a cena caia em completa escuridão/*

#### Cena 5

*/a luz retorna de modo muito suave. É uma luz âmbar. A mulher está sentada, apoiada em seu cajado. A velha e a jovem estão mais afastadas /*

MULHER – O esquecimento me incendeia o coração de azuis. As palavras não cessam...

“Cidadela que eu abandonei”. Pai. De onde vêm essas vozes que não cessam... Não me lembro mas escuto. Continuo escutando. No vento, no estrondo do mar... minha mãe, Oceano distante. Meu pai, cidadela que eu abandonei.

*/ a jovem se aproxima e a velha fica inquieta /*

JOVEM – Estás aturdida, mulher. Ouviste?

VELHA – Foi o vento.

JOVEM – As palavras nos perseguem. Podemos esquecer os fatos mas as palavras permanecem. Não se pode escapar. Continuam a morrer... eles mesmos se explodem. Continua o sacrifício inútil. *[ouve-se um tiro seco]* São poupados os príncipes e os senhores, vão-se os cachorros e os filhos. Tivesse eu nascido por agora, escaparia. Singra a raiva descarnada.

VELHA – Quem é essa? Não é possível... Essa voz.

*[chega mais perto e tenta puxar o pano com o qual a jovem buscava esconder o rosto. A jovem se afasta. A mulher desaparece no meio dos panos nos quais dormira]*

VELHA – Estamos sozinhas, agora.

JOVEM – *[voltando-se para o cachorro]* Estamos sozinhos agora.

VELHA – Não adianta correr para o bicho morto. Agora é entre vivos.

JOVEM – Vivos? Onde estão os vivos?

*[fala com o cachorro morto em uma língua incompreensível]*

VELHA – Que história é essa?

JOVEM – É uma história tão velha que o tempo se esqueceu.

VELHA – Conheço a tua voz. Olha pra mim. Deixa de lado teu cachorro morto, te afasta dessa podridão.

JOVEM – A podridão dos vivos é maior do que a dos mortos.

VELHA – O que são essas explosões, os tiros secos?

JOVEM – Não reconheces? Continua a imolação. A matança. São os filhos dela que continuam, os filhos de tua senhora. Não precisam mais da mãe... explodem sozinhos e levam o que podem com eles.

VELHA – Que terra é essa?

JOVEM – Não reconheces?

VELHA - O que sabes?

JOVEM – Sei o que em meu corpo me atormenta...

VELHA – Não pode ser...

JOVEM – *[acariciando o cachorro]* A podridão dos vivos. Eu a reconheci. Era atrás dela que meu destino me levava. Uma segunda vez, era tudo o que eu pedia. Uma segunda vez, uma volta no tempo e era outra vez. Volta, volta o arrepio do fim.

VELHA – Para, infeliz. Não é possível. Não é possível, os relatos foram terríveis. Não podes ter escapado.

JOVEM – Eu e a reconheci pelas palavras que a perseguiam... os vultos na noite como carpideiras...

VELHA – Estás morta! Não é possível.

JOVEM – O possível se perdeu nas fronteiras de meu corpo impossível.

VELHA – Teu corpo não pode ter sobrevivido. Teu corpo suportou o pior dos suplícios.

JOVEM – Meu corpo, minha pele, meus cabelos... meus longos e macios cabelos de fogo... minhas vestes, meus sonhos.

VELHA – [*tocando-lhe o rosto e recuando com horror*] Por isso te cobres.

Eu mesma ouvi teus gritos e o criado do palácio nos contou tudo. O arco como uma coroa e o véu de ouro. Quando os recebeste das mãos das crianças, pediste um espelho e experimentaste os presentes imediatamente...

JOVEM – Cala-te.

VELHA – O pranto de teu pai que se agarrava a ti e te arrancava as carnes que se lhe grudavam às mãos.

JOVEM- Bastou um instante, um só.

VELHA – Estás morta.

JOVEM – Não conheces a fronteira que separa a vida da morte. Como sabes se estás viva ou morta?

VELHA – A fronteira entre a vida e a morte é intransponível para os vivos.

JOVEM – Como sabes de que lado estás?

VELHA – Sei que estou viva e ainda mais em noites de lua nova quando procuro a quentura de um corpo na escuridão... Sabes que ainda me latejam as partes?

JOVEM – Não tens vergonha?

VELHA – De quê? Da vida? Ah, sinto ainda o arrepio do desejo que me abre as pernas enquanto finjo que durmo e me lembro do carro do sol que nos salvou.

JOVEM – Chamas a isto salvação? Viver errante no meio do nada? Eu sei como têm passado.

VELHA – Sabes? O que é que sabes debaixo desses panos todos?

JOVEM – Agora sei porque as tenho seguido... Alguma coisa me puxava até vocês, uma mulher e uma velha vagando sem rumo ou direção. Era a força do ódio que eu desconhecia e, embora sem saber quem eram, não podia me afastar. Tentei afastar-me mas a solidão à minha

volta, quando as perdia de vista, me doíam os ossos. Não sabia quem eram mas as seguia.

Continuava a seguir o cajado de tua senhora. Não posso evitar.

VELHA – O cordeiro lambe a mão que o abate...

JOVEM – Estás enganada. Não pretendo lambe-lhe a mão mas arrancá-la fora.

VELHA – Parte, deixa-nos em paz. Segue teu caminho, tu e teu cachorro morto.

JOVEM – É minha alma que arrasto comigo. Que posso ainda querer? Meu caminho é o dela, arrancaram-me os caminhos do querer. Só me resta o horror a mim mesma, meu corpo desfeito e meu cachorro morto.

VELHA – Minha senhora está cansada. Deixa que passe o infortúnio.

JOVEM – Cansada!? É a mim que o dizes? Tens coragem de dizê-lo a mim? A mim que tive a inocência de aceitar os presentes de casamento que me enviou tua senhora? [*parte para cima da velha e a espanca deixando-a caída*] Não vou gastar minhas forças contigo.

VELHA – Pode me bater o quanto quiser mas deixa minha senhora em paz. Ela não é quem estás pensando.

JOVEM – Eu posso reconhecê-la. Eu, mais do que ninguém. Acabou-se. Para mim, tudo se perdeu. Estava pronta para me entregar ao homem que faria, de mim, uma mulher.

VELHA – O marido de outra.

JOVEM - Ele me escolheu.

VELHA – Eras a filha de teu pai, o governador da cidade, o homem mais poderoso daquelas bandas.

JOVEM – Ele me escolheu. Não pude negar-me ao seu olhar de escuridão... às suas mãos de marinheiro.

VELHA – Era marido de outra; uma mulher com quem tinha dois filhos.

JOVEM – Uma velha que usava de bruxaria para prendê-lo. Uma mulher que ele trouxera dos confins do mundo para a civilização, para o nosso meio. E como ela lhe pagou? Matou-lhe os filhos.

VELHA – Não repitas este horror. Esquece. Segue teu caminho, minha senhora não se lembra de nada.

JOVEM – Não se lembra de nada! Pensas que será assim tão fácil? Não se lembra de nada e está tudo terminado? Não! Estou aqui para fazê-la se lembrar. Meu corpo é meu testemunho.

VELHA – Deixa-a em paz. Teu povo já a maltratou além da conta.

JOVEM – Meu povo a acolheu, a ela e aos filhos, e ela nunca nos agradeceu por isso. Uma bárbara, selvagem, acolhida no meio da civilização.

VELHA – Acolhida!? Vocês são de uma prepotência! Humilhada todos os dias, olhada de viés, porque se vestia de outro modo, andava de outro modo, olhava de outro modo. Mas era sempre lembrada... nós somos os senhores, os senhores de pele branca. O homem, cujo nome não devo pronunciar, era um fraco; claro, era um homem; mas eu posso entendê-lo. Posso entender que estivesse disposto a qualquer coisa para abandonar essa condição de estrangeiro... e tu eras a filha do rei.

JOVEM – Insinuas que agiu por interesse... Não foi por isso. Aquele velho marinheiro resistiria a uma jovem de peitos rijos e coxas grossas? Jovem e apaixonada? Um homem marcado pelo gosto do mar, resistiria?

VELHA – Não adivinhas o que se passava no leito de minha senhora... as noites que atravessavam e os gemidos que ouvíamos...

JOVEM – Não me provoques! Uma velha descarnada e solitária.

VELHA – Neta do sol... filha de uma linhagem de deuses...

JOVEM – Eu sei como escapou.

VELHA – O carro do sol a salvou.

JOVEM – Feitiçaria. Enganou a todos. Erramos ao trazer esses bárbaros para os bons modos da civilização. Pagamos caro por isso.

VELHA – Os bons modos da subserviência. Do aniquilamento de nossa fé e de nossos costumes. Sabes o que lhe respondeu, seu pai, quando ela perguntou porque a expulsava?

JOVEM – Devia tê-la trucidado naquele momento.

VELHA – Disse que tinha medo dela. Uma mulher sozinha com duas crianças. O que podia uma mulher abandonada contra senhores tão poderosos?

JOVEM – Tu viste o que ela pôde.

VELHA – Foi o desespero que a levou. De que tinham tanto medo? Por que o exílio? Ela estava despojada de tudo.

JOVEM – De tudo? E o orgulho? Nada mais perigoso para alguém que tenha sido despojada de tudo.

VELHA – O desespero de uma mãe.

JOVEM – Mãe? Uma fera assassina.

VELHA – Conduzir os filhos ao exílio... Sabes que se pode enlouquecer de dor?

JOVEM – É a mim que perguntas?

VELHA – Não sabes o que se passou naquela casa. Tinhas o mundo a teus pés. Por que quiseste o homem de outra, o pai dos filhos de outra mulher?

JOVEM – Ele me seduziu. Por que iria desistir?

VELHA – Era jovem, linda...

JOVEM – Devo pagar por ter sido linda, rica e a preferida de meu pai!? Cometi o crime de ser bem nascida e do marido de uma velha ter caído de amores por mim...

VELHA – A infelicidade e a desgraça têm o dom de se alastrar.

JOVEM – O que eu tinha a ver com isso? Pegava minha parte na vida... o que me permitia meu nascimento. Que matasse o marido que a traía, ou meu pai que a expulsava, mas os filhos!? E a mim...

VELHA – Os inocentes são o caminho mais fácil para o inimigo poderoso.

JOVEM – Os próprios filhos!

VELHA – Não podes compreender.

JOVEM – E alguém pode?

VELHA – Estava condenada pelos deuses a amar aquele homem.

JOVEM – Condenada? Ela o queria como uma velha leoa já sem dentes mas com as garras ainda afiadas.

