

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA – LHMC

Sônia Aparecida dos Anjos

**MEDEIA EM SEUS ESPELHOS:
FIGURAÇÕES DO *PHÁRMAKON* EM EURÍPIDES, NELSON
RODRIGUES E JOSÉ TRIANA**

Belo Horizonte
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
DOUTORADO EM LITERATURA COMPARADA – LHMC

Sônia Aparecida dos Anjos

**MEDEIA EM SEUS ESPELHOS:
FIGURAÇÕES DO *PHÁRMAKON* EM EURÍPIDES, NELSON
RODRIGUES E JOSÉ TRIANA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor(a) em Literatura Comparada.

Área de Concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Belo Horizonte
2014

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

E89m.Ya-m Anjos, Sônia Aparecida dos.
Medeia em seus espelhos [manuscrito] : figurações do *phármakon* em Eurípides, Nelson Rodrigues e José Triana / Sônia Aparecida dos Anjos. – 2014.
277 f., enc.

Orientadora: Marli de Oliveira Fantini Scarpelli

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 266-277.

1. Eurípides. – Medeia – Crítica e interpretação – Teses. 2. Rodrigues, Nelson – 1912-1980. – Anjo negro – Crítica e interpretação – Teses. 3. Triana, José, 1931- – Medea em el espejo – Crítica e interpretação – Teses. 4. Teatro grego (Tragédia) – História e crítica – Teses. 5. (Medeia) Personagens fictícios – Teses. 6. Teatro cubano – História e crítica – Teses. 7. Teatro brasileiro – História e crítica – Teses. I. Fantini, Marli. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 882.3

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família, em especial à minha paciente mãe, minha doce Caroline, ao meu irmão Diovaine; aos meus verdadeiros amigos e às mulheres que deixaram suas marcas na literatura através do tempo e, agora, corporificam-se, protagonizando a escrita da tese que se segue.

À memória de meu pai.

AGRADECIMENTOS

A gratidão é um dos sentimentos que mais estimo e cultivo em minha vida. Portanto, gostaria de agradecer às muitas pessoas que, direta ou indiretamente, me ajudaram na realização desta pesquisa, que suportaram minha ausência e compreenderam que esta era mais uma das muitas fases de minha vida pessoal e acadêmica.

Manifesto minha gratidão a Deus, aos meus pais, Lourdes e José Maria, pelo impecável apoio aos estudos e esforços empreendidos na construção de minha história, pela inesgotável confiança e pelo amor incondicional.

Ao meu irmão, Diovaine, pelas conversas e pelo interesse diante do que eu buscava construir. À minha querida Caroline, sobrinha-filha, que viveu momentos de solidão durante os incontáveis momentos em que eu prestava mais atenção aos estudos do que às necessidades dela. Aos meus familiares e amigos que amargaram o isolamento, mas ficaram na torcida constante para que tudo desse certo.

À minha amiga Tereza do Carmo, companheira de jornada e por quem, desde a primeira vista, nutro profunda admiração, respeito e familiaridade acadêmica e afetiva. Aos meus companheiros de doutorado, companheiros de dúvidas, conflitos, dias de cansaço, cujas angústias e textos compartilhados jamais serão esquecidos.

À minha querida, amorosa e atenciosa orientadora Doutora Marli de Oliveira Fantini Scarpelli, por quem minha admiração só tende a aumentar. Agradeço pelo apoio, pelas palavras, sugestões e pela paciência em me receber muitas vezes para conversas e desabafos.

Aos queridos e inesquecíveis professores Doutora Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Doutor Marcos Antônio Alexandre pela contribuição preciosa no exame de qualificação, professores com quem tive a satisfação de poder conviver, ser aluna, conversar sobre meu trabalho e que em muito alargaram meus horizontes diante de minha temática. Aos

professores Doutora Lyslei Nascimento, Doutora Leda Maria Martins e Doutor Júlio Jeha, por todo carinho e contribuições nessa longa jornada. Ao meu querido orientador do mestrado em Estudos Clássicos, Doutor Teodoro Rennó Assunção, por ser o grande fomentador das minhas primeiras pesquisas no vasto campo dos clássicos.

À Ivanete Bernardino Soares, pela preciosa contribuição no diálogo com meu texto, meu pensamento e pela revisão textual. Aos funcionários da Pós-lit por demonstrarem constante preocupação com todos os alunos do curso. E a todos que, de alguma forma, contribuíram para esse momento, meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

O objetivo desta tese é a análise de personagens singulares da dramaturgia – Medeia, Virgínia e María –, inseridas respectivamente nas peças *Medeia*, de Eurípides; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *Medea en el espejo*, de José Triana. A escolha das peças justifica-se pelo ponto de contato entre elas no que diz respeito ao conteúdo temático: as protagonistas criadas por autores tão distantes no espaço e no tempo compartilham, todas, a ação de assassinar os próprios filhos, crime considerado terrível e monstruoso. A intenção é analisar, sobretudo, a adaptação do mito realizada por Eurípides; as releituras dos dramaturgos brasileiro e cubano referidos, e também a performance realizada pelas personagens a partir da análise do duplo sentido do termo “*phármakon*” (remédio ou veneno) em a *Farmácia de Platão*, de Jacques Derrida. Pretendeu-se analisar os crimes da feiticeira Medeia, em Eurípides; do médico Ismael e da branca Virgínia, em Nelson Rodrigues e de María, em José Triana. Medeia, Ismael, Virgínia e María têm em comum o conhecimento e a habilidade com o uso do *phármakon* para a realização de alguns de seus crimes, seja no campo do conhecimento prático ou na esfera da palavra. Nesse sentido, o crime e a violência não seriam frutos da força física, mas de um “conhecimento” capaz de promover a mutilação ou a morte.

Palavras-chaves: Tragédia; Infanticídio; Adaptação; Paródia; *Phármakon*.

ABSTRACT

This thesis aims at analyzing unique drama characters –Medea, Virginia and María– respectively from *Medea*, by Euripides; *Black Angel*, by Nelson Rodrigues and *Medea in the mirror*, by José Triana. The choice for such plays is because they share a common theme: their protagonists, although created by authors as distant in space and time, end up murdering their children, a crime considered heinous. The main idea is to examine the myth adaptation held by Euripides, the rereadings performed by the Brazilian and Cuban playwrights, and also the characters performance, based on the double meaning of the word “*pharmakon*” (drug or poison), as it is defined in *Plato’s pharmacy*, by Jacques Derrida. This study analyzes the crimes of the following characters: the sorceress Medea, in Euripides’s play; the physician Ismael and the white woman Virginia, in Nelson Rodrigues’s and María, in José Triana’s. Medea, Ismael, Virginia and María share the knowledge about *pharmakon* and the skill to use it to perform their crimes in terms of both praxis and discourse. In this sense, crime and violence do not derive from physical strength, but from “knowledge” able to promote mutilation or death.

Keywords: Tragedy; Infanticide; Adaptation; Parody; *Pharmakon*.

RESUMEN

El objetivo de esta Tesis es analizar tres singulares personajes de la dramaturgia: Medea, Virginia y María, que pertenecen, respectivamente, a las obras: *Medea*, de Eurípides; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues y *Medea en el espejo*, de José Triana. La elección de las piezas se debe a que las protagonistas de las obras fueron creadas por autores que se encuentran en distintos contextos históricos y lejanos unos de los otros en el espacio y en el tiempo, sin embargo, poseen en común haber asesinado a sus propios hijos, crimen considerado terrible y monstruoso. Analizaremos, sobretodo, la adaptación del mito realizada por Eurípides, las relecturas de los dramaturgos brasileño y cubano y también la performance de los personajes a partir del análisis del doble sentido del término “*phármakon*” (remedio o veneno) presente en *La Farmacia de Platón*, de Jacques Derrida. Así, se pretendió analizar los crímenes de la hechicera Medea, en la obra de Eurípides, los crímenes del médico Ismael y los crímenes de la blanca Virginia, en la obra de Nelson Rodrigues y, por último, los crímenes de María en la obra de José Triana. Medea, Ismael, Virginia y María tienen en común el conocimiento y el uso del *phármakon* en la realización de algunos de sus crímenes, sea en el campo del conocimiento práctico o de la palabra. En este sentido, el crimen y la violencia no serían frutos de la fuerza física, sino de un “conocimiento” capaz de promover la mutilación o la muerte.

Palabras-clave: La Tragedia ; El Infanticidio; La Adaptación; Parodia; *Pharmakon*.

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

RESUMEN

INTRODUÇÃO..... 09

CAPÍTULO I – ESTUDOS COMPARADOS: UMA REVISÃO TEÓRICA..... 25

1.1 A tradição e o contemporâneo..... 28

1.2 Ecos da tradição: a *paródia*, a *apropriação* e a *adaptação*, na recriação dos clássicos
..... 36

1.2.1 Ecos da paródia: a recriação como homenagem 37

1.2.2 A adaptação e a apropriação como *ecos* da tradição..... 40

1.3 À sombra da tradução: uma forma de reler os clássicos 47

CAPÍTULO II - RELEITURAS ESPELHADAS DE MEDEIA: O ENTRECruzAMENTO ENTRE A TRADIÇÃO
CLÁSSICA E A TRAGÉDIA MODERNA 57

2.1 O doce e o amargo *phármakon* de Medeia 69

2.2 O *phármakon* sacrificial na releitura masculinizada de Medeia, em Nelson Rodrigues
..... 92

2.3 Os espelhos e o *phármakon* em *Medeia en el espejo*, de José Triana..... 110

CAPÍTULO III - *ENTREMEDEIAS*: A PALAVRA COMO “*PHÁRMAKON*” 135

3.1 Amargo e doloroso é o testemunho..... 141

3.2 Amargo e doce é o *phármakon* da vingança 151

3.3 O *phármakon* é a monstruosidade mergulhada na escuridão..... 182

3.4 O *phármakon* é a morte e a vida na redenção pelo espelho 204

CAPÍTULO IV - FIGURAÇÕES ESPELHADAS: A VOZ DO CORO É A VOZ DE QUEM?..... 234

4.1 O lamento das mulheres de Corinto 236

4.2 Negras velhas a carpir 245

4.3 Espelhos estilhaçados: o canto dos “comuns” 250

CONSIDERAÇÕES FINAIS 259

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 266

INTRODUÇÃO

O presente trabalho insere-se na Área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Escolher um tema de pesquisa parece tarefa fácil, porém demanda o sopesamento de afinidades, aptidões e, além disso, a consideração sobre o que o tema pode trazer de frutífero ao mundo acadêmico, representado, de alguma forma, pelo pesquisador durante o processo de elaboração da tese. Justificar a escolha por um tema e não por outro é, portanto, o primeiro passo na defesa de uma pesquisa e, no caso desta, atrevemo-nos a dizer que inúmeros incidentes levaram-nos a temática deste trabalho.

O tema nasceu a partir de uma palestra sobre o *Teatro Experimental do Negro*, realizada em 31 de maio de 2009 na Faculdade de Educação, na qual Nelson Rodrigues fora citado a partir da menção à peça *Anjo Negro*. A questão do negro foi o que nos aproximou da temática e instigou em nós o desejo de compreender melhor o que aquele texto poderia produzir enquanto objeto de pesquisa.

A partir da influência das reflexões sobre a tragédia grega, desenvolvidas durante a pesquisa de mestrado, nos enveredamos pela primeira proposta de pesquisa tentando identificar, no referido texto, a “ressonância” da tragédia grega. Por razões tão obscuras quanto o sentido do trágico na atualidade, poderíamos dizer que a escolha por *Medeia*, de Eurípides, deveu-se ao drama ainda inevitavelmente desperto em nós da mãe que mata os filhos, dilema igualmente presente na dolorosa relação familiar descrita por Nelson Rodrigues.

Vale acrescentar que a figura de *Medeia* já era conhecida do espectador de Eurípides, dramaturgo que provavelmente dispunha de uma vasta teia mitológica quando começou a escrever sua *Medeia*, personagem da qual já se ocupara na tragédia perdida *As Pelíades*. A

Medeia euripidiana é, assim, o resultado da síntese de diversas sequências míticas; síntese da qual sobressaem características como a ascendência divina, o temperamento indomável, a irracionalidade/racionalidade e o desejo de vingança, para ficarmos em apenas alguns. É essa versão que viria a influenciar a obra de autores posteriores como Nelson Rodrigues e José Triana.

Portanto, a escolha por Medeia deveu-se principalmente ao fato de o tema da peça aproximar as duas protagonistas distanciadas no tempo: Medeia e Virgínia, as mães assassinas que, por motivos diversos em cada caso, eliminaram a própria prole. Acreditamos ainda que Medeia também se reflete nas ações do médico Ismael, outra personagem de Nelson Rodrigues, em razão das características que o colocam no centro da cena, configurando-o como fator importante para nosso estudo.

Entretanto, no intervalo entre disciplinas e congressos, uma nova obra despontou nesse universo em que o mítico se fortalece quando recuperado em sua potência: *Medea en el espejo*, do cubano José Triana, a terceira das obras que compõe o universo dessa pesquisa. O nosso contato com esse texto deu-se em razão de uma eventualidade. Feliz acaso (afortunada *moira*) que nos apresentou essa obra e nos fez descobrir eles até então desconhecidos para nós em três textos distantes no espaço e no tempo, mas que trazem elementos que se em alguns aspectos os distanciam os aproximam por outros vieses.

Nesse sentido, para alcançar os objetivos propostos, a pesquisa priorizou a compreensão teórica e analítica de alguns procedimentos artísticos que se mostraram recorrentes nas obras selecionadas, dentre eles a paródia, a adaptação e a apropriação. Além disso, procedemos também a um estudo sobre o processo de tradução, tão importante no tratamento de textos estrangeiros. Porém, acreditamos que, independentemente da estratégia utilizada para isso, os autores do passado são avidamente devorados pelos autores

contemporâneos para que, depois, estes devolvam ao mundo, devidamente digerido, um novo texto.

Nosso primeiro ponto de confluência entre os textos foi o papel do *phármakon* e sua ambiguidade na ação dos protagonistas, visto que sinaliza para as potencialidades do tema e para as inusitadas possibilidades de sua recuperação em novas conjunturas. Em Nelson Rodrigues, por exemplo, Medeia é dupla, foraz, macho e fêmea, vítima e algoz, instaura-se na personagem Ismael, o pai, pois dá lugar a um médico que sofre as mazelas do preconceito racial, mas também é Virgínia, a mãe violada, simultaneamente. Em José Triana, a personagem María transfigura-se gradativamente na Medeia euripídiana e vale-se da manipulação das “drogas” para atingir seus inimigos. Assim, valer-nos-emos das reflexões de Jacques Derrida a esse respeito, explicitadas em *A farmácia de Platão*. A leitura derrideana da fortuna crítica do texto de Platão pontua a ambivalência da tradução do termo *phármakon*, para o qual se estabeleceu no mais das vezes uma equivalência como remédio e também veneno, mas que bem poderia ter sido traduzido como “droga”. Essa interpretação empreendida por Derrida corrobora nossa leitura porque consideramos, para além das “drogas” (remédios e venenos) utilizadas pelas personagens em estudo, a fala tão valiosa quanto um remédio e tão perniciosa como um veneno. A persuasão que ganha o ouvinte por meio da fala é um *phármakon*, e esse discurso pode ser tanto favorável quanto desfavorável, levando o bem-estar para quem engana através do enunciado e o mal para quem se deixa conduzir pelo mesmo.

Jean-Pierre Vernant escreve que o *pharmakós* significava também “bode expiatório”, cuja expulsão purificava a *pólis* (VERNANT, 1999: 284). René Girard, o significado da palavra *phármakos* em grego é simultaneamente o veneno e o seu antídoto, qualquer substância cujo resultado poderia ser maléfico ou benéfico, dependendo da dosagem, do manipulador e das circunstâncias desse uso (GIRARD, 1998: 124). Jacques Derrida alinha os

termos: *phármakon* – *pharmakéia* – *pharmakéus* – *pharmakós*. Inicialmente ele nos apresenta a escrita como um *phármakon*, tendo o *Fedro*, de Platão, como referência (DERRIDA, 2005: 77-84).

Ao tratar de Theut, Derrida nos mostra que Platão toma emprestada “a identidade de um personagem, Thot, o deus da escritura” (DERRIDA, 2005: 31). No mito egípcio Theut (ou Thot – deus egípcio da magia, de todos os ramos de sabedoria, das artes, da morte e também da medicina, a quem se atribuía a invenção da escrita), relido por Derrida, a escrita é caracterizada como *phármakon* – termo que significa tanto remédio quanto veneno (drogas) indicando o caráter ambivalente da escrita. Thot ainda participa frequentemente de complôs, de operações pérfidas e manobras de usurpação. O deus da escritura, que sabe pôr fim à vida, cura também os doentes (DERRIDA, 2005: 35-39). As personagens em destaque também serão hábeis na manipulação das drogas e da palavra, engendraram complôs e ações cuja ambivalência corresponde ao próprio *phármakon*.

É preciso destacar que o conceito de *pharmakéia* não se restringe ao uso do *phármakon*, mas prolonga-se através da manipulação de sortilégios, encantamentos e magias. *Pharmakéus* ou *pharmakós* designa o preparador de drogas, feiticeiro, ou simplesmente aquele que dá o remédio ou o veneno a alguém.

Desta forma, as três peças supracitadas, *Medeia*, *Anjo Negro* e *Medea en el espejo*, trazem informações sobre o ato de falar (o discurso), o uso e manipulação das drogas (remédios/venenos), como um *phármakon* – substância capaz de curar e de provocar a morte. E, aparentemente, as personagens provam da ambiguidade desse signo que se apresentou como solução para o conflito que enfrentam: a morte dos filhos.

Teríamos, nesse caso, a presença do *phármakon* em *Medeia* (uma *pharmakís*), em *Ismael* (*pharmakéia*) e *Virgínia* e em *María*, além disso, a protagonista cubana vale-se da possessão espiritual para agir. Essa relação com o *phármakon* funcionaria também – para

além da recorrente tradução que a apresenta como remédio/veneno – como o potencial do uso da palavra para o bem ou para o mal, segundo as intenções de quem a utiliza.

Derrida nos coloca a impossibilidade de tradução desse termo, e ainda, o processo decisório ao qual ele fora submetido, fundamentando seu caráter polissêmico que permitiria traduzir a mesma palavra por remédio ou veneno. Seguindo esse raciocínio, as ações descritas nos textos dramáticos valem-se do *phármakon* para remediar uma situação em prejuízo de outra. Assim, a manipulação de remédios e/ou a fabricação de venenos mortais se configuraria como um poderoso elo entre as personagens Medeia, Ismael e María, bem como o uso do discurso para enganar e vencer os oponentes. Ademais, este mesmo *phármakon* converter-se-ia em remédio e alívio para as dores da humilhação despertados no íntimo de Medeia; serviria para inserir Ismael numa sociedade que não o aceitava e, por fim, reconstituiria a afrodescendência de María.

Tendo em vista que o principal objetivo dessa pesquisa é investigar as figurações do *phármakon* na dramaturgia, tendo como objeto de estudo as personagens Medeia, do grego Eurípides, Ismael e Virgínia, do brasileiro Nelson Rodrigues e María, do dramaturgo cubano José Triana, importa partirmos para um problema delicado de identificação: em que medida se pode falar, de fato, na presença de um texto em outro? Quais seriam as fronteiras dessa possível apropriação e/ou diálogo intertextual? Qual o papel da tradição nesse processo de reatualização das obras de distintos contextos e tempos?

Nosso desejo é pensar nos impasses enfrentados pela tensão tradição/modernidade que pressupõe a aproximação/distanciamento de contextos e imaginários diversos. Nesse diálogo entre obras, o tema da tradição é efetivado e, no sentido de buscar o novo, teríamos, assim, a flexibilização do antigo, esse “*ir além de*” e o transpor dos campos de estudos da literatura comparada, que podemos e devemos ultrapassar.

Essas perspectivas de pesquisa fundamentam, portanto, o título deste trabalho: *Medeia em seus espelhos: figurações do phármakon em Eurípides, Nelson Rodrigues e José Triana*. A pesquisa esboça a metáfora do espelho em seu sentido primordial, ou seja, o espelho a nos oferecer, simultaneamente, a imagem do real e o seu duplo. Tal pressuposto desperta em nós questionamentos: qual é o modelo ou cópia? Qual é o duplo? Em primeiro lugar, devemos ressaltar que para afirmarmos a existência de um duplo precisamos de um original. Ou seja, toda duplicação pressupõe um original e uma cópia, a obra e seu reflexo, o corpo e a sombra (ROSSET, 2008: 45). O tema do duplo também foi tratado na *República*, quando Platão aludiu sobre a duplicidade na alegoria da caverna, refletindo sobre a existência de dois mundos: um mundo real e um outro mundo perceptível através das sombras e da ilusão (PLATÃO, 2004: 225). Clément Rosset realiza uma incursão sobre o duplo em *O real e seu duplo*, focando sua análise no real e na fuga do real através da ilusão e do desdobramento da personalidade. Num ensaio filosófico acerca do que é real e o que duplo, credits à ilusão a forma mais usual de distanciamento da realidade, a criação de uma nova perspectiva, uma outra maneira de perceber e ver o mundo. A ilusão nesse sentido seria uma proteção contra a realidade diante de nossos olhos (2008: 13-15).

Acreditamos que, no campo da literatura comparada, o tema do duplo reina quase absoluto, em todo caso reiterado em diversas épocas e por inumeráveis autores. Também evidente é a analogia do duplo com os espelhos, o que permite suscitar o modo como um “clássico” opera a *mimesis* da *mimesis*. Assim, dividido entre leitura e releitura, o leitor crítico de obras clássicas vê-se em uma encruzilhada em que tem de manter um olhar direcionado para o texto em sua época de produção, e outro para o texto revivido, como literatura, em um dado momento arbitrado como recorte de análise (PIGLIA, 1991: 61).

Portanto, a temática do duplo representa as aproximações e as divergências que uma obra poderia ter em relação a outra. Ocorre, desta forma, que, na produção de uma nova obra

com uma menor ou maior inflexão sobre os “clássicos” pertencentes à biblioteca do “novo escritor”, a obra atual provoca, entre os leitores, o gesto de reler os “clássicos” e atualizar sua obra. Isso desencadearia um contínuo movimento, confundindo, aproximando e contrapondo esses textos. Acreditamos que a obra original está a transvestir-se, a dividir-se, a duplicar-se, sem deixar de ser ela mesma ao refletir-se no “espelho”. Além disso, a figuração do espelho nos remete a tantas metáforas quantas pode criar a nossa imaginação. No caso dos textos escolhidos, tradição e modernidade são colocadas frente a frente, como numa estrutura especular. Nesse sentido, o espelho pode alcançar trajetórias e ângulos, que nossos olhos, em decorrência de sua limitação, não seriam capazes de ver.

Tal percepção nos possibilita confrontos, desdobramentos e inversões, pois é um dos principais instrumentos de construção do olhar. Além disso, os espelhos nos apresentam um caminho para compreendermos a apropriação dos clássicos como matéria-prima para novas criações, demonstrando, assim, que, a questão de como ler e adaptar os clássicos ganhou crescente espaço nos estudos literários e culturais da modernidade e da contemporaneidade.

Tendo essa questão em vista, o *corpus* teórico escolhido para o presente trabalho dialoga com o leitor/espectador do limiar das grandes transformações dos meados do século XX, em função da atualização do enredo nos determinados contextos históricos em que reaparece, porque as personagens compartilham os conflitos, angústias e emoções que possibilitaram, malgrado as diferenças, alguma identificação. Assim, as releituras estarão inseridas cada qual em seu contexto histórico e com ele também dialogam, guardando as relações de diferença a partir de aspectos convergentes, a exemplo de recursos cênicos, a retomada dos mitos, a construção de personagens e a temática dos crimes familiares, sobretudo o infanticídio. Assim, podemos afirmar que Medeia reflete-se nos diversos espelhos das releituras propostas para figurar neste trabalho.

Dentre os principais pesquisadores em literatura comparada no Brasil, optamos por Tânia Carvalhal, Eduardo Coutinho, Sandra Nitrini, dentre outros (citados na bibliografia), a fim de compreendermos, discutirmos e analisarmos conceitos basilares a essa proposta de pesquisa: o conceito de tradição e tradução. Retomamos, principalmente, as concepções expostas por Giorgio Agamben, “O que é o contemporâneo e outros ensaios”, Gerd Bornheim, em “O conceito de tradição”; Ricardo Piglia, em “Memória y tradición”; T.S.Eliot, em “Tradição e talento individual”; e por Walter Benjamin, em “A tarefa do tradutor”. O conceito de paródia, adaptação e apropriação também são vieses importantes para a fundamentação das propostas dos autores contemporâneos. Para tanto, apoiar-nos-emos principalmente nas teorias de Linda Hutcheon, “Uma Teoria da Paródia”; Margarete Rose, “Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern”; Daniel Sangsue, “La Parodie”; e Julie Sanders, em “Adaptation and Apropriation”, na qual a autora discorre sobre a importância dos conceitos de adaptação e apropriação, percorrendo importantes estudos sobre as diversas possibilidades de se abordar o mito na literatura.

Em consonância com as nossas intenções, para citar alguns nomes mais representativos, optamos por analisar a tragédia grega *Medeia*, principalmente à luz de Aristóteles, Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, Albin Lesky, Jacqueline de Romilly, Suzanne Said, Mircea Eliade, Peter Szondi e Bernard Knox. Para repensarmos o conceito de tragédia na modernidade, faremos uma breve avaliação da teoria de Raymond Williams e, em relação à teoria teatral, selecionamos os estudos de Patrice Pavis e Hans-Thies Lehman. Especificamente sobre a teoria do teatro brasileiro, optaremos pelas obras de Sábato Malgadi e Leda Maria Martins, necessários para uma visão geral da teoria do teatro, para a análise do espetáculo, do trabalho e do planejamento teatral.

Certamente não poderíamos deixar de pensar sobre o universo de Nelson Rodrigues a partir dos estudos de Ruy de Castro, Adriana Facina, Edinyr Fraga e Sábato Malgadi,

importantes nomes que trouxeram luz à obra de um autor que, por muito tempo, quiçá até a atualidade, ainda assombra devido à predileção por temas mórbidos.

Algumas pesquisas sobre José Triana serão utilizadas para compreendermos melhor a dimensão e a importância da reconstituição do mito em Cuba, quase sempre associado ao processo empreendido pela Revolução Cubana. Dentre outras, destacamos as pesquisas de Luiza de Nazaré Ferreira, Carolina Ramos Fernandez, Elina Miranda Cancela, Gabrielle Croguennec-Massol.

Portanto, para sustentarmos a relevância do tema, devemos sempre nos questionar onde e em que medida os autores mortos afirmam sua imortalidade nos do presente (ELIOT, 1989: 22). Para evitar desvios desnecessários, os autores do presente, dotando-se não somente de aproximação por semelhança, mas também por diferença em relação ao texto da tradição por eles lida, expressam uma atitude de admiração e/ou respeito em relação aos do passado a fim de inserirem-se na tradição e dela participar; pois a herança do passado é algo tão somente obtido mediante grande esforço.

Nesse sentido, a apropriação dos clássicos tornou-se uma prática recorrente na contemporaneidade, e o debate em torno de como lê-los e adaptá-los ganhou voz ativa no campo dos estudos literários (PAVIS, 2008: 57-58). Portanto, a investigação comparativista permite-nos estabelecer o estranhamento, a diversificação, a pluralidade e a singularização daquilo que parece empiricamente diferente ou semelhante no que se refere aos autores e textos selecionados para estudo. Nesse sentido, Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores” muda o mapa moderno e contemporâneo da literatura comparada quando afirma que um escritor não é original por ser único, mas porque cria seus precursores. Não obstante, nenhum autor escolhe quem o precederá, esse trabalho cabe exclusivamente ao leitor (BORGES, 1999: 98).

Borges discute, por exemplo, como os textos, reescritos e submetidos, agora, a outros sistemas de valoração têm seu reconhecimento literário alterado. Nenhuma interpretação ou leitura é igual a que nos antecedeu, por isso sempre uma releitura. Logo uma aproximação com o texto fonte, em alguma medida conhecido e, em outra parte, estranho, nos permite, por exemplo, pensar o ressignificado de um clássico. Em nosso caso, as reverberações de *Medeia*, de Eurípides, em obras futuras. Além disso, o intervalo de tempo entre as obras produz uma ressignificação do lido, justificada pela existência de outras experiências estéticas. A tensão entre a leitura anterior e as releituras contemporâneas implicaria a reorganização e novas possibilidades de leitura em relação às obras predecessoras da produção atual.

Uma análise prévia de nosso corpus ficcional aponta para diversas questões relativas não apenas ao fazer artístico da contemporaneidade, mas também à identidade cultural e à atualização dos temas gregos em função das condições culturais brasileiras e, respectivamente, cubanas. Ou seja, nota-se que os autores entrelaçam os temas clássicos e apontam para Eurípides como seu predecessor. Temos, sobretudo, o trágico sob o ponto de vista da modernidade, em especial referente aos anseios e conflitos enfrentados pelo homem contemporâneo. Assim, em suas controvertidas releituras do trágico, eles não apresentam uma irrefletida e mera imitação dos autores gregos do passado, mas demonstram consciência de seu tempo e uma nítida percepção do passado cujos traços, não obstante as diferenças, persistem no presente.

Portanto, desejamos analisar as reverberações e ressonâncias do teatro antigo sob a orientação da literatura comparada, observando a historicidade das obras e sua contribuição aos estudos literários e à teoria da literatura. Quanto ao método utilizado para a análise, optamos pela Literatura Comparada por esta consistir em uma abordagem que ultrapassa as fronteiras da linguagem enquanto meio de expressão, quando refletimos sobre seus limites, afinidades e contrastes (CUNHA, 1998: 65-57). Realizaremos, a partir daí, um movimento

duplo sobre os textos que pretendemos analisar, que seja simultaneamente centrípeto (para dentro do texto) e centrífugo (para fora do texto), estabelecendo um diálogo com a cultura e a história, sem perder de vista o literário e a tradição (MARQUES, 2002: 57-58). Portanto, em primeiro lugar, definiremos Literatura Comparada, identificaremos seus limites, seu campo metodológico e disciplinar (Idem: 50).

Para além da natureza plural do comparativismo e do vasto campo do conhecimento literário (CARVALHAL, 2006: 8), a Literatura Comparada define-se como uma disciplina do campo das ciências da literatura que interpõe e contrapõe textos de diferentes línguas e culturas, identificando neles suas convergências e divergências (Idem: 31). Assim, precisamos compreender que comparatismo não é um fim em si mesmo, mas um procedimento interpretativo (Idem: 7) que contribui para a elucidação de questões literárias exigentes de perspectivas alargadas (Idem: 85) e com objetivos bem definidos. Sob essas diretrizes, pode-se esperar que Literatura Comparada, enquanto disciplina, forneça ao crítico literário um instrumental capaz de enfrentar os problemas suscitados pelo confronto entre obras. Neste sentido, a definição do objeto da Literatura Comparada fornecida por Marius-François Guyard é exemplar quando estabelece o comparatista como sujeito de fronteira, capaz de se adaptar às leituras, aos contextos linguísticos e culturais entre literaturas.

As orientações de Guyard devem ser atendidas de tal modo que o inventário das relações intertextuais seja efetuado com a ressalva de que não se trata de mera contabilidade, com o intuito de se estabelecer uma relação de dependência cultural, mas uma busca pelas matrizes poéticas do texto (1994: 97). Portanto, as ferramentas e as balizas do comparativismo deverão ser constantemente calibradas para as nossas investigações: noções como o estudo de fontes e influências, originalidade ou dependência cultural, tão presentes no curso do desenvolvimento histórico da disciplina, deverão ser reformuladas de acordo com as peculiaridades de cada época: o contexto grego, o brasileiro e o cubano, em nosso caso

particular. Para a compreensão dessas e outras premissas, far-se-á profícua também uma elaboração sobre o conceito de *tradição*.

Podemos compreender a relação díspar e intensa de um cânone com seu passado cultural através da conjunção de elementos ambíguos e contraditórios como recusa e apropriação. O aprofundamento no passado é, ao mesmo tempo, considerado sob a perspectiva de uma ruptura parcial com o presente vivido, e, por outro lado, presentificado através da grande inovação trazida pela nova obra. Tal aprofundamento constitui-se ainda como um mergulho concomitante nas profundezas do tempo e do homem. Dessa maneira, os sucessivos textos que se cogeminam adquirem uma forma de unidade capaz de refletir as mudanças socioculturais que perpassam determinada obra.

A partir desta abordagem, é possível considerar que o legado tratado de forma tradicionalista, como uma relíquia do passado, fica sujeito a ser cristalizado e a perder a validade, na medida em que as sucessivas gerações da comunidade praticante aderem a novos costumes. Já o legado não cristalizado acompanha o movimento de seus praticantes, sendo acionado e atualizado por uma rede de relações e diálogos com elementos surgidos posteriormente.

Portanto, comparar não se limita apenas ao campo das contraposições e influências, mas se expande ao campo das investigações, indagações, formulações e reformulações de questões pertinentes ao literário enquanto processo artístico e cultural (CARVALHAL, 1991: 11). Por isso, temos, como se disse, a necessidade primordial de constante calibragem e aferição das ferramentas de interpretação literária para se executar a tarefa comparatista (CARVALHAL, 2006: 85).

As lições acerca do processo de emulação, os empréstimos, as cópias, as citações, as paráfrases, as alusões e as inversões irônicas utilizadas tornaram-se, pelo menos em parte, constitutivos de novas obras. Desse modo, as produções mais recentes criavam com suas

antecessoras uma necessária e intrincada rede de intertextualidade que não apenas valorizava a nova produção literária pelo seu caráter de preciosismo e erudição, mas possibilitava aos autores a revitalização dos temas abordados, adequando-os às diversas contingências de seu tempo presente. Para Julia Kristeva, o fenômeno da intertextualidade é visto como alicerce de qualquer obra literária, já que todo texto nos remeteria a outros textos (2005: 105).

Uma vez selecionados os textos que se pretende estudar, cumpre observar os pontos merecedores de atenção em suas semelhanças, discrepâncias e reconstruções. Nossa análise não deve limitar-se à comparação dos aspectos formais e temáticos entre os textos em diálogo; as principais determinantes são as alterações efetuadas em função da mudança do tempo-espaço, do imaginário cultural e do modo e da estrutura mediante os quais o novo autor constrói sua própria obra. Um texto clássico é um contingente polívoco enriquecido por uma complexa rede de intertextos acumulados através dos séculos. Ao examiná-lo, pretendemos identificar a ressonância da tradição clássica nos autores selecionados a partir da retomada do mito, do simbólico e da ação trágica na estrutura das peças: o assassinato dos filhos pela mãe (LOPES, 2007: 223).

Estaremos atentos à necessidade de se inserir cada obra em seu respectivo contexto antes de se praticar qualquer comparação; pensando o momento histórico em que viveram os artistas. Não obstante, ora se acentuará a distância cultural e histórica entre o texto antigo e a sociedade atual, ora se tentará reduzir essa distância, identificando elementos ou signos próprios da contemporaneidade.

Vale acrescentar que no período modernista era comum afirmar que a tradição deveria ser criticamente digerida em nosso “estômago cultural” para que, desse processo, ocorresse uma transformação *possível* ou *desejável* (JOBIM, 2004: 56). Assim, usar elementos de tradições e de culturas diferentes, o “passado plural”, seria um gesto de ruptura por provocar surpresa e por acionar o inesperado, apagando as oposições entre o original e o novo.

Reiteramos a necessidade de não se perder de vista tanto o legado cultural já existente, como também, já que igualmente importante, o contingenciamento histórico do momento da produção de cada uma das obras. Além disso, a análise de toda e qualquer obra exigiria um certo tipo de visão capaz de focalizar tanto a tradição literária quanto as suas contingências históricas. Eurípides, Nelson Rodrigues e José Triana nos permitem o contato com obras que oferecem múltiplos níveis de interpretação ensejados por uma aproximação com o mito clássico, daí o uso da metáfora do espelho.

Assim, visando alcançar os objetivos propostos, organizaremos a reflexão desenvolvida nesta tese a partir de quatro capítulos. O primeiro, intitulado “Estudos comparados: uma revisão teórica”, apresentará uma investigação sobre o histórico da literatura comparada aplicado a textos clássicos, com especial enfoque das abordagens crítico-teóricas que se debruçaram sobre o passado greco-latino, seus principais conceitos, métodos e formas de recepção. Tratamos também das relações de dependência e originalidade, do percurso da tradição, da paródia, da apropriação, da tradução e da adaptação na releitura dos clássicos. Para a compreensão dessas e de outras premissas, o desenvolvimento dos conceitos de *tradição*, *paródia*, *apropriação*, *tradução* e *adaptação* será necessário e relevante para nossa pesquisa, visando, sempre, o diálogo entre a Literatura Comparada e os estudos clássicos. Portanto, nosso primeiro passo será conceituar e compreender a Literatura Comparada como metodologia de análise de textos que se comunicam de alguma forma, em especial aplicada aos estudos clássicos, apresentando o conceito de tradição como fundamental para os estudos sobre a origem e a originalidade da escritura. Também conceituaremos e analisaremos, a partir dessa perspectiva metodológica, os termos paródia, apropriação e adaptação, vistas como estratégias profícuas para o procedimento comparativista.

No capítulo dois, denominado “Releituras espelhadas de Medeia: o entrecruzamento entre a tradição clássica e a tragédia moderna”, empreenderemos, através da distinção entre o gênero trágico grego e a tragédia moderna, um breve histórico do tragediógrafo Eurípides e dos dramaturgos modernos Nelson Rodrigues e José Triana, iniciando, assim, um processo comparativo entre os três autores, visando identificar semelhanças e diferenças entre eles. Neste ponto, abordaremos uma questão inevitável: que significado esse mito poderia nos oferecer a partir da recepção e recriação desses dramaturgos? Ocupar-nos-emos, assim, das recriações e das repercussões do mito de Medeia na cena contemporânea e na América Latina, sobretudo em Cuba e no Brasil.

A partir da análise do duplo sentido do termo “*phármakon*” (remédio ou veneno) em a *Farmácia de Platão*, de Jacques Derrida, analisaremos os crimes da feiticeira Medeia, em Eurípides, os crimes do médico Ismael em *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e os de María, em *Medea en el espejo*, de José Triana. Medeia, Ismael e María têm em comum o conhecimento e o uso do *phármakon* na realização de alguns de seus crimes. Nesse sentido, o crime e a violência não seriam frutos da força física, mas de um “conhecimento” capaz de promover a mutilação ou a morte.

No terceiro capítulo, nomeado “Entremedeias: a palavra como ‘*phármakon*’”, veremos que, a partir da fala dessas personagens (Medeia, Ismael e María), a palavra se constitui enquanto *phármakon*, veneno e remédio, que, em sua ambivalência, poderá desencadear o bem ou o mal. Com base n’*A farmácia de Platão* (DERRIDA, 2005) e no texto *La curación por la palabra*, de Pedro Lain Entralgo, procuraremos identificar a dualidade do *logos* que, dependendo dos objetivos dos enunciados, pode enganar, iludir, trazer a vida ou a morte, a mentira ou a verdade, o que, ademais, dependerá das intenções de quem fala. Analisaremos, sobretudo, as cenas que tratam da narração literária do assassinato dos filhos como um gesto de “ternura” terrível e doloroso. Apontaremos, sobretudo, as artimanhas da

enunciação na justificativa de cada uma das mães para matar seus respectivos filhos. Neste capítulo, estabeleceremos, ainda, uma comparação entre as personagens Medeia, Virgínia e Maria; associadas, guardadas as relações entre os pares de cada peça, a Jasão, Ismael e Julián. Procuraremos, assim, identificar os possíveis entrecruzamentos entre as personagens trágicas, ou seja, como se manifestam, em cada um deles, a cegueira e a visão, as luzes e as trevas, o amor destrutivo, a dissimulação e a morte, o herói trágico e a moira má, o preconceito e a aceitação da diversidade. Nesse sentido, tentaremos, com base na metáfora do espelho, compreender como o mito de Medeia se desloca e se traduz em distintos espaços e épocas.

No quarto e último capítulo, “Figurações espelhadas: a voz do coro é a voz de quem?”, apresentaremos uma inter-relação entre o coro grego, de Eurípides, o coro das negras carpideiras, de Nelson Rodrigues e o coro dos “comuns”, em José Triana. A matriz profundamente religiosa do coro nos alerta para a preciosidade das peças e para a valoração do sentimento religioso em cada um dos textos. Em Eurípides, o coro das mulheres de Corinto ilustra o que buscaremos apontar nas demais obras, tendo em vista que, em Rodrigues, o coro modernizado, formado por dez pretas idosas e descalças, serve, como na tragédia grega, para mostrar ao espectador a opinião de alguém que está fora da tragédia. Por sua vez, o coro em Triana, recriado com tipos da sociedade cubana marginal, se manifesta através da dança, do dizer, dos movimentos coreográficos e mímicos.

Com este trabalho, visamos, portanto, identificar os ecos da tragédia grega, *Medeia*, em *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e em *Medea en el espejo*, de José Triana. Pretendemos conferir legitimidade a dramaturgias preocupadas com questões de gênero, de etnia e cultura; questões quase sempre ocultas nas entranhas de uma sociedade que, mesmo mirando-se no espelho, ainda não se reconhece.

CAPÍTULO I

ESTUDOS COMPARADOS:

UMA REVISÃO TEÓRICA

A *pervivência* de um clássico na contemporaneidade traz uma gama de significações possíveis para a sua leitura, releitura, interpretação e reinterpretação, vinculando-o ao tema da tradição cultural e da Literatura Comparada. Essas leituras *várias* se manifestam a partir de uma tradição pulsante que faz brotar no leitor inevitáveis marcas de leitura. Ítalo Calvino chama a atenção, por exemplo, para a contemporaneidade dos clássicos como atributo da tradição, visto que a própria natureza desse fenômeno faz com que uma obra sobreviva naquelas que se lhe filiam no legado cultural (CALVINO, 1993: 11). Nesse sentido, os clássicos persistiriam como espelhos a refletir uma memória que se eterniza através da ultrapassagem de fronteiras para além do espaço e do tempo.

Neste aspecto, *Medeia*, de Eurípides; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues; e *Medea en el espejo*, de José Triana, posto que produzidos em distintos contextos espaço-temporais, compartilham entre si as marcas de elementos enraizados no mito de Medeia e suas variantes. Assim, tendo em vista que a literatura comparada se ocupa das relações de convergência entre culturas literárias para além das fronteiras temporais e espaciais, pretendemos utilizar seus pressupostos teóricos e suas ferramentas de leitura como suporte metodológico para nossa abordagem do *corpus* ficcional eleito neste trabalho; ou seja, observar a relação estabelecida com obras paradigmáticas do teatro clássico em geral e, em particular, com as versões de *Medeia* (desde Eurípides).

Para nos aventurarmos nessas veredas enraizadas na tradição cultural, parece-nos consensual partir de algumas ideias centrais, que alicerçam a própria origem da literatura

comparada, e refletir sobre a emergência de problemas teóricos e interdisciplinares relacionados aos estudos culturais (MARQUES, *apud* CARVALHAL, 1999: 58).

Devemos apreender a atividade do comparatismo como um procedimento interpretativo (CARVALHAL, 2006: 7) que contribui para a elucidação de questões literárias exigentes de perspectivas mais alargadas (Idem: 85), tais como, por exemplo, compreender as ressonâncias de um mito clássico em três contextos distintos. Em nosso caso específico, pretendemos identificar as reverberações do mito de Medeia, da Grécia Clássica, no Brasil da década de 1940 e em Cuba no período revolucionário, a partir de 1960. A princesa infanticida, celebrada por Eurípides na Grécia do século V a.C., não é exatamente a que surge no Brasil nos meados do século XX e tampouco a que renasce em Cuba durante a Revolução Socialista, mas cada qual apresenta, a seu modo, as ressonâncias necessárias para aguçar nosso desejo interpretativo. Assim, “de nação para nação, de personagem para personagem” (BARBOSA, 2010: 27) iniciaremos uma viagem pelas páginas das referidas obras na intenção de resgatar um mito e transpô-lo ao cenário literário/escrito, adequando-o a um novo contexto histórico.

Uma curiosidade é descoberta pelo grupo *Trupersa* (Trupe de tradução de teatro antigo) durante o processo tradutório da peça de Eurípides: segundo análise do grupo de tradutores, não há uma vez sequer o uso da palavra filho/*uiós* no decorrer da obra. Considerando o contexto de *Medeia*, a peça em análise, esse fato não apenas é curioso como determina a análise das relações familiares e a “justificativa” do crime materno. Ainda a partir da interpretação dos tradutores, a palavra *uiós* era de uso comum, embora rara nos textos trágicos¹. Nessa perspectiva, “Medeia não mata os filhos, ela mata os correlatos que determinam a relação matriz e filial: os herdeiros, a prole, os rebentos, frutos, crias, estirpe, os descendentes” (EURÍPIDES, 2013: 38-39).

¹ Para entendermos melhor esta palavra, precisamos nos remeter às demais palavras gregas usadas para designar “filho”. As principais são: *Teknon*, *Népios*, *Paidia* e *Uiós*.

Nesse aspecto, é importante notar que, na Grécia, Medeia mata cidadãos, não mata os filhos (simplesmente). O assassinato do cidadão apresenta-se, portanto, como uma transgressão contra a *pólis*. Poderíamos, quem sabe, afirmar que, na perspectiva dos gregos, somente uma estrangeira seria capaz de um ato como esse. Assim, Medeia nos oferece um confronto singular entre uma estrangeira e a cidade, mesmo que na peça, estranhamente, se instaure o sentimento de solidariedade entre as mulheres coríntias e a mulher traída, provavelmente devido à condição feminina compartilhada, não obstante o pertencimento a uma cidade. Além disso, o que há de mulher nela supera o que há de mãe, ao mostrar-se ela capaz de sacrificar a própria carne para abrir em Jasão uma fenda que jamais será preenchida.

Seguindo essa linha de raciocínio, nossa proposta é estabelecer um processo relacional entre a escritura textual de Eurípides, Nelson Rodrigues e José Triana como um processo que articula mitos e influências na composição de cada obra. Tendo tal proposta em vista, buscaremos discutir a *tradição* a partir do tema *ultrapassagens*, observando-se a qualidade essencialmente pluralizada do texto teatral ligada aos procedimentos de recriação e reelaboração como variantes da *intertextualidade*.

Segundo Julia Kristeva, linguista que cunhou o conceito de “Intertextualidade”, postula, a partir de pressupostos de Mickail Bakhtinm que, no processo de produção literária, as obras seriam resultado da transformação e assimilação de um ou mais textos, que se cruzam e se relacionam, visto que “todo texto se constrói como mosaico de citações, (...) é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005: 68). Essa concepção acarreta as possibilidades de recriação e reinvenção de textos numa rede infinita de conexões, lembrando-nos que ler é reinterpretar e perceber o trabalho da reescritura (idem: 66-67).

Sob essas diretrizes, espera-se que a Literatura Comparada forneça-nos instrumentos para o enfrentamento de questões suscitadas pelo confronto entre obras tão distintas e simultaneamente tão afinadas.

1.1 A TRADIÇÃO E O CONTEMPORÂNEO

Pensar em temporalidade, atemporalidades, universalidades e tradição é tratar de *ultrapassagens*. Com isso, destacam-se as divergências sobre as *ultrapassagens* criativas feitas por meio da releitura das obras consideradas clássicas e revolucionárias. No entanto, “toda concepção de áreas cercadas por placas de ‘não ultrapasse’ deve ser rechaçada por uma mente aberta” (WELLEK, 1994: 116).

Autran Dourado, por exemplo, nos adverte da necessidade de lermos “os autores que realmente importam e depois esquecê-los” (DOURADO, 2003: 15), para, posteriormente, fazê-los renascer na contemporaneidade. Assim, a obra de um poeta não tem sua significação autônoma, uma vez que o “seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e artistas mortos” (ELIOT, 1989: 39). Dessa maneira, cada nova obra de arte provocaria uma verdadeira ressignificação de toda a *tradição*.

Segundo Gerd Bornheim, a tradição “designa o ato de passar algo para outra pessoa [...]. Isso quer dizer que, através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração em geração” (BORNHEIM, 1987: 18). Porém, Bornheim reconhece a íntima vinculação entre o fenômeno da tradição e seu corolário, a ruptura. Para ele, os fenômenos de ruptura e de tradição atraem-se e se completam de modo intrínseco e necessário, não podendo um existir sem o outro. Sem a ruptura, a tradição estaria condenada à mera repetição, com a consequência inevitável da estagnação que conduziria à morte do tema. Em outros termos,

A tradição pode, assim, ser compreendida como o conjunto de valores dentro dos quais estamos estabelecidos; não se trata apenas das formas do conhecimento ou das opiniões que temos, mas também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade (BORNHEIM, 1987: 20).

A tradição remete à ideia de permanência, do que é valorativo e importante ao humano. Porém, essa permanência depende da capacidade de uma obra (clássica) de se

manter em movimento. Essa definição não difere do que Autran Dourado designou como uma forma de recomposição na qual os empréstimos, assim como as recordações, nunca se fariam de modo totalmente deliberado ou inteiramente ingênuo (DOURADO, 2003: 35-38). Nesse sentido, podemos identificar a ideia de permanência em Ricardo Piglia, quando considera “a tradição como o resíduo de um passado cristalizado que se infiltra no presente” (PIGLIA, 1991: 61). O uso da tradição pelos autores assemelha-se ao processo psíquico de recorrência à memória ou de produção dos sonhos, processos estes em que restos esparsos de obras anteriormente lidas e transmitidas retornariam sempre, muitas vezes recobertos por máscaras incertas.

Também de Piglia é o conceito de *mirada estrábica* que, embora atribuído à perspectiva do intelectual latino-americano, pode ser alargado para alcançar outras realidades nacionais e históricas vinculadas ao uso da tradição como componente de produção literária: “poderíamos chamar essa situação de *mirada estrábica*: há que se ter um olho posto na inteligência europeia e outro posto nas entranhas da pátria” (Idem: 61)². Faz-se necessário não perder de vista nem o legado cultural já existente, como também, e sendo igualmente importante, o contingenciamento histórico do momento da produção de cada uma das obras que pretendemos analisar.

Desse modo, a tradição não seria apenas a mera continuidade dos caminhos de uma geração imediatamente anterior à nossa, nem a irrefletida, tímida e cega aderência aos êxitos de escritores passados. Para T. S. Eliot,

A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico (...) e o sentido histórico implica a percepção não apenas a caducidade do passado, mas de sua presença (1989: 38).

² Tradução nossa de: “Podríamos llamar a esa situación la mirada estrábica: hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria” (PIGLIA, 1991: 61).

O que torna um escritor agudamente consciente de seu lugar no tempo e de sua contemporaneidade é a percepção de que o passado persiste no presente, é compreender o caráter abrangente da tradição. Assim, um escritor não escreve somente com vistas em seu tempo, mas traz para o seu próprio tempo toda a carga de sentidos e sentimentos do que o precedeu e, para Eliot, tal precedência remete às fundações europeias, impregnadas pelas determinações de uma prática ocidental:

O sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional (ELIOT, 1989: 38).

A tradição permitiria a um determinado autor revitalizar o passado no presente (REDMOND, 2000: 49-55). Um bom texto deveria se impor, quer pelo seu aspecto de velhice, de familiaridade, quer por sua novidade (CONNOR, 1993: 91). Assim, a relação entre um escritor e a herança que o antecede deve ser feita de modo extremamente consciente, pois o poeta não poderá nunca tomar o passado como uma simples massa indistinta, nem concebê-lo apenas a partir de suas admirações particulares.

Um autor deve estar cômico da corrente que flui através das altas reputações estabelecidas pela crítica, e, ainda, de que as mudanças ocorridas nas mentalidades se dão sem excluir ou aposentar o passado: “mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (ELIOT, 1989: 38).

Daí podermos dizer que o autor “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009: 62). Esta definição de Giorgio Agamben parece-nos, a princípio, um contraponto à definição de Ricardo Piglia, pois esse *olhar fixo* haveria de diferir da *mirada estrábica* defendida pelo

autor argentino. O olhar fixo, compenetrado, seria capaz de identificar o “escuro” em meio à escuridão. Entretanto, o que seria essa escuridão em meio às luzes? As luzes representariam o presente ofuscante, e, a escuridão, o que jaz no arquivo morto? Se assim for, como situar um autor na contemporaneidade?

Identificar o ponto de escuridão nas luzes exige exímia competência visual. As trevas podem parecer um obstáculo à visão, porém, aquele que é capaz de enxergar em seu tempo, obstruindo as luzes e identificando o ponto focal das trevas, é capaz de adaptar-se ao próprio tempo e transitar entre o passado e o presente com leveza.

Se, como afirma Agamben, a escuridão é produto da nossa retina (Idem: 63), concordaremos que as trevas, em si mesmas, são efetivamente produzidas por nós. Porém, como conseguir ver nessa obscuridade? Devemos “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (Ibidem). Contudo, qual é, afinal, esse ponto escuro que os autores precisam enxergar para se “afirmarem” contemporâneos? E o que dizer, então, de uma obra literária que se deseja contemporânea apesar de beber da fonte do passado como se essa se tratasse da fonte da eterna juventude?

Aquele que “não se deixa cegar pelas luzes do século” (Ibidem) é o autor contemporâneo. Essas luzes, todavia, costumam ser intensas e capazes de cegar mesmo o mais habilidoso dos autores; e esse autor, simbolicamente cego, precisa decifrar o enigma que é a própria época; entrever, nesse espaço iluminado, um ponto escuro e nele mergulhar. Perceber a escuridão, conseguir distingui-la, identificá-la no mais iluminado espetáculo do presente é interpretar, questionar, avaliar o seu próprio tempo e entrever nele as fagulhas da tradição.

Assim compreendemos a relação díspar e intensa de um cânone com seu passado cultural através da conjunção de elementos ambíguos e contraditórios como recusa e

apropriação. A relação desse passado cultural com a contemporaneidade funcionaria como uma “ampulheta versátil” (PAVIS, 2008: 3), que ofereceria duas possibilidades: agindo como um *molinete*, trituraria a cultura fonte e poderia destruir a sua especificidade, impossibilitando a sua adaptação ao novo contexto; não obstante, agindo como um *funil*, o processo de adaptação também não respeitaria o contexto histórico exigido (Idem: 3-5).

Nesse processo de “transferência intercultural entre cultura-fonte e cultura alvo” (Idem: 5), Eurípides, Nelson Rodrigues e José Triana apresentam-nos, cada qual a seu modo, uma releitura da mitológica Medeia, na intenção de manter vívida a memória de um mito que, por sua intensidade, ainda alimenta o nosso imaginário cultural. Como reconhece Pavis (2008), essas apropriações não são definitivas, pois tais releituras refletem não apenas as alterações de gosto, mas as mudanças socioculturais que perpassam cada uma das obras supracitadas.

Eurípides, na Grécia Clássica; Nelson Rodrigues, no cenário do teatro brasileiro; e, José Triana, na Cuba revolucionária, puderam também, cada qual a sua maneira, mergulhar na fonte da tradição e tornar contemporâneo um mito da tradição arcaica. Esses autores o fizeram brilhantemente, trazendo à tona questões que permearam o imaginário de cada época, discutindo tabus, medos e pesadelos que atormentam os humanos desde tempos imemoriais.

Segundo Agamben, para ser contemporâneo, um autor deve “manter fixo o olhar no escuro de sua época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (2009: 65). Esse autor, que se afirma contemporâneo, seria capaz então de perceber esse instante mágico e efêmero, invisível aos olhos dos demais mortais. O declarado morto, o desaparecido, o inativo pode ser constantemente revitalizado de forma diferente, indistintas vezes (Idem: 69).

Para Agamben, o autor contemporâneo ainda precisa “reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder nos alcançar, está perenemente em viagem até nós”

(Idem: 66). Assim, se a vida em sua circularidade transita entre o ir e vir infinito, também a tradição se faz presente a cada raiar do dia através do renascimento de *recriações*, ecos e reflexos de obras intituladas como clássicos universais.

Tais autores que se alimentam uns dos outros dariam luz a uma nova obra, e a experiência dessas leituras vincular-se-ia à tensão entre o familiar e o novo, entre a similaridade e a diferença, no ato de ler ao redor e além. Desse modo, a mente do autor seria um receptáculo capaz de receber e armazenar uma incontável gama de sentimentos, imagens e frases – elementos esses que, ali, permaneceriam até que todos os vetores tivessem condição de se unir para formar um novo composto, em última análise, uma nova obra.

A autenticidade de uma obra é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Essa autenticidade depende, evidentemente, da qualidade intrínseca à obra. O fato de essa manter-se única alcança uma dimensão qualitativa ao configurar a experiência humana realizada no decorrer do tempo em torno da obra, sempre igual e idêntica a si mesma (BENJAMIN, 1989: 168). Por isso, podemos dizer que

O deslocamento do lugar fixo da autoria funciona como estratégia teórica para ressaltar a originalidade da cópia e a noção de interdependência cultural, a partir do questionamento da homogeneidade do próprio espaço de produção de modelos. Se, (...) “a meditação sobre a obra anterior conduz o artista lúcido à transgressão”, a cultura de referência perde seu valor hierárquico e, em confronto com valores autóctones, instaura efetivamente o movimento de diferença (MIRANDA; SOUZA, 1997: 41).

Nesse deslocamento, perde-se uma referência que, ao ser *realocada*, instaura cisões, fissuras, passando também a temporalidade a ser pautada por outras possibilidades de relação. As ambivalências que reconfiguram as nações modernas parecem balizar a cartografia temporal e espacial que articula tradição e ruptura.

No período modernista, era comum afirmar que a tradição deveria ser criticamente digerida em nosso “estômago cultural” para que desse processo ocorresse uma transformação

possível ou desejável (JOBIM, 2004: 56). Assim, usar elementos de tradições e de culturas diferentes, o “passado plural”, é um gesto de ruptura por provocar surpresa, por acionar o inesperado, elencando as oposições entre a obra original e a sua predecessora.

O novo não é o totalmente inédito, mas uma expressão que funda sua própria tradição e rompe com o passado imediato, mas não deixa de trazê-lo à tona constantemente. No insistente diálogo com o cânone, o afã de recuperar o que houve de instigante, inquieto e desafiador nas obras clássicas, desperta o adormecido, revivendo valores importantes para a nossa memória cultural.

Esse processo é constantemente atravessado por uma mirada que produz a inflexão da sincronia sobre a diacronia. Em outras palavras, uma mirada a partir da qual se torna possível questionar e atualizar a tradição, rompendo com a (suposta) linearidade temporal. Em convergência com Benjamin, tratar-se-ia de fraturar o tempo homogêneo e vazio para fazer ver a temporalidade sincrônica: o que ele identifica como “um tempo saturado de agoras” (BENJAMIN, 1987: 229) Guardamos a hipótese de que é através do movimento sempre cambiante da diferença, de ruptura e de transformação que as obras de que nos ocupamos irão se inserir.

Portanto, o ato de comparar não se limita ao campo das contraposições e identificação de influências, mas se expande ao campo das investigações, indagações, formulações e reformulações de questões pertinentes ao literário enquanto processo artístico e cultural (CARVALHAL, 1991: 11).

Sabemos que tanto a tradução quanto a adaptação são estilos e estratégias comuns quando se trata da recuperação/reescrita de um texto em outro. São recursos legítimos e enriquecedores. Visto assim, o desenvolvimento histórico da arte dramática pode ser considerado uma eterna reescritura. Nas obras escolhidas para este trabalho, salientamos a temática da mãe que mata os filhos. Segundo Tereza Virgínia Barbosa:

O autor enfrenta a pujança dos textos nunca esquecidos para sobrepujá-los em ímpetos emulatórios e criar um fato literário que não precisa estar, prioritariamente, preso a um gênero em particular. (...) Quando se trata do mito, as dificuldades se dissolvem, pois as diferentes denominações genéricas a propósito de um único texto se esfacelam quando há um mito que liga outros múltiplos momentos literários (2010: 35).

Em primeira instância, a reescritura (que em nossa análise compreenderá as modalidades supracitadas) dependerá de uma reinterpretação do texto original. As “Medeias” (em seus espelhos), resgatadas pelos autores referenciados acima, não são idênticas à Medeia de Eurípides³. Em primeiro lugar, porque o contexto histórico em que reaparecem é diverso daquele vivenciado pelo público grego do século V a.C., cuja compreensão do infanticídio será também diversa. Além disso, tendo em vista os problemas sociais, interesses e necessidades de cada público, há que se fazer uma releitura do argumento da mãe que mata os filhos em nosso tempo ou no tempo referido em cada obra: *Medeia*, de Eurípides, *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *Medea en el espejo*, de José Triana. Ainda que na abertura de cada texto os autores revelem a atemporalidade de seus respectivos textos, a reescritura se encontrará envolvida pelo discurso da própria contemporaneidade. Como afirma Agamben, há que se valer, nesse momento, desse ponto de luz em meio à escuridão (AGAMBEN, 2009: 65).

Nessa análise construída a partir da metáfora do espelho, extraímos uma questão crucial para o alcance de nossos objetivos: qual a motivação de um autor ao reescrever um clássico? Por meio da recuperação de conceitos como paródia, apropriação, adaptação e tradução, pretendemos não apenas responder a essa questão como também estabelecer a análise das obras em estudo.

³ Tampouco a *Medeia*, de Eurípides é o modelo primordial, pois guarda em si a tradição das leituras arcaicas atualizadas no século V a.C.

1.2. ECOS DA TRADIÇÃO: A PARÓDIA, A APROPRIAÇÃO E A ADAPTAÇÃO, NA RECRIAÇÃO DOS CLÁSSICOS

Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual.

Ítalo Calvino

A partir da proposta de Ítalo Calvino sobre a definição de clássico, reconhecemos que esse se impõe como inesquecível, pois, ainda que adormecido nas “dobras da memória” ou marcado pela “descoloração” do tempo, mantém-se vívido no “inconsciente coletivo ou individual”. Nas palavras de Ítalo Calvino, “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993: 15). Dentre as formas determinantes do “rumor” e da recriação de uma obra na contemporaneidade, escolhemos para análise: a paródia, a apropriação e a adaptação, na *recriação* de um clássico que sobrevive à sombra da tradição.

Assim, seja a partir do gênero de paródia, da adaptação ou da apropriação, a retomada dos clássicos, não apenas valoriza tais textos como também lhes confere maior e nova visibilidade, tornando-os mais próximos de novas gerações. A recuperação desses clássicos como matéria-prima para novas criações é uma prática recorrente desde que houve obras modelares. Tal prática mantém-se ativa na contemporaneidade, ganhando corpo e voz, nos estudos literários e culturais, e no debate em torno de como ler e adaptar os clássicos (PAVIS, 2008: 57-58).

Precisamos elucidar também as motivações para se retomar um clássico grego, reconhecendo seus ecos em nossa contemporaneidade e, sobretudo, compreender quando essa reescrita reveste-se de gratuidade, demonstrando-se despreziosa. Em nosso caso específico, é interessante questionar, embora tenhamos apenas respostas evasivas, o que *Medeia*, de

Eurípides significou para a plateia quando foi encenada/escrita e o que espelha em seu reaparecimento para o público de Nelson Rodrigues e o de José Triana. Compreendendo, assim, o significado do antigo e do novo, talvez possamos elencar hipóteses para a receptividade dos clássicos na época compreendida em cada obra, cujos autores trouxeram para seus respectivos países, Cuba e Brasil, suas releituras. Por esse modo, pretendemos, acima de tudo, cumprir a proposta eleita por Agamben de enxergar no escuro o brilho, quem sabe eterno, das obras consideradas imortais; mas também referenciar Piglia, pois dependeremos desse olhar enviesado, que focaliza o centro sem perder de vista a periferia para, contemplarmos a resistência de uma personagem e seus espelhamentos.

1.2.1 ECOS DA PARÓDIA: A RECRIAÇÃO COMO HOMENAGEM

Os primeiros estudos das artes imitativas e da forma como estas reverberam em outras obras na contemporaneidade já referenciam Aristóteles como um dos seus expoentes. A *mimesis* aristotélica consistiria num recurso por meio do qual um autor, conhecedor dos textos da tradição, buscava superar e imitar seus modelos (1966: 1447^a, 18-27), demonstrando que a nova criação poderia superar o texto fonte.

Independentemente da intenção do autor, uma obra remeteria a outras, uma vez que ele mesmo, como ser inserido no mundo, não seria capaz de criar uma obra absolutamente original. De forma semelhante, o leitor também não poderia ler uma obra literária como única, sem fazer, mesmo que inconscientemente, relações com suas experiências de leitura.

Pelo processo de deciframento realizado pelo leitor ao ler um determinado texto, somos levados a pensar na importância da recepção da obra. Esse mesmo deciframento corresponde a um interessante processo de reconhecimento de elementos que se remeteriam a outros textos, já que as repetições entre os textos são a própria condição da legibilidade

literária. Torna-se, portanto, fundamental a compreensão do crítico em relação à cultura da época em que foi escrita a obra em estudo, pois a sensibilidade intertextual está diretamente ligada ao contexto de produção, influenciando as preocupações formais dos escritores e os modos de leitura do público.

Introduzidas essas noções de intertextualidade (recriação), chega-se a um problema: determinar o grau de explicitação de uma e outra em determinada obra. Não basta ao crítico identificar as referências que um texto faz a outro, é preciso apontar a intensidade dessa referência, desde a repetição de estruturas comuns até o caso limite da citação literal.

Nesse processo de recriação, a paródia destaca-se pela sua polifonia, pelo seu potencial criativo e sua engenhosidade. Para Daniel Sangsue, a paródia define-se como gênero literário, e o que a distinguiria dos outros gêneros seriam os procedimentos e estratégias, tais como o divertimento psicológico e a capacidade de transformar um texto em outro (SANGSUE, 1994: 22-26).

Por seu turno, Linda Hutcheon realiza uma interpretação inovadora para o conceito de paródia. Se, antes, a paródia era concebida como um gênero que “deforma” a obra com a qual dialoga, o mérito da pesquisadora neste terreno é acrescentar novos elementos ao potencial da paródia no ato de recriação de um cânone e na capacidade que a paródia oferece ao diálogo intertextual entre a modernidade e o passado (HUTCHEON, 1985: 54). Assim, a paródia torna-se um instrumento privilegiado pelos autores para relacionar-se com o legado cultural do passado.

A paródia é, pois, repetição que inclui diferença; é imitação com distanciamento crítico; é ação literária transformadora no seu relacionamento com outros textos (Idem: 50-55), e, no diálogo que novos textos estabelecem com textos canônicos, por intermédio da paródia, a recriação se dá pelo viés da homenagem (Idem: 128-129).

Assim, segundo Hutcheon, a paródia não se caracteriza simplesmente pelo potencial de subverter ou de ridicularizar, pois a tendência à homenagem desperta não o riso zombeteiro, mas o prazer interior que o leitor depreende da descoberta das diferenças entre os dois textos, tendo em vista que o efeito irônico da paródia é alcançado através da *inversão* (Idem: 117).

A paródia seria a tradução do passado no presente e define-se por permitir a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança (Idem: 47). A ironia que depreende desse processo paródico pode ser bem humorada ou depreciativa, criticamente construtiva ou destrutiva (Idem: 64). Ela realiza, paradoxalmente, a mudança e a continuidade. Com relação a essa última, a memória se tornaria essencial para se estabelecer o vínculo entre o presente e o passado. Desta forma, a paródia promove um diálogo respeitoso e, com isso, homenageia sem depreciá-lo, contribuindo para a consagração de uma produção artística.

Em face desse exercício de recriação ficcional, a paródia requer distanciamento crítico mesmo sendo homenagem, o que pressupõe repetição com diferença (Idem: 79). Esse estilo e discurso são tomados como uma forma de dar continuidade aos grandes estilos passados, criando, transformando e recriando uma obra dentro de si mesma.

A paródia poderá criticar ou simpatizar-se com seu texto-fonte, e, ao se referir a uma produção que lhe é anterior, busca uma forma de homenageá-lo (Idem: 15-16), enfatiza a ruptura e o questionamento, abrindo espaço para o descontínuo, o local e o marginal (ROSE, 1993: 42). A paródia dá o beijo da morte no seu objeto de atenção e acelera a sua obsolescência; e, ao mesmo tempo, se encarrega de seu suicídio: desaparecido o modelo da paródia, ela desaparece como tal, pois encontra a sua verdadeira face na negação. Enfim, a paródia, ao deslocar-se criticamente do texto original, cria uma intertextualidade entre textos distantes entre si e, para realizar sua inversão, pode, por vezes, valer-se da ironia ou da subversão.