VELHA – Foi um amor provocado pelos deuses e ele rompeu os votos. O castigo viria.

JOVEM – Que gente.

VELHA – Implorei que pensasse nas crianças, que tivesse prudência e se retirasse em silêncio. Ela dizia que não abandonaria os filhos à mercê do inimigo.

JOVEM – Preferia matá-los.

VELHA – É assim que reage meu povo diante da humilhação. Não sabes o que é viver em constante humilhação, cidadãos inferiores, apenas tolerados enquanto trabalham...

JOVEM – Sei o que é ter o corpo calcinado e o pai morto em um incêndio sem fim.

VELHA – O que queres?

JOVEM – Descansar... mas não antes de vingar-me. Sabia que, se a encontrasse, terminaria minha agonia.

VELHA – Como sabes que é a minha senhora que procuras?

JOVEM – Não soube de imediato mas quando vi as vozes que a perseguiram... os vultos que a seguiam em meio à tempestade... Tive certeza. Podemos nos livrar dos fatos, não das palavras. Vago pelos desertos como uma víbora à procura do seio que me recolha...

VELHA – Queres, ainda, o seio de minha senhora.

JOVEM – Dessa vez ela provará do meu veneno.

VELHA – Ela não se lembra de nada.

JOVEM – Vai se lembrar de meu corpo que é todo cicatriz.

VELHA – Deixa que cessem tuas razões.

JOVEM – Razões? Não preciso de razões.

VELHA – Há uma razão para tudo.

JOVEM – Ainda crês nisso? Depois de tudo?

VELHA – É preciso crer em alguma coisa.

JOVEM – Os filhos dela continuam morrendo pelos caminhos e pelas cidades. Não precisam mais das mãos dela, se explodem sozinhos carregando inocentes com eles...

VELHA – Não seriam eles, os filhos dela, os inocentes?

JOVEM – Eu fui a primeira vítima dessa insânia. Por que precisam explodir a si mesmos e arrastar os outros com eles? Tenho vagado pelos caminhos e encontrado os pedaços das gentes. Que culpa tinha eu dos votos traídos ou do medo de meu pai? Continua a imolação dos inocentes. Não sacrificam cordeiro, mas filhos.

VELHA – Tu crês em inocência?

JOVEM – E tu, crês na razão?

*/a jovem se aproxima do monte de panos e empurra com o pé/*

VELHA – Deixa-a em paz.

JOVEM – Devo matar-te a ti?

VELHA – Não sabes como ele a tratou. Chamou-a de flagelo da terra. Gritava como um possesso, “não passas de uma mulher”; “submete-te a teus novos senhores’ E ela respondia baixinho: “Jamais”. Ainda ouço aquele interminável “jamais”.

*/a mulher se levanta com visível esforço/*

### Cena 6

*/a luminosidade da cena fica mais esbranquiçada/*

MULHER - Passou.

VELHA – Passou.

MULHER - A tempestade. ... Embora os gritos tenham permanecido e os gemidos.

JOVEM – Não. Nada passa e nada passou.

VELHA – Vamos embora, já demoramos demais.

MULHER – Estou cansada, deixa que eu descanse um pouco mais.

VELHA – Já dormiste demais.

JOVEM – Deixa que fique.

VELHA – [*ignorando a presença da jovem*] Vamos embora. Te esqueces que não sentes nada? Nem os pés, nem o chão, nem mesmo o cansaço.

MULHER – Talvez não sinta nada mas alguma coisa sucumbe em mim...

JOVEM – O esquecimento, talvez.

MULHER – Que dizes?

VELHA – Nada, não diz nada. Fala com o cachorro morto. Vamos embora. */tenta afastar a mulher da jovem; a mulher reage empurrando-a /*

MULHER – O que me resta além do esquecimento?

JOVEM – A velhice e o tempo.

VELHA - */dirigindo-se à jovem/* Cala-te ou termino eu mesma de fazer o serviço que minha senhora começou.

MULHER – Quanta valentia; muita valentia para uma serva.

*/a jovem, pela primeira vez, abandona seu cachorro morto e se aproxima da mulher/*

MULHER – Que queres?

JOVEM – Não tenho mais querer.

MULHER – Tua voz é jovem...

JOVEM – Não sou jovem.

MULHER – Quantos anos tens?

JOVEM – Talvez eu tenha sido jovem, um dia.

MULHER – Todos nós envelhecemos.

JOVEM – Tampouco envelheci.

MULHER – Se não és jovem, nem envelheceste...

JOVEM – Abortos não envelhecem. Tive minha vida abortada, apodreci.

MULHER – Por isso te apegas a teu cachorro morto?

JOVEM – Meu cachorro morto, eu o abandonei. Não reparaste?

VELHA – [*atravessando-se entre a jovem e a mulher*] Não terás outra presa!

MULHER – Ah, estás aí.

VELHA – [*ajoelhando-se e beijando a barra da saia da mulher*] Onde estiver minha senhora, eu estarei também.

MULHER – [*empurrando a velha*] Deixa-me em paz, infeliz. Detesto arroubos servis.

VELHA – Por que não me escutas? Jamais me escutas. Tudo tem que ser a teu modo, teu modo terrível. Por que não me escutas quando te peço ponderação e prudência?

JOVEM – *[para a velha]* Arreda e reconhece teu lugar. Vai em paz. Não quero nada contigo.

VELHA – Paz? *[tem uma crise de riso e desespero e se afasta. A mulher sozinha fica inquieta]*

MULHER – Velha! Velha! Onde estás?

JOVEM – Tenho visto teus filhos...

MULHER – *[tossindo com crescente intensidade]* Velha! Traz-me água.

JOVEM – Não teus filhos inteiros. Pedacos deles.

MULHER – Velha!

JOVEM – Ninguém mais pode te valer, nem mesmo o carro do sol. Admite quem és.

MULHER – Os tempos guardam as palavras como cantos frios, pedaços de frases, suspiros de ninguém. Dá-me um pouco de água.

JOVEM – Pega tua própria água. Não sou tua serva.

*/A mulher se afasta e bebe água de uma bolsa de couro/*

MULHER – Amarga.

JOVEM – Como tu.

MULHER – Que sabes de mim? O que é que se sabe de si? O que sou, eu, senão uma teia frágil de palavras úmidas na qual me reconheço como eu?

JOVEM – E teus filhos? Não os reconheces? Nenhum pedaço deles?

*/a mulher não responde e o silêncio é denso como uma chuva de prata/*

MULHER – A terra converteu-se em pedra e a vida em pó. O mundo é pasto de feras.

JOVEM – Apregoas o terror.

MULHER – Nem sempre o destino hesita. O ato é inevitável e terrível... mas necessário. É ele, o ato, que nos constitui e não o contrário. Não sou eu que o cometo, é ele que me comete. E por que uma coisa assim tão forte e primordial se cumpre? Por que eu quis? Por que eu quero? Por uma questão de vontade? Não. Porque assim se impôs a escolha do meu destino. Eu o suporto e respondo por ele, mas não é uma questão de vontade. É essa minha solidão, a morte dos meus.

JOVEM – Não te arrependes. Tua herança continua semeada por teus filhos em estupros intermináveis.

MULHER – Enquanto formos expulsos, considerados estrangeiros, tolerados apenas enquanto trabalhamos, tratados como pestilentos sempre suspeitos; enquanto nossos caminhos forem interditados

JOVEM – *[interrompendo a mulher]* Tu pagarás.

MULHER – Teu pai tentou antes de ti.

JOVEM – Então sabes quem sou eu; maldita.

*/a velha se aproxima e tenta proteger a mulher/*

JOVEM – Agora verás tua obra. *[retira o véu que lhe cobria a cabeça e escondia o rosto]*

Minhas carnes podres, minha alma cansada, meu colo extinto.

*/a mulher recua/*

JOVEM – Não te vires nem te escondas. Contempla tua obra. Olha para mim.

MULHER – Não me dás ordens.

JOVEM – Ninguém te dá ordens. Falas como uma rainha e, no entanto, o que és? O que te resta? Olha! A miséria de minhas carnes não é maior do que a tua, infeliz. Vê no que te transformaste, imagem do terror. Teus encantos, onde estão? Para onde foi tua magia e tua sedução? Teu mistério de mulher, nada te resta.

*/a mulher não responde/*

JOVEM – Fala! Agora não pedes mais tempo nem apelas a nada; nem a teus feitiços nem aos deuses. Tudo se extinguiu. Nenhum carro de fogo virá te salvar. Estás só: tu e tua velha serva.

VELHA – Deixa-a em paz.

JOVEM – Sai daqui. Essa não é tua história nem és responsável por teus senhores. Não insistas em partilhar um destino que não é teu.

VELHA – Se eu ficar sem ela... sem a obrigação de cuidar dela, o que me restará? Um naco de vida em vão.

*/a velha é empurrada pela jovem/*

JOVEM – Sai daqui!

*/voltando-se para a mulher/* Fala, infeliz. O que te resta? Será que não vês? Não te resta nada.

Estás cega, velha, maltrapilha. Uma velha murcha vagando nas sendas de coisa nenhuma.

Nem a morte te recolhe a abrigo. Cometeste o pior dos crimes.

*/a mulher continua em silêncio/*

Tu vais falar! Ah, sim, vais falar. Deves admitir teus atos como crimes.

*/silêncio/*

A que te agarras? Permaneces impassível. O que te mantém de pé? Nada te resta, nada mais te resta.

MULHER – Aí é que te enganas.

JOVEM – Enganada, eu? Diz! O que te resta? Fera maldita! Que truque ainda tens?

MULHER – Resta-me o bem mais precioso.

JOVEM – Olha à tua volta! Olha para ti. O que é que te resta?

MULHER – Medéia. Me resta Medéia.

*/neste momento a luz está completamente branca a ponto de cegar a plateia. Black-out/*

*fim*

## ANEXO B – TEXTOS REFERENTES AO ESPETÁCULO

Fig. 2 Boca de Cena – Entrevista com Guta Stresser



Fonte: Jornal O Globo (Reprodução)

01/08/2012

### **Guta Stresser**

Atriz dirige a peça 'Medea en Promenade'

Baseado em um dos mais fascinantes mitos gregos, “Medea en Promenade” estreia no Rio de Janeiro com texto inédito de Clara de Góes e direção de Guta Stresser. A atriz, que já dirigiu alguns videoclipes da banda do marido, o músico Nervoso, faz sua estreia como diretora nos palcos. No elenco, Vanessa Pasquale, Sura Berdichevski e Ana Bugarim, responsável pelo projeto, encenam o encontro de Glauce, apresentada na peça como Jovem, Medeia (Mulher) e a ama de Medeia (Velha), em uma espécie de deserto fora do tempo e do espaço. Francisco Taunay completa o elenco como Corifeu.

Na mitologia, Medeia é descrita como uma mulher apaixonada que comete atos perversos e fatais contra sua família, filhos e todos aqueles que se encontravam próximos. No espetáculo, a história transcorre no tempo do confronto entre o esquecimento e a responsabilidade desses atos.

Além de estar no ar como a Bebel de “A Grande Família” e aceitar o desafio para dirigir um espetáculo com essa intensidade, Guta também estará em cena, a partir de 30 de agosto, na peça “O Casamento”, de Nelson Rodrigues, com direção de João Fonseca.

### **Como conheceu esse texto de Clara Góes?**

Fui convidada pela idealizadora do projeto, a Ana Bugarim. Inicialmente, estava como atriz, mas depois conversamos sobre a possibilidade de eu dirigir e adorei a ideia. Já estava com o desejo de dirigir teatro e o texto me pareceu um prato cheio para começar: poético, denso, feminino e desafiador. Sou grata a ela pela oportunidade e à Clara, a autora, por ter confiado em mim.

**O que mais te atraiu na ideia de dirigir esse espetáculo?**

Sempre tive vontade de dirigir. Tive algumas experiências anteriores no teatro com alunos de uma oficina ministrada pela companhia Os Fodidos Privilegiados, da qual resultou a montagem da peça “Sonhos de uma Noite de Verão”, dirigida por mim.

**Como está sendo a experiência de dirigir pela primeira vez no teatro?**

É um universo ainda bastante novo pra mim. Dá um medo terrível de fazer as escolhas erradas e ao mesmo tempo você tem que estar respondendo perguntas o tempo todo, tem que estar superatento sempre e pensando na peça ininterruptamente pra poder responder.

**Fale um pouco sobre o espetáculo em si e a força desse mito grego.**

Existe um embate entre duas mulheres extremamente antagônicas, que são Medeia e a Jovem, ambas apaixonadas pelo mesmo homem. Há ainda uma discussão sobre diferenças sociais e culturais entre as a Jovem e a Ama e o lugar que cada um ocupa nessa tragédia.

Disponível em: <<<http://www.globoteatro.com.br/bocadecena-1256-guta-stresser.htm>>>  
Acesso em 24 jan. 2013.

Outras notícias sobre o espetáculo

Fig. 3 Estreia da Peça "Medea em Promenade"

Em Cartaz - Rio de Janeiro

O espetáculo entra em cartaz em 1º de agosto no Rio de Janeiro - RJ.



22 | O GLOBO | ZONA SUL

Quinta-feira 6.12.2012

# Um santo teatro

Santa Teresa celebra o sucesso e a vitalidade do Parque das Ruínas

ÉRICA MAGNI  
erica.magni@oglobo.com.br

O desvelo de Gilson de Barros com a comunidade do teatro fez com que o Parque das Ruínas ganhasse, em um ano, a fama necessária para despertar a cobiça e a disputa de diretores e produtores do ramo. Depois da passagem triunfal dos espetáculos "A alma imoral", "Ato de Comunhão" e "Sonhos para vestir", é a vez de Guta Stresser, com a peça "Medea em promenade", e Fabiano de Freitas, com "Feriado de mim mesmo". Ambos fazem temporada neste mês de dezembro, no espaço que é comandado por Gilson, também ator e diretor teatral, além de funcionário concursado da prefeitura, com vasta experiência na gestão de aparelhos culturais públicos: — Transformamos um auditório num espaço teatral que é bem versátil. Contei com o apoio de amigos que moram aqui no bairro, Bia Lessa e Amir Haddad,

que são grandes parceiros. É um projeto em constante criação coletiva e um momento único para a cidade. Quem já esteve em cartaz por lá garante que o cuidado que a direção faz toda a diferença na rotina de trabalho de uma montagem. A atriz Clarice Niskier, que adaptou um texto a partir do livro homônimo do rabino Nilton Bonder, elogia: — Fomos muito bem recebidos, a sinergia com a equipe técnica foi tanta, que até convidamos Carlos Henrique Alves, que operava a luz e o som, para uma turnê com a peça "A alma imoral", sucesso absoluto de público. O espetáculo tem direção de Amir Haddad, vizinho e frequentador assíduo do Parque das Ruínas: — Gilson conseguiu fazer das ruínas uma realidade ativa. A programação está imperdível. Minha rua, antes tão pacata, agora está sempre florida de gente boa — diz o dramaturgo, que está fazendo um espetáculo novo para



**Directora.** Guta Stresser, que já fez temporada no Centro Cultural da Justiça Federal, escolheu o visual do Parque das Ruínas para nova temporada da peça "Medea em promenade", em cartaz até o mês de janeiro

Quinta-feira 6.12.2012

ZONA SUL | O GLOBO | 23

o espaço, "Uma casa brasileira com certeza", previsto para 2013. Os novatos no pedaço também não têm do que reclamar. Segundo eles, o entrosamento é total e a autonomia para o uso do parque tem valorizado ainda mais as tramas em cartaz.

— A montagem de "Medea em promenade" é ossada por se apropriar das ruínas como complemento do cenário. Como diz a autora Clara de Góes, é uma peça de resios, que combina com sucatas e tem tudo a ver com o clima do lugar. Sem contar que é lindo, vibrante e fatal — diz Guta Stresser.

Outro diretor aportando com trabalho no bairro é Fabiano de Freitas, que também vive na região e já é íntimo do espaço. — "Feriado de mim mesmo" já tem uma circulação significativa pelo Brasil. Fechar a temporada com esta energia é um privilégio. O espaço vai nos permitir uma intimidade com a plateia — afirma Freitas, que dirige os atores Renato Carrera, Maurício Lima e Leonardo Corajo, num texto de Santiago Nazarián.

— Há dez anos, fiz um espetáculo infantil no auditório e me impressiona ver o que o bairro ganhou. O teatro está lindo, todos precisam apoiar — diz Renato Carrera. ●



**Bilheteria.** Gilson de Barros (diretor, ao centro), com Renato Carrera e Maurício Lima, atores de "Feriado de mim mesmo"

DESTAQUES

**"FERIADO DE MIM MESMO"**  
Até o dia 13, às quartas e quintas, às 19h30m. R\$ 20.

**"MATADOR"**  
Estreia amanhã e fica em cartaz até o dia 16, de sexta-feira a domingo, às 19h30m. R\$ 20.

**"MEDEA EM PROMENADE"**  
Estreia amanhã e fica em cartaz até o dia 13 de janeiro, de sexta a domingo, às 21h, Itas Ruínas. R\$ 20.

Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas. Rua Murinho Nobre 169, Santa Teresa. Tel.: 2224-3922.

Fonte: Jornal O Globo (Reprodução)

Fig. 4 Elenco da peça *Medea em Promenade*



Fonte: Guia do Ator – autor não informado

**De:** Clara de Góes

**Direção:** Guta Stresser

**Com:** Vanessa Pasquale, Sura Berdichevski, Ana Bugarim e Francisco Taunay

Estreia no dia 01° de agosto, no Centro Cultural da Justiça Federal, o espetáculo “Medea em Promenade”, texto inédito de Clara de Góes que conta, numa montagem ousada, a história de Eurípedes, um dos mais fascinantes mitos gregos. Em sua primeira direção, Guta Stresser apresenta uma montagem original sobre a trama.

No elenco, Vanessa Pasquale, Sura Berdichevski e Ana Bugarim, responsável pelo projeto, apresentam o encontro de Glauce, apresentada na peça como Jovem (Ana Bugarim), Medeia (Mulher – Vanessa Pasquale) e a ama de Medeia (Velha – Sura Berdichevski), em uma espécie de deserto fora do tempo e do espaço. Francisco Taunay completa o elenco como Corifeu.

Na mitologia, Medeia é descrita como uma mulher apaixonada que comete atos perversos e fatais contra sua família, filhos e todos aqueles que se encontravam próximos. No espetáculo, a história transcorre no tempo do confronto entre o esquecimento e a responsabilidade desses atos.

Guta Stresser, que já dirigiu alguns vídeos clipes da banda do marido, “Nervoso e os Calmantes”, chegou a dirigir uma montagem de “Sonho de Uma Noite de Verão” durante uma oficina do grupo ‘Os Fodidos Privilegiados’, grupo de Antonio Abujamra do qual faz parte, mas considera essa a sua primeira direção profissional. Em 2012, Guta também estará em cartaz, em agosto, como atriz, no espetáculo “O Casamento”, de Nelson Rodrigues e direção de João Fonseca; e em “O Teatro é uma Mulher”, com texto e direção de Rodrigo Nogueira, com estreia prevista para o segundo semestre.

“A ‘Medea em Promenade’ é uma Medeia sem memória e sem história, até que lhe descortine, novamente, o horror do seu ato. É, sem dúvida, uma montagem ousada e original”, afirma a diretora.

**Sobre o espetáculo:**

*“A Sina do horror habita em mim, no entanto, eu não me lembro”*

Medeia é vista por nós como a fundação de uma exclusão fundamental: a recusa de dar, ou reconhecer, ao estrangeiro a cidadania. Sob o nome de “bárbaro”, se justifica o exílio e a divisão do mundo entre civilização e barbárie.

As três mulheres se encontram, mas a mulher (Medeia) não se lembra de nada. Glauce logo a reconhece, enquanto a ama reconhece Glauce. A peça vai então revelar, para a Medeia, sua própria história, ao que ela responderá, com o horror ao ato cometido.

“Medea em Promenade, é uma montagem que não desenvolve propriamente uma história ou um drama no sentido aristotélico do termo. A história subjacente ao texto é forte demais e conhecida demais para que se possa evocá-la de modo mais direto. Ela nos serve, aqui, como um mito de referência”, acrescenta Guta.

A autora busca reafirmar um espaço de pesquisa cênica, que se dê na intertextualidade da palavra da cena, permitindo estabelecer outra temporalidade de um tempo fora do tempo. Uma montagem ousada e original.

O espetáculo foi contemplado em R\$100.000,00 pelo Fundo de Apoio ao Teatro (FATE), da Secretaria Municipal de Cultura.