Em *Paródia, Paráfrase & Cia*, Affonso Romano de Sant'Anna desenvolve um estudo essencial sobre os diferentes recursos de apropriação literária dentre eles, a paródia. Sant'anna destaca que os conceitos de paródia e paráfrase têm, por exemplo, em comum o efeito de deslocamento. Na paráfrase, o deslocamento é geralmente menor, admitindo a citação ou transcrição direta do texto parafraseado, enquanto na paródia, o distanciamento da obra original é radical, com inversão total de seu sentido - frequentemente a partir da utilização da ironia (1985: 25). Porém, os conceitos paródia e paráfrase só se concretizam a partir da perspectiva do leitor. Isso significa que se o leitor, a partir de seu repertório, não associa o novo texto ao texto anterior que lhe deu causa, não se realiza o efeito intertextual.

Outras formas de recriação textual seriam a adaptação e a apropriação. Facilmente confundidas, devido à proximidade estilística, são estilos utilizados para trazer à tona o passado em nova roupagem. Assim, ao tratarmos de intertextualidade e de literatura comparada é necessário perceber que ao lermos *Medeia*, de Eurípides, identificamos seus ecos em *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *Medea en el espejo*, de José Triana, e, este entrecruzamento de “vozes” perpassa, por alguns desses gêneros, seja pela paródia, pela paráfrase, pela apropriação ou adaptação. Acreditamos que a motivação para se reescrever *Medeia* – seja por transposição, paródia, paráfrase, comentário, adaptação, apropriação ou analogia – são várias e vão desde a importância histórica e canônica de Eurípides até a repercussão da obra em novos contextos.

1.2.2 A ADAPTAÇÃO E A APROPRIAÇÃO COMO ECOS DA TRADIÇÃO

A adaptação pressupõe ressignificação e, nesse sentido, podemos dizer que a renovação dos clássicos é sempre uma releitura iluminada pelas luzes da contemporaneidade. É certo que as noções de apropriação e adaptação se assemelham na sua capacidade de

“reconstruir” o passado, bem como na assimilação de alguns aspectos dos textos-fonte. A apropriação costuma ser dificilmente perceptível até mesmo pela forma como se apresenta aos nossos olhares, vorazes em identificar a mais ínfima relação de um texto “cópia” com o seu “original”. “No entanto, os textos apropriados não são claramente assinalados ou reconhecíveis como no processo de adaptação” (SANDERS, 2006: 26)⁴. Assim, Julie Sanders particulariza e distingue adaptação de apropriação, demonstrando que ambas se diferenciam na forma como explicitam a sua intenção intertextual, pois a apropriação pode nos oferecer um produto cultural renovado (Ibidem). Esse movimento de transposição requer um determinado grau de fidelidade ou equivalência, e a adaptação poderia constituir-se enquanto tentativa de tornar compreensível ao público atual textos considerados relevantes (Idem: 19).

Para Sanders, há duas categorias de apropriação: textos embutidos (*embedded texts*) e apropriações contínuas (*sustained appropriations*). Os textos embutidos seriam aqueles que, embora não se definam claramente como adaptações, reelaboram um texto (ou textos) em novos contextos de representação. As apropriações contínuas, por outro lado, tornariam subliminares as referências e os textos utilizados na sua escritura, ou seja, o autor não declara abertamente a fonte inspiradora. O texto final deve, assim, transitar entre a homenagem e o plágio (Idem: 26).

O pastiche e a paródia têm sido confundidos com adaptação. Embora os três sejam práticas dialógicas, o pastiche se traduz por uma imitação estilística de um dado autor e a paródia por uma transformação lúdico-irônica do hipotexto; já a adaptação, em particular as de obras distantes no tempo que se valeram de convenções estético-linguísticas remotas, preza pela manutenção do sentido original de um texto e pela preservação de determinadas referências culturais.

⁴ Tradução minha de: “But the appropriated text or texts are not always as clearly signalled or acknowledged as in the adaptive process.” (SANDERS, 2006: 26)

O próprio trabalho da adaptação e dos adaptadores dependerá do processo aferido dessa cultura tradicional cultivada (PAVIS, 2008: 13) e do *apoderamento* desses em relação à cultura-fonte (Idem: 15), adequando-a ao presente. Por meio desses procedimentos, inserem-se na contemporaneidade os reflexos e ecos do passado. É nesse aspecto que julgamos prudente afirmar a imortalidade dos clássicos, pois eles “hibernam para renascer mais pujantes” (DOURADO, 2003: 59-60). Contudo, qual seria a intenção de quem, consciente ou inconscientemente, apodera-se do passado e o faz revisitar o presente?

Uma análise prévia das peças selecionadas – *Medeia*, de Eurípides; *Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues e *Medea en el espejo*, de José Trina – aponta para diversas questões relativas não apenas ao fazer artístico da contemporaneidade e à identidade cultural, mas também à atualização dos temas gregos em função das condições culturais das sociedades brasileira e cubana.

Sob tal pressuposto, vale lembrar que a identidade cultural na América Latina encontrava-se amarrada ao seu passado colonial ou ao anseio de cada colonizado em se aproximar de um branco (europeu) e negar sua origem, visto que o colonizador, em geral, relega o colonizado à condição de inferiorizado. Esse distanciamento étnico-cultural só é possível a partir de uma construção histórica empreendida pelos europeus através da colonização. Antes da colonização, ao africano não era concebível o sentimento de inferioridade. A negação de si e da identidade, dos valores e da cultura africanos, foram sentimentos, de certo modo, impostos pelos europeus (FIGUEIREDO, 1998: 64). Assim, justifica-se a violência empreendida e a exploração que, gradativamente, provocará a invisibilidade do negro.

Identificamos, por exemplo, tanto no caso do negro rodriguiano Ismael – homem bem sucedido, formado em medicina (curso de prestígio para a elite brasileira da época), tomado pela teoria do embranquecimento – quanto no caso de María – a mulata que recusava o

reconhecimento de sua imagem refletida no espelho, em razão dos traços que a aproximavam do grupo social excluído na sociedade cubana – temos a recusa da etnicidade negra e a busca pelos ideais estéticos da população branca.

Segundo Franz Fanon, “o negro quer ser branco e o branco incita-se a assumir a condição de ser humano” (FANON, 2008: 27), ou seja, na tentativa de afirmar a superioridade branca sobre a negra, o segundo grupo, de forma passiva, confirmaria sua inferioridade. Assim, nesse importante estudo realizado por Fanon em relação aos conflitos psicológicos do negro na sociedade branca, esse sujeito *negro* pode ser “aprisionado” numa alienação imposta pelo racismo e pela ideologia colonial, que acaba por constituí-lo como indivíduo inferior. Fanon propõe a desalienação do negro, libertando-o de si mesmo. Portanto, acreditamos na importância do teórico para a interpretação das personagens Ismael, de Nelson Rodrigues e María, de Triana. Também a esse respeito, José Petrônio Domingues (2002: 579-580) e Teresinha Bernardo (2007: 78) discorrem que esse processo de branqueamento não ocorre somente no campo biológico, mas também como fenômeno psíquico. Para Maria Aparecida Silva Bento, “quando se estuda o branqueamento constata-se que foi um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, embora apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro” (2002: 25). Para Andreas Hofbauer esse conceito é um produto histórico-cultural e para o entendermos precisamos também compreender o significado de ser negro e escravizado no Brasil Colônia (2006: 29); pois, ainda que a escravidão fosse uma ação recorrente na história da humanidade, a questão fenotípica ligada ao africano traz outros vieses para se explicar a ideologia do branqueamento, já que “o critério de cor traz uma nova qualidade aos processos de inclusão e exclusão” (Idem: 35) do negro no seio da sociedade.

Assim, Ismael e María buscam a *branquitude* enquanto elemento aproximador dos valores culturais da civilização da metrópole. Esse comportamento, no entanto, representa o esquecimento das suas origens culturais: Ismael tem o desejo de ser poderoso, de possuir as

mesmas propriedades do ser e do ter do branco; a María, não conseguindo afirmar sua humanidade, não podendo se afirmar, resta fazer-se branca através do seu corpo e do seu pensamento, relacionando-se com um homem branco.

Neusa Santos Souza nos apresenta uma explicação para a impiedade do racismo do branco contra o negro na intenção de destituir-lhe de sua identidade. É a partir da construção desse ideal de branqueamento que o sujeito se reformula erroneamente, pois nega sua identidade em detrimento da “posse” de uma “face” que não lhe pertence: a branquitude, pois, “o negro, no desejo de embranquecer, deseja a própria extinção (...) é o desejo de não ser ou não ter sido (...) e o sujeito negro a repudiar a cor, repudia, radicalmente o corpo” (SOUZA, 1983: 3).

Fanon e Souza nos propõem como se efetiva a construção e/ou desconstrução do “outro” e como o negro constrói sua identidade através da ideologia colonizadora. Nesse sentido, as adaptações de Rodrigues e Triana vêm ao encontro de nossa interpretação de *Medeia*, pois incorporam uma ação redentora similar às personagens criadas por um e outro: a morte dos filhos. Ao cometerem o filicídio ocorre o despertar dessas personagens que estiveram “adormecidas” por um tempo, e, ao destruírem sua descendência, elas pensam que conquistam sua libertação. Talvez aqui esteja uma hipótese para a recuperação dos clássicos em territórios cujos contextos históricos clamaram por um mito libertador. Nas referidas peças, podemos considerar que é matar a prole.

Portanto, a adaptação é capaz de dar vida a uma obra inspiradora e reconstituí-la no contexto atual de sua recepção, concebendo uma múltipla rede de adaptações apresentadas ao olhar das novas gerações de leitores. No entanto, para que essa recepção seja bem sucedida, o público leitor precisa reconhecer as referências “mitológicas” rerepresentadas ao seu olhar sob outra roupagem (PAVIS, 2008: 43).

A adaptação, então, apresenta dupla função: a de transformar a herança em elementos novos e veicular uma crítica contemporânea, fundamentada na transgressão paródica realizada. Assim, podemos dizer que a adaptação é um processo de reinterpretação, o que frequentemente implica na remodelagem cultural do texto original ou fonte (SANDERS, 2006: 97).

Em nosso caso, a adaptação se estende para além da alusão e se apresenta como uma reelaboração em que a fonte é bem conhecida: o mito de Medeia. Assim, a possível adaptação, apropriação ou paródia trabalha com um texto-fonte conhecido e reconhecível, é reescrito continuamente, reelaborado e reinserido em novos contextos para o deleite de novos públicos, conforme se pode verificar nas peças teatrais que dialogam com o mito em questão.

Julie Sanders particulariza e distingue “adaptação” de “apropriação”, defendendo que ambas se diferenciam na forma como explicitam a sua intenção intertextual. Enquanto a adaptação faz referência à relação com o texto original, a apropriação aponta certo distanciamento da fonte. Enquanto a adaptação opera de maneira mais direta sobre o original, a apropriação distingue-se pelo potencial de modificá-lo (SANDERS, 2006: 26). Nesse entrecruzamento proposto pela apropriação e pela adaptação, renasce o conceito de cultura. Nesse caso, o uso da ampulheta, metáfora empregada por Patrice Pavis, ilustra a “transposição” desse processo.

A transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola “inferior” da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas (PAVIS, 2008: 43).

Podemos compreender essa transposição como um processo ativo, mais influenciado pela cultura-alvo, em sua busca sedenta pela cultura-fonte como mecanismo de inspiração, do que o contrário. Aqui não cabe o sentido de inferioridade, mas pensar os sentidos de

autenticidade e simulacro surgidos em virtude da necessidade de se legitimarem “textos-fonte” autorizados.

No debate em torno do significado dos termos adaptação e apropriação no campo da intertextualidade, encontram-se, potencialmente relacionadas ao processo criativo, a dependência e a originalidade de um autor. No desdobramento intertextual, nascente da metáfora das “dobras da memória”, proposta por Calvino, valorizamos a nossa capacidade de reconhecimento dos ecos e reflexos da tradição canônica em textos modernos. Essa capacidade de releitura dos autores que nos propomos a estudar, apresenta-se como um elemento chave para a nossa compreensão do gênero adotado em cada um deles para fazer ressurgir um mito surpreendentemente apropriado, adaptado e parodiado através do tempo. Tempo esse responsável pelas inúmeras camadas que recobrem esse mito e se responsabilizam pelas nuances advindas das novas formas de pensar, ver e se relacionar com o mundo.

Em termos de linguagem teatral, a recuperação do mito realizada nas obras de Eurípidés, Nelson Rodrigues e José Triana apresenta-se atemporal, permeada por questões particulares ao contexto histórico que cada autor experienciou, referenciando, evidentemente, a Grécia Antiga pós-guerra do Peloponeso, no caso de Eurípidés, o Brasil da década de 1940, em Nelson Rodrigues e a Cuba pós-revolucionária, de José Triana.

A persistência do trabalho desses autores afugenta o esquecimento e promove a sobrevivência de obras clássicas através das dobras quase mortíferas do tempo, o que pressupõe a adaptação como forma de reavivar leituras, gerando releituras contínuas do considerado imortal (SANDERS, 2006: 24).

É preciso ainda reforçar que esse processo de “recriação” que deseja a adaptação, a apropriação e/ou a paródia se entrelaçam à “intertextualidade”. Sem o conhecimento de tais procedimentos, não reconheceríamos nos novos textos a fagulha que mantém aceso o tremor

que um clássico provoca nas colunas da tradição. As apropriações contínuas, por outro lado, são aquelas que tornam ainda mais subliminares as referências e os textos utilizados na sua escritura. Nesse sentido, torna-se pertinente a discussão sobre os direitos autorais, pois, uma vez que o autor não declara abertamente a fonte de inspiração, o texto final deve transitar entre a homenagem e o plágio.

De fato, essa perspectiva pode ser criticada se ampliarmos a compreensão da noção de apropriação e refletirmos sobre a possibilidade de ela estar inevitavelmente presente, em maior ou menor nível, em qualquer adaptação, assumida ou não, dialogando com incontáveis textos, reconhecidos ou não.

Devemos ter em vista que a análise proposta das obras de dois dos autores (Nelson Rodrigues e José Triana) enfocados nesse trabalho referencia criticamente seu precursor (Eurípides), ao abordar *Medeia* como uma obra revisitada. Vemos, nesse sentido, tais autores a partir de suas capacidades de parodiar, adaptar, apropriar, de trazer à tona lacunas, ausências, silêncios, ruídos e presenças do texto canônico.

1.3 À SOMBRA DA TRADUÇÃO: UMA FORMA DE RELER OS CLÁSSICOS

Apesar de não se configurar como nosso principal objetivo, a questão da tradução não poderia ser subestimada, pois, além do texto em português, lidamos com dois textos em outros idiomas: o grego e o espanhol.

Manteremos, em relação ao texto cubano, a versão original, traduzindo apenas algumas palavras ou expressões extremamente importantes para a compreensão da trama, em notas de rodapé. Em relação ao texto de Eurípides, não faremos uma tradução direta do grego: optamos pela tradução empreendida pelo grupo *Trupersa*. A escolha deveu-se, para além da afinidade acadêmica, em razão do profundo reconhecimento e respeito devidos a um trabalho

realizado em parceria entre os alunos e professores da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

A referida tradução mantém os ecos do texto original, demonstrando o quanto uma boa tradução é capaz de comunicar-se e tornar mais próxima do cidadão comum o que esteve relegado apenas ao meio acadêmico. Encontramos nessa potente tradução um universo de referências e motivações capazes de contribuir para o desenvolvimento de nossa investigação. Interessa-nos, portanto, o critério tradutório, a metodologia seguida e o aspecto paratextual adotado pelo grupo, uma vez que o texto clássico aproxima-se do leitor comum, desviando-se do “tradicional” caminho que verte apenas para o leitor acadêmico.

Neste caso, enquanto esforço tradutor, o grupo referido não se limita apenas à tarefa de traduzir o idioma, mas também seus referentes culturais. Assim sendo, a tradução não apenas melhora o nosso entendimento do texto original como nos oferece a oportunidade de difundir e atualizar, no sentido positivo, o texto clássico. A tradução, por fim, não deixa de possuir originalidade, sem que, com isso, minimize a qualidade da obra adaptada. Diferentemente de outras traduções é adequada à divulgação da cultura clássica na sociedade atual, em especial porque a peça foi também apresentada através da representação teatral em diversos espaços públicos da cidade de Belo Horizonte (e região), ao ar livre, recuperando o espaço cênico do contexto grego.

O grupo *Trupersa* cumpre, assim, o seu papel de divulgador da tradição clássica em nosso meio, fugindo ao academicismo e aos limites antes impostos por traduções, que embora boas, muitas vezes limitam o entendimento do grande público. Por esse mérito incomparável, nota-se que essa tradução difunde o texto de Eurípides e o torna amplamente conhecido por nosso público, pois elenca estratégias visando a uma tradução que possa ser lida na cultura de chegada sem ser díspar ao estabelecido pelo autor.

Portanto, no campo da linguagem literária teríamos uma experiência-limite: a tradução, que vai além da dialética, da oposição entre exterioridade e interioridade, original e cópia. Em especial, em se tratando do texto teatral, assumimos o posicionamento de Pavis, quando se trata de distinguir a tradução literal da tradução teatral. A tradução do “texto teatral” ultrapassa a interlingual. Isto quer dizer que a tradução do texto teatral é mais do que a busca de equivalência entre textos, é acima de tudo um processo de “apropriação” e transposição e transcrição (PAVIS, 2008: 124-125).

Para além dos desvios e traições, a tradução garante ao original uma sobrevivida, mesmo que isto implique a metamorfose do original (MARQUES, 2001: 20-24). No processo de transposição de uma língua para outra, temos a figura do tradutor. Por isso, a grande particularidade desse processo em relação aos demais processos de recriação é a “aproximação”.

Embora detentor de uma tarefa complexa, o tradutor tem o direito de interpretar aquilo que lê em outro idioma. Essa tarefa pendular, que oscila de um idioma a outro, exigiria amplo conhecimento da cultura-fonte e não apenas da cultura receptora, amparando-se numa possível equivalência linguística e de sentidos. André Lefevere apresenta um conceito complexo para explicar o potencial da tradução enquanto método: a reescritura (refração), que pode redimensionar os significados de um texto e revelar a autoridade e poder envolvidos na escritura. Ainda para Lefevere, para o leitor que desconhece a língua original de um texto, a tradução seria o próprio original (LEFEVERE, 1992: 109-110). Ou seja, a tradução amplia o conhecimento do texto fonte e possibilita que o mesmo seja lido em culturas e idiomas diversos. Nesse contexto, acreditamos que a noção de “ultrapassagem” é viável para definirmos o que Lefevere considera importante no papel do tradutor: a ultrapassagem, pois ela é um dos elementos responsáveis pela sobrevivência de um texto e pela “entrega” deste aos leitores de outros tempos e espaços.

O que torna clássico um texto continua subjugado a explicações que ultrapassam nosso entendimento. Se o gosto, o estilo ou a universalidade são importantes para o tradutor, ao receptor importa o sentido contextualizado na obra recuperada, uma vez que a tradução precisa “acomodar-se” a essa nova roupagem (LEFEVERE, 1992: 19). Márcio Selligmann-Silva, por exemplo, aborda a questão do papel do tradutor a partir dos dispositivos: sombras e tradução. Isso significa que falar em tradução exige que também se trate das sombras, e se falamos de sombras, falamos também de seu projetor: as luzes. Na persistência de um pensamento que concebe a tradução “como uma sombra, ou seja, uma imagem plana e sem detalhes, escura, do *original*” (SELLIGMAN-SILVA, 2011: 12), o tradutor é condicionado a um espaço da secundidade. Vale pensar em elementos cruciais para a compreensão desse processo que relega, ao tradutor e a seu objeto, a tradução, um não lugar, ou um espaço indefinido no processo de “travessia” de um texto original para outro idioma.

Daí se exigirem elementos pontuais para se repensarem outros dispositivos, tais como a inter-relação entre corpo, luz e sombra. Dessa forma, pode-se compreender o corpo como a matriz ou o original, a luz como o processo que reflete a tradução, e a sombra como o resultado desse processo refletor. Desse modo, “a tradução para ser encarada como uma sombra que precisa ser entendida como o resultado último de um processo que se inicia com o original, que, por sua vez, seria compreendido, por assim dizer, como a sua luz originária” (Idem: 13).

Para Selligman-Silva, esse resultado *sombrio* é a própria tradução *empalidecida*, menor que a original, cujo *ensombrecimento* seria resultado da dificuldade procedente da própria diferença entre as línguas. O tradutor seria o pior dos obstáculos, pois não poderia executar uma tradução que refletisse o original, mas nos ofereceria apenas a sombra, o mero contorno da obra sem explicitar seus sentidos originais (Idem: 15).

...fiquemos com essa figura do tradutor como *skiagrapho*, ou seja, como um tipo particular de pintor que se utiliza de sombras para dar a ilusão do colorido do original. (...) Ou seja, diante dessa aproximação que esboço aqui, espero que fique claro o quanto a teoria das artes e a teoria da tradução poderiam ganhar se dialogassem mais do que tem ocorrido até hoje (Idem: 15-17).

O ponto em comum entre a obra original e a tradução seria o que Aristóteles denominou como *mimesis* – imitação, cópia (ARISTÓTELES, 1966: 1447^a). Não obstante, não consideramos nem a tradução e tampouco o tradutor como meras sombras na prática tradutória (SELLIGMAN-SILVA, 2011: 26-27). Seria desvalorizar um processo de convergência, adaptação e diferença: “o tradutor não seria mais o escritor de sombras, mas o criador mesmo do diáfano corpo da cultura, que se constitui via saltar. *Über-setzen*” (Idem: 32).

Seria adequado, então, criar outro dispositivo para se pensar a tradução, as dificuldades exigidas para esse empreendimento e os resultados, quase sempre multifacetados, dessa produção. Nesse caso, a metáfora do espelho quebrado poderia oferecer um novo direcionamento para nossas intenções. Para além dos discursos que veem no espelho a inversão, temos no espelho quebrado as possíveis alterações, quiçá deformações, que o processo tradutório poderá nos oferecer. Primeiro, porque a própria imagem refletida num espelho quebrado indica as múltiplas variações desse processo e os possíveis resultados; depois, esbarramos na sintaxe a gerar dificuldade na transposição das línguas. Numa determinada frase, a própria condição de uma palavra pode afetar definitivamente o sentido da outra. Seria quase afirmar que a tradução é um processo impossível, mas isso não é verdade.

Assim, a tradução, como no sentido original italiano, *traduzione*, poderia ser uma “traição”, pois a cópia simula tanto a fidelidade quanto a traição. Por essa razão é que, sob a beleza ou a maior receptividade da obra, paira o conceito de *traição*. Há uma espécie de “movimento” existente na transmissão de informação, seja perpassando uma mesma língua (tradição), seja de uma língua para outra (tradução). Nesse processo oscilante de uma margem

a outra no rio da linguagem, algumas ideias podem naufragar por não conseguir, na inversão dialógica de correntes, nadar entre as duas línguas.

Walter Benjamin apresenta um caminho “possível” nessa relação entre original, tradução e o seu ponto limite onde o processo de tradução se apresenta como uma *forma*. A partir da tese “*a Tradução é uma forma*” (BENJAMIN, 2001: 131), Benjamin reconceitua a tarefa do tradutor: trans-pôr e trans-formar, entenda-se formar noutra língua, reformar na língua da tradução a arte do original. Se a tarefa é possível, então a tradução é possível. Assim, gostaríamos de pontuar o posicionamento de Benjamin, pois a tradução garante ao original uma sobrevivência. E através da tradução poderíamos garantir o alcance da obra a um público variado. Reafirmamos que, ao assumirmos o posicionamento de Benjamin estaríamos valorizando a tradução como uma forma de manter viva a obra clássica.

Portanto, a tradução brota do original, e, no mais das vezes, atualiza a glória do original. Desta forma, para Walter Benjamin a tradução se relaciona com o original a partir da possibilidade de ultrapassar a vida deste: nas traduções “a vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (Idem: 195).

Ora, a tradução parece-nos um problema insolúvel e se a fidelidade de uma tradução ao texto de partida é questionada, torna-se difícil atribuir-lhe um verdadeiro valor. Para sermos bem sucedidos, advogaremos não pela traição, mas pela liberdade que pode levar à fidedignidade do texto traduzido, capturando a sua essência. O mesmo texto, sempre um outro em sua constante dialética, reconstrói, aos poucos, tudo o que um dia designáramos como original. Nesse processo tenso, de ultrapassagens, diálogos e traições, a obra do passado insere-se numa anterioridade que chamaremos de “tradição”. A tarefa do tradutor fundamenta-se, assim, sobre uma teoria em que os textos se interligam e dialogam, traduzindo-se mutuamente.

A tradução poderia ser compreendida como um *processo* de contínua reinscrição cultural, uma vez que, quando se opta por dar notoriedade à diferença, o tradutor está também, por meio do texto, transformando a perspectiva cultural, que incide sobre a obra a ser traduzida.

Assim, ao pensarmos os desafios enfrentados pelo tradutor, identificamos a tradição cultural, pois a transferência do conteúdo de uma obra para outro código linguístico vale-se, principalmente, de duas margens com identidades distintas e constituídas por um contexto histórico, cultural e social diverso. Será necessário *ressignificar* os signos e valores compatíveis com o original e com o novo, mesmo que as duas margens compartilhem elementos culturais comuns.

Para Pavis, “traduzir é uma das maneiras de ler e interpretar um texto (...), e a tradução dramaturgica é necessariamente uma adaptação (...) e uma ‘apropriação ao nosso presente’” (PAVIS, 2008: 127-128). Sujeito de fronteira, o tradutor se torna um intérprete por excelência, pois reinterpreta outras culturas e as transcodifica, nos orientando depois em como dar conta do texto-fonte e transportá-lo ao nosso presente.

Em relação à tradução, devemos tratar o texto teatral de forma especial, devido a sua particular relação com o receptor, o público. Embora ele se manifeste como texto escrito, é, contudo, determinado para ser falado no palco e é nessa encenação que ele realiza, de fato, sua função. Assim, o texto dramático resulta em uma comunicação direta com o espectador.

Nesse sentido, é possível que uma tradução mantenha o significado de um texto original? É possível uma sobrevida ou uma ressurreição? Ora, o trabalho do tradutor não se restringe às expressões linguísticas adequadas, mas cabe a ele buscar também, nos elementos teatrais, situações a lhe propiciar uma realização compatível com as funções originais. Possível ou não em sua integridade, nos interessa, fundamentalmente, a recuperação dos clássicos ao longo da história, adaptados à realidade que circunda cada público receptor. No

entanto, há uma tendência em insistir na análise dos aspectos em que um determinado autor não se aproxima de outros e uma desconsideração do que se pode firmar como sua individualidade. Daí, se considerarmos pertinente a ideia de que os autores mortos se consolidam e afirmam sua imortalidade nos autores do presente, através da tradição/tradução, poderemos, então, visualizar um autor sem preconceitos e poderemos abordá-lo criticamente com maiores probabilidades de sucesso (ELIOT, 1989: 22).

A tradição insiste no diálogo com o cânone para recuperar o que houve de instigante, inquieto e desafiador nas obras do passado; seria o caminho percorrido pela obra ao longo do tempo, mas também sobre as relações sociais erigidas em torno dela, ou seja, a obra renasce a partir de um diálogo entre os autores do presente em relação aos do passado para entrar na tradição e dela participar, pois a herança do passado é algo tão somente obtido mediante grande esforço.

Desse modo, quaisquer das definições apresentadas para tradução e adaptação, a transposição, a interpretação e a recriação apresentam-se como procedimentos-chave. Todas as noções apontam para o fato de haver um ponto de partida com um ou vários sentidos pré-determinados que não pertencem ao adaptador ou ao tradutor, mas que são por ele reinterpretados primeiro, para, em seguida, serem recriados, reexpressos (HALL, 2005: 40) .

O título principal, *Medeia em seus espelhos*, justifica-se porque o espelho nos oferece simultaneamente a imagem do real e o seu duplo, nos possibilita confrontos, desdobramentos e inversões, visto que as elaborações em torno do mito de Medeia compreendem um extenso e complicado entrelaçamento de lendas da mitologia. Assim, o espelho representará as variantes do mito de Medeia em suas releituras para a dramaturgia grega, brasileira e cubana. O prazer da descoberta de um texto em outro, neste mundo que é da literatura dramática, está intimamente relacionado ao ato da especulação. Até porque observamos o palco tal qual o espelho.

Assim, se Medeia é uma estrangeira, excluída por não corresponder aos parâmetros gregos de mulher, é também triplamente deslocada (por trair a família; por perder a legitimidade de uma pátria e ter dificuldade de pertencimento a qualquer outro país e por ser uma mulher que desafia as convenções); também Virgínia, Ismael e María encontram-se mergulhados nesse fosso que promove a exclusão daqueles que não se inserem no perfil idealizado pela sociedade colonialista europeia.

Não se pretende esgotar o assunto, nem proferir “verdades absolutas”, mas propor uma comparação, apontando para a vasta rede de confluências que entretece os ricos exemplos de conexões com o mito grego Medeia: Eurípides, Nelson Rodrigues e José Triana. Essa reapropriação engendra um caminho “iluminado” pela contemporaneidade, e nos faz questionar a todo instante sobre a emergência da revitalização dos clássicos, que exige do leitor contemporâneo um esforço de reconhecimento; talvez não da importância do mito em si, mas quem sabe das motivações desse reaparecimento. Por isso, é inegável a necessidade de compreendermos essas reescritas. Que sociedade é essa, exigente do reaparecimento de temas universais como conflitos familiares, traição, amor e ódio, vida e morte, vingança e perdão? O que a história de uma traição matrimonial, de uma vingança terrível, de uma mulher que não tinha nada a perder poderia ressignificar em tempos e espaços tão distintos do grego da Era Clássica?

Ora, o homem ocidental moderno necessita afirmar o seu lugar na difusa tradição cultural que o cerca, levando-se a buscar deliberadamente a incorporação do velho ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados, por exemplo, na ironia e da inversão, pois “cabe o distanciamento e o deslocamento para se pensar o universo da cultura, em geral, o da literatura, em particular” (MARQUES, 2002: 49-50).

Assim, a nova semente lançada por Nelson Rodrigues e José Triana nos faz lembrar que os gregos, brasileiros e cubanos enfrentaram condições sócio-históricas adversas e sombrias, com sonhos tão despedaçados e crenças tão abaladas quanto o de qualquer cidadão da *polis*. A esperança na melhoria das condições de vida dos oprimidos e marginalizados são complementados através da renegociação e reconfiguração das identidades culturais e de suas subjetividades. Culturas previamente silenciadas ressurgem e recuperam o seu espaço como parte da nova nação e os binários raciais, renegociados em função de uma humanidade comum, ultrapassam as linhas divisórias racistas em prol de uma causa nacional.

Nesse sentido, podemos dizer que há um aspecto significativo de Medeia como uma agente socialmente transgressiva em suas ações, elevando-a a um nível heróico, tornando-a uma igual, se não superior ou adversária para seus colegas do sexo masculino. Ela é a vingadora, a juíza e a carrasca.

De Ésquilo a Eurípides, reconhecemos a persistência fecunda da tragédia ou da ideia de trágico ao longo dos tempos. A questão do sacrifício, da *hamartía*, da reviravolta, da fortuna trágica, da *hýbris*, da luta contra a ordem estabelecida, da vida que emerge da morte foi incorporada pelos autores contemporâneos à sua própria tragédia enquanto “forma” artística digna de ser revivida. Pretendemos, portanto, discutir aspectos dessa reelaboração, analisando as motivações políticas, sociais e ideológicas dos autores em questão e, em especial, o lugar do trágico em suas obras.

CAPÍTULO II

RELEITURAS ESPELHADAS DE MEDEIA:

O ENTRECruzAMENTO ENTRE A TRADIÇÃO CLÁSSICA E A TRAGÉDIA MODERNA

*MEDEIA: Meu corpo que os gerou os aniquila,
Aos filhos de seu pai. Tu, Sol, prepara-te
Para me resgatar com o teu carro
Que os assustará tanto como a chuva!
Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe
É somente ir contando a minha história
Até que um, de entre vós, a compreenda!*
Hélia Correia

O assassinato dos filhos pela mãe talvez represente o pior de nossos pesadelos, o incompreensível e o inominável, haja vista o impacto provocado em nosso imaginário pelos inumeráveis casos de violência familiar veiculados nos meios midiáticos. Quase sempre relacionado a motivos torpes, esse tipo de crime atravessa um terreno baldio, rumo ao despenhadeiro da reprovação social. A mitologia não deixaria de tratar desse ato que representa os dilemas, a loucura e os conflitos humanos.

Em nosso arsenal mitológico, Medeia, a mãe assassina, desponta como um dos exemplos mais impressionantes. Tomados pelo horror despertado por esse gesto nefando e terrível, os poetas e dramaturgos de tempos imemoriais recuperaram em suas obras a vileza ou o heroísmo dessa ação que, no caso do mito, situa-se para além do humano.

Medeia encontra-se nesse entrecruzamento desencadeador das mais variadas manifestações artísticas, dentre elas, o teatro. Recontar a história de Medeia é voltar para o seio familiar, revolver o útero materno e trazer para o nosso imaginário a monstrosificação humana. Contudo, devemos ter a clareza de que tragédias não são mitos, e, sim, um material literário particular. Não se pode esquecer de que o tragediógrafo não escreve (ainda) para

leitores, mas, sim, para que seu texto seja encenado diante de uma plateia, e, por isso, ele continua submetido às demandas da palavra encantatória.

Como se sabe, muito se tem escrito sobre o trágico e a tragédia. Assim, a fim de recuperar algumas de suas características principais, trataremos do gênero trágico e de como seus autores recorreram ao mito em determinados contextos históricos. Eurípides, por exemplo, através de sua capacidade de representar o inominável e do reconhecimento do poder do mito de transmitir a beleza, a sabedoria e a catástrofe, inspirou-se em Medeia para nos comover e/ou horrorizar. O desdobramento das facetas que ocultam as máscaras do trágico e da tragédia denuncia um fenômeno comum desde os tempos dos tragediógrafos: a liberdade de um autor reproduzir episódios datados historicamente, em outro tempo e espaço; o que, não obstante às particularidades de cada nova criação, não deixa de estabelecer vínculo com o universal.

Antes de tratarmos do trágico e do redimensionamento do mito para o texto teatral, porém, precisamos compreender a natureza do mito em algumas das suas dimensões – sua polissemia e complexidade – em busca de uma possível definição. Em linhas gerais, podemos defini-lo como uma fábula de caráter religioso, que oferece uma explicação aos fenômenos naturais, sagrados e sobrenaturais, sobretudo devido a sua estreita relação com o mundo simbólico e mágico. Nesse sentido,

...o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. (ELIADE, 2007: 11).

Analisando a definição de Mircea Eliade, podemos considerar o mito uma narrativa atemporal que, por isso, vai além do acúmulo de histórias fantásticas que seguem, através do tempo, fascinando a humanidade. Parte intrínseca da tradição, narra o tempo fabuloso primordial, cujas personagens sobrenaturais estão acima do bem e do mal, para além da

vilania e do heroísmo, do divino e do monstruoso, da mortalidade e da imortalidade. Sem podermos identificar seu nascimento ou autoria, sua origem está na própria natureza humana e na necessidade coletiva de explicar o mundo que nos circunda (BRANDÃO, 1986: 36).

O mito seria um conto ao qual não se pode atribuir um determinado autor ou que teria inúmeros autores sem identidade pessoal; mesmo quando registrado num determinado momento, ele vem de muito longe, não procede de alguém e parece provir, conforme já se admitiu, de um difuso colegiado ou da própria coletividade (NUNES, 2009: 292).

Por intermédio da palavra, o mito procura explicar o universal, os fenômenos da natureza, as ações humanas e a perenidade do homem em relação ao divino. Mesmo tendo surgido em uma época anterior ao conhecimento racional, é aliado da ética, restaura e restitui uma história fundamental, um espaço e um tempo primordiais, muitas vezes dramáticos (RICOEUR, 1969: 230).

Caso fosse uma narrativa estanque, estaria fossilizado e não seria referencial vivo para o presente e para o futuro. É mais fácil o reconhecermos como um movimento que, em seu ir e vir através do espaço e do tempo, pontua a necessidade humana de se valer do fabuloso para dar ritmo à própria existência. Na tradição africana, configura-se como a chave para se alcançar não apenas o passado, mas também o presente e o futuro. De modo geral, a oralidade (a palavra) é a força motriz que legitima a história e a tradição dos povos africanos em sua ancestralidade, estabelecendo, além disso, a mobilidade da narrativa, figurando como a metáfora das palavras aladas. Esse sobrevoos, sempre renovado, do mito sob a humanidade através do tempo possibilita sua sobrevivência, pois os ventos levam para terras distantes o encantamento aliado à universalidade.

Mesmo que as sombras do tempo tentem, em sua implacável força, apagar ou dificultar a “audição” dessas palavras que ressoam no “ar”, algo permanece ativo em nosso

imaginário, pois esses mitos, recuperáveis infinitas vezes por motivos quase sempre não identificáveis, expressam uma realidade que ainda somos capazes de reconhecer.

Mito é, por conseguinte, a *parole*, a palavra “revelada”, o dito. (...) Expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional (BRANDÃO, 1986: 36).

Não é difícil compreender, nesse caso, a razão pela qual os mitos antigos foram a base das narrativas trágicas. Isso não significa dizer que essas reelaborações sejam inferiores às obras originais, mas elas já não carregavam consigo todos os valores simbólicos, essenciais e primordiais presentes nos mitos. A sua transmissão através das gerações justifica-se por sua natureza cativante e enriquecedora (VOLOBUEF, 2011: 18). O mito solidifica a existência humana e oferece ao sujeito suporte para a interpretação do mundo e do existir. Os tragediógrafos fortaleceram esse lastro, pois demarcaram um período em que a releitura desses mitos tomou corpo na sociedade grega por meio da escrita e do teatro.

As *Grandes Dionisiacas*, também conhecidas por *Dionisiacas Urbanas* e celebrações em honra a Dioniso⁵⁵, representavam um dos eventos mais importantes da *polis*. A cada nova primavera, homens e mulheres se reuniam no *théatron* para assistir a peças que representavam velhos mitos recriados pelas mãos dos dramaturgos. Dessa forma, os festivais representavam não apenas uma instituição religiosa, mas faziam parte da vida política e social. Portanto, eram mais do que entretenimento, significavam a sintonia com a própria época e com a cultura pulsante no seio da sociedade ateniense. Por sua vez, os autores contemporâneos, seduzidos pela febre criativa desse período fantasioso, reelaboraram novamente os mitos, agora para palcos e públicos significativamente distintos.

⁵⁵ Ao relacionar Dioniso com a tragédia, Kerényi recorre à origem etimológica do termo: *tragodía*, “canto a propósito do bode”, ou seja, “do animal, vítima do sacrifício, condenado à morte como representante do deus e como seu inimigo” (2002: 268).

Dentre os espetáculos, tínhamos a tragédia grega. No âmbito desse gênero de produção dramática, importa destacar três nomes que sobreviveram às intempéries, às falácias do tempo e da memória: Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Não tivemos acesso, é claro, à integridade dessas obras, mas aquelas que nos restaram oferecem-nos apenas um panorama aproximado do que foram as *Dionisíacas*.

Apesar da falta de consenso e tampouco de uma explicação definitiva para precisar a origem da tragédia, estima-se que ela tenha surgido num momento específico da história grega, em particular no final do século VI a.C. Teria durado cerca de oitenta anos e compunha, como afirmamos, parte dos rituais e festejos religiosos em honra de Dioniso. Durante os festejos, a grande proposta dos dramaturgos era, segundo Vernant, “olhar o mito com os olhos dos cidadãos” no espaço teatral (VERNANT, 1999: 12). Segundo Delfim Leão, “uma das principais marcas do teatro antigo refere-se a sua natureza ‘política’, isto é, a relação viva e empenhada com a realidade da *pólis* democrática ateniense, de que constitui simultaneamente reflexo, apologia e ponderação crítica” (2012: 67).

A tragédia ática refletia o momento histórico da *pólis*, transmitia sentimentos inerentes ao humano e representava as ações nascidas no âmago da religiosidade. Nesse sentido, os espetáculos trágicos transformaram as festas públicas, traduzindo para o palco aspectos importantes da cultura, da história e da experiência humana (Idem: 1).

O teatro, por sua vez, seria uma experiência visual, um evento constituído pelas relações entre atores, espaço e público; espaço onde o espectador estaria predisposto, antes de tudo, a observar. Trata-se, sobretudo, de um espaço aberto à exibição, tornando o mito visível e presente em tempo real no ato da representação; se constitui ainda como uma rede de tramas que se cruzam e entrecruzam, apresentando-nos possibilidades para novos olhares e recriações, de tal modo que, através do teatro, o mito nos convida à observação.

Para estabelecer uma primorosa relação visual com o seu público, os tragediógrafos, simulando o ritual antropofágico, devoravam esses mitos para fazê-los renascer mais resplandcentes. Como decorrência dessa antropofagia, torna-se necessário refletir sobre o lugar ocupado pelos autores das tragédias na cultura grega, pois a sobrevivência dos mitos deve-se especialmente à recuperação deles a partir do potencial criativo dos tragediógrafos. Portanto, é possível encontrar nos mitos uma multiplicidade dos sentidos e dos conflitos universais básicos do ser humano.

Da deglutição do mito, certamente resultará um “objeto” que é a própria manifestação antropofágica, tornando esses autores seus multiplicadores. Aqui vale ressaltar que mito e lenda se confundem devido à similaridade de seus conteúdos e enredos. Não obstante, o mito se centra nas explicações do homem face ao universo e a si próprio enquanto a lenda caracteriza-se pelo seu componente simbólico. Aqui, trataremos do mito transformado em narrativa teatral, em especial, a tragédia.

Nesse sentido, cada tragediógrafo se empenhava em construir uma versão original, capaz de, conquanto, levar o espectador a reconhecer o mito da tradição oral. Provalvemente o espectador estaria apto a entender e a pensar os temas abordados, podendo identificar as particularidades na criação de cada poeta, pois, como já adiantamos, a novidade não residiria nos temas apresentados, mas na forma como cada tragediógrafo o abordaria (DETIENNE, 1998: 152). Ou seja, eles se inspiravam nas velhas narrativas orais que pertenciam ao saber comum dos gregos para compor suas obras. Acreditamos, portanto, que a genialidade estaria no potencial interpretativo dessas histórias.

A tragédia recria, sob outra perspectiva, a tradição mítica, e dialoga com esse passado lendário num fenômeno de apropriação e/ou adaptação permanente, ou seja, através da tragédia grega, o tragediógrafo realizava releituras das histórias de heróis e heroínas lendários, já conhecidos pela tradição oral através da performance teatral. No novo contexto da criação

dramática, essas narrativas ocupavam o espaço da representação e da escrita. O espectador visualizava a encenação e vivenciava o imaginado, pois esse ganhava corpo, presença e movimentação no palco. O texto trágico está, assim, entre o oral e o escrito, pois também é encenação. Em outros termos, trata-se de um texto performático que veste a máscara da oralidade e se mostra.

Para Jennifer Wise, a passagem da cultura oral dos tempos homéricos para a performance dos rapsodos e, mais tarde, para uma estrutura ainda mais bem elaborada através do drama, pontua a revolução literária ateniense e o longo processo que afetou a própria evolução da sociedade grega, de uma comunidade de guerreiros a uma *pólis* democrática de comerciantes (WISE, 1998: 24-36).

Segundo Junito de Souza Brandão, “a forma escrita desfigura o mito de algumas de suas características básicas, como, por exemplo, de suas variantes, que se constituem no verdadeiro pulmão da mitologia” (1986: 25). A narrativa oral, por si só, é a respiração que revivifica as variantes de um mito. A escrita cristaliza uma determinada versão desse mito, em prejuízo de parte de sua essência primordial, mas o alimenta sob outra forma: converte-o em literatura, atribuindo-lhe sobrevida. Não obstante, acreditamos que “o convívio com a escrita não elimina o mito, não o afasta, nem o enfraquece. Ele persiste, até quando tergiversado” (SPERBER, 2011: 19).

Dentre esses mitos, imortalizados pela tradição teatral, temos o de Medeia, protagonizado pela misteriosa mulher que teria cometido o mais terrível dos crimes, ultrapassando os limites do admissível ao assassinar os filhos. Fascinando gerações, esse mito, apenas para citar alguns exemplos, transita desde a *As Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes (Cap. I, 1289; III, 342; IV, 223, 814); a *Teogonia* de Hesíodo (*Th.* 956-962); a *IV Pytica*, de Píndaro (v. 15 e sq) (ESPINOZA, 2004: 76; TEDESCHI, 2010: 7). Essas narrativas, valendo-se de recursos como a magia, o crime, a vingança e o cotidiano das

mulheres, se entrelaçam umas às outras, estabelecendo um emaranhado de informações enriquecidas pela originalidade da releitura inspiradora de outros tantos autores e artistas sobre a ação malfadada da mãe infanticida.

Submissas aos homens, as mulheres tinham seu espaço restrito à esfera privada, entendida como reino das necessidades e como espaço pré-político. Sob as mulheres recaía a ideologia masculina que lhes reservou um modelo ideal de conduta – baseado no silêncio, na castidade, na submissão e na fidelidade – a ser seguido rigorosamente, formando o “clã” das bem nascidas (LESSA, 2010: 22). Porém, Eurípides não inaugura o perfil da mulher transgressora. Ésquilo, em *Agamêmnon*, já indicava, através de Clitemnestra, a “capacidade de tramar” das mulheres⁶.

Seguindo esse raciocínio, surge-nos um questionamento: estaria o “lugar” social das mulheres restrito, nesta época, à esfera privada? Basta-nos, por hora, destacar que a esfera pública da qual se excluía as mulheres era a esfera da política, mais precisamente as institucionais, como aquelas representadas pelo governo, pela deliberação e pela guerra, como veremos em alguns versos, na voz da personagem principal, quando Medeia afirma serem preferíveis as armas a parir uma única vez (*Medeia*, 2013: vv. 250-251).

Identificamos dentre as peças que nos restaram, em especial em *Medeia*, de Eurípides, essa visão peculiar do feminino. Por meio dele, antevemos um aparente questionamento em torno da passividade feminina, pois Medeia nos parece um exemplo da recusa ao comportamento discreto e manso, ao reagir de forma impressionante perante o próprio descontentamento. Além disso, está na condição de estrangeira e, naquele tempo, ser grego e ateniense significava não ser bárbaro. Essa é uma importante observação, pois a contraposição

⁶ Após o retorno vitorioso da Guerra de Tróia, o rei Agamêmnon é assassinado por sua esposa Clitemnestra que vinga o assassinio de sua filha Ifigênia, oferecida em sacrifício pelo pai para os bons ventos e o sucesso da investida contra Tróia. Cf. ÉSQUILO. *Agamêmnon*.

entre o “ser” grego e o “ser” bárbaro está intimamente demarcada em Medeia (VÁRZEAS, 2010: 37).

Por tudo isso, torna-se importante resgatar minimamente a genealogia de Medeia e suas controvérsias. A princesa era filha do rei Eetes, da Cólquida, neta do Sol e sobrinha da feiticeira Circe. Algumas versões encontradas, como em Hesíodo ou em Apolônio, apontam Idia – a filha mais jovem de Tétis e Oceano – como sua mãe. Em outros momentos, costuma-se afirmar que é filha de Hécate, divindade ligada ao mundo das sombras, conhecida por seus atributos mágicos e feitiços (GRIMAL, 2009: 193; 292-293). Essa relação de Medeia com o mundo da magia e da divindade será importante para a análise do perfil da personagem no decorrer da peça e também para compreendermos sua ressonância nos textos contemporâneos que nos propomos a analisar.

Independentemente das controvérsias Medeia de Eurípides, imortalizou-se na figura da mulher tomada pela fúria assassina, em busca de uma vingança que lhe reconstituísse a honra. O fascínio em torno de sua figura se fortalece quando se reconhece seu caráter perigosamente inteligente e manipulador. Olga Rinne atualiza a temática da ira feminina frente à perda amorosa: “muitas mulheres sentem dentro de si a ira de Medeia quando a relação amorosa, razão de ser da sua vida, entra em crise” (1988: 18). Desde então, tem-se erigido em torno do mito a bipolarização de temas como o amor e o ódio; a vingança e o perdão; o crime e a justiça; a vida e a morte, a honra e a desonra associados, todos, à ambição e à paixão desmedida.

Nesse sentido, não há chance de Medeia perdoá-lo, porque ela voltou-se contra a própria família em nome de uma paixão sem limites. É interessante notar que, ao desistir da própria família, cortando um vínculo elementar ao assassinar o irmão, não há como ela retornar para o próprio lar e buscar restabelecê-lo; não há porto seguro que possa recebê-la

depois dos crimes que cometera. Ironicamente, também não há possibilidade de perdão para ela.

Para além do entrelaçamento dessas histórias, Eurípides representa um marco, pois traz como “provável” inovação o crime materno, o infanticídio, e faz resplandecer uma mulher para além do humano e do divino, oscilante entre a divindade e a humanidade. O dramaturgo grego oferece à princesa colca papel crucial na trama, afinal ela é simultaneamente a heroína, a vítima e a vilã. Embora presente de forma indireta, a divindade encontra-se relegada ao segundo plano. A expressividade, a força e a dramaticidade da tragédia conferem à mãe assassina a sua vivacidade plena: Medeia mata os herdeiros de Jasão. Na verdade, Eurípides mostra que não se trata de um crime materno (não há, como se mencionou anteriormente, a palavra “filho” na peça). Trata-se, o que é mais grave para o grego, de um crime político, civil.

Nosso primeiro passo é desvelar como esse mito, inspirador de dramaturgos imersos em tempos e espaços tão diversos, é *ressignificado*, já na antiguidade, em Eurípides, e, modernamente, em Nelson Rodrigues e José Triana. Tentaremos compreendê-lo a partir da perspectiva e dos valores da sociedade em que ele surgiu e foi recriado, pois, para Jasão, Medeia é sábia, maga e fraticida e, para Egeu, redentora. Sociedades tão diversas como a Grécia Clássica do século V a.C., o Brasil dos anos 1940 ou, na década de 1960, a de Cuba, em meio à grande expectativa gerada pela Revolução Socialista.

As peças selecionadas para estudo tratam, na verdade, de temas universais – como as paixões desmedidas, o sofrimento, a traição, a vingança, o crime e a morte. Assim, resgataremos sumariamente as biografias desses dramaturgos e a descrição das obras selecionadas para estudo e indicaremos, como primeiro ponto de reflexão, um elemento comum às três narrativas teatrais a evidenciar, em linhas gerais, um detalhe importante para a nossa análise: o uso do *phármakon* como elo entre os protagonistas de cada peça. Não nos

esqueceremos de pontuar a ambiguidade do termo, tendo em vista o perfil das personagens em foco. A manipulação de remédios e ou a fabricação de venenos mortais, ou seja, o emprego do *phármakon* configura-se como um poderoso elo entre as personagens, principalmente porque pontua crimes passionais motivados por vingança e o uso de remédios ou venenos para se alcançar esses objetivos.

Ou como nos apresenta Coelho, “podemos traduzir o primeiro termo da analogia, *phármakon*, por *droga*, lembrando, porém, que esta pode ter um efeito tanto benéfico como maléfico” (COELHO, 2009: 67, grifos da autora). Ao fazermos referência ao texto de Eurípides, assim também é Medeia. Em relação ao mito, ela salvou Jasão e o perdeu, também salvou Egeu e (no futuro) foi perdição em Atenas. Assim como Pandora, descrita em Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*, Medeia é um belo mal. Encontram-se entrelaçadas a salvação e a perdição, a cura e a doença (HESÍODO, 1996: vv. 80-105), ou seja, a mulher é a perdição e a grande armadilha do homem, *kalòn, kakòn ant' agathoìo* (Idem: v. 585), o belo mal, reverso de um bem. Pudera o homem reproduzir a espécie sem a necessidade do ventre feminino, como o reivindica Jasão: “preciso era mesmo que os viventes de outro modo crianças gerassem e não houvesse raça feminina. Só assim não haveria mal nenhum para a humanidade” (EURÍPIDES, *Medeia*, 2013, v. 573-575). E, nos remetendo a Derrida: “esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao apaziguamento (...). Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou antes, é no seu elemento que se desenham essas posições” (DERRIDA, 2005: 47).

A partir dessa perspectiva, pontuaremos a importância de relermos o mito, em suas variantes, demonstrando que o assassinato dos filhos não significa, necessariamente, uma questão de gênero, pois em Nelson Rodrigues, por exemplo, Medeia incorpora o negro Ismael (um sujeito exilado em si mesmo, excluído e rejeitado socialmente). Rodrigues volta à ideia de Eurípides, pois Medeia não mata os filhos, mas as crianças, os frutos da *polis*. Nesse caso

em especial, nossa Medeia brasileira não se configuraria apenas na personagem materna, mas também na figura do pai, que realiza um suicídio ao desejar ver mortos os filhos mestiços, já que, ao ser conivente com a morte dos filhos ele nega a própria descendência. Acreditamos que, ao permitir a morte dos filhos Ismael teria a oportunidade de novamente invadir o corpo de Virgínia e gerar um novo “anjo negro” destinado ao sacrifício.

Petrônio José Domingues pesquisou esse processo conhecido por “branqueamento” da população brasileira, expondo a entrada de imigrantes europeus em território nacional como parte dessa política que idealizava clarear intencionalmente a pele da população negra (2002: 570-572). Ele pontua que esse branqueamento era de ordem social, moral, estética e, sobretudo, biológica. Ora, o ideário do branqueamento surge no final do século XIX, quando a elite local, preocupada com o futuro do país, teria começado a adaptar as teses raciais clássicas à situação brasileira. Os políticos e intelectuais teriam sentido essa necessidade, já que as chamadas teorias raciais clássicas exaltavam a pureza racial e pregavam que a mistura racial provocava, necessariamente, degeneração (Idem: 563-569).

Em Nelson Rodrigues, a recusa de Ismael em relação aos filhos nos remete, por um lado à problemática da “mestiçagem” (HALL, 2003: 407), vista naquele contexto histórico como um problema, como causa do enfraquecimento e da degeneração da população; por outro, em que a manipulação racial – também conhecida como política de branqueamento, fomentada com a inserção de imigrantes europeus na sociedade brasileira – era vista como uma saída para os problemas da nação. Portanto, a “raça” era uma importante categoria de diferenciação social. Identificamos situação semelhante na obra do cubano José Triana na construção da personagem da mulata, María.

Desta forma, o desejado *enobrecimento* das raças inferiores podia ser atingido somente se fosse possível garantir uma predominância numérica de brancos nos intercassamentos. Sabemos, hoje, que este raciocínio serviria, de fato, como base justificatória para uma política

de Estado que teria como objetivo trazer mão-de-obra branca ao Brasil (DOMINGUES, 2002: 567).

No meio desse caminho, buscaremos entender a escolha de Medeia por Nelson Rodrigues e José Triana e explicar como essa figura singular entre as demais personagens femininas gregas se apresenta como estratégia para espelhar sociedades tão distantes, em contextos históricos tão distintos e, não obstante, portadoras de conflitos tão aproximados do sentido literal da ação que a torna imortal: a morte dos filhos.

O conhecimento do *phármakon* se apresenta como fator importante e imprescindível na construção de algumas das personagens em estudo: Medeia, Ismael e María. Assim, algumas questões povoaram nossa investigação: a quem cabia o papel da manipulação das drogas na antiguidade clássica e na ilha caribenha? Como esse papel, comumente relegado à bruxaria, assumirá *status* elevado, constituindo-se como profissão nobre, admirável, dotada de prestígio e conhecimento exemplar em Nelson Rodrigues? E, qual é a relação entre as personagens a partir desse estatuto que oscila entre a figura ameaçadora da feiticeira em Medeia e María e o poder maléfico do médico em Ismael?

2.1 O DOCE E O AMARGO *PHÁRMAKON* DE MEDEIA

Eurípides é considerado o último dos grandes tragediógrafos gregos. Provavelmente, ele nasceu em 484 e morreu na primavera do ano de 406 antes da Era Cristã. Contemporâneo de Sófocles, Eurípides era apenas quinze anos mais jovem, que seu compatriota. Em contraposição a essa pequena diferença de idade, a obra de Eurípides apresenta particularidades que a diferenciam substancialmente da obra de Sófocles: apresenta importantes diferenças em relação à concepção da tragédia e do homem trágico, pois sua personagem trágica reflete sobre a própria condição miserável; dedica-se à elaboração de

longos discursos e embates retóricos que interrompem o ritmo da trama; promove a interação entre as personagens heróicas e o sujeito comum; e, acima de tudo, confere à personagem trágica o protagonismo das próprias ações. Sua obra apresenta as marcas inelutáveis de seu tempo: o nascimento da sofística (LESKY, 2001: 187) e os horrores da Guerra do Peloponeso⁷.

Marcado pela trágica experiência dessa guerra, Eurípides contemplou, através do olhar de muitas de suas personagens, uma era de desencanto⁸ (ROMILLY, 1997: 101). Como cidadão e artista, Eurípides parecia se mostrar preocupado com o significado e com a consequência dessa guerra devastadora. Provavelmente, o clima de tensão gerado pela guerra impulsionava sua genialidade na criação de obras que contextualizavam noções como heroísmo, a construção da imagem do inimigo, a brutalidade, a vingança, o tratamento dado aos sobreviventes de guerra, a manipulação das mulheres como espólio de guerra, a busca pela fama, a morte e os amores trágicos.

Arauto de uma nova era enfrentada pelos gregos, Eurípides deixara-se, provavelmente, influenciar por seu tempo. Através de suas tragédias, contemplou muito das ideias sofisticadas e, em suas peças, por meio de uma abordagem racional, expôs, através do mito, o mundo dos mortais. Além disso, sua obra revelara uma nova sociedade que despontava em Atenas após um período turbulento de guerras (CLIMENT, 1998: XII).

A partir dos temas míticos que compõem o repertório da tragédia antiga, Eurípides revigora a expressão teatral. Acreditamos que, especialmente em *Medeia*, ele retrata o sujeito trágico em sua individualidade, enquanto senhor de suas decisões e não apenas subjugado à divindade. Há uma possível humanização da desmedida trágica em detrimento da divinização.

⁷ Por sua vez, Sófocles nasceu em Colono entre os anos 496 ou 495 a.C., e se formou homem na época áurea de Atenas. Sendo um dos autores mais venerados de seu tempo, escreveu centenas de peças e venceu diversas vezes os concursos trágicos; descrevendo com requintes de criatividade os mais terríveis dilemas da vida. Sófocles também foi um homem ativamente político e público (LESKY, 2001: 141-142).

⁸ Nelson Rodrigues, em seu tempo, também enfrentou o desencanto com a raça e com o mito da “democracia racial”. Por sua vez, José Triana temia esse desencanto com a Revolução, tendo em vista os possíveis rumos adotados pela ditadura que se instaurava.

Assim, seus personagens eram mais próximos do público que os primeiros heróis trágicos. E, apesar das ideias progressistas e democráticas, diferentemente de Ésquilo e Sófocles, ele não tomou parte na vida política da sua cidade (PEREIRA, 2006: 435-437).

Além disso, a abordagem inovadora de Eurípides rendera-lhe alguns embates. Um dos artistas que fazia referência a Eurípides em suas peças era Aristófanes, seu contemporâneo. Francisco de Oliveira e Maria de Fátima Silva pontuam, a esse respeito, que, “para além de *Acarnenses*, *As mulheres que celebram as Tesmofórias*, *As nuvens* e *Rãs*, em que o trágico é personagem, existem inúmeras paródias disseminadas pelas restantes comédias e fragmentos de Aristófanes” (1991: 72). Para o comediógrafo, Eurípides era subversivo e representava a decadência do seu tempo, e, por isso, talvez tenha influenciado, ou refletido, um pouco da opinião ateniense em relação ao poeta. Segundo Ana Maria Cesár Pompeu: “Eurípides, com seus mendigos e coxos, parece ser para Aristófanes o representante da nova tragédia, a que tem em si a nova Atenas com sua assembleia, que abre as portas para os estrangeiros, embaixadores trapaceiros, oradores com retórica de mendigos” (2008: 85).

Mesmo marcado por dores e desapontamentos despertados pela Guerra do Peloponeso e suas consequências, Eurípides foi um poeta produtivo. São de sua autoria cerca de noventa obras; todavia, somente dezoito dessas chegaram completas ao nosso conhecimento: *Alceste* (438), *Os Heráclidas* (430/427), *Hipólito* (428), *Andrômaca* (426-424), *Hécuba* (424), *As Suplicantes* (424/421), *Héacles Furioso* (420-415), *Íon* (418/414), *As Troianas* (415), *Electra* (413), *Ifigênia entre os Tauros* (415/412), *Helena* (412), *As Fenícias* (410), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulis* e *As Bacantes*, somando-se a essas a nossa fonte, *Medeia* (431). Com relação a outras obras escritas por Eurípides, de algumas possuímos somente fragmentos e quase todas possuem datação indeterminada (LESKY, 2001: 187-268).

Apesar da produtividade, fora pouco premiado e reconhecido em sua época; apenas a posteridade o prestigiaria. Seus heróis, entorpecidos por todas as carências humanas,

vicissitudes e mazelas, tornam-se os condutores do próprio destino, retirando da divindade a responsabilidade pela tragédia inevitável.

Climent, em seu estudo sobre a vida e obra de Eurípides, relata que uma traição conjugal teria despertado no poeta essa aparente aversão contra o sexo feminino. Não obstante esse fato, parte das obras conhecidas por nós narram histórias de mulheres e os conflitos em torno da feminilidade (1998: XIII).

Em relação à condição da mulher, também objeto descritivo dos filósofos, temos a seguinte caracterização feita por Aristóteles: “em todas as espécies, o macho é evidentemente superior à fêmea: a espécie humana não é exceção” (1991: 13). E na descrição dos poderes, escreveu “quanto ao sexo, a diferença é indelével: qualquer que seja a idade da mulher, o homem deve conservar sua superioridade (...). A força de um homem consiste em se impor, a de uma mulher, em vencer a dificuldade de obedecer” (29-31). A submissão feminina ao sexo masculino é então caracterizada por Aristóteles como fator normal à condição humana.

A análise da peça de Eurípides em questão revela, provavelmente, uma hipótese de leitura da produção do dramaturgo. Em primeiro lugar, o que se tem é o drama do autor propriamente dito; em segundo lugar, o que se tem é o conhecimento advindo de determinados *corpora* documentais sobre o cotidiano dos espectadores. Propomos, diante disso, o cruzamento dessas informações para visualizarmos a situação de Medeia em seu contexto histórico e no texto trágico.

Na primeira participação de Eurípides nas *Grandes Dionisíacas*, no ano de 455 a.C., já identificamos um importante rastro do seu interesse pelo mito de Medeia nos fragmentos da tragédia *As Pelíades* (ESPINOZA, 2004: 77), com a qual obteve o terceiro lugar. A referida tragédia trata do arдил que conduziu ao assassinato do tio de Jasão, Pélias, pelas mãos das próprias filhas (argumento recuperado nos vv. 6-9, 486-487, 503-504, em *Medeia*, de Eurípides).

Apreciava, sobretudo, abordar os sentimentos humanos e o modo como esses poderiam destruir a felicidade provocando alterações em seu destino. Demonstrava como o humano, sob o domínio de paixões irracionais, estaria sujeito às reviravoltas do destino (ROMILLY, 1997: 114). E como o amor, o mais trágico dos sentimentos e um de seus temas prediletos, poderia ferver nas veias dos heróis e heroínas, tornando-se um ódio venenoso e mortal. *Medeia*, o clássico exemplo da tragédia do amor destrutivo, a desonra que perturba a razão e tira a sensatez, apresenta-nos a inversão das qualidades femininas desejadas e representa, em nosso imaginário, a potência alcançada por um coração ferido.

Platão, na *República*, apresenta um diálogo que pontua essa preocupação contra a desfaçatez do homem, do excesso e da desmedida. Assim, o cidadão consciente deveria evitar aquilo que lhe fazia mal, e, por meio do comedimento, enfrentar as desgraças da vida com mais facilidade do que o homem desmedido, pois esse perderia tempo para se reestruturar. Nesse sentido, as paixões desmedidas despontariam como oponentes da razão. Além do mais, o homem entregue às paixões possivelmente sofreria a interferência da força de seus sentimentos quando lhe fosse requisitada uma conduta racional e ética junto à cidade. (PLATÃO, 2004: 75-78). Não obstante, se a tragédia é o lugar das paixões, é preciso explicar a racionalidade de Eurípides. Nesse sentido, salientamos que, enquanto nas tragédias conhecidas a vingança costuma envolver uma reação divina a uma *hýbris*, em *Medeia* a vingança é uma reação humana por uma ofensa. Ainda que as ações de *Medeia* pareçam incompreensíveis, isso não diminuiu sua sedução nas plateias modernas.

A exemplo, a *Medeia*, de Eurípides, encenada pela primeira vez em 431 a.C., em Atenas, insere-se em um importante contexto social da antiguidade grega. A data marca o início da Guerra do Peloponeso, um intenso conflito civil em que algumas *póleis* lideradas por Esparta tentavam romper com o imperialismo e o poder de Atenas na Hélade.

A tragédia *Medeia*, de Eurípides, provavelmente, inaugurou a tradição ocidental que simboliza os perigos da presença do considerado “estranho” em um mundo civilizado, se atrevendo a questionar algumas das supostas virtudes do ideal grego, teoricamente consubstanciado na figura do herói Jasão. Sobretudo, talvez Eurípides aborde essa dimensão incorporando-a na figura de Medeia, que atuaria, assim, contra o ideal do homem grego. Uma bárbara, princesa e feiticeira entre os gregos, é um corpo indesejável imerso num ambiente hostil por natureza. Porém, a expulsão desse corpo estranho não se daria sem derramamento de sangue, tendo em vista a nobreza da intrusa que não perde a majestade apenas por encontrar-se em terra estranha. Para Filomena Yoshie Hirata, “Medeia é posta em relevo, e o que ela representa: o bárbaro em oposição ao grego, o irracional em oposição ao racional” (1991: 22).

Medeia é resultado da realidade social de seu tempo e das emoções que caracterizam o ser humano. O mito não faz de Medeia assassina estritamente dos filhos, mas dos frutos da *polis*, os futuros cidadãos. Provavelmente, Eurípides é o precursor dessa interpretação (TEDESCHI, 2006: 6). Para além do aviltamento da traição marital, uma questão de honra permeia a ação de Medeia contra Jasão, conforme podemos identificar na fala da ama no prólogo:

E Medeia, a infeliz desonrada,
grita as juras, invoca a mão direita
– o grande pacto – e pros deuses da
provas de que paga ganhou de Jasão.
E jaz, em jejum, corpo entregue às dores,
derretida em lágrimas todo o tempo,
desde que se viu enganada pelo homem.
Não ergue o olho, nem tira a cara da terra:
é como rocha ou onda de mar,
que escuta aborrecida os conselhos dos amigos.
Vez em quando virá pescoço *branquinho* e,
pr’ela mesma, lastima o pai querido
e a terra e a casa, coisas que, traíndo, largou

com um homem que agora a desonrou. (EURÍPIDES, 2013, *Medeia*, vv. 20-33 – grifo nosso)⁹

Ferida em sua honra, ela deseja vingar-se, recuperar-se da vergonha sofrida e fazer valer seu importante estatuto de princesa. O que está em pauta, a nosso ver, é uma questão de ultraje, de vergonha sofrida. Mais do que uma história de ira, desonra, traição extraconjugal e vingança, Eurípides apresenta-nos um modelo negativo de mulher para aquele contexto social: feiticeira, antítese da figura materna e transgressora da ordem social (ESPINOZA, 2004: 76).

Tanta fama a transforma na mais temida e perigosa das mulheres, pois Medeia assume o protagonismo absoluto da ação. A trama urdida por ela provocará uma das maiores catástrofes conhecidas pela tradição trágica. E, além disso, a partir do momento em que ela passa a viver com Jasão – longe de seu lar e depois de usar sua inteligência para ajudá-lo –, o caminho para que se repitam atos terríveis fica aberto; bastando apenas, para isso, que ela se sinta ameaçada e esquecida pelo marido.

A princesa bárbara apresenta, desde o início da tragédia, traços bacânticos, manifestados em sua risada, no seu comportamento irascível, em seu orgulho e em seu clamor contra o “outro”, chamado de civilizado. Tantos sentimentos ambíguos a tornam uma personagem inquietante. Para além da nefanda condição de estrangeira e mulher, ressaltamos sua habilidade no domínio do discurso enquanto linguagem, na manipulação e no uso do *phármakon*, ao conviver, na *polis*, com os “considerados” cidadãos.