#### **Ficha Técnica**

*Texto:* Clara de Góes

*Direção:* Guta Stresser

*Assistente de direção:* Raissa de Góes

*Pesquisa dramaturgica:* Francisco Taunay

*Elenco:* Ana Bugarim, Francisco Taunay, Sura Berdichevski e Vanessa Pasquale

*Direção Vocal:* Rose Gonçalves

*Trilha musical:* Nervoso

*Preparação Corporal:* Jean Marie

*Direção de Arte:* Nello Marrese

*Cenário:* Nello Marrese

*Figurino:* Joana de Bueno e Livia Diniz Luz

*Iluminação:* Daniela Sanches

*Caracterização:* Arnaldo Silva

*Assessoria de Imprensa:* Daniella Cavalcanti

*Assistente de assessoria de imprensa:* Bruna Amorim

*Programação Visual:* Raíssa de Góes

*Coordenação de Produção:* Nevaxca Produções

*Direção de Produção:* Tárík Puggina

*Assistente de direção de produção:* Carla de Torrez

*Produção Executiva:* Aline Mohamad

*Administração financeira:* Amanda Cezarina

*Idealização:* Ana Bugarim

*Realização:* Espelhos

#### **Serviço**

*Estreia para o público:* 01° de agosto

*Local:* Centro Cultural Justiça Federal (Av. Rio Branco, 241 – Centro)

*Billheteria:* de terça a domingo, das 15h às 19h

*Informações:* (21) 3261-2550

*Horário:* quarta e quinta, às 19h

*Ingresso:* R\$ 30,00 (inteira)

*Duração:* 60 minutos

*Capacidade:* 144 lugares

*Classificação:* 12 anos

*Gênero:* drama

*Temporada:* 01° a 30 de agosto

*Sinopse:* O espetáculo aposta na poesia do texto, desenvolvendo uma carpintaria teatral contemporânea, sem ser linear no uso

do tempo e do espaço. A peça, que fala sobre a Raiva, não é sobre Medea, mas faz da personagem uma matriz que repete o modo como a 'civilização branca ocidental' tem tratado os 'não brancos'.

Fonte: Guia do Ator - [www.guiadoator.com.br](http://www.guiadoator.com.br). Consulta em 24/01/2013.

---

Últimos dias de “Medea en Promenade” no Parque das Ruínas

Publicado em Sexta, 04 Janeiro 2013 18:06

Categoria: da Redação

“Medea en Promenade”, primeira montagem do texto inédito de Clara Goés, encerra temporada no Parque das Ruínas, em Santa Teresa, dia 13 de janeiro, às 21h. Primeira direção teatral de Guta Stresser, a peça traz os atores Márcia Laviola, Vanessa Pascale, Ana Bugarim e Francisco Taunay (que interpreta o Corifeu) em cena para contar uma história de vingança através do jogo psicanalítico do uso de palavras, em que o resgate da memória dos atos crueis de Medea é seu maior algoz.

A trama do espetáculo propõe uma continuação à tragédia de Eurípedes e ambienta o encontro de Medea (Vanessa Pascale), a Ama (Márcia Laviola) e a jovem Glauce (Ana Bugarim) em um umbral para um acerto de contas. O confronto entre Medea, a mulher que assassinou seus próprios filhos, Creonte (seu pai) além de Glauce, a jovem amante de seu marido que a persegue em uma dimensão além-morte, e as outras mulheres, é uma transposição do mito de Medeia para a contemporaneidade.

Nesta saga, que põe em questão o outro, o estrangeiro, há o choque entre civilização e barbárie através de um viés também da psicanálise, mais especificamente das teorias de Lacan. A autora é psicanalista, o que a influenciou em sua criação. Medea sofre de amnésia, precisa recuperar sua memória através das palavras, para que se catalise uma virada, uma espécie de clímax neste ambiente apocalíptico.

Disponível em: <<<http://www.jornaldeteatro.com.br/noticias/redacao/1567-ultimos-dias-de-medea-en-promenade-no-parque-das-ruinas>>>. Acesso em 24/01/2013.

## ANEXO C – TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO: TRAJETÓRIAS E REFLEXÕES

*ABDIAS DO NASCIMENTO*

VÁRIAS INTERROGAÇÕES suscitaram ao meu espírito a tragédia daquele negro infeliz que o gênio de Eugene O'Neill transformou em *O Imperador Jones*. Isso acontecia no Teatro Municipal de Lima, capital do Peru, onde me encontrava com os poetas Efraín Tomás Bó, Godofredo Tito Iommi e Raul Young, argentinos, e o brasileiro Napoleão Lopes Filho. Ao próprio impacto da peça juntava-se outro fato chocante: o papel do herói representado por um ator branco tingido de preto.

Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa de Hugo D'Evieri. Porém, algo denunciava a carência daquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas.

Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça? Entretanto, lembrava que, em meu país, onde mais de vinte milhões de negros somavam a quase metade de sua população de sessenta milhões de habitantes, na época, jamais assistira a um espetáculo cujo papel principal tivesse sido representado por um artista da minha cor. Não seria, então, o Brasil, uma verdadeira democracia racial? Minhas indagações avançaram mais longe: na minha pátria, tão orgulhosa de haver resolvido exemplarmente a convivência entre pretos e brancos, deveria ser normal a presença do negro em cena, não só em papéis secundários e grotescos, conforme acontecia, mas encarnando qualquer personagem – Hamlet ou Antígona – desde que possuísse o talento requerido. Ocorria de fato o inverso: até mesmo um Imperador Jones, se levado aos palcos brasileiros, teria necessariamente o desempenho de um ator branco caiado de preto, a exemplo do que sucedia desde sempre com as encenações de Otelo. Mesmo em peças nativas, tipo *O demônio familiar* (1857), de José de Alencar, ou *Iaiá boneca* (1939), de Ernani Fornari, em papéis destinados especificamente a atores negros se teve como norma a exclusão do negro autêntico em favor do negro caricatural. Brochava-se de negro um ator ou atriz branca quando o papel contivesse certo destaque cênico ou alguma qualificação dramática. Intérprete negro só se utilizava para imprimir certa cor local ao cenário, em papéis ridículos, brejeiros e de conotações pejorativas.

Devemos ter em mente que até o aparecimento de Os Comediantes e de Nelson Rodrigues – que procederam à nacionalização do teatro brasileiro em termos de texto, dicção, encenação e impostação do espetáculo – nossa cena vivia da reprodução de um teatro de marca portuguesa que em nada refletia uma estética emergente de nosso povo e de nossos valores de representação. Esta verificação reforçava a rejeição do negro como personagem e intérprete, e de sua vida própria, com peripécias específicas no campo sociocultural e religioso, como temática da nossa literatura dramática.

Naquela noite em Lima, essa constatação melancólica exigiu de mim uma resolução no sentido de fazer alguma coisa para ajudar a erradicar o absurdo que isso significava para o negro e os prejuízos de ordem cultural para o meu país. Ao fim do espetáculo, tinha chegado a uma determinação: no meu regresso ao Brasil, criaria um organismo teatral aberto ao protagonismo do negro, onde ele ascendesse da condição adjetiva e folclórica para a de sujeito e herói das histórias que representasse. Antes de uma reivindicação ou um protesto, compreendi

a mudança pretendida na minha ação futura como a defesa da verdade cultural do Brasil e uma contribuição ao humanismo que respeita todos os homens e as diversas culturas com suas respectivas essencialidades. Não seria outro o sentido de tentar desfiar, desmascarar e transformar os fundamentos daquela anormalidade objetiva dos idos de 1944, pois dizer teatro genuíno – fruto da imaginação e do poder criador do homem – é dizer mergulho nas raízes da vida. E vida brasileira excluindo o negro de seu centro vital, só por cegueira ou deformação da realidade.

### **Fundação e estreia do TEN**

Engajado a estes propósitos, surgiu, em 1944, no Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro, ou TEN, que se propunha a resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos da colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana européia, imbuída de conceitos pseudo-científicos sobre a inferioridade da raça negra. Propunha-se o TEN a trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.

Pela resposta da imprensa e de outros setores da sociedade, constatee, aos primeiros anúncios da criação deste movimento, que sua própria denominação surgia em nosso meio como um fermento revolucionário. A menção pública do vocábulo “negro” provocava sussurros de indignação. Era previsível, aliás, esse destino polêmico do TEN, numa sociedade que há séculos tentava esconder o sol da verdadeira prática do racismo e da discriminação racial com a peneira furada do mito da “democracia racial”. Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país.

Polidamente rechaçada pelo então festejado intelectual mulato Mário de Andrade, de São Paulo, minha idéia de um Teatro Experimental do Negro recebeu as primeiras adesões: o advogado Aguinaldo de Oliveira Camargo, companheiro e amigo desde o Congresso Afro-Campineiro que realizamos juntos em 1938; o pintor Wilson Tibério, há tempos radicado na Europa; Teodorico dos Santos e José Herbel. A estes cinco, se juntaram logo depois Sebastião Rodrigues Alves, militante negro; Arinda Serafim, Ruth de Souza, Marina Gonçalves, empregadas domésticas; o jovem e valoroso Claudiano Filho; Oscar Araújo, José da Silva, Antonieta, Antonio Barbosa, Natalino Dionísio, e tantos outros.

Teríamos que agir urgentemente em duas frentes: promover, de um lado, a denúncia dos equívocos e da alienação dos chamados estudos afro-brasileiros, e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido. Tarefa difícil, quase sobre-humana, se não esquecermos a escravidão espiritual, cultural, socioeconômica e política em que foi mantido antes e depois de 1888, quando teoricamente se libertara da servidão.

A um só tempo o TEN alfabetizava seus primeiros participantes, recrutados entre operários, empregados domésticos, favelados sem profissão definida, modestos funcionários públicos – e oferecia-lhes uma nova atitude, um critério próprio que os habilitava também a ver, enxergar o espaço que ocupava o grupo afro-brasileiro no contexto nacional. Inauguramos a fase prática, oposta ao sentido acadêmico e descritivo dos referidos e equivocados estudos. Não interessava ao TEN aumentar o número de monografias e outros escritos, nem deduzir teorias, mas a transformação qualitativa da interação social entre brancos e negros. Verificamos que nenhuma outra situação jamais precisara tanto quanto a nossa do distanciamento de Bertolt Brecht. Uma teia de imposturas, sedimentada pela tradição, se impunha entre o observador e a

realidade, deformando-a. Urgia destruí-la. Do contrário, não conseguiríamos descomprometer a abordagem da questão, livrá-la dos despistamentos, do paternalismo, dos interesses criados, do dogmatismo, da pieguice, da má-fé, da obtusidade, da boa-fé, dos estereótipos vários. Tocar tudo como se fosse pela primeira vez, eis uma imposição irreduzível.