A grandeza de Medeia somente será restituída se ela tiver a oportunidade de ver seus inimigos sucumbirem. Sua ama descreve que, lamuriosamente, Medeia confessa o mal praticado contra o pai, seu irmão e sua terra natal. De corpo encurvado, demonstra sinais de cansaço, de sua boca provêm gritos e dos seus olhos vertem lágrimas. Ecoam pelos ares seus

⁹ Como indicado anteriormente, a tradução da peça será a empreendida pelo Grupo *Trupersa*.

clamores aos deuses, testemunhas imortais das juras de amor e fidelidade de Jasão. Invoca aos deuses o pacto jurado, sente-se desonrada pela traição do infiel. Ao considerar o ultraje que sufoca a alma de Medeia, a ama relata um passado em que sua senhora entregou-se totalmente à paixão que sentia por Jasão. Nos versos iniciais, ela parece-nos culpabilizada pelo fratricídio e pelo abandono da casa do pai; de traiçoeira à traída, ela vê-se abandonada pelo marido, sozinha e ameaçada por aquele por quem se arriscou.

Ora, o assassinato do irmão seria uma grave ofensa aos pais e um dos primeiros crimes de Medeia contra o próprio sangue, interrompendo a dinastia do Rei Eetes. Crimes contra a própria família poderiam instigar as *Fúrias* em busca da vingança contra o sangue derramado (CÂNDIDO, 2007: 53). Não poderíamos afirmar que o abandono de Medeia por Jasão estaria no plano das *Fúrias*, pois tal hipótese não aparece no texto de Eurípidés, contudo:

Como sacerdotisa de Hécate, deusa protetora dos mortos, Medeia tinha conhecimento de que havia iniciado um processo de caos ao desestruturar a família de seu pai e provocar a morte de seu irmão Absyrto, e reconhecia a necessidade de restabelecer a ordem cósmica e de aplacar a ira das potências do mundo subterrâneo (CÂNDIDO, 2007: 71).

Não há maiores detalhes sobre a morte de Absyrto referenciada no prólogo, exceto pela afirmação que Medeia traíra a casa paterna (BRANDÃO, 1987: 184). Por seu turno, Maria Regina Cândido nos oferece uma hipótese esclarecedora para o episódio: a fim de apaziguar as Erínias do irmão, Medeia deveria realizar um novo sacrifício. O escolhido, nesse caso, fora Pélias:

(...) o rito de passagem da sacerdotisa de *Hécate* foi praticado com a morte de seu irmão, tornando-se de vital importância o restabelecimento da ordem devido ao miasma provocado pela morte de um parente próximo. Medeia necessitava executar um ritual de sangue como ato de purificação. (...) O escolhido foi o rei Pélias da região do Iolkos. Com a morte do velho rei a sacerdotisa acalmava as *Erínias* de seu irmão e, ao mesmo tempo, ajudava Jasão a reaver o trono que estava sob o poder do rei Pélias. Com a morte de Pélias, a sacerdotisa fechava o ciclo iniciado na Cólquida e, ao mesmo tempo, eximia-se da dívida de sangue para com as potências do mundo subterrâneo. (Ibidem: 71-75).

A citação refere-se principalmente à narrativa mítica, porém, recupera fatores essenciais para a compreensão da trajetória de Medeia e dos crimes por ela cometidos, bem como a motivação deles. Assim, a voz da ama adquire fundamental importância por trazer a retrospectiva da situação de Medeia, talvez reconhecível pela plateia. Por confiar em Jasão, acreditando que teria uma vida de casada garantida e feliz, vê-se desonrada. Sem poder voltar ao passado, temos, momentaneamente, uma figura entristecida e sem forças, motivada pela quebra de um juramento que despertará na protagonista o desejo de vingança. A desonra, palavra chave, reforça nosso pensamento sobre a condição de Medeia. Sua ação será movida pelo ódio e pelo orgulho ferido por ter confiado no homem que a trocou por outra, uma “bem-nascida”.

Não podemos nos esquecer de uma demarcação importante para nossa análise: a indicação da *branquitude* de Medeia. Ao contrário de Ismael, Medeia é branca (assim como Virgínia). Parece-nos um fator significativo porque, do ponto de vista histórico, a manutenção da pele clara, para os gregos, indicava o *status* de uma esposa “bem-nascida”, ou seja, há uma possível leitura que sugere o reconhecimento da situação de Medeia como a de uma mulher de boa linhagem, uma princesa e, como já o afirmamos, ela poderia, então, ser considerada uma “bem-nascida”. Segundo Fábio Lessa:

A pele de cor clara está diretamente associada à manutenção da esposa reclusa no gineceu. (...) as esposas bem-nascidas permaneciam uma parte considerável do tempo no interior das suas casas por não se mostrarem ao sol. (...) A pele de cor clara trazia em si uma conotação de *status* social, pois significava que a mulher era considerada suficientemente rica para não precisar expor-se ao sol (LESSA, 2010: 65).

Poderíamos concluir que Medeia era uma mulhere “bem-nascida”, de *status* social. Permanecia, portanto, no interior de seu lar tratando de seus afazeres. Não havia razões aparentes para que Jasão abandonasse Medeia. Segundo a justificativa do próprio Jasão, no

texto trágico, o desejo por um casamento mais vantajoso foi tentador. Não foi o desejo por outra mulher, mas para “gerar meninos reis” (*Medeia*, v. 587), pois o objetivo do casamento seria a procriação de filhos legítimos destinados a herdar o trono em Corinto e estava ligado ao regime da propriedade e sucessão dos bens (MOSSÉ, 1991: 52).

Outro ponto importante é que o esposo poderia repudiar uma esposa e se recusar a reconhecer as crianças como herdeiras. Nesse caso, a mulher repudiada deveria retornar ao lar paterno para ser rapidamente recasada (ORRIEUX; PANTEL, 2004: 248). Segundo a narrativa de Eurípedes, a possibilidade de retorno ao lar não era possível para Medeia. Agora, o que estava em jogo era maior do que o ciúme em si mesmo, mas a perda da honra; e assim, não é o sofrimento de Medeia o fator preocupante. Além disso, O ciúme e a ira têm algo de letal, principalmente para o próprio ciumento. É um acúmulo de sentimentos negativos e torturantes que podem motivar reações inesperadas. Portanto, as ações, lamúrias e imprecções de Medeia despertam a desconfiança de Creonte, o rei de Corinto. Apesar das súplicas de Medeia contra o exílio, Creonte revela o receio provocado pela presença da feiticeira em território coríntio. A única salvação seria exilá-la, a fim de se prevenir frente ao mal que ela poderia provocar contra aqueles a quem ela tanto odiava.

Medeia: Aiai! Arruinada! Completamente destruída!
Os inimigos já içaram todas as velas
e não há porto seguro contra a ruína.
Mas... Perguntarei, ainda que sofra muito:
Por que me expulsas dessa terra, Creonte?

Creonte: Medo de ti – não preciso embaralhar palavras –
de que não causes a minha filha incurável mal.
Muita coisa junta motiva isto:
tua sábia natureza, uma perícia pra muitos males...
e um doer-se quando privada das cobertas do homem.
Ouço-te ameaçar a noiva, o donatário dela e o noivo –
contaram pra mim – tramas algo fazer...
Disso, sem dúvida, antes me protejo.
Melhor, pra mim, molestar-te, agora, mulher,
que amolecer e depois choramingar. (*Medeia*, 2013, vv. 277-292)

Medeia faz uma pergunta cuja resposta, provavelmente, já conhece. A premência do perigo motiva as palavras utilizadas por Creonte, justificando a decisão tomada. Para o rei de Corinto, assim como para Jasão, a mágoa de Medeia e a perda do leito não é motivo para reclamação. Porém, o leito conferia legitimidade à esposa e era a representação do espaço feminino. O diálogo nos faz compreender as razões para o banimento de Medeia: magoada em razão do abandono, ela é um perigo, e desperta o temor que ela utilize suas reconhecidas habilidades para o mal.

Concordamos com Maria Regina Cândido, pois “temos por suposição que Eurípides expõe na habilidade de Medeia o perigo deste saber” (2007: 31), podendo ser benéfica aos amigos, mas também arruinar os inimigos. Normalmente, associa-se a magia a uma zona pertencente ao universo feminino. A própria sociedade configura força especial a essa magia, pois as pessoas comentam que Medeia trama alguma coisa.

Creonte teme que essas habilidades, a perícia com a palavra e a magia, se voltem contra ele. Ele quer proteger não apenas a segurança física da filha, mas também o matrimônio dela com Jasão, reforçando, dessa maneira, o medo e a crença na ação eficaz dessas ações mágicas. Muitos já ouviram as promessas de vingança da mulher ultrajada, e, seguindo esse raciocínio, o melhor seria se acautelar. No entanto, dona de palavras doces e humildes, ela lança um grande feitiço através da própria fala, *epoidos*, ludibriando Creonte e permanecendo em Corinto por mais um dia, o suficiente para demonstrar a força de sua ira e a sua capacidade de vingança. Assim, Medeia demonstrou, na prática, a potência de suas habilidades com as palavras e com as ervas.

Ela começa a gestar uma insaciável e terrível vingança contra seus ofensores e inimigos. Elaboro passo a passo, e com estranha calma, seus intentos; usará venenos. Ela, que estava à deriva, sem eixo e sem amigos para protegê-la, ergue-se ao vislumbrar uma fagulha para a concretização de seu propósito. Pela honra, ela fora capaz de matar, enganar e trair, por

ódio ela agora se voltaria contra Jasão, a quem confiara sua própria vida. É uma questão de injustiça, ingratidão, vergonha. Numa palavra, indignação. Uma indignação tão intensa que leva à fúria, ao furor.

Na efabulação dramática, Eurípides enfatiza o furor de Medeia e os motivos que a levaram a consumir os diversos crimes, dentre eles o infanticídio. Observando-se a tradição mitológica sobre os crimes de Medeia, talvez não possamos confirmar a total originalidade de Eurípides ao abordar o tema do infanticídio, mas ele teve o cuidado de trazer ao palco a situação vivida pelas mulheres e estrangeiros em Atenas, evidenciando uma sociedade que, embora diferente da nossa, teve a temática recuperada por Nelson Rodrigues e José Triana. Assim, a reputação de Medeia adquire seu advento maléfico ao longo do tempo, a partir das interpretações em torno de suas habilidades.

Ligada ao mundo da magia, o principal elemento para a construção da personagem encontra-se na filologia do próprio nome da princesa da Cólquida. Nesse sentido, nosso interesse é decifrar o significado do nome da personagem e como esse se deixa atravessar pelos diversos sentidos que a palavra pode assumir no contexto grego. Analisando a origem do nome Medeia, encontramos os pronomes indefinidos μηδείς, μηδεμία, μηδέν (*medeís, medemía, medén*) que significam *nada, nenhum, nulo* ou *sem importância* (BAILY, 2000: 1274b). Estrangeira e mulher, condição ínfima no mundo grego, Medeia não era nada/ninguém dentro da sociedade coríntia (VÁZQUEZ, 2011: 6). Assim, essas palavras denotam a condição de Medeia, abandonada pelo marido e exilada.

Analisando também o nome Medeia sob outra perspectiva, esse se associa ao verbo *medomai* que significa *refletir, maquiinar, inventar, meditar, pensar, tramar, cuidar* (Cf. BAILY, 2000: 1275a e também CHANTRAINE, 1999: 693a). Conferindo ao feminino a habilidade de tramar armadilhas, envenenar e enfeitiçar com filtros mágicos, Eurípides confere a sua Medeia um saber perigoso, desmedido; como podemos identificar nas palavras

da nossa princesa abandonada quando essa fala a si mesma: “Medeia! Planeja e trama! Caminha para o terrível! Agora é batalha de coragem. Olha o que sofres... não precisa te condenar ao riso...” (EURÍPIDES, *Medeia*, 2013, vv. 402-404).

Não obstante, temos uma interessante possibilidade de definição que não poderia ser ignorada, é *medea* como: “genitais masculinos, urina” (CHANTRAINE, 1999: 675b). É importante destacar, a partir dessa definição, essa coragem monstruosa de Medeia que se intitula, nesse momento, como aquela que planeja e está disposta à batalha. Tal definição bem poderia aproximá-la de uma masculinização, quem sabe se intencional, por parte de Eurípides. Assim, nas artimanhas da inteligência “viril” de Medeia, que pontua ser sua decisão uma “batalha” de coragem e inteligência.

Principalmente ligados à capacidade e ao poder do pensamento, esses nomes nos revelam uma importante faceta de Medeia. Ela é simultaneamente hábil na manipulação das ervas (drogas) e das palavras; é capaz de maquirar, tramar e pensar com maestria sobre suas ações e não agirá impulsivamente e nem fará nada sem medir as consequências. Ao contrário, reconhece os perigos que a ameaçam, é hábil no uso de cada palavra proferida e a cada passo planejado. Isso também contribui para a nossa compreensão da personagem, porque o conhecimento do *phármaka* requer um tipo de inteligência astuciosa ligada ao poder de manipulação através do discurso. Essa habilidade adquire caráter sombrio e ambíguo nas mãos da princesa desonrada, que não quer ser motivo de riso para ninguém.

A passagem é performática: Medeia não apenas dá voz ao seu sofrimento como também o corporifica. A dor da desonra é tamanha que ela não deixa de pensar na própria morte, sendo a morte preferível à vergonha sofrida, como a protagonista afirma, por exemplo, em: “como queria morrer” (*Medeia*, 2013, v. 98); “(...) o que eu ganho ainda estando viva? Phu! Que a morte me perca! Que uma vida de desgraça abandone” (145-147), “(...) e quero morrer” (227); “(...) é útil morrer” (v. 243).

Diante desses lamentos e brados de dor, tentemos compreender o desespero desta personagem. Medeia é uma mulher que se encontra em uma situação totalmente desfavorável. É uma estranha, uma estrangeira em uma terra em que não é bem aceita, ainda mais pelo fato de seu marido, com quem tivera dois filhos, estar casado com a filha do rei. Sente-se humilhada, ultrajada pelo abandono do marido, pois ele a deixara a fim de obter vantagens e prestígio, para casar-se com a filha de Creonte, rei de Corinto (COSTA, 2003: 65).

Assim como *Ájax*, de Sófocles, que não é capaz de suportar a si mesmo em razão do erro trágico que cometera, Medeia também não suportará tamanha vergonha. A loucura, por exemplo, que acomete *Ájax*, o lança numa situação marginal, pois esse se expõe ao ridículo quando assassinara o rebanho acreditando que aniquilara seus inimigos, os chefes atidas. O que está em jogo é uma questão de honra, a *timé*. Assim, para não ser motivo de riso, *Ájax* tira a própria vida. Medeia, por sua vez, assassina os descendentes de Jasão, tirando-lhe algo que era importante para ele. Medeia e *Ájax* se assemelham, porque não suportam ser motivo de zombaria, serem vítimas da falta de respeito e traição. É mais um ponto para se pensar Medeia como épica: porque entra em pauta a defesa da honra. Para Maria Regina Cândido,

A semelhança entre *Ájax* e Medeia não seria mera coincidência, pois o poeta coloca na personagem atitudes masculinas, mesmo sendo inapropriado para uma mulher agir com iniciativa, inteligência e coragem. O uso da palavra e sua atitude decisiva remetem às ações de heróis que atuavam de forma individual para solucionar situação imediata, como nos indicam os termos como *ergasteon* (Eurípides, *Medeia*, v.791) definido como algo que deve ser feito; a palavra *tolmeteon* (*Medeia*, v. 1051) nos remete a algo ousado a ser realizado. O verbo *kteno* significa a decisão de, em tempo breve, matar, extinguir, exterminar a justiça, a ordem e as leis (*Medeia*, v. 535) (CÂNDIDO, 2007: 27).

Além disso, Medeia é uma mulher extremamente astuciosa, cujas ações são resultantes do conhecimento dos *phármaka*, ou da potencialidade de suas maquinações. Evidenciam-se, portanto, seus aspectos psicológicos, sua relação com a magia e a habilidade com o *phármakon*, vista a obtenção de um resultado favorável ou desfavorável, dependendo das circunstâncias e das doses em que é utilizado. Segundo a ambivalência do próprio termo *phármakon* (DERRIDA, 2005: 15). A mesma palavra é também usada para designar qualquer procedimento utilizado no emprego da medicina ou da magia.

Medeia possui uma *téchne*, ou seja, é identificada como uma poderosa *pharmakís*. Os *phármaka* outorga à Medeia perícia, força e poder, convertendo-a numa figura perigosa e destrutiva (ESPINOZA, 2004: 79) ou benéfica e construtora. Quanto à vinculação de Medeia ao conhecimento relacionado ao uso dos *phármaka*, retomamos novamente o episódio do assassinato de Pélias pelas mãos das próprias filhas. Vale ressaltar que a passagem refere-se, em primeira instância, ao mito. Subentende-se, a partir de Eurípides, que ela ludibria as pelíades, convencendo-as a matá-lo, fazendo-as acreditar que o rejuvenesceria. Primeiro, através do relato da ama, quando essa lamenta o ocorrido e sugere que se Medeia pudesse conhecer o seu destino não teria “instigado as filhas de Pélias a matar o pai” (9); depois, através do relato da própria Medeia, quando ela apresenta o ato como uma das provas da fidelidade dela para com Jasão: “E matei Pélias, de mais doloroso morrer, pelas próprias filhas” (485-486); e, por fim, sob a forma de lamento, pois ao ser exilada, limitavam-se suas possibilidades de asilo: “ou para as infelizes filhas de Pélias? Que beleza! Me receberiam no palácio, eu que matei o pai delas” (504). Não há referência ao argumento utilizado por Medeia para convencer as pelíades, porém, a cada verso, temos a impressão de que o parricídio fora instigado por responsabilidade dela (BRANDÃO, 1987: 185-186). Nesse caso, num único evento, ela soube valer-se do domínio da linguagem e da magia na realização de seus interesses. Assim, Medeia é ameaça e/ou solução, é, em si mesma, o próprio veneno e o remédio. Assim ela se afirma: “Superior é a via direta, para a qual peritas nascemos: pegá-los com venenos” (*Medeia*, 2013, vv. 384-385).

A técnica para tornar-se hábil no uso das plantas na antiguidade não era um privilégio dos médicos, também os magos, feiticeiras e bruxas desenvolviam tal habilidade. Através das palavras de Medeia poderíamos levantar a hipótese que a manipulação das drogas (*phármakon*) era uma parte do saber feminino, portanto, uma possível ameaça. Maria Regina Cândido nos alerta que

A documentação textual nos indica várias mulheres míticas que detinham o conhecimento e o domínio de ervas e filtros para encantamentos. O saber que se estendeu, por tradição, às mulheres consistia na habilidade em manejar o cozimento das ervas, folhas e raízes para fazer infusões e filtros, que devido ao seu poder de cura passaram a ser considerados mágicos (2007: 29).

Em Eurípides, assim como o uso de palavras e gestos, um dos principais talentos das mulheres seria a manipulação das drogas (remédios/venenos), capacitando-as à prática do bem ou do mal. Não obstante, essa habilidade também poderia render bons resultados, como a própria Medeia enuncia em outra passagem: “Acabarei com tua falta de filhos e de filhos te farei semear gerações! Conheço bons remédios!” (717-718). Assim, o *phármakon* se configura como a própria capacidade da geração de frutos para a *pólis* e como solução para a falta de descendentes de Egeu. Em troca do asilo, Medeia oferecerá a ele o *phármakon* para a fertilidade.

Em *Medeia* há, portanto, o poder sobre o uso de ervas e raízes, o *phármakov*, benéfico ou maléfico, segundo as intenções da protagonista (CÂNDIDO, 2007: 53). O *phármakos* aparece como remédio, porque o objetivo de Medeia é agradar Egeu e conseguir dele a ajuda de que precisa para concretizar sua vingança. Se ele precisava de filhos, ela providenciaria bons remédios para que ele realizasse seu desejo. Por sua vez, ele lhe ofereceria asilo e proteção contra a retaliação de seus inimigos, pois Medeia não desejava ser capturada e nem pretendia falhar. Ser motivo de riso, zombaria ou piada era sinal de vergonha, insuportável para ela. Assim, somente a vingança poderia impedir que ela continuasse se sentindo desonrada. Porém, esta não deveria ser uma vingança qualquer, mas uma ação capaz de assombrar qualquer um que tomasse conhecimento do fato.

Pharmakéia era o nome atribuído à prática relacionada à elaboração do *phármakon* para diversos fins. É relevante destacar que o conceito de *pharmakéia* não se restringe ao uso de bebidas, alimentos ou unguentos, mas prolonga-se até a realização de sortilégios e

encantamentos. Medeia, portanto, ficou conhecida como estrangeira hábil em todas as drogas ou *polyphármakos*. Convenientemente, sua principal arma não era o escudo ou a espada, mas o caldeirão (BRANDÃO, 1987: 193). Em uma passagem da tragédia temos a revelação do poder mortal de seus venenos. O tipo de veneno a ser usado e a magia a ser praticada não são manifestos, mas sabemos que os resultados serão maléficis.

Medeia: Se ela pegar o enfeite e cingir a pele,
acaba mal. Ela e todo aquele que tocar a jovem:
banharei os presentes com aqueles venenos! (788-790)
[...] é preciso que a horrenda
morra de morte horrível com meus venenos (806-807).

Não sabemos que tipo de veneno Medeia usará, mas reconhecemos que esse provocará dano mortal. Ela reconhece a dimensão do seu ato, isto é, a consumação de uma morte lenta e dolorosa destinada à rival e sente imensurável prazer em imaginar a morte terrível dos inimigos. Nesse sentido, identificaremos o *phármakon* em passagens do próprio texto teatral, tentando atribuir-lhe sentido a partir das ações de Medeia. Em um dos episódios, o mensageiro traz a notícia da morte do rei de Corinto e sua filha, vítimas dos venenos da mulher desonrada: “Acabou de morrer a filha do tirano Creonte, e também o pai... por teus venenos” (1125-1126).

O mensageiro traz a notícia da morte do rei e da princesa vitimados pelos venenos mortais enviados sob a forma de presentes às vítimas. Medeia conhece bem a vaidade feminina. Sabe, intimamente, que a outra não resistiria à beleza dos presentes, sabia que Glauce ela os aceitaria porque cairia na armadilha da vaidade e também porque os ornamentos foram enviados por mãos inocentes: os filhos que tivera com Jasão, as suas próximas vítimas. O mensageiro relata cada detalhe do infortúnio da filha de Creonte e a ação corrosiva do veneno engendrado por Medeia no assassinato de seus inimigos.

Mensageiro: E ela, assim que vê o adorno, não se contém!
Então, acordou tudo com seu homem, e antes que
da casa pai e teus filhos se fossem longe,
tomou os coloridos panos e se enrolou
e colocou a coroa de ouro – os cachos dos dois lados;
com o espelho brilhante ajeita a cabeleira,
sorri para a imagem sem vida do corpo.
Então se levanta do trono, atravessa
o quarto, pisando delicado com o alvo pé,
hipercontente com os presentes, muitas, muitas vezes
de pé, reta, espiava com os olhos.
Porém, daí mesmo, que visão terrível de ver:
a cor muda. Tomba pra trás e
corre. Tremendo nos membros, difícil avança
e por pouco chega. Cai nos tronos, pra não cair no chão. (1157-1171)

O espelho, instrumento simbólico (LESSA, 2010: 103), questionará a imagem de Glauce em seu próprio reflexo, em busca do reconhecimento da própria beleza e da riqueza dos enfeites, ela sorrirá para a imagem refletida. A indicação do espelho é muito interessante, pois resgata uma temática importante para nossa análise: é pela vaidade que Glauce será pega, acreditamos que, ao fugir ao ideal de *mélissa*, ela se condena à morte (Ibidem). Nesse contexto, a isca fatal, os belos presentes, representaram o seu *phármakon*.

... o espelho representa um signo de rompimento com o modelo ideal de esposa porque é um veículo usado pelas mulheres para reconhecerem a si mesmas e também o **outro**, (...) está associado à vaidade (...) diretamente ligada ao artifício da sedução e, nesse sentido, possibilita o rompimento com o comportamento de recato e de descrição, virtudes predominantes do modelo **mélissa**. Diante do espelho, a esposa não só se via, mas, principalmente, se sentia à vontade para criar e recriar **imagens** de comportamento e ações distantes daquelas idealizadas pela cultura, mesmo sabendo que essas **imagens** seriam coibidas pela ideologia social (LESSA, 2010: 103 – grifos do autor).

Muitas vezes ela se admirou perante o espelho até que os venenos fizessem efeito. Assim, Glauce será vítima também da própria vaidade. Passado algum tempo depois de ela se ornar com os presentes, os primeiros efeitos do *phármakon* mortal começam a aparecer. O que poderia ser apenas uma cena banal torna-se um festival de horrores. A substância com efeito semelhante ao do ácido (cujo nome Eurípides não revelou, mas descreveu com precisão) age sobre o corpo da vítima. O *phármakon* age corrosivamente. A cor da pele da vítima muda, ela

sente tonteiras, tremores e convulsões. Se, antes, Glauce caminhava com leveza, agora, em pânico, cai em desespero sobre o trono real.

Aí uma velha – das porteiras – acha que o furor vinha de Pã ou de um deus qualquer, grulhou antes mesmo de ver pela boca, escorrendo, branca espuma e dos olhos, as pupilas reviradas. Sangue, na pele, não tinha; Aí chega um contracanto de grulha: vozeria estridente. Uma direto para o palácio do pai se enviou, outra ao recém-casado contou a desgraça da noiva e toda a casa ressoou por muita correria e já ia lá, quase na volta final, tocando a linha de chegada o atleta veloz, quando do silêncio e dos cerrados olhos, a infeliz acorda. Gemeu terrível. Duplas dores marcham contra ela: o trançado de ouro ajustado em roda da cabeça assombroso, escorria de cada lado: madeixas pasmosas, fluidos de fogo voraz. E os mantos delicados, presentes dos filhos, devoravam a carne branca da mofina. E ela, ressurreta, fuge. Ardente levanta do trono. Agita o cabelo e a cabeça prá cá e prá lá, como quem quer jogar longe a coroa: mas firme e atrelado estava o ouro. O fogo, pelos cabelos, ia-e-vinha, brilhava duas vezes mais forte. Aí, vencida na desgraça, cai no chão desfigurada de ver de menos pro pai. Dos olhos, de fato, o feito visível não era, nem do rosto bem feito. E o sangue do alto descia – da cabeça maranhado em fogo – as carnes dos ossos, tal qual choro de pinho, invisíveis mordidas dos venenos escorriam: horrorosa visão. Todos tinham pavor de tocar a defunta: a sorte por maestro tivemos. (1172-1204)

O *phármakon* age intensamente. O “remédio mortal” fabricará o fogo que age sobre os corpos de Glauce e de Creonte, deixando ambos em chamas. O mensageiro relata a Medeia que Glauce e Creonte morreram, graças ao seu *phármakon*. E saber acerca da morte horrenda, do sofrimento e da desfiguração da rival satisfaz Medeia. Por isso, o relato do mensageiro proporciona prazer a ela. Mesmo que nesse momento ela nos pareça cruel – já que sua alegria é motivada pelo sofrimento do outro, aplacando, finalmente, seu desejo de vingança –, ser cruel com o inimigo, porém, era considerado um valor para os gregos. Interessantemente, ela

se aproxima do ideal de virtude ateniense quando se apropria dos valores pertinentes à cidadania grega: a manutenção da *timé* (da honra e da fama) e a rejeição aos sentimentos de vergonha e inferioridade.

A fama e a honra residem no reconhecimento dos outros membros da comunidade. No caso de Medeia, na inveja das outras mulheres, sendo ela bem casada, boa esposa e mãe. Porém, ao ser abandonada, a honra de Medeia foi atingida e ela é motivo de riso. A única forma de restaurá-la é através de uma vingança exemplar ao afirmar na peça (v. 797) que ela não permitirá ser motivo de riso aos inimigos, assumindo, para isso, uma postura implacável (v. 809). Desse modo, a vingança, confirmada em detalhes pelo mensageiro, funciona como um bálsamo para sua fúria, eliminando a vergonha causada pelo riso.

O coitado do pai, na ignorância do sucedido,
no que entra em casa, cai sobre a morta.
Gritou logo e, no ato, cos braços enlaça,
beija e clama assim: “o mísera criança,
que deus sem honra te sacrificou assim?
Quem me faz velha tumba privada de ti?
Oi m’oi! Morresse eu contigo, filha!”
Depois de prantos e choros acalmou-se
mas, no que procura o velho corpo levantar,
prega assim como a hera no ramo de loureiro,
finas vestes, triste luta:
então, ele ia pra levantar o joelho,
ela puxava mais... Se tenta com força,
as carnes anciãs despregam dos ossos.
Com tempo, pereceu e, malfadado, entrega
a vida: já não estava mais em cima do mal.
Estirados defuntos, filha e velho pai
[junto, desgraceira que clama lágrimas]. (1205-1222)

O veneno fora ministrado de maneira sorrateira, iludindo a vítima e, em seguida, provocando duas mortes. Assim, sua “crueldade” e astúcia sempre serão lembradas a partir dessa conduta vingativa, capaz de tudo para punir seus inimigos e salvar a própria honra. O que nos espanta é o caráter excepcionalmente racional da heroína que leva até o fim o seu plano de vingança: matar a atual esposa do ex-marido e efetivar a morte dos seus próprios filhos. Para isso é preciso mais que coragem, loucura, ódio ou desejo de vingança. Deseja-se,

através do pensamento bem elaborado, da maquinação e da trama, alcançar um objetivo maior: resgatar a honra.

A partir desse caráter maléfico, muitas opiniões servirão de base para as interpretações modernas que buscam justificar as escolhas de Medeia. Uma semideusa centrada no embate entre a sua obrigação moral (preservar os filhos) e a irracionalidade (salvá-los da morte nas mãos de seus algozes). Ao ser abandonada, Medeia, que tudo perdera, renasce para o universo primordial do rito mágico na tentativa de reconstituir-se. Quando precisa maquinar sua vingança, invoca Hécate, deusa do submundo, da noite, da obscuridade, da lua, da encruzilhada e da magia (ESPINOZA, 2004: 79). Esse poder de vida ou morte, que pode tanto curar ou ferir, atribui simultaneamente à princesa colca a luz e a sombra. O uso do *phármakon* para o bem ou para o mal dependerá do desejo de Medeia.

Medeia: Que ninguém me considere tola e fraca,
nem resignada, mas, de outro modo,
pesada para os inimigos e leve para os amigos.
Tem mais fama a vida de quem é assim (808-811).

A crença nesse poder mágico capaz de aliviar as tensões e o sofrimento e que também poderia, simultaneamente, provocar a morte e a dor, seria uma das principais características de Medeia. Ela possui um saber que poderia ajudar um amigo, mas que seria fatal e destrutivo contra os inimigos (BONGIE, 1977: 49). Repudiada por aquele no qual apostou tudo, Medeia não suportaria a zombaria dos outros, pois fizera muitos sacrifícios em nome de uma paixão e não permitiria ser transformada em piada devido a sua ingenuidade por ter acreditado em Jasão. Tomada por profunda angústia e ódio incontrolável, Medeia elabora uma vingança terrível que não a deixará ser ridicularizada, mas eternamente lembrada pela posteridade. Sem desprezar ou ignorar a injúria e humilhação sofridas o que estava em jogo era sua honra e vendo-se ameaçada em sua *timé* ela deseja garantir sua inviolabilidade.

Ao ver seus inimigos sucumbirem, Medeia se reconstitui porque o remédio (*phármakon*) para os seus dilemas é o veneno (*phármakon*) que conduzirá à morte seus algozes. É o *phármakon versus o phármakon* (DERRIDA, 2005: 72). Medeia purifica-se e retorna à sua função mítica no momento em que – no ato fatal da tragédia – provoca a morte de seus desafetos.

Além disso, a eficácia do filicídio como vingança contra Jasão é aparentemente clara e nos propõe uma questão: que valor pode ter uma criança para a *pólis*? A própria Medeia sugere que Jasão interceda em nome dos filhos junto a sua nova esposa, a fim de evitar o banimento, já que ele ainda não tinha ponderado essa possibilidade. Em algumas passagens, é identificado o aparente desdém¹⁰ de Jasão para com sua prole, portanto, que sentido haveria em preservar a vida do “pai” em detrimento dos “meninos”?

A fim de destruir o “patrimônio” mais precioso de Jasão, Medeia decide coroar seu banimento com o sangue das crianças, fruto da união dela (a bárbara) com o grego, Jasão. Ela própria o questiona sobre sua necessidade de gerar mais “meninos” uma vez que ela havia cumprido seu papel de genitora. Ora, em uma sociedade patriarcal como a grega, na possibilidade de vida real após a morte, os filhos seriam a principal ligação que poderia vincular um homem à imortalidade. Poderíamos ainda objetar que, após a consumação da vingança de Medeia, Jasão poderia se casar e ter outros filhos, porém quem ousaria entregar sua filha em casamento a alguém que caiu em tamanha desgraça?

Pensando sobre as razões extremadas de Medeia, identificamos, previamente, a garantia da honra e a localização dessa no reconhecimento dos outros membros da comunidade. A honra de uma mulher grega sustentava-se por sua capacidade de ser boa mãe, esposa e administradora dos bens, despertando a inveja, a admiração e o respeito nas outras mulheres (LESSA, 2010: 57). Além disso, a mulher grega precisava de um *kurios* (guardião):

¹⁰ Conferir: falas da ama (vv. 74-75; 82-84; 116) e do pedagogo (vv.76-77).

pai, irmão mais velho ou marido, que respondesse ou tomasse as decisões por ela (Ibidem: 58). Abandonada, Medeia perdera tudo; encontrava-se na fronteira entre dois mundos: a Cólquida, representada como a pátria que abandonou, e Corinto, pátria temporária, da qual fora banida. No final, em ambas as cidades, ela deixa um rastro de sangue, de sacrifício humano, seguindo no carro do Sol para outros domínios.

O crime cometido por Medeia assume os contornos de castigo, sacrifício e expiação. Não é apenas a Medeia-mãe a autora de um assassinato abominável, o filicídio, mas acima de tudo a Medeia-mulher que extermina a progenitura do homem agora odiado para que nada subsista do elo que a ligou a ele, para que também ele sofra a mais insuportável de todas as dores. Pois ela é a estrangeira que se sujeitou a cumprir as regras de um *nomos* estranho e que não viu reconhecida essa sua sujeição; é a feiticeira de sangue divino e da estirpe do incompreensível; é, em si, o veneno e o remédio; a ameaça e a solução. Jasão, por sua vez, experimentará o ostracismo, não podendo se aliar a mais ninguém, tampouco ter outros filhos, perdendo, assim, sua imortalidade.

Enfim, Eurípides nos remete às práticas da magia, aos sentimentos femininos e à condição social da mulher grega no período clássico e, em última instância, ao lugar do diferente do grego, na sociedade ateniense. A releitura do mito de Medeia por Eurípides fora tão impactante que influenciou autores desde a antiguidade. Da época do autor grego até o terceiro milênio, a descrição do crime da princesa infanticida produziu uma variedade de adaptações relacionadas aos contextos históricos, culturais e sociais de cada sociedade. Esse mito também foi recuperado por um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, Nelson Rodrigues.

2.2 O *PHÁRMAKON* SACRIFICIAL NA RELEITURA MASCULINIZADA DE MEDEIA, EM NELSON RODRIGUES

Nelson Rodrigues nasceu na cidade do Recife, em 1912, e faleceu no Rio de Janeiro, em 1980. Filho de Maria Esther e Mário Rodrigues, a letra e paixão por escrever estiveram perto dele desde a infância. Influenciado pelo pai, começou desde cedo a trabalhar no jornal da família e adotou para si a escrita como parte da própria vida. Talentoso desde a infância, Nelson escrevia, já nesta época, com perspicácia e originalidade sobre os fatos do cotidiano. Foi no Rio de Janeiro, entretanto, que ele conheceu o paraíso e o inferno, sofreu e pagou por pecados não cometidos e enfrentou o trágico melhor do que ninguém.

O maior de nossos dramaturgos teve uma vida, senão trágica, no mínimo peculiar. Convivendo desde cedo com a arte da escrita, valeu-se dela para sublimar seus dramas e espantar seus fantasmas. O “anjo pornográfico”¹¹ teve uma vida quase tão trágica e dramática quanto o foram suas histórias, as quais tanto chocaram os brasileiros da época em que foram produzidas. Pode-se dizer que ele conheceu o limite suportável do sofrimento, retratado e explorado em suas obras através de personagens complexas e polêmicas (CASTRO, 1997: 8).

A angústia e a obsessão são marcas registradas desse grande dramaturgo, sofreu amargamente o assassinato do irmão Roberto Rodrigues, vítima de Sylvia Thibau. Na verdade, o alvo seria seu pai, Mário Rodrigues (fundador do Jornal *Crítica*), devido a uma publicação que difamava a dama da sociedade carioca, acusando-a de adultério. Em 26 de dezembro de 1929, Sylvia dirige-se à redação do jornal para realizar seu intento: matar o proprietário do periódico que, segundo ela, a caluniara. Como Mário não se encontrava presente, irada, descarregou seus tiros em Roberto, que faleceria dias depois. Mário, sentindo-se culpado pela morte do filho, morreria em seguida. Considerada a primeira tragédia da vida de Nelson, o fato marcaria para sempre a família Rodrigues (Idem: 90).

¹¹ Alcinha recebida devido ao teor considerado pornográfico de suas peças.

Como se não bastasse, Nelson ainda encarou a morte de seu irmão predileto, Jofre, vítima de tuberculose (Idem: 134), e ainda de outros membros da família, seu irmão Paulo, cunhada e sobrinhos, vítimas do desabamento do prédio onde moravam em Laranjeiras (RODRIGUES, 1993: 37). Guardadas as proporções de distintos contextos, atravessou, como muitos brasileiros, um período histórico tão conturbado e perturbador quanto o vivido por Eurípides no século V a.C.

Poucos momentos da história brasileira assistiram a transformações culturais e sociais tão aceleradas e profundas quanto o período produtivo de Nelson Rodrigues. Relembramos que é um período marcado pela crise do capitalismo, pelo florescimento dos regimes totalitários em âmbito mundial, pelo término da Segunda Guerra, pelos acontecimentos que marcaram o Brasil dos anos de 1930 a 1950, pelas transformações políticas dimensionadas pelo fim da ditadura Vargas e seu conseqüente retorno ao poder. A descrença, o desencanto e o pessimismo parecem ter aprisionado Nelson Rodrigues numa teia de catástrofes que culminariam na própria revolução do teatro brasileiro.

Embebido pelo sentido real do trágico injetado em sua vida, Nelson Rodrigues fez da escrita um espelho e tentou, principalmente através do teatro, representar: a dor, a violência, a cólera, a injustiça e a *áte* trágica (a cegueira humana diante da vida), dentre outros sentimentos e atos tão complexos de se entender. Sua obra pode ser vista como o remédio para sanar suas dores e, ao mesmo tempo, para provocar os espectadores que viam em suas peças o desagradável, o grotesco e o absurdo. “Desagradável” porque põe o ser humano face a face com o seu lado mais vil. É como se, de posse de um espelho, ele projetasse um excesso de luz sobre o cotidiano trivial da sociedade para, em contrapartida, produzir o reflexo de todos os seus vícios e falhas. Assim, Nelson Rodrigues fez de sua obra um *phármakon*, remédio ou veneno, veneno e remédio, pois, como Derrida ensina, “operando por sedução,

o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais”. (DERRIDA, 2005: 14)

Para muitos, Nelson continua sendo contemporaneamente um divisor de opiniões. Ele buscou através da complexidade de nossa psique recriar as nossas falências. Escreveu 17 peças teatrais, agrupadas e classificadas por Sábato Magaldi em peças psicológicas, míticas e tragédias cariocas. *Anjo Negro* (1948), a obra escolhida para análise, encontra-se no grupo das peças míticas (MAGALDI, 1992: 1). Uma citação de Rui de Castro sobre Roberto Rodrigues despertou em nós uma curiosidade que poderá corresponder à personalidade do protagonista de *Anjo Negro*:

O ressentimento seria ainda maior se soubessem que, por mais duro que parecesse, a viuvez fora para Elsa uma espécie de libertação: Roberto não a deixava sair sozinha nem para ir à costureira. E, quando ele saía à rua com ela, tirava-lhe os óculos de míope e os guardava no bolso de seu paletó, para que ela não visse os outros homens (CASTRO, 2008: 97).

Parece-nos que partiu daí a construção da personagem Ismael, pois esse também escondia Virgínia dos olhares dos outros homens. Assim, ela não seria vista e nem poderia vê-los. Talvez assim ela se esquecesse do rosto deles. Para solidificar essa ação, Ismael cegou Ana Maria para que ela não o visse e apenas o reconhecesse pela voz.

Odiado ou querido, Nelson Rodrigues revolucionou o cenário do teatro brasileiro. Com ele, muda-se o próprio conceito de teatro. Envolvido com a complexidade da mente humana, trouxe para o palco elementos que retiravam de cena as peças da tradição europeia. Trouxe corajosamente elementos tão espetaculares que o consagraram logo na sua segunda peça, *Vestido de Noiva*, de 1943. Definida como “paradigma da dramaturgia moderna” (FACINA, 2004: 38), a peça representou grande inovação em razão da originalidade dos planos temporais, dos cenários sombrios e do teor psicanalítico. Depois de *Vestido de Noiva*, o teatro brasileiro não seria o mesmo, tampouco Nelson Rodrigues. Agraciado pela crítica,

Nelson dormiria no berço esplêndido da dramaturgia até que suas peças se transformariam em grandes pesadelos, despertando na crítica, que antes o idolatrara, a ira e a difamação.

Após o sucesso meteórico, Nelson enveredou por um caminho igualmente surpreendente, designado por ele mesmo de “desagradável”, porque põe o ser humano face a face com o seu lado mais desconhecido e perverso. Suas peças, agora, traziam para o palco a vileza, a monstrosidade, o pecado e outras mazelas. Devido à natureza controversa desse novo olhar sob o teatro empreendido por Nelson, grande parte de sua obra enfrentou a interdição. Dramaturgo difamado, ele deslizava por adjetivos também controversos como reacionário, maldito e tarado.

Escândalo atrás de escândalo, o teatro desagradável do recém-consagrado dramaturgo surpreendia por sua morbidez, suas maldições, seus crimes e pecados, suas transgressões e monstrosidades. A reação do público seria igualmente de revolta e repulsa. Essa persistência no tratamento de temas tão sombrios, que arremessam violentamente o público contra os muros da repressão, revela-nos as misérias humanas e suas feridas. Talvez por isso Nelson tenha enfrentado a censura e a maledicência que o atacavam com a mesma violência contida em suas peças.

As peças, de fato, se chocavam contra os padrões morais então vigentes. No entanto, as interdições inquietavam a classe artística e a intelectualidade da época por abrirem um perigoso precedente. O contexto histórico do país também era dramático. Porém, a participação na guerra mais terrível de até então, a Segunda Guerra Mundial, e não obstante os desalentos decorridos da mortandade, das carências e sofrimentos do povo, preparava o espírito nacional para um período supostamente democrático, acreditando-se no retorno da liberdade de expressão.

Dramaturgo do excesso, da *hýbris* intensa, Nelson soube trabalhar a desmedida na narrativa teatral. Suas personagens sofrem pelo desencadeamento de paixões violentas e

avassaladoras, desejos irrefreáveis, loucuras e malvadezas, convidando o público a viajar pelo que há de mais selvagem e hediondo na vida. Sua obra é mórbida.

Em uma breve aproximação comparativa entre a reação dos brasileiros em relação ao teatro de Nelson com a dos gregos, valer-nos-emos das reflexões de Platão frente à influência da tragédia na formação do cidadão. A tragédia, segundo Platão, era tão poderosa que se devia expulsar os tragediógrafos da cidade ideal, visto que seria uma arte “desagradável” não do ponto de vista estético, mas “reprodutora” de um mal capaz de prejudicar o bom andamento da *polis*, colocando em evidência situações que poderiam “deformar” o ético e a razão humanos (PLATÃO, 2005: 321).

Assim, incentivar as paixões e os vícios não contribuía para o crescimento intelectual do cidadão grego. Ao concentrar sua atenção na produção dos poetas, Platão critica o *logos* humano, capaz de levar ao erro e ao engano, principalmente através da prática da *mimesis*. Platão estabelece a crítica mais severa em relação à poesia mimética, sendo ela a responsável pela corruptela do homem. Diante dessas mudanças, ele temia os efeitos da arte poética na alma dos cidadãos (PLATÃO, 2005: 337). Esse conteúdo pauta-se em sujeitos que se comportam de maneira excessiva, imoderada, indigna com aquilo que deveria ser seu verdadeiro comportamento. Seus efeitos sobre o cidadão estariam, nesse caso, relacionados à catarse, às lamentações e às lágrimas provocadas no público, levando-o a identificar-se com os personagens em cena e, assim, subverter a própria alma (Idem, 2005: 328-329).

Assim também a obra de Nelson Rodrigues se reflete no espelho do teatro brasileiro. Ao contrário do que possa parecer, a retomada incessante de temas tão sombrios não confere monotonia à obra rodriguiana (MAGALDI, 1992: 22). Ao invés disso, a cada história sórdida, a cada ação peçonhenta, a cada desfecho apocalíptico, temos a captura de nossa atenção que se volta hipnotizada na busca de uma explicação para tanto desencanto. Assim, “é difícil

definir a força inegável do texto de Nelson Rodrigues, que sequestra o leitor e faz com que sinta dificuldade de separar-se dele” (RAMOS, 2007: 49).

Em Nelson Rodrigues, o maior adversário do homem é ele mesmo, que, aprisionado a tabus e ao sistema repressivo criado pela sociedade, constrói monstros. Por isso, em seus textos, além de contemplar o amor como o mais trágico dos sentimentos, apresenta-nos a morte como desfecho fatal e violento para suas histórias. Morte sempre acompanhada por frustrações e culpa, além de desvelar taras, corrupções e obsessões (MAGALDI, 1992: 22).

Em sua segunda peça “desagradável”, *Anjo Negro*, temos o entrecruzamento de temas como a discriminação racial, o estupro como ultraje ao corpo feminino e a morte dos filhos pelas mãos da mãe (com a permissividade do pai) como eixos principais da trama. Vítima constante de estupro, ela se recusava a ter filhos negros (impossibilitando a geração de descendentes), por ver neles o rosto do pai e o espectro da violência sofrida. Assim, encontramos subentendido no gesto de Virgínia as marcas do racismo inerente a uma época que buscava o branqueamento da população brasileira. *Anjo Negro* foi estruturado em torno de uma antítese: Virgínia (branca) e Ismael (negro). A partir da configuração dos dois, é possível circunscrever uma galeria de anjos sacrificados (os filhos mortos) e vê-se, dessa forma, a inocência (angelical) das crianças ser roubada pela atitude maléfica dos pais assassinos.

Temos, portanto, na peça, o homem em carne viva, cujas personagens não têm nada a perder, são cruéis, alucinadas, posicionadas em situações abissais. Em *Anjo Negro*, temos um estranho sentimento que não se aproxima do amor, mas que retalha, destrói, mata. Certamente, gerações dialogam com Nelson Rodrigues e o impacto de *Anjo Negro* hoje não é tamanho quanto o foi no contexto histórico em que fora escrito, por isso as releituras precisam avançar sem perder sua força.

Por caminhos nada ortodoxos, forja-se uma representação simbólica do feminino: esposa-mãe, desprovida de afetividade, cruel e vingativa em desconexão com o mito da mãe amorosa e devotada, que representa a vocação natural para a maternidade (RAGO, 1985: 80). Daí, a construção de um modelo de mulher simbolizado pela mãe dedicada anula-se perante a performance de Virgínia. Diante da impossibilidade de ela seguir seus instintos naturais, desconstrói-se, portanto, o mito do amor materno e a desmistifica-se a imagem romantizada da mulher. Reforça-se, subliminarmente, o peso da opressão moral sobre a mulher *versus* a contestação desse papel esposa/mãe.

Para controlar essa natureza fugidia, que considera apenas os próprios desejos e compromete toda a estrutura social, as personagens se apresentam como seres animais, vestidos com a capa da moralidade e disfarçando seus sentimentos sórdidos. São lobos em pele de cordeiro. E ser um lobo ou um cordeiro ou um lobo em pele de cordeiro para seu semelhante (MUCHEMBLED, 2001: 17) significa reforçar a ordem sacrificial ou punitiva exercida em relação ao outro: Ismael e Virgínia são os símbolos máximos dessa metáfora. Através de suas mãos temos crimes repulsivos. Os protagonistas são capazes de fazer qualquer coisa contra o seu semelhante e instauram a possibilidade do inumano no humano.

Ismael e Virgínia formam um casal incomum para aqueles tempos: ele negro, ela branca¹². Eles cometem agressões físicas e verbais entre si e vivem num ambiente tenso e angustiante. Ambos se mostram na transgressão, pois abandonam o sistema de regras determinantes do comportamento social e das relações familiares. Para mostrar o enclausuramento do casal, Nelson criou uma prisão metafórica, rodeando a casa de janelas e muros altíssimos. Para não deixar dúvidas de que o espaço cênico é projeção da mente atormentada dos protagonistas, criou também uma rubrica poética: “a casa não tem teto para

¹² Vale acrescentar que ele é punição para ele, em virtude da tia a responsabilizar pelo suicídio da prima.

que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro” (RODRIGUES, 2005: 7).

Não existe teto, mas não se vê o sol. Sobre a casa de Ismael e Virgínia paira a escuridão eterna. À medida que eles se fecham em seu mundo particular, alheios às convenções da sociedade, os muros da casa vão aumentando; os crimes se avolumam como se as paredes pudessem ocultar todas as atrocidades cometidas. As paredes, como uma *persona*, expandem-se para o infinito. Ninguém pode se aproximar da casa de muros altos nem sair para a rua. A fronteira, estabelecida pelas paredes, separa a casa da rua, tendo as altas janelas como mediação entre o espaço interno e o espaço externo. Ismael enclausura Virgínia como preciosidade, não a expõe aos olhares desejosos dos outros homens. Para além da ausência do teto, a casa foge ao seu papel de protetora e expõe seus moradores à intempérie ao mesmo tempo em que lhes serve de cárcere.

Virgínia percebe os muros que cercam a casa, as paredes que formam e o quarto que habita: é o espaço da clausura, da falta de aconchego, da frieza das paredes e da escuridão. Ismael sente o espaço da casa de forma diferente de Virgínia, para ele a casa é o lugar onde ele se esconde e esconde sua trágica família, para que ninguém entre, e para que Virgínia não possa ver ninguém.

Assim, a casa é destaque na peça *Anjo Negro*. Porém, “a casa é, à primeira vista, um objeto rigidamente geométrico. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade inicial é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta predomina” (BACHELARD, 2000: 64). A matéria da casa, seu calor, sua frieza, suas paredes, seus esconderijos, suas sombras alimentam a imaginação. Ironicamente, de acordo com Bachelard, a casa remete ao cuidado e ao amor maternos, ganhando braços acolhedores. Não obstante, não somos capazes de identificar características semelhantes na tragédia rodrigueana. A casa, apesar de possuir características humanas, deixa de ser um espaço neutro

para tornar-se um local com características precisas: é parte do imaginário das personagens. Os aposentos possuem funções específicas, delimitados, mensuráveis, estáveis em suas fronteiras. São construídos de acordo com uma lógica social vigente e não sob a necessidade subjetiva de seus moradores.

Assim, a casa (com seus cômodos, móveis e objetos) não funciona apenas como uma prisão, mas como um princípio de integração dos pensamentos, das lembranças e dos pesadelos de Virgínia e Ismael. A argamassa que une as funções psíquicas ao redor, ou melhor, dentro da imagem da casa, é o devaneio que parte da concretude para a tragicidade.

A atmosfera é densa, e a noite, da cor da pele do protagonista, se confunde com os sentimentos sombrios despertados pela morbidez da peça. Todos, mergulhados numa escuridão infinita, se encontram trancafiados dentro de uma casa sem teto como se estivessem fechados em si mesmos por meio da simbologia da noite, a ausência de luz se faz presente na história, nas personagens e em seus destinos, servindo de leito para as ações cruéis que a peça apresenta, como que para ocultá-las de nossos olhares ávidos.

Assim como na tragédia, as cenas ocorrem ao ar livre, porém à noite. Se na tragédia não há paredes, em Nelson, os obstáculos servem para sufocar as personagens como se fossem uma espécie de redoma de vidro, cuja transparência nos apresenta seres animalescos que teimam em se esconder, mas continuam desnudadas perante nós.

A cenografia decorre da temática da peça: as personagens encerradas em si mesmas e o desaparecimento gradual da realidade física que as circunda. No silêncio ficcional da casa, teríamos a “ficção como texto indecifrável, como a forma do segredo e como máquina geradora de enigmas” (LUDMER, 2002: 384).

A casa não tem teto para que a noite possa adentrá-la sem interrupção. Os muros que cercam a residência funcionam, também, tal qual a falta de teto, como controladores da luz, sugerindo a atmosfera expressionista do ambiente, dificultando a visão do espectador, mas estimulando sua percepção. A atmosfera é difusa, os limites não são fixos, as figuras se confundem, se superpõem. (MARTINS, 1995: 165).

A casa também é espaço do segredo, da maldição e da morte. Seria um espaço que, por excelência, cria as raízes do homem no mundo. É o espaço onde o ser humano se inicia. Em *Anjo Negro*, a casa de Ismael e Virgínia pode ser caracterizada como um espaço primordial, um universo em miniatura com caracterização privilegiada no texto de rodrigueano. A localização é abstrata, indeterminada, não sabemos exatamente o local onde a trama se desenrola, apenas reconhecemos a casa como o espaço trágico. Nesse sentido, “o espaço se confunde com a própria ordem social de modo que, sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido” (DA MATTA, 1997: 19).

Apesar das relações hostis, a família apresentada por Nelson Rodrigues preza pelas aparências. Temos a desagregação da família como modelo capaz de englobar todos os indivíduos a ela adjacentes (FACINA, 2004: 107). Além disso, “faz-se *mister* a evocação dos cenários que não apenas a historicizam, mas que a compõem: a casa, a domesticidade e a intimidade” (NEVES, 2009: 39).

Contudo, Rodrigues concebia a “família como suscitadora da exploração violenta da natureza” (FACINA, 2004: 108), rodeada de paredes que encerram sentimentos indescritíveis, como o espaço onde se constroem e se desenham relações de poder e onde se estabelece a ruína da hierarquia familiar. A partir de situações universais, o autor faz do palco uma indagação sobre a família brasileira. O trágico ocorre no instante em que abalam ou desabam as verdades familiares construídas ou concebidas pela sociedade. Os conflitos vividos estão calcados no desmoronamento de valores, revelando a incompatibilidade entre a natureza das personagens e as noções de família que a sociedade fomenta (Ibidem, 2004: 97). Vale acrescentar que no teatro grego não há paredes, pois “as comédias e tragédias exibidas diante de uma numerosa multidão em um amplo teatro a céu aberto, eram planejadas para

impressionar os estrangeiros com a riqueza, o espírito público e a supremacia artística ateniense” (HAIGH, 1907: 8)¹³.

Em *Anjo Negro*, a violência transpira nos atos de crueldade cometidos pelas personagens e, principalmente, nas tumultuadas relações familiares. Nelson Rodrigues apresenta-nos o homem diante do mal, mergulhado nas trevas e sem nenhuma possibilidade de salvação. O simbolismo da noite é o retorno ao indeterminado em que se misturam pesadelos e monstros (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994: 473-474).

Virgínia e Ismael cometem crimes bárbaros. Todos os filhos serão sacrificados, só assim restará sempre e somente o primitivo casal. Sobre Virgínia, mãe e mulher diabólica, nunca saberemos se é honesta ou não em relação aos seus sentimentos. Quanto a Ismael, pai, homem cruel, violento e fruto de uma sociedade que se esconde nas sombras do preconceito, não o poderemos edificar nem julgar sem antes conhecer a origem de todo o mal que ele enfrentou e praticou.

A própria rejeição à peça era reflexo da sociedade brasileira da década de 1940. Era um alerta à classe dominante que não se ajustara, até então, aos negros que tentavam ocupar seu espaço de direito na suposta sociedade “branca”. A amargura encontra-se relacionada ao isolamento social sofrido por Ismael, representante dos sujeitos afrodescendentes que tentavam inutilmente alcançar um posto significativo numa sociedade que promovia a invisibilidade dos negros. Portanto, ao nos apropriarmos da afirmativa de Maria Aparecida Silva Bento, “a discriminação racial pode ter origem em outros processos sociais e psicológicos que extrapolam o preconceito” (2002: 27), sendo essa uma das questões palpáveis na obra de Nelson Rodrigues.

¹³ Original: “the tragedies and comedies exhibited before countless multitudes in the vast open-air theatre were all calculated to impress strangers with the wealth, public spirit, and artistic supremacy of Athens.” Tradução nossa.

Para Souza, o negro que ascende tem duas opções: ou ‘tornar-se negro’ ou sucumbir ao ‘desejo de ser branco’ (1983: 5). Para os que optam pela segunda alternativa, o casamento inter-racial torna-se um meio de satisfação desse desejo impossível (Idem, 1983: 43). Assim, essa união correspondia ao ideal de branqueamento instituída no imaginário social como meio de ascensão do negro (DOMINGUES, 2002: 582), porém, em *Anjo Negro*, o encontro entre o “negro” e a “branca” se dá pelo castigo da tia. Além disso, o homem negro é mais bem aceito como par quando tem *status* superior ao da esposa branca, o que serve para compensar essa diferença de cor. Ismael seria um importante representante dessa situação ao escolher Virgínia como esposa. Seria uma via de acesso para uma melhor integração social¹⁴. Essa situação apenas corrobora o que é afirmado pelo senso comum em relação ao negro “rico” ou de “classe média”: “não se considera negro”, “tem vergonha de ser negro”, “é negro de alma branca” etc. Sobre a negação de Ismael, encontramos, no início, a referência de que precisamos:

Cego: Diga – ele se chama Ismael?

Preto: O doutor? Sim. E que médico!

Cego: Preto, não é preto?

Preto: Mas de muita competência. (*para os outros*) Minto?

Preto: Não tem como ele!

Preto: Viu? Doutor de mão-cheia!

Preto: Mas tome conselho, não fale em preto, que ele se dana!

Cego: (*para si mesmo*) – Quer ser branco, não perde a mania (RODRIGUES, 2005: 10)

As práticas racistas apresentadas em *Anjo Negro*, baseadas em determinados valores, ideais e crenças, tornam-se naturalizadas nos discursos e vivências cotidianas, encontram-se arraigadas, assimiladas pela sociedade. Nelson Rodrigues demonstra que a sociedade não percebe os atos de racismo e de preconceito que cometem, pois ele aparece na voz do próprio

¹⁴ Essas especulações exigem análise cuidadosa, porque um recurso muito utilizado em estudos que tratam das relações raciais é a divisão da população negra entre aqueles que assumem sua negritude e aqueles que a negam. Geralmente, essa afirmação ou negação da negritude é associada à situação de classe. Parece-nos, a princípio, que a peça *Anjo Negro* serve de suporte para tratarmos dessas interpretações. Ironicamente, as demais personagens negras não possuem identificação, veja-se o caso do coro, dos negros carregadores e das crianças assassinadas.

coro formado por pretas velhas, quando essas consideram a possibilidade de a motivação para a morte dos filhos ser o útero negro da mãe: “ou é o útero da mãe que não presta! (*acusadora*) Mulher branca, de útero negro. (...) O preto desejou a branca. (...) A branca também desejou o preto” (Idem: 8) e “Malditas as brancas que desprezam preto” (Idem: 23). Desse modo, o racismo é aprendido através de ações e discursos legitimados por grupos dominantes. Contudo, escondido na penumbra fortalecida pelo próprio cenário, o racismo se esvanece substituído pela atração sexual vivida pelo casal (GADELHA, 1995; 82).

A violência física e simbólica presente no texto é a manifestação da própria crueldade. Aniquilar o outro por sua descendência, sacrificá-lo por sua cor de pele, impedir sua existência é parte do rito sacrificial de Virgínia em relação aos próprios filhos, mas também é a representação metafórica de toda uma sociedade que desejava anular os negros em um crescente processo de branqueamento da nação. Os filhos mestiços representam o desejo simultaneamente suicida e homicida, contra a raça negra em busca do ideal de beleza étnica desejada (SOUZA, 1983: 7). Trata-se, como no teatro grego, de política, matar o fruto negro ou matar o cidadão da *polis*.

Em relação ao proposto por Nelson Rodrigues em *Anjo Negro*, recuperaremos as palavras de Liv Sovik ao afirmar que “ser branco no Brasil implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade e que permite trânsito, baixando barreiras. Ser branco não exclui ‘ter sangue negro’, (...) a branquitude não é genética, mas uma questão de imagem” (2010: 36). Assim, a negritude dos filhos do casal maldito os conduz ao aniquilamento.

A peça reconhece a presença de uma sociedade racista e os dissabores por ela causados a um coletivo que lutava por sua inserção social. Nelson Rodrigues compreendia essa sociedade e a defesa do branqueamento como o levantamento de uma bandeira étnica que admitia apenas o branco como sinônimo de normalidade, de perfeição e beleza. Ao mesmo tempo, essa mesma sociedade apregoava os efeitos negativos da “negritude”, que despontava

como uma forma de luta contra o processo de embranquecimento, persistente naquele contexto histórico. Para Ismael, branquear seria o único remédio capaz de inseri-lo socialmente e que permitiria a sua visibilidade. Contudo, o branqueamento de Ismael seria o *veneno* mortal, capaz de promover seu extermínio através da morte dos filhos e, ao mesmo tempo, o *remédio* para torná-lo socialmente aceito. A branquitude cravada no imaginário de Ismael provoca a sua deformação física e psicológica.

Nada pode macular esta brancura que, a ferro e fogo, cravou-se na consciência negra como sinônimo de pureza artística, nobreza estética, majestade moral, sabedoria científica etc. O belo, o bom, o justo e o verdadeiro são brancos. O branco é, foi e continua sendo a manifestação do Espírito, da ideia, da Razão. O branco, a brancura, são os únicos artífices e legítimos herdeiros do progresso e desenvolvimento do homem. Eles são a cultura, a civilização, em uma palavra, a humanidade. (...) O negro, no desejo de embranquecer, deseja, nada mais, nada menos, que a própria extinção. Seu projeto é o de, no futuro deixar de existir; sua aspiração é a de não-ser ou não ter sido (SOUZA, 1983: 5).

O ideal de brancura promove-se como ferida incurável no imaginário social representado na peça. Um recalque inconsciente que perdura indefinidamente. Em busca desse “branco” idealizado, Ismael se constitui na negação da própria existência. Esse mesmo branco, enquanto representação do *positivo* se confunde com a própria configuração da humanidade.

O espetáculo comentado nos previne que uma sociedade racista gera um fungo, um dano irremediável, representado pela condenação de si mesmo. Sobretudo importante na peça é a rejeição de Ismael à sua natureza pessoal. Em busca da ascensão social, ele se depara com o massacre de si mesmo, tentando se esquecer de tudo que pudesse lembrá-lo de quem realmente era (FACINA, 2004: 112), de maneira que a negação de sua ancestralidade pode ser compreendida como uma fuga étnica (MARTINS, 1995: 164). Os crimes, os pecados e a violência são os extremos que fazem Ismael e Virgínia serem vistos e repudiados pelos

expectadores, de modo geral, traduzindo, ademais, a realidade de um tempo que se deseja enganar pela proposta mesmo de civilidade.

Em *Anjo Negro*, a morte dos filhos não é uma questão de gênero. Ismael é cúmplice nos crimes, ele incorpora Medeia. Algumas evidências pontuam nossa hipótese de que Ismael se identifica como um *phármakos*: Ismael é médico, e Medeia uma feiticeira. Temos a transmutação do feiticeiro moderno na figuração da medicina, uma vez que Ismael utiliza do *phármakon* conforme os interesses particulares.

A partir de Derrida, gostaríamos de estabelecer outras aproximações entre o médico Ismael e a feiticeira Medeia. Conforme já postulamos, em *Anjo Negro*, o *phármakon* poderá ser compreendido simultaneamente como veneno e remédio. Manipulador dos remédios que afetam seus familiares, o médico atormentado pelos fantasmas do racismo e da rejeição provoca intencionalmente a deformidade visual em seu irmão, Elias, e em sua enteada, Ana Maria, conduzindo-os à escuridão. No texto, não há o termo *phármakon*, mas “remédio”.

Não obstante a maestria no ofício de médico, Ismael assume o papel de envenenador, tendo-se em vista que “a eficácia do *phármakon* inverte-se: agrava o mal ao invés de remediá-lo” (DERRIDA, 2005: 44), ou seja, Ismael não pretendia curar seu irmão de criação, mas acometê-lo de uma deficiência irremediável: a cegueira. A ambiguidade do *phármakon*, nesse sentido, é agravar a enfermidade, em lugar de curá-la.

Virgínia: (mudando de tom) – Você ficou cego como?

Elias: (num lamento) – Foi uma fatalidade; eu estava doente dos olhos e Ismael, que me tratava, trocou os remédios. Em vez de um, pôs outro... Perdi as duas vistas... Mesmo depois de cego ele me atormentava. Estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico – só por orgulho, tudo orgulho. [...]

Virgínia: (obcecada) - Ele trocou os remédios de propósito... Para cegar você! (RODRIGUES, 2005: 29-30).

A fatalidade tem nome: a manipulação do remédio como punição. O *phármakon* constitui-se simultaneamente como um remédio e como um veneno, dependendo do tipo de

droga e de como foi administrado. Nesse caso, nos remeteremos novamente a Derrida, quando afirma que “esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência” (DERRIDA, 2005: 14).

Ismael, na busca de sua aceitação social, escolhe para si a medicina, carreira considerada a mais nobre pelo senso comum. Como um homem que assimilava os padrões de comportamento da elite branca, na condição de médico, ele buscava o autobranqueamento, pois “a valorização da branquitude se realiza na desvalorização do ser negro” (SOVIK, 2010: 55). A própria noite, da cor da pele do protagonista, poderia representar um esconderijo inconsciente, com a qual Ismael se confundiria enquanto sujeito; além disso, sua vestimenta branca se destacaria no cenário enquanto *persona* idealizada pela sociedade. Assim, a visibilidade de Ismael se confirmaria apenas a partir da profissão de médico, fortalecendo-se o desejo de não ser.

Assim, o seu figurino não apenas reforça o estereótipo da profissão como também corresponde ao ideal elitista proposto pela sociedade dos anos de 1940. Elias comenta que Ismael desejou ser não apenas médico, mas o melhor em seu ofício. Seguindo essa linha de interpretação, ser o melhor compensaria o “defeito” da negritude, o projetaria socialmente e o tornaria aceito na sociedade. Para finalizar essa aceitação bastava-lhe a consumação máxima da branquitude, o casamento com a branca Virgínia. A partir dessa renúncia à negritude, mesmo dotado de grande sabedoria e competência técnica, Ismael manipula os remédios para cegar seu irmão de criação, por esse representar o ideal de beleza que desejava para si.

Desse modo, o primeiro negro protagonista na história do teatro moderno possui poder de vida ou morte, cura ou dano, irremediavelmente interligado à figura da feiticeira infanticida de Eurípides. Reflexo do preceito racial, a obra corresponde ao contexto histórico daqueles anos que buscavam, desde o início do século, o branqueamento da população brasileira.

O médico negro criado pela imaginação frutífera de Nelson Rodrigues retoma a sua capacidade punitiva ao valer-se da medicina para fins escusos e particulares em outra cena igualmente importante. Agora é a vez de Ana Maria padecer sob o jugo do *pharmákeus* Ismael:

Virgínia: - [...] (rosto a rosto com Ismael) Quando Ana Maria nasceu, o que é que você fez? Se debruçava sobre a caminha. Durante meses e meses vocês dois e mais ninguém no quarto; você olhando para ela e ela olhando para você. Assim horas e horas. Você queria que ela fixasse a sua cor e a cor de seu terno: queria que a menina guardasse bem (riso soluçante) o preto de branco. (erguendo a voz) Você não falava, Ismael, para que ela mais tarde não identificasse sua voz. Um dia, você a levou. Ana Maria tinha um ano, dois anos, seis meses, não sei, não sei... Você a levou e eu pensei que fosse para afogá-la no poço; e até para enterrá-la viva no jardim. (com espanto maior) Só não pensei que você fosse fazer o que fez – uma criança, uma inocente – e você pingou ácido nos olhos dela – ácido! (quase histérica) Você fez isso, fez, Ismael? Ou eu é que sou doida, que fiquei doida, e tenho falsas lembranças? (suplicante) Fez isso, fez, com a minha filha, a filha de Elias?

Ismael: - Fiz. (RODRIGUES, 2005: 68-69)

[...] **Ismael:** - Para um cego, que a gente cria, desde que nasceu, que a gente esconde, guarda – não é? -, é melhor mentir. [...] Queimei os olhos de Ana Maria, mas sem maldade – nenhuma! Você pensa que eu fui cruel, porém Deus, que é Deus, sabe que não. Sabe que fiz isso para que ela não soubesse nunca que eu sou negro (Idem: 71-72).

A tensão provocada pelo diálogo insere-se no absurdo dos acontecimentos. Ismael cegou Ana Maria para que ela não se lembrasse da sua negritude, concedendo-lhe o mesmo destino de seu pai biológico, Elias. Confrontado por Virgínia, Ismael assume a autoria do crime de mutilação e justifica-o afirmando que não o fizera por maldade, mas que, sendo cega desde a infância, a menina acreditaria em qualquer versão que ele criasse para ilustrar ou explicar o mundo. De forma singular, Ismael valeu-se de sua capacidade curativa para prejudicar, pois nesse caso, “o *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico” (DERRIDA, 2005: 45).

Segundo Lilian Moritz Schwarcz, o racismo brasileiro manifestava-se pelo *branqueamento* dos indivíduos bem sucedidos e pelo *enegrecimento* ou *empardecimento* dos fracassados (SCHWARCZ, 1998: 192). Ser branco é fortalecer a etnia europeia e vivia-se, na

época de escritura da peça, os vestígios da propagação *eugenista* e a política do branqueamento da nação.

Mordaz, irônico, profundo, Nelson Rodrigues não tropeça nas palavras, mas as atira na face do público que vê em seu texto as marcas da humanidade. Nelson nos remete ao fato de que Ismael, apesar de médico, herda um “fardo” histórico do qual não pode fugir: a negritude. Nesse sentido, ele é colocado em cena como peça fadada a um processo contínuo de desvalorização, de identificação negativa, legitimando tanto a posição marginalizada quanto a desmoralização cultural. A esse respeito, Teresinha Bernardo salienta que “no processo de branqueamento que ocorre, especialmente, com os negros em ascensão social, o desejo inconsciente de ser branco faz com que estes negros assumam valores e comportamentos exteriores ao seu grupo, para que sejam aceitos” (2007: 78).

Assim, Ismael busca negar-se e se tornar branco; ele responde a esse ideário e paga um tributo de sofrimento e adoecimento ao afastar-se de suas origens. Em seu corpo, vislumbra-se uma injunção que deseja transformá-lo no padrão de aceitação, representado pelo branco. Assim, num primeiro momento, a ascensão social exigiria de Ismael um afastamento de suas origens, para que se pudesse efetivar o processo de branqueamento.

Nelson Rodrigues, através de *Anjo Negro*, apodera-se do universo feminino e de outros grupos ditos, na época, de menor prestígio social, como o dos negros. Ao verter-se a tais assuntos, quebra as tradições teatrais até então vigentes no Brasil. Os temas tratados por ele diferem, de forma revolucionária, do que se conhecia como respeitável pelo público e pela crítica da época. Nelson nascia como invenção estética e como denúncia, mostrando em sua produção artística os contrastes de uma sociedade excludente.

Medeia renasce triunfante, em terras brasileiras, nos braços de Nelson Rodrigues. Há também, na morte dos filhos pelas mãos de Virgínia o resgate do ultraje pelo estupro, afinal,

em sua desonra diária, ela também necessita ferir Ismael, ultrajá-lo no que lhe é mais dolorido: a cor da pele.

Para além do resgate empreendido por Nelson Rodrigues, Medeia ressurge noutra espaço: Cuba. Assim, entender a autoria como uma função recriadora nos leva a relacionar as escolhas promovidas por José Triana para estabelecer sua apropriação de Medeia no estabelecimento de oposições e proximidades, sem deixar de valorizar a tradição clássica.

2.3 OS ESPELHOS E O PHÁRMAKON EM *MEDEA EN EL ESPEJO*, DE JOSÉ TRIANA¹⁵

Alguns dos mais tradicionais temas clássicos começaram a ser retomados no século XX na ilha do Caribe, instaurando o que poderíamos chamar de cubanização da tradição dramática. Referências aos temas e personagens das tragédias gregas podem ser encontradas na produção de muitos dos seus autores. Portanto, pensar em como o teatro cubano, pós-revolução, faz uso dos mitos clássicos é, sem dúvida, nosso primeiro desafio. Prova dessa confluência artística é a versão de Virgílio Piñera do mito de Electra em sua *Electra Garrigó* ou o premiado e polêmico *Sete Contra Tebas*, de Anton Arrufat. No seletor grupo desses importantes dramaturgos, destacamos José Triana.

Em paralelo à história de vida dos outros dramaturgos em estudo, Eurípides e Nelson Rodrigues, José Triana também experienciou momentos importantes da história de seu país. No período que antecede o seu nascimento, a nação viveu momentos de prosperidade condicionada pela intervenção norte-americana no processo de independência do país

¹⁵ Os dados biográficos de José Triana foram consultados em: VASSEROT, Christilla, 1991. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-con-jose-triana/html/ff734e1a-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0. Acesso em 13 de mar. de 2013; GALICIA, Rocío, 1990. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/assaipteatre/article/viewFile/145623/248657>. Acesso em 13 de mar. de 2013; MARSÁN, Maricel Mayor, 1999. Disponível em: http://www.baquiana.com/numero_lxxv_lxxvi/Entrevista_IB.htm/1999. Acesso em 13 de mar. de 2013 e GONZÁLEZ, Mercedes Eleine, 2012. Disponível em: <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/habre-dejado-algo-incitante-y-hermoso-para-la-literatura-de-mi-pais-273612>. Acesso em 13 de mar. de 2013.

(MONTANER, 2006: 109-110). Anos mais tarde, as ondas de violência e os conflitos que antes atormentavam os cubanos voltaram à tona. Assim, na década de 1930, o governo e a oposição haviam abandonado qualquer esperança de solução pacífica dos conflitos. Além disso, a crise de 1929 afetara a ilha, atingindo seu ápice em 1933, quando a população, em especial estudantes e operários, protestava contra o regime e era brutalmente contida pela polícia local (Idem, p. 119). Nesse contexto, a Revolução de 1933 eleva ao poder Fulgêncio Batista, em substituição ao General Gerardo Machado. A liderança de Batista foi fortemente contestada pela oposição, que o acusava de corrupção e de traição, já que se teria voltado sempre a favor dos americanos durante a revolução de 1930. Batista respondeu às contestações com forte repressão e, às vezes, com assassinatos seletivos (Idem: 127).

Nesse período conturbado, nasceu José Triana, em 1931, na província de Camagüey. Apesar das adversidades, cresceu num ambiente familiar favorável à sua formação cultural e intelectual. O que certamente o possibilitou adquirir profundo conhecimento, o suficiente para fundamentar sua genialidade de artista. Seu pai foi especialmente importante em sua educação, incentivando-o a ler desde autores consagrados como Dante e Miguel de Cervantes, até importantes autores da tradição literária cubana do século XIX, como Cirilo Villaverde e Cecília Valdés (CANCELA, 2006: 88)¹⁶.

Graduado em Letras pelo Instituto de Manzanillo, em 1952, matriculou-se no curso de Filosofia da Universidade do Oriente. Em 1953, teve contato com a montagem da peça *As criadas*, de Jean Genet, ficando impressionado com a profundidade dessa obra. Tal influência resultaria em um de seus mais importantes trabalhos: *La noche de los asesinos*, obra que o tornaria mundialmente conhecido.

Em 1955, na cidade de Madri, ele iniciou sua carreira teatral, matriculando-se em cursos e participando ativamente do *Grupo Teatral Dido* e do *Teatro Ensayo*. Através do

¹⁶ Segundo Frank Dauster, Triana nasceu em 1932. Porém, o dado é irrelevante. Vamos considerar, portanto, a informação de Elina Miranda Cancela e principalmente os fatores em torno da história de vida do autor.

teatro, conheceu diversos países europeus e adquiriu vasto conhecimento e experiência antes de retornar a Cuba, entusiasmado pelas reviravoltas propostas pela Revolução Cubana de 1959. Triana pertence à geração de dramaturgos cubanos engajados com o processo revolucionário e suas promessas. Como tantos outros, ele foi influenciado pelo teatro do absurdo e cerimonial, destacando, porém, a realidade, o cotidiano, a religiosidade, as crenças e o dialeto característico das camadas menos favorecidas da ilha¹⁷.

Vale ressaltar que a Revolução Cubana foi um marco importante na história contemporânea da América Latina. Com a revolução, iniciaram-se transformações em diversos âmbitos da sociedade, inclusive no campo cultural. Entre 1959 e 1961, desde a vitória da revolução até o momento de definição pública do seu caráter socialista, travou-se em Cuba um intenso debate entre intelectualidade, cineastas, artistas e dirigentes envolvidos com a revolução cubana sobre a definição do caráter da arte revolucionária, a liberdade de produção e expressão do artista. Esse debate foi de enorme relevância, já que decidiu os rumos posteriores da política cultural cubana.

Animado com as novas possibilidades de produção artística ao lado do intelectual Francisco Morín, Triana inspirou-se na obra *Electra Garrigó*, de Piñera, e escreveu sua *Medea en el espejo*, encenada pela primeira vez em Havana, em 1960, em pleno triunfo da Revolução Socialista. O próprio Triana admite ter lido diversas versões do mito até recriá-lo num tempo e espaço propícios à recuperação das fontes clássicas.

Em *Medea en el espejo*, Triana dramatiza a história de María, uma mulata apaixonada, que com força destrutiva atinge sua emancipação racial, social e étnica, assassinando seus dois filhos, a fim de se vingar da traição de seu marido/amante Julián, que a deixara para se casar com uma mulher branca. Numa releitura muito próxima da tragédia de Eurípidés, a peça

¹⁷ Há que se pensar no Teatro Cubano antes e pós-revolução, lembrando que a Revolução Socialista foi um divisor de tendências e estilos. O teatro cubano pós-revolução atinge seu momento de maior esplendor. Isso significa que Triana vai mostrar para seu país que Cuba pode e deve ser Medeia.

recupera as versões greco-romanas do mito. Apesar disso, no início da peça, encontramos uma diferença substancial em relação à tragédia euripídica. Ao contrário de Medeia, María inicia a peça desconhecendo sua realidade, a qual descobrirá gradativamente. A protagonista cubana não é uma estrangeira, mas também é uma excluída, uma mulata, amante de um branco e residente em um solar, compartilhando a vida com outras pessoas igualmente pobres. Submissa ao amante, ela não aceita e nem conhece outro destino, considerando-se, até, numa situação privilegiada (CANCELA, 2005: 74).

De certa forma, acreditamos que, ao recuperar Medeia, Triana dá voz a uma etnia que fora escravizada e que tenta, mediante a repetição oral, rememorar o acontecimento mítico, regressar ao tempo sagrado e primitivo e, a partir daí, libertar-se e atualizar-se rumo ao paraíso perdido do qual foram desprendidos no passado. Assim, Triana revisita a história de Medeia para tratar de questões sociais, de raça e gênero, e para denunciar as disparidades econômicas em Cuba, durante o regime de Fulgêncio Batista. Nas entrelinhas de sua tragédia étnica e política, aproveita para enviar uma ameaça a Fidel Castro, lembrando-o da promessa feita no contexto da Revolução de libertar o povo cubano das várias hierarquias e desigualdades resultantes do passado colonial da ilha¹⁸.

A peça em estudo representa o renascimento de María, estigmatizada pela sua raça, sexo e condição social, quase sempre submetida pela distorção de si mesma (Ibidem, 2005, p. 73). Nessa obra, Triana aborda a temática racial aliada aos rituais afro-cubanos como um caminho para o encontro com a identidade empreendida pela protagonista. O dramaturgo constrói uma personagem que incorpora uma mulher de baixa condição social na era pré-Revolução Cubana, convidada a lutar contra a sua crescente marginalização. Ela reconhecerá

¹⁸ Isso porque, com o fim da Era Bastita, os cubanos pensaram que havia terminado a ditadura e o país retomaria o caminho pela democracia interrompido em 1952. Mas essa foi uma falsa impressão: o que morria era a república revolucionária de 1933. Aos poucos, muitos cubanos começaram a contemplar com horror a ideia de que passava a vigorar em Cuba um regime ditatorial ao estilo soviético. Castro afirmou o caráter socialista de seu governo em 16 de abril de 1961.

que assumir sua identidade dependerá de um processo de socialização de ordem psicológica, biológica e cultural.

Situando a peça em seu contexto sociopolítico, podemos afirmar que a heroína de Triana é uma mulata que, por razões artísticas e culturais, se reconhece como tal durante o colapso das instituições ocorrido com o advento da revolução – uma fronteira temporal que marcou o início de uma nova era e causou a indefinição de divisas sociais. Ao revisitar o mito de Medeia, Triana usa-o como um veículo capaz de levantar questões como o abuso de poder e invisibilidade dos negros na sociedade cubana.

Desde a chegada de Colombo em 1492, por exemplo, Cuba apresenta uma população etnicamente diversa. Cuba foi fundada em nome da coroa espanhola, em 1526, e os colonizadores importaram escravizados da África para substituir a mão de obra indígena, que adoecia e era rapidamente dizimada. Os espanhóis trouxeram o catolicismo e o impuseram como religião oficial da colônia; os escravizados trazidos à força da África, em grupos etnicamente diversos, também trouxeram suas crenças. A mistura dessas crenças e dos dogmas advindos de cada uma criou um processo de sincretismo entre os santos católicos, as divindades africanas e, mais tarde, também o espiritismo de Allan Kardec (BRANDON, 1991: 55).

Através de uma abordagem peculiar da cultura, dos costumes e dos ritos religiosos afro-cubanos (FERNANDEZ, 2009: 126), Triana acrescenta ao título da sua peça um objeto singular: o nome “Medeia” aparece acompanhado pelo termo “espelho”, elemento integrante dos rituais afro-cubanos, utilizado como oráculo e também para encontrar pessoas desaparecidas (CROGUENNEC-MASSOL, s/d: 4). Por conseguinte, o espelho pode ser interpretado como um instrumento revelador, visto sua utilização para a adivinhação e para o diálogo com os espíritos. Ao mirar-se nele, María, a Medeia de Triana, é levada a se reconhecer como “mulata”, a resposta às questões colocadas se inscreve neste reflexo.

Nasce, então, a dor e a tentativa de forçar o espelho a reproduzir a imagem branca desejada ou, em caso de impossibilidade, ao pacificar-se, deixando de refletir a imagem negra desprezada. Finalmente, o *tour de force* agônico representado pela recusa em olhar o espelho que, retratando o estertor do pensamento, deixava passar, através das brechas das defesas, a imagem cautelosamente mantida à distância (SOUZA, 1983: 16).

Valendo-se da reflexão de Neusa Souza, temos a negação da própria imagem corpórea. A ideia do espelho, no texto de Triana, é também a de mediador na construção da imagem. O espelho fornece uma imagem exata, porém invertida do objeto ou ser refletido. Diante do espelho, perde-se a ilusão sobre a própria imagem refletida ou a sua projeção imaginária. Essa projeção equivocada de María provoca uma deformação da realidade e da própria identidade da protagonista. Sua imagem externa passa a ser o seu *ser* para os outros que a vêem, pois está vinculada à sua autoconsciência. Apresenta o que os olhos, sem a ajuda do espelho, não poderiam alcançar.

Não obstante, essa imagem poderá estar condicionada a situações e contextos distintos. O “espelho” representa a conexão de María com o mundo exterior. No entanto, diante do paradoxo entre o desejo de ver segundo o próprio interesse e a impossibilidade disso, María recusa-se a procurar por sua imagem refletida. Ela se mira no ideal do “eu” de forma que o espelho instaura a função do outro como lugar simbólico. Assim, María se reconhece no “olhar” do outro (reflexo subjetivo do processo de branqueamento e segregação racial). Portanto, o espelho não opera apenas como objeto mágico, com função oracular, mas é o ponto de partida da subjetividade de María. Enquanto em Nelson Rodrigues o “outro” é o “espelho”, em Medeia, o espelho é punição.

A cor da pele, nesse sentido, aparece como estigma (assim como em Ismael), pois, por meio dela, María transmite, involuntariamente, informações sobre sua identidade social, já que buscava sua integração no mundo de Julián, seu amante branco, renunciando, desse modo, à sua afrodescendência (CROGUENNEC-MASSOL, s/d: 4). María, através do

espelho, terá o desdobramento de sua *persona* num ritual de autoconhecimento (ROSSET, 2008: 88), e precisa despojar-se das máscaras e das ilusões que a perseguem para eliminar a distorção de si, questionando-se a partir das projeções especulares que recebe de si, a fim de encontrar o seu duplo e, ao mesmo tempo, desfazer-se dele para garantir a própria sobrevivência.

A necessidade vital de María “branquear-se” e continuar unida a Julián vincula-se a determinados contextos da história de Cuba. Segundo Verena Stolcke, em Cuba, os iguais deveriam se casar; portanto, a linha divisória e de estratificação social apoiava-se na questão racial (STOLCKE, 1992: 25-26); nem tanto nos traços físicos, mas principalmente pelo que a negritude representava, isto é, a condição daquele sujeito “dentro de um sistema econômico que se baseava na exploração de um indivíduo pelo outro” (Idem: 31).

A trama se desenrola num solar, indicando-se, já nesta caracterização, a unidade de espaço. Em Cuba, os solares eram as antigas mansões desmembradas em inúmeras habitações que se tornavam abrigo de famílias humildes, vivendo em condições insalubres. Era o lugar onde as relações familiares foram estabelecidas entre vizinhos, mas, acima de tudo, representava o abrigo das classes mais pobres da sociedade (FERNANDEZ, 2009: 123-127). A linguagem vale-se, sobretudo, de expressões coloquiais e de origem *iorubá* comum entre as classes sociais mais baixas da sociedade cubana.

Temporalmente, a peça transcorre atravessando-se as primeiras sombras da noite até ao amanhecer do dia seguinte, respeitando-se a unidade de tempo. A noite é, como em Nelson Rodrigues, uma das protagonistas, evidenciando a falta de luz natural e possibilitando uma áurea de magia e dramaticidade, necessárias ao desenvolvimento da trama (Idem: 128). Vale ressaltar que as duas peças modernas tratam da noite: tanto em *Anjo Negro* quanto em *Medea en el espejo*, a escuridão ocupa espaço de destaque e, certamente, é significativa para o enredo em si.

A mudança da luz ocorre pela primeira vez quando María descobre o casamento entre Julián e Esperancita, a filha de Perico. Segundo a marca do próprio autor, está escuro no palco, apenas um feixe de luz incide sobre a protagonista que já apresenta atitudes irracionais (TRIANA, 1960: 102). É também importante, no segundo ato, a primeira referência à luz ambiente em cena, sobrecarregada pelas sombras noturnas (Idem, 1960: 98). No terceiro ato, é dada ênfase à atmosfera avermelhada, determinando a proximidade da aurora (Idem, 1960: 114). Também temos indicadas as cores das roupas usadas por alguns personagens: Julián e Madame Pitonisa se vestem de branco, enquanto Doutor Mandinga e Perico Piedra Fina vestem cinza (FERNANDEZ, 2009: 129-130).

Também são importantes as referências aos sons descritos nas didascálias. O dramaturgo cubano apresenta-nos rumores de canção de crianças em torno da protagonista; os gritos do vendedor de jornais; o apito que María usa para chamar a atenção de alguns personagens; o som de uma buzina que torna inaudíveis as palavras de uma das personagens do coro; as batidas graves do bongosero; além do silêncio ou dos sussurros enquanto a noite absorve a cena (Idem, 2009: 128).

No primeiro ato, María revela sua preocupação com o sumiço de seu amante, Julián. Erundina, sua velha criada, preocupa-se com o estado de saúde de sua ama e pede-lhe que procure no espelho a revelação do que se passa. O espelho, nesse sentido, funcionaria como um oráculo, o grande revelador da verdade. Para María, a explicação para o afastamento de Julián seria uma mandinga, por isso, ela manifesta o desejo de procurar um centro espírita para atraí-lo de volta.

No terceiro ato, ela vai ao encontro de um pai e uma mãe de santo com o intuito de descobrir uma saída para sua união em crise. O *babalorixá*, diante disso, deverá consultar o “espelho – oráculo” e este, em sua configuração, talvez se remeterá ao *Odu Ejionilê*, no qual existe a história antepassada e análoga de um casal em desarmonia que, para acabar com a

situação de sofrimento recíproco, precisa fazer um ebó (neste caso, ocorre algo próximo de uma reconstituição do mito de Medeia). Madame Pitonisa se refere a María: “Ella tendrá que hacer de tripas corazón. Luego le tiré los caracoles; y aquello, mira, me erizo... (*Con ternura.*) Hay que ayudarla, doctor Mandinga” (TRIANA, 1960: 116).

Dois velhos negros entram em cena: Madame Pitonisa e o Doutor Mandinga. O jogo dos *caracoles* seria similar ao jogo de búzios, cuja indicação em cena pode representar uma forma de se conhecer a “enfermidade” de María. Após a consulta ao oráculo (seja pelos búzios ou pelo espelho) usarão uma fórmula para buscar a cura de María. Doutor Mandinga carrega um pacote de erva, movimentando-o no ar e invoca a divindade, reforçando a importância antropológica das plantas no ritual *Santería*, em Cuba. Neste ritual religioso afro-cubano, as ervas são organismos vivos e há vida espiritual em cada uma delas e cada qual está associada a um Orixá (BRANDON, 1991: 55). Nessa perspectiva, sem plantas não há *Santería*.

Também na peça cubana a manipulação das ervas pode ser tanto negativa quanto positiva (cura ou o veneno - *phármakon*). Reconhecendo a importância da tradição religiosa africana na peça, não podemos desconsiderar a presença dos orixás nesse processo de reconstituição da protagonista. Nesse sentido, é preciso identificar o orixá correspondente à doença e à cura para podermos, efetivamente, pontuar a ligação entre Medeia, Ismael e María. Assim, temos na peça de Triana uma ação que também se utiliza do venéfico/remédio, possibilitando a confirmação de nossa hipótese: o uso do *phármakon* para a vingança.

Segundo o panteão afro-descendente, *Obàlúaiyé*, *Obaluaê*, ou *Omolu* é o orixá coberto pelas chagas, as marcas da varíola – tem doença de pele. Ele representa as epidemias e as enfermidades, a lepra e a varíola, mas também energiza e promove a limpeza do corpo, fornece a vida e a medicina; é aquele que cura as feridas, mas também mata. *Obàlúaiyé* é, pois, o orixá da cura e das doenças, o *phármakon* africano. É, pois, remédio e veneno, e também magia. Retomemos Derrida: “esta dolorosa fruição, ligada tanto à doença quanto ao

apaziguamento, é um *phármakon* em si. Ela participa ao mesmo tempo do bem e do mal, do agradável e do desagradável. Ou antes, é no seu elemento que se desenham essas oposições” (DERRIDA, 2005: 46-47).

Porém, não apenas *Obàlúaiyé* nos remete ao *phármakon* de Derrida, outro orixá é também um feiticeiro – um *pharmakeús* e até mesmo um envenenador. Aquele que administra a droga muitas vezes é o próprio *phármakon*, e este é *Exu*, representando a ambivalência entre a fortuna e a desgraça, “ele age sobre a riqueza e a pobreza, o sucesso e o fracasso, a saúde e a doença e também a vida e a morte (...) é o único orixá que possui a duplicidade em suas ações, agindo para o bem ou para o mal, de acordo com sua conveniência” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2011: 220-221). Em forma de *phármakon*, sob a leitura a partir de Derrida, Exu seria a mordida e o sopro, o veneno e o remédio, a cura e a doença, tendo em vista sua ambivalência.

Ainda na *Santería*, e provavelmente no candomblé, o orixá que possui o conhecimento do uso e da manipulação das plantas é *Ossâim* (Babá Ewê). *Ossâim*, o *Pai das Folhas*, partilha os segredos das ervas medicinais e litúrgicas com os homens, desperta o *axé* contido nas plantas, permitindo aos filhos de santo a manipulação e a apreensão da sabedoria dessas para fortalecimento dos seus corpos e espíritos (KILEUY; OXAGUIÃ, 2011: 232).

Ser sacerdote das folhas ou *Babalossâim* é encargo para os iniciados do sexo masculino (Idem: 233). Na verdade, esses homens procuram no universo de forças vitais dinamizarem as energias, seja diminuindo ou aumentando-as (LEITE, 2008:49). Analisando a importância do pacotinho de ervas nas mãos de Doutor Mandinga, talvez possamos reconhecê-lo como um *Babalossâim*, cujo propósito é iniciar o processo curativo de *María* no ritual afro-cubano, ao mesmo tempo em que essa cura representa a eliminação de seus adversários. No encantamento das folhas, a palavra adquire forte poder de ação, purificando e equilibrando o corpo e o espírito do solicitante. No caso, *María* precisa recuperar o equilíbrio

para empreender sua vingança. A entrada dos “bruxos” fundamenta a relevância dos ritos da religiosidade afro-cubana no enredo, embora carregada de elementos cristãos.

Madame Pitonisa: ...Vamos rápido. Hay que hacer un adelanto. Riega con un poco de albahaca y de *rompe-zaragüey*. (El doctor Mandinga saca de su paquete unos ramitos de gajos y comienza a santiguarlos, como si santiguara el escenario.) A través del mal en esta tierra, en este infierno, el sufrimiento, la purificación. [...] (Se detiene en el centro del escenario, gira dos veces sobre sí misma. El doctor Mandinga está en el fondo del escenario, resoplando y pronunciando palabras ininteligibles.) Acércate, espíritu purificador... (Vuelve a girar sobre sí misma. Pausa. En trance.) Por los nueve demonios... (El doctor Mandinga da tres patadas misteriosas en el suelo.) Por los nueve demonios que asisten cada ventana. Por los nueve demonios que se ocultan en todas las puertas. Por los nueve demonios que agitan cada pensamiento. Espíritu purificador; abre camino. Abre camino en la tierra y en la eternidad.... (*Medea en el espejo*, 1960: 116)

É preciso invocar um encantamento para recuperar María de seu estado de aniquilamento. Para isso, Doutor Mandinga utiliza uma planta durante o ritual, não sabemos se é a alfavaca-roxa, ligada a *Omolu*, ou a alfavaca-do-campo, erva de *Óxossi*, um dos orixás mais importantes para a continuidade da vida, cuja ligação com *Ossâim* é bastante significativa, uma vez que:

O Senhor das Folhas ensinou a *Óxossi* o nome e o uso das ervas, assim como lidar com os poderes terapêuticos e litúrgicos destas. (...) Aprendeu as palavras mágicas para liberar o axé das folhas. Conheceu o uso correto das ervas, aprendeu a distinguir as que curam das que podem até provocar a morte. (KILEUY; OXAGUIÃ, 2011: 238).

Portanto, temos a indicação de mais um orixá envolto no conhecimento das plantas e de seus mistérios, e “quando se lida com as plantas, deve-se ter em mente que elas possuem um lado perigoso e um lado benéfico” (KILEUY; OXAGUIÃ, 2011: 56). Por esse modo, temos a confirmação de que também em Triana temos o uso do *phármakon* com toda a ambiguidade que esse conceito implica.

Os “bruxos” ainda invocam os espíritos das trevas e os espíritos dos ancestrais (esses capazes de revelar segredos cruciais relacionados ao encontro de María consigo mesma) para

revelar o futuro e sugerir uma solução para o ultraje sofrido pela mulata (TRIANA, 1960: 116-118). No ritual empreendido por Madame Pitonisa e por Doutor Mandinga é reforçado o poder divino do amuleto entregue à Maria e a importância de prepará-lo tendo em vista seu propósito de libertar-se. Com Madame Pitonisa pelo lado esquerdo e Doutor Mandinga pelo direito, María recebe um boneco de cera. O pequeno boneco é um equivalente de Julián. Seu propósito, como o talismã que representa, é funcionar, através da ritualização *Vodum*¹⁹, como um objeto de sacrifício e expiação.

Através da intervenção dos “bruxos”, María entra em transe. Em relação ao rito de possessão, é preciso analisar o seu caráter performático e simbólico. A protagonista passa a não distinguir a realidade da alucinação. O transe ou possessão espiritual constitui uma forma de mediação direta com os antepassados. Ali, ela “incorpora” a imagem de Medeia, em função, por analogia, da traição à família, pela responsabilidade na morte de Absyrto e pelo espírito vingativo; recorda-se da acusação de roubo feita contra seu irmão, causando-lhe a prisão e, conseqüentemente, o seu suicídio. Suas ações ainda vão reverberar no seio familiar, pois, desgostoso, seu pai também vem a falecer (CROGUENNEC-MASSOL, s/d: 4).

Assim, María, em primeiro lugar, reconhece a traição à própria família em nome de um amor inexistente. A emoção é tamanha que ela desfalece. Porém, acredita-se que através dessa possessão ela poderá resolver suas aflições e realizar seus desejos. Além disso, a partir do momento em que entra em transe, ela não se encontra mais presente a divindade lhe tomara o corpo. Acreditamos que Maria corresponde a *Exu* em sua face feminina, a *Pombagira* (PRANDI, 1996: 140). Durante a possessão, Maria confere a si alto grau de liberdade e certo desdém por normas ou valores socialmente instituídos. Esse desvio a afasta radicalmente dos papéis de esposa e de mãe e a aproxima do que comumente se conhece por “entidade”.

¹⁹ Apesar das constantes referências, os rituais descritos em cena não representam oficialmente a religiosidade do povo cubano.

Oscilante entre a aceitação desses ritos e a busca por uma solução para o dilema vivido, María encontra-se numa encruzilhada: ou permanece fiel à branquitude idealizada através da sua pseudo união com Julián, ou renasce para a sua natureza étnica, rompendo com as amarras que a ligavam ao passado colonial da ilha. Aqui, ela é a alegoria de Cuba, uma nação que atravessou inumeráveis agruras em busca da própria reconstituição. Ela recorda-se também dos sacrifícios em nome do amor nutrido por Julián e em prol de uma inserção social ilusória. Em Triana, a maternidade eleva-se ao papel de nação, pois também María precisa eliminar os últimos resquícios que a prendiam ao passado colonial: os filhos mestiços, “cidadãos”, porém brancos.

A peça cubana exalta, por exemplo, os ideais de pureza racial sustentados pelo matrimônio. Temos implícita a noção de que o matrimônio era um mecanismo usado para a manutenção da supremacia branca e estava reservado para pessoas “iguais” em poder e *status* social, representados pela cor da pele, assegurando o “sangue puro”. O casamento apresentava para Julián uma fuga da miséria e da vida de golpes e lhe assegurava a linhagem e a ascendência “nobre” dos filhos que estavam por vir, de forma a garantir a “pureza” da raça. Assim, parece-nos, a partir da leitura da peça, que o casamento inter-racial não era desejado por Julián. Essa reação apenas confirmaria parte do imaginário social em torno do casamento inter-racial desde os tempos coloniais, cujas leis pretendiam impedir a união entre os considerados “desiguais” (STOLCKE, 1992: 37). No caso de Medeia, por exemplo, Jasão está a procura de um casamento que pudesse oferecer uma linhagem aceita pela sociedade de Corinto, que o ligasse diretamente ao rei local e lhe garantisse conforto e segurança. Ismael, por sua vez, procurava consolidar seu *status* social ao formalizar seu casamento com Virgínia.

Segundo pesquisa de Verena Stolcke, naquele contexto histórico cubano, os brancos que se unissem a negros ou pardos estariam maculando a própria família. Excluindo, portanto, os sujeitos afrodescendentes como possíveis eleitos ao enlace conjugal na forma da lei, os

brancos defendiam “a limpeza de sangue” (Idem: 43). Embora condenadas, nem a Igreja e nem o Estado conseguiam impedir as uniões em regime de concubinato. Stolcke nos convida a pensar sobre o que haveria por detrás das sanções que impediam os casamentos inter-raciais, citando alguns exemplos de homens brancos que solicitaram autorização para realizarem casamentos com “mulheres de cor” (Idem: 38-39).

Tais condições só seriam revistas após o processo de abolição. Já na década de 1880, buscavam-se os resultados de inserção dos negros na sociedade cubana, mas reconhecia-se que essa seria mais lenta do que se imaginava. Isso não quer dizer que algumas licenças não foram concedidas, segundo interesses políticos.

No entanto, o que queremos entender é a negação desses enlaces e como a imagem de Medeia é recuperada por Triana na sua releitura do mito. Dessa forma, ao inserir as personagens María e Julián nessas condições, o dramaturgo cubano resgata um tema importante para um contexto histórico, que pretendia discutir a “raça/etnia” como questão nacional.

No texto cubano, María está inserida em uma sociedade racista, machista e socialmente hierarquizada. Não há outras alternativas para ela, a não ser viver à margem, na condição de amante. Essa mesma sociedade a enxergava como uma mulher transgressora, que é dona de um comportamento inadequado e escandaloso e cuja sexualidade era estigmatizada em razão de seu comportamento imoral e promíscuo, o que a leva a ultrapassar as fronteiras do espaço doméstico e da castidade (TRIANA, 1960: 111). Essa tipificação reforçava a ideia de inferioridade da mulher negra/mestiça e impedia sua mobilidade social. Porém, relegada ao papel de amante de um homem branco, era considerada corrompida e manchada pela herança negra.

Quando María descobre a verdade sobre o amante, decide vingar-se. Mira-se no espelho e, desta vez, decreta o fim de sua cegueira, decidindo envenenar pai e filha sem a

ilusão de recuperar o amor do ex-amante. Para isso, presenteia Perico com uma botija de vinho envenenado num sinal de trégua, enganando sua vítima. Esse, acreditando que a mulata tivera um gesto de gentileza, aceita o vinho de bom grado.

ESCENA SÉPTIMA

Perico: Bah, todas las mujeres son iguales. Reparte el ron. Su madre se pasaba los días llora que te llora, hasta que se acostumbró. ¿Qué remedio no le quedaba? Buen vinito, eh, Julián. (*Contemplo extasiado lo botella.*) María tuvo un gesto amable. No esperaba que reaccionara de esa forma. Ella que tiene fama de ser una fiera. Lucía tan blandita... (*Sonriente y sarcástico.*) Regalarme una botella de vino. Linda botellita. ¿Qué marca es? No veo el sello. Ay, los espejuelos, ¿dónde los dejé? ¿Dónde? Es probable que se quedaran en la sacristía. [...] (*Bebe de un solo trago.*) Perico Piedra Fina conoce lo que es el mundo. María, la pobre María, no tuvo tiempo de ponerse en acecho. Perico Piedra Fina sabe hasta dónde el jején puso el huevo. Sí, Julián, María te quiere demasiado... , y, por lo tanto, en cualquier instante, María hubiera saltado como una leona. [...]

Perico: Oye, ¿quién se bebió el vino?

Jullán: ¿El vino?

Perico: Se lo han bebido de un soplo.

Jullán: Esperancita lo estuvo probando.

Perico: ¿Probando? No jeringues. Ella también le cogió el gustico. ¿Le vas a meter el último trago? Es de los buenos. (*Los personajes del Coro permanecen atentos. Espiántes, satisfechos.*)

Jullán (malicioso): Prefiero estar en condiciones, viejo. Usted me entiende.

Perico: Bah, así te embullarías con mayor fuerza. La ilusión es importante. Me gustaría ver pronto la casa llena de nietos, nietos, muchos nietos...

Jullán: Ahora me explico la matraquilla de Esperancita: «No te vayas, tengo sudores fríos, no te vayas.» Menos mal que conseguí que se metiera en la cama un ratico.

Perico (soca un pañuelo y se limpia el sudor de la frente): ¡Qué calor, madre mía! Esta noche parece de plomo. (*Pausa. Al Coro:*) ¿No se divierten? Música. Hay que dejar los tambores sin fondo. Arriba. Hay que sacarles candela. Una noche así, uno se siente que ha conseguido la eternidad. (*Largos carcajadas.*) ¿No es verdad, María? (*Gritando:*) Yo soy el amo. Yo soy el rey. (TRIANA, 1960: 111-112).

As primeiras palavras de Perico marcam o desdém contra María, que aos olhos dele é a personificação da pecadora, aliada de Satanás. Para ele, María concentra em si os vícios que trazem símbolos como a luxúria, a sensualidade e a sexualidade. Ironicamente, a protagonista tem o nome da Virgem María/Maria Madalena, ideal de santidade que deveria ser seguido por todas as mulheres para alcançar a graça divina e a salvação; ideal, porém, inatingível para as mulheres comuns como a mulata. A constante referência à animalidade de María também aproxima o texto de Triana ao de Eurípides. Envoltos por sujeitos poderosos que julgam dominar e decidir o destino dos subalternos, a mestiça, híbrida, deslocada, isolada num espaço

diminuto se mostrará, assim como Medeia, indomável. Satisfeito, Perico pega a garrafa de vinho oferecida por María e, percebendo que está quase vazia, porque sua filha havia bebido antes, toma o último gole. Há a expectativa do coro, ansioso pelo resultado do que também denominaremos o uso do *phármakon*. Julián percebe que o desconforto reclamado por Esperancita é produzido pelo vinho envenenado por María. Na didascália, temos o sorriso sardônico do coro. María fará duas vítimas através do vinho envenenado: o chefe local e sua filha.

Escena octava

Perico: A mí, ¿qué me importa? Que venga el diluvio universal. (*Pauso. El escenario se oscurece.*) Pamplinas, pamplinas. (*Golpea con el bastón.*) Gritos y más gritos. Es el olor del agua sucia que calienta. Eh, María, tú lo sabes muy bien, tan bien como yo. Aquí creciste. Aquí te vi año tras año, eh, María. (*Tira lo botella a un lado.*) A ti te gustan demasiado las historias bonitas. No te lo critico. Yo también sé de esas cosas; pero vuelvo siempre a la realidad... Y esa realidad ya la tengo planeada..., ten cuidado, porque todo el mundo me tiene miedo y se presta al juego... Yo te regale el cuarto y tú se lo hipotecaste a Manengue y Manengue me lo vendió..., tremenda maraña. Aquí tengo los papeles, Julián me los entregó hace un momento. María, hermosa María. Eres la reina bruja, la madrastra de Blanca Nieves. Yo sé que mi camino..., mi camino es la..., muerte..., oigo sus pasos..., este maldito vino... ¿Dónde te has metido, Julián? (*Da un traspiés. Con hipo*) Estoy haciendo el ridículo. Mi padre, un coronel retirado que se moría de hambre. (*Canto:*) Ae, ae, ae. (*En outro tono:*) Ay, qué mareo, qué movimiento... Yo soy un cubano libre... (*Casi cantando:*), que cuando canta se muere... (*Se ríe.*), en la noche..., un vendedor de fritas en el salón de los Pasos Perdidos.

[...] **Erundina** (*gritando desde adentro*): María, el espejo.

Perico: Un espejismo de muerte. No hables del espejo. No me mires así. Has envenenado el vino. Has envenenado la noche. Has envenenado el tiempo (TRIANA, 1960: 113).

Perico chamará María de “rainha bruxa”, “madrasta da Branca de Neve”, representando-a como uma “figura maligna, perversa e invejosa”. Acreditamos que, para além do uso do espelho mágico (“espelho, espelho meu”), Perico refere-se ao fato de María empregar as artes mágicas, poções e feitiçarias para alcançar seus objetivos, eliminando os adversários de seu caminho. Ela eliminou sua rival e seu maior algoz através da manipulação do *phármakon*. Por trazer em si a marca da manipulação das ervas e, além disso, da feitiçaria, ela é igualmente poderosa.

Nesse instante, absorvida pela divindade, ela não mais se configura enquanto humana. É uma deusa. O que nos interessa é o processo de divinização, animalização e humanização presente tanto na possessão quanto no sacrifício dos filhos. Nessa zona de transição entre o humano e o inumano – seja na divinização ou na animalização –, em estado de transe, ela revitaliza-se e se reconstitui.

Por fim, assassina o principal elo entre ela e Júlian, os filhos, também num sacrifício ritual, porém sem a aprovação do coro. Com essa abordagem do mito, Triana critica a sociedade cubana da época, uma sociedade profundamente dividida, deixando as áreas menos favoráveis aos não brancos (FERNÁNDEZ, 2009: 140).

O ato de matar, em María, é a antítese da reprodução (gestação e geração de filhos); é o abandono e o sacrifício em favor da própria natureza primitiva, é uma oferenda visando ao próprio benefício. María se reconhece em sua condição marginal e ultrapassa os limites que lhe foram impostos, reagindo. Ela pertencia à nação e estava igualmente sujeita a ser banida dela, sendo marginalizada por sua condição de mulata. Seus filhos sempre refletiriam Julián. Como um espelho eterno da negação de si mesma, eles eram a personificação do traidor. Então, só lhe restava adormecê-los para a eternidade, rompendo com a última algema que a prendia ao ex-amante.

Despida das correntes do preconceito e de sua condição social atrofiada pelo jugo da elite branca, María se liberta, o espelho é sua fonte de restauração, através dele, ela tem o desdobramento de si num ritual de autoconhecimento. Teríamos uma cena de “reconhecimento”. Nesse sentido, trata-se de um *phármakon*: a cura para María e a morte para seus inimigos. A relação ímpar de María com o espelho nos serve como suporte para a compreensão das reações controversas da “mulata”; sua angústia é a não existência.

María: ¿Dónde está el espejo? (*Gritando:*) Erundina, Erundina. (*Comenzando a reconocerse en el espejo.*) Tengo un cuerpo. Aquí está. Ésa es mi imagen. (*Se burla*

amargamente.) Mi cuerpo es el espejo. (*Comienzo o reírse.*) El espejo. Ahí está señalándome lo que debo hacer, diciéndome: “No tengas miedo. Ten confianza. La vida, tu vida es lo único que posees y lo único que vale”. [...] (*Como si viera aparecer multitud de espejos en el escenario.*) Un espejo, ahí. Un espejo, allí. Otro espejo, aquí. Estoy rodeada de espejos y yo también soy un espejo (TRIANA, 1960: 120-121).

Se ela é o próprio espelho, como afirma, a existência de María confirma-se como objeto, reflexo ou sujeito? A antiga María, a imaginada, mas não refletida, deixou de existir. O espelho lhe revela o falseamento da própria identidade convertida numa mulher que carregava nos ombros séculos de estereótipos negativos e raciais. María é o estereótipo do híbrido e a própria condição da mulher subalterna, a quem caberia apenas o papel de amante. Na verdade, o enunciado é especialmente significativo: “Yo soy la otra, la que está en el espejo” (Idem: 121). Nesse sentido, o espelho é sempre um simulacro e às avessas, representa a figura de María, obedecendo a sua forma e tamanho, porém invertida, segundo a lógica do espelho postulada por Bakhtin:

[...] permanecemos dentro de nós e vemos apenas o nosso reflexo, que não pode tornar-se elemento imediato da nossa visão e vivenciamento do mundo: vemos o reflexo da nossa imagem externa mas não a nós mesmos em nossa imagem externa; a imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho; o espelho só pode fornecer o material para auto-objetivação, e ademais um material genuíno (BAKHTIN, 2010: 30).

María “replica”, ao olhar-se no espelho, sua identidade partida entre heranças contrapostas, a africana e a hispânica, reafirmando a condição alegórica e esquizofrênica de uma personalidade em conflito. A visão de María, ao mirar-se no espelho, representa todo um sistema social. Quando ela se contempla, não se vê em sua totalidade, mas sua autorrepresentação figurativa, já que o espelho poderá oferecer tanto o inverso quanto a projeção de si, segundo a sua própria perspectiva. Tais paradoxos refletem “não só nos modos como o negro era olhado pelo outro, mas também na maneira como os negros olhavam para si mesmos” (PEREIRA, 2001: 39).

O grupo com o qual María se identificava, que por tanto tempo estabilizara o falseamento de seu mundo social, entra em declínio, fazendo surgir novas identidades a partir da sua própria fragmentação e através desses reflexos no espelho. Ela deixa de ser uma imagem unificada para resplandecer a diversidade cubana. Essa María fragmentada – composta não de uma única, mas de várias “facetas”, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas – revela-se a nós por seu suicídio a partir da morte dos filhos. E, estranhamente, através desse suicídio ela renasce.

A esse respeito, Stuart Hall nos mostra que o trabalho de pesquisa relativo aos povos afrodescendentes sempre aponta para a oscilação entre a cultura de herança africana e a imposta pelo colonialismo. Tendo tal reflexão em vista, a questão da identidade no texto de Triana gira em torno daquilo que Hall chama de tradição, ou seja, da tentativa de recuperar sua “pureza” anterior e redescobrir as unidades e certezas que são sentidas como tendo sido perdidas. Como sugere Hall, não importa quão diferentes os membros de uma nação possam ser em termos de classe, gênero ou raça, “uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional” (2005: 59). Hall ressalta, ademais, a importância de um conhecimento histórico cujo objetivo seja resgatar o passado e “recuperar” memórias, num processo de subjetivação que se eterniza pela repetição (Idem: 69).

Em Triana, podemos acreditar, em consonância com Hall, que “não existe um eu essencial, unitário - apenas o sujeito fragmentário e contraditório que me torno” (HALL, 2003: 188). Ao estar, finalmente, frente a frente com o seu rosto, o que seria impossível sem o espelho, María se reconhece. Então, esse reconhecimento dependerá de tal objeto. Ocorre, contudo, o confronto com seu duplo, num processo de identificação e afastamento simultâneos. Só o próprio reflexo poderá despertar em María a sua etnia adormecida. Qual é a singularidade do ato empreendido por María de olhar nos espelhos? Qual é a sua densidade no

reconhecimento da existência desse duplo a ser anulado? Depois desse embate entre quem é o reflexo e quem é o sujeito que se confundem em cena, María precisa se autorrevelar.

A partir da resposta bakhtiniana, buscamos compreender melhor o dilema de María que, em sua contemplação, sempre privilegiou o outro e não a si mesma. Nesse sentido, despertamo-nos para análises psíquicas sérias: quem é María, a mulher que se contempla do outro lado do espelho? Como ela poderá ver-se interna e externamente se desviando da imagem que ela não deveria esquecer?

O espelho... é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe,... uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que ... se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou; o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe (FOUCAULT, 2001: 415).

O espelho poderia tanto fornecer a interpretação da face refletida quanto distorcê-la, pois a impressão que as pessoas estabelecem diante desse objeto sofre diversas interferências psicológicas e sociais. Na cena em que María é capaz de ver-se integralmente, o autor vale-se do artifício da multiplicidade dos espelhos para uma total autocontemplação da protagonista. María poderá se observar conforme os outros a veem. Ela gostaria de ver não a si mesma, mas a imagem desejada e exigida pela sociedade cubana que se espelhava na cultura ocidental. O seu rosto era uma máscara de sensualidade desenfreada, marcada pela brutalidade e animalização. Observar a si própria significava adentrar no universo instável e impreciso da consciência pessoal, e, cada vez mais, cair na toca da autodescoberta, cujas consequências desdobram-se na formação de seu eu.

A questão da identidade tem sido muito discutida ao longo do tempo, embora “o próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é, segundo Hall, demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2005: 8).

Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros (Idem: 39).

Stuart Hall, um intelectual atento a esse movimento das identidades, e observador de tais tendências, critica – no sentido de pôr em crise – tais identidades. As peças em questão apresentam-se enquanto expressão da memória coletiva, como tradição, como a presença do passado e como um elemento constituinte da identidade.

No entanto, María reconhece suas ações, que acreditava ser como as das mulheres brancas que *imitava* (FERNANDEZ, 2009: 138). A negritude de María é uma forma de se legitimar a identidade negra agredida por discursos históricos que se sustentam nos modelos de superioridade e inferioridade racial, cujas formas de vida e características culturais, sociais e até mesmo fenotípicas são consideradas anomalias, ou aberrações da natureza. Nesse espelhamento mútuo, María se revela em sua intimidade e sua visibilidade, que não é apenas corpórea, mas, ao propor as reivindicações de direitos dos negros, enquanto categoria marginalizada e oprimida, volta-se para a elaboração de questões importantes como o caráter fundador do país. É, pois, o espelho, um *phármakon*.

Em sua potência máxima, María faz renascer uma Medeia para além do ódio e da humilhação, capaz de recuperar suas raízes africanas atrofiadas pelas concepções de uma sociedade preconceituosa e elitista. Em seu movimento *espiralar*, María voleia, antes a naufraga do sofrimento, submerge em si mesma, tentando compreender sua identidade/etnia

mestiça, sendo esta a metonímia da identidade/etnia cubana. Com base no conceito de Leda Martins, do movimento espiralar do tempo depreende-se que a morte não é o fim de toda existência que a ancestralidade evidencia um movimento que é retrospectivo e, ao mesmo tempo, prospectivo (MARTINS, 2002: 67). Assim sendo, o espelho, em si, será o veneno e o remédio para o renascimento da memória africana atrofiada por séculos de condicionamento europeu.

Ironicamente, a polissemia e a ambiguidade do termo não impedem a identificação do objetivo dos protagonistas: o uso do *phármakon* como veneno quando lhes é conveniente. Esse se converte em remédio e alívio para a humilhação e sofrimentos despertados no íntimo de Medeia, insere Ismael numa sociedade que não o aceitava e reconstitui a afrodescendência de María.

Enfim, o *phármakon* não opera segundo os princípios da coerência, mas atende a um chamado histórico-cultural e da natureza psíquico-passional. O mal é remediado através da destruição do outro. Nesse contexto, espera-se encontrar no *phármakos* o “remédio” para reverter o “veneno” destrutivo que consome nossos protagonistas e que o é aporte para a salvação da honra e da natureza virulenta de mesmos.

Não obstante, devido ao elo com o conceito *phármakon*, acreditamos que a manipulação e o conhecimento das drogas, de um lado, e a medicina, de outro (ainda que não sejam evidentes as fronteiras entre essas duas práticas), andam de mãos dadas nesse universo literário que escolhemos para análise. Na peça grega e na cubana, essa prática encontra-se associada ao feminino. Neste caso específico, gostaríamos de indicar a importância do aspecto religioso das práticas exercidas pelas protagonistas de Eurípides e de Triana, apontando-nos a relevância ou a ameaça social daquelas que dominavam esse saber. Em contrapartida, Ismael, personagem de Nelson Rodrigues, assume a medicina como *status* social, exercendo poder de

vida e morte sobre aqueles que se encontravam nas imediações da casa que construía como um túmulo a céu aberto.

É novamente o *phármakon* que aproxima nossos protagonistas, para além do crime de infanticídio. A intenção é óbvia, causar dano aos outros, por meio de encantamentos, magia, manipulação das ervas ou remédios, pois, como se procurou demonstrar, o *phármakon* não é definido apenas como remédio ou antídoto, mas também como veneno ou malefício.

Isso nos remete ao fato que, quando as personagens descobriram que podiam matar e/ou prejudicar umas as outras com substâncias mortais em vez de armas, inaugura-se um novo método de assassinar e/ou mutilar. Uma ação que dificilmente deixaria rastros, pois os crimes usando venenos nos remetem a uma forma de assassinio em que a violência física é deixada de lado por uma ação mais sutil, porém igualmente mortífera.

Medeia tem amplo conhecimento, o poder de cura e morte (sabe fazer uso do veneno e do remédio segundo os próprios interesses); Ismael é detentor de conhecimento prático, consegue se tornar um médico competente e respeitado numa sociedade racista que não suporta a sua negritude. Virgínia, por exemplo, ao matar os filhos de Ismael afogados no tanque, deseja “lavar” a pele negra. O tanque também é o lugar das “pretas lavadeiras”, as velhas carpideiras que derramam lágrimas pelos meninos mortos. Da dissolução da cor negra encarnada nos filhos, a água comportaria, assim, simultaneamente, morte e vida (ELIADE, 1992: 106). Gaston Bachelard estuda os mais variados símbolos e imagens produzidos pela poética da água. Dentre esses entrecruzamos interpretativos, Bachelard a reconhece como símbolo da vida e também da morte (1998: 50). Além disso, conforme Bachelard, “a água comunga com todos os poderes da noite e da Morte. (...) Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente” (Idem: 94). É, portanto, ambivalente como o *phármakon*.

María possui conhecimento nas artes da feitiçaria, que, no entanto, estivera adormecido enquanto permanecia unida por laços afetivos ao amante branco. Ela pretende enxergar no(s) espelho(s) que se encontra(m) (virtual ou realmente) em cena imagens possivelmente criadas a partir de seu imaginário em torno da situação. Ela não é quem imagina e acredita, mas um espectro da realidade.

Em *Medeia*, é Hécate a responsável pelos ensinamentos de magia à princesa Colca; em *Anjo Negro*, a medicina é aprendida através de longas horas de estudo nos bancos de uma faculdade e, por fim, em *Medea en el espejo*, o conhecimento é ancestral, originário de uma prática religiosa e sustentada pelas divindades do panteão africano.

Assim, nosso primeiro ponto de confluência entre os textos foi o papel do *phármakon* e sua ambiguidade na ação dos protagonistas, porque nos aponta o quanto o tema pode ser recuperado de forma inusitada. Em Nelson Rodrigues, *Medeia é duplicada*, é Ismael e Virgínia simultaneamente. Interessante pensar que, nesse sentido, é como se o espelho fosse o próprio olhar das personagens a refletir essa duplicidade. Ismael se enxergaria como *Medeia* no olhar de Virgínia, mesmo sendo uma figuração de Jasão e vice-versa. Virgínia e Ismael, nesse sentido, representam, em sua potência máxima, o sublime e o abjeto, a cura e a doença, a vida a morte, o remédio e o veneno de si mesmos – o *phármakon*.

Após identificar a manipulação das drogas e a medicina como representantes do conhecimento e fonte para o *status* negativo ou positivo na sociedade em que as três personagens em foco estão inseridas, reconhecemos que as possibilidades do *phármakon* não se esgotaram. Portanto, redimensionaremos o papel do *phármakon* para além da matéria física (remédio/veneno) para a “fala”. Analisaremos essa palavra através do sentido ambíguo que adquire segundo as intenções do enunciado e identificaremos as artimanhas da enunciação enquanto exercício de um conhecimento retórico, estratégia igualmente importante nas referidas sociedades, a grega, a brasileira e a cubana.

Nas três peças abordadas, temos uma visão particularmente masculina da vivência trágica. Embora o texto cubano apresente uma releitura do papel da mulher a partir da revolução, não se trata de uma escrita feminina e carece de uma visão pormenorizada da mulher em seus sentimentos e potencialidades. A voz da mulher que ressoa das páginas do texto teatral para o palco é a voz outorgada pelo homem. É projeção sombria e espectral de uma figura construída pelo olhar do outro.

CAPÍTULO III

ENTREMEDEIAS:

A PALAVRA COMO “*PHÁRMAKON*”

*Eu te maldizendo vou aliviar a alma
Enquanto tu vais sofrer, escutando.
(Medeia, 2013, v. 473-474)*

Elegemos, na epígrafe acima, o poder do *logos* na fala de Medeia, como o antídoto contra as dores e a culpa. Também assim o fazem Ismael, Virgínia e María, personagens que formam, nesta tese, um grande coro dialógico com Medeia. A partir da ação das personagens, a palavra se constitui enquanto *phármakon*, veneno e remédio, que, em sua ambivalência, poderá desencadear o bem ou o mal. Com base n’*A farmácia de Platão* (DERRIDA, 2005), procuramos identificar, nesta parte do trabalho, a dualidade do *logos* que, conforme os objetivos dos enunciados, pode enganar, iludir, trazer a vida ou a morte, a mentira ou a verdade, a depender das intenções de quem fala.

O *phármakon* não é simplesmente maléfico ou benéfico, assim também o será a palavra enunciada por nossas personagens. De acordo com o critério tradutório do termo, *phármakon* pode ser compreendido enquanto “*droga*, lembrando, porém, que esta pode ter efeito tanto benéfico como maléfico”, ou como o “*logos*, (...) palavra, discurso ou proposição (...) palavra persuasiva, em seu mau uso político (que) produziria males tanto para a alma como para a cidade” (COELHO, 2009: 67-68).

Ora, o conhecimento da palavra e o uso que dela se faz corroboram com a construção do perfil das personagens, em especial, das femininas: Medeia, Virgínia e María. Através delas, da voz das personagens, a palavra seduz, encanta, engana e se constrói por meio de

artimanhas. O que chamaremos de artimanha da enunciação não constitui privilégio apenas das personagens principais; também as secundárias são capazes de articular justificativas e lamentos capazes de comover e manipular. Portanto, não excluiremos os enunciados das personagens masculinas e secundárias, a fim de compreendermos a apresentação das justificativas para o infanticídio e também indicar o uso da palavra como fonte de poder e manipulação.

Do mesmo modo, os enunciados identificados nos textos podem ser considerados como *phármakon*, dotando-se da potência de remediar uma situação em prejuízo de outra. Antes, durante e após os crimes cometidos, essas personagens sentem necessidade de apresentar justificativas para seus atos. Por isso, não podemos desconsiderar a importância da análise desses enunciados, pois é a partir deles que teremos um panorama da visão que essas mulheres – que são homens - têm da própria condição.

Além disso, teremos a oportunidade de identificar se houve uma escolha criteriosa de cada palavra para que a mesma tenha significado dúbio ou se prevaleceu o uso da mentira para manipular o ouvinte. Portanto, o enunciado será apresentado como *phármakon* (remédio) e recebido como *phármakon* (veneno), ou seja, vai trazer a cura para o enunciador e o envenenamento para o ouvinte; “pois o discurso está para a alma assim como a droga está para o corpo” (COELHO, 2009: 70).

A palavra é a principal mediadora da influência que um homem poderia exercer sobre outro, não obstante, haverá uma interessante divisão entre o que se diz e o que as palavras das personagens significam. Portanto, da mesma forma como as drogas são capazes de eliminar ou acentuar os males do corpo, as palavras poderão afligir, aliviar, alegrar, bendizer, amaldiçoar, enaltecer, desprezar, persuadir, enganar, envenenar ou curar a alma. A palavra adquire estatuto de “magia” quando é dita por alguém que sugestiona e, segundo os objetivos daquele que enuncia, confere poder a quem fala, pois produz um efeito aparentemente mágico

no ouvinte. A magia se apresenta perante a estrutura da palavra em si e, também, segundo o poder estabelecido ao exercer o condicionamento do sujeito. Nos textos apresentados, a palavra tem poder de cura para as personagens que cometem os crimes, e, simultaneamente, poder de matar os algozes que aparecem em cena.

No contexto histórico helenístico, o *ensalmo* ou conjuro (*epodé*) foi a primeira forma conhecida de cura através da palavra. Mais tarde, uma nova acepção da *epodé* como palavra curativa teria assumido uma conotação psicológica, representando a palavra dita a um homem que sofre. A palavra exerceria, assim, poder sobre os homens, apresentando um vínculo entre aquele que fala e o que escuta, servindo ao tratamento do corpo e da alma. Ensalmos eram, pois, enunciações com vista a obter determinado benefício, apenas pela força performativa da fala (ENTRALGO, 1958, 76).

Esse poder da palavra de cura, agora na sua função psicológica, será nomeado na antiguidade clássica por *persuasão*. A divindade da persuasão seria uma personificação da eficácia psicológica e social da palavra, mas de uma palavra que exerce seu poder sobre os homens. Neste trabalho, os enunciados presentes nos textos selecionados para análise terão essa espécie de poder, capaz de tornar a palavra equivalente ao médico que cura (Idem, 1958: 76-78).

A sedução pela palavra persuasiva encontra-se, portanto, associada à deusa *Peithó*, divindade poderosa tanto para os deuses quanto para os homens comuns, senhora dos sortilégios de palavras de mel (Ibidem: 98). Assim, *Peithó* corresponderia ao poder que a palavra proferida exerce sobre o ouvinte. Porém, *Peithó* é ambígua, tem duas faces: de um lado, é maléfica, filha do desregramento, sempre presente ao lado das palavras traiçoeiras, instrumento de enganos e perfidiosas armadilhas; de outro lado, é a boa *Peithó*, benéfica, serena e conselheira, companheira dos sábios, dos juízes imparciais, dos reis e governantes justos (Ibidem: 96-97). Portanto, a palavra persuasiva é tal qual *phármakon*, no duplo sentido

do termo grego, remédio ou veneno, segundo as intenções daquele que fala (Ibidem: 136). Não obstante, sabemos que persuadir não é exatamente enganar, mas uma maneira de articular o discurso, de demonstrar o poder da argumentação (Ibidem: 98).

A ligação entre a palavra falada e a sua relação com a cura está entre a pronúncia e a escuta; o que muitas vezes se lhe atribui um papel purificador de valor *catártico* que, como efeito religioso, alude à limpeza e à purificação, equilibrando as partes que compõem o corpo e a alma. Da mesma maneira, ao se encontrar com Jasão, Medeia insinua que apenas falando (ou seja, pela mediação da palavra) ela aliviará o coração (*Medeia*, 2013, v. 546). Assim também ocorre com Virgínia – para a qual a palavra dura (RODRIGUES, 2005: 52), a palavra que morde (Ibidem: 53), a faz se perder (Ibidem: 59) – e com María, cujas palavras envolventes (TRIANA, 1960: 118) voam e doem na pele. Nesse sentido, as personagens são vítimas, mas também são condutoras de palavras que, ao final, terão efeito curativo e recuperador. Portanto, a fala não só cumpre uma função meramente expressiva, como também uma função catártica. A fala exerce essa função tanto em quem enuncia quanto no ouvinte (ENTRALGO, 1958: 200). As palavras não têm a pretensão de curar a dor, mas pelo menos de aliviar o desespero que acometem as personagens.

Portanto, temas como a violência, os conflitos familiares, os diálogos tensos e dúbios serão fonte de nossa análise, que se pautará na leitura dos textos, valorizando o papel das *didascálias* nessa interpretação. Elas nos fornecerão o “possível” tom dos enunciados através das instruções cênicas e, a partir daí, tentaremos detectar, nas entrelinhas, a ironia e a artimanha. O enunciado é, pois, um *phármakon*, um remédio e um veneno, cujo sentido aparente será legitimado por quem fala.

Ao analisarmos os enunciados selecionados, trataremos da “boa” e da “má” palavra, contrapondo-as, pois as falas das personagens ora apresentam ora escondem suas intenções, dependendo, certamente, do destinatário para quem esse enunciado se dirige. Nos textos

escolhidos, o enunciado das protagonistas pode ser a chave para a redenção de cada uma delas frente ao assassinato dos filhos, pois elas apresentam as suas motivações e justificativas para o crime. Analisaremos, sobretudo, as cenas que tratam do infanticídio representado como gesto de ternura, embora terrível e doloroso.

Iniciaremos nossa análise a partir das falas da ama e do pedagogo, em *Medeia*, pois temos o testemunho do subalterno na construção imagética da mulher que, na mesma medida em que amou, será capaz de se vingar. Em Nelson Rodrigues, na peça *Anjo Negro*, nos propomos uma questão: o que há por trás das palavras de quem anuncia a desgraça? Elias, o irmão de criação de Ismael, é quem aparece como oráculo da fatalidade. Quando vem visitar o irmão, em pleno velório do sobrinho morto, encontra a morte, deixando plantado no cemitério uterino de Virgínia a próxima vítima do casal: Ana Maria.

Para além da cor da pele, que se confunde com a escuridão eterna, também é representado, na peça, aquele período histórico da eugenia dominante nos campos da ciência. Veremos nas palavras de Virgínia e Ismael a potência da mágoa, do ódio e da dor e como o desejo de retaliação produz um “fel” capaz de trazer a destruição para os habitantes da casa sem teto. Vale lembrar que, não obstante a ausência de teto, estando o espaço a céu aberto, não temos referências às estrelas. Talvez isso simbolize, de certa forma, a *absoluta* ausência de luz e a morbidez da trama.

Em Triana, indicaremos os papéis de Erundina e Senhorita Amparo, em *Medea en el Espejo*, como reveladores da invisibilidade e insignificância de María e a enunciação da sua metamorfose a partir do contato com suas raízes afrodescendentes. Assim, a figura do subalterno traz enunciados propícios para nossa compreensão de detalhes importantes para a configuração dessa maternidade assassina, justificada através da palavra. Veremos também que, em seu processo de redenção, Maria assume o uso da palavra como fórmula para a manipulação, mesmo que indiretamente.

Portanto, teremos a noção do *phármakon* como uma substância não apenas capaz de provocar uma alteração no corpo através do uso das drogas (remédios/venenos), mas também como uma ferramenta verbal eficaz para a execução de uma tarefa: enganar os inimigos, conduzindo-os à destruição, visto que sustenta-se a constatação final que ao atingir-se a alma, o corpo também é afetado. A palavra é veneno amargo que, se metamorfoseado em palavras doces, pode tornar-se potente instrumento para a vingança. Acreditamos que, sem a artimanha da palavra, a chance de se utilizar o *phármakon* dentro do esquema veneno e/ou remédio poderia ser diminuída.

Através do enunciado das personagens, demonstraremos o funcionamento das palavras tal qual a ação do *phármakon*, pois a palavra teria uma dinâmica ou poder sobre a “alma” comparável ao uso das *drogas (phármakon)* sobre o corpo (ENTRALGO, 1958: 13). Assim, as personagens deverão conhecer importantes aspectos retóricos para “falar” adequadamente aos “ouvintes”. Derrida virá aqui contribuir mais uma vez e com muita pertinência para o avanço dessa questão e para a ambiguidade do *phármakon*, muito cuidadosamente destacada em toda a sua complexidade. Assim, o verbete não se limitará apenas enquanto polos opostos – remédio e veneno –, mas se construirá a partir dos conflitos vividos e narrados em cada uma das peças escolhidas.

Nesse caso, o *phármakon* se mede pela *desmesura*, e, em si, comportará simultaneamente a morte e a cura, o caos e a redenção, a dor e o alívio. A palavra persuasiva é *phármakon* no duplo sentido do termo grego, segundo as intenções daquele que fala (ENTRALGO, 1958: 136). Nas cenas escolhidas, o discurso é feitiço poderoso, capaz de despertar o medo e a ansiedade, de trazer, pelo encanto, o negativo. Sobretudo as personagens femininas farão ecoar uma fala ameaçadora, cheia de amargor e desejo de vingança; em que a tensão, aliada à capacidade apurada de transmitir “falsa” segurança, traz o uso da linguagem enquanto “veneno” (MONTENEGRO, 2009: 89). O *phármakon* torna-se, em sua

ambivalência, sedução, veneno homicida para os ouvidos dos inimigos e bálsamo curativo ao espírito inquieto das personagens vingativas²⁰.

3.1. AMARGO E DOLOROSO É O TESTEMUNHO

O prólogo da tragédia Medeia traz a narrativa mitológica através da voz de uma personagem secundária e apresenta ao público o passado, o presente e a iminência de um futuro catastrófico. Realçemos, antes de tudo, que temos um efeito memorialístico produzido pela narrativa: trata-se de *inculcar* no leitor a veracidade da história narrada. O relato da ama é acompanhado de um discurso retórico, persuasivo, relacionado à intenção de conferir credibilidade e confiabilidade ao enunciador. Ela parece conhecer todos os acontecimentos e conta-nos a triste trajetória da heroína que sacrificou tudo em nome do amor. Em defesa de sua senhora, ela argumenta que a traição de Jasão equivale na tragédia à morte social da esposa. Nos primeiros versos da tragédia, pretendemos abordar a lamentação da ama e o relato dos antecedentes que fizeram colidir os destinos de Jasão e Medeia. Em *Medeia*, a ama, que amamentou a senhora, tem por ela sentimentos maternos, e, quanto aos filhos da senhora, demonstra amor por eles e os trata como seus netos. Sente dor pelo ocorrido e teme a reação da sua senhora, mas reconhece que o abandono de Jasão fora doloroso ao extremo.

Ama: Pudera o casco da nau Argos *nunca* ter batido asas pra [1]
terra Colca de rochas sombrias e moventes...
Pudera, nos vales do Pélion, *nunca* ter caído cedro,
cortado pra aumentar com remos as mãos dos melhores
homens, os que trouxeram a capa de puro ouro para [5]
Pélias... Aí, quem sabe, minha senhora
Medeia *não* tinha varado terra Iolca, muralha coríntia;
de amor ferida no peito... por Jasão!
Nem tinha instigado as filhas de Pélias a matar o pai.

²⁰ A magia ou encantamento (*epodé*) é a primeira forma de cura pela *palavra*, e é um recurso que pretende, mediante ações mágicas, o que não se pode alcançar através dos recursos naturais. No entanto, as palavras mágicas não têm alcance para além dos limites impostos pela natureza, o que queremos salientar é o poder da palavra enquanto persuasão (HERRÁEZ, 2007: 167).

Nem vivia nesta terra de Corinto com marido e filhos. [10]
<e *não* tinha – primeiro – enganado os amigos *nem* os
conterrâneos, com certeza *não* tinha ali pejosa vida>.
(EURÍPIDES, *Medeia*, 2013, vv. 1-12)

Através da caracterização de Medeia, encontra-se subentendida a situação da mulher, sobretudo da estrangeira, na sociedade ateniense do século V antes da Era Cristã. Temos a descrição linear dos acontecimentos, conferindo valor testemunhal e dramático à narrativa. Ora, “desde a antiguidade vincula-se testemunha e testemunho à visão” (BENVENISTE, 1995: 192). Nesse testemunho, identificamos uma asserção de realidade decorrente de seu acoplamento aos fatos. Valendo-nos das palavras de Ricoeur, podemos avaliar o testemunho da ama numa dimensão de “ordem moral” que reivindica para si “credibilidade e confiabilidade”. Estabelece-se a legitimação do relato como portador da “verdade” acerca do acontecido, uma verdade restaurada pela narrativa (RICOEUR, 2007: 170-174).