Cerca de seiscentas pessoas, entre homens e mulheres, se inscreveram no curso de alfabetização do TEN, a cargo do escritor Ironides Rodrigues, estudante de direito dotado de um conhecimento cultural extraordinário. Outro curso básico, de iniciação à cultura geral, era lecionado por Aguinaldo Camargo, personalidade e intelecto ímpar no meio cultural da comunidade negra. Enquanto as primeiras noções de teatro e interpretação ficavam a meu cargo, o TEN abriu o debate dos temas que interessavam ao grupo, convidando vários palestrantes, entre os quais a professora Maria Yeda Leite, o professor Rex Crawford, adido cultural da Embaixada dos Estados Unidos, o poeta José Francisco Coelho, o escritor Raimundo Souza Dantas, o professor José Carlos Lisboa.

Após seis meses de debates, aulas e exercícios práticos de atuação em cena, preparados estavam os primeiros artistas do TEN. Estávamos em condições de apresentar publicamente o nosso elenco. Revelou-se então a necessidade de uma peça ao nível das ambições artísticas e sociais do movimento: em primeiro lugar, o resgate do legado cultural e humano do africano no Brasil. O que então se valorizava e divulgava em termos de cultura afro-brasileira, batizado de “reminiscências”,

eram o mero folclore e os rituais do candomblé, servidos como alimento exótico pela indústria turística (no mesmo sentido podemos inscrever hoje a exploração do samba, criação afro-brasileira, pela classe dominante branca, levada nos últimos anos ao exagero do espetáculo carnavalesco luxuoso e, pela carestia, cada vez mais longe do alcance do povo que o criou).

O TEN não se contentaria com a reprodução de tais lugares-comuns, pois procurava dimensionar a verdade dramática, profunda e complexa, da vida e da personalidade do grupo afro-brasileiro. Qual o repertório nacional existente? Escassíssimo. Uns poucos dramas superados, onde o negro fazia o cômico, o pitoresco, ou a figuração decorativa: *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1859), ambas de José de Alencar; *Os cancros sociais* (1865), de Maria Ribeiro; *O escravo fiel* (1858), de Carlos Antonio Cordeiro; *O escravocrata* (1884) e *O dote* (1907), de Artur Azevedo, a primeira com a colaboração de Urbano Duarte; *Calabar* (1858), de Agrário de Menezes; as comédias de Martins Pena (1815-1848). E nada mais. Nem ao menos um único texto que refletisse nossa dramática situação existencial.

Sem possibilidade de opção, *O imperador Jones* se impôs como solução natural. Não cumprira a obra de O’Neill idêntico papel nos destinos do negro norte-americano? Tratava-se de uma peça significativa: transpondo as fronteiras do real, da logicidade racionalista da cultura branca, não condensava a tragédia daquele burlesco imperador um alto instante da concepção mágica do mundo, da visão transcendente e do mistério cósmico, das núpcias perenes do africano com as forças prístinas da natureza? O comportamento mítico do Homem nela se achava presente. Ao nível do cotidiano, porém, Jones resumia a experiência do negro no mundo branco, onde, depois de ter sido escravizado, libertam-no e o atiram nos mais baixos desvãos da sociedade. Transviado num mundo que não é o seu, Brutus Jones aprende os maliciosos valores do dinheiro, deixa-se seduzir pela miragem do poder. Além do impacto dramático, a peça trazia a oportunidade de reflexão e debate em torno de temas fundamentais aos propósitos do TEN.

Escrevemos a Eugene O’Neill uma carta aflita de socorro. Nenhuma resposta jamais foi tão ansiosamente esperada. Quem já não sentiu a atmosfera de solidão e pessimismo que rodeia o gesto inaugural, quando se tem a sustentá-lo unicamente o poder de um sonho? De seu leito de enfermo, em São Francisco, a 6 de dezembro de 1944, O’Neill nos respondeu:

You have my permission to produce *The Emperor Jones* without any payment to me, and I want to wish you all the success you hope for with your Teatro Experimental do Negro. I know very well the conditions you describe in the Brazilian theatre. We had exactly the same conditions in our theatre before *The Emperor Jones* was produced in New York in 1920 – parts of any consequence were always played by blacked-up white actors. (This, of course, did not apply to musical comedy or vaudeville, where a few negroes managed to achieve great success). After *The Emperor Jones*, played originally by Charles Gilpin and later by Paul Robeson, made a great success, the way was open for the negro to play serious drama in our theatre. What hampers most now is the lack of plays, but I think before long there will be negro dramatists of real merit to overcome this lack<sup>1</sup>.

Esta generosa adesão e lúcido conselho tiveram importância decisiva em nosso projeto. Transformaram o total desamparo das primeiras horas em confiança e euforia. Ajudaram a que nos tornássemos capazes de suprir com intuição e audácia o que nos faltava em conhecimento de técnica teatral e em recurso financeiro para enfrentar as inevitáveis despesas com cenários, figurinos, maquinistas, eletricitas, contra-regra. Encontramos em Aguinaldo de Oliveira Camargo a força dramática capaz de dimensionar a complexidade psicológica de Brutus Jones. Ricardo Werneck de Aguiar nos ofereceu uma excelente tradução. Os mais belos e menos onerosos cenários que poderíamos pretender foram criados pelo pintor Enrico Bianco, os quais se tornaram clássicos no teatro brasileiro. A colaboração desses dois amigos brancos do teatro negro iniciou uma tradição que depois se consolidaria com a ação solidária de muitos outros amigos do TEN, entre eles o fotógrafo José Medeiros, o diretor teatral Willy Keller, o cenógrafo Santa Rosa, o diretor Léo Jusi, assim como o ator Sady Cabral, que encarnou o Smithers de *O imperador Jones*.

Sob intensa expectativa, a 8 de maio de 1945, uma noite histórica para o teatro brasileiro, o TEN apresentou seu espetáculo fundador. O estreante ator Aguinaldo Camargo entrou no palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde antes nunca pisara um negro como intérprete ou como público, e, numa interpretação inesquecível, viveu o trágico Brutus Jones, de O'Neill. Na sua unanimidade, a crítica saudou entusiasticamente o aparecimento do Teatro Experimental do Negro e do grande ator negro Aguinaldo Camargo, comparando-o em estrutura dramática a Paul Robeson, que também desempenhou o mesmo personagem nos Estados Unidos. Henrique Pongetti, cronista de *O Globo*, registrou: “Os negros do Brasil – e os brancos também – possuem agora um grande astro dramático: Aguinaldo de Oliveira Camargo. Um anti-escolar, rústico, instintivo grande ator”. Um clima de pessimismo e descrença dos meios culturais havia cercado a estréia do TEN, expresso nessas palavras do escritor Ascendino Leite:

Nossa surpresa foi tanto maior quanto as dúvidas que alimentávamos relativamente à escolha do repertório que começava, precisamente, por incluir um autor da força e da expressão de um O'Neill. Augurávamos para o Teatro Experimental do Negro um redondo fracasso. E, no mínimo, formulávamos censuras à audácia com que esse grupo de intérpretes, quase todos desconhecidos, ousava enfrentar um público que já começava a ver no teatro mais do que um divertimento, uma forma mais direta de penetração no centro da vida e da natureza humana. Aguinaldo Camargo em *O Imperador Jones* foi, no entanto, uma revelação.

R. Magalhães Júnior traduziu o desejo dos que não assistiram:

O espetáculo de estréia do Teatro do Negro merecia, na verdade, ser repetido, porque foi um espetáculo notável. E notável por vários títulos. Pela direção firme e segura com que foi conduzido. Pelos esplêndidos e artísticos cenários sintéticos de Enrico Bianco. E pela magistral interpretação de Aguinaldo de Oliveira Camargo no papel do negro Jones.

Infelizmente, as circunstâncias não permitiram a repetição daquele espetáculo, pois o palco do Teatro Municipal havia sido concedido ao TEN por uma única noite, e assim mesmo

por intervenção direta do Presidente Getúlio Vargas, num gesto no mínimo insólito para os meios culturais da sociedade carioca.

Conquistara o TEN sua primeira vitória. Encerrada estava a fase do negro sinônimo de palhaçada na cena brasileira. Um ator fabuloso como Grande Otelo poderia de agora em diante continuar extravasando sua comicidade. Mas já se sabia que outros caminhos estavam abertos e que só a cegueira ou a má vontade dos empresários continuaria não permitindo que as platéias conhecessem o que, muito acima da graça repetida, seria capaz o talento de atores negros como Grande Otelo e Aguinaldo Camargo.

Como diria mais tarde Roger Bastide, o TEN não era a *catarsis* que se exprime e se realiza no riso, já que o problema é infinitamente mais trágico: o do esmagamento da cultura negra pela cultura dominante.

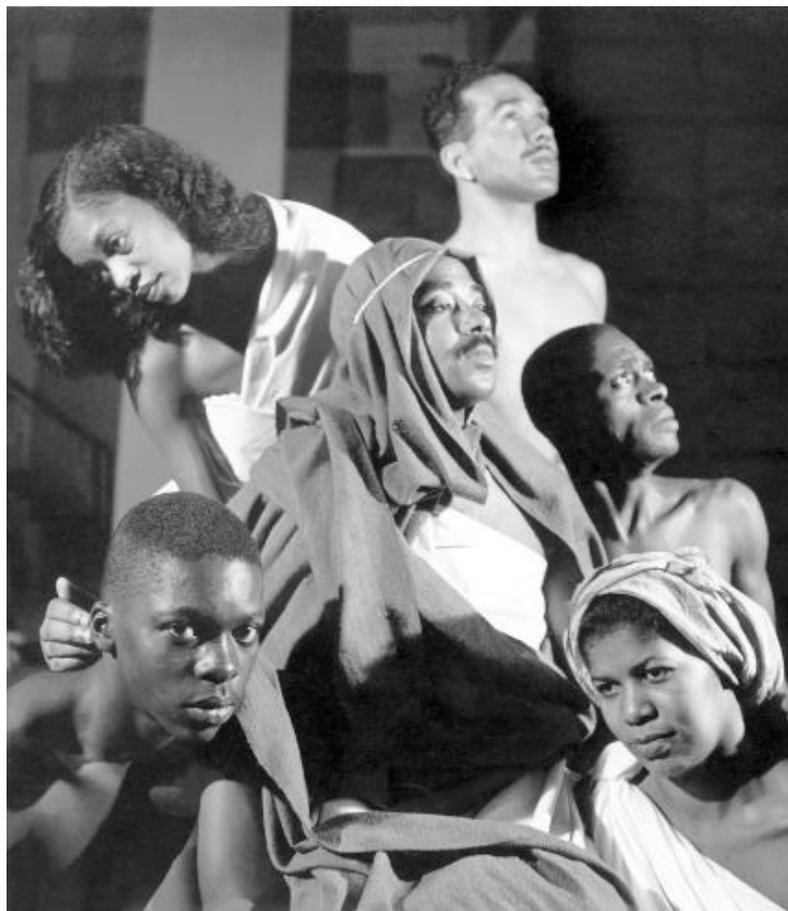
A primeira vitória abriu passagem à responsabilidade do segundo lance: a criação de peças dramáticas brasileiras para o artista negro, ultrapassando o primarismo repetitivo do folclore, dos autos e folguedos remanescentes do período escravocrata. Almejávamos uma literatura dramática focalizando as questões mais profundas da vida afro-brasileira. Toda razão tinha o conselho de O'Neill.