A ama nos apresenta um enunciado recheado de “suposições”, de “*ses*”. Conta-nos que Medeia veio de uma terra distante. E apresenta uma hipótese que poderia ter poupado Medeia de tão triste situação. Assim, retomemos, como ponto de partida, o uso de expressões como “pudera”, “quem sabe”, “se”, pois denotam a ordem do *acaso*, desejável ou possível. Não obstante, a *Moira* permitira os sucessos do navio Argos desde as mais impossíveis travessias, como é o caso do enfrentamento das *Simplégades*, até o ferimento de amor no coração de Medeia.

Medeia fizera as seguintes opções: varou terra colca (*Medeia*, 2013, v. 7) para seguir Jasão, instigou as filhas de Pélias a matarem o pai (Idem, v. 9) para satisfazer uma vingança pessoal do marido e enganou os amigos (Idem, v. 11), motivada pelo “amor”. Não está evidente, no entanto, se essas ações expressam a livre escolha, a intuição, o bom senso de Medeia, que talvez estivesse dominada por uma força maior ou divina. Nega-se, em primeira instância, a responsabilidade dela e arrisca-se a culpá-la pelo que estava fora do seu alcance.

A ama expressa a força que o amor pode atingir ao tomar posse da alma humana. Portanto, essa responsabilidade é, afinal, do amor. Em nome de uma paixão alucinante, que sangra no coração ferido, crimes foram elaborados: a traição de Medeia à própria família e aos familiares de Jasão, aos conterrâneos, amigos e inimigos, e, por fim, contra si mesma, ao negar sua própria natureza. Além disso, o marido da protagonista, segundo as palavras da ama, seria a causa de toda a desgraça e desonra da esposa, ferida em seu coração por afiado punhal. No ponto de vista da ama, teríamos nos atos de Jasão mais que a troca de “leito” em si, mas um gesto de ingratidão em relação à ajuda que recebera de Medeia no passado.

A ama ainda revela conflitos matrimoniais, relações sexuais, a situação de inferiorização da mulher, os sofrimentos dos que ocupam um papel subalterno na sociedade ateniense e o repúdio aos estrangeiros. Questões semelhantes teremos a oportunidade de identificar tanto em Nelson Rodrigues quanto em José Triana. No texto, também advém questões que tratam de conflitos humanos, em especial os conflitos enfrentados pela protagonista. Nas palavras da ama:

Mas agora tudo é ódio. Padece pelo que mais ama. [15]
Claro! O traidor de seus próprios filhos
e de minha patroa, Jasão, deita e rola
na cama real: casou com a filha de Creonte,
o que comanda a região.
E Medeia, a infeliz desonrada, [20]
grita as juras, invoca a mão direita
– o grande pacto – e pros deuses dá
provas de que paga ganhou de Jasão.
E jaz, em jejum, corpo entregue as dores,
derretida em lágrimas todo o tempo, [25]
desde que se viu enganada pelo homem.
Não ergue o olho, nem tira a cara da terra:
é como rocha ou onda de mar,
que escuta aborrecida os conselhos dos amigos.
(*Medeia*, 2013, v. 29)

Podemos identificar nos versos 15 e 16 o ápice da gravidade dessa fúria. Esse ódio que a domina pode ser agrupado sob três facetas: o aspecto conjugal, que aparece nos versos 17 e

18, afinal, Jasão substitui o leito da ex-mulher por outro que lhe parecera mais vantajoso; o político e o religioso, que se confundem nos versos 20 a 23, pois ele negara, ao abandonar Medeia, as juras feitas e o pacto firmado tendo os deuses por testemunhas, e, além disso, o novo pacto que é de ordem política.

Não poderíamos deixar escapar o poderoso significado do uso da mão direita em face ao juramento, como condição primeira da palavra empenhada na antiguidade clássica. A ação em *Medeia* é desencadeada justamente porque Jasão não honra o juramento de união que fizera a Medeia, tendo os deuses por testemunha (FLORY, 1978: 69). Ela invoca, então, que os deuses se recordem e vislumbrem a ingratidão da qual ela se designa vítima, através da voz da ama. Aos olhos e a partir da fala da ama, reconhecemos em Medeia aquela que reclama essa legitimidade dos votos e a quebra dos juramentos, situação indicada pelos versos em que Jasão é retratado como o traidor da prole e da mulher. Pela reverência ao sinal da mão direita, Medeia reclama a desonra sofrida.

Motivada pela dor, a visão que a ama apresenta de Medeia é a de prostração, de arrependimento, de desespero e de dor. Gritos, lágrimas e corpo rastejante reproduzem uma infinidade de sensações e sentimentos relativos à atual condição de abandono de Medeia. A fragilidade do corpo sem alimentar-se, a cara no chão e a cabeça que não se levanta são instrumentos reveladores da vergonha e da humilhação sofridas. Através da narrativa, identificamos a vergonha como o motor para o abalo afetivo e emocional desencadeado pela experiência negativa. Medeia encontra-se, de fato, “afetivamente” destruída. A cabeça abaixada pode representar o peso e o símbolo da vergonha e tristeza (LE BRETON, 2009: 186). Medeia teme a depreciação, teme ser motivo de riso e de falatório.

VeZ em quando vira pesçoço branquinho e,
pr'ela mesma, lastima o pai querido
e a terra e a casa, coisas que, traindo, largou
com um homem que agora a desonrou.
A infeliz aprendeu na desgraça

o que é abandonar a terra pátria.
Abomina os filhos e nem lhe agrada vê-los.
Temo que ela planeje algo novo:
é que um coração pesado, que sofre, não
resistirá nada, <conheço ela!> e temo que ela
empurre uma espada afiada contra o fígado
[ou – na calada, entrando em casa, onde
está arrumada a cama] – mate o tirano
que se casou e aí lhe venha uma desgraça maior.
E ela é terrível: não vai ser fácil
quem caiu no ódio dela cantar triunfante.
(*Medeia*, 2013, vv. 30-45)

Segundo a ama, Medeia recorda-se desses eventos lastimáveis e o seu coração sofrido atinge patamares monstruosos na elaboração de uma vingança; sua senhora lamenta os atos do passado, julga que o destino lhe ensinara uma lição e não há como retomar a vida perdida nem desfazer os diversos crimes que cometera em nome de uma paixão. Embora transfigurada pela dor, a fama de perigosa, bem como a descrição de um temperamento instável aparecem nos versos do prólogo indicando que a traição não ficará impune.

É curioso notar que a cólera de Medeia envolve tanto dor como prazer, pois reside na esperança de vingar-se daquele que despertou sua fúria. Reiteramos que assustador não é o sofrimento descrito, mas o resultado que poderá acarretar. Por fim, a ama destaca o valor e a veracidade de suas alegações, baseando-se na confiabilidade de seu testemunho em razão do conhecimento que ela tem do temperamento de sua senhora (v. 390). Seguindo esse raciocínio, torna-se inevitável a conclusão de que Medeia não deixará impune o(s) causador(es) de seu sofrimento.

Ela é apresentada como antítese do ideal feminino grego, não manifesta nenhum traço de resignação e, apesar da dor que sente, possui um comportamento tipicamente masculino. Ao mencionar a morte pela espada contra o fígado (v. 40), a ama se refere a um possível suicídio heróico e viril de Medeia, que usaria a espada para tirar a própria vida²¹ mas também: “planejando uma morte tripla sob o disfarce de uma ação guerreira, imagina por um instante

²¹ Tal qual o exemplo de Ajax, da peça homônima de Sófocles, que comete suicídio jogando-se sob a própria espada.

desfechar no fígado do rei de Corinto, de sua filha e de Jasão” (LORAUX, 1988: 98-99). Segundo Helene Foley, para todos os efeitos, Medeia se rege por um código masculino, embora esse mesmo código seja matizado pela inevitabilidade da constatação que Medeia é, apesar de tudo, uma mulher (FOLEY, 2001: 249), além disso, Loraux afirma: “a morte de uma mulher, ainda que consumada pelas vias mais viris, não escapa às leis da feminilidade” (LORAUX, 1988: 101).

Agora, ela aspira solidão, porém, solitária também se encontra a ama, que sofre e compartilha da dor de sua patroa como se chorasse os próprios males: “pra um bom servo a desgraça dos senhores desaba com força e abate os corações. Assim que cheguei numa tal dor, que me veio o desejo de – pra terra e pro céu – vir aqui dizer a sorte de minha senhora” (Medeia, 2013, vv. 53-58). Essa atitude de “simpatia” reproduz o primeiro passo para esperarmos uma resposta da mulher ultrajada.

A entrada do pedagogo traz novas informações. Ciente de que Medeia não conseguira superar a humilhação, ele escuta de soslaio que tudo pode se complicar. O diálogo entre os serviçais é breve e carregado de estratégias reveladoras do destino funesto da mulher abandonada. Segue-se o diálogo com o pedagogo, que constitui mais um momento fulcral da aproximação do público com os fatos ocorridos. Se num primeiro momento as artimanhas do destino são questionadas, lança-se, em seguida, uma prerrogativa que corrobora com a hipótese do medo despertado pela possível reação de Medeia contra seus inimigos, pois ela será exilada com os filhos.

Pedagogo: Escutei por aí, sem parecer que ouvia,
quando ia pra praça dos jogos, onde os bem velhos se
sentam, ao redor da santa fonte Pirene,
que essas crianças, dessa terra coríntia,
com a mãe, o rei Creonte vai expulsar
pra longe. Se a história é certa, isso não sei.
Queria que não fosse assim, hã?

Ama: Como ele suporta ver os filhos sofrerem?
A briga dele não é com a mãe?

Pedagogo: As velhas pelas novas! As alianças são deixadas, hã?
E aquele não é amigo desta casa.

Ama: Ara! Estamos perdidos, se o novo mal
soma com o antigo, antes dele acabar.

Pedagogo: Mas tu, ó, ainda não é hora da patroa saber
disto, hã? Fica quieta e segura a língua!

[...]

Ama: Ide! Que seja pra bem! Pra dentro de casa, crianças!
E tu, guarda-os bem longe, o mais possível
e não te achegues da mãe entojada.
É que já vi o olhar dela: toureira
– pr’ estes aqui, como que... Matutando algo. E não vai
acabar com a sanha – vê bem – antes de atacar alguém.
Que faça isso! Mas contra os rivais, não contra os amigos!

[...]

ilh...) ôÔ...! môI, mmoi, desgraçada!

[...]

Ama [...] Não há dos amigos, nenhum.
Nem um coração aquecido com palavras...

[...]

com aquele olhar de leoa parida,
a mirada de touro pros escravos, quando um
- pra dizer palavra – chega perto...

(Medeia, 2013, vv. 67-81; vv. 89-95; v. 115; vv. 143-144; vv. 187-188.)

A primeira participação do pedagogo mostra que este está chegando à casa de seus senhores e que a ama, presa à vida doméstica, está no portão a chorar as mágoas. Motivado pela ama, vale-se da escuta e comenta sobre o que ouviu dizer, mas nada pode confirmar. Ele reconhece que a conversa pelos cantos e os comentários são como farpas ferinas capazes de fazer sangrar ainda mais o coração sofrido da mulher desonrada. O exílio, para além do abandono, vem reafirmar, com a traição visceral de Jasão, que, aos olhos dos servos, este parece um homem insensível. Em prol da nova aliança que se firmara, evidencia-se o abandono total do lar, dos filhos e da mulher, pois eles não têm lugar no reino.

O diálogo reforça a impressão de um Jasão indiferente à condição das crianças e da ex-mulher, pois ele não parece inquietar-se com a segurança deles. Também para ele sua senhora é a “infeliz” que jaz suplicante e suplantada pelo choro. Poderíamos, assim, identificar um sentimento de piedade comum aos dois servos em relação à Medeia.

Embora eles tivessem consciência da necessidade de manter segredo sobre as novidades anunciadas e que reverberavam em praça pública, reconhecem, na somatória da

desgraceira, resultados terríveis. A ama se preocupa com a segurança dos meninos, eles são a figuração concreta do traidor, a lembrança dos tempos felizes, da harmonia do lar e a confirmação do passado, agora distante. Os empregados encontram-se preocupados com o desamparado das crianças e com a fatalidade que se aproxima.

Não obstante o sofrimento, Medeia encontra-se “matutando”, provavelmente a engendrar um plano “infalível” de vingança. A sua raiva é evidente e por isso a personalidade dela é descrita em sua condição de bestialidade, seu olhar para os filhos é assustador, animalesco: olhar de touro ou de leoa parida. Portanto, através da descrição da ama, Medeia oscila entre a vítima entregue à dor e ao arrependimento e a portadora da violência irracional, segundo sua natureza indomável. O touro “evoca a ideia de força e ímpeto irresistíveis, (...) o macho impetuoso, e também o terrível Minotauro, guardião do labirinto. (...) Na tradição grega, os touros indomáveis simbolizavam o desencadeamento desenfreado da violência” (CHEVALIER; GHERBRANT, 1982: 650). O receio da ama justifica-se mediante essa força mortal, masculina que desperta no íntimo da mulher abandonada. Ao ser comparada à leoa parida, também podemos aproximar esse epíteto da ideia de agressividade, de certa ferocidade irracional e ímpeto de violência, atribuições semelhantes às do touro. Medeia, então, é uma mulher muito perigosa²².

A narração da ama acaba por ser construída a partir de um ponto de vista de alguém que talvez tenha testemunhado pelo menos parte dos acontecimentos, chegando inclusive a participar de alguns deles, asseverando o quanto sua ama era uma esposa “bem-nascida” e fora desonrada pela traição de Jasão. Além do fato de trabalhar na casa, o que a torna uma testemunha privilegiada dos fatos, narra os episódios desde o princípio e o seu poder de atestação provém de sua ligação direta com Medeia. Seu lamento tende a influenciar o ouvinte, tendo em vista que almejava, desde os primeiros versos, o relato de uma história

²² Porém, não identificamos no relato do pedagogo qualquer epíteto ou referência animalesca à figura de Medeia.

diferente: que sua senhora nunca tivesse cruzado seu destino com o de Jasão. Pudera esse caminho ter-se bifurcado e ela teria se desviado de tanta tristeza.

Além dessa função autenticadora, o diálogo entre o pedagogo e a ama proporciona o interesse pela trama. Enquanto narrativas introdutórias nos preparam para a história principal, visto que eles, pelo diálogo, discutem a situação de Medeia. A função básica desse discurso é evidenciar que, por sua condição “bestial”, não há que se esperar dela uma resposta menos passional ou perigosa do que a que ela expressa. O pedagogo, por sua vez, inicia seu discurso expondo o novo e temerário perigo: o exílio decretado por Creonte. A ama encerra o diálogo convidando as crianças a voltarem para casa e exortando o pedagogo para que tome as precauções adequadas a fim de evitar que Medeia volte-se contra elas, atingindo-as com sua vingança.

Talvez a fala da ama já esteja indicando a reação de Medeia e o seu interesse em se vingar nos filhos. Pela segunda vez (*Medeia*, 2013, v. 36), ela expõe essa preocupação, pois Medeia poderia desferir sua ira implacável contra os meninos. Além disso, ainda afirma que uma palavra amiga acalanta e acalma o coração (ENTRALGO, 1958: 103), mas quem poderia oferecer um ombro consolador a Medeia? A realidade degradada de Medeia torna a vitória sobre os inimigos um problema ético, ela será capaz de qualquer coisa em nome da desforra. E é justamente nesse momento trágico e sublime que ela se engrandece. A ama ressalta a própria incapacidade de usar as palavras para persuadi-la e, ao fazê-lo, expõe breve relato sobre a finalidade da arte poética e sobre seus paradoxos.

Ama: Farei isso! Mas periga eu não convencer
minha senhora...
[...] Uns, hinos pra festas e mais banquetes
e ainda jantares pra vida, uns,
descobriram prazenteiras canções,
mas pra aliviar tristeza cruel nenhum
vidente descobriu – nem co’a Musa, nem
na harmonia das cordas – encantos.
E com isso que os mortos e as sortes terríveis

derrubam as casas. Mesmo assim, vantagem é cuidar
destas coisas com melodias.
(*Medeia*, 2013, vv. 184-185; 192-200)

Poderíamos presumir que através da fala da ama ressalta-se a inadequação da música (arte poética) como discurso reparador para a cura das dores e das tristezas desse mundo. A arte poética seria proveitosa se conseguisse curar os males, aliviar o sofrimento e, através de seus fins terapêuticos, enlevar a alma. Nesse sentido, Eurípides nos faz refletir, nas entrelinhas de seu texto, sobre a função da *poesia/phármakon*. Assim, a ama afirma que, nem mesmo com hinos e canções festivas acompanhadas pela lira, os “poetas” poderiam mitigar as desgraças que acometem os humanos. Porém, acreditamos que nem por isso ela deixa de acreditar no poder curativo da música e da poesia, pois se não resolve, é o que se tem. Eurípides, no *Hipólito*²³, reivindicaria a poesia como representante de uma sabedoria tradicional que, juntamente com as crenças religiosas, sustentaria a eficácia mágica do uso da palavra com o objetivo de curar (ENTRALGO, 1958: 76).

Mesmo que nenhum dos “antigos” tenha conseguido, ainda que com a inspiração da Musa, alcançar tal façanha; mesmo que a ama questione a validade da “poesia”, é preciso alimentá-la para que a mesma se transforme em sustento para o corpo e para a alma em banquetes e festas. Desse modo, a poesia pode oferecer, paradoxalmente, a cura e o dano, fomentar sentimentos como o horror e a piedade e promover a *catarse*. Poderíamos, então, nos questionar se a palavra, enquanto instrumento tão poderoso, poderia mudar a realidade ou a situação de alguém e, mesmo sem a adição de um poder mágico, se poderia trazer a cura à doença humana, ou pelo menos ajudar em sua recuperação? Assim, a importância do *phármakon* se destaca enquanto palavra até mesmo na fala do subalterno. Ademais, verificaremos, na força do discurso das personagens principais, o emprego da palavra como

²³ **Ama:** Se estás doente, domina bem o teu mal: existem cantilenas mágicas e encantamentos; virá à luz um remédio para esta doença (Eurípides, *Hipólito*, trad. Joaquim Brasil Fortes, vv. 477-479).

uma técnica capaz de nos persuadir, pelo menos a princípio, a respeito das mazelas acerca do crime materno.

3.2 AMARGO E DOCE É O *PHÁRMAKON* DA VINGANÇA

Coro: Um terrível e incurável amargor chega quando
amantes contra amantes em brigas se lançam.
(*Medeia*, vv. 520-521)

No ato testemunhal da protagonista, identificamos a tentativa de renascimento e redenção de Medeia a partir do crime que a imortaliza: o assassinato dos filhos. Estaremos atentos aos enunciados da personagem título e de seus interlocutores, a fim de compreendermos as artimanhas dessa enunciação como constituintes de uma engrenagem que conduz a ação para o ápice, em direção à justificativa para o crime, avaliando a posição de quem fala, de qual lugar e para quem.

Apresentaremos essas práticas da enunciação para indicar a necessidade de coragem monstruosa para a realização de um crime impressionante. No senso comum, a própria valorização do amor materno como sentimento inato, puro e sagrado contrapunha-se às mulheres que, ao não preencherem esses requisitos, inscreviam-se no campo sombrio da anormalidade, do pecado, do crime e do monstruoso. Para tanto, é interessante compreender, a partir dos enunciados, o sentido da “maternidade” e como essa noção se constrói.

Medeia vale-se da sua habilidade com as palavras para alcançar sua vingança. Com sua inteligência astuciosa e por meio de seus discursos bem elaborados, ela se satisfaz ao manipular seus inimigos; sendo esses discursos a ratificação da presença do *phármakon*. O poder desses enunciados se confirmará em *Medeia* em momentos decisivos: na interlocução com o Coro, no confronto com Creonte, no *agón* com Jasão e na negociação com Egeu (ESPINOZA, 2004: 83).

Medeia reforçará o advento do sofrimento e da dor, porém, marcará sua capacidade de manipular as palavras tanto quanto seu potencial diante das artes mágicas. O momento ilustrativo da caracterização psicológica dela se manifesta em seu discurso, que concretiza a intensidade dos seus sentimentos. É através das palavras postas na boca da própria personagem que conhecemos a dor e a humilhação por ela sofridas e, desse modo, a reconhecemos como uma mulher que perdeu o gosto pela existência.

Assim, a primeira característica desta fase é o aparecimento de Medeia no espaço cênico. Temos a narração da personagem principal que, com gritos perturbadores, confirma um ambiente altamente dramático já anunciado pela ama na abertura da peça. Medeia destila sua tristeza e sua raiva clamando pela morte com interjeições que frisam seu desespero.

Medeia: ih...! oO eu!
Infeliz! Sofro em vão!
ih...! oO...! mmoI, mmoi, como queria morrer!
(*Medeia*, 2013, vv. 96-97)
[...]
Medeia: Aiai!
Desgraça! Sofri, sofri grandes e
merecidos pesares. Ô malditos – que morram –
filhos da mãe odiada!
Com o pai e toda a casa desapareçam.
(*Medeia*, 2013, vv. 111-114)
[...]
Medeia: AiaIi!
Atravesse a minha cabeça a chama celeste!
O que eu ganho ainda estando viva?
Phu! Que na morte me perca!
Que uma vida de desgraça abandone!
(*Medeia*, 2013, vv. 144-147)

Por entre lamentos e imprecções, a referência aos filhos é pesarosa e temível, confirmando a preocupação da ama em relação ao que Medeia poderá fazer contra eles. A fala da ama, somada aos lamentos e às imprecções de Medeia nos versos, dá o tom da reação que os filhos podem esperar da mãe. Ali, ela já expõe o desejo pela morte de Jasão e de seus filhos, representado pelo desaparecimento da “casa”, termo que, aqui, ganha estatuto simbólico, constituindo-se enquanto representação da descendência de Jasão.

A pergunta retórica exposta no v. 145, “o que eu ganho estando viva?”, não implica um terror acerca do futuro, mas a constatação de que a vida perdera o sentido e a importância. A vergonha e a humilhação, antes entraves, serão postas à parte. Ela anuncia a sua desgraça enquanto mulher, filha, mãe e compatriota. Através do uso engenhoso das palavras, o poeta explora os sentimentos de Medeia, centrando-se em intensos conflitos psicológicos. Temendo a censura, Medeia se justifica e fala não apenas para as mulheres de Corinto, mas para um público determinado: o ateniense. Nesta pequena frase “não me censure ninguém” (*Medeia*, 2013, v. 215), em que se apresenta com a alma arrasada e acometida pelo desejo de morte, ela não deseja críticas, pois a dor já é intensa e o fardo da decepção difícil de carregar²⁴.

Medeia: [...] De tudo o que é vivo e tem vontade,
mulheres somos as mais lamentáveis criaturas.
Primeiro, a preço exorbitante, é preciso
comprar um marido, um déspota de corpo
tomar: da desgraça a mais dolorosa desgraça.
(*Medeia*, 2013, vv. 231-234)
[...]
E dizem que nós vivemos uma vida segura,
em casa, e eles guerreiam com suas lanças.
Bobagem! Como queria junto do escudo
três vezes lutar a parir uma só vez.
(*Medeia*, 2013, vv. 247-251)

Segundo Medeia, a condição das mulheres é lamentável, o casamento é um fato inevitável da vida feminina e é preciso ter um bom “dote” para uma mulher contrair um casamento satisfatório; o fragmento também nos fornece uma hipótese que as núpcias não seriam a representação da maior das maravilhas na vida de uma noiva. As mulheres eram consideradas fracas, não possuíam voz. Elas viviam sob a tutela dos pais, exceto no caso da

²⁴ A passagem lembra-nos “A infanticida Maria Farrar”, de Bertold Brecht. Ele conta-nos a história da menina órfã que engravida, tenta abortar, esconde sua “moléstia” e, ao parir, mata a criança por não poder suportar o seu choro. Dorme com o menino morto embalado ao colo e ao amanhecer esconde seu corpo no lavatório. Mas seu crime é descoberto. Talvez a lucidez do pós-parto seja uma histérica confissão e conviver com seu ato seja a pior das penas, mas Maria Farrar é condenada pela justiça dos homens de bem e morta no cárcere sem direito a amadurecer e recomeçar. Também o narrador nos adverte ou sugere não indignação para os acontecimentos, pois a “infâmia do ato”, o infanticídio, estaria condicionada às circunstâncias do sentimento de abandono da menina, encarcerada pela indignação dos outros que nunca conheceram a sua realidade ou sentiram o seu medo.

morte destes, quando passavam a viver sob a supervisão de um de seus irmãos. Após o casamento, elas passavam a viver sob a responsabilidade do marido. Nesse pequeno fragmento, há outra afirmativa significativa. Ela nos informa sobre o dote e a transferência da filha enquanto corpo/objeto das mãos do pai (ou irmão) para as do marido, e que a vida delas se limitaria a manterem-se reclusas no *oikos*. A casa é o espaço onde a esposa detém autoridade. Ao homem cabia o papel de soldado no campo de batalhas, a coragem sob o escudo e perante a morte eminente. Assim, a guerra era responsável por trazer ao guerreiro-cidadão a “bela morte” e a memória imperecível (ASSUNÇÃO, 1994/1995: 55 e VERNANT, 1969: 31).

Jasão, antes seu “porto” seguro, voltara as costas a Medeia. Em seu discurso podemos identificar a condição lamentável das mulheres: “mulheres somos as mais lamentáveis criaturas” (v. 232), Medeia ainda pontua questões sobre o casamento e sobre a nulidade da mulher perante o marido, em especial no que se refere às estrangeiras “e se, lida acabada, a nós o marido leva bem, sem violência, aí, no cabresto, a vida é invejável. Se não, é útil morrer” (v. 240-243). Por fim, afirma que o homem, ao empunhar a lança em campo de guerra, não sofre tanto quanto a mulher em dores do parto: “e dizem que nós vivemos uma vida segura, em casa, e eles guerreiam com suas lanças. Bobagem! Como queria junto do escudo três vezes lutar a parir uma só vez” (v. 247-251), temos um pequeno indício do que os filhos representam para ela e quão será doloroso assassiná-los. Contudo, a opinião das mulheres de Corinto parece-nos importante para ela, pois traz em sua voz as agruras sofridas pela mulher. Isto é observado quando ela afirma ser o marido o “proprietário” da esposa, que deixa a vida anterior para assumir um posto de “senhora” da casa num espaço totalmente alheio. Porém, o matrimônio seria a condição esperada por uma grega a fim de assumir o seu papel na *pólis*: dedicar-se aos afazeres da casa e à procriação (REDFIELD, 1982: 195).

O casamento e a maternidade são simbólicos para a compreensão da condição feminina em Atenas: a função social da esposa seria gerar novos cidadãos e novos guerreiros. Se a bela morte do guerreiro, na flor da idade e em campo de batalha, representava o ideal de glória para o homem grego, a bela morte das esposas deveria acontecer no parto; e esta deveria zelar pela continuidade do grupo doméstico e da *polis*. Ela ainda revela o sentimento, talvez inconsciente, das mulheres que tiveram a experiência, muitas vezes traumática, durante o parto (VÁZQUEZ, 2011: 14).

Supostamente, Medeia prefere a condição de *hoplita* (CUNHA, 2009: 73-76)²⁵ – guerreiros armados com lança e espada, protegidos por um grande elmo, e principalmente com um pesado escudo redondo de madeira forrado de bronze – à vida doméstica, recusando assim, de forma enfática, a condição paradoxal da *mulher* subalterna. Os gritos, as dores, a agonia e o delírio, lembrados ironicamente por Medeia, não foram suficientes para arrefecer-lhe o ânimo. A morte dos meninos era certa, a eliminação dos frutos da *polis*, confirmada; o crime, portanto, político, parece-nos sua principal meta. Quem poderia oferecer novos “frutos” a Jasão, cantar suas memórias e feitos e também lhe render honras fúnebres?

Ademais, a maternidade tem sobre a vida das mulheres gregas tanta ou mais importância do que o casamento (POMEROY, 1990: 33). Tanto o casamento quanto a procriação formavam o núcleo em torno do qual girava a vida de qualquer mulher. A ausência da maternidade era desaconselhável (GARLAND, 1986: 40), pois a sociedade grega conferia

²⁵ O papel do guerreiro de infantaria pesada ou *hoplita* era primordial na guerra, e isto em grande parte se devia a sua grande fortaleza defensiva. A temporalidade da vida e o reconhecimento da própria mortalidade seriam elementos primordiais na formação do soldado-cidadão. O medo da morte, a recusa da desonra em combate, a vergonhosa covardia deveriam ser evitados. A morte em combate ofereceria ao guerreiro uma memória imorredoura e indefectível a ser perpetuada através dos tempos. Assim, embora o homem, como todos os demais animais, seja mortal, sua morte não se refere apenas ao envelhecimento contínuo, ao processo transitório do tempo e ao declínio das forças físicas demonstrando a fragilidade e a perenidade da vida, mas também é o caminho para o esquecimento. A morte, enquanto possibilidade sempre presente, principalmente em se tratando da guerra, coincide com uma certeza inexorável: o homem é um ser para a morte. O guerreiro deveria ser corajoso a ponto de não ter nenhuma consideração pelo risco de perder a própria existência. A morte, enquanto evento irreversível, deveria trazer alguma glória, a única chance de imortalidade a ser experimentada pelos humanos seria, então, através da sua permanência na memória dos vivos.

lugar de destaque para a prole, tendo em vista que a transferência do patrimônio da família dava-se através dos filhos legítimos.

Na *pólis* ateniense, existia uma divisão sociojurídica e moral das mulheres que se baseava na tradicional divisão que se faz para o estudo das sociedades mediterrânicas antigas entre as “cidadãs”, as escravizadas e as estrangeiras. As cidadãs eram aquelas nascidas de pais cidadãos que, apesar de possuírem o caráter jurídico da cidadania, eram livres, mas não possuíam direitos políticos. Além disso, eram as únicas em Atenas dignas de se tornarem esposas legítimas, de sorte que eram educadas para tal “ofício”, aprendendo a cuidar do *oîkos* e administrá-lo. As tarefas desenvolvidas por elas eram essenciais para o êxito do grupo doméstico como um todo, evidentemente refletido na esfera social; todo o potencial de ação feminino era executado por meio de brechas (LESSA, 2010: 27-30).

A sabedoria é indicada como uma das características de Medeia, veremos no texto de Eurípidés algumas importantes referências a esse saber, segundo Creonte (*Medeia*, 2013, v. 285) “tua sábia natura, uma perícia para muitos males”; para Jasão (Idem, v. 539) “todos os gregos notam tua sábia essência”; também Egeu, ao referir-se ao deciframento do oráculo, (Idem, v. 677) que “exige sagacidade”. Não obstante, são essas mesmas características que afastam Medeia dos valores atribuídos às mulheres da sociedade ateniense, a *mélissa*. Assim, através das vozes de Creonte e Jasão, a sabedoria não nos parece uma qualidade positiva quando atribuída a Medeia. No diálogo com Creonte, já é possível identificarmos essas habilidades. Nesse caso, nós, espectadores/leitores, passaremos a conhecer o sentido das palavras da mulher traída, pois ela se revela assim que Creonte volta-lhe as costas. As palavras dela reverberam por toda a peça e ecoam provocando apreensão no público.

Medeia: Phu! Phu!

Não é de agora. Muitas vezes, Creonte,
a fama me trava e me faz muito mal.

Um homem, esperto de nascença, nunca deve
nutrir crias sábias demais,

pois, fora a fama de vadios que levam,
ganham a inveja e hostilidade dos cidadãos.
[...]

Creonte: Falas docuras de ouvir, mas no fundo,
me dá horror que trames algum mal.
Por tais coisas fio menos em ti;
és mulher, impulsiva, tal qual macho,
porém, é mais fácil vigiar um sábio calado.
Então, ligeiro! Sai sem falar palavra.
Isto agrada. E não terás manhas pra
ficar entre nós sendo hostil a mim.
(*Medeia*, 2013, vv. 292-297; vv. 316-323).

Medeia: Mas me deixa ficar só mais este único dia,
para organizar a cabeça quanto ao exílio
e a segurança dos meus meninos, já que o pai
prefere não preparar nada para os filhos.
Tem dó! Tu também és pai! Tens teus
filhos! Por isso mesmo, tem boa vontade!
A preocupação não é por mim... Choro por estes,
se escapamos, os fadados a desgraça!

Creonte: Minha ordem muito pouco foi tirânica,
acanhado muitas vezes me apaguei;
também agora me vejo errar, mulher,
Contudo terás isso. Mas te previno,
se alguém te vir sorver a chama luminosa do deus
e os filhos dentro dos limites deste chão,
morrerás: esta palavra foi dita sem mentira.
[e agora, se carece ficar, fica só um dia;
e que não faças terrores dos quais tenho medo (Idem, vv. 340-356).

Provavelmente, Medeia possui o olhar turvo pelas lágrimas perante Creonte, caracterizado pelo rei de Corinto como “fúria” em função do abandono de Jasão. O convívio com alguém irado pode ser difícil, principalmente quando se trata de uma mulher aviltada em razão de uma traição conjugal, e, além disso, se esta mesma mulher é dotada de habilidades que a tornam perigosa frente ao inimigo. A conclusão, neste caso, é que melhor será mantê-la distante.

A despeito da observação inicial do rei, ela não atribui plausibilidade ao decreto de exílio, motivo do questionamento da ordem de Creonte. Portadora de um repertório suficiente para pôr em perigo o rei e sua família, Medeia é sábia e habilidosa e, segundo Jasão, esses conhecimentos eram motivo de “reconhecimento”, pela cidade de Corinto (*Medeia*, vv. 539-541). Creonte defende-se: “ouço-te ameaçar a noiva, o donatário dela e o noivo – contaram para mim – tramas algo fazer... disso, sem dúvida, antes me protejo” (*Medeia*, vv. 287-289).

Tais habilidades associadas ao “destempero” de Medeia a tornam uma mulher temível, a ponto de abalar as estruturas da casa real.

Creonte está desconfiado e não acredita na resignação de Medeia. Ele teme que a protagonista invente uma vingança irreparável e elabora algumas ponderações sobre o que o faz temer a feiticeira (*Medeia*, vv. 319-320) e também as “artimanhas” de suas palavras (*Medeia*, vv. 316-317). Tais palavras doces poderiam, no futuro, se transformarem em fel e destruir a todos. Porém, Medeia é persuasiva, ainda que Creonte, em estado de alerta, pretenda resistir, afirmando nunca ser convencido. Chama-a louca (*Medeia*, v. 333) e arquiteta de confusões (*Medeia*, v. 337), porém o diálogo toma outros rumos na medida em que ela o convence a permanecer pelo menos por mais um dia em Corinto.

Com seu discurso, ela pretende impressionar, influenciar e convencer os ouvintes e, valendo-se da oratória e da dissimulação, convence, enfim, Creonte. Embora este reconheça que está prestes a cometer um erro – pois identifica a astúcia nas “doces” palavras de Medeia, brandas ao ouvido, mas causadoras de temor – ele cede aos apelos da “mãe” súplice.

As personagens de Eurípides são, portanto, eloquentes na tentativa de derrotar o oponente pela expressão verbal. Para Medeia, uma vitória simplesmente retórica seria uma derrota, era preciso mais. É preciso coragem para matar não apenas os inimigos, mas também as “crias”. Essa coragem demonstra quão amarga e corajosa é a tarefa de ir até as últimas consequências em prol de uma vingança. Ela reclama que sofrera uma injustiça, clama por diversas vezes a Zeus, Hécade e Têmis como testemunhas da “traição” de Jasão.

Creonte será, perante Medeia, um inimigo relativo. É um inimigo porque representa uma ameaça à sua permanência em Corinto, mas os seus sentimentos em relação a ele não são, nem remotamente, os mesmos que nutre em relação a Jasão. Medeia é uma mulher caracterizada por dupla habilidade: no trato com as palavras e no manuseio do conhecimento das ervas (para a elaboração de remédios ou de venenos), e, por isso, é temível. É, para esse

interlocutor, aquela que desperta o *phóbos*. Porém, ela muda inesperadamente de atitude. Humilhando-se e escondendo suas intenções, ela demonstra se preocupar com o destino das crianças e faz um apelo ao sentimento paterno de Creonte.

Ela reforçará sua sabedoria ao conseguir ludibriá-lo com clamores e palavras sofridas, pois “a dissimulação faz parte da estratégia da feiticeira, que falseia a própria personalidade, travestindo-se como uma pessoa apaziguadora e vitimada, para esconder e fazer agir melhor seu temperamento de mulher poderosa e assassina” (LEMOS, 2011: 119). Ao fazer-se submissa e complacente, e a fim de obter o tempo necessário para sua vingança, é em nome dos filhos que ela convence o rei de Corinto a ceder-lhe mais um dia antes do exílio, ou seja, a eficácia de seu enunciado sustenta-se porque o pedido, ao que parece ao entendimento de Creonte, é ditado pela mãe, não representando um ganho pessoal.

Quando se trata de argumentar, de influenciar, por meio do discurso, a intensidade de adesão de um auditório a certas teses, já não é possível menosprezar completamente, considerando-as irrelevantes, as condições psíquicas e sociais sem as quais a argumentação ficaria sem objeto ou sem efeito. *Pois toda argumentação visa à adesão dos espíritos e, por isso mesmo, pressupõe a existência de um contato intelectual* (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005: 16 – grifos do autor).

Creonte, em resposta a Medeia, mantém o mesmo tom solene e oficial de seu primeiro discurso, mas as expressões são parcialmente contraditórias e não mostram a mesma firmeza inicial, revelando que a capacidade oratória da protagonista fora bem sucedida. Aparentemente, ele declara que, por vezes, demonstrou misericórdia para com as desgraças alheias, e, por isso, cederá à petição de Medeia. Mostra-se, portanto, flexível em lhe atender as preces, decretando uma sentença de morte caso ela esteja tramando algo. Assim, apesar do medo, ele a deixará ficar.

A passagem a seguir é muito importante e necessária às nossas intenções interpretativas. Trata-se do monólogo de Medeia, após a saída de Creonte, quando ela se “desmascara” diante do coro e revela o teor de suas intenções:

Medeia: S'tá feito! Maldade prá todo lado. Quem vai negar?
[...]
Acaso achas que eu o bajularia
sem tirar vantagem ou sem tramoia?
Nem falaria com ele. Nem nele tocaria com as mãos.
Mas ele chegou a tal nível de loucura,
que quando foi possível barrar meus planos
da terra me banindo, deixou passar este dia para
eu ficar. Nele três dos meus inimigos deitarei
mortos: o pai, a moça e o marido, o meu.
Tenho, muitas rotas, mortais para eles,
não sei de qual primeiro lanço mão, amigas.
Uma: incendeio a casa dos noivinhos com fogo;
duas: afiado punhal atravesso pelo fígado,
entrando em silêncio na casa, onde se estende a cama.
Porém um único problema há: se eu for pega
invadindo o palácio e tramando,
sou morta e faço rir meus inimigos.
(*Medeia*, 2013, v. 364; vv.367-382)

Medeia começa o monólogo revelando ser falsa sua atitude respeitosa e subserviente. Ela parece rir da possibilidade absurda de render-se ou “bajular” aquele que considera seu inimigo. Aparentemente, o coro também se convence com as suas palavras. O que ela pretendia era ganhar tempo para arquitetar sua vingança. Para isso, seria preciso pensar e, acima de tudo, superar momentaneamente a dor, reconstituindo-se.

Nota-se que ela lida de maneira exemplar com a fala, inclusive para forjar circunstâncias a seu favor, e consome-se de felicidade quando consegue, por fim, convencer o inimigo de sua (falsa) brandura. Voltando-se para o coro das mulheres coríntias, lista possibilidades de vingança que poderia empreender contra aqueles que “supostamente” a subestimaram. Indicaremos porque a tarefa deverá ser amarga e corajosa e quais caminhos serão percorridos para a efetivação da vingança.

Podemos identificar o modo como Medeia reage durante o relato e como, a partir dele, se constrói uma narrativa capaz de dar conta de questões como planejamento, estratégia e compensação que irão culminar na execução da morte de seus inimigos. A racionalidade, não obstante o teor apaixonado do discurso, as indicações associadas ao planejamento, riscos e

benefícios do crime que ela pretendia realizar encontram-se presentes em seu relato (*Medeia*, 2013, vv. 367-382).

Não obstante, pode-se ainda se questionar se Medeia agira por impulso ou sob a deliberação assassina, que possibilitaria executar um crime bem elaborado e planejado “racionalmente”; nesse caso, ela o teria feito sem temor do castigo. Existem também os riscos de serem descobertos os seus planos. No entanto, mesmo quando a questão dos “riscos” de ser pega e converter-se em motivo de riso para os inimigos (*Idem*, vv. 380-381) é colocada, ainda que aliada aos “benefícios” do êxito em fazer tombar os que a fizeram sofrer, revela uma constatação anterior de que a opção pela vida de crimes envolve um risco do qual não seria possível escapar. Porém, o fato é que quando a consciência do risco existe, e mesmo que as precauções estejam mais ou menos presentes para que não exista a probabilidade de fracasso, ela usará o poder do *phármakon*, termo que será traduzido por “venenos” (*Idem*, 2013, v. 384).

Eia! Mas, e aí? Mortos, que cidade me acolherá? [385]
Que estrangeiro guardará meu corpo,
oferecerá por asilo terra e palácio seguro?
Não há. Então, para que alguém surja como
torre sólida, pouco tempo ainda me resta.
É isto, na tramoia levo, na calada, esse crime. [390]
Se as circunstâncias me deixarem sem saída,
eu mesma pego a espada, na bica da morte,
e mato! Da audácia vou ao extremo.
Não! Pela soberana que eu reverencio
mais do que todos, e que tomei como cúmplice, [395]
Hécate, que habita no seio do meu lar,
nenhum dos que agora riem vai ferir meu coração.
(*Medeia*, 2013, vv. 385-397)

Como em sua primeira parte, o monólogo continuará apresentando uma estrutura habilmente preparada. Realizada a tarefa, Medeia calcula a chance de sair ileso, mas também não encontra escapatória. Ao reconsiderar a possibilidade de arriscar sua vida, retoma a ideia da morte viril pela ponta da espada, tal qual narrado pela ama no prólogo. A pergunta que ela dirige – provavelmente ao coro, e que, ironicamente ela própria responde – prepara a

transição para uma nova fase da trama. Para Medeia, apesar do risco, é preferível morrer, como já comentamos, a ser alvo de riso. Com a invocação solene a Hécate, divindade que ela assumiu como protetora de sua casa, reafirma a sua decisão de vingar-se, pagando o mal com o mal.

Amargas para ambos – e deploráveis – eu, essas bodas,
farei. Amarga tarefa também é a minha fuga desta terra.
Mas, vai! Nada evites do que sabes, [400]
Medeia! Planeja e trama! Caminha
para o terrível! Agora é batalha de coragem.
Olha o que sofres... não precisas te condenar ao riso
da laia de Sísifo e pelas bodas de Jasão,
És nascida de um pai nobre e do Sol! [405]
Tu sabes! E mais, somos nascidas
mulheres: para nobrezas, ínfimas,
mas as mais hábeis artesãs de todos os males.
(*Medeia*, 2013, vv. 398-409)

O amargor é para todos. Amarga as bodas porque a vingança de Medeia tornará o novo matrimônio uma maldição para os noivos, mas a fuga também não será tarefa fácil. A justaposição deliberada de dois verbos “planeja e trama” (*Medeia*, 2013, v. 401) nos oferece a oportunidade de aproximar a fala etimologicamente do termo *medomai*, no sentido de “ponderar um projeto”, “projetos hábeis”, “pensamentos engenhosos”. Medeia não deverá poupar conhecimentos para elaborar sua vingança, pois não é apenas hábil na manipulação do *phármakon* (Idem, v. 386) e das palavras, demonstra espírito valente e o quanto se preocupava com o riso de escárnio dos seus inimigos (Idem, v. 382). Lembrava-se sempre que, por seus méritos, fora a salvação de Jasão.

No diálogo proposto, está evidente que fora tolice de Creonte acreditar que ela não teria tempo para arquitetar um plano. Ademais, Medeia lista uma série de atrocidades para a arquitetura de sua vingança, sendo cada uma das opções mais violenta e terrível que a outra. Qualquer erro, porém, poderia incorrer em fracasso e expô-la ao ridículo. Portanto, como se vingar e fugir ilesa daquela terra inimiga? A questão é onde ela teria condições de encontrar asilo, enquanto *criminosa*? Tudo é um jogo para tornar a urdidura de seu crime ainda mais

funesta. Medeia dirige-se a si mesma exortando sua coragem, impelindo seu espírito em direção à vingança (vv. 400-409). O ódio incontrolável e o desejo de retaliação são mais fortes que qualquer outro sentimento. Por fim, ela decide-se: fará uso do *phármakon*, pois os venenos são preciosos tanto quanto as suas palavras ardilosas.

Medeia compreende o valor das crianças para Jasão. É quando nasce em seu íntimo um desejo de vingança pior do que conceder a morte ao marido, tirando-lhe o que lhe fosse valoroso. Lembremo-nos do breve diálogo entre Medeia e Egeu, quando ela lhe promete acabar com a falta de filhos deste (Cf. vv. 717-718). O rei de Atenas não deseja abandonar a vida sem deixar descendente, pois isso significaria que ele fora uma árvore sem frutos. Em seu encontro com Medeia, Egeu identifica sua expressão de tristeza ao dirigir-se a ela, que está desanimada, cabisbaixa e sem motivação. Diante disso, o rei ateniense logo se interessa em saber os motivos pelos quais sua amiga se encontrava naquele deplorável estado. Ela se aproveita para reclamar de Jasão e a resposta de Egeu demonstra que a atitude do traidor é “vergonhosa” (*Medeia*, 2013, v. 695). Aconselhando-a a seguir em frente, ele reconhece o sofrimento da mulher abandonada e não aprova o banimento de Corinto depois de tudo que ela fizera em prol do marido. E é nesta medida que Egeu, ao ouvir o pedido de refúgio, se compadece de Medeia, motivado pela promessa de obter, por intermédio do *phármaka*, o que ela lhe propôs: sua tão desejada prole. Para o rei ateniense, Medeia é uma mulher sofrida, abatida, abandonada e merecedora de sua piedade e asilo. Através de Egeu, ela poderá agora salvar a própria pele e conceber sua vingança. Ele também é, assim, um instrumento que facilitará a execução de sua vingança.

Para atingir sua meta, ela precisa de uma força irracional, sendo, ao mesmo tempo, racional. Seu olhar para os filhos ainda é feroz, mas também fraterno e, mesmo nos momentos em que oscila em sua decisão de matá-los, ela dirige-se a si mesma pelo próprio nome, para criar coragem para ir até o fim com seus planos. Não obstante, Jasão explica, sem sucesso,

suas intenções em relação ao novo matrimônio. Nesse embate verbal (*ágon*) entre Jasão e Medeia, teremos um exemplo eloquente para retratar a sofística e a habilidade retórica. Segundo Edvanda Bonavina de Souza, “a sofística não tinha como alvo a verdade, mas a capacidade para vencer em qualquer discussão. O alvo, portanto, era alcançar a persuasão. Para os sofistas, a verdade é o que o discurso afirma como verdadeiro. Portanto, a verdade é relativa” (ROSA, 1990: 161-162). Tão relativa quanto o confronto entre marido e mulher na exposição de seus respectivos pontos de vista. Rosa ainda pontua que, no discurso, não importa se a causa é justa, mas vencer o combate pelas palavras: o *ágon*.

Eurípides pertenceu a um período em que a sofística encontrava-se em alta e ele soube, em seus textos, valer-se dessa estratégia através da voz de suas personagens (ROSA, 1990: 161). Tal discurso, que podemos definir como retórico, serve-se de uma argumentação persuasiva destinada a influenciar outras pessoas (CAMPBELL, 1986: 8-9). Ou seja, o discurso de Medeia, assim como o de Jasão, fora urdido estrategicamente para influenciar a opinião do ouvinte, convencendo-o. Tentaremos, pois, aproximar essa argumentação também do *phármakon*, uma vez que as palavras podem trazer igualmente o bem ou o mal. Engler, citando uma série de autores, faz uma referência importante para a nossa análise, tendo em vista seu entendimento do discurso enquanto *phármakon*:

Em primeiro lugar, o uso estudado dos discursos assemelha-me à medicina porque, como ela, provoca uma reorientação nas pessoas que padecem (*patheîn*) a sua influência, ainda que aja sobre a sua alma e não sobre o seu corpo. Aquele que se submete à disposição emocional de um discurso sofrerá uma modificação necessária em sua alma, tal como aquele que se submete aos remédios da medicina há de sofrê-la em seu corpo (PLEBE, 1978, p. 43). A retórica apenas escamoteia sob palavras melífluas o poder e a compulsão de algo tão forte quanto uma droga ou um filtro mágico (Elogio, 12); no fundo, porém, ela é capaz de abalar os alicerces de toda a nossa constituição psíquica. Geralmente concebida como espécie de magia (*mageía*, *goêteía*), de ilusão estética (*apátē*) o venenoso (*phármakon*), ela tem por efeito uma experiência de passividade (*páthos*) que, no mínimo, conduz a alma dos ouvintes (*psicagōgia*) a uma modificação de julgamento (*krísis*) (Ret., 1377b, 20-24), e no máximo a alucinações tácteis e visuais que, por exemplo, fazem com que coisas distantes maiores lhes pareçam (*dokēîn*) menores (Fedr., 267a6-b5; Menex., 234c235c5, Elogio, 8) e eventos longínquos e atemorizantes se apresentem em todo seu colorido, a ponto de desencadearem diversas emoções e até mesmo lágrimas na plateia (ENGLER, 2012: 44-45).

O embate verbal entre Jasão e Medeia dá-se ao final da cena em que Creonte cedeu aos apelos de uma mãe que se dizia devotada e preocupada com o destino dos filhos. A chegada de Jasão gera, aparentemente, uma surpresa, pois Medeia demonstra, pela fala, o desgosto em vê-lo, salientando o atrevimento dele ao visitá-la. Nós já a conhecemos como uma mulher que saiu vitoriosa no diálogo com Creonte, portanto, espera-se que ao enfrentar Jasão também faça valer o uso da palavra a seu favor. Dessa forma, há como persuadir Jasão em favor dela para impedir o novo casamento. O que está em jogo é um enfrentamento que faça emergir os fatos do passado, num debate que fará a retrospectiva do que ela havia feito em prol de Jasão e o sucesso do mesmo nos desafios que tivera que enfrentar.

Jasão, em primeiro lugar, vem justificar o exílio de Medeia, e não trata, especificamente, dos fatos do passado e nem das circunstâncias que os conduziram àquela situação. Jasão argumenta que o castigo com o exílio é resultado das palavras tolas ditas pela protagonista contra os governantes de Corinto. Desta forma, ele tenta minimizar a responsabilidade de abandoná-la juntamente com os filhos. Ela responderá a ele com expressões duras e imprecações.

Nesse embate, temos um exemplo da cultura sofisticada: Medeia desempenha o papel de acusadora e aborda o interlocutor que se apoia no papel de defensor de si mesmo; e este, invertendo esses papéis, descreve uma Medeia algoz de si própria, acusando-a como a única responsável pela condenação ao exílio (*Medeia*, 2013, vv. 446-462). Ele tenta desviar a atenção do tema da infidelidade para responsabilizar a insensatez, a desmedida e a verborragia de Medeia. Portanto, Jasão, em seu enunciado, anuncia:

Por palavras vãs estás sendo banida da terra [v. 450].
[...]
Toma por lucro seres punida só com o exílio [v. 454].
[...]
tu não te afastavas da loucura, falando sempre
mal dos tiranos. Por isso serás banida da terra [v. 457-458].
(*Medeia*, 2013, v. 450; v. 454; vv. 457-458)

Para que Medeia vá embora sem oferecer risco a nenhum deles, Jasão lhe faz ofertas, assegurando que nada faltará a ela e aos meninos. No entanto, Medeia se recusa a aceitar qualquer oferta. Propõe-se então a elaborar sua vingança que consiste em retirar de Jasão o que para ele agora tem mais valor.

Alguns elementos do discurso serão primordiais para a compreensão dos acontecimentos que envolvem Jasão e Medeia. Cada qual se valerá de argumentos para se justificarem um com o outro: ele culpando Medeia pela própria condição de exilada e, esta, destacando o que havia feito em nome de interesses dele, feitos que a tornaram indesejada por onde passasse.

Medeia: É de todas a maior das doenças humanas,
canalhice. Mas que bom que vieste:
eu te maldizendo vou aliviar a alma,
enquanto tu vais sofrer, escutando.
Começo a dizer do comecinho:
te salvei, como sabem todos os gregos que
contigo embarcaram no navio Argo,
enviado para por no jugo os touros que sopram
fogo e para semear a terra da morte.
E o dragão que rodeava e guardava o velo de ouro,
todo em enroladas espirais, sempre em vigília,
eu matei, erguendo para ti a luz salvadora.
E eu mesma, meu pai e minha casa traindo,
vim para Iolco, aos pés do Monte Pélion,
contigo! Mais dedicada do que esperta...
E matei Pélias, de mais doloroso morrer,
pelas próprias filhas e retomei o palácio.
[...]
Mas tu sabes bem: não cumpriste as juras que me fizeste.
Phu! Mão direita que tu muitas vezes pegavas!
[...]
Agora, pra onde me viro? Pra morada paterna,
que abandonei por ti junto co' a pátria, vindo pra cá?
Ou pras infelizes filhas de Pélias? Que beleza!
Me receberiam no palácio, eu que matei o pai delas...
(*Medeia*, 2013, vv. 471-487; vv. 495-496; vv. 501- 504)

Medeia dirige-se a Jasão com um discurso sobre o amor que a moveu a cometer tantas atrocidades em nome dele, mas ele não se comove. As primeiras palavras dirigidas a Jasão são impropérios: “ô, ruindade cara! É isso que minha língua tem a dizer de pior por tua enorme

covardia” (Idem, v. 465-466). Por ter confiado nele e cometido crimes no passado, ele é considerado o pior dos homens e um sem-vergonha. Agora, ela não tem para onde ir, mas, ao mesmo tempo em que a presença dele é um mal que a atormenta, também sente-se aliviada por poder despejar sobre ele todo o tipo de maldições. Ela discursa, descrevendo tudo o que fizera por ele, que por sua vez, ingratamente, virara-lhe as costas.

Recorda-o que ele não fizera valer as juras ao descumprir o prometido, usando em vão a mão direita para honrar um compromisso (FLORY, 1978: 71). Em seguida, ela elabora uma série de perguntas que tornam a narrativa tensa e comprovam que, aparentemente, ela encontra-se sem rumo. O que ela fará agora, sem ter para onde ir, se não poderia retornar ao próprio lar e nem pedir asilo a outra terra, pois deixara também em outros solos marcas de sangue? Ela responde ironicamente e constata que não há lugar onde ela possa passar seus últimos dias com as crianças. Não obstante, a resposta de Jasão torna mínima a importância da ajuda dada a ele por ela. Quando Jasão anuncia que vai se casar com outra mulher, a filha de Creonte, rei de Corinto, Medeia sente-se ultrajada, perde a alegria de viver e é tomada pelo pranto.

No embate, temos perguntas retóricas feitas por Medeia por meio das quais ela pontua que não há lugar onde possa se sentir segura, porque abandonara tudo em nome de uma paixão (Medeia, 2013, v. 502). Medeia elabora, pois, uma questão *aporética*, sem solução, inconclusiva; outra *agnoética* (sem possibilidade de resposta, pois é mais fácil distinguir o ouro falso do verdadeiro que descobrir a natureza virulenta e má de um homem); e, por fim, um discurso *apodítico*, que se deseja convincente, pois Jasão enumera os elementos que demonstram a Medeia que ela mais lucrou do que ofereceu ao vir morar em terras gregas. Portanto, Jasão se considera certo em ter decidido pelo novo matrimônio (SCHAMUM, 2001: 145).

Em sua acusação, a protagonista toca em temas já utilizados no diálogo dela com o coro, embora com novos tons. O padrão seguido no argumento inclui a primeira narrativa dos acontecimentos: ela inicia sua investida acusando Jasão, desejando, assim, obter a adesão do coro e dos espectadores. Tendo em vista os objetivos de Medeia, é preciso elencar os estratagemas usados para persuadi-los de forma favorável a ela. Por sua vez, ela se utiliza de argumentos capazes de convencer o auditório, assim como o coro, a aderir aos argumentos apresentados.

Primeiro, ela trata de sua contribuição decisiva para a salvação do navio Argo e de toda a tripulação; depois, conta como ela ajudou a conquistar o velo de ouro e, acima de tudo, elenca todos os crimes que cometera a fim de protegê-lo e, agora, o que poderia ser mais grave, tendo em face o exílio, era abandonada. Medeia fugira da casa de seu pai, fora responsável pela morte de Pélias, se sacrificara e tivera que realizar tarefas que lhe demandaram inteligência e coragem em nome da paixão por Jasão. O resultado dessa empreitada fora a perda da casa e o abandono de seus entes queridos. Em contrapartida, Jasão aos olhos da pólis, constrói sua imagem como homem íntegro, interessado no bem-estar de todos, mas revela-se o oposto do pretendido. Por essa razão, é preciso se observar as marcas definidoras do *ethos* de Jasão, uma vez que essa enunciação reflete o retrato do enunciador, logo, o discurso o traí e o define (MASTRONADE, 2010: 226-227).

Jasão: É preciso, parece, que o meu falar não brote mal,
Que, como zeloso timoneiro de navio,
pelas beiradas dos panos, eu me esquive
do teu falatório, mulher, de tua língua nervosa.
Por mim, já que tanto exaltas tuas graças,
declaro: dentre deuses e homens, Afrodite é
a única salvadora desta minha “vida a deriva”.
Juízo fino é o teu, mas corre por aí um odioso
discurso... de como o Amor te forçou,
com seus dardos invencíveis, a salvar minha pele.
[...]

Jasão: Mas, de qualquer forma, pela minha salvação
mais recebeste do que deste, isto eu vou provar:
em primeiro lugar, em vez de chão bárbaro

habitas a terra grega, conheces a justiça,
fazes uso das leis, não do favor da força.
(*Medeia*, 2013, vv. 522-531; vv. 534-541)

A réplica de Jasão, por meio de expressões defensivas, está estruturada de acordo com uma técnica de oratória sofisticada, pois vira o jogo contra Medeia, acusada-a e responsabilizando-a pelos crimes por ele cometidos. Ao introduzir a imagem do timoneiro, perito na manipulação da vela, ele não só recorda a posição de comando na expedição para conquista do velocino de ouro, mas também estabelece a ligação entre as suas habilidades de oratória e o feito heróico que resultou em um final feliz.

As posições sobre Jasão são, como se pode ver, bastante taxativas e a verdade é que talvez o público de *Medeia* fosse um pouco mais indulgente para com a personagem masculina da peça. Portanto, a questão central será a sentimentalidade de Medeia, que abandonou o país de origem para segui-lo. O que importa aqui é constatar que ela agora considera Jasão um tratante, dotado de um completo desprendimento em relação ao futuro dos filhos e dela própria.

Para minimizar a contribuição dada a ele por Medeia, Jasão só reconhece os méritos de Afrodite em conceder-lhe sucesso e felicidade em sua vida, recuperando a justificativa de que o feitiço do amor fora responsável por dominá-la, levando-a a ajudá-lo. Em seguida, para contestar novamente os argumentos dela, Jasão enumera os benefícios obtidos por Medeia quando viera morar em terra grega (CHONG-GOSSARD, 2008: 160).

Por fim, ele alarga o âmbito do discurso com um forte ataque contra todas as mulheres: “preciso era mesmo que os viventes de outro modo crianças gerassem e que não houvesse raça feminina. Só assim não haveria mal nenhum para a humanidade”.

Medeia: Assunto encerrado.
Lamento fazer esse trabalho, a partir daí
vamos ter que matar os meninos,
os meus. Não há ninguém para os salvar.
Quando tiver borrado toda a casa de Jasão,

vou embora dessa terra, pra fugir do crime dos
meninos que amo, eu que ousa a obra mais profana.
Não suporto, amigas, ser motivo de riso pros inimigos,
Vamos! Que ganho em viver? Não tenho pátria,
nem casa, nem refúgio contra os males.
Errei então quando abandonei
o palácio paterno persuadida pela lábia do grego.
Que, com o deus, se nos pague o que é justo!
Ele não mais verá meus meninos
vivos daqui pra frente, nem com a noiva
recém casada terá crias e é preciso que a horrenda
morra de morte horrível com meus venenos.
Que ninguém me considere tola e fraca,
nem resignada, mas, de outro modo,
pesada para os inimigos e leve para os amigos.
Tem mais fama a vida de quem é assim (vv. 791-811).
[...]
Medeia: Tomai nas mãos estes mimos, meninos, e levai,
daí a bem-aventurada noiva do rei.
Sim, presentes não desprezíveis receberá (vv. 956-958).
(*Medeia*, 2013, vv. 791-811; vv. 956-958)

Finalmente, Medeia revela a intenção de matar seus próprios filhos. Suas palavras, subtendidas sob o conceito de justiça, justificam sua ousadia, não permitindo, em qualquer caso, o fracasso ou a derrota; nem se permitindo tolerar escárnio advindo dos inimigos. Requer dela contra Jasão uma decisão irrevogável para atacar a sobrevivência da família através da procriação dos filhos. Medeia está provavelmente consciente de que terá que sacrificá-los em nome da vingança, mesmo que considere sua ação um sacrifício sobrehumano. O sucesso, a honra, o *status* e a fama que a acompanham são características vistas como a marca dos *agathoi*. Agora, a desgraça e o ridículo a ela associados, são, por outro lado, condições a serem temidas (BONGIE, 1977: 56).

No espírito da protagonista, a morte das crianças é a maneira de desagrar a sua honra. Nesse sentido, Medeia é tal qual o homem político e sua ação recorda a de Agamêmnon, que sacrifica a filha Ifigênia para ser vitorioso na guerra. Porém, a decisão de Agamêmnon é respaldada pela sociedade e justificada pela sua posição de rei e patriarca. Ele enfrenta o conflito entre a preservação da vida da filha e a causa da nação, entre o privado *versus* o público. Não obstante, ao escolher sacrificar a filha em prol da vitória do exército, Agamêmnon não quer renunciar ao posto de chefe dos aqueus, mas deseja ir para a guerra e

vencê-la. Ao assassinar os filhos, Medeia realiza uma ação considerada antinatural e usurpa um direito que só o pai poderia exercer na Grécia (ESPINOZA, 2004: 81).

Medeia justifica seus propósitos, por vezes paradoxais ou ambíguos, de modo a atrair sobre si a atenção dos ouvintes. Depois de reiterar a intolerabilidade de ser ridicularizada, e antes de ponderar sobre as consequências do infanticídio; ela admite o baixo valor de sua própria existência. A evocação de Zeus e da justiça contrasta que Medeia não é humana, mas deusa. Por sua vez, a intenção de punir Jasão, matando seus filhos, mostra a vontade da protagonista de escapar do seu papel ativo como mãe e destruir, matando a noiva de Jasão, a possibilidade de ele ser pai de outras crianças.

O reconhecimento da futilidade de sua própria existência anula a utilidade do crime. Medeia insiste que a persuasão é uma forma de violência e quem sofreu é exonerado de qualquer responsabilidade por aquilo que se tenha cometido sob sua influência; ela caíra na “lábria do grego”. Ela, provavelmente, considera legítimo também fazer uso de palavras persuasivas, do mesmo estilo que a levou a seguir o líder dos Argonautas.

Medeia: Não suporto, amigas, ser motivo de riso pros inimigo [v. 798].

[...]

Coro: Mas ousarás matar tua semente, mulher?

Medeia: Assim mais forte mordo meu marido!

Coro: E tu te tornarias então, a mais miserável das mulheres. [815].

(*Medeia*, 2013, v. 798; vv.813-815)

Sua motivação sustenta-se pela descoberta que é a destruição da descendência que afetará Jasão. Medeia, em seu discurso, pretende persuadir e justifica-se perante a audiência a respeito de suas intenções. Ela apela para o *pathos* de dois modos: atribuindo imagens e frases positivas sobre a sua importância para a vitória de Jasão, evidenciando as desvantagens de ser mulher; e, de forma negativa, quando menciona a traição do marido, atribuindo-lhe adjetivos como “egoísta”, “mentiroso”, “ímpiedoso” e “cruel”. Porém, em outro momento e em um novo discurso, ela reforçará a expressão piedosa e sofrida no rosto, distorcendo sua verdadeira

intenção. Em seu futuro discurso com Jasão, ela fará uso da ironia e do sarcasmo. Em grego, poderíamos definir *sarcazein* por “morder a carne” (BAILLY, 2000: 1733c), portanto, o sarcasmo de Medeia seria feroz, capaz de arrancar a carne de Jasão, destroçá-lo tal qual a potência da ação que ela gostaria de empreender contra a própria prole.

O discurso utilizado por Medeia esconde uma mensagem irônica. Temos em cena um novo “*ágon*” entre Medeia – a ironista, aquela que faz a ironia – e Jasão – o ironizado, aquele que recebe a ironia. Ela apresenta sua mensagem de forma que Jasão acatará apenas o significado falso, pois não perceberá a ironia e os sentidos dúbios das palavras e dos sentimentos de Medeia. Afinal, ela precisa ir além dos crimes contra a noiva de Jasão e Creonte. Só assim ela ensinaria a ele a dimensão de seu ódio, capaz de destruí-lo pela morte de seus filhos (FERREIRA, 2004: 50).

Analisaremos, nessa fase do trabalho, como ela arditamente engana Jasão, pois ele precisa acreditar em seu arrependimento. Medeia age com inteligência e coragem, não dispondo de força física para fazer e acontecer, tem por princípio a arte da persuasão, faz uso da palavra e de meios alternativos para fazer valer a sua vontade. Pacientemente, arquiteta seu acerto de contas, avaliando o teor dessa súplica e as denominações pejorativas dirigidas a ela mesma como “insana”, “miserável” e “tola”. Pontuaremos como ela finge compreendê-lo nessa decisão por um casamento de *conveniência* com a filha do rei, propondo uma aliança promissora para ela, a ex-mulher, e para os filhos:

Medeia: Jasão, pelo que disse, peço-te:
me perdoes. Minha sanha convém aturar
depois de nós dois tanto amor vivermos.
Eu, por mim mesma ao bom senso cheguei
e me xinguei: “Tonta! Fiquei louca?
Destratedei quem só me queria bem!
E, rival da terra, me arvorei contra os chefes
e o marido, que fez o mais conveniente para nós:
casar com a princesa e gerar irmãos
para os meus frutos?! Não vou me livrar
da raiva? Que sofro? São bons os arranjos divinos.
Ja não tenho filhos? E não sei que somos

fugidos da terra e precisamos de amigos?
(*Medeia*, 2013, vv. 869-881)

Ao esconder seus sentimentos verdadeiros e o que se passava em seu pensamento, a protagonista faz-se submissa e afirma para Jasão que agiu sem razão, cega pelo amor, fingindo, assim, aceitar a nova situação. Ao se dirigir a Jasão, Medeia tem o poder de iludir e temos um discurso no qual ela dirige-se a si mesma, criticando o próprio comportamento, enquanto tece elogios à conduta que antes rechaçara. Na cena em questão, Medeia “diz uma coisa, mas significa outra”, como uma forma de “elogiar a fim de censurar e de censurar a fim de elogiar”, e como um modo de “zombar e escarnecer” (MUECKE, 1995: 33). Teríamos nessa cena um exemplo de ironia verbal. Seria imprescindível a Jasão, portanto, compreender o oposto do que fora dito, contudo, ele se deixa conduzir pelas palavras da ex-mulher. Assim, ela fará uso da ironia e se valerá do discurso para dissimular o que sente. Após uma sequência de perguntas que ela demonstra saber a resposta, cabe endossar as razões que levaram Jasão a assumir novo matrimônio:

Ai pensei nisso e percebi a insensatez
que tenho tão descuidada por nada tão desalmada.
Mas agora aprovo tudo: me pareces ter razão
ao propor alianças para nós. Eu fui a fraca
que devia fazer parte dos planos
e me unir a ti, ficar ao lado da cama cuidando
da noiva e ter satisfação por ti.
Enfim, somos o que somos, não direi ruins,
mas mulheres. Então, não debes imitar meu gênio,
nem pagar criancice com criancice.
Deixa! Falo até: naquela hora
pensei errado. Mas agora planejei melhor isso:
ó, crianças! crianças! aqui! Sai de casa!
Vinde para fora! Abraçai e falai
com o pai, conosco, e, assim, trocai
frente aos amigos a rixa antiga da mãe.
São tréguas! Por nós, a raiva está longe.
(*Medeia*, 2013, vv. 879-897)

Ao elevar a conduta de Jasão, contrapondo-a à dela mesma, poderíamos, quem sabe, levantar a hipótese que se ela é insensata, descuidada, irracional, fraca, ele seria o oposto.

Portanto, ela o exorta a não se comportar como uma mulher e nem agir como criança, mas como homem que é. A maestria de Medeia é tamanha que ele se deixa levar pelas palavras doces de se ouvir, mas que serão amargas no final. Nunca saberemos ao certo se ela se regozijou com a vitória, pois ao enganá-lo deverá cometer a mais amarga das tarefas. Tal passagem nos faz compreender que a ironia de Medeia tem valor *hermenêutico*. Podemos concluir, portanto, que a compreensão da ironia por parte de Jasão não depende apenas da inteligência.

A ambiguidade é, também, propriedade da ironia, que deve ser entendida – em seu modo mais frequente de manifestação – como a figura retórica por meio da qual “se diz o contrário do que se diz”; em outras palavras, pode-se afirmar, sobre esse tipo de ironia, que se trata de um significante para dois significados (ALAVARCE, 2009: 17).

Para que o discurso enquanto *phármakon* alcance a eficácia desejada, é preciso que ele apresente o efeito contrário do imaginado por Jasão. Portanto, o discurso de Medeia carrega em si mesmo, o fardo do *phármakon*: a potência da ambiguidade (DERRIDA, 2005: 49). A força da ironia de Medeia resulta de sua mente astuciosa, de sua inteligência, da dissimulação e habilidade no uso das palavras. Suas palavras irônicas estão ligadas ao despeito, à dor e, sobretudo, à alegria em ter seu discurso aceito como verdadeiro. Porém, ela enfrentará uma luta interna (VÁZQUEZ, 2011: 16): sua vingança inclui a perda das crianças. Ela que se emociona e chora na presença delas. Porém, quando ele concorda, um enunciado em particular deverá ser motivo de nossa atenção. Amarga e dolorosa é a tarefa; coragem é exigida: matar os filhos e vingar-se. A tarefa seria dura, porque a descendência tinha suma importância na sociedade grega, visto esperar-se que os filhos se encaregassem dos cuidados e da manutenção de seus pais na velhice, sendo-lhes a garantia da realização dos rituais devidos aos mortos, como a própria Medeia lamenta por ela mesma momentos antes de sacrificá-los (*Medeia*, 2013, vv. 1020-1081).

Ademais, também identificamos nos enunciados de Medeia uma questão religiosa, de perjúrio perante os deuses; de ingratidão e deslealdade em relação a alguém que agiu e se prejudicou por amor, além disso, é interessante do ponto de vista dramaturgico. Não obstante a maquinação do crime contra a própria carne, ela parece amar seus meninos. As dores parturientes de Medeia foram em vão e eles não terão futuro, a morte prematura os espera e ela não terá a quem recorrer na velhice, nem quem lhe faça as honras fúnebres. Porém, ela está resoluta. Nesse sentido, a sequência de perguntas que ela dirigira a si mesma demonstra seu desvario.

Medeia: Vivereis, pra sempre privados de mãe.

Já eu... irei para outra terra, exilada
antes de tê-los desfrutado, de vê-los felizes,
antes dos banhos, esposa e cama
nupcial e de levar a tocha do casamento.

Ó teimosia desgraçada esta minha!

Meninos, vos criei à toa.

À toa sofri, me acabei em trabalhos,

Suportei no parto dores... excruciantes.

(*Medeia*, 2013, vv. 1024-1033).

[...]

Vós, olhos queridos, – nunca mais – vereis
a mãe. Ireis para um outro modo de vida.

Phf, phf! Por que me olhais nos olhos, filhos?

Por que o riso de um último sorriso?

(*Medeia*, 2013, vv. 1042-1043)

[...]

Não! Poderia?! Adeus, planos
de antes! Levarei meus meninos desta terra.

Por que, carece ferir o pai com esses males
e ter pra mim o dobro da desgraça?

Não mesmo! Adeus plano! Mas o que

mesmo eu sinto? Quero virar chacota?

Deixar meus inimigos impunes?

É preciso ousar! É fraqueza minha

isto de jogar palavras moles no peito.

Correi, meninos, pra casa. Quem não

pode assistir os sacrifícios há de

se inquietar! Não hei de amaciar a mão!

Ah! Ah! Ai, não, coração! Não faças isso!

Deixa-os, o desgraçado! Poupa a prole!

Lá, vivendo conosco, eles te farão feliz!

Pelos espíritos do inferno, os vingadores de Hades!

Nunca, mesmo, eu deixarei meus inimigos

maltratarem meus meninos.

[De qualquer jeito, eles tem que morrer! É preciso

Nós os mataremos, nós, que os geramos!

De qualquer jeito, está feito e não há fuga.]

Então de coroa na cabeça, nos vestidos,
a noiva tirana morre! Vejo tudo claro.
Mas irei pelo caminho mais sofrido
e mando-os também, sofrendo mais ainda.
Quero falar com os meninos. – Dai, brotos,
dai a mão direita pra saudar a mãe.
Que mão mais querida! Que boca mais querida pra mim!
Que feitio e rosto nobre é o da prole!
Sede felizes! Mas lá! A festa daqui
vosso pai levou. O doce enlace!
O pele macia... cheiro bom de menino!
Correi! Correi! Não consigo mais olhar
para vós. Sou vencida pelos males
e sei que o que vou fazer é ruim;
do decidido, porém, a paixão mais forte é.
Isso, sim, é causa dos males maiores pr'os mortais!
(*Medeia*, 2013, vv. 1045-1081).

Medeia é criteriosa na escolha das palavras, ela contrapõe a morte dos filhos ao sofrimento e privação que a espera. Ela não os verá crescer, não terá o prazer de vê-los felizes, mas ela terá o dobro da desgraça porque não os terá do seu lado. Medeia lamenta por si mesma. Talvez fosse interessante destacar, nos questionarmos, a quantidade de vezes que ela recua na decisão de assassinar os filhos. Qualquer que seja o número de hesitações que ocorrem ao longo do monólogo, no entanto, a verdade é que, para todos os efeitos, seja ela explicitada uma ou mais vezes, a dúvida não existe. Assim, Medeia sofre com o plano de matar os filhos e embora exponha essa dúvida em cena, ela não recuará (vv. 1040-1048).

As interjeições de sofrimento (vv. 1040; 1042), a insistência na beleza das crianças (vv. 1040-1043), as interrogações constantes (vv. 1040-1042, 1046 sq) exprimem a luta que se trava no espírito da protagonista. A repetição traduz uma tomada de consciência ao refletir sobre as consequências do seu ato; Medeia pressente que a vingança não merece tanto sofrimento e parece lucidamente decidida a levar os filhos consigo para o exílio. Ela interroga-se, confusa, e anuncia uma nova resolução (vv. 1049 sq). Mas ela não pode suportar ser motivo de riso para seus inimigos (vv. 1050-1051).

Novamente, ela invoca o uso da mão direita, desta vez como contato afetoso com a prole. Ironicamente, a mesma mão que será usada para tirar-lhes a vida; ela não descansará enquanto não efetivar sua vingança. Portanto, melhor será que ela mesma os mate, ela que suportou as dores do parto para dar-lhes a vida, do que permitir que os inimigos toquem com mãos hostis os seus filhos (FLORY, 1978: 72), que lhe são caros, porém objetos para atingir Jasão. Nesse sentido, a própria mão de Medeia seria um *phármakon*, nem somente maléfico e nem completamente benéfico.

Ela escolhe suportar a perda dos meninos a sofrer o escárnio dos inimigos. Desse modo, os inimigos não ficarão sem castigo. As crianças aproximam-se da mãe que observa, pela última vez, a sua beleza: o voto de felicidade é amargo “que mão mais querida! Que boca mais querida pra mim!” (v. 1073). A presença dos filhos tortura-a cada vez mais, porque sabe, antes de cometer o crime, quanto lhe custará o seu ato. Medeia compreendeu que o filicídio não seria uma solução em si, mas o desejo de vingança impôs-se ao seu espírito como algo inevitável, movido por uma força interior que a dominara completamente e à qual não conseguira resistir (vv. 1078-1080): Medeia já não chora, porque se dissiparam as dúvidas (vv. 1237-1251).

Medeia: Queridas, o ato está decidido. Até rápido demais pra mim:
no que mato os meninos, saio fora dessa terra.
Sem fazer nada, não entregarei as crias,
para serem executadas por mão mais hostil.
De todo jeito hão de morrer, carece! então,
nós mataremos, nós que os geramos.
Mas, eia, coração! Em guarda! Por que demoramos
pra desgraceira urgente e terrível não cumprir?
Vai, minha mão danada, pega a espada,
pega, segue até a meta doida da vida,
não faz mal, não te lembres das crias,
nem quão amados, nem que geraste... Esquece,
só por *um curto dia*, os teus filhos.
Chora depois! Mesmo que os mate, ainda
são amores nascidos – que mulher azarada sou!
(*Medeia*, 2013, vv.1236-1251)

A argumentação e o enunciado de Medeia merecem atenção especial nos versos 1236-1251. É um dos mais belos e emocionantes relatos da heroína na peça, em conformidade com a força expressiva das palavras. É interessante nos determos nesse enunciado, porque Medeia dirige-se ao coro a fim de justificar seu ato, considerado por ela mesma uma ambivalência, pois exige profunda coragem, será o remédio para seu sofrimento e o veneno para a ambição de Jasão, o bem o mal simultaneamente. Como se o gesto dependesse mais do corpo do que da alma resoluta, o coração se detém por um instante, e a mãe infanticida ergue a mão, e como se esta tivesse vida própria, hesita. Ela fala diretamente com sua mão direita, pois sua mão busca por uma vingança violenta, já que fora traída por Jasão (FLORY, 1978: 71), Medeia é, pois, performática.

Medeia precisa persuadir a si mesma, exortando a própria coragem no cumprimento de tão dura tarefa. Exorta sua coragem para executar o mais terrível ato de sua vida: sacrificar os filhos, cujas dores do parto foram tão terríveis quanto os enfrentamentos em um campo de batalha. Apesar destas dores, porém, dor pior seria vê-los perecer sob as mãos inimigas. Quando o relato termina, a última imagem que permanece é a de uma feiticeira poderosa, capaz de ferir irreversivelmente e intimidar qualquer um. Matará os filhos com um punhal, sujando as mãos de sangue, mesmo os amando profundamente. Ela constitui o exemplo radical do que significa ser mulher para além de ser mãe, a saber, que é capaz de sacrificar as “crias” para abrir no homem que a abandonou uma brecha que jamais será preenchida.

Jasão: Aqueles a quem aquela fez mal, mal farão a ela,
mas eu vim salvar a vida dos meus filhos
para que os parentes próximos não me façam
sofrer como vingança do crime canalha da mãe.
(*Medeia*, 2013, vv.1304-1306)

[...]

Jasão: Tirai as trancas! Porteiros, rápido,
soltai os trincos! Como? Vejo o duplo mal!
Os mortos e ela que fez tudo. Ela que
pelo crime destes meninos eu farei pagar!

Medeia: Prá que forçar a trava e arrombar a porta?
Tu procuras os mortos e a mim, a que tudo fez?

Para com isso! Se precisas de mim, fala, se queres,
qualquer coisa, mas não tocarás coa mão, jamais!
Esse carro o Sol, pai do meu pai,
nos deu: proteção contra a mão inimiga
(*Medeia*, 2013, vv.1315-1323).

[...]

Jasão: Não há mulher grega, nenhuma,
que faria isso, as que eu deixei para trás ao me casar
contigo – aliança a inimiga e fatal pra mim.
Leoa! Não mulher, tens a natureza
mais selvagem do que Cila, a etrusca.
(*Medeia*, 2013, vv. 1341-1345).

Jasão ordena aos servos que abram a porta, quer ver os seus filhos e, acima de tudo, acabar com Medeia. E algo notável acontece. Provavelmente, a atenção do público encontra-se centrada nas portas. Quando as portas são abertas não são os corpos das vítimas que vemos, mas ouvimos a voz de Medeia. Nós nos surpreendemos com ela no Carro do Sol, fugindo do alcance das mãos de Jasão. Provavelmente, ela o vê do alto enquanto ele desaba perante sua superioridade.

O Sol é o fogo, símbolo da criação/destruição/ressurreição. A simbologia do Sol relaciona-se com a força de seu poder, que pode servir tanto para auxiliar no crescimento de uma planta quanto para matá-la queimada (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982: 610-614); é igualmente um *phármakon*, um poder, ao mesmo tempo, gerador de vida e causador de morte. É igualmente a palavra que ilumina e mata.

Voltemos aos versos de Jasão querendo entrar em casa e punir Medeia, pois ela deveria sumir nas profundezas da terra ou subir ao mais alto céu para escapar da punição que ele julga merecida. Ao manifestar-se com a ajuda de um deus *ex machina*, após ter cometido um filicídio, a protagonista sofre uma metamorfose que não é apenas simbólica, na medida em que ela se torna inatingível para Jasão. De certo modo, ela torna-se ainda mais possessiva em relação às crianças. O que fica do desfecho de *Medeia* é um Jasão aniquilado, sem descendência e nem mesmo a possibilidade de ter nova descendência e sem hipótese de

ascensão social. Como tanto almejou, ela escapa não apenas da punição, mas também, não obstante o sofrimento, de ser alvo de riso de seus inimigos.

O comportamento de Medeia irá crescendo no sentido da sua divinização, abandonando paulatinamente todos os traços femininos que a pudessem caracterizar (FOLEY, 2001: 266). Na cena final, quando Medeia faz surgir o *deus ex machina* para mostrar os filhos mortos a Jasão, ela passa de mulher a deusa e demonstra não se reger por qualquer código que não o seu próprio. Por meio da retórica e do poder de argumentação e de autodefesa, Medeia ainda insinua que todas as mazelas só aconteceram por responsabilidade de Jasão. Assim, pela palavra, ela tenta livrar de si toda a culpa pela morte dos filhos, “sabe deus quem começou a briga” (Medeia, 2013, v. 1372). Essa fala é fundamental para sustentarmos nossa hipótese principal: ela atribui a Jasão a tragédia ocorrida (CHONG-GOSSARD, 2008: 163-164).

Inutilmente, ele ainda implora, sofrendo a reviravolta do destino; ela, por seu turno, passa de algoz à vítima. Jasão ainda deseja, pelo menos, “honrar” seus filhos mortos concedendo-lhe digna sepultura.

Jasão: Deixa eu enterrar e chorar esses mortos.

Medeia: Não, mesmo! Eu, com essa mão, os enterrarei e levarei ao santuário de Hera, deusa altiva, para que nenhum inimigo viole o túmulo e os insulte. Nessa terra de Sísifo promoverei uma festa venerável e rituais – ora em diante – por esse blasfemo crime. Quanto a mim, irei para a terra de Erecteu, morar com Egeu, filho de Pandion. Quanto a ti, infame, na infâmia morrerás: com destroços do teu navio Argos na cara enfiados, vendo a estaca final deste teu casamento comigo! (Medeia, 2013, vv.1377-1389)

Deparamo-nos, no início da peça, com uma Medeia fragilizada a crescer retoricamente para o reencontro com Jasão, adotando uma pose falsamente débil nos diálogos com Creonte, Jasão e Egeu para conseguir os favores que acabam por lhe conceder (mais um dia em Corinto, acesso ao palácio real e abrigo, respectivamente). Medeia faz o que faz porque é

deusa, se quisermos entender a presença do carro do Sol na cena final como marca de certo exercício de divindade, ou talvez esta seja a consideração mais acertada: porque “ela” é Medeia.

De qualquer forma, tivera a honra atingida pelo abandono, sendo motivo de riso. A única forma de restaurar essa glória, seu renome, seria por meio de uma vingança exemplar. Com a vingança consumada, Medeia elimina a vergonha causada pelo riso. E não permitirá que Jasão toque os meninos mortos; ela mesma, que os gerara e tirara-lhes a vida, haverá de lhes render honras fúnebres.

A atitude de Medeia não só feriu passionalmente o esposo infiel; também foi um golpe fatal sobre o *kléos* do qual era portador. Na antiga sociedade grega, a glória ou notoriedade de um indivíduo era perpetuada pela sua descendência, tornando-se maior com o suceder dos séculos. Logo, privar Jasão de descendência era usurpar-lhe a glória futura. Seu nome não mais soaria na boca de seus descendentes, que diriam: ‘nosso pai Jasão que trouxe o velo da Cólquida’. Ao matar os filhos, Medeia tirava do príncipe de Iolco tudo aquilo que lhe dera: descendência, fama e glória. Sua mágoa de mulher traída não apenas feria o alvo de sua fúria, mas varria todos os rastros lustrosos que o futuro poderia conceder-lhe (TIMBÓ; OLIVEIRA, 2009: 233).

Como feiticeira e hábil nas palavras, Medeia sabe utilizar o *phármakon*, ela transforma a magia e a habilidade retórica, dons que possui, em instrumento de vingança, quando atribui a esse potencial um *phármakon* poderoso que é simultaneamente veneno para seus inimigos e cura para si mesma. Como afirma Jasão, jamais houve mulher grega que tenha ousado tanto. Talvez, recuperadas em outros espaços e tempos, existam mulheres capazes de trazer à tona sentimentos tão complexos e ações tão terríveis de se narrar.

Se o *phármakon* é “ambivalente”, é, pois, por constituir o meio no qual se opõem os opostos, o movimento e o jogo que os relaciona mutuamente, os reverte e os faz passar um no outro (alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, fala/escritura, etc.) (DERRIDA, 2005: 79).

Nesse sentido, faremos emergir também as vozes das outras personagens propostas a estudo. Para tanto, pretendemos discutir como questões voltadas para a negritude, a branquitude e a latinidade se confundem com as “sombras” da colonização no espaço sociocultural brasileiro e cubano. De que forma o crime e a violência materna assumem conotações “raciais”, em especial em *Anjo Negro*, no qual o ciúme não se adéqua como justificativa para o crime, assim como em *Medea en el espejo*, quando a vingadora não possui sangue *nobre*, mas é igualmente poderosa.

Portanto, um mito com a ressonância e o fôlego deste não poderia atravessar o tempo, mesmo sob a ação do deus *ex machina* “em brancas nuvens”, sem tocar profundamente a posteridade, pois, seguindo a fala do coro ao dizer que “o esperado não se cumpriu e do inesperado deus achou uma saída. Assim termina esse ato” (v. 1415ss). Iniciemos um novo, então. Encontraremos em terras brasileira e cubana, autores que foram tão ousados quanto Eurípides em seu tempo, Nelson Rodrigues e José Triana.

O renascimento de Medeia, tal qual Fênix, se dará, como pretendemos demonstrar, de forma inusitada, o crime contra os filhos não será, no entanto, menos surpreendente. Não obstante, apresentará nuances importantes de se discutir e motivações igualmente assombrosas. O amor e o ódio, sentimentos contraditórios ligados por teias poderosas, estarão representados em cena através dos atos e palavras das personagens, que tentam se eximir da própria responsabilidade: Virgínia, Ismael (em *Anjo Negro*) e María (*Medea en el espejo*); seres ambíguos, ambivalentes, o bem e o mal, a cura e a doença, o veneno e o remédio, respectivamente

3.3 O PHÁRMAKON É A MONSTRUOSIDADE MERGULHADA NA ESCURIDÃO

Virgínia: (*selvagem*)
Eu queria livrar minha casa de meninos pretos.

Destruir, um por um, até o último.
Não queria acariciar um filho preto...

Nelson Rodrigues, genial na criação de palavras amargas e cenas desagradáveis, traz ao palco o grotesco e o absurdo em *Anjo Negro*²⁶. As personagens não possuem nenhum pudor em revelar seus crimes e, se há possibilidade de perdão para algumas delas, talvez seja em razão mesmo da prole assassinada, cujo crime se resume em nascer de “pele escura”, tão escura quanto à noite que cobre a casa sem teto. Noite, personagem cênica exemplar, e que, apesar de não apresentar nenhuma fala, conta-nos, nas entrelinhas do texto, a dor e a tortura de se viver enclausurado e num beco sem saída; de viver mergulhado nas sombras.

Apoiando-nos na leitura que analisa o discurso enquanto veneno e/ou remédio, o *phármakon*, teríamos diante de nós as mais terríveis criaturas humanas e o mais tenebroso dos lares; que desperta no íntimo das protagonistas a mais dura revelação: o ódio e o amor mesclados. Para compreendermos a dimensão do enunciado dessas personagens, teremos que mergulhar em sentimentos profundos e tentar compreender as revelações que ecoam nas paredes daquela casa. A utilização do termo *phármakon* por Derrida, cuja significação contemplaria tanto “veneno” quanto “antídoto”, irá fundamentar nossas hipóteses interpretativas, pois as personagens transitam entre a cura e a morte, o bem e o mal. Assim:

A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* — droga benéfica — não é de certa forma inexata (...). Esta medicina é benéfica, ela produz e repara, acumula e remedia, aumenta o saber e reduz o esquecimento. Contudo, a tradução por ‘remédio’ desfaz, por sua saída da língua grega, o outro pólo reservado na palavra *phármakon* (...) ora, desta forma, pressupõe-se que eficácia do *phármakon* possa inverter-se: agravar o mal ao invés de remediá-lo (...). A tradução por ‘remédio’ não poderia ser, pois, nem aceita nem simplesmente recusada (DERRIDA, 2005: 44-45 – grifos do autor).

²⁶ Um dos mais antigos desafios humanos é a conceituação do tempo. Na peça *Anjo Negro*, não há claramente uma sequência temporal identificada, assim como a técnica do *flashback*. A história desenvolve-se ou dura por vinte e quatro anos (oito anos de casamento até Virgínia conhecer Elias e mais dezesseis anos, que correspondem à idade de Ana Maria).

Em Nelson Rodrigues, a linguagem é um poderoso instrumento, capaz de revelar o retrato de uma família monstrosificada. Em *Anjo Negro*, a utilização da linguagem como *phármakon* nos leva a entender que os enunciados são antinaturais, tendenciosos, manipuladores, e, conseqüentemente, equivalem a um processo que tende a perpetuar-se enquanto a noite recobre intensamente os moradores da casa sem teto. As personagens possuem o dom da palavra e, com ela, expressam seus sentimentos ambíguos: o bem e o mal, o justo e o injusto. Nesse universo cromático, teríamos “de um lado, o signo da brancura, sinônimo do bem e do belo; do outro, o signo da negrura, metáfora do mal e do feio” (MARTINS, 1995: 38).

A própria polaridade das personagens, o contraste entre as cores branca e preta, inseridos perfeitamente no contexto da peça, seria a representação do *phármakon* em sua ambigüidade, pois “a negritude de Ismael e a alvura de Virgínia são características exteriores, a intensificar a polaridade habitual do dramaturgo: seres que se dilaceram entre atração e repulsa, virtude e vício, luxúria e castidade” (FRAGA, 1998: 94). A metáfora do espelho e o próprio *phármakon* constituem a bipolaridade das personagens, visto que é nesse “jogo dos espelhos e reflexos do texto e do universo imaginário do casal, [que] Virgínia figura como duplo de Ismael, imagem-irmã através do qual ele se vê e se constrói” (MARTINS, 1995: 161). Será pelo discurso que seremos capazes de compreender a diluição desses seres descritos como malditos por Nelson Rodrigues.

Valendo-nos de Derrida, notamos que o *phármakon* é sempre comparado a um líquido – água, tinta, pintura –, um líquido capaz de corromper aquilo por onde se espalha, onde se mistura (DERRIDA, 2005: 102). Ismael é tal qual o próprio *phármakon*, é o líquido que se mistura à Virgínia a fim de criar filhos “retintos” destinados à morte. Derrida observa que o discurso falado deve ser como uma pessoa presente em si mesma. O *logos* seria tal qual um ser vivo “cuja riqueza, vigor, flexibilidade, agilidade são limitados e estrangidos pela

rigidez cadavérica” (Ibidem: 23) que revelaria, explicitamente, o que o seu interlocutor descobriu: o *phármakon* como artifício para guiar-lhe.

O *phármakon* diz respeito a uma ambivalência estrutural e estruturante na linguagem enfatizado por Derrida como remédio e doença (Ibidem: 58). Evidentemente, Ismael procura um remédio para o seu *ser* negro e não é por acaso que o protagonista é representado na figura de um médico, sempre vestido de branco, tal qual uma antítese. Ele ainda acredita que o casamento com uma mulher branca é o remédio para sua ascensão social, podendo, por essa via, instaurar seu branqueamento; enquanto, para Virgínia, essa união significava uma doença contagiosa, tamanha sua recusa e seu preconceito contra o marido negro.

Partiremos de um olhar perante os personagens providos de intenções ambíguas e que colocam essa ambiguidade em cena através da linguagem e de sua enunciação. Em *Anjo Negro*, Virgínia é uma poderosa *pharmákeia* do discurso e conduz tão habilmente quanto Medeia a opinião das personagens em cena. Podemos destacar o seu poder de persuasão em pelo menos alguns episódios cruciais: o diálogo com Elias, com a empregada, com a tia, com Ana Maria e com o próprio Ismael. Sendo bem sucedida em alguns momentos, por exemplo, em relação a Elias e a Ismael, e menos favorável em relação à tia e à filha. Ou seja, se Ismael é um grande *phámakeus*, ela não lhe fica atrás. Aqui, nos deteremos, em especial, nos diálogos empreendidos por Virgínia com Elias e Ismael.

Elencaremos, assim, alguns enunciados que tentam justificar o crime contra os próprios filhos, já fundamentados, porém, pelas condições históricas da época que, indiretamente, selecionavam os que deveriam viver (socialmente falando) e os que deveriam morrer (a invisibilidade social). Os planos temporais em cena também são importantes. Ao mesmo tempo em que Ismael observa o filho morto, Virgínia permanece no quarto, acontece o velório e o jovem vagabundo (Elias) chega.

(Cessam todas as vozes. Ismael vem olhar o rosto do filho. Em cima, no quarto, Virgínia se ajoelha. Na parte de fora aparece um jovem vagabundo; caminha indeciso com um bordão. Logo se percebe que é um cego, cabelos claros e anelados; seu rosto exprime uma doçura quase feminina. Surgem, em seguida, quatro negros, que se espantam com a presença do cego. Negros seminus, chapéu de palha, fumando charuto.) (RODRIGUES, 2005: 9)

Nelson Rodrigues privilegia ações em tempo simultâneo para conferir maior dinamismo à representação. Para demonstrar a temporalidade multiplicada e subdividida em diversos espaços, decompondo-a em partes, registra todos os seus elementos em planos sucessivos e superpostos, procurando a visão total, examinando a partir de todos os ângulos no mesmo instante, através da fragmentação. Foi a maneira utilizada para trazer ao conhecimento do público os conflitos apresentados no texto. Há, pois, temporalidades no interior do texto dramático que são, por um lado, testemunhas de sua própria contemporaneidade e, por outro, depositárias dos tempos anteriores, responsáveis por aspectos de sua formação.

Quando Virgínia revela-se vítima do estupro, a rememoração desse ato encontra-se em marcas concretas. Os filhos de Virgínia e Ismael são o fruto e a lembrança máxima da violência do estupro. Na ocasião, ela gritara como a mulher nas dores do parto, e Ismael tentara silenciá-la. Ao executar o sacrifício dos filhos de quem a violentou, é ela quem tapa a boca, é ela quem violenta (Ibidem: 30-35), quem silencia. Sua ação é doce, porém feroz. É com extremada cautela que ela encaminha os filhos para a morte. O valor do testemunho de Virgínia, contudo, não estaria na sua capacidade de ser comprovado, pois a base desse testemunho consiste em uma ambiguidade, como um *phármakon*, por um lado, a necessidade de narrar o que foi vivido, e por outro, a percepção de que as suas palavras são insuficientes para dar conta do que ocorreu.

Em seu relato, Virgínia constrói um discurso que apresenta Ismael como o sujeito de uma ação brutal e ela como seu objeto, uma vítima de sua violência. No

desenvolvimento da ação dramática, o uso do *flash-back* não permite que esse discurso se firme, como verdade, na mente do espectador (MARTINS, 1995: 166).

A passagem também nos revela traços da memória coletiva, porque o testemunho é fruto do entrecruzar do presente e do passado que lhe constitui. Portanto, ele também é memória, posto que guarda, de forma latente em seu discurso, as várias temporalidades que lhe são interiores. Dessa ideia, surge a afirmativa de que é preciso que haja um testemunho para que um fato se perpetue e se torne memória. A esse testemunho recorreremos “para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já tivemos alguma informação” (HALBWACHS, 2006: 29). Talvez por isso Virgínia reivindique a necessidade da visão para comprovar o que descreve:

Virgínia: [...] De noite Ismael veio fazer quarto. Era o único de fora, ninguém mais tinha sido avisado. De madrugada, senti passos. Abriam a porta – era ele mandado por minha tia. Eu gritei, ele quis tapar minha boca – gritei como uma mulher nas dores do parto. Se pudesses ver, eu te mostraria... [...]

(Cai em penumbra o resto do quarto; a luz incide apenas sobre a cama em que Virgínia foi violada. Veem-se todos os sinais de uma luta selvagem; a extremidade inferior da cama está caída; metade do lençol para o chão, um travesseiro no assoalho; um pequeno abajur quebrado.)

Ninguém mais dormiu ali... a cama ficou como estava; não mudaram o lençol, não apanharam o travesseiro, nem o crucifixo de cristal, que se partiu naquela noite... tudo como há oito anos... Ismael não quer que eu, nem ninguém, mexa em nada... Depois, veio a outra cama, de casal. Mas a minha, de solteira, continua, sempre, sempre... E continuará, depois da minha morte.
(RODRIGUES, 2005: 33-34).

A rememoração do estupro sofrido por Virgínia é por ela confessado/testemunhado. Evento marcado pela cama de solteira mantida desarrumada eternamente. Os objetos do quarto (cama, lençol e outros adereços) são a testemunha “concreta” desse crime; os filhos o fruto e a “lembrança” máxima dessa violência. A passagem reforça a teoria de Maurice Halbwachs de que os objetos à nossa volta seriam como uma sociedade muda e imóvel. Eles não falam, mas as personagens os compreendem, porque têm um sentido que decifram. São imóveis somente na aparência (HALBWACHS, 2006: 158).

As marcas e os objetos são muito importantes na cena, pois eles nos ajudam a acreditar naquilo que a personagem revela. Em todos os instantes, o egoísmo e a crueldade são como cicatrizes invisíveis na pele delas. Nada é esquecido, tudo é amargamente lembrado e revelado pelas palavras que ela regurgita em presença de Elias. Pensando-se a inter-relação da memória com o esquecimento, o fato traumático é lembrado constantemente, e, nesse prelúdio angustiado, ocorre um desgaste dessa memória que precisa dos “objetos” para manter-se vívida. Porém, Virgínia não quer se lembrar daquilo que narra, mas vê-se marcada pela presença dos objetos (testemunhas do trauma); eles permitem que a memória permaneça. Lembrar é reviver, é trazer à tona a cena renovada com a lembrança narrada a Elias.

A cena de violação, recuperada e recriada pela memória do casal ao longo de toda a peça, é o leitmotiv que estrutura a relação dos dois. [...] Cada noite, quando Ismael a procura, ela revive e simula essa cena originária, como um papel ensaiado e representado por ambos há oito anos e cujo sentido é ambivalente. A cena do estupro é recriada, para o espectador, através da imagem da cama do casal, sempre focalizada como objeto fantasmático. [...] Em seu relato, Virgínia constrói um discurso que apresenta Ismael como sujeito de uma ação brutal e ela como objeto, uma vítima de sua violência (MARTINS, 1995: 165-166).

Os “elementos do espaço” das narrativas são dotados de uma estrutura interna, pela qual participamos da vida dos seus habitantes. A noção de espaço como uma totalidade se impõe de maneira mais evidente, porque mais presente; e, pelo fato de resultar mais intrincada, torna-se mais exigente de análise.

A despeito do estupro, Ismael segue adiante e casa-se, pois busca através desse casamento – já que Virgínia é branca – continuar sua escalada rumo ao *embranquecimento*. Ao estuprar Virgínia e desposá-la, Ismael tinha uma intenção. Ele acreditava que conquistaria a respeitabilidade da sociedade se tivesse como esposa uma mulher branca. Para ele, esse dado aliado à competência profissional faria com que o “ser” negro fosse esquecido por aqueles que viam nele um bom médico. Além disso, Ismael acredita que o desejo de conservar hábitos da cultura negra o instituiria como ser inferior em comparação a ela. Ismael faz parte

de um grupo que, pelo sofrimento e pelo histórico resultante do processo de colonização europeia, se desnatura para agregar os sentidos sociais que indicam as expiações do ser negro, incorporando uma personagem emblema que ascende socialmente. Seu poder o deifica. Ele institui-se como o que pode dar a vida ou a morte.

(...) A transpiração dele está por toda a parte, apodrecendo nas paredes, no ar, nos lençóis, na cama, nos travesseiros, até na minha pele, nos meus seios. E nos meus cabelos, meu Deus! (...) Quem ama mistura suor com suor. Diga se o suor dele ficou em mim, se está na minha carne? Ou se é imaginação minha? (RODRIGUES, 2005: 30).

[...] Se eu fugisse, a transpiração dele não me largaria; está entranhada na minha carne, na minha alma. Nunca poderei me libertar. Nem a morte seria uma fuga! (Ibidem: 35).

A ação da memória involuntária, estimulada pelo som dos passos, da porta se abrindo e do cheiro (ou qualquer outro estímulo sensorial), é capaz de liberar na mente de Virgínia uma cadeia de associações, que trazem de volta o passado qual corrente impetuosa que se funde com o presente. A memória do passado é incontrolável e está sempre invadindo o presente. As ruínas e os resíduos, entretanto, permanecem inapagáveis e a violência do que não podia ser dito é lembrada. Quando Virgínia instaura a lembrança, entra no domínio das sensações e faz referência à sua memória sensitiva.

A criteriosa escolha de palavras utilizada por Nelson Rodrigues na descrição do estupro nos encarcera entre as altas paredes da casa sem teto. As lembranças de Virgínia encontram-se no domínio das sensações. Ela se repugna com o cheiro de Ismael, porque este não se desprende de seu corpo. O cheiro é, assim, uma marca da memória. O papel do olfato, por sua vez, encontra-se vinculado à animalidade (MUCHEMBLED, 2001: 130) e, nesse caso específico e contextualizado, à cor da pele. Deste modo, “cheirar mal tornar-se-ia, um dia, uma marca essencial de inferioridade social. (...) O mau cheiro evocava, ao mesmo tempo, a imagem do diabo, das doenças e dos remédios olfativos” (Ibidem: 138), de forma que isso

também é *phármakon*. Além disso, o horror que Virgínia sente pela transpiração de Ismael nos leva a crer que o princípio da animalidade, presente em seu sentido olfativo, estaria intimamente ligado à sexualidade violenta.

O esperma, a água, a tinta, a pintura, o tingimento perfumado: o *phármakon* penetra sempre como o líquido, ele se bebe, se absorve, se introduz no interior que ele marca, primeiramente, com a dureza do tipo, invadindo-o em seguida e inundando-o com seu remédio, sua beberagem, sua bebida, sua poção, seu veneno (DERRIDA, 2005: 100).

Assim, nariz, odores e sexo aparecem juntos na descrição do estupro sofrido por Virgínia. O cheiro é a marca da lembrança da qual não se pode fugir. Obsessivamente, ela compreende que o suor de Ismael estava impregnado não apenas em sua pele, mas em sua memória sensitiva e, apesar do esforço, seria impossível lavar a própria “alma”, pois nem a morte a salvaria. A maldição entranha-se em seu corpo como se este fosse poroso. Desse modo associado ao vigor sexual, Ismael (cuja humanidade fora extinta) é desumanizado pelos processos de coisificação e animalização propostos pelo racismo. Assim, “o branco está convencido de que o negro é um animal; se não for o comprimento do pênis, é a potência sexual que o impressiona” (FANON, 2008: 147).

Por outra perspectiva, porém, Ismael e Virgínia são iguais, um não vive sem o outro. Ele está impregnado na pele dela, eles estão colados, possuem interdependência. A descrição da transpiração de Ismael pretende marcar um dos estereótipos da inferioridade étnica, estatuto que Ismael pretendia vencer ao ser um médico bem sucedido numa sociedade preconceituosa. Assim, o odor de suor, resguardado na memória da personagem, é um signo sensível importante. Ela constata que, aparentemente, a sua alma está corrompida, violada, poluída tal qual seu corpo, e o cheiro é a evidência maior.

Ismael também rememora a violação do corpo de Virgínia. Há oito anos que o estupro repete-se *sintomaticamente*. Daí a relação entre o testemunho do “eu” (Virgínia) e o

testemunho do “outro” (Ismael), apesar de não serem harmoniosos, ambos fazem parte do evento vivido e, por isso, o recordado deve ser comum a eles. Assim, a memória do estupro também marca o testemunho de Ismael. Temos o embate entre o masculino e o feminino numa ritualidade ancestral.

Ismael: ... Há oito anos que todas as noites acontece nesta cama o que aconteceu na outra. Há oito anos que gritas como se fosse a primeira vez; e eu tenho que tapar tua boca. Sou teu marido, mas quando me aproximo de ti, é como se fosse violar uma mulher. És tu essa mulher sempre violada – porque não queres, não te abandonas, não te entregas... sente meu desejo como um crime.
Sentes?

Virgínia: Meu corpo é teu, já foi teu, será mil vezes. Mas pelo amor de Deus, não faça perguntas!... Esquece o que houve, tudo o que houve, tudo. Porque hoje – você não vê, não sente? – eu estou amorosa ou quase ...

(Virgínia pousa a cabeça no peito do marido.) (RODRIGUES, 2005: 50-51).

A degradação crescente dessa relação transformou a cama num campo de batalha, revelador crucial do desprazer de Virgínia, ou pelo menos do que ela aparenta sentir. Destacamos que o sexo não desejado foi relativo para a manifestação de repulsa e nojo por parte da mulher violentada. Além disso, a violência sexual descrita por Ismael e Virgínia envolve mais do que a agressão ao corpo, o agressor e a vítima se misturam.

A duração da memória do estupro de Virgínia está limitada à duração da memória de Ismael. A marca do tempo, “há oito anos”, aparecerá na voz de ambos. Para que essa lembrança seja reconhecida e reconstruída, as personagens precisam buscar marcas de proximidade que as permitam continuar dividindo essas recordações. O tempo é visto aqui como recuperação exata do dia em que acontecera o episódio marcante, recordação que promove paulatinamente o reviver dessa lembrança. A temporalidade particulariza esse acontecimento diante de muitos outros e permite que ele seja lembrado por meio de vestígios que se destacam quando as personagens descrevem o momento em que o estupro ocorreu.

A dilaceração está presente na personagem Virgínia a qual age como se fosse estuprada todas as noites, mas teme que o marido descubra a traição com Elias. Porém, o

estupro não marca o corpo de Ismael, porque a sexualidade masculina é, metaforicamente, a que penetra e se apodera do corpo do outro. No imaginário descritivo dessa relação, esta marca se inscreve no corpo de Virgínia, principalmente na geração/gestação de filhos pretos, reflexos do pai. Ora, o estupro acarretará consequências que Virgínia carregará em seu ventre, simulacro da doença ou da cura; a gravidez de filhos pretos será fato consumado a cada noite de violação.

Para além do crime de estupro, o espectador é assolado por outro crime: o infanticídio. O estupro representa um evento importante para a compreensão desse crime materno: a recusa dos filhos pretos, frutos de uma sociedade que se esconde nas sombras do preconceito. Assim, os crimes de infanticídio e estupro estariam arraigados ao racismo como se fosse um só. Nesse sentido, poderíamos comparar o “*pharmakós* a um bode expiatório. O *mal* e o *fora*, a expulsão do mal” (DERRIDA, 2005: 78, grifos do autor). Os filhos de Ismael e Virgínia seriam *pharmákoi*, “destinados à morte” (Idem: 78), a chance de purificação da mãe infanticida e também o remédio para o pai autossuicida. Nesse sentido, Virgínia e Ismael são iguais. Eles participam juntos de um projeto infanticida.

o *pharmakós* representa o mal introjetado e projetado. Benéfico enquanto cura — e por isso venerado, cercado de cuidados —, maléfico enquanto encarna as potências do mal — e por isso temido, cercado de precauções. Angustiante e apaziguador. Sagrado e maldito (Ibidem: 79 – grifos do autor).

Elias aparece na peça com a função decisiva de ser informante dos antecedentes familiares. Procura Ismael, portando um recado: uma maldição proferida pela mãe deles. É ele que vem lembrar a Ismael que ele é um homem negro. Além disso, Ismael nunca perdoou o fato de Elias ser branco, de ser filho de brancos e ter pai, invejando-o por isso e chegando, como já evidenciado anteriormente, a cegar-lhe quando ainda era menino.

Virgínia (*com rancor*): Já tive três filhos. Nenhum dos três brancos. É por isso que eles morrem – porque são pretos.

Elias: E se fossem brancos? Não morreriam também?

Virgínia (*terminante*): Se fossem brancos, não. Juro que não morreriam. Se não vier, desta vez, um filho branco – é outro que eu dou à morte. Ouviu bem?

Elias: Sim. (RODRIGUES, 2005: 36)

O desejo por filhos brancos e a ênfase na recusa dos filhos de “cor” são marcas violentas no discurso de Virgínia. Seus filhos morrem por serem de cor. A branquitude seria a marca da sobrevivência, do que não seria entregue às teias da morte, em sacrifício. Doados à morte, os pequenos filhos de Virgínia não teriam chance de conhecer o mundo. Portanto, ela revela paulatinamente sua faceta racista, que é coletiva. Após alcançar seu objetivo, que era gerar um filho branco, Virgínia rejeita Elias, futuramente rejeitara Ana Maria por ser mulher e optará por Ismael:

Elias: Você se entregou para mim... Foi minha.

Virgínia! (mudando de tom): Fui sua, mas estava fria - fria, de gelo – não percebeu que eu estava fria?

Elias: Parecias louca...

Virgínia: Simulação!

Elias: Mentira!

Virgínia: *É tão fácil simular!* Qualquer mulher finge. (absolutamente cruel) Vai, não te quero ver nunca mais. Se apareceres aqui, se voltares aqui eu direi a ele, contarei tudo! (RODRIGUES, 2005: 42 – grifos nossos).

Gostaríamos, pois, de destacar um aspecto do sentido desse tipo de discurso que parece, em muitas circunstâncias, prevalecer como fio condutor que baliza o comportamento de Virgínia. Trata-se, no nosso entendimento, da construção da *mentira*, aqui assumida como um efeito de sentido que transpõe as idiossincrasias dos relacionamentos e ultrapassa os limites do bem e do mal. A *mentira* como simulacro, visto que para Virgínia é tão fácil “simular”, é também revelador da ambiguidade da protagonista feminina, oscilante, em suas múltiplas contradições, entre os papéis de “vítima, amante apaixonada, esposa sedutora, adúltera, mãe amorosa e mãe criminoso, no universo das representações que a traduzem, enigmáticamente, de tal modo que o espectador nunca é capaz de decifrá-la com segurança”

(MARTINS, 1995: 166). Tal caracterização a torna um poderoso *phármakon*, o remédio e o veneno, a cura e a morte para as demais personagens que a circundam.

A ação se desenrola e a traição de Virgínia é descoberta pela tia, seu maior algoz. Essa a pressionará para saber a verdade e se alegrará com a possibilidade de dar fim à vida da sobrinha, revelando a Ismael o adultério. A questão é importante, porque nos remeterá novamente à temática do preconceito. A branquitude de Elias representará uma traição elevada à máxima potência e ferirá Ismael em seu íntimo, resgatando também o sentido de ser negro e a rejeição sempre permanente da esposa violada. Porém, Virgínia, tentará pelas palavras e também pela expressão corporal, seduzir Ismael para que ele não descubra a verdade ou pelo menos para que não acredite na denúncia da tia.

Ismael: A porta está aberta?

Virgínia: Foi minha tia que chegou, com minhas primas, e abriu. Você não falou com elas?

Ismael: Não.

Virgínia: Ah! (*nova atitude, doce*) Eu estava esperando você. Vamos passear lá fora, um pouco... Só um instante - vamos?

Ismael: Hoje não.

Virgínia: Vamos. Lhe peço.

Ismael: Não, porque meu irmão está aí.

Virgínia: Seu irmão? Ah, um que é cego? É cego, não é? Você não disse nada quando saiu.

Ismael: Chegou de manhã.

Virgínia: Então, vamos ficar aqui. É melhor mesmo. A gente pode conversar.

Ismael: Estou achando você diferente.

Virgínia: Eu?

Ismael: Quase amorosa.

Virgínia: (*numa espécie de euforia*) Estou, não estou? (RODRIGUES, 2005: 49)

Quando Ismael entra pela porta, a esposa o indaga sobre um possível diálogo com sua tia. Seu temor era tanto que se atreve a proferir declarações de amor, acentuando o quanto queria ter um novo filho, embora consciente das expectativas de estar grávida do cego. Aparentemente, ele quase se deixa conduzir pela mudança de comportamento de Virgínia e pelas palavras doces que ela lhe dirige.

Contudo, a verdade é revelada pela tia e Ismael compreende que quase caíra numa teia de mentiras. Desmascarada, ela se define como alguém dominada pelas próprias palavras “as

palavras não me obedecem mais (...) as palavras me perdem. Elas dizem o que eu não queria falar” (Ibidem: 58-59). As justificativas de Virgínia para a traição ainda tentam convencer Ismael, e ela, tomada pelo pavor, entrega Elias nas mãos do marido enfurecido. Ela encaminha o cunhado para a morte e este, inocentemente, acredita nos bons sentimentos de Virgínia. Elias pretende permanecer por mais uma noite naquela casa. Medeia, por sua vez, ao solicitar permanecer por mais um dia em Corinto constrói uma trama favorável aos seus interesses, Elias, não obstante, encontra a morte.

Ismael: [...] Vai-te e não voltes nunca!

[...]

Elias: Eu vim para ficar, Ismael.

Ismael (*humor sinistro*): E esperas que eu deixe?

Elias: Não tenho lugar nenhum para ir.

Ismael: Preferes que eu te expulse. Que te leve de rastos? Ou já perdeste o medo?

Elias: Tive medo quando era menino. Naquele tempo, você me batia porque eu não era filho de sua mãe, porque era filho de uma mulher branca com homem branco. Mas hoje, não. Talvez amanhã o medo volte...

(*Ismael não responde, está de costas para o cego, que, naturalmente, não percebe.*)

Elias (*suplicante*): - Eu fico aí em qualquer canto, como um bicho, quieto, não incomodo ninguém juro! (Ismael continua mudo. Elias *fala para si mesmo*, com *certa tristeza e doçura*)

Elias: Eu não preciso conversar com ninguém, não preciso ver ninguém. Falo sozinho, rio, acho graça comigo mesmo - é tão bom quando não tem nenhuma pessoa perto!

[...]

Ismael: Deixe a minha casa!

Elias Vou, mas cedo ou tarde prestarás contas a Deus!

(*Caminha, penosamente, para a porta.*)

Ismael (*depois que o outro chega à porta*): Elias!

Elias (*com o rosto exprimindo esperança*): Me chamou?

(*Volta, numa espécie de deslumbramento.*)

Ismael (*ainda assim, duro*): Em intenção do meu filho que morreu, te deixarei ficar aqui, mas só até amanhã, nem mais um dia. Nos fundos tem um quarto; vá e não saia!

Elias: Não sairei, Ismael.

Ismael: Água, comida, tudo levarão para você. Outra coisa: eu tenho uma mulher. Nem sonhe em falar com ela. É como se ela fosse do céu e você da terra, da terra, não, da lama.

Elias: Queres que eu jure?

Ismael: Não interessa. (RODRIGUES, 2005: 13-15)

Basta essa noite apenas para que a trama tome rumos surpreendentes e Elias, que fora cegado por Ismael, perderá também a vida nas mãos do irmão adotivo. Seguindo o enredo, constatamos que Virgínia, ao conhecer Elias, planeja desde já gerar um filho branco para si,

para amá-lo não como filho, mas como homem. Notam-se aí planos incestuosos de quem inicialmente era apenas vítima.

Virgínia (*no mesmo tom*): Sim; com, ou como fêmea! (*muda de tom, lenta*) – Quando Elias me disse — Ama meu filho como a mim mesmo – compreendi tudo. (...) Compreendi que o filho branco viria para me vingar. (*com voz grave*) De ti, me vingar de ti e todos os negros (*numa euforia*)! Depois de crescido, ele pousaria a cabeça no meu travesseiro, perfumado, a fronha... (*violenta*) Seria homem e branco! (RODRIGUES, 2005: 70)

Ismael vociferou que se vingaria pelo adultério sofrido matando deste o fruto, o filho que a esposa já estaria esperando. Virgínia, num jogo convincente (ela é uma *pharmakéia*), desloca a raiva do marido para o irmão cego. Ela pretende, assim, proteger o filho branco, que tanto deseja ter, da violência do marido. Chamado pela própria Virgínia, Elias a ela se dirige na esperança de se tratar de um reencontro. O cego faz declarações de amor, propõe planos de fuga e até de assassinato para livrá-la de Ismael. Atraído por Virgínia, Elias caminha em direção a Ismael e recebe um tiro fatal desferido pelo próprio irmão.

Elias morre por ser branco e por ter ousado desejar a mulher do irmão negro. Por sua vez, a casa é o antro da morte. Os pobres meninos mortos na tenra infância são assassinados por terem nascido com a pele negra, por serem o “reflexo” do pai. Os filhos negros, desprovidos de nome/identidade, serão mortos, dois por intermédio de venenos e o outro afogado. Assim, não há como consertar as falhas, pois as falas demonstram que é impossível se tingir de branco, se fingir de branco, se esquecer da negritude. Talvez, a única maneira de se escapar da “fatalidade” da cor seria se este alguém fosse cego ou morresse antes de se conscientizar da própria negritude. Porém, no caso de Ana Maria, ela fora cegada por Ismael para que ele pudesse manipular as informações que ela recebia apenas dele e de mais ninguém, pois o discurso constrói “realidades”.

Nelson Rodrigues, em *Anjo Negro*, nos relewa que as personagens fazem escolhas, lidam, porém, com a dificuldade de se conviver com elas e quem sabe, com a complexidade

que há em se escolher, sendo este um dos maiores dos desafios humanos. Escolher entre matar ou deixar viver os filhos, odiar ou amar, escapar ou conviver com a dura realidade daquela casa. Nesse ponto, a cor do corpo consiste em critério de discriminação e de distinção na estrutura social: a pele negra, sinônimo de escravidão, instituíra a inferioridade, enquanto a cor parda significava certa ascensão social (como verificaremos na construção ilusória que María faz de si mesma em José Triana) e um distanciamento do universo escravocrata.

Ismael: [...] Por que odiaste meus filhos?

Virgínia: (*recuando*) Não odiei teus filhos!

Ismael: Odiaste. Antes deles nascerem, quando estavam ainda no seu ventre – tu já os odiava. Porque eram meus filhos... os odiava. Porque eram meus filhos... [...] E porque eram pretos e se pareciam comigo. Tu mesma disseste – que tinham o meu rosto...

Virgínia: (*olhando a fisionomia do marido*) Tinham o teu rosto...

Ismael: Eles morreram porque eram pretos...

Virgínia: (*com terror*) Foi o destino.

Ismael: (*contendo-se ainda*) Porque eram pretos. (*novo tom*) Pensas que eu não sei?

Virgínia: (*recuando, num sopro de voz*) Não, Ismael, não!...

Ismael: Que fizeste com meus filhos?

Virgínia: (*apavorada*) Nada – não fiz nada...

Ismael: Mataste (*baixa a voz*). Assassinaste. (*com violência contida*) Não foi o destino: foste tu, foram tuas mãos, estas mãos... [...] Um por um. Este último, o de hoje, tu mesma o levaste, pela mão. Não lhe disseste uma palavra dura, não o assustaste; nunca foste tão doce. Junto do tanque, ainda o beijaste; depois, olhaste em torno. Não me viste, lá em cima, te espiando... Então, rápida e prática – já tinhas matado dois -, tapaste a boca do meu filho, para que ele não gritasse... Só fugiste quando ele não mexia mais no fundo do tanque...

Virgínia: (*feroz, acusadora*) Então, porque não gritou? Por que não impediu? [...]

Ismael: Não impedi porque teus crimes nos uniam ainda mais; e porque meu desejo é mais depois que te sei assassina – três vezes assassina. Ouviste? (*com uma dor maior*) Assassina na carne dos meus filhos...

Virgínia: (*selvagem*) Eu queria livrar minha casa de meninos pretos. Destruir, um por um, até o último. Não queria acariciar um filho preto... (RODRIGUES, 2005: 51-53)

Virgínia pretende justificar sua postura pouco maternal apresentando-se como vítima das circunstâncias. E, para se salvar da condição em que se encontra, a única saída seria eliminar a lembrança concreta do estupro, assassinando os filhos. No referido período social, encontramos uma situação que pretendia, à deriva, incentivar o casamento inter-racial na pretensa tentativa de se constituir uma nação de “brancos” numa sociedade majoritariamente negra (SCHWARCZ, 1998: 222). Nesse sentido, “o branqueamento, enquanto modelo, foi

uma descoberta local, da mesma forma que é no Brasil que a raça se apresenta como uma situação passageira e volúvel, em que se pode empretecer ou embranquecer” (Ibidem: 232). Portanto, Nelson Rodrigues faz ecoar retumbante nas paredes da casa sem teto a denúncia de uma sociedade também pautada pelo racismo, que pretendia eliminar um a um os desventurados filhos de pele escura, cor da noite que cobre a casa e cuja escuridão não consegue esconder os crimes hediondos cometidos pelas personagens.

Apesar da tristeza do espaço empreendida e tão bem elaborada, a escuridão eterna não nasce com o estupro. Parece-nos que, à medida que a mãe elimina um a um os meninos, a noite absorve todo o espaço e se torna outra marca. A noite é trazida pelas primas, ainda que em outros lugares faça sol. Ironicamente, após os últimos crimes, a luz solar não pairou sobre aquele lar.

Ferozmente, ela confessa seu preconceito e a negação contra o marido, impedindo que este perpetue sua descendência, pois não quer ver, nos filhos, a cor e, por conseguinte, o homem que ela rejeitara. O último ela mata afogado no tanque, quanto aos demais, ela os envenenará, sendo também uma manipuladora do *phármakon*. Há também um embate verbal entre os dois protagonistas, e também Ismael sabe a resposta das perguntas que elabora, apresentando, ao final, a justificativa para a aceitação dos crimes.

Quando ela usa o pronome “eu”, Virgínia se autorrepresenta e se posiciona no centro da cena: é a negação maciça da própria maternidade, é a constituição de uma mulher que, apesar de “reprodutora” aos moldes da antiga sociedade patriarcal, assassina os filhos para não ver neles a negritude indesejada. À Virgínia cabe o filicídio, ela dá a luz/vida e impõe a escuridão/morte. O pai é cúmplice do infanticídio não só pelo que nos diz, mas por seus atos e omissões. Ismael tenta deixar para trás o papel do subalterno ao romper com os laços maternos. Há, em suma, a tentativa de uma amnésia, cuja interpretação pode ser ampliada, alegoricamente, para o âmbito nacional. O preconceito que ninguém quer lembrar.

A “evolução” no contato com o crime representa metaforicamente o crescimento do desejo de suicídio por Ismael (MAGALDI, 2004: 60). Um filho é a prova da sobrevivência²⁷ do nome, da imortalidade, da perpetuação da espécie. Todavia, Ismael não quer transmitir a sua “cor” a outras gerações. Como ele mesmo não se aceitava, consentia que a esposa matasse uma parte dele. O racismo é, portanto, o eixo chave para a compreensão dos crimes cometidos pelos personagens. Teremos uma visão panorâmica desse sentimento de rejeição através da fala de Ismael em suas cenas específicas:

Ismael (*fazendo abstração de tudo e de todos, e falando para si mesmo*): É castigo... Sempre tive ódio de ser negro. Desprezei, não devia, o meu suor de preto... Só desejei o ventre de mulheres brancas... Odiei minha mãe, porque nasci de cor... Invejei Elias porque tinha peito claro... Agora estou pagando... (RODRIGUES, 2005: 55)

[...] E não sabe que eu sou preto (tem um riso soluçante) não sabe que eu sou um “negro hediondo”, como uma vez me chamaram. Só me ama porque eu menti – tudo o que eu disse a ela é mentira, tudo, nada é verdade! (posseço). Não é a mim que ela ama, mas a um branco maldito que nunca existiu! (Ibidem: 93)

Ismael, por exemplo, não revela para Ana Maria que é negro. Aqui, ele se posiciona como negro, e é a partir desse lugar que procura falar de todas as suas experiências negativas, vivenciadas em uma sociedade racista. Aos nos apropriarmos da reflexão de Franz Fanon, podemos acreditar que as ações de Ismael durante o decorrer da trama nos revela um detalhe importante em relação à forma como ele se reconhecia: por mais que pensasse, sentisse ou desejasse o contrário, em face do branco, era visto apenas como preto (FANON, 2008: 132). Pois quando não é exótico ou inexistente em relação àquilo que se entende por humano, o negro é apresentado apenas como expressão de tudo o que é ruim, afinal ele fora chamado de “hediondo” e essa palavra ecoa em seus sentidos, dilacerando-o numa dor permanente. Ou seja, “Nelson diz que no Brasil os brancos não gostam dos negros nem os negros gostam dos

²⁷ A questão da perpetuação da memória e da vida através das gerações futuras também aproxima Ismael de Jasão. Não obstante, parece-nos que a personagem de Nelson Rodrigues deseja negar essa perpetuação da espécie ao ser cúmplice de Virgínia nos crimes de extermínio dos filhos “pretos”.

negros, portanto, por aqui, estes são os seres mais solitários na Terra, condição contrária à que poderia existir numa democracia racial” (FACINA, 2004: 110).

Desta forma, o racismo na peça aparecerá, sobretudo, através das manifestações dos próprios pretos (LOPES, 2007: 72). Na análise de Leda Maria Martins, “a cor de um indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas” (MARTINS, 1995: 35). A atração do casal principal da trama, por mais nefanda que possa parecer surpreenderia a sociedade da época.

Do mesmo modo, o processo histórico brasileiro sempre fora marcado pela exclusão e pelo autoritarismo. Essa caracterização aparece também, de forma constante, na produção literária, criada artisticamente, como figuração estética, por meio da sensibilidade de imagens. Por isso, quando uma representação estética como a de Nelson Rodrigues trabalha com temas densos, passa a ser motivo de julgamento moral por não corresponder ao padrão estabelecido pela sociedade. Além disso, no decorrer da peça, descobrimos que Ismael rejeita Virgínia e decide viver agora com sua filha enteada, Ana Maria, para quem ele construiu um mundo através do discurso e onde apenas ele existe e importa. Isso significa “que não se vê com os olhos, porém com os significados inscritos na mente por meio de um processo de associações que o olhar apenas reproduz. A mente da jovem é preenchida com o discurso de Ismael, a única verdade que ela reconhece” (Ibidem: 169).

A palavra tem o poder de conferir existência às coisas, mas ela possui também o poder de matar. A astúcia do médico o leva a atribuir o sentido conveniente à ocasião. A palavra é o remédio (*phármakon*) que permitiu convencer Ana Maria de uma situação inexistente e afastar todos de Virgínia. Mas poderia ser o veneno (*phármakon*) com o qual Ismael seria capaz de se salvar através do que ele próprio enunciou.

Virgínia também elabora um discurso em que pretende dissuadir a filha a se entregar de corpo e alma ao padrasto/pai, mas sem sucesso. Assim, ao constatar que Ismael se decidiu por Ana Maria, Virgínia, desesperada, volta-se para o marido e ainda tenta mais uma vez persuadi-lo. Em um diálogo repleto de ojeriza e amor, verdades e mentiras, o médico apresenta à mulher o mausoléu onde passará o resto da sua vida com a adolescente. Virgínia, exasperada, suplica ao marido para ir com ele, dizendo que fingia uma repulsa, mas amava-o.

Ismael: [...] Sempre me odiaste!

Virgínia: Mentira! Nunca te odiei! Sempre! Eu te amei, mesmo quando fingia te odiar... E nunca te amei tanto, gostei tanto de ti como naquele dia. Sabia o que ia acontecer, juro que sabia... Quando você entrou não havia luz, mas foi como se eu visse seu rosto, lesse o desejo no seu rosto... [...] Quando chegaste junto de mim, respirei teu suor... (*enamorada*) Tu preto e eu alva... Preto... (*acaricia o rosto de Ismael e, depois, as mãos*) Parecem mãos de pedra e são vivas...

Ismael: Sempre odiaste minha cor... Mataste meus filhos porque eram pretos...

Virgínia: Odiei tua cor... Matei teus filhos... Tive ódio e loucura por ti... (*fora de si*) [...]

Ismael: Eu sei que mentes... (*violento*) Mentiste sempre!

Virgínia: Menti muito, menti outras vezes, mas desta vez não. Espia nos meus olhos. Bem nos meus olhos. Eu não sabia que te amava, mas minha carne pedia por ti. Mas agora sei! Tu me expulsaste, e eu não quero ser livre, não quero nunca... Ficarei aqui, até morrer, Ismael...

Ismael: Vai! (RODRIGUES, 2005: 90-91)

Nesse novo enunciado, Virgínia difere muito daquela que revela o estupro para Elias. O que temos em questão, sobretudo, é o erotismo em torno da raça negra (FRAGA, 1998: 96). Para visualizar a crueza das palavras, precisamos possuir olhar crítico para desvelar as minúcias da ironia, ferramenta-chave para o entendimento das falas em questão. Para Muecke, “o conceito de ironia a qualquer tempo é comparável a um barco ancorado que o vento e a corrente, forças variáveis e constantes, arrastam lentamente para longe de seu ancoradouro” (MUECKE, 1995: 22). Virgínia afirma esconder o desejo sentido por Ismael, mas descreve a entrada de Ismael no quarto escuro, ressaltando certa magia: ele escondido na penumbra, tão negro quanto à noite, mas sentido pelas nuances do que ela define do “ser negro”: o suor. Há a

tentativa de se simular uma felicidade inexistente ou uma euforia insana na busca pelo alcance dos objetivos: ela não poderia viver sem ele.

Cedo ou tarde, o que foi ouvido e realmente compreendido refletirá nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte (BAKHTIN, 2003: 272). Não sabemos se a cena trata de uma dissimulação. Em lapsos, Virgínia nos remete a ela mesma que, quando menina de cinco anos de idade, nota quatro negros nortistas carregando um piano em regozijo, ao som de cânticos (RODRIGUES, 2005: 92). Essa imagem na memória marcaria sua vida em constantes conflitos entre negros e brancos, cárcere e liberdade, amor e ódio. Ela resgata novamente o momento do estupro e afirma que aquela cena, a dos quatro negros e o piano, fora para ela uma premonição, um oráculo para seu destino ao lado de Ismael.

Ao nascer Ana Maria, Virgínia vê seus planos de gerar um menino desfazerem-se. Não gosta da filha e, percebendo o interesse de Ismael pela moça, sente a dor da rejeição. A mãe planeja livrar-se dela: mandá-la a um prostíbulo seria uma saída, mas Ana Maria não se deixa enganar pela mãe; ao contrário, deseja o padrasto, Ismael, como homem e tem a mãe Virgínia como impedimento. Ao insistir nesse desejo, é punida, pois Virgínia convence Ismael a encerrá-la no mausoléu de vidro que ele próprio criara para si mesmo e a enteada. Vale ressaltar, os sentidos simbólicos do mausoléu (onde se enterra o corpo morto) visto que, sendo de vidro, indica a transparência da matéria entre o ver/divisar.

O mausoléu na peça é uma prisão que não aprisiona totalmente, traz um referencial da morte que confere um caráter de perenidade ao sofrimento, silencia como Ismael fora silenciado por toda uma existência. Porém, ele prioriza seu desejo pessoal em detrimento da vida de seus filhos. Ele ama Virgínia mesmo sendo desprezado por ela e sentindo-se não correspondido. Sua obsessão por ela desembocará não só na permissão do assassinato de seus filhos negros, como no assassinato de Elias e no enclausuramento de Ana Maria.

Ana Maria: Pai?

(Ana Maria está agora fechada. Grita, ou supõe-se que grita. É evidente que, de fora, não se ouve nada. Bate nos vidros, com os punhos cerrados. Virgínia atrai Ismael para longe.)

Virgínia: Ela gritará muito tempo, mas não ouviremos seus gritos. Vem. O nosso quarto também é apertado como um túmulo. Eu espero você. (RODRIGUES, 2005: 95)

Ao final da peça, ao descobrir que seria expulsa do palco de ilusões que é a casa sem teto, Virgínia se reaproxima de Ismael e, juntos, cometem um crime final: encerram Ana Maria, fruto do adultério de Virgínia com o irmão de criação de Ismael, em um túmulo de vidro, silenciando-a para sempre (MARTINS, 1995: 171). O coro anuncia um novo e trágico presságio. Esse novo ser não terá direito à vida, todos serão sacrificados, só restará para sempre e somente o primitivo casal.

Compreender o teatro dentro do contexto social de que fazia parte o teatro de Nelson Rodrigues ajuda-nos a perceber o significado mais profundo e a função social que este adquiria, no sentido de encarnar a apresentação de personagens de aparente normalidade. Essas personagens permitem a emersão de seus instintos e, por isso, cometem crimes, quase todos vinculados ao comportamento sexual, provocando assim uma forte reação da sociedade e do Estado.

Através da peça *Anjo Negro*, somos convidados a mergulhar no interior do ser humano, enquanto Castro, citando Rodrigues, nos aconselha que “é preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez” (CASTRO, 1997: 152).

Anjo negro provoca um estranho efeito em nossos sentidos. Mesmo que as vulgaridades e os atos desmedidos nos quais os personagens dessas peças estão imersos tivessem, atualmente, perdido todo o seu impacto sobre nós, por vivemos no tempo da banalização das atrocidades e abominações morais e sexuais, o preconceito racial ainda assim

seria uma questão significativa, não apenas no âmbito da arte, mas em todos os demais segmentos da sociedade.

O anjo anunciador da morte que sobrevoa o cenário de *Anjo Negro* revela-nos uma situação criada pela sociedade *eugenista* apoiadora do ideário de sociedade “bem-nascida” da época. Racista ou não, *Anjo Negro* muito se distancia da ideia de um mero entretenimento. O teatro, como tal, adquiriria um papel de denúncia. A partir de nossa análise podemos considerar que Virgínia e Ismael espelham Medeia e Jasão, simultaneamente. Representam também o veneno que seduz e nos faz entrever fascinados ou estarecidos, o que vimos ou lemos. Desta forma, os personagens se punem ou são punidos e esta punição é consentida ou mesmo requerida na medida em que a trama é, na realidade, um jogo psicológico que ocorre entre as personagens.

3.4 O PHÁRMAKON É A MORTE E A VIDA NA REDENÇÃO PELO ESPELHO

María: (...) Tengo un cuerpo. Aquí está. Ésa es mi imagen. (Se burla amargamente.) Mi cuerpo es el espejo. (Comienzo o reírse.) El espejo.

Medea en el espejo, José Triana.

Traição, revolução e identidades. A escolha de Medeia por José Triana justifica-se perante o processo histórico de Cuba e em razão das particularidades que afetavam a população local antes do processo revolucionário na década de 1960. A recuperação da tragédia de Eurípides em Cuba revela uma nação formada por um contingente de africanos, cuja memória fora negada e cujos filhos mestiços seriam o reflexo de um passado que se desejava esquecer.

Para Fernando Ortiz, Cuba é uma grande panela exposta ao fogo dos trópicos (1991: 15), referencial para analisar a formação do povo cubano. Vale ressaltar que, para os africanos

e as africanas, o violento processo de escravidão significou uma dilacerante transformação do regime de vida, um deslocamento de valores e mecanismos culturais. A redução à condição de escravizado implicou e determinou mudanças nas relações econômicas, na formação das instituições rituais, nas formas de agrupamento, nas relações de parentesco e outras experiências na vida humana. Além disso, numa breve retrospectiva da história de Cuba, vale acrescentar que o país foi uma das últimas das colônias hispano-americanas a conquistar a independência (1898). Entretanto, a ilha permaneceu ocupada pelo exército norte-americano, sob o pretexto de se manter a paz e se organizar o país. Depois de décadas de turbulência política e social, com maior ou menor interferência direta dos Estados Unidos, o ditador Fulgêncio Batista favoreceu a hegemonia norte-americana no país enquanto permaneceu no poder, ou seja, até 1959, quando suas tropas foram derrotadas na revolução liderada por Fidel Castro, a partir de Sierra Maestra. Fidel Castro organizou o governo revolucionário, iniciando campanha de nacionalização, com a desapropriação de empresas e terras dos americanos (ALMEIDA, 2009: 1-2).

Há, em *Medeia en el espejo*, um remanejamento da memória, compreendendo-se aqui a memória como fenômeno em construção. María, a personagem principal, não nos conduz apenas a reconstruir o passado de Cuba, mas sim a reconstituí-lo com base nas indagações que dizem respeito ao africano colonizado e a partir de uma perspectiva do momento da revolução.