Uma coisa é aquilo que o branco exprime como sentimentos e dramas do negro; outra coisa é o seu até então oculto coração, isto é, o negro desde dentro. A experiência de ser negro num mundo branco é algo intransferível. Enquanto não dispunha dessa literatura dramática específica, o TEN continuou trabalhando. Ao *imperador Jones* seguiram-se outros textos de O'Neill, a começar por *Todos os filhos de Deus têm asas*, encenado em 1946 no Teatro Fênix, com cenários de Mário de Murtas. Trocando de lugar comigo, Aguinaldo Camargo assumiu, desta vez, a direção dos intérpretes Ruth de Souza, Abdias do Nascimento, Ilena Teixeira, e José Medeiros. Cristiano Machado, do *Vanguarda*, comentou na sua crítica que “Não basta apenas representar O'Neill; o autor de *Todos os filhos de Deus têm asas* exige que o saibam representar. Foi o que aconteceu no espetáculo a que assistimos no Fênix”. Mais tarde, o TEN ainda produziu, de Eugene O'Neill, *O moleque sonhador* e *Onde está marcada a cruz*.

### **Literatura dramática negro-brasileira**

No seguinte ano de 1947, houve, afinal, o encontro com o primeiro texto brasileiro escrito especialmente para o TEN: — *O filho pródigo*, um drama poético de Lúcio Cardoso, inspirado na parábola bíblica. Com cenário de Santa Rosa, o artista que renovou a arte cenográfica do teatro brasileiro, e interpretação principal de Aguinaldo Camargo, Ruth de Souza, José Maria Monteiro, Abdias do Nascimento, Haroldo Costa e Roney da Silva, *O filho pródigo* foi considerado por alguns críticos como a maior peça do ano teatral. Em seguida, o TEN montou *Aruanda*, outro texto especialmente criado para ele, escrito por Joaquim Ribeiro. Trabalhando elementos folclóricos da Bahia, o autor expõe de forma tosca a ambivalência psicológica de uma mestiça e a convivência dos deuses afro-brasileiros com os mortais.

Nossa encenação compôs um espetáculo integrado organicamente, com dança, canto, gesto, poesia dramática, fundidos e coesos harmonicamente. Usamos música de Gentil Puget e pontos autênticos recolhidos dos terreiros de candomblé. O resultado mereceu do poeta Tasso da Silveira este julgamento: “É um misto curioso de tragédia, opereta e *ballet*. O texto propriamente dito constitui, por assim dizer, simples esboço: umas poucas situações esquemáticas, uns poucos diálogos cortados, e o resto é música, dança e canto. Acontece, porém, que com tudo isso, *Aruanda* resulta numa realização magnífica de poesia bárbara”.



Elenco da peça *O filho pródigo*, de Lúcio Cardoso. Teatro Ginástico (RJ), 1947.

Quando terminamos a temporada de *Aruanda*, as dezenas de tamboristas, cantores e dançarinos organizaram outro grupo para atuar especificamente nesse campo. Depois de usar vários nomes, esse conjunto se tornaria famoso e conhecido como Brasiliana, havendo percorrido quase toda a Europa durante cerca de dez anos consecutivos.

Há um autor que divide o Teatro Brasileiro em duas fases: a antiga e a moderna. É Nelson Rodrigues. Dele é *Anjo negro*, peça que focaliza sua trama no enlace matrimonial de um preto com uma branca. Ismael e Virgínia se erguem como duas ilhas, cada qual fechada e implacável no seu ódio. A cor produz a anafilaxia que deflagra a violenta ação dramática e reduz os esposos à condição de inimigos irremediáveis. Virgínia assassina os filhinhos pretos; Ismael cega a filha branca. É a lei de talião cobrando vida por vida, crime por crime. São monstros gerados pelo racismo que têm nessa obra a sua mais bela e terrível condenação. Ismael responde: “– Sempre tive ódio de ser negro”, quando a tia o adverte sobre a mulher: “– Traiu você para ter um filho branco”. Prisioneira das muralhas construídas pelo marido para afastá-la do desejo de outros homens, Virgínia ameaça: “– Compreendi que o filho branco viria para me vingar. De ti, me vingar de ti e de todos os negros”.

Infelizmente, a encenação de *Anjo negro* (1946) não correspondeu à autenticidade criadora de Nelson Rodrigues. O diretor Ziembinski adotou o critério de supervalorizar esteticamente o espetáculo, em prejuízo do conteúdo racial. Foi usada a condenável solução de brochar um branco de preto para viver no palco o Ismael. Tal fato estava intimamente ligado a outro: *Anjo negro* teve muita complicação com a censura. Escolhida a peça para figurar no repertório de temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, impuseram as autoridades uma condição: que o papel principal de *Anjo negro* fosse desempenhado por um

branco pintado. Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar...

Dir-se-á uma anedota. Entretanto, não existe nem ironia nem humorismo. É fato que, aliás, se repetiu por ocasião da montagem de *Pedro Mico*, de Antonio Callado. A imprensa refletiu a apreensão de certas classes, achando possível a população do morro entender a representação em termos de conselho à ação direta. Os favelados, a imensa maioria de negros, desceriam dos morros para agressões à moda Pedro Mico que, por seu turno, deseja reeditar os feitos de Zumbi dos Palmares. Antonio Callado realizou obra da maior importância, sacrificada na montagem do Teatro Nacional de Comédia (órgão do Ministério da Educação e Cultura) pela caricatural figura betuminosa do Pedro Mico, ressaltando-se a excelente categoria do ator Milton Moraes.

Recentemente, em 1994, houve uma encenação de *Anjo negro* livre dos ditames da censura institucionalizada e dotada com a feliz participação de atores e atrizes negros como Léa Garcia, Jacyra Silva, Ruth de Souza e Antonio Pompeu. Entretanto, mais uma vez o conteúdo da peça foi preterido, desta vez em favor da dimensão erótica-sensual. Houve até cortes de texto na tentativa de esvaziar a questão racial, verdadeiro âmago da obra, abordada pelo gênio de Néelson de forma tão contundente que dificilmente a sociedade brasileira, até hoje, consegue compreendê-la.

Em 1948, José de Moraes Pinho escreveu para o TEN *Filhos de santo*, peça ambientada na sua cidade do Recife. O texto entrelaça questões de misticismo e exploradores de Xangô (o candomblé da região) com a história de trabalhadores grevistas perseguidos pela polícia. Paixão mórbida de um branco pela negra Lindalva, que se torna tuberculosa pelo trabalho na fábrica. Sério, bem construído, *Filhos de santo* subiu à cena no Teatro Regina (Rio de Janeiro, 1949).

Medéa sugeriu a Agostinho Olavo sua obra *Além do rio* (1957). O autor apenas se apóia na espinha dorsal da fábula grega e produz peça original. Conta a história de uma rainha africana escravizada e trazida para o Brasil do século XVII. Feita amante do senhor branco, ela trai sua gente, é desprezada pelos exsúditos escravizados. Chega o dia do amante querer um lar, um casamento normal com uma esposa branca, de posição social. Rompe sua ligação com Medéa, mas quer levar os filhos. A rainha mata seus próprios filhos, no rio, e retorna a seu povo, convocando: “– Vozes, ó vozes da raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medéa cospe este nome e Jinga volta à sua raça, para de novo reinar!” A dinâmica visual do espetáculo baseava-se nos cantos e danças folclóricas – maracatu, candomblé – complementadas pelos pregões dos vendedores de flores, frutos e pássaros.

A fusão dos elementos trágicos plásticos e poéticos resultaria numa experiência de *négritude* em termos de espetáculo dramático que o TEN propunha-se a apresentar ao Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, realizado em Dacar no ano de 1966. Com a conquista da independência do Senegal, Dacar havia se tornado a capital da *négritude*, movimento político-estético protagonizado pelos poetas antilhanos Aimée Césaire e Léon Damas e pelo Presidente do Senegal, poeta Léopold Senghor.

A *négritude* proporcionara ao movimento de libertação dos países africano grande impulso histórico e fonte de inspiração. Ao mesmo tempo, influenciou profundamente a busca de caminhos de libertação dos povos de origem africana em todas as Américas, prisioneiros de um racismo cruel de múltiplas dimensões. No Brasil, enfrentando o tabu da “democracia racial”, o Teatro Experimental do Negro era a única voz a encampar consistentemente a linguagem e a postura política da *négritude*, no sentido de priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo. Por isso, o TEN ganhou dos porta-vozes da cultura convencional brasileira o rótulo de promotor de um suposto racismo às avessas, fenômeno que invariável e erroneamente associavam ao discurso da *négritude*.

Nessas circunstâncias, era compreensível e legítima a nossa ânsia em participar do festival, conhecer de perto o Senegal e os protagonistas da *négritude*, e trocar experiências com os colegas no exterior, engajados que estávamos na mesma luta. Nada mais natural, aliás, do que nossa presença num festival cujo primordial sentido era o de marcar o momento da conquista da independência dos países africanos com uma homenagem ao papel de sua cultura, mundialmente difundida, como catalisadora do processo libertário – pois era exatamente nesse sentido que o TEN trabalhava a cultura negra no Brasil.

Entretanto, o festival era um acontecimento patrocinado pela Unesco, organismo intergovernamental, e as gestões para a participação das delegações eram feitas através de canais oficiais. O governo brasileiro desmereceu o trabalho do TEN como manifestação de arte negra digna de patrocínio para participar do evento. Historiando o episódio da intolerância racial do nosso Ministério do Exterior, omitindo o TEN da delegação brasileira, escrevemos uma “Carta Aberta” dirigida aos participantes do Festival, à Unesco, e ao Governo da República do Senegal, publicada em 1966 nas revistas *Présence Africaine* (Paris/Dacar, vol. 30, n. 58) e *Tempo Brasileiro* (Rio de Janeiro, ano IV, n. 9-10). Sob as mais falsas alegações, o TEN foi excluído e *Além do rio* ficou aguardando a oportunidade de sua revelação no palco.