Portanto, a peça selecionada para esta pesquisa foi escrita num dos períodos cruciais da história cubana. Ao depararmos com o texto de Triana, algumas questões nos inquietam: qual é a necessidade mais premente do coletivo de mulheres cubanas na pós-revolução? O que é a revolução através dos olhos de José Triana? Qual é o papel da personagem María, reconfigurada em *Medeia*, neste processo revolucionário?

Não há dúvida de que inventariar as características dos homens e mulheres que formam uma nação seja uma tarefa das mais complexas; em especial quando nos referimos à história de um país que “sofrera” as agruras do processo de colonização. É nesse sentido que Maríá se apresenta diante de nós, na tentativa de reconstituir e representar metonimicamente a nação. Ironicamente, ao se apresentar diante de nosso olhar seduzido e atento, nos contemplamos mutuamente, e, nesse espelhamento, tornamo-nos capazes de mergulhar nas profundezas da história do povo cubano, também reflexo de nossa história.

A Revolução Socialista em Cuba marcou uma reviravolta no cenário do teatro cubano. A intensidade da proposta revolucionária e o crescente otimismo que seduzia os povos enlaçaram os grupos de teatro e trouxeram profundas mudanças na forma de se narrar uma história e levá-la aos palcos. Em sintonia com a revolução, as peças deste período insistiam na denúncia e no acerto de contas com o passado colonial, mesmo que esse acerto estivesse pautado pelo derramamento de sangue. José Triana, dramaturgo arguto e dotado de senso crítico apurado, apresenta-nos uma peça que persiste como um autêntico testemunho da transformação social do país. Portanto, passado e presente se fundem na construção da futura nação, configurada na obra de Triana através de uma temporalidade característica e alegórica, que vai do anoitecer à aurora do dia seguinte. Enquanto a noite cai sobre o cenário e a luz se esvanece, temos o sombreamento de uma mulher no limiar da opressão perante o patriarcalismo²⁸.

Nesse sentido, há um contraponto entre a personagem de Eurípides, a de Nelson Rodrigues e a de José Triana. Medeia é uma heroína de estirpe divina, cuja descendência é a reveladora de seu estatuto de feiticeira sábia, porém perigosa. Ela também conhece a verdade de sua situação desde o começo da peça, como podemos identificar na fala da ama. Por sua vez, as personagens de Nelson Rodrigues se compactuam perante os crimes cometidos e se

²⁸ Sobre a presença do negro no teatro cubano, conferir: ALEXANDRE, Marcos Antônio. “O negro e a cultura afrodescendente na dramaturgia cubana.” *Aletria*, Vol. 17 - jan-jul/2008, p. 141-153.

traem mutuamente. No caso de José Triana, María é uma mulher situada às margens da sociedade, em decorrência de séculos de uma história de colonização e marginalização de gênero e etnia, tentando ascender socialmente. Diante dessas peculiaridades, ao resgatarmos histórias tão significativas para povos imersos nas profundezas da memória e do tempo, precisamos detectar não apenas as semelhanças entre as personagens, mas também o que as torna especialmente distintas.

Retomando o tema do *phármakon* enquanto linguagem, manifesto nos momentos em que os enunciados das personagens se constroem em torno da ambivalência própria dessa noção (COELHO, 2009: 67-68) – sendo simultaneamente a representação da cura e da doença, da morte e da vida – teremos condições de demonstrar que, para além do crime materno, a personagem “título” se “apodera” da personagem Medeia, ultrapassando a imagem do espelho e se reconstituindo. Interessa-nos muito o fato de que o *phármakon* do espelho é superestimado e temido. Como dito anteriormente, o *phármakon* também é o discurso, a retórica, as palavras tecidas, discurso que pode ser tomado como remédio ou veneno; equivalente a uma substância envolta em mistério, portadora de elementos de sedução e da capacidade de desvirtuar, exigindo, portanto, administração hábil em seu uso, isto é, uma legítima *phamáceia*.

Disciplinar a palavra significa também não utilizá-la imprudentemente. (...) Os iorubás consideram a palavra sete vezes mais poderosa que qualquer rito ou preparado mágico. Consideram seu poder criativo não-restrito ao momento da Criação mas passível de ação atual. Uma vez pronunciada desencadeia resultados por vezes imprevisíveis. Conecta a mente humana à matéria, permitindo a ação daquela sobre esta (IYAKEMI RIBEIRO, 1996: 47).

A partir desse raciocínio, podemos dizer que aquilo que o caracteriza como remédio ou como veneno é a dose, e, na aproximação do conceito com a palavra, é a habilidade, é a cadência da fala, é o caminho percorrido até chegar ao ouvinte, atendendo aos objetivos do

enunciado. Não pode ser exclusivamente uma coisa ou outra, mas apresenta as duas potências ao mesmo tempo, e é, por qualidade, ambíguo e indeterminado.

María despertará para a própria visibilidade a fim de remover o véu metafórico e reapropriar-se do passado de seu povo. Se José Triana exterioriza o pensamento de todo um grupo social através de seu texto, ele também o interioriza como realidade objetiva. O autor parece-nos afirmar a necessidade de se confiar não apenas nas próprias lembranças, mas também nas lembranças de outros. Em outras palavras, recorrer à memória individual e à memória coletiva, pois María carrega as marcas de uma alteridade radical: é mulher, mestiça e conhecedora de sortilégios e feitiçarias. Enquanto revelação da nacionalidade cubana, *Medea en el espejo* tem a missão de retratar um novo país, sendo o seu documento mais translúcido, não apenas produto de ficção.

Não obstante, em vez de fazer da referida obra espelho da realidade revolucionária, Triana problematiza essa realidade, fazendo emergir as questões sepultadas no imaginário de um determinado grupo social; ou seja, toda uma tensão acumulada por séculos de discriminação. Assim, a figura da mulher produzida, sobretudo após a revolução de 1959, foi ao encontro da construção de uma mulher forte e heróica (VASSI, 2007: 160), seja a retratada desde as lutas pela independência ou mesmo em prol do reconhecimento de uma nova nação pós-revolucionária.

Pensar, portanto, as características de María é necessário para compreendermos a metamorfose de sua enunciação ao longo da peça. A princípio, temos como evidência sua dependência em relação ao parceiro/marido Julián. Ao que nos parece, ela é uma mulher cujo objetivo se restringe a servir e facilitar a vida de seu amante. Esse relacionamento limitado traz-lhe uma carga de insegurança e medo, impedindo-a de se enxergar enquanto pessoa autônoma, minando-lhe, por fim, a autoestima. Deste modo, identificamos no solilóquio de María a expressão de suas dúvidas, de seus medos e da marca dessa dependência.

María: No, no puede ser cierto. Debo controlarme. Pero..., ¿cómo es posible que esto me venga a ocurrir ahora, precisamente ahora, que quería sentarme un poco a respirar? Tengo que actuar con cautela. Los demás intentan hacerme saltar. Lo leo en sus rostros. ¿Hay gato encerrado? Me armaré de valor y confianza. Julián me ama. Julián es el padre de mis hijos. Julián, Julián. Mi destino eres tú (TRIANA, *Medea en el espejo*, 1960: 90).

As primeiras palavras de María indicam seu desequilíbrio emocional. Porventura, também demonstram os momentos tortuosos enfrentados no dia a dia, pois, ao desejar um momento de descanso, pontua o quão desastrosa é a sua vida e a necessidade que tem de acertar as coisas para alcançar a paz. O seu desconforto tem nome certo, e é o do homem que ama: Julián. Porém, María é vítima da dependência emocional em relação ao homem amado. Os sintomas são determinados pelo medo e pela ilusão que a acometem em relação a si mesma. Para a cura de tal doença, ela precisaria de um remédio: o espelho, sendo esse também o instrumento que ela acredita ser capaz de lhe revelar a verdade, mas certamente distorcerá a imagem que ela busca de si mesma. O paradeiro de Julián para ela é enigma insolúvel, embora fosse assunto amplamente comentado em torno da comunidade onde vive.

Independentemente de quem quer que seja esse *eu* (María) e esse *outro* (Julián), há a expressão de um desejo que há anos se espera realizar: a união feliz. Essa interpretação é alimentada por outras situações descritas no próprio enunciado, e um dos recursos utilizados para isso é, como vimos, a demonstração da “certeza” que María tem do amor de seu amante. A forma como ela se apropria dos fatos e os combina abre possibilidades para que sejam analisados sob ângulos diversos, revelando suas facetas, pois ela lê nos olhos dos vizinhos que algo está errado. Presságios e pressuposições criam uma expectativa que será desfeita ao longo da trama.

Erundina²⁹: Te traje el espejo.

María: ¿El espejo? (...) Qué pretendes que haga aquí con eso?

²⁹ Erundina teme que María se machuque de forma letal. Mas esse temor aparece apenas no final da peça, perante a reação dela diante a traição de Julián. A serva jamais suportaria a capacidade da ama de atentar contra os próprios filhos. Ir tão longe que as palavras não poderiam descrever.

Erundina: Debes mirarte en él. (...) (*con sorna*): ¿Vas a ir al centro espiritista?

[...]

María: Entonces, tendré que llamar a Madame Pitonisa. Necesito un buen despojo.

Erundina: ¿Crees que sea cosa de brujería que Julián haya desaparecido de tu casa? ¿Vas a encontrar el motivo en las cartas de la baraja? (...) Mira que te lo he advertido. María, pon a funcionar tus cinco sentidos. Pero como si hablara con la pared. Ni caso. (*Como si volviera o hablar con uno persono invisible.*) Qué cabeza más dura. Es como una obsesión. (*A María:*) Por ahí se corre que hay cierta y determinada intriga de Perico Piedra Fina, ese tenebroso ministro de las fuerzas del mal.

[...]

María: Ah, infortunio. ¿Qué mal es el mío que los demás conociéndolo no se atreven a nombrar? ¿Qué mal, oh, sombra de las sombras? ¿Cáncer o tuberculosis? (*Rechazando una horrible visión.*) Lepra. ¿Será eso lepra? ¿Mi cuerpo ha sido tocado por las llagas del diablo? Oh, lepra, lepra, lepra (TRIANA, 1960: 90-94).

O diálogo implica a origem, atribuída ao fantástico e às forças sobrenaturais, de um mistério, e os relatos de María e Erundina vão se abrindo para interrogações relacionadas ao desaparecimento de uma pessoa. Impossível saber ao certo, mas não é impossível levantar hipóteses, pois o processo de produção de sentido estimula diversas opções interpretativas. Somos seduzidos pelo infortúnio da personagem e também desejamos, enquanto espectadores, fazer parte desse processo de desvendar o mistério em jogo.

A noite faz-se presente e se confunde com as sombras psíquicas, simbolicamente o grande mal que assola a vida amargurada de María. A dependência em relação a Julián corrói paulatinamente seu “ser” e as feridas do corpo e da alma dependem de um “remédio” superior à própria verdade. Esse remédio traduz-se na crença em uma ancestralidade anterior à própria colonização. Nesse sentido, se ela representa um grupo, faz-se necessário pensar que ela possui uma memória traumática destruidora dos “tecidos” culturais que se entrelaçam e constroem a história de um povo. Portanto, quanto há de memória histórica nas palavras de María e quais os indícios para a realização do infanticídio? Há uma escolha que é a negação de si: para ter Julián ela precisa se desconstruir enquanto sujeito histórico e se enquadrar no que a sociedade “branca” cubana esperava dela. Daí, acreditar no abandono é reconhecer que falhara em ter escolhido um homem que não nutre por ela o mesmo sentimento. Viver sem

Julián, aos olhos de María, não é possível. Ela encontra-se mergulhada na irracionalidade, naufragando numa paixão desenfreada pelo parceiro/marido desaparecido.

Para alertá-la e fazê-la despertar desse devaneio, temos a velha criada negra Erundina. Traçando uma breve análise do perfil da criada, temos diante de nós a ama de leite e responsável pela criação de María. Erundina é sábia, franca e experiente e revela sua preocupação com a saúde daquela por quem tem afeição. Mergulhada em um clima de misticismo e fantasia, María pretende realizar um *despojo* em prol do aparecimento de Julián.

Erundina não tem interesse em revelar para a sua senhora a traição de Julián³⁰, mas podemos presumir o caráter duvidoso do galego, pois este nunca fora o retrato de um companheiro ideal e, além disso, a proximidade dele só trouxera dor e sofrimento. Realista, ela reconhece o lugar e o papel que ocupa na sociedade cubana daqueles tempos; repreende a filha de criação por pautar sua existência nesse companheiro e, talvez por essa razão, também é a primeira a aludir ao *espelho* como o único elemento capaz de revelar a verdade e de promover a “regeneração” de María (DAUSTER, 1969: 4). Ela deseja que María se autorreconheça e vença seu terrível condicionamento à cegueira e ao sofrimento. Não obstante, María acredita apenas no potencial maléfico atribuído ao espelho e na capacidade de ele refletir, no lugar da imagem socialmente construída, a imagem que ela realmente possui. Reconhecer-se como é só seria possível, no entanto, a partir de um processo constituidor de uma memória que irá desconstruir as imagens criadas pelo processo de colonização que privilegia o branco em detrimento do negro.

Triana ainda elimina o distanciamento social entre a velha negra e a “mulata”, elas pertencem ao mesmo grupo subalterno hostilizado pela elite branca. Enquanto María tenta tornar-se uma senhora branca, Erudina encontra-se integrada no submundo dos “criolos” e

³⁰ Aqui temos uma pequena diferença entre as personagens da ama e da serva negra. Erudina canalizará sua energia para provocar em María o “reconhecimento” da própria condição de amante abandonada. A ama, por sua vez, tendo conhecimento do temperamento de Medeia incorporado em María, teme os resultados de seu grande sofrimento.

adere confortavelmente à própria condição, ridicularizando as tentativas da mulher que deseja adotar costumes, condutas e atos próprios de uma grande senhora. A linguagem utilizada por Erundina é coloquial, caracterizada pelo uso de termos e expressões do povo (CANCELA, 2001: 360) e ela reconhece a triste situação em que elas, as mulheres, e todos os marginalizados de Cuba se encontram. Ademais, lembrando-nos do contexto histórico, a revolução pretendia elevar à categoria de igualdade o povo antes considerado subalterno.

Chamam a nossa atenção as palavras de María, dirigidas a Erundina, quando esta tenta se aproximar de sua senhora: “¿Son esos modales los propios de tratar a una señora? Me has mentido, Erundina. Indudablemente no fuiste a un colegio de monjas. Tendré que vigilar la educación de mis hijos” (TRIANA, 1960: 92). Podemos notar que ela realmente aspira ser uma “grande senhora”, apesar de o contexto histórico praticamente anular essa possibilidade, tendo em vista o lugar que lhe competia por origem e nascimento, o lugar do subalterno. De nada serviriam seus esforços (tal qual Ismael) em se enquadrar para melhorar seu *status*. O comportamento de María, ao tentar se adaptar à sociedade elitista na tentativa de assumir um papel que não lhe competia, despertava, certamente, o riso. Afinal, fazia uso de uma sineta para convocar a presença de outra subalterna, Senhorita Amparo, preceptora de seus filhos com Julián.

María: ... Llamaré a la señorita Amparo. Es importante que reciba nuevas instrucciones. (*Se saca del pecho un silbato y un ramito de albahaca. Se santigua.*) Ay, los asuntos domésticos son una salación. (*Hace una llamada con el silbato*) (TRIANA, 1960: 92)

A sociedade cubana anterior à revolução é quase uma sociedade de castas, na qual tudo estava determinado pelo nascimento e onde poucas perspectivas de progresso social teria uma pessoa que nascesse pobre, mulata e mulher (STOLCKE, 1992: 29). Assim, ao ambicionar um posicionamento nessa sociedade, a mesma que lhe provoca o sentimento de inferioridade, ela choca-se contra as muralhas do preconceito. Mesmo que desejasse

atrevidamente tornar-se uma “senhora”, ela desconhecia os protocolos de uma mulher de posses, situação muito distinta da sua realidade social. Assim, mesmo negando sua raça e seu gênero sexual, ela seria o contraponto domesticado e dócil desses dois “temíveis” estereótipos.

Erundina: (*Abanicándose con un pañuelito y quitándose el sudor de la frente.*)

Tendré que llamar al doctor Mandinga o a Madame Pitonisa.(...) (*Grita*) Ah, ya sé.

Señorita: Qué susto. Vieja, aguante esos impulsos.

Erundina: Un bilongo (TRIANA, 1960: 95).

O discurso de Erundina agirá como um *phármakon* restaurador da vida obstruída de María. Sendo a linguagem essa droga (*phármakon*) ambivalente, tornam-se necessários os serviços de um médico (*phármakos*) para administrá-la. Nesse sentido, o *phármakon* revela os opostos de algumas dualidades que se relacionam com o corpo, bem como o papel do espelho (em sua inversão). O espelho é o veneno que encanta e engana, mas pode ser também o remédio e a salvação; é o *phármakon*. Nesse sentido, as questões voltadas para a tradição religiosa afro-cubana continuam em destaque. Erundina, como a grande maioria dos cubanos, está vinculada ao elemento racial, a *Santería*³¹, o espiritismo e também à fé cristã, incorporando os elementos da formação social e cultural do povo cubano.

Assim, a presença da Igreja Católica, como instituição religiosa oficial da metrópole, representava os interesses do reino de Espanha e se fez sentir desde os primeiros anos do processo de colonização. É claro que essa instituição tentaria promover a conversão dos africanos à fé cristã católica o que abarcava o batismo, a comunhão, o crisma, o casamento no religioso etc. Porém, na interação entre a fé católica cristã e os sistemas religiosos africanos

³¹ Vale acrescentar que, durante o processo revolucionário, desenvolveu-se entre os praticantes da *Santería* a crença que Fidel Castro valia-se dos Orixás para proteger sua própria vida. Segundo acreditavam os iniciados na religiosidade de matriz africana, algumas pessoas teriam o poder para evitar a morte, a doença, as maldições além de serem detentoras de outros poderes sobrenaturais. Para o povo, aos políticos que têm muitos rivais seria necessário se valer desse poder divino para permanecer um passo à frente de seus inimigos. É lógico que o líder de um pequeno país, tal qual Cuba, em conflito com uma superpotência exigiria múltiplas fontes de defesa (MILLER, 2000: 38).

temos a *Santería*, organizada à base das semelhanças formais entre os orixás e as entidades cristãs (DIANTEILL, 2000: 20-21).

Segundo Erwan Dianteill, o espiritismo, também comum entre os cubanos, se baseia na comunicação com os espíritos dos mortos, no caso em questão, os ancestrais. Assim, os espíritos que visitavam as pessoas durante as cerimônias eram frequentemente de escravizados e seus descendentes (2000: 22).

A *Santería*, por sua vez, enquanto sistema religioso quase sempre nadou contra a correnteza. Surgida em Cuba ainda durante o processo de colonização tem um amplo sistema de crenças e complexos rituais baseados na reverência e adoração aos orixás. Assim como no *Candomblé* brasileiro, na *Santería* a presença das folhas é fator marcante. A condição de religião marginal ainda lhe permitiu entrar em contato com os sujeitos considerados rejeitados pela elite cubana. Contudo, a discriminação contribuiu para o desenvolvimento de uma religiosidade significativa para grande parte do povo (PATTON, 2004: p. 23)³².

Assim, ao recorrer ao Doutor Mandinga e a Madame Pitonisa para tratar dos males de María, Erundina afirma que sua senhora sofre de “mal olhado” – ou seja, de um bilongo (FERNANDEZ, 2009: 133). Portanto, María não renascerá sozinha, somente através da ação dos “bruxos”, os *phármakeus* Madame Pitonisa e Doutor Mandinga, seu verdadeiro despertar se efetivará.

María também parece indicar, pelo menos inconscientemente, a condição de todas as mulheres cubanas, tendo ela como reflexo, além disso, ela não se conhece, não é dona da própria vida e nem tem controle sob a própria vontade. A tradição machista se ocupa de fazer perpetuar esse modelo de sociedade.

³² A Revolução, através do documento *Tesis y Resoluciones del I Congreso del Partido*, elaborado por Blas Roca, passou a condenar todas as manifestações religiosas como sistemas de manipulação e controle advindos de fenômenos considerados sobrenaturais e, portanto, exploradores da ingenuidade dos homens. Talvez por isso após 1961 as relações entre o Estado e os sistemas religiosos tornaram-se tensas.

María - ... Los demás deciden la conducta de una mujer... (*otro tono*). Desde que yo era así de chiquitica... (*Señala como medida la punta de un dedo.*) (...) ¿Por dónde iba? Ah. Sí, perfecto. La vieja Erundina decía: “La mujer es como una rosa. Nadie se atreve a tocar uno de sus pétalos. No se hable de ella. Contémplesela. Aspírese su perfume. Una palabra puede herirla de muerte” (TRIANA, 1960: 93-94).

Podemos inferir, a partir das palavras de María, a importância creditada à beleza física, a conduta e à fragilidade da mulher, e, ao afirmá-lo, converte-se, inconscientemente, na mulher enquanto objeto de desejo. Teríamos a reverberação da cultura patriarcal definindo o poder do homem sobre a mulher e a projeção desta como “coisa”. A sensibilidade feminina é transposta para uma bela analogia, a rosa. Tal comparação demonstra que, não obstante a fragilidade, também as mulheres são passíveis de ferir.

María retrata e situa a mulher negra no contexto cultural cubano antes do processo revolucionário se consolidar. É a imagem de um corpo conflitante entre o presente transformador e o passado nostálgico. Nota-se aqui seu esforço em se adequar, em aceitar a posição que lhe impuseram na sociedade. Isso, porque poucas eram as suas possibilidades de luta, poucas as suas armas contra o discurso dominante já cristalizado. Provavelmente, sentia as dificuldades de se recuperarem séculos de dominação, nos quais foram negados aos negros e as negras em Cuba daqueles tempos, a instrução, o direito à cidadania, à voz, e também o direito de escolha do próprio destino e da própria sorte. Ademais, o que estava em jogo não era exatamente a cor da pele, mas os seus significantes: a escravidão e o complexo de inferioridade (STOLCKE, 1992: 31).

Embora não explicitamente, a representação do feminino e os caminhos trilhados na construção do papel social da mulher em Cuba estão relacionados. Esse olhar dado à mulher traz ressonâncias do olhar de tempos primevos e de modelos de relação trazidos pelo patriarcalismo. O discurso do poder ainda articula estrategicamente diferenças raciais e sexuais, com o objetivo de colocar María na inferioridade, negando-lhe uma identidade singular. A linguagem é, portanto, o meio através do qual são construídos significados em

relação ao papel de María que, no final, se subverterá. Além disso, fortalecendo o exemplo do poderio masculino, teríamos Perico Piedra Fina e Julián como membros de uma sociedade patriarcal, que decidem o destino das mulheres em seu entorno. Ora, Perico proclamará María de variadas formas, ora elevando-a por sua pureza, doçura e delicadeza, ora rebaixando-a como uma bruxa em quem não se deve confiar.

Uma característica significativa de María seria sua sensualidade. Segura da própria beleza física, ela até mesmo despreza as mulheres menos atraentes e com poucos atributos; não obstante, por ironia, justamente uma mulher considerada por ela pouco atraente seria a nova esposa de seu amante/parceiro. Alguém que ela nunca consideraria uma rival. Obviamente, a partir desses pressupostos, podemos considerar que María possui o desejo inconsciente e, sejamos ousados em afirmar, o desejo consciente de se tornar branca, tentando imitar os comportamentos de uma sociedade elitista.

Ainda que a velha criada a aconselhe a cuidar dos filhos e esquecer o homem que lhe arruinara a vida, María decide enfrentar a verdade a respeito da traição e abandono de Julián perante o difícil interrogatório com a Senhorita Amparo. A mulher ainda resiste em comentar sobre o assunto, mas quando o faz, o fará com ironia e sarcasmo, divertindo-se com o sofrimento dos outros. A investigação para encontrar Julián continua e María encontrará, na voz maliciosa da Senhorita Amparo, a informação certa sobre o paradeiro do companheiro desaparecido.

María:... Julián ha desaparecido de casa hace por lo menos un mes.

Señorita - (*fingiendo*): ¿Desaparecido?

[...]

Señorita:... Es que no puedo arrepentirme luego. Usted cuando lo sepa tratará de vengarse.

[...]

María (*Riéndose. Histórica.*): ¿Vengarme? ¿Venganza? ¿Qué odiosa palabra has dicho? ¿Me has confundido con la mujer vampiro?

[...]

Señorita: Lo contaré como me lo contaron. [...] Que la mujer de Perico Piedra Fina se oponía.

María: ¿A qué se oponía?

Señorita: Al matrimonio.
María: ¿Al matrimonio de quién?
Señorita: ¿De quién va a ser? De su hija Esperancita.
María (*riéndose*): Al fin se casa ese trasto.
Señorita: Su padre, el viejo Perico, que era hijo de un coronel en tiempos de don Tomás, está chiflado con la boda..., y hoy por la tarde, Julián...
María (*casi en un susurro*): Julián.
Señorita (*con crueldad en lo sonrioso*): Sí, Julián, Julián Gutiérrez, hoy, por la tarde, va a contraer nupcias con Esperancita, la hija de Perico Piedra Fina.
María: ¿Qué se casa Julián con la hija de ese garrotero?
Erundina (*en un grito*): Ya.
Señorita (*caminando hacia el primer plano*): Yo no sabía si debía venir a darle las clases a los niños. Sospechaba que usted lo consentía... Hay tantos ejemplos... Pero...
 [...]
María (*como si hablara con otras personas*): María, ¿qué has hecho? Tenía que saber. [...] (*agotada*) Lo que tengo que hacer con el futuro. (...) María lo ignora todo. María siempre luchará. María quiere saber, saber, saber. (*Pausa.*) Ay, qué oscuro alrededor mío. Julián, mi hermoso Julián. (*Pausa.*) [...] ¿Será posible hallar un valor, una medida, o algo, llámese como se llame en este mundo? (*Pausa.*) Ando a tientas. Hijos míos. Enseñenme el camino. ¿Dónde está mi camino? ¿Dónde caraja está? (TRIANA, 1960: 95-98)

Senhorita Amparo afirma ter testemunhado uma conversa, e reportará a ela da mesma forma como lhe contaram; por isso faz insinuações, usa formas discursivas que remontam os fatos e relaciona-os para fundamentar uma terrível revelação: Julián está de casamento marcado com Esperancita, filha do dono do solar onde elas vivem, Pierico Piedra Fina, desafeto de María.

É possível perceber que Senhorita Amparo é conhecedora dos motivos que levaram Julián a planejar casamento com outra mulher de melhor condição financeira. Sugere que, por temor, não revelara o segredo antes porque pretendia evitar o inquérito. Todavia, carregar esse segredo impõe condições desagradáveis e desgastantes, assim, decidiu dividir (prazerosamente) com María, os fatos. Porém, se o objetivo do inquérito fosse apenas esclarecer, seu discurso deveria se ater ao fato e não a insinuações perversas, reveladoras por sua vez da inveja da outra. Amparo ainda insinua a “atual” condição de amante reservada a María, afinal, como ela própria afirma, há muitos exemplos de relações de concubinato, embora o comportamento fosse extremamente combatido pela Igreja (STOLCKE, 1992: 29).

Verena Stolcke estabeleceu uma diretriz importante para esclarecer como esses sistemas hierárquicos, pautados em conceitos como *raça*, se construíram a partir de relações sexuais e de gênero. No caso de Cuba, cita-se a forma como os homens da elite branca procuraram afirmar seu domínio através de um rigoroso controle da sexualidade e da conduta das mulheres brancas e do abuso sexual em relação às de tez mais escura, cujo *status* social era quase sempre inferior (Idem: 31-32). Por outro lado, a honra masculina era quase inquebrável, condição que não se perderia caso o homem tivesse (ou mantivesse) casos extraconjugais com mulheres de *status* inferior ao seu, no caso, Amparo se referia à situação de Julián e María.

Apesar de todo o sacrifício que fizera em nome do homem que amava, fora abandonada sem uma palavra de adeus. Desolada, ela ainda dirige-se a si mesma como se tratasse de outra pessoa e o desdobramento de sua personalidade ocorre em condições nas quais ela opta por não ser ela. Está cega e sozinha, perdida como em um labirinto às escuras. Ao olhar-se no espelho, ela reconhece a falsidade da própria imagem e o ridículo de sua situação. O amor lhe é, porém, um estigma, uma sombra que lhe obstrui o conhecimento de si mesma, a liberdade e a honra. Ela faz uma declaração de amor ao marido enquanto recorda-se do quanto Perico Piedra Fina já a fizera sofrer com outras intrigas.

Além disso, levando-se em conta o contexto religioso afro-cubano, há que se destacar, para fins interpretativos, a invocação de María: se ela está perdida, precisa ser socorrida pelo Orixá das encruzilhadas (SÁLAMI; RIBEIRO, 2011: 150). Exu lhe mostrará, provavelmente, o caminho. Caso contrário, ela correrá sério risco de se perder para sempre, de sufocar sua memória social reprimida. Nesta linha, o movimento libertário de Exu, vai “abrindo os caminhos”, forjando passagem, “abrindo alas”. O corpo africano de María entra em movimento.

Sem querer dar-se conta da própria imaturidade emocional, mergulhada num mundo de ilusões que criara para si mesma, um “espejismo”, ela ainda teima em não reconhecer a verdade dos rumores sobre Julián: “María (*Riendo*): La verdad. Erundina busca la verdad. Erundina intenta engañarme buscando la verdad. La verdad se vende en la esquina, en la bodega del chino Miguel” (TRIANA, 1960: 91). Daí, o próximo passo seria penetrar nas profundezas do espelho inexplorado. Por ela ter se mantido anos construindo uma imagem falseada, pautada pelo fascínio da branquitude, o espelho a convida a desbravar seu reflexo e mergulhar onde ela ainda não enveredara. María demarca, dessa forma, o que representaria a inferioridade psíquica das mulheres e dos homens negros que viviam em Cuba. É como se, dentre outras possibilidades, ao mirar-se no espelho, ela resgatasse temas como: o ser negro e a identidade cubana, ou seja, a visão dos negros e de seu papel na sociedade. Tamanha ousadia poderia atrair consequências funestas, mas só assim ela poderia inspirar o respeito social tão almejado. Seria preciso a antiga imagem “morrer” para que houvesse o nascimento de uma mulher que teimava em permanecer no útero colonial.

O que pretendemos afirmar é que o *corpus* africano de María, para o bem ou para o mal (o próprio *phármakon*), quando em cena, se expõe e se transforma no discurso que enuncia. É o mesmo corpo que, estigmatizado pelo racismo, representa a marca da discriminação. Por outro lado, também virá a ser instrumento de afirmação de sua identidade no embate com os opressores, seja Perico ou Julián, num demorado processo de tomada de consciência.

María (*Gritando*): Mentira, mentira. Me están engañando. Déjenme sola. Julián me ama. Julián es mi marido. (*Pausa*.) Pero, ¿cómo se atreven a tanto? Si siguen corriendo esa bola entonces estoy perdida. ¿Están conmigo o no están? (...) ... Erundina. ¿Dónde esta el espejo? (...) ¿O será cierto que verdaderamente tengo un chino encima? Oh, no me persigas, Chino de Cantón. (*Pausa. Desesperada*.) (TRIANA, 1960: 101).

A negativa em reconhecer que fora abandonada traz profunda dor a María. Ela também fizera muito por Julián e por isso é tão difícil aceitar que ele, como tantos outros homens brancos daqueles tempos, só a tomou por amante. Para caracterizarmos María, será preciso insistir no contexto religioso em que está inserido o texto de Triana, cujo título, a alusão ao espelho, tem conotações religiosas. A divindade também seria um dos eixos propulsores desse renascimento e a referência às divindades de matriz africana não poderia ser esquecida. Através da voz de Erundina, invoca-se o orixá Xangô, relacionando-o ao caráter de María.

Erundina: ...Cuando regreso, ya María ha desaparecido. Ni que hubiera hecho un pacto con Changó. Me tiene nerviosa. No te entiendo, no te entiendo, qué va. (Transición.) Bueno, qué ilusiones me hago. Entenderla. ¿Cuándo he sabido yo lo que asa por esa cabeza de adoquín? (TRIANA, 1960: 104)

Quem grita por *Xangô*³³ é sempre aquele que se acha injustiçado. Na dimensão divina do panteão, iorubá *Xangô* é o “senhor do raio e do trovão (...) o fogo não domesticado, (...) é a água ao lado do fogo no centro do céu” (LEITE, 2008: 139). Configurado em uma poderosa dualidade, é simultaneamente o fogo destruidor e a chuva refrescante. Senhor da justiça é a divindade que usa um *oxé* – machado que corta dos dois lados.

María: ...Erundina. ¿Dónde esta el espejo?

[...]

María: Sí, el espejo. (*Erundina intenta levantarse.*) Espera. (*Como si viera o Julián dentro del público.*) Julián ¿Eres tú, Julián! Ay, qué alegría. Hace un instante estuve hablando de ti. Me paso la vida repitiendo tu nombre. Erundina me lo reprocha. Ella es vieja y no entiende. Yo le digo: Julián me ama. Julián es mi marido. Julián es el padre de mis hijos. Mi destino es Julián. (Sonriéndose.) Ella no recuerda lo que es el amor; (*Como si fuera a abrazarlo.*) ¿Qué me importa lo que soy yo y lo que era, qué me importa la libertad, si soy la dueña de tus brazos? (*Gesto como si Julián la rechazara.*)

[...]

María: Olvidemos las cosas desagradables. La vida es bella. Estos días de separación me han servido de mucho. He comprendido que eres tú la razón de mi vida. Trataré de ser más complaciente. (TRIANA, 1960: 101-103).

³³ Xangô lembra em muito o Zeus grego, assim como seu correspondente, é uma divindade ligada à força e à justiça, detendo poderes sobre raios e trovões e demonstrando, nas narrativas a seu respeito, uma intensa atividade amorosa.

Triana busca integrar a cultura africana à cubana e, por consequência, integrar o negro à nação; integração que deve ser entendida como incorporação subalterna, dado que os negros vão ser incorporados como extrato inferior da sociedade cubana. A *nulidade* de María encontra-se confirmada, dentre outras, na seguinte passagem “María:... ¿qué me importa lo que soy yo y lo que era, qué me importa la libertad si soy la dueña de tus brazos?” (Idem: 102). A personagem está aflita por não conseguir mudar o seu ser, a sua alma, e desespera-se por concluir que tudo poderá ficar igual: seu ser interior e exterior.

O enunciado de María, ironicamente nos apresenta um importante pressuposto: a imagem que ela fazia de si mesma e de sua ancestralidade, fazendo-nos supor que o seu ser *africano*, submetido a essa dupla pressão que a afastava de sua cultura, tornou-a um ente invisível, um osso inominado da história, exposta ao perigo da *despersonalização* completa da sua condição humana e/ou à perda irreversível dos *restos* de sua cultura. María ocupou, então, o lugar de obediência ao lado de seu marido, visto que sempre lhe fora atribuída uma inferioridade em relação a Julián.

Desta forma, através de sua primeira enunciação, María legitimava a superioridade de seu companheiro e assegurava o poder dado a este sobre sua vida. O papel social relegado a ela, ou pelo menos o que ela acreditava possuir, seria o de esposa, dona de casa e mãe. Assim, ela própria foi construindo um olhar sobre sua identidade. María foi presa nessa rede profundamente fortalecida de normas e padrões culturais, tendo predeterminado seu lugar na sociedade e sendo obrigada a ocupar uma posição como ser humano de segunda categoria, sem direito a ter voz ativa, cabendo-lhe apenas o papel da maternidade e de subserviência ao homem.

Em virtude da dor profunda que a acomete, María sofre uma alucinação e quer acreditar que enxerga Julián através do espelho. Ela dirige-se à plateia e fala com Julián como se este estivesse presente. Nesse caso, “a alucinação seria uma espécie de ‘percepção interna’

que acontece como se o objeto estivesse realmente presente” (FORTES; CUNHA, 2012: 148). Essa “miragem” ou objeto seria Julián, e a alucinação produziria uma María oscilante entre aquela construída para agradar Julián e a que precisa se libertar. Nesta alucinação, o desejo vence a realidade e “ocorre a realização efetiva do desejo, ainda que esta seja parcial e provisória” (Idem: 148). Isso demonstra o quão daninha é a dependência emocional e absoluta de María em relação a Julián. A presença do homem amado é materializada como forma de representação do desejo que clama pela presença dele.

Outra faceta da personalidade complexa de María é o seu sentimento de culpa. Ela sempre derreteu-se em mimos para com Julián, querendo esquecer o ressentimento e a humilhação sofridos só para tê-lo de volta. Ela se sente culpada pelo próprio abandono e este é, aliás, um comportamento recorrente de uma mulher maltratada, como se ela estivesse constantemente em dívida. Porém, esse sentimento verte-se em direção aos fatos do passado, quando ela abandona o pai doente e permite que o irmão seja responsabilizado em seu lugar por um crime, o que o leva à morte. A traição de María em relação ao pai não possui a mesma medida que a de Medeia em relação a Eetes. Porém, ambas, com o objetivo de agradar ao amado, se comportam causando sofrimento aos familiares, conduzindo-os à morte ou à tristeza.

Para se libertar desse mundo “aparente”, María precisa revisitar sua ancestralidade e o faz através dos rituais religiosos afro-cubanos. A busca pelo espelho será, portanto, a válvula de escape desse mundo de maravilhas às avessas que ela construiu ao lado de Julián, mas que apenas ela reconhecia como tal.

Señorita:...Lloraba y decía: “El espejo, el espejo”.

Erundina (*Para sí*): Ay, cómo se atreve..., cómo se atreve..., cómo se atreve... ¿La habrán tirado al mar? ¿Habrán sido comida por los tiburones?...

[...]

Erundina: Ay, María. ¿Qué va a ser de tus hijos? (*Desesperada, dando vueltas*) ¿Qué va a ser de esos niños? ¿Qué va a ser de mí? Ay, María, ¿qué destino es el tuyo? (*Gritando*) ¿Dónde está el espejo? (TRIANA, 1960: 106-107).

O espelho destaca-se por converter a ilusão psicológica, que consiste não mais em duplicar um acontecimento ou mundo, mas a ela própria. O espelho é o único recurso capaz de desmentir ou afirmar os rumores sobre o paradeiro de Julián.

Enquanto isso, o coro anuncia a chegada de Perico Piedra Fina e Julián. O coro entoava um canto fúnebre que não combina com o sentimento dos dois homens que comemoram as núpcias (Ibidem: 108). Então, María decide envenenar pai e filha com a ilusão de recuperar o amor do ex-amante. Ela presenteia Perico com uma botija de vinho envenenado num sinal de trégua, enganando sua vítima. Este, acreditando que a mulata concedera-lhe um gesto de gentileza, aceita o vinho de bom grado. Ele toma a garrafa em suas mãos e percebe que sua filha bebera quase todo o líquido, restando-lhe apenas um gole, o suficiente, porém, para realizar o intento da mulata ultrajada. Julián compreenderá mais tarde que sua noiva e seu sogro foram envenenados pelo vinho oferecido por sua ex-amante.

Perico: ... María tuvo un gesto amable. No esperaba que reaccionara de esa forma. Ella que tiene fama de ser una fiera. Lucía tan blandita... (*Sonriente y sarcástico*) Regalarme una botella de vino. Linda botellita... (Ibidem: 111)

Diferentemente de Medeia – que não desejava o regresso de Jasão ao lar, e cujo crime era atentar contra a vida da nova esposa de Jasão, levando, gloriosamente, o rei como brinde – o alvo e as intenções de María são outros. Pelas indicações, acreditamos que Perico era seu primeiro alvo, pois o vinho estava direcionado a ele, mas sua primeira vítima é a noiva, Esperancita. Momentos antes de morrer, Perico toma conhecimento da morte de sua filha; ensandecido, reconhece que fora enganado pela amante traída, mas é tarde para lágrimas, para fazer voltar o tempo.

María espera pelo retorno de Julián, uma vez que acredita na ilusória vitória sobre seus inimigos: “He ganado la partida. Voy detrás del espejo, Perico Piedra Fina. Ahora a Julián le queda el regreso. (*Risa sarcástica*) La locura o la muerte. (*La risa se convierte en algo*

horrible, implacable.)” (Idem:-114). O espelho estará entre eles, ela enganara Perico, embora a cena não seja representada. O que temos é a informação que ele receberá de presente, como trégua, o vinho preparado pela própria mulata.

Não obstante, o objetivo do crime cometido por María era o retorno de Julián. Os acontecimentos posteriores demonstrarão que o crime dela fora sem efeito. Seu amante não retornará para teus braços. Assim, para libertar-se do sofrimento, é preciso renegar a vida que escolhera para agradar Julián e promover o próprio renascimento que, por sua vez, estará condicionado não pela morte de Julián, numa cerimônia *vodum*, mas pelo filicídio premeditado.

María:... ¿Y mis hijos? ¿Quién puede borrarlos? Ellos están ahí. Gritan, piden, exigen, reclaman. A eso hay que enfrentarse. (*Pausa. Da unos pasos hacia el primer plano del escenario. Por un instante se transforma. Dulce. Íntima.*) Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián. No sólo yo... Ellos también necesitan a Julián. El destino es Julián (TRIANA, 1960: 118).

A enunciação de María é uma resposta aos seus ancestrais e a si mesma. O *eu* não é apenas aquele que se enuncia como *eu*, mas é o porta-voz de muitas outras vozes. O poder das palavras ecoa no enunciado de María: “(*Evocando el pasado. Obsesionada.*) [...] yo no pude aguantar, sus palabras me envolvían...” (Idem, p. 118). Agora não é mais María que se encontra em perigo; a vingança empreendida por ela será tão terrível quanto os atos de Medeia, Virgínia e Ismael. Erundina, emocionalmente envolvida com María, tem os meninos como netos, e teme um final trágico, envolvendo-os.

Por fim, ela não é capaz de sentir amor, mas talvez um amor acima das palavras, que exige um sacrifício final, motivado paradoxalmente pelo ódio. Seu gesto ritual promove seu renascimento a partir dos espelhos. Inúmeros espelhos que a cercam e a constituem em sua magnitude assassina. Desta forma, tomada pela cegueira da paixão, ela se recusava a enxergar

o Julián capaz de abandoná-la e traí-la. A trama prossegue, e, na tentativa de resgatar María, as personagens dialogam simultaneamente, criando uma atmosfera confusa e inquietante:

Simultáneamente.

María (*a Madame*): Mi hermano siempre me aconsejó desde el principio; él veía lo que venía...

Madame: ¡Com razón!

María: ..., y papá y Erundina y Salustiano...

Madame (*rápido, interrumpiendo*): No me vas a negar que yo también...

María (*rápido, interrumpiendo*): Sí, Madame. Lo sé y se lo agradezco. Pero yo ...

Madame (*secamente*): Acepta y olvida. (*María se levantó.*)

Doctor (*invocando*): Por las parrillas al rojo vivo y las calderas de aceite y las tumbas que se abren y los muertos que se levantan y el horror que sobrevive y el sufrimiento y la guerra y la muerte. Por el espanto, las pesadillas y Belzabuth ... (*En un grito.*) Luz y progreso para el alma en pena (Idem: 118).³⁴

As palavras proferidas por Doutor Mandinga representam os cantos ancestrais típicos da própria oralidade religiosa afro-cubana. María reconhece que, se continuar se arrastando, ela não será capaz de se reconstituir em sua humanidade. Ao entender o que se passava, ao se localizar no mundo, ao ver-se no espelho e ver-se como “outra”, ela conquista sua dignidade. É, pois, mais importante ser ela mesma que aguentar e pagar o alto preço para ter Julián. Além do mais, os resultados da morte de Perico e Esperancita não atendem aos objetivos esperados.

Como mulher do povo, ela crê na magia e nas cerimônias de adivinhação da *Santería*. No espelho de suas memórias, com a conseqüente necessidade de aniquilamento para chegar a ser, em seu desejo de nascer em sua individualidade, María deverá ir além da vingança. Isto implicaria punição e negação, dividindo-se ela entre o que é e o que construíra para se iludir através do espelho (CANCELA, 2006: 101).

Os “bruxos” a aconselham a deixar a escuridão e buscar pela luz, atitude possível apenas se ela eliminar Julián de sua vida (TRIANA, 1960: 118). Porém, Triana não consegue escapar do estereótipo religioso, quase sempre atribuído aos rituais de matriz africana, e, assim, o tom de malefício e a referência a forças demoníacas aparecem nas invocações de

³⁴ Reproduzimos o fragmento tal qual está no texto original de Triana.

Doutor Mandiga. Isso é explicado porque no senso comum, através da Inquisição e do pensamento herdado do processo de colonização de matriz cristã, normalmente se atribuía:

... as artes diabólicas dos assim definidos como 'feiticeiros', ou sua capacidade de fazer mal através de meios ocultos, de ervas, rezas, encantações, mau-olhado, imprecções. De fato, todas as formas de paganismo e práticas mágicas, mesmo inofensivas e até benéficas – o curandeirismo inclusive – seriam reduzidas à categoria de 'maleficium' pelos inquisidores (REIS, 2008: 128).

A breve referência às sepulturas também não pode ser desconsiderada. A sepultura é uma edificação cemiterial onde os mortos são representados pelos vivos, funcionando também como a materialidade da morte no mundo dos homens. Neste caso, é o local de reencontro de María com os seus ancestrais e com o sagrado. Talvez, no contexto da peça, represente a porta aberta para um mundo dos Orixás e uma forma de lembrar que a antiga María precisava morrer para que uma nova mulher renascesse.

Os golpes de tambor devem ser compreendidos como o renascimento de María, indicando os seus batimentos cardíacos. Ela se reconhece enquanto corpo, vida e vontade. Esse reconhecimento apresenta-nos a protagonista como corporeidade teatral, imanente das situações de sofrimento, desperta das possibilidades não aproveitadas, dos afetos perdidos e das fronteiras não ultrapassadas (LEHMANN, 2007: 319).

María: Ahí, desnudo, mirándome con rabia, apretándome el cuello, rechazándome, humillándome... ¡No importa! ¡Es él! ¡Imagínate lo que he sufrido!
[...]

María: Siempre he creído que valgo poco caso, al menos, eso es lo que me ha dicho, no una vez sino cien, cien mil. Y eso me hace perder los estribos; y yo quiero romper y le grito y le exijo y le digo que no volveré a verlo nunca más y él me dice que sí, que si yo le digo eso es lo que hará; y se queda como si ni lo más mínimo hubiera pasado, pero no puedo resistir y vuelvo, aunque haya jurado un millón de veces que no lo haría, y lo busco y le exijo y le digo que sí, que él tiene razón, que soy una estúpida, que él es mil veces mejor que yo... (TRIANA, 1960: 117-118)
[...]

Madame Pitonisa: ¿Y tú ? Dime, ¿cuál es tu sitio ? (*Pausa breve*) ¿Es tu destino ese triste papel de andar siempre en el vacío, en el aire, pendiente de sus deseos, de sus mezquindades, de si llega, de si está con otra, de no saber nada de nada ? ¿Acaso tu destino es ése, nada? (TRIANA, 1960: 119).

O sentido desse enunciado estará determinado pela interação dessas vozes, representantes de diferentes posições sociais e ideológicas na sociedade cubana (BENVENISTE, 1989: 88-89). No caso dos filhos que ela mata no final, ela não se vê refletida neles, portanto, eliminar Julián é insuficiente, ela precisa cortar o maior elo entre os dois: os filhos. Tudo que a rodeia lembra-lhe Julián. Os filhos são também o espelhamento dele. Assim, ela somente recomeçará a sua vida a partir da morte dos meninos.

María (*desesperada*): (...) ¿Y mis hijos? (...) (*Pausa. Da unos pasos hacia el primer plano del escenario. Por un instante se transforma. Dulce, íntima.*) Cada vez que los veo, veo la imagen de Julián. Ellos son Julián. No sólo yo... (...) Al fin comienzo a ver claro, Madame Pitonisa. (*Madame Pitonisa no se mueve.*) Tú tenías toda la razón. Mi destino no es Julián. ¿Dónde está el espejo? (*Gritando:*) Erundina, Erundina. (*Comenzando a reconocerse en el espejo.*) Tengo un cuerpo. Aquí está. Ésa es mi imagen. (*Se burla amargamente.*) Mi cuerpo es el espejo. (*Comienzo a reírse.*) El espejo. Ahí está señalándome lo que debo hacer, diciéndome: “No tengas miedo. Ten confianza. La vida, tu vida es lo único que posees y lo único que vale”. ¿Cómo es posible que hayas estado ciega durante tanto tiempo? (...) (*Su riso es como un estallido de locura.*) (...) Ah, si supieras, Julián..., si supieras que ya no te deseo, que ya no representas nada (*Largos carcajadas.*) (TRIANA, 1960: 119-120)

Agora, María começa a reconhecer quem realmente é, que o importante é a superação do medo e da humilhação. Julián é um fantasma a ser dissipado. O corpo de María, antes metaforicamente morto, ressurgue das cinzas da morte simbólica. Ela rompe definitivamente com Julián, assassinando-lhe os filhos. A fim de se reconstituir, ela volta-se contra a antiga María humilhada. Valendo-se dos estudos de David Le Breton, é possível compreendermos o enunciado de María a partir da seguinte perspectiva:

A condição humana é corporal. O corpo não é apenas um suporte. Ele é a raiz identificadora do homem ou da mulher, o vetor de toda a relação com o mundo, não só pelo que o corpo decifra através das percepções sensoriais ou da sua afetividade, mas também pela maneira como os outros nos interpretam diante dos diferentes significados que lhes enviamos: sexo, idade, aparência, movimentos, mímicas, etc. Por meio do corpo, o indivíduo assimila a substância da sua vida e a traduz para os outros por meio de sistemas simbólicos que ele divide com os membros de sua comunidade (LE BRETON, 2008 – Entrevista)³⁵.

³⁵ Entrevista publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, 05 de fev. de 2008.

Nesse momento, temos uma cena de “reconhecimento”. O corpo de María revela-se, é o próprio espelho, é um corpo que tem memória e mistérios; ao mesmo tempo em que desnuda e cobre. É a María dos ancestrais que aniquila a María construída pelo processo histórico da colonização. Ela reconhece que através do corpo pode ser vista e julgada, mas, sendo assim, que seja vista e julgada pelo que realmente é.

Precisamos, a partir do autocondicionamento de María, “entender como o corpo/rosto foi construído, representado e vivido, e principalmente, focalizar o corpo/rosto enquanto processo” (MATOS, 2012: 16) histórico, cuja intenção foi construir uma identidade pautada nos estereótipos de inferioridade. Agora, é o espelho o único capaz de mostrar o corpo/rosto por detrás da maquinação elitista que pretendia condicionar María numa eterna situação de passividade. Ela deveria, a partir do espelho, realizar o próprio “parto” e refletir sobre as condições desse corpo/rosto, cujos olhos viviam na eterna luta contra a imagem que não desejava ver.

É preciso se colocar fora de si para se tornar você mesmo, tornar mais significativa sua presença no mundo. A interioridade é um trabalho de exterioridade, que exige retrabalhar ininterruptamente seu corpo para aderir a uma identidade efêmera, mas essencial num momento do ambiente social (LE BRETON, 2008).

María retrata e situa a mulher negra que ela é, no contexto cultural cubano. É a imagem de um corpo conflitante entre o presente transformador e o passado nostálgico. Agora, depois de atravessar provações, provocações e enveredar por momentos em que a alucinação toma conta de seu ser, María vale-se da palavra para justificar o assassinato que está prestes a cometer. Para tanto, ela precisará colocar-se fora de si, falar em terceira pessoa para se tornar quem realmente ela é. Ela precisa, corajosamente, empreender uma luta interna e vencê-la, reconhecer quem está no espelho e renascer em sua amplitude.

María: (...) Es necesario que me levante contra esa María que me arrastra y me humilla. (Se levanta.) (...) Yo soy la otra, la que está en el espejo (...). (*Enérgica.*)

(...) Ahora no tengo miedo. (...) Ahora sé qué soy (*Breve riso histórico.*) Que soy, que ya no existen ataduras, ni temores, ni humillaciones, porque sólo sabiendo, yo soy yo; que ya no me importan ni el bien ni el mal, que toda esa patraña la he borrado; ahora soy; que tus brazos, Julián, que tu cuerpo, Julián, son una triste historia; yo que he estado aferrándome a un fantasma, que necesito la vida, sí, la vida: en el horror; en la sangre, en la ternura, en la indiferencia, en el crimen. Sé que necesito la vida, que este cuerpo me empuja hacia la vida, que antes estaba muerta y que ahora soy María, soy yo. (*Pausa. Repentinamente ausente.*) ¿Dónde están mis hijos? (*En un grito.*) Erundina. (*Pausa. Otro grito.*) Señorita Amparo. (*Pausa.*) ¿Dónde se han metido? (*Pausa. Con odio, pero tranquila.*) Me vengaré Julián. No podrás detenerme. (...) (*Gritando.*) Mis hijos. ¿Dónde están mis hijos? (*Pausa. Otro tono.*) Ahora no es el amor; o quizás, sí; un amor que va más allá de ti y de mí y de las palabras; un amor que exige el sacrificio y el odio; un amor que lo destruye todo para siempre empezar de nuevo. (*Pausa largo.*) Silencio. Ahí están mis hijos. Que nadie los despierte. Julián ha muerto y ellos seguirán dormidos para siempre. (*Hace gesto de silencio.*) Mi vida empieza, Julián. Mi vida empieza, hijos míos. María se ha encontrado. (*Como si viera aparecer multitud de espejos en el escenario.*) Un espejo, ahí. Un espejo, allí. Otro espejo, aquí. Estoy rodeada de espejos y yo también soy un espejo. (*Se ríe. Pausa.*) Silencio..., y es tanta la sangre. La sangre... (*Con un repentino temor.*) ¡Ay, que me ahogo en la sangre..., que me ahogo en un patio de sangre... (TRIANA, 1960: 118-121).

A personagem defronta-se com suas próprias falhas, fazendo o possível para admitir seus erros, consciente de que precisa vencer a humilhação pela qual está passando. Falando com a outra que existe dentro dela, assume não ter conhecido antes sua própria natureza e suas fragilidades. María, por fim, encontra a si mesma, confrontando o estigma e as marcas de sua marginalidade.

De mulher submissa, se converterá em Medeia, a que estava no espelho. Evidentemente, há mostras de sua inteligência e rebeldia, porém, por ser mulher, oprimida pela construção secular de estereótipos negativos, havia se conformado com a imagem falsa de si mesma, baseando sua estima apenas na beleza física, na sensualidade e na capacidade de realizar todos os desejos de Julián, dessa forma anulando-se. Agora, através da morte de seus filhos, assinala que, ao enfrentar o espelho, ela consegue entender a virtualidade de sua imagem, construída a partir de um histórico pautado pela colonização (CANCELA, 2001: 304). A personagem dialoga consigo mesma, relembrando seu passado. Talvez, nesse exemplo, ela esteja falando consigo mesma e também com outra entidade presente na cena: possivelmente um Orixá. Há um claro tom de reclamação de um “eu” para um “tu”.

Interessante notar que María passará por uma metamorfose em cena, pois se desloca de uma condição submissa, situação na qual não controla sua personalidade, evoluindo para a de transgressora. Julián, a exemplo de Jasão, vai de encontro aos filhos:

Julián: (...) Vengo a buscar a mis hijos. Son míos. Me los llevaré lejos, muy lejos, a un sitio donde la imagen de este solar sea una borrosa pesadilla. (...)¿Qué has hecho, María? (*Llorando.*) ¿Qué has hecho?

Comienza un toque de tambor. Los personajes del coro se levantan al compás de la música y van rodeando a María, que intenta escapar. Esta escena debe sugerirse: no hacer hincapié en la danza.

Coro (contando furiosamente): Asesina. Asesina. Asesina. Asesina.

Los personajes del coro entablan una lucha desesperada con María, que se defiende. Los personajes, uno o uno, tratan de vencerla. María lucha frenéticamente.

María - (*tenso, jadeando; en un grito salvaje*): Soy Dios.

Los personajes del coro la ven caer vencida. La arrastran hasta el primer plano; luego, horrorizados, la levantan como un trofeo (TRIANA, 1960: 124).

A solução final do conflito possui inegável relação com a peça de Eurípides. O grego usa o *deus ex machina* que paira sobre o cenário para desvendar a trama e levar Medeia embora com os corpos dos filhos nos braços. María, após o infanticídio, está completamente fora de si, intitulado-se uma deusa. Assim, em Triana, o coro, chamando-a de assassina ao som dos tambores, a carrega como um troféu a exemplo do *deus ex machina*. Isso resolve o final da obra do autor cubano de maneira inesperada e surpreendente, porém sem nos dar uma explicação final para o que sucedera a María.

Ela se vê obrigada pelas circunstâncias a buscar o conhecimento de si mesma num processo que não é fácil e que passa por etapas como a negação, a aceitação da situação real, a esperança de que tudo volte a ser como antes, a aceitação definitiva e, por fim, a única saída possível: a destruição do outro, Julián, o que se converterá na morte dos filhos; pois é parte da realidade de sua própria vida.

Em Triana, a maternidade eleva-se metonimicamente ao papel de nação. María precisa eliminar os últimos resquícios que a prendiam ao passado colonial: os filhos mestiços, porém brancos. A peça cubana, por exemplo, exalta os ideais de pureza racial sustentados pelo

matrimônio. Temos implícita o procedimento racista que tenta impedir o “entrecruzamento” racial: o matrimônio era um mecanismo usado para a manutenção da supremacia branca e estava reservado para pessoas “iguais” com poder e *status* social representados pela cor da pele, assegurando-se, assim, o “sangue” puro. O casamento possuía, portanto, leis rígidas aplicadas pelo Estado e pela Igreja (STOLCKE, 1992: 37-41). O batismo assegurava a linhagem e a ascendência das pessoas como forma de garantir a “pureza” da raça.

No caso cubano, para as mulheres negras inseridas em uma sociedade racista, machista e socialmente hierarquizada, não havia outros espaços, a não ser, viver “escanteadas” como amantes. Além disso, essa mesma sociedade as enxergava como transgressoras que ultrapassavam as fronteiras do espaço doméstico e da castidade, donas de um comportamento inadequado e escandaloso, imorais, sem honra, promíscuas, cuja sexualidade era estigmatizada. Reforçava-se a inferioridade dos negros e impedia-se sua mobilidade social. Também na Grécia antiga era desaconselhável o casamento de cidadãos com bárbaros.

O casamento inter-racial representaria uma possibilidade irônica de redenção para muitas mulheres negras e mestiças. Uma possibilidade negada à María, relegada ao papel de amante de um homem branco, pois, considerada corrompida e manchada pela herança negra, ela não poderia se casar com Julián.

Em Triana, María “replica” (ao olhar-se no espelho) sua identidade partida entre heranças contrapostas: a africana e a hispânica, reafirmando a condição alegórica e esquizofrênica de uma personalidade em conflito. Ao mirar-se no espelho, a visão de María, representa todo um sistema social. Quando ela se contempla, não se vê em sua totalidade, mas apenas sua autorrepresentação figurativa, já que o espelho poderá oferecer tanto o inverso quanto a projeção de si segundo a sua própria perspectiva.

A imagem idealizada é um meio de evitar a infelicidade, ou seja, ao se crescer acreditando que não se é suficientemente bom para ser amado pelo que se é, procura-se

desesperadamente igualar-se a uma imagem criada de como se deveria ser. O esforço contínuo para sustentar essa versão idealizada é responsável por grande parte dos problemas de María. Assim sendo, é importante a descoberta sobre quais bases construiu sua imagem idealizada e como ela deu origem ao sofrimento e à frustração em sua vida. Descobre-se que o resultado dessa imagem fora exatamente o oposto do que ela esperava. Esta descoberta, apesar de dolorosa, possibilitará a reavaliação de sua postura frente ao mundo e a ajudará a tornar-se mais íntegra com menos tensões.

Tais tensões refletem-se “não só nos modos como o negro era olhado pelo outro, mas também na maneira como os negros olhavam para si mesmos” (PEREIRA, 2001: 39). A identidade com a qual María se identificava, e que, por tanto tempo, estabilizara o seu falso mundo social, entra em declínio, fazendo surgir novas identidades a partir da sua própria fragmentação materializada em seus reflexos no espelho. Ela deixa de ser uma imagem unificada para resplandecer a diversidade cubana. Esta María fragmentada – composta não de uma única, mas de várias identidades, algumas contraditórias ou não resolvidas – renasce a partir da morte dos filhos. Podemos considerar que a identidade muda de acordo com a forma como María é polifonicamente interpelada ou representada (HALL, 2005: 8). Ela tornou-se “individualizada”, processo que, às vezes, é descrito como se constituísse a mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diversidade cultural. A reação de Maria configura-se como estratégia de resistência aos colonizadores: apropriando-se dos signos que efetuam a dominação e retrabalhando-os, questionando-lhes a naturalidade, a fim de assegurar a inserção e a sobrevivência em uma sociedade injusta e hostil.

Embora não tenhamos, especificamente, passagens no texto do autor cubano nas quais María persuade pelas palavras o “outro”, e mesmo em que ela engane Perico, presenteando-o com o vinho envenenado, notamos que a principal figura a ser persuadida é ela mesma. Nesse sentido, consideraremos o enunciado de María sob a forma de um monólogo, o principal

representante dessa poderosa retórica por meio da qual ela consegue modificar a olhar sobre a própria condição e compreender que a imagem, a que ela acredita ser a ideal, não passava de uma ilusão. Daí, ela torna-se verdadeiramente consciente quando se coloca contrastivamente diante de si, pois, em seu diálogo consigo mesma, há um “*tu*” que se torna um eco do próprio “*eu*” (BENVENISTE, 1989: 87). O espelho era, pois, o veneno que ela precisava converter no remédio para a reconstrução da vida que precisava constituir daquele dia em diante.

CAPÍTULO IV

FIGURAÇÕES ESPELHADAS:

A VOZ DO CORO É A VOZ DE QUEM?

E mais uma: Medeia não é de carne e osso como nossos criminosos: é apenas um mito, criado para simbolizar a espelhar esse lado escuro da natureza humana, para que possamos refletir sobre ele e transformá-lo.

Denise Stoklos

As releituras de Medeia seriam, em nossa opinião, a voz de uma coletividade que busca, nas entranhas da tradição, o despertar de questões que outrora trouxeram sentido às reivindicações sociais de um determinado contexto histórico. É nesse contexto que o coro surge para reacender o debate em torno do lado sombrio de Medeia. Dessa forma, a epígrafe nos leva a mergulhar nas profundezas da tragédia de Eurípides e a investigar as motivações para o seu reaparecimento no Brasil e em Cuba, terras “estrangeiras” em relação à Grécia.

Sendo a escuridão o outro lado da luz, reconhecemos que é preciso o sombreamento entre os dois para que a luz traga seu alento (AGAMBEN, 2009: 63). O coro será, para nós, esse ponto de luz na escuridão para compreendermos os terríveis sentimentos que atormentam Medeia, Ismael, Virgínia e María. Além disso, teremos a figuração concreta da noite em Nelson Rodrigues e em José Triana como metáfora da obscuridade que também sufoca as personagens centrais. Portanto, a sombra tem um papel importante na busca pela luz, pois somente quando mergulhamos em busca dos aspectos mais assustadores da personalidade das personagens é que logramos trazer à tona as suas qualidades.

Por isso, o primeiro passo é reconhecer que “voz” ou que “vozes” são essas que resplandecem na tentativa de reproduzir uma visão poética e trágica da vida, em especial dessas figuras que, ao assassinar os filhos com as próprias mãos, estigmatizaram a si mesmas.

Essas vozes estão separadas no tempo e no espaço, sendo uma delas pertencente ao século V a.C., enquanto as outras são frutos do século XX. Embora em contextos temporais diferenciados, optamos por aproximar os discursos e observar o ponto de vista das mulheres de Corinto (Eurípides), das negras carpideiras (Nelson Rodrigues) e do coro dos “comuns” (José Triana).

Assim, o coro representaria a voz de uma coletividade, capaz de contar e cantar partes elucidativas de um drama, partindo do ponto de vista individual, e sendo entrecortado pela visão do coletivo. Portanto, das peças trágicas às contemporâneas, acreditamos que o coro não apenas acrescentaria profundidade à performance, como também nos levaria à reflexão e compreensão da narrativa. A atuação do coro aspiraria valorizar o ritual trágico, conduzindo, pela linguagem, os acontecimentos da narrativa. Essa atuação do coro, em si mesma, despertaria a adesão ou não da plateia em relação ao drama vivido pelas personagens, a partir do momento em que apresenta argumentos favoráveis ou contrários aos referidos eventos. Conseqüentemente, o coro cumpriria uma função indispensável como ponte entre o público e a personagem. Por ser coletivo e quase sempre anônimo, seu papel consistiria em expressar – através de seus lamentos, esperanças e juízos de valor – os sentimentos dos expectadores que compõem a comunidade cívica, e também da personagem em sua individualidade, cuja ação forma o centro do drama. Através dessas complexas formas de enunciação é que emerge a identidade do coro das referidas peças – pelas características do seu modo de dizer. Além disso, a atuação desse mesmo coro representará os rumores de uma historicidade subjetiva nas vozes das mulheres de corinto, das negras carpideiras e dos marginalizados pela política oficial de Cuba.

Nas três peças e nos momentos oportunos, o coro enunciará expressões divinas ou oraculares, advertirá, anunciará, caracterizará os crimes cometidos, se surpreenderá em cena. Através das palavras, poderá, inclusive, se solidarizar ou não com as personagens, acentuando

um contraponto ou enfatizando seu antagonismo. Por essas e outras questões, a voz do coro transpõe fronteiras e barreiras demarcadas pelo tempo e pelo espaço.

Além disso, em relação às três peças, não podemos nos esquecer da importância creditada ao sagrado. A matriz profundamente religiosa do coro nos alerta para a preciosidade das peças e para a valoração desse sentimento religioso que permeia cada um dos textos, seja na construção da religiosidade grega, cristã ou de matriz africana. Nosso ponto focal será o canto do coro e a maneira como esse repercute na voz da coletividade. Acreditamos que o coro também é um espelho que *reflete* e reflexiona sobre a ação trágica durante todo o processo de construção da mesma, seja com o leitor/público ou em relação à própria personagem.

4.1 O LAMENTO DAS MULHERES DE CORINTO

Em *Medeia*, não há a representação dos acontecimentos que antecedem o infanticídio. Assim, tal qual a ama, o coro relata a saga da princesa colca desde seu enlace com Jasão e o sofrido abandono, até a culminância do delito. Formado pelas mulheres do porto, o coro é o interlocutor da narrativa e deixa transparecer sua visão para o público/leitor.

São mulheres que deviam se portar como mulheres (as que cuidam da cozinha, das notícias domésticas – e da casa real em litígio –, das dores femininas); são, pois, mulheres, mas mulheres de um porto, o porto de Corinto, ou seja, elas seriam aquelas que estavam disponíveis para os marinheiros recém-chegados, submetidas a eles, ávidas por notícias de outras terras. Cantam em coro, mas não são coesas em seus pensamentos (BARBOSA, 2013: 29).

O coro (e seu caráter coletivo) é crucial para compreendermos não somente a natureza do feminino discutida na peça, mas também a relação desse coletivo com a ação que *Medeia* pretende engendrar: o silêncio como marca da solidariedade. Vale acrescentar que esse

silêncio não se equivale mudez, pois as mulheres de Corinto simplesmente não denunciam o que Medeia pretende fazer (CHONG-GOSSARD, 2008: 156).

Nesse sentido, o coro nos apresenta uma construção da imagem de Medeia, comentando sobre seu abandono, choro e infelicidade (*Medeia*, 2013, vv. 132-137). Assim, a própria condição de Medeia desperta nessas mulheres o sentimento de solidariedade, e essa afinidade gravita em torno da situação da dura condição feminina daqueles tempos (Idem, v. 269). Para além de todos os acontecimentos que afetam o ânimo da mulher traída, ainda resta um destino funesto: a iminência do exílio.

O vazio incitado pelo exílio, causado pelo afastamento social, constitui uma experiência que perpassa pelo crivo político e se determina pelo autoritarismo e intolerância de Creonte. Portanto, tendo em vista que o exílio é um castigo duro para quem um dia se prejudicou em nome da paixão, o coro se preocupa com o que estava reservado para Medeia. Exílio este também devido à “fama” da protagonista, conhecedora do *phámakon*, perita no uso das palavras e dotada de gênio indócil. Não obstante o sofrimento, Medeia planeja contra a vida dos inimigos, o que fundamenta o receio de Creonte. Curiosamente, o coro não reprovará o plano de vingança engendrado por Medeia, confrontando suas ações, intervindo ou comentando cada passo, cada atitude, cada momento.