Outra peça inspirada na atuação do TEN foi *O castigo de Oxalá*, escrita em 1961 por um dos poucos autores dramáticos afro-brasileiros da época, Romeu Crusoé, e encenada pelo grupo amadorista Os Peregrinos, no Teatro da Escola Martins Pena.

O escritor afro-brasileiro Rosário Fusco, conhecido como a *enfant terrible* das letras brasileiras e diretor da revista literária *Verde* de Cataguazes, escreveu para o Teatro Experimental do Negro, em 1946, o seu *Auto da noiva, Farsa em um ato (prólogo e quatro quadros)*. Deliciosa paródia crítica da perversa ideologia da “democracia racial” brasileira, o *Auto da noiva* não chegou a ser encenado no Brasil, embora o TEN tenha trabalhado o texto em várias leituras e ensaios. Foi apenas em 1974, numa distante cidade norte-americana de Bloomington, Indiana, que a universidade daquele Estado produziu a peça em português. Tive a alegria de assistir à encenação, levada com muita competência pelos alunos do Departamento de Línguas e Letras Românicas.

Ironides Rodrigues, literato autodidata e homem culto da comunidade afro-brasileira, escreveu uma *Sinfonia da favela*, encenada por um grupo amador carioca na década dos 1950. Também nos deu sua versão de *Orfeu negro*. De minha autoria, surge, em 1952, a *Rapsódia negra*, espetáculo que lançou duas artistas de grande destaque: a primeira dançarina do espetáculo foi a coreógrafa Mercedes Batista, recém-chegada de seus estudos em Nova York com Katherine Dunham, e a atriz Léa Garcia, cuja arte de interpretação continua a enriquecer a vida cultural do país.

Em 1951, já havia escrito o mistério negro *Sortilégio*, cuja encenação fora proibida pela censura. Durante vários anos, tentamos a liberação da obra, incriminada, entre outras coisas, de imoralidade. Finalmente, em 1957, o TEN apresentou *Sortilégio* no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e de São Paulo, com direção de Léo Jusi, cenário de Enrico Bianco, e música de Abigail Moura, regente da Orquestra Afro-Brasileira. O mistério tem seu nervo vital nas relações raciais brasileiras e no choque entre a cultura e a identidade de origem africana e aquela da sociedade dominante eurocentrista. A peça propõe uma estética afrocentrada como parte essencial na composição de um espetáculo genuinamente brasileiro. A respeito de *Sortilégio*, após falar no bailado dos orixás e dos mortos, nas cantigas das filhas-de-santo, no realismo da questão racial misturado à poesia da macumba carioca, o professor Roger Bastide comenta:

Do ponto de vista das idéias, é o drama do negro, marginal entre duas culturas, a latina e a africana (como entre as duas mulheres, infelizmente igualmente prostitutas); pode-se discutir a solução, a volta à África... A salvação é na mecânica ligada a uma mística africana, e o Brasil pode trazer esta

mensagem de fraternidade cultural ao mundo. Mas do ponto de vista teatral, esta volta à África é muito patética; através da bebida de Exu e da loucura, todo um mundo volta das sombras da alma...

Acrescenta Nelson Rodrigues a respeito de *Sortilégio*: “Na sua firme e harmoniosa estrutura dramática, na sua poesia violenta, na sua dramaticidade ininterrupta, ela constitui uma grande experiência estética e vital para o espectador”.

Uma segunda versão do *Sortilégio* resultou de minha estada de um ano na Nigéria, na cidade sagrada de Ile-Ife (1976-1977). Introduzindo na peça novos personagens e cenários, aprofundamos a dimensão da cultura africana fundamental a seu desenvolvimento. A dimensão histórica também mereceu maior destaque na segunda versão, com referência específica à saga de Zumbi dos Palmares.

Em inglês, estão publicadas as duas versões de *Sortilégio*, em traduções de Peter Lowndes (primeira versão, editada pela Third World Press, de Chigaco, em 1976) e de Elisa Larkin Nascimento (na antologia *Crosswinds*, organizada por William Branch e editada pela Indiana University Press, 1993).

Quase todas as peças mencionadas estão incluídas em minha antologia de teatro negro-brasileiro, intitulada *Dramas para negros e prólogo para brancos*, edição do Teatro Experimental do Negro (1961); e uma seleção de críticas e textos sobre o TEN está reunida no volume *Teatro Experimental do Negro – Testemunhos*, editado em 1966 pela GRD.

### **O teatro negro como agente de ação social**

O TEN visava a estabelecer o teatro, espelho e resumo da peripécia existencial humana, como um fórum de idéias, debates, propostas, e ação visando à transformação das estruturas de dominação, opressão e exploração raciais implícitas na sociedade brasileira dominante, nos campos de sua cultura, economia, educação, política, meios de comunicação, justiça, administração pública, empresas particulares, vida social, e assim por diante. Um teatro que ajudasse a construir um Brasil melhor, efetivamente justo e democrático, onde todas as raças e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades.

Dentro desse objetivo, o TEN propunha-se a combater o racismo, que em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo, verdadeiros bastiões da discriminação racial à moda brasileira. No exterior, a elite brasileira propagandeia uma imagem tão distorcida da nossa realidade étnica que podemos classificá-la como uma radical deformação. Essa elite se auto-identifica exclusivamente como branco-européia. Em contrapartida, escamoteia o trabalho e a contribuição intelectual e cultural do negro ou invoca nossas “origens africanas” apenas na medida de interesses imediatos, sem entretanto modificar sua face primeiramente europeia na representação do país no mundo todo. Da mesma forma, a cultura “brasileira” articulada pela mesma elite eurocentrista invoca da boca para fora a “contribuição cultural africana”, enquanto mantém inabalável a premência de sua identificação e aspiração aos valores culturais europeus e/ou norte-americanos.

Por tudo isso, era urgente uma ação simultânea, dentro e fora do teatro, com vistas à mudança da mentalidade e do comportamento dos artistas, autores, diretores e empresários, mas também entre lideranças e responsáveis pela formação de consciências e opinião pública. Sobretudo, necessitava-se da articulação de ações em favor da coletividade afro-brasileira discriminada no mercado de trabalho, habitação, acesso à educação e saúde, remuneração, enfim, em todos os aspectos da vida na sociedade.

Neste sentido, o TEN organizou o Comitê Democrático Afro-Brasileiro para atuar a nível político, reivindicando medidas específicas para melhorar a qualidade de vida de nossa

gente. O objetivo imediato do comitê era o de inserir as aspirações específicas da coletividade afro-brasileira no processo de construção da nova democracia que se articulava após a queda do Estado Novo. O comitê era composto de um núcleo de negros ativistas a que se agregaram líderes estudantis, e seu local de reunião era uma sala na sede da UNE. O comitê passou um tempo inicial lutando pela anistia aos presos políticos (na sua maioria brancos). Entretanto, quando chegou a hora de tratar das preocupações específicas à comunidade negra, o projeto foi vítima da patrulha ideológica de supostos aliados que acabou desarticulando o comitê. Invocaram o velho chavão de que o negro, lutando contra o racismo, viria a dividir a classe operária...

O Teatro Experimental do Negro não desanimou. Para concretizar seu projeto de interferir, em prol da comunidade de origem africana, no processo de elaboração da nova constituição do país, organizou a Convenção Nacional do Negro (São Paulo, 1945, e Rio, 1946). Resumindo na sua “Declaração Final” o anseio e as aspirações coletivas do grupo negro, a convenção encaminhou à Constituinte de 1946 (através do Senador Hamilton Nogueira) sua



Abdias Nascimento numa cena de *Otelo*, de Shakespeare, no Festival do 2º Aniversário do TEN. Teatro Regina (RJ), 1946.

proposta de inserir a discriminação racial como crime de lesa-pátria, com uma série de medidas práticas em prol de sua eliminação. Pouco conhecidos são esses antecedentes da lei antidiscriminatória que ficou conhecida, posteriormente, como Lei Afonso Arinos, e cujos termos ficaram muito aquém do previsto no projeto de emenda constitucional patrocinada pela convenção.

Realizou ainda o TEN o histórico I Congresso do Negro Brasileiro, no Rio de Janeiro, em 1950, cujo documentário está publicado no livro *O negro revoltado* (segunda edição da Nova Fronteira, 1982). A fim de atingir a alienação estética da sociedade convencional, um Concurso do Cristo Negro foi realizado sob a responsabilidade do sociólogo Guerreiro Ramos, no Rio de Janeiro, em 1955. Os concursos de beleza *Rainha das mulatas* e *Boneca de pixe* foram concebidos como instrumento pedagógico buscando realçar o tipo de beleza da mulher afro-brasileira e educar o gosto estético popular, pervertido pela pressão e consagração exclusiva de padrões brancos de beleza. O Instituto

Nacional do Negro, a cargo do sociólogo Guerreiro Ramos, realizava nos seus seminários de grupoterapia um trabalho pioneiro de psicodrama, visando a desenvolver uma terapia para a consciência dilacerada do negro vitimado pelo racismo.

O jornal *Quilombo: vida, problemas e aspirações do negro* divulgou os trabalhos do TEN em todos os seus campos de ação, entre 1948 e 1951. O jornal trazia reportagens, entrevistas, e matérias sobre assuntos de interesse à comunidade. A precariedade dos recursos financeiros do TEN, e do poder aquisitivo de seu público, não lhe permitiu uma permanência maior.

Em 1968, o TEN abriu outra frente de ação, quando lançou em exposição no Museu da Imagem e do Som a primeira coleção de seu Museu de Arte Negra. Interrompido o projeto em razão da perseguição política do regime militar, o teatro continuou em cena, já em termos

internacionais, através da atuação de seu fundador, exilado, denunciando o racismo brasileiro em vários fóruns do mundo africano, da Europa, das Américas e dos Estados Unidos. Mas isto é outra história.

## Conclusão

Fiel à sua orientação pragmática e dinâmica, o TEN evitou sempre adquirir a forma anquilosada e imobilista de uma instituição acadêmica. A estabilidade burocrática não constituía o seu alvo. O TEN atuou sem descanso como um fermento provocativo, uma aventura da experimentação criativa, propondo caminhos inéditos ao futuro do negro, ao desenvolvimento da cultura brasileira. Para atingir esses objetivos, o TEN se desdobrava em várias frentes: tanto denunciava as formas de racismo sutis e ostensivas, como resistia à opressão cultural da branquidão; procurou instalar mecanismos de apoio psicológico para que o negro pudesse dar um salto qualitativo para além do complexo de inferioridade a que o submetia o complexo de superioridade da sociedade que o condicionava. Foi assim que o TEN instaurou o processo de revisão de conceitos e atitudes visando à libertação espiritual e social da comunidade afro-brasileira. Processo que está na sua etapa inicial, convocando a conjugação do esforço coletivo da presente e das futuras gerações afro-brasileiras.

### Nota

1 “O senhor tem a minha permissão para encenar *O imperador Jones* isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. Conheço perfeitamente as condições que descreve sobre o teatro brasileiro. Nós tínhamos exatamente as mesmas condições em nosso teatro antes de *O imperador Jones* ser encenado em Nova York em 1920 – papéis de qualquer destaque eram sempre representados por atores brancos pintados de preto. (Isso, naturalmente, não se aplica às comédias musicadas ou ao *vaudeville*, onde uns poucos negros conseguiram grande sucesso). Depois que *O imperador Jones*, representado primeiramente por Charles Gilpin e mais tarde por Paul Robeson, fez um grande sucesso, o caminho estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. O principal impedimento agora é a falta de peças, mas creio que logo aparecerão dramaturgos negros de real mérito para suprir essa lacuna”.

**RESUMO** – A TRAJETÓRIA do Teatro Experimental do Negro (TEN) e sua proposta de, a partir de 1944, quando foi fundado, no Rio de Janeiro, trabalhar pela valorização social do negro no Brasil, através da educação, da cultura e da arte.

**ABSTRACT** – THIS ESSAY examines the career of the Teatro Experimental do Negro (Black People’s Experimental Theater), founded in Rio de Janeiro in 1944, and its long-standing proposal to work for the social enhancement of black people in Brazil through education culture and art.

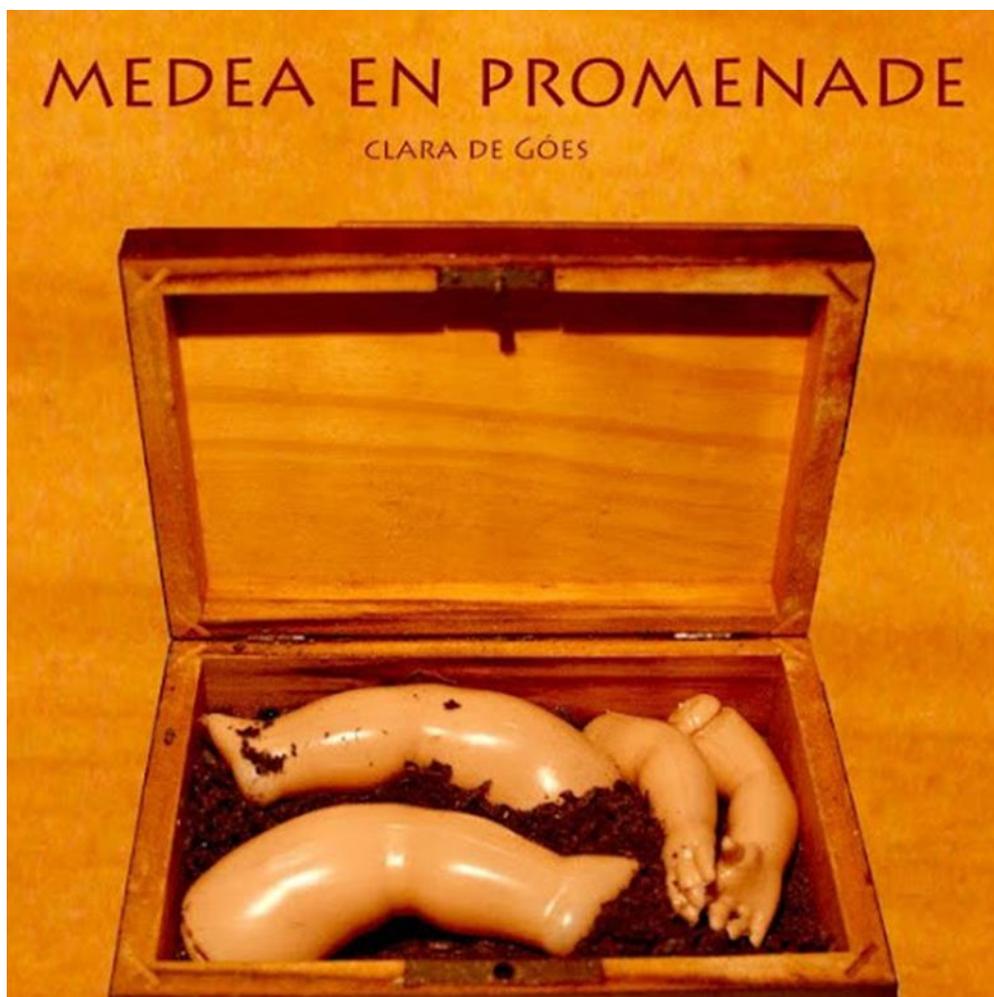
*Abdias do Nascimento* foi um dos fundadores da Frente Negra Brasileira (importante movimento iniciado em São Paulo) em 1931, criou o Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, foi secretário de Defesa da Promoção das Populações Afro-Brasileiras do Rio de Janeiro, deputado federal pelo mesmo Estado em 1983 e senador da República em 1997. É autor de vários livros: *Sortilégio*, *Dramas para negros e prólogo para brancos*, *O negro revoltado*, entre outros. Também é Professor Benemérito da Universidade do Estado de Nova York e doutor *Honoris Causa* pelo Estado do Rio de Janeiro.

Este texto foi elaborado com a colaboração de Elisa Larkin Nascimento, a partir de outros ensaios do autor. Publicado originalmente na *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 25, 1997, pp. 71-81.

Texto recebido e aceito para publicação em 5 de dezembro de 2003.

## ANEXO D – FOTOS DO ESPETÁCULO

Cartaz de divulgação 1



Fonte: Raíssa de Góes – programação visual

Cartaz de divulgação 2

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro  
e Secretária Municipal de Cultura  
apresentam

**MEDEA EN  
PROMENADE**

"A SINA DO HORROR HABITA EM MIM,  
NO ENTANTO, EU NÃO ME LEMBRO."

de Clara de Góes direção Guta Stresser

com Ana Bugarim, Francisco Taumay,  
Marcia Laviola e Vanessa Pascale

Temporada de 7 de dezembro a 13 de janeiro  
sextas, sábados e domingos às 21:00h.

Centro Cultural Municipal Parque das Ruínas  
Rua Murinho Nobre 169 - Santa Tereza.  
21 2215-0621 / 21 2224-2922

Com apresentação da filipeta desconto de 50% Classificação etária 10+

Patrocinador: RIO, SATE  
Realização: ESPELHOS  
Promoção: [Logo]  
Agente: FULCHER  
[Logo] [Logo] [Logo] [Logo]

Fonte: Raíssa de Góes – programação visual

Cena da peça: Mulher e Ama



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Cena da peça: Mulher



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Cena da peça: Corifeu e Mulher



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Cena da peça: Mulher



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Cena da peça: Ama, Mulher e Corifeu



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Cena da peça: Mulher



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Mulher e Ama, primeiro plano; Corifeu (Francisco Taunay), segundo plano



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Cena da peça: Jovem



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Ana Bugarim como Jovem (Creúsa)



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

Jovem e Ama (Sura Bertchevski)



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

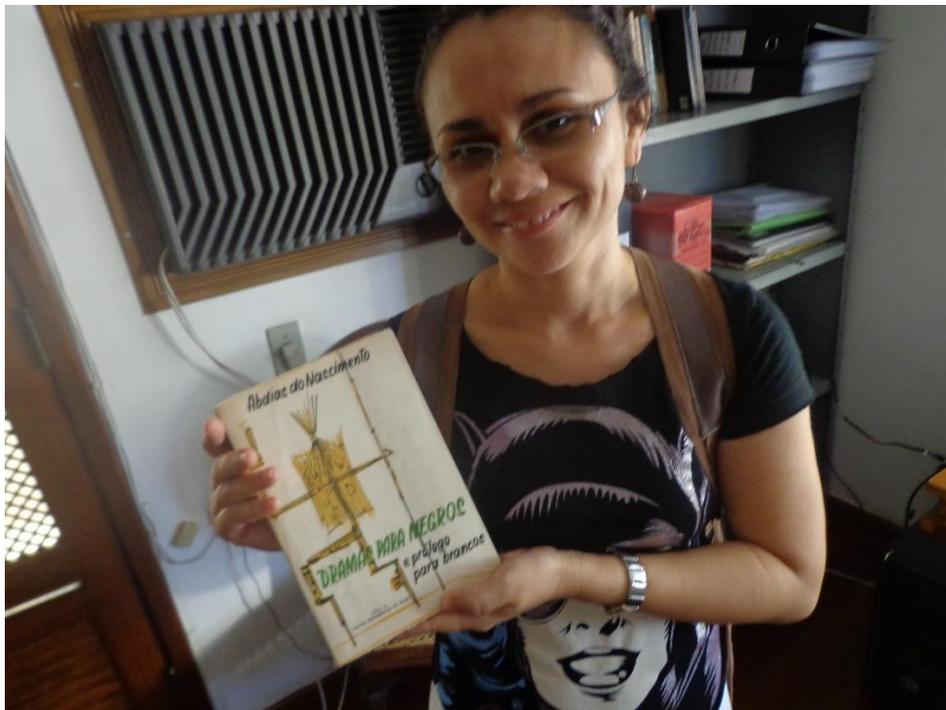
Cena final: Mulher (Vanessa Pascale)



Fonte: Assessoria de imprensa do espetáculo. Autor não informado

COLETA DE DADOS NA SEDE DO IPEAFRO, RIO, SETEMBRO DE 2014

Em mãos, um livro raro...



Fonte: Acervo pessoal.

Com a bolsista Tatiane, no acervo IPEAFRO



Fonte: Acervo pessoal.

Com Elisa Larkin, diretora presidente do IPEAFRO



Fonte: Acervo pessoal. Fotos: Lourenço Becco. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 2014

Com a professora, psicanalista e poetisa Clara de Góes, em restaurante na Lapa, após entrevista sobre a peça "Medea en Promenade". — Maio de 2013, Rio de Janeiro.



Fonte: Acervo pessoal.