Coro: Ouça Zeus! Terra e luz...
em que tom canta
a desgraçada ninfa!
[...]
Se o teu esposo
venera estas camas frescas,
não te aflijas!
Zeus, disto, te fará justiça.
Lacrimosa demais!
Pelo teu homem, não te amofines! (*Medeia*, 2005, vv. 148-150; vv. 155-159)

Após ouvir o grito com que Medeia as conchama para testemunhar a injustiça sofrida, as mulheres do porto invocam o maior “juiz” dos juramentos, Zeus, em defesa da mulher

ofendida. A figura de Zeus será tomada como parâmetro para delinear uma possível nuance para a concepção da divindade como aquele “de quem dependiam o céu, a terra, a *pólis*, a família e até a mântica” (BRANDÃO, 1986: 339), capaz de enviar a “ordem e a justiça para o mundo” (GRIMAL, 2009: 469). Tal visão fortalece a nossa interpretação de que a invocação demonstra a força das formas de relacionamentos dos homens entre si, o respeito devido ao sagrado e à divindade, pois Zeus “é o organizador do mundo exterior e interior. Dele depende a regularidade das leis físicas, sociais e morais. Consoante Mircea Eliade, Zeus é o arquétipo do chefe de família patriarcal” (BRANDÃO, 1986: 343). O sagrado, o religioso e força da divindade encontram-se marcadas na voz do coro, pois

a religião grega estava intimamente relacionada com a comunidade, a ponto de ser próprio de cada *pólis* ter a sua divindade protetora, a qual constituía um traço distintivo da cidade, à semelhança do que se passava com a constituição, o dialeto ou a moeda nela cunhada (LEÃO, 2012: 131)

Assim, a partir das palavras de consolo dirigidas à protagonista, emerge a figuração de Zeus como símbolo da cólera celeste mediante o ultraje sofrido por Medeia. Nesse sentido, ele representaria a fonte da justiça capaz de impor a Jasão o castigo merecido por desprezar um compromisso firmado acima da lei escrita, tendo a divindade por testemunha. Embora Medeia reclame os juramentos que a ligam a Jasão, seu casamento não fora um contrato nupcial entre famílias. Ao que parece, o coro pontua um detalhe significativo: se a tradição ateniense prezava que a mulher fosse entregue ao marido pelas mãos do pai, o mesmo não aconteceu em relação a Medeia. Ela própria escolhera seguir Jasão, cega de paixão e seduzida pelas juras de amor eterno, contrariando a vontade paterna e rompendo, portanto, com os laços familiares. Talvez, seu temor em ser abandonada concentre-se no fato de ela ser considerada uma concubina, incorrendo em depreciação de sua figura, o que seria ainda inegável para produzir herdeiros do sexo masculino (NIMIS, 2007: 403).

O fato é que ela reivindica a legitimidade desses votos, e o coro se apropria disso e a defende. Ainda que tenhamos o reflexo da condição de subordinação da mulher a partir do comportamento do coro, limitando-se apenas a orar e a chorar com moderação, esse exorta a confiabilidade na ira divina³⁶, pois Zeus se encarregaria de fazer justiça. Portanto, ela é aconselhada a não prantear tanto por quem não merece tantas lágrimas. Adiante, o coro continua sua lamentação:

Coro: Como ela há de chegar a nossa
vista e receber a voz
das palavras ditas? (*Medeia*, 2005, vv. 173-175)

[...] Injustiça sofreu e aos deuses exorta
a promessa de Zeus,
Têmis, a que lhe fez andar
pela Hélade... Para o outro lado
do mar ... Da noite... Para o salino...
Sorvedouro vazante sem fim (Idem, vv. 208- 213).

Nesse fragmento, há uma pretensa tentativa de aproximação com Medeia, mesmo se temendo sua não correspondência e estado de humor. O objetivo é consolá-la e, talvez, demonstrar que através do uso de algumas palavras pode-se enlevar a alma e alcançar a paz. Tais discursos fazem uma alusão à força da poesia e da música como meios tradicionais de expressão, detentoras estas de um poder mágico capaz de exorcizar a dor e infundir alegria, ativar a *catarse*. Através da *catarse*, o homem seria capaz de purgar suas perturbações e alcançar o alívio para as próprias dores. A tragédia, por exemplo, pela imitação sublime e próxima dos conflitos humanos, através das vozes da música e da poesia dramática, suscita nos participantes o terror e a piedade, e, com isso, leva-os à purificação de tais afetos, gerando calma e serenidade (ARISTÓTELES, 1966: 1452^a).

Ainda nesse fragmento, o coro faz menção à outra divindade grega, Têmis, a deusa das leis eternas, da justiça emanada dos deuses (GRIMAL, 2009: 435). A partir do coro, afirma-se

³⁶ Implicitamente, o mesmo conceito foi enunciado pela ama no prólogo (*Medeia*, 2005, vv. 13-18).

o desejo por justiça, pois na qualidade de deusa das leis eternas, a segunda das esposas divinas de Zeus também poderia corroborar com o castigo impingido a Jasão, pois o ultraje também fora direcionado à divindade. Acreditamos que Têmis representa, sobretudo, o caráter sagrado das leis e, conseqüentemente, a necessidade de cumpri-las para se evitar a ira dos deuses. Provavelmente, diante deste universo sagrado, o coro observa que o casamento foi um acordo aprovado pela divindade, porém, Jasão ignorou e violou esse elo. Caso ele fique impune, toda a humanidade poderia agir contra as normas sociais e desrespeitar os preceitos religiosos. Assim, Jasão que fora artificioso ao conduzir Medeia para terra Helênica, tempos depois trai sua confiança ao abandoná-la à própria sorte. O coro continua seu cântico e pranteia o papel das Musas como possível acalanto ao coração sofrido de Medeia:

Nos velhos cantores, as Musas cessarão
o hinear de minha descrença.
Sim, em nossa cabeça, o canto
divino de lira Febo, o regente de sons
desafinou. Mas soara um hino:
contracanto do tipo masculino...
E longa vida se há de ter para muito dizer
da sorte, da nossa e da deles, os homens! (*Medeia*, 2013, vv. 421-428)

O papel farmacêutico da poesia e da música consistiria, principalmente, em mostrar à sociedade grega os valores sem os quais a vida em comunidade não poderia prosseguir, porque esta não teria sentido. A poesia, com sua sabedoria milenar, prescreveria o que seria correto fazer e o que não seria, mostraria o que era preciso saber e, principalmente, como ser para tornar possível a vida em coletividade. O coro proclama: “um terrível e incurável amargor chega quando amantes contra amantes em brigas se lançam” (*Medeia*, 2013, vv. 520-521).

O tom arrebatado das palavras trocadas entre Medeia e Jasão é confirmado pelo coro. As palavras terríveis, cujo gosto vociferante dos lábios será amargo, foram marcadas pela própria dureza do discurso e não haverá remédio capaz de curar as feridas abertas na alma.

Como farpas afiadas, as palavras continuarão sendo o veneno que colocará em polos opostos Medeia e Jasão. Levanta-se a questão de um amor desenfreado que conduz à perdição, que é enfrentado por uma mulher que se rebela contra tudo, e responde a um arquétipo facilmente identificável: a mulher má, a bruxa, a maga, mas também, em última análise, a mulher transgressiva, que quebra todas as regras e se recusa a adotar uma atitude submissa. Porém, ainda solidário a Medeia, o coro continua refutando os argumentos de Jasão, que, por sua vez, tenta inocentar-se perante a mulher traída: “Jasão... Nestas palavras caprichaste bem, no entanto, ainda assim, eu refuto o argumento: és tu quem traíste e não pareces fazer justiça a tua esposa” (*Medeia*, 2013, vv. 576-578).

A fama de um bom orador residia na habilidade de conjugar o cânone ao discurso, de modo coerente e belo, de forma que atraísse a plateia e a convencesse. Contudo, nos versos, o coro dirige-se a Jasão, evidenciando-se favorável a Medeia, legitimando a tese de que ela fora lesada em seus direitos de esposa. Embora reconheça as habilidades da oratória de Jasão, cujo discurso foi construído de acordo com as regras da sofística³⁷, as mulheres de Corinto não se sentem convencidas. Ora, o domínio da palavra representava poder, tanto que aquele que possuísse o dom da oratória poderia se equiparar aos homens dotados de poderes mágicos (ENTRALGO, 1958: 95). Na referida situação, porém, dá-se um julgamento negativo para a arte retórica, pois o discurso incorpora em si a mesma ambivalência do *phármakon*.

Além de refutar a argumentação que fora proferida por Jasão, quando este acusa Medeia de ser ela mesma a responsável pela própria condenação ao exílio, o coro a defende, atribuindo ao marido o papel de demagogo e traidor. Assim, acreditamos que o fragmento confirma os laços de cumplicidade das mulheres de Corinto com Medeia porque, do ponto de vista do coro, Jasão voltou-se contra a ordem moral, religiosa e social ao abandoná-la. Portanto, apoiam a necessidade de ela recuperar a boa reputação, defendem o seu desejo de

³⁷ Poderíamos comparar esse discurso proferido por Jasão aos de Fedra, no *Hipólito* (EURÍPIDES, *Hipólito*, vv. 433-481) e ao de Hécuba, tragédia homônima de Eurípides (EURÍPIDES, *Hécuba*, vv. 812-845).

afastar de si as misérias resultantes do exílio e, ainda, seus planos de vingança. Porém, Medeia não se limitará apenas a atingir seus inimigos, se voltará contra a própria carne, provocando no coro a seguinte reação: “Depois que nos contaste este plano, desejando te ajudar e cumprindo as leis dos vivos suplico: não faças tal coisa” (*Medeia*, 2013, vv. 812-814).

Aquela que antes sensibilizara as mulheres de Corinto passa a ser condenada. A fala, contudo, não dissuade Medeia, mesmo porque ela partilha com o coro o detalhamento do plano de vingança. O Coro reage negativamente perante o desejo da protagonista, que se mostra disposta a levar até o fim o propósito de matar seus próprios filhos. Como vimos, não há, por parte do coro, pelo menos aparentemente, uma reação negativa em relação ao plano de Medeia em eliminar os inimigos, porém o que implicaria a morte das crianças faz com que o coro passe a observá-la sob outro prisma, condenando-a. O fragmento é longo, porém nos oferecerá recursos importantes para nossa análise:

Os filhos felizes de Erecteu foram outrora
filhos dos deuses bem-aventurados,
por sagrado e inviolado chão nutridos
com notável Sensatez desde sempre, caminham
macio pelo mais brilhante céu. Lá onde dizem que,
puras, as nove Musas Piéridas
fizeram brotar a loura Harmonia.
E pela bela corrente que escorre do rio
louvam a cípria Afrodite, que fecundou
o chão a soprar ventos temperados:
brisas de hálito doce sempre lançando
nos cabelos o aroma das rosas, guirlanda florida...
Ela os amores, ajudantes da Sensatez, solta,
para em toda parte a virtude provocar.
Mas como a cidade
dos rios santos, chão abrigo
dos deuses, a ti, a infanticida,
abrigara?
A facínora das cidades?
Imagina os golpes nas crianças,
imagina que chacina construída!
Não! Aos teus pés! Nunca!
Por tudo te imploramos:
não chacines as crianças!
Donde a coragem do peito
para prender na mão

os frutos teus e ao coração
terrores resoluta trazer?
E como lançar enxutos
os olhos na prole?
Terás a sina do crime? Não poderás!
Das crianças caídas implorando...
a mão manchada de sangue...
nas entranhas... perenes... (Medeia, 2013, vv. 825-866)

A estrofe refere-se aos atenienses como “Filhos de Erecteu” e chama a atenção para a origem dos cidadãos atenienses a partir de seu primeiro rei (GRIMAL, 2009: 143). A Harmonia também é uma figura mítica. Tradicionalmente, ela é dada em casamento a Cadmo, em uma cerimônia celebrada por todos os deuses, incluindo as Musas (GRIMAL, 2009: 191). Os frutos dessa união são Sêmele, Ino, e Agave; todas as mães que, de diferentes maneiras, provocaram, ou quase, a morte de seus próprios filhos³⁸. Em seguida, Eurípides criou frases com o intuito de enfatizar a emoção sentida pelo coro, que grita de horror por causa do sangue dos filhos manchando as mãos de Medeia.

Perante tamanho horror, o coro enumera uma série de questionamentos: como poderia uma cidade receber aquela que chacinou os frutos da *polis*, incorrendo, assim, em crime político? Seria a mão materna capaz de eliminar impiedosamente os rebentos sem sentir dor no coração ou remorso? Como carregar pela eternidade o estigma de infanticida sem se preocupar com as *Erínias* vingativas das mãos ensanguentadas? A resposta estaria no fato de Medeia situar-se acima da humanidade, sendo mulher, mas, sobretudo, deusa. Por isso, embora o Coro suplique para que mude de ideia, ela mantém-se resoluta, porque a humilhação sofrida e o riso dos inimigos superam qualquer sentimento.

Assim, de mulher injustiçada e abandonada à própria sorte, Medeia transforma-se na infanticida. A questão do coro não é, portanto, irônica, mas paradoxal. Medeia, a esposa estrangeira, no sentido estrito, incorporaria todos os perigos que a cidade deveria evitar.

³⁸ Na verdade, a história de Ino será mencionada pelo coro nos versos 1282-1285, como a única mulher que impôs as mãos sobre seus próprios filhos (NIMIS, 2011: 409).

Coro: Infeliz! Como?! Ara! Foste pedra ou ferro? Ou quem ceifa com a própria mão os frutos que por sorte gerou?
Uma só, uma mulher só, ouvi que outrora,
lançou mão contra os frutos queridos:
foi Ino, a que os deuses, demente fizeram, quando
a mulher de Zeus, a ela enxotou de casa em vagancias:
e ela, pelo impío crime dos frutos, caí na salsugem, infeliz.
Das falésias, das alturas de mar, esticou o pé,
morta, com dois filhos, perece. Que então de mais terrível,
pode haver ainda? O muito pelejada cama de mulheres,
que males já paristes pros mortais! (*Medeia*, 2013, vv. 1281-1292)

Medeia sofrerá uma mudança gradativa aos olhos do público/leitor, no decurso da peça. Se inicialmente ela desperta a simpatia, devido ao apoio do coro, cujo conluio lhe assegura seu esquema para punir Jasão, Creonte e Glauce, na fase final seremos surpreendidos pela coragem da mulher traída (NIMIS, 2007: 401). Destaca-se, na sequência, a descrição da dureza de Medeia e de sua coragem. Conclui-se com uma consideração de que a felicidade não é possível, implicando os danos causados pelo amor. O coro faz referência ao mito de Ino, salientando não apenas a amargura de Medeia, mas a comparando com a loucura daquela que também erguera a mão contra os filhos.

Não obstante, o coro não faz nenhuma menção à responsabilidade do marido de Ino, Atamante, na morte da prole, nem à deificação subsequente da heroína e de um de seus filhos. Com essa omissão, não sabemos se intencional, Eurípides evita antecipar o epílogo, quando a protagonista abandona a esfera humana e foge na carruagem do Sol, longe da *contaminação* do próprio infanticídio, estabelecendo uma expiação em honra de seus filhos, tornando-os imortais através da adoração, e edificando Jasão como o responsável pelo crime.

A argumentação do coro é imbuída de reflexão, ponderação, reprovação, até mesmo de represália, e em determinada altura tem-se a impressão de que ele assume a voz da consciência da própria Medeia e assim torna-se o portador expressivo de sua angústia maior: o seu destino particular e a ideia geral de seu tempo sobre a desgraça social da mulher (ARNS, 1995: 6).

Em Eurípides, o coro das mulheres de Corinto ecoa como manifestação das angústias de Medeia e ilustra o que buscaremos apontar nas demais obras, tendo em vista que, em Rodrigues, o coro modernizado, formado por dez pretas idosas e descalças, serve, como na tragédia grega, para mostrar ao espectador a opinião de alguém que está fora da tragédia. Portanto, nossa proposta é defender que em *Anjo Negro* a visão de mundo de Nelson Rodrigues é a aproximada de Eurípides e é possível sustentar essa ideia tomando como base o argumento que o coro reproduz uma visão trágica do mundo.

4.2 NEGRAS VELHAS A CARPIR

A originalidade do texto de Nelson Rodrigues concentra-se na recuperação do coro trágico e também na participação do mesmo para compreendermos eventos importantes para o enredo. Na cerimônia fúnebre, está presente um coro de mulheres que lamenta a terceira morte consecutiva dos filhos daquela casa.

As canções e orações rezadas por esse coro fazem parte do cotidiano de comunidades tradicionais, e têm a função primeira de atribuir sentido a terços, novenas e ritos domésticos, manifestando-se a partir de suas serventias como, por exemplo, orações para afastar os males do tempo e do corpo e rezas para a passagem de indivíduos do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. Assim, as rezas e os lamentos presentes em *Anjo Negro* marcam o momento da morte e têm a função de celebrar, encomendar a alma e velar o corpo do filho de Ismael e Virgínia. Geralmente, esses cantos são entoados por mulheres conhecidas por carpideiras ou cantadeiras.

Nesse sentido, temos em Nelson Rodrigues o coro modernizado, formado por dez pretas idosas e descalças, funcionando, como na tragédia grega, para mostrar ao espectador a opinião de alguém que observa o desenrolar da trama. Pontua as ações e contrasta, pela

simplicidade, com a existência conturbada dos protagonistas e presta informações úteis à narrativa.

Não há silêncio em nenhum momento, o coro, quiçá invisível aos olhos das personagens, nunca sai do palco e, ainda, transita por todos os lugares da casa. A cada momento de silêncio, retoma as orações e faz comentários elucidativos sobre a vida na casa sem teto. As negras também comentam o cotidiano das personagens, fazendo revelações importantes sobre elas. Assim, há em Rodrigues um forte sentido religioso e mítico.

Tendo recebido a formação cristã de classe média urbana brasileira, o dramaturgo preservou até o fim a crença na divindade e em preceitos morais básicos. A dificuldade de observar esses preceitos aguça a loucura. Na terra o homem vive o desregramento de uma unidade perdida, inconsolável órfão de Deus. Há um deblaterar insano em terreno hostil. Resta o sentimento permanente de logro. A vida prega uma peça em todo mundo (MAGALDI, 1992: 67).

A profunda religiosidade demonstrada pelo canto das carpideiras é vivida mais teatralmente, pública e coletivamente do que na solidão do foro interior. Portanto, é importante observar se as formas sincréticas do catolicismo brasileiro serão analiticamente destacadas para que se possa entender a devoção comum e a cultura popular na sua espiritualidade e singularidade, informando sobre a religiosidade popular. Assim, temos defronte do funeral do menino negro, dez senhoras negras descalças, cujos presságios e rezas ecoam através da sequência de “ave-marias” e “padre-nossos”. Elas velavam o corpo do pequeno anjo, balbuciando preces pelo menino morto. Posicionadas em um semicírculo lamentam sua morte e o observam pesarosas:

Senhora (*doce*): Um menino tão forte e tão lindo!
Senhora (*patética*): De repente morreu!
Senhora (*doce*): Moreninho, moreninho!
Senhora: Moreno, não. Não era moreno!
Senhora: Mulatinho disfarçado!
Senhora (*polêmica*): Preto!
Senhora (*polêmica*) – Moreno!
Senhora (*polêmica*): Mulato!
Senhora (*encantada*): Sabia que ia morrer, chamou a morte!

Senhora (*na sua dor*): É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria.
Senhora: Três morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus.
Senhora: Dos anjos, má vontade dos anjos!
Senhora: Ou é o ventre da mãe que não presta! (acusadora) – Mulher branca, de útero negro!
Senhora (*num lamento*): Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tantos meninos!
Todas: Ave Maria, cheia de graça... (*perde-se a oração num murmúrio ininteligível*)
Padre Nosso que estais no céu... (*perde-se o resto num murmúrio inteligível*)
(RODRIGUES, 2005: 7).

O coro nos apresenta, através de ecos em uníssimo, o espectro de uma memória coletiva, o preconceito mascarado por meio das convenções sociais. Como identificado no fragmento, o uso de expressões que denotam os ardis do racismo e da negação contra o negro, bem como as variações cromáticas referentes à cor da pele, aparecem com as nomeações: “moreno”, “mulato”, “preto” e “mulher branca de útero negro”. O tom das vozes, ora doce, patético, lamentativo, encantado e assustado é entrecortado pela “*Ave-maria*”. O excerto, inspirado no evangelho de São Lucas (Capítulo I, versículos 28 e 42), apresenta as virtudes e as particularidades da mãe de Jesus, que deveriam ser exaltadas por todos aqueles que seguissem as prédicas do cristianismo. Esse trecho do evangelho acabou por se tornar numa das mais importantes orações da cristandade, símbolo das virtudes femininas; uma contradição em relação à Virgínia, que se aproximava da imagem da adúltera e representava os desregramentos femininos, símbolos da sexualidade insubmissa, sendo, assim, um contraideal de feminilidade.

Ao reconhecermos as identidades de gênero como uma construção social, entendemos que esse modelo difundido pela Igreja Católica e utilizado por diferentes instâncias de poder foi fruto de intencionalidades específicas, que buscavam forjar uma mulher mártir, boa mãe, boa esposa, capaz de autossacrifícios e que, acima de tudo, se mantinha submissa aos homens. Essas forças sociais contribuíram profundamente para um longo processo de aculturação e domesticação das mulheres, tornando-as responsáveis pela casa, pela família, pela manutenção do casamento e pela procriação. Tais responsabilidades remetiam à abnegação da

Virgem Maria que era piedosa, provedora, dedicada e assexuada, imagem, em tudo, contrária à de Virgínia. Desta forma, a oração proferida pelo coro se aproxima da lamentação das mulheres de Corinto, quando estas também tratam da condição das mulheres na Grécia Antiga. A sonoridade do coro é como uma música sacra e as negras carpideiras continuam seu lamento questionando a estranha morte daquela criança:

Senhora (*assustada*): E se afogou num tanque tão raso!

Senhora: Ninguém viu!

Senhora: Ou quem sabe se foi suicídio?

Senhora (*gritando*): Criança não se mata! Criança não se mata!

Senhora (*doce*): Mas seria tão bonito que um menino se matasse! (RODRIGUES, 2005: 8)

Uma criança na mais tenra idade não é uma pecadora em potencial. Além disso, a afirmativa que uma criança não seria capaz de cometer suicídio indica que o menino não teve morte natural. Os outros dois filhos do casal também morreram em circunstâncias igualmente suspeitas. As negras comentam que Virgínia não amava o filho, porque ele nascera com a cor do pai.

Senhora (*num lamento*): A mãe nem beijou o filho morto!

[...]

Senhora: Não beijou o filho porque ele era preto!

[...]

Senhora: Mesmo casando, mesmo tendo filho. Oh, Deus! Malditas as brancas que desprezam preto! (RODRIGUES, 2005: 23)

As marcas do preconceito racial ecoam e ultrapassam as paredes da casa sem teto. Os ardis da imagem, velados contra a cor da pele negra, são identificados como a motivação para o crime. A criança fora morta, assim o coro suspeita, por ser negra. Num semicírculo ao redor do tanque onde fora assassinado o terceiro filho, as carpideiras continuam predicando presságios.

Senhora: Água assassina!

Senhora: Que parece inocente!

[...]

Senhora: E ninguém diz que esse tanque já matou um.

Senhora: Ou mais de um.

Senhora: Ninguém diz.

Senhora: Perdoai, meu Deus, esta água fria e escura! (RODRIGUES, 2005: 56)

Durante dezesseis anos nunca mais fez sol. A luz do Sol afastara-se da casa onde vivia aquela família amaldiçoada. Pesa pela residência uma noite incessante que transparece uma maldição. Ana Maria, filha de Virgínia e Elias, completava quinze anos. Nasceu uma menina, em vez de um varão como desejara a mãe.

Senhora: Há 16 anos que não faz sol nesta casa. Há 16 anos que é noite.

Senhora: As estrelas fugiram. (RODRIGUES, 2005: 65)

A noite escura será o símbolo escolhido para o necessário abandono do sensível e do inteligível; uma das imagens mais poderosas e de maior expressividade na peça. Nesta noite, não há sequer estrelas. As estrelas se inscrevem na tradição ocidental e cristã como símbolos da obediência à vontade divina, ligadas ao céu de que elas dependem, evocariam os mistérios do sono e da noite (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982: 311). Neste sentido, a ausência das estrelas equivaleria, para o autor, à representação máxima da noite geradora do sono, da morte, das angústias e dos enganos (Idem: 474). As dez pretas ainda clamam e profetizam: haverá um novo filho que ainda não é carne; futuro anjo negro que também será morto.

Senhora: Ó branca Virgínia!

Senhora: (*rápido*) Mãe de pouco amor!

Senhora: Vossos quadris já descansam!

Senhora: Em vosso ventre existe um novo filho!

Senhora: Ainda não é carne, ainda não tem cor!

Senhora: Futuro anjo negro que morrerá como os outros!

Senhora: Que matareis com vossas mãos! (RODRIGUES, 2005: 96)

No teatro de Nelson Rodrigues, podemos identificar uma violenta *catarse* e esta ocorre no seio familiar. A família seria o berço da primeira tragédia, o útero das alucinações e da

trajetória cristã (desejo, pecado, punição/redenção), e é na família que ocorre o drama primordial. A mulher branca que despreza os filhos negros receberá novamente em seu útero um novo anjo que também será oferecido em sacrifício. Em *Anjo Negro*, emerge os recônditos impulsos da natureza humana, dentre eles o incestuoso. Néelson Rodrigues não se afasta de um cunho moralizador, ao contrário do que possa aparentar uma visão superficial e equivocada.

A ficção para ser purificadora tem de ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. E no teatro que é mais plástico, direto e de um impacto tão mais puro esse fenômeno de transparência torna-se mais válido. Para salvar a plateia é preciso encher o palco de assassinos, adúlteros e insanos, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros íntimos dos quais eventualmente nos libertamos para em seguida recriá-los em cena novamente (CUNHA, 2000: 15).

A morte é natural como a vida, ela é o fim da vida, e também libertação da mesma. Para Nelson, não pode haver vida sem esta ser uma trajetória obrigatória para a morte.

4.3 ESPELHOS ESTILHAÇADOS: O CANTO DOS “COMUNS”

O coro em Triana, formado por tipos da sociedade cubana marginal, se manifesta através da dança, do dizer, dos movimentos coreográficos e mímicos. Basicamente, é um coro composto por quatro personagens distintas: o *Barbero*, a *Mujer de Antonio*, o *Bongosero* e o *Muchacho*. Assim como o coro das mulheres coríntias em *Medeia*, o coro em Triana apoia e se identifica com a protagonista. Também há momentos em que o coro atuará como personagem única, pontuando a voz de cada representante de um determinado segmento social em Cuba. O *Barbero*, por exemplo, consiste num personagem que possui como única caracterização o uso de um uniforme, não sabemos sua idade e nem suas características físicas. Entretanto, destaca-se entre os traços de sua personalidade, o perfil de um fofoqueiro,

que sabe tudo o que se passa no bairro. Afinal, por sua barbearia passariam todos os homens do lugar e também algumas mulheres buscando por seus maridos.

Também inspirado, provavelmente, em personagens próprias da rua, temos o jovem vendedor de bilhetes de loteria, jornal e revistas, o *Muchacho*. Tal qual um oráculo, teríamos dentre suas características certo dom premonitório: sua fala é enigmática e ele anuncia uma tragédia que se aproxima; grita o número de um bilhete chamando a atenção dos “passantes” para o destino funesto e para a desgraça que se abaterá sobre o solar.

A personagem nomeada como *Mujer* é uma “mestiça” de beleza estupenda e que também conhece tudo o que acontece no local. Como tantos outros que se fizeram conhecer, podemos afirmar que possui dom premonitório. Por fim, o *Bongosero*, uma personagem muito popular da cultura e da sociedade cubana, nos dá o ritmo da trama através do toque ritmado do tambor que sempre carrega consigo.

O coro dos “comuns”, em Triana, traz um discurso que representa a voz do coletivo, e, ao mesmo tempo, a voz do outro. Quando um grupo social se torna porta-voz de seu próprio discurso, traz em sua fala a fala de outrem sobre ele próprio. Portanto, o discurso do coro traz em si todo o conflito que se instaura em torno de uma determinada questão e de várias formas responde, refuta, compara, referencia nas falas de outrem o contexto histórico de Cuba. É preciso ainda delimitar os tipos que assumem os vários segmentos sociais e a forma como esses se concretizam frente à María e ao espectador e se erigem ao dar voz ao povo que clama por justiça.

A musicalidade do coro e as expressões do cotidiano de origem popular nos envolvem no decurso da narrativa dramática. Em busca de um “resgate” dessa cultura perdida, Triana procura através da voz do coro reconstituí-la, porém o dramaturgo observará que não é aquela que a cultura, de maneira geral, pretendia “resgatar”, nem tampouco a que se encontrava no cotidiano da ilha. O negro fora visto muitas vezes como portador de uma cultura

“degenerada”, de forma que a elite pretendia fazê-la desaparecer à medida que os afro-cubanos fossem educados pelos brancos.

ESCENA CUARTA

Los dichos y el Muchacho vendedor de periódicos. En ese instante la luz vuelve a su estado normal. Aparece el vendedor de periódicos, revistas y billetes. María permanece inmóvil.

Muchacho (*pregonando o grito pelado*): El 83, el 84. Mire este numerito, caballero.

ESCENA QUINTA

Los dichos y el Barbero. Aparece, lateral derecho, el Barbero, con tijeras en mano. Viste uniforme.

Barbero (*moviendo ruidosamente los tijeras; conversando con alguien*): Caballero, que no se diga. Una tragedia. Lo que se llama una verdadera tragedia.

Muchacho: Tragedia. Una tragedia. El 6283, matrimonio que termina en tragedia. El 6284, matrimonio que termina en sangre. Óigalo bien.

Barbero: Óigalo bien. Se lo digo yo que conozco el solar de punta a cabo. No grite tan alto. Recuerde las órdenes de Perico Piedra Fina. (*Grandilocuente.*) El asqueroso dueño de este solar. Si sigue gritando, tendrá que pagar un peso de multa. Como lo oye. Ni un quilo más, ni un quilo menos. A esto nos tiene acostumbrados. Nunca nos deja tranquilos. Es una especie de inquisidor. En tiempo de la Colonia, cuando los hombres eran tratados como bueyes, jamás se mantuvo una situación tan alarmante... Ahora bien, usted ignora lo mismo que ella... Deja que María sepa que Perico... (TRIANA, 1960: 99)

Quando o assunto envolvendo o casamento torna-se o principal tema do bairro, o *Barbero* afirma que conhece o Solar de ponta a ponta, assim como as atitudes ditatórias de Perico. Pede cautela, silêncio e indica os perigos que correm os que tentam enfrentar o “asqueroso” dono do Solar. A afinidade da personagem com María é evidente, pois eles têm em Perico um inimigo em comum. Esta passagem revela as aspirações populares em torno da Revolução Cubana. A Revolução representaria a tomada do poder em nome da luta contra a ditadura, pela democracia e pela justiça social, com promessas de reforma agrária.

Além disso, as dores da negritude aparecem na voz da *Mujer*: “En este país tener el pellejo prieto es una desgracia” (TRIANA, 1960: 100). Com essa simples frase, ela destaca a discriminação contra os cubanos de pele escura, a luta contra essa injustiça ao longo da história e o obstáculo que tem representado para a formação de uma consciência de destino comum em enfrentamento a um fenômeno complexo, cuja gênese remonta à necessidade da

força de trabalho do sistema escravista implantado pela Espanha em suas colônias na América.

A *Mujer* já afirma que ser negro é uma desgraça, pois a escravidão violara o princípio que define a todos os homens como idênticos em relação a sua espécie e sobre a base da qual se fundamenta a dignidade da pessoa. Uma identidade que não nega o indiscutível fato de que todos os homens são iguais entre si, ao mesmo tempo em que cada um é diferente do outro, em seus traços físicos, valores, habilidades e cultura.

Indiretamente, poderíamos refletir sobre o fato de que os diferentes podem viver sua originalidade dentro da igualdade, isto é, dentro da dignidade da pessoa. Certamente, restará a esse grupo, abandonado a própria sorte, o desejo de combater esse “mal”, organizando-se em prol de conquistar o reconhecimento e a independência. A desgraceira da negritude estaria no erro de considerar a discriminação apenas como resultante de uma sociedade de classes.

Porém, não obstante a vitória da Revolução, o racismo refugiou-se na cultura e ali permaneceria, à espera de tempos melhores. A miragem espelhada conduziu os negros para uma condição talvez mais delicada que a existente nos tempos da colônia, pois ainda permaneciam invisíveis no limiar de um imaginário que não fora recomposto para inseri-los na sociedade (ROBAINA, 1984: 184). As personagens do coro continuam seu discurso individualmente, apresentando uma reflexão sobre a condição de María em terreno hostil.

Barbero: Dondequiera. Quiera o no, tendrá que salir del solar. Aquí el problema no es de “si no pagas el día quince aparece Perico y olvidándose de las consideraciones te tira los trastos a la calle”. No. Aquí se debate otro asunto. Yo la considero. Una mujer sola con dos niñitos. No podrá hacer resistencia. Además, ¿quién se preocupa del buche amargo que te mata? Nadie. [...] Fría la tarde? Vamos, hombre, com este hermoso verano. Frío debe sentir María. No lo dude.

Muchacho (*acercándose a María*): No lo dude, juéguelo, señora. Es la suerte. El premio gordo. El premio grande. No lo olvide. El 6283, matrimonio que termina en tragedia. Extra. “Información”. Cómprelo usted. El 84, sangre. El 6284, matrimonio que termina en sangre.

Mujer: Sangre, sí, sangre; eso es lo que se merece. Julián no tiene perdón de Dios. [...] (*Pausa.*) Ay, me gustaría verte en un charco de sangre, Julián. (*Pausa.*) Para que sirva de escarmiento. (TRIANA, 1960: 100)

A mostrosidade de Perico, representante do poder colonial, ultrapassava os limites da justiça. Seus mandos e desmandos não se limitavam apenas ao pagamento do aluguel do Solar que abrigava a maioria das famílias pobres como se fosse uma fortificação. A personagem do coro mostra-nos, através da palavra, a configuração da tirania na personagem de Perico, que fará tudo para prejudicar María e expulsá-la daquele lugar. Nesse sentido, o *Barbero* se mostra descontente com a sociedade individualista e sabe que María não terá ajuda real e ativa contra a injustiça que sofrerá. Talvez, apenas a comiseração dos vizinhos, companheiros de exclusão social.

O *Muchacho* continua profetizando, anunciando o futuro através do bilhete de loteria. Insiste para que ninguém esqueça que o prêmio é significativo. A tragédia anunciada refere-se, certamente, ao casamento de Julián com Esperancita. O mesmo representaria uma dor irreparável para María e sorte grande para Julián. Não obstante, a “informação” poderá ser benéfica aos moradores do Solar e trágica para outros. É sorte, porém também é tragédia; é remédio e veneno, pois o povo que habita o Solar se regozijará com a morte do tirano.

ESCENA SÉPTIMA

Los dichos y el Bongosero. Aparece por el lateral izquierdo el Bongosero. Trae un paño rojo amarrado al cuello. Da suaves golpecitos en el tambor.

[...].

Mujer: ¿Extra matrimonial? ¿Crees que María sería capaz de soportar semejante posición?

Bongosero: Posición. Posición. Cuántas palabras frente a una realidad.

[...]

Las luces comienzan a debilitarse gradualmente. La música del tambor se escucha. (Ibidem: 100-101).

Uma questão novamente é proposta: seria María capaz de aceitar a posição de amante na vida de Julián?

ESCENA TERCERA

El Coro. Los personajes del Coro van apareciendo, cada uno en sus puertas como en el Primer Acto.

Mujer (contando): Perico Piedra Fina.

Barbero (*cantando*): Perico Piedra Fina.
Bongosero (*cantando*): Perico Piedra Fina.
Muchacho (*cantando*): Perico Piedra Fina.
CORO (*dando punto final al canto*): Perico Piedra Fina.
[...]
Coro (*cantando en tono apagado*):
Que se muera, que se muera.
Que le echen tierra.
Que lo tapen bien (Ibidem: 107-108).

O coro anuncia a chegada do grande ditador, a representação de todos os males e dificuldades enfrentadas por María e pelos moradores do Solar. Ao passo que a luz cai gradativamente, o coro, em unívoco, direciona a Perico um presságio de morte (CANCELA, 2006: 95).

Mujer y muchacho: ¿Quién es el ser?
Barbero y bongosero: ¿Quién es el ser? [...]
Coro (*al unísono, moviendo los brazos y el cuerpo*): La libertad y nada más que la libertad (Ibidem, 1960: 109).
[...]
Los personajes del Coro comienzan a moverse. Hacen señales con las manos y el cuerpo como si estuvieran tapando un hueco. Golpes de tambor.
ESCENA NOVENA
Coro:
Que se murió, que se murió
Que le echen tierra
Que lo tapen bien. (*Se repite tres veces.*)
María entra violentamente (Ibidem: 114).

Em alguns momentos, o coro se divide em duplas, *Mujer* e *Muchacho*, *Barbero* e *Bongosero*, que se alternam. Quando se questionam sobre o *ser*, provavelmente pensam em María e na busca que ela empreenderá pela verdadeira identidade. Somente assim, ela poderá afirmar-se livre, uma metáfora para o atual contexto histórico de Cuba, que também deveria despertar para a liberdade, descobrir-se num emaranhado de elementos doutrinados a partir da cultura eurocêntrica.

Em duplas, o coro se posiciona na cena, *Barbero* e *Muchacho* do lado esquerdo, *Antonio* e *Bongosero* na lateral direita. A *Mujer* observara tudo o que ocorrera enquanto María encontrava-se no centro do cenário. Veremos que no próximo fragmento, o coro, que

antes se aproximara de María e até mesmo a incentivara a tomar uma atitude violenta, volta-se contra ela. Assim, tal qual o coro em Eurípides, o coro dos “comuns”, alertando-se para a intenção de María de matar os filhos, tenta dissuadi-la a fim de evitar tamanha desgraça.

ESCENA SEXTA

María y el Coro.

BARBERO Y MUCHACHO entran por el lateral izquierdo; MUJER DE ANTONIO y BONGOSERO entran por el lateral derecho; MARÍA en el centro del escenario.

Mujer (*mirando a todos lados*): ¿Alguien ha visto a María?

Muchacho (*al público*): ¿Alguien ha visto a María?

Mujer: Es necesario que alguien la aconseje.

Muchacho: Las declaraciones vendrán. Vendrán días negros, más negros que los que hemos pasado.

Barbero: No hablen del pasado.

Mujer: El pasado no cuenta. ¿Qué importa que María haya tenido una vida heroica? Eso no vale ni un comino.

Muchacho: Aquí lo único que hacemos es gritar, gritar:

Barbero (*ocupando su sitio*): Gritar, gritar; ésa es la verdad.

Mujer (*gritando*): ¿Dónde estás, María?

Barbero: En un solo caballo andamos.

Bongosero: Andamos, no; nos hundimos.

Barbero: No precipites una desgracia más.

Muchacho: Hay que detener a María.

Mujer: María, vuelve atrás.

Muchacho: Refrénate.

Barbero: No sigas en esa nube.

Bongosero: La violencia es un arma de doble filo.

Mujer: Piensa.

Barbero: Reflexiona.

Muchacho: Tienes dos niños hermosos.

Bongosero: Dos hijos, que son el futuro.

Mujer: Sacrificate.

Barbero: Críalos.

Mujer: Pon los luego a luchar entre los hombres.

Bongosero: Así hacen todos los padres desde que el mundo es mundo (Ibidem: 122).

Eles procuram por María, gritam-lhe o nome, dirigem-se ao público. Estão preocupados, precisam aconselhá-la. Dias “negros”, tão negros quanto a pele e quanto o que se tem enfrentado se anunciam. María encontra-se desaparecida e o desespero toma conta do coro que se põe a gritar o nome da mulata. O coro prevê que as intenções de María são funestas. Desejam detê-la, persuadi-la para que volte atrás na terrível decisão tomada contra os próprios filhos. Pedem que ela pense, reflita e compreenda que a violência será para ela mesma perniciosa. Afinal, se a morte de Perico representava a liberdade de todos, dariam-na,

em compensação, a proteção contra esse crime, pois a comunidade fora beneficiada. Chamam-lhe a atenção para a beleza de seus filhos, alertam que eles representam o futuro da nação, são os frutos para uma nova era, o futuro da revolução.

Mujer: No vayas al crimen.

Barbero: No seas una madre asesina.

Muchacho: No mancilles tu sangre.

Bongosero: Que no te ciegue la pasión.

Mujer (melodramática): Detente. (*En tono solemne:*) No repitas la historia de Cuca Miraflores, la querida del Coronel Pancho Pujilato... (*En tono de chisme:*) Antonio me ha contado que esa pobre mujer..., hace muchos, pero muchísimos años y parece que fuera hoy... , después de darle fuego a la casa, con sus dos hijos dormidos, salió corriendo y se tiró al mar.

Bongosero: Un mar de sangre nos rodea.

Barbero: ¿Qué podemos hacer?

Mujer: Sangre, maldita sangre...

Muchacho (gritando): María, María...

Bongosero: Bastante hizo con librarnos de Perico Piedra Fina, de su sombra, de su bastón.

Mujer: Ay, María, estamos en deuda contigo...

Barbero: Nosotros, cuando lleguen las investigaciones, diremos: fue un accidente.

Coro (reconociendo a María): Escúchanos, María. No te hundas en la sangre.

[...]

María (levantándose y recogiendo el puñal): La sangre es un espejo que me salva.

Voz de niño (dentro, llorando): Mamá, mamá.

Otra voz de niño: Mamita, ven.

María - (haciendo mutis con gran majestad): No teman, hijos míos, van a dormir, mis niños van a dormir, mis niños van a dormir, mis niños van a dormir.

Coro (tono solemne, casi cantando):

Sangré sangré sangré sangré

No te hundas en la sangre

Sangré sangré sangré sangré

No te hundas en la sangre

Sangré sangré sangré sangré

Ay sangre ay perdición.

Los personajes del CORO caen de rodillas (Ibidem: 123).

O coro continua insistindo para que ela não mate as crianças, que não se deixe levar pela paixão e não se transforme em uma infanticida. Nessa fase, assim como em *Medeia*, o coro faz uma referência a Ino, há uma figura para nós desconhecida, Cuca Miraflores, sobre a qual o próprio coro contará a história³⁹.

³⁹ Talvez seja uma breve alusão ao mito da Llorona (Chorona), mito mexicano que conta a história de uma mulher que mata afogados os filhos que tivera com o marido que a abandonou.

Para María, no entanto, apenas o sangue dos filhos poderia salvá-la do mundo de aparências que ela criou para viver com Julián. Resoluta, mata os filhos por terem pele branca, reflexos de Julián. É o inverso do que ocorre em *Anjo Negro*, porque as crianças são sacrificadas devido à cor da pele negra. Ela afirma que os fará dormir pela eternidade. O coro ainda canta tentando impedi-la, sem sucesso.

O sangue, enquanto elemento simbólico, é “universalmente considerado como o veículo da vida, o princípio da geração, correspondendo ao calor vital e corpóreo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1994: 584-585), mas aqui representa a morte anunciada. O sangue derramado das crianças fará as veias da mulata voltarem a pulsar, é o próprio espelho da vida, a salvação ritual advinda do rito sacrificial dos filhos. O coro ainda pode ouvir a voz dos filhos clamando pela mãe. Quando ela sai de casa com as mãos ensanguentadas, aparece Julián, acusando-a da morte do sogro e da esposa, dizendo que o ciúme fora a motivação de sua conduta criminosa. Exige os filhos, quer levá-los com ele, afastá-los do solar para que esqueçam para sempre daquele lugar. Porém, eles também foram mortos pela amante enfurecida. Quando ela mata os próprios filhos, mata também sua vida anterior e recupera sua identidade forte, livre, independente.

Finalmente chega a madrugada, quando as trevas vão se esvaecendo e, pouco a pouco, chega com ela a luz da alvorada. A alvorada anunciará uma nova era em que María, erguida tal qual um troféu, se posiciona como uma divindade. O entrelaçamento do coro nas cenas descritas, embora pareça desconexo, nos oferece um panorama da sociedade cubana no intervalo entre as ditaduras que assolaram o país e as promessas revolucionárias.

Triana, por intermédio do coro, provavelmente envia uma mensagem a Fidel Castro e outros revolucionários. María, a personificação da própria nação, terá sua identidade resgatada das profundezas do processo de aculturação e fará resplandecer uma nova mulher, um novo país, uma nova visão de mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo.

Ítalo Calvino

Voltemos ao início: quando o surgimento de uma nova obra implica tomar nas mãos outra que estabeleceu o cânone, a questão primordial será sempre como enfrentar a obra precedente. Estudos de textos e obras de diversas tradições literárias e oriundas de diferentes épocas ampliam a discussão sobre a intertextualidade na literatura. Escrever de costas em relação ao original é uma opção válida, mas implica sempre o desvirtuar do “conhecido”.

Comparar textos distanciados no tempo ou realizados a partir de parâmetros culturais e/ou históricos distintos significa ter em consideração as condições de produção, transmissão e recepção, que são necessariamente diferentes. Ademais, é impossível a homogeneização das literaturas dos diferentes espaços e tempos considerados, porque a cultura é plural em cada um desses textos, de forma que as heranças, convergências, diferenças e conflitos se aproximam e, ao mesmo tempo, divergem entre si.

Assim, a atualização da tragédia de Eurípides possibilita a retomada de sua característica atemporal, somada às referências históricas pertinentes a cada novo contexto histórico. Permite o retorno de questões que permanecem pertinentes para a humanidade como a liberdade, a responsabilidade, a vingança, a morte, o ódio e o amor, bem como as falácias das relações familiares através do tempo. Portanto, ao mesmo tempo em que remete o espectador a um momento ancestral de sua história, permite ao autor rediscutir valores, renovando-os.

Reconhecemos que as afinidades não se restringiram apenas à releitura de um mesmo texto. A retomada da tragédia *Medeia*, de Eurípides, através das releituras de Nelson Rodrigues e José Triana, renova o texto do dramaturgo grego, revitalizando sua forma

original. A permanência do tema da mãe infanticida foi examinada através da análise dos três textos, que reconstruíram, a partir de um determinado ponto de vista, a tragédia familiar, propondo simultaneamente um desvio, e também uma renovação da narrativa. Medeia não será descaracterizada, visto que a motivação da narrativa, o infanticídio, mantém-se vívida no conteúdo das peças contemporâneas. Embora a força das referências de Eurípides esteja fortemente manifesta, as inovações e transgressões propostas tanto por Rodrigues quanto por Triana atravessam o campo minado da tradição e apresentam uma proposta pertinente aos seus contextos históricos. Rodrigues, por exemplo, inverteu o potencial infanticida em direção ao médico negro, personagem atrofiado pelas mazelas do racismo em território brasileiro. O resultado, porém, é a reiteração. Ou seja, a estrutura fundamental da peça é retomada, mesmo que sob outra ótica, outro espaço e tempo. Embora Triana tenha, por sua vez, acrescentado aspectos profundamente psicológicos à miragem que María criara em relação à própria imagem, as sutilezas continuam revelando a reverberação do infanticídio como a forma de reconstituir-se enquanto sujeito. Assim, o cerne da tragédia grega fora preservado.

Não obstante, lidar com a releitura de textos clássicos na contemporaneidade representa um risco. Em tempos de poucas certezas, lidar com as ressonâncias da tragédia *Medeia* em nosso tempo obriga-nos a observar o crime materno a partir de questões fronteiriças que tratam tanto da tradição quanto da tradução. Para além da profusão de traduções, por exemplo, destacamos o trabalho desenvolvido pelo grupo *Trupersa*. A tradução do grupo nos oferece uma leitura “atualizada” da tragédia sem perder os elementos cruciais da língua de origem, “transpondo” para nosso “território” de conhecimento, ou seja, para o nosso idioma pátrio, querelas que fazem sentido não apenas para os gregos.

Para além das aproximações propostas, a comparação entre as tragédias trouxe à luz um importante conceito a ser discutido, a partir de duas perspectivas: o *phármakon* enquanto droga (remédio ou veneno) ou como linguagem.

Atentamo-nos, durante as indicações de leitura comparativa, para a importância de se considerar o momento de criação das obras estudadas, permitindo-nos observar como a tragédia e os dramas contemporâneos se relacionam com o estado de espírito de sua época de produção. O estilo original baseado na construção de personagens em relações opostas – sugerindo as crises humanas, sejam elas assentadas nas diferenças culturais, religiosas ou existenciais – pontuam uma visão trágica do mundo. O passado presentifica-se em um gesto, em um vestígio ou lembrança que eclodem na releitura de um mito, na existência de um objeto capaz de evocar um tempo que já não nos pertence, mas que contribui de modo efetivo para que sejamos o que somos. A lembrança possibilita rememorar o passado, ativar recordações, o elo entre passado e presente.

Assim sendo, ao narrar as situações por ora apresentadas, e a partir de um recorte que certamente eliminou elementos importantes para a compreensão das peças, o *phármakon* se consolidou como um dos elos entre as personagens. No decorrer da pesquisa, procuramos evidenciar a presença desse elemento unificador e tecer hipóteses sobre seu resgate na cena contemporânea; seja nas ações das personagens principais em *Anjo Negro* ou em *Medea en el espejo*.

A questão do negro (também presente na metáfora da noite) foi mais um elemento revelador de aproximações entre os textos contemporâneos. Vale ressaltar que, apesar das diferenças, Bahia e Cuba foram regiões das Américas onde mais tardiamente se deu o fim da escravidão; ambas relutaram em pôr fim ao tráfico de escravizados e apostaram na estratégia de emancipação gradual. Nesse sentido, a construção de uma autoimagem embranquecida de si mesmos por parte de Ismael e María revela facetas do preconceito traduzido pela rejeição de ambos à própria etnia.

Medeia fora ferida em sua honra quando Jasão a abandonou. Então, ela decide vingarse, não atentando contra a vida do marido infiel, mas eliminando o que ele possuía de mais

precioso, os filhos. Apesar de amá-los, a força de seu ódio ultrapassa o que ela tem de sentimento materno, despertando seu desejo de retaliação. Assim, o que há de mulher (selvagem) nela supera o que há de mãe (MILLER, 2010, p. 7). Somente a partir deste ato ela é capaz de se reerguer, pois é deusa.

O crime de Medeia reverberaria em textos como os de Nelson Rodrigues e José Triana. Se no caso de María o gesto infanticida advém da traição do homem que ela acreditava merecer um castigo exemplar, em Nelson Rodrigues, Virgínia não mata motivada pela traição. Suas motivações devem-se à própria negação do desejo por Ismael, ao racismo e ao estupro. Além disso, aceitar os filhos seria admitir o seu desejo recalcado pelo marido negro, aceitar a constante violação de seu corpo, germe do ódio e da lembrança do primeiro estupro. Virgínia remonta, no sacrifício dos filhos, a mesma violência por ela sofrida nas mãos de Ismael, (o filho renegado de Abraão), na noite em que fora trancada no quarto e deflorada a mando da tia. É nesse contexto de ódio, negação e preconceito que Ismael desperta seu lado mítico, inadequado como Medeia.

Para além do *phármakon* (remédio/veneno), nas peças analisadas, indicamos duas instâncias da enunciação: as enunciadoras (Medeia, Virgínia e María), que se pretendiam persuasivas, e os enunciatários (Jasão, Ismael e Julián), que se queriam interpretativos. Nossas protagonistas justificaram seus atos através de enunciações que engendraram elementos para nos convencer da *nobreza* de suas motivações. Elas negam a si mesmas enquanto mães e assassina os filhos como vingança contra o ultraje sofrido, seja a traição ou o estupro.

Seguindo esse raciocínio, podemos afirmar que as artimanhas da palavra são inegáveis em alguns momentos das referidas peças, porque as protagonistas lutam contra elementos externos tão fortes quanto a própria palavra: a violência e a traição. Nesse sentido, valem-se tão somente, da ironia, do discurso dissimulado e do simulacro para se atingir a vingança.

A enunciação das protagonistas constitui o centro de nossa reflexão, pois elas influenciam o comportamento e as decisões de seus adversários através das artimanhas da palavra. Suas frases buscam por uma resposta positiva de seus interlocutores, para que eles aceitem seus discursos como manifestação da verdade, embora sejam apenas representação. Suas enunciações são dialógicas, efetuadas em uma instância de discurso que emana de alguém, atinge um ouvinte e que suscita outra enunciação de retorno (BENVENISTE, 1989: 83-84). Apesar de qualquer enunciação ou artimanha da palavra, o trágico permanece latente, assim como fungos que permanecem protegidos por esporos até o momento propício de tomarem sua forma plena.

Outro aspecto em jogo, importante e igualmente ambíguo, é a noção de violência entremeada na ação das personagens que se recusam à submissão. No caso de Medeia, ela volta-se contra seus inimigos e vinga-se violentamente, Ismael e Virgínia são igualmente violentos e María, inicialmente passiva, também se rebela em uma analogia à situação vivida pela população destituída de qualquer direito no contexto cubano antes do processo revolucionário. Essas questões são pontuadas pelo coro em cada uma das peças. Pelo menos nos casos das mulheres de Corinto, em Eurípides, e no coro dos “comuns”, em José Triana, em determinados momentos eles possuem o apoio dos respectivos coros. Na situação proposta por Nelson Rodrigues, o coro também revela nuances que retratam a violência no seio familiar, mas não compactua, em momento algum, com as ações empreendidas pelas personagens.

Nas peças contemporâneas, a opressão pela condição de raça ainda reverbera os reflexos da cultura patriarcal, enquanto em Eurípides essa condição se estabelece pelo fato de Medeia ser estrangeira em terras helênicas. Assim, o painel social nas peças contemporâneas é valorizado sem desmerecer a complexidade da personagem Medeia.

Por fim, podemos afirmar que contemporâneo é aquele que não vive simplesmente a atualidade, mas tem a capacidade de perceber e apreender o seu tempo por meio do afastamento do agora, sem que haja contato com as luzes produzidas pelo presente. Ou seja, o indivíduo deve enxergar somente as sombras ou trevas que estas luzes produzem, essas sombras o permitirão compreender o que acontece no presente. Nesta concepção, o contemporâneo também é capaz de dividir o tempo, transformando-o e relacionando-o com outros tempos, ou seja, permitindo compreender as nuances da atualidade por meio de acontecimentos de outrora, que, apesar de cronologicamente anacrônicos, podem ser considerados contemporâneos, pois a partir deles é possível se desencadearem-novas leituras, que possibilitam empregar diferentes sentidos ao contexto atual, permitindo uma melhor compreensão do agora (AGAMBEN, 2009: 69).

Neste trabalho, não se pretendeu esgotar o assunto, nem proferir “verdades absolutas”, mas propor uma investigação comparativista, que apontasse para a vasta rede de confluências que se entretetece ao longo das três peças abordadas e que faz delas ricos exemplos de conexões com a tragédia grega. Portanto, o olhar aqui proposto pretendeu analisar essas reverberações, ou ressonâncias, identificando as influências que determinaram o reaparecimento da mãe infanticida em outros espaços e tempos e assim fazer emergir considerações iluminadas pela complexidade do gesto de exterminar a própria prole.

No caso específico de *Medeia*, obra que, com todos os fios dialógicos que entrecruzam o seu discurso, admite o convívio das multiplicidades a partir da convergência de outros textos com ela, interessou-nos ressaltar as apropriações formais da tragédia grega associada à experiência brasileira e, respectivamente, à cubana nos meados do século XX. O que marca a especificidade e a qualidade de cada peça é a escolha de uma versão aproximativa do imaginário popular onde fora criada.

Postulamos que os dramaturgos levam à cena situações que respondem às inquietações socioculturais e estéticas de sua época. Além disso, fundamentando-nos na proposta da “tragédia renascida”, Medeia foi escolhida como base para repensarmos a condensação de um contexto social que correspondia ao da Grécia Antiga. Nesse sentido, temos por fim, unidas as Medeias e os Jasões.

Ao final de cada peça, as personagens se afastam de nosso campo de visão, escondem-se esporadicamente nas sombras. As cortinas cerram, mas nos bastidores ecoam sentimentos e ações que retumbam em nós como as batidas do tambor em Triana; em ecos que ultrapassam as paredes que trancafiam Virgínia e Ismael na escuridão dos sentimentos atrozes oscilando entre o sublime e o abjeto, a cura e a doença, a vida e a morte – o veneno e o remédio de si mesmos, o *phármakon*.

Portanto, podemos dizer, por fim, que os autores contemporâneos reinventaram o trágico para desvelar também o que há de primitivo em nós. As três peças pontuam questões políticas, sociais e nacionais e pretendem sacudir o público para questões igualmente importantes para seus referidos tempos históricos.

E assim termina esse ato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALEXANDRE, Marcos Antônio. O negro e a cultura afrodescendente na dramaturgia cubana. In: *Aletria*, Vol. 17 - jan-jul/2008, p. 141-153.

ALMEIDA, Paulo Roberto de. O mito da Revolução Cubana. In: *Falácias acadêmicas*, 6: *Revista Espaço Acadêmico*, nº 94, março de 2009, p. 1-13.

ARISTÓFANES. *As Rãs*. Tradução: Américo Costa de Ramalho. Coimbra: Faculdade de Letras, 2004.

_____. *As Rãs*. Tradução: Maria de Fátima Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.

ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Poética*. Trad. pref. introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARNS, Célia Maria. Estrutura e função do coro na tragédia grega. In: *Cadernos de Literatura e Linguística*, Nº1. Universidade Federal do Paraná, agosto, 1995.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. “Nota crítica à “bela morte” vernantiana”. *Classica*: São Paulo, vol. 7/ 8, p. 53-62, 1994/ 1995.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *A água e os sonhos*. Tradução: Antônio de Pádua Danes. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAILY, Anatoile. *Dictionnaire Grec-Français*. Paris: Hanchette, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 5. ed. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Violência na tragédia grega: infanticídios e parricídios. In: *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, nº 5, julho de 2010, p. 141-152.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil*. CARONE, Iray; BENTO, Maria Aparecida Silva (Org). Petrópolis: Vozes, 2002, pp. 25-58.

BENJAMIN Walter. *A tarefa renúncia do tradutor*. In: HEIDERMANN, Werner (org). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Antologia bilíngüe. Tradução de Susana Kampff Lages. Volume I. Alemão-Português. Florianópolis: UFSC, 2001.

_____. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Parte V - Trad. João Wanderlei Geraldi. Campinas: Pontes, 1989.

BENVENISTE, Émile. *O Vocabulário das Instituições Indo-européias*. Tradução de Denise e Eleonora Bottmann. Campinas: Unicamp, 1995. 2 vols.

BERNARDO, Teresinha. Relativismo e racismo. In.: *Revista Ponto-e-vírgula*. Vol. 1. 2007, pp. 74-89.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, volume 2. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Globo, 1999.

BONGIE, Elizabeth Bryson. Heroic Elements in the *Medea* of Euripides. In: *Transactions of the American Philological Association*, 07, 1977, p. 27-56.

BORNHEIM, Gerd. A. O conceito de tradição. In: *Cultura brasileira*. Tradição, contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petropólis: Vozes, 1986.

_____. *Mitologia Grega*. Vol. II. Petropólis: Vozes, 1987.

BRANDON, George. The uses of plants in healing in an Afro-Cuban religion, Santeria. In: *Journal of Black Studies*, vol. 22, nº 1, African Aesthetics in Nigeria and the Diaspora, Sep., 1991, pp. 55-76.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CAMPBELL, Karlyn Kohrs. *The rhetorical act*. Belmont: CA. Wadsworth, 1996.

CANCELA, Maria Elina Miranda. Medea y la voz del otro en el teatro Latino-americano contemporáneo. In: *Revista La Ventana*, nº 22/2005, pp. 69-90.

_____. *Palinodia de Medea en el teatro cubano actual*. Universidad de La Habana (Cuba) 289-296.

_____. Entre cubanos: del cara al mundo clasico. *Revista Opus Habana*, p. 17-25, s/d.

_____. Los mitos clásicos en el teatro contemporáneo del Caribe hispánico insular. Em: B. Zimmermann (ed.). *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, ed. J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2001, pp. 285-312.

_____. Un espejo para Medea. In.: *Calzar el coturno americano: mito, tragedia griega y teatro cubano*. Havana: Ediciones Alarcos, 2006. pp. 87-105.

CANDIDO, Maria Regina. *Medeia, mito e magia: a imagem através do tempo*. Rio de Janeiro: Nea/UERJ, 2007.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo : Ática. 2006.

_____. O comparatismo literário: teorias itinerantes. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura Comparada: interfaces & transições*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2002. pp. 49-58.

_____. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n 1, Niterói, RJ, Rocco, 1991.

CASTRO, Ruy (Org.). *Flor de obsessão: as 1.000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2008.

CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: Histoire des mots*. Paris: Ed. Klincksieck, 1999.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, 1994

CHONG-GOSSARD, J.H. King. *Gender and Communication in Eurípidés'plays: between song and silent*. Leiden/Boston: Brill, 2008.

CLIMENT, Mariano Bassols de. *Collección Hispánica de Autores griegos y latinos*. Barcelona: Ediciones Alma Mater S.A, 1998.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. As afecções do corpo e da alma: a analogia gorgiana entre *phármakon* e *logos*, pp. 67-86. In: PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz. *A saúde dos antigos*. São Paulo: Loyola, 2009.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993.

COSTA, E. B. *A Poética de Aristóteles e a Personagem Feminina na Tragédia Grega*. Dissertação (Mestrado em Letras) UNESP: São José do Rio Preto, 2003.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CROGUENNEC-Massol, Gabrielle. *Marginalisation et identité das Medea en el espejo, de José Triana*. Université Paris-Sorbonne Paris IV, pp. 1-6.

CUNHA, Eneida Leal. "Literatura Comparada e Estudos Culturais. In: MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves (org.). *Limiares Críticos: Ensaio de Literatura Comparada*. Belo Horizonte : Autêntica, 1998. pp. 65-71.

CUNHA, Francisco Carneiro. *Nelson Rodrigues, Evangelista*. São Paulo: Giordano, 2000.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e Varões: A Guerra na Lírica de Arquíloco*. 2ª Edição revista e ampliada. 2. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.

DIANTEILL, Erwan. *Des dieux et des signes: initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2000.

DAUSTER, Frank. *The game of chance: the theatre of José Triana*. In: *Latin American Theatre Review*, Fall, 1969, pp. 3-8. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/79/54&a=bi&pagenumber=1&w=100>. Acesso em 08 de mar. de 2014.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução: Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DETIENNE, Marcel. *A invenção da mitologia*. Trad. de André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro; Brasília: Jose Olympio: UnB, 1998.

DOMINGUES, Petrônio José. *Negros de almas brancas?* *Revista de estudos afro-asiáticos*, ano 24, no. 3, 2002, pp. 563-599.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O Sagrado e o Profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ELIOT, T. S. *A tradição e o talento individual*. In: JUNQUEIRA, Ivan (org.) *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ENGLER, Maicon Reus. *Górgias e a retoricidade: onipresença e onipotência da capacidade retórica*. *Dissertatio* (36) 33 – 62, verão de 2012. 33-62. Disponível em: <http://www2.ufpel.edu.br/isp/dissertatio/revistas/36/02.pdf>. Acesso em 12 de mar. de 2014.

ENTRALGO, Pedro Lain. *La curacion por la palabra: en la antigüedad clásica*. Madrid: *Revista de Occidente*, 1958.

ESPINOZA, Nazira Álvarez. *Medea, La mujer transgresora de la Cólquide*. *Káñina. Rev. Artes y Letras*. Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), pág. 75-86, 2004.

ÉSQUILO. *Oréstia*. Tradução: Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1992.

- EURÍPIDES. *Medeia*. Translate: MASTRONARDE, Donald J. New York: Cambridge University Press, 2002.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução Trupersa. BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro (org.). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- EURÍPIDES. *Helena*. Tradução: José Eduardo Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1986.
- EURÍPIDES, SÊNECA, RACINE. *Hipólito e Freda: três tragédias*. Tradução: Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Notas para uma leitura derridiana de Exu. In: *Palimpsesto*, Nº 12 - Ano 10, 2011, Estudos (Vol. 2) p. 1-14.
- FERNÁNDEZ, Carolina Ramos. Redescubriendo a los mitos griegos desde el continente americano: La Medea mulata de José Triana. In: *The Hebrew University of Jerusalem* – Vol. 2, nº 1, Feb/2009, pp. 126-141.
- FERREIRA, Luísa de Nazaré. A permanência do trágico em *Medeia ao Espelho*, de José Triana. In: *Boletim de Estudos Clássicos*, Universidade de Coimbra, Vol. 33, 2004 (Junho), p. 124-135.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Frantz Fanon e a psicopatologia do negro. In: *Construções de identidades pós-coloniais na literatura antilhana*. Niterói: Eduff, 1998, pp. 63-74
- FLORY, Stewart. Medea's Right Hand: Promises and Revenge. In: *Transactions of the American Philological Association*, 108, 1978, pp. 69-74.
- FOLEY, Helen. *Female Acts in Greek Tragedy*. Woodstock, Princeton University Press, 2001.
- FORTES, Isabel; CUNHA, Eduardo Leal. Alucinação e delírio na obra de Freud: produção de desejo. In: *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*. Rio de Janeiro, v. 34, n. 26, jan./jun. 2012, pp. 145-158.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Ditos & Escritos vol. III.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- GABOARDI, Ediovani. Os significados ocultos da deusa da justiça. In: *Revista Pragmateia Filosófica* - Ano 2 - Nº 1 - Out. 2008 – pp. 1-12.
- GALICIA, Rocío. Entrevista a José Triana: el gran ausente de la escena cubana. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/145623/248657>. Acesso em 13 de mar. de 2013.

GARLAND, Robert. Mother and child in the greek world. In: *History Today*, 36.3, 1986, pp. 40-46.

GADELHA, Carmem. Anjo Negro: o elogio da diferença. In: *Revista do Patrimônio histórico e artístico nacional – Negro Brasileiro*. Vol. 5, 1995. pp. 82-90.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. 2. ed. Tradução de Martha Conceição Gambini. Rev. técnica de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOFF, Barbara E. *The noose of words: readings of desire, violence and language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge: University Press, 1990.

GONZÁLEZ, Mercedes Eleine. Entrevista al dramaturgo y poeta cubano José Triana. Disponível em: <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/habre-dejado-algo-incidente-y-hermoso-para-la-literatura-de-mi-pais-273612>. Acesso em 13 de mar. de 2013

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução: Victor Jabouille. Lisboa: Difel, 2009.

GUYARD, M. F. Objeto e método da Literatura Comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (org.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 97-107.

HAIGH, Arthur Elam. *The Attic Theatre: a description of the stage and the theatre of the Athenians, and of the dramatic performances at Athens*. PICKARD-CAMBRIDGE, A.W. Oxford: Clarendon Press, 1907.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva, Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro; DP & A, 2005.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik, trad. Adelaide Resende *et all*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HERRÁEZ, David Fraguas. ¿Hubo una psicoterapia verbal en La Grécia Clásica? In: *Frena*, Vol. VII, 2007, pp. 167-193.

HESÍODO, *O trabalho e os dias*. Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HIRATA, Filomena Yoshie “Medeia, uma apresentação”, in Eurípides, *Medeia*, São Paulo, Hucitec, 1991.

HOFBAUER, Andreas. *Uma história do branqueamento: ou o negro em questão*. São Paulo: Unesp, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Ed. 70, 1985.

IYAKEMI RIBEIRO, Romilda. *Alma Africana no Brasil*. São Paulo: Oduduwa, 1996.

JOBIM, José Luis. Notas sobre globalização, nacionalismo e estudos literários. In: HELENA, Lúcia. *Nação-invenção: estudos sobre o nacional em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Contra Capa/CNPq, 2004, pp. 43-58.

KERÉNYI, Karl. Dioniso. *Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Trad. Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. *O candomblé bem explicado: nações Bantu, Iorubá e Fon*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

KNOX, Bernard. *Word and action: essays on the ancient theater*. London: John Hopkins, 1986.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEÃO, Delfim. *A globalização no mundo antigo: do polites ao kosmopolites*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

LE BRETON, David. *As Paixões Ordinárias: Antropologia das Emoções*. Tradução de Luís Alerto Salton Peretti. Petrópolis, Vozes, 2009.

_____. *O corpo como acessório*. Entrevista publicada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, 05 de fev. de 2008.. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/noticias-arquivadas/12001-%60o-corpo-tornou-se-um-simples-acessorio%60-entrevista-com-david-le-breton>. Acesso em 09 de mar. de 2014.

LEFEVERE, Andre. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London/New York: Routledge, 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Fábio. *A questão ancestral: África negra*. São Paulo: Palas Athena – Casa das Áfricas, 2008.

LEMOS Tércia. O poder da voz de Medeia. In.: Revista UNIABEU, Belford Roxo. Volume 4, Número 8, Set/Dez, 2011, p. 113-125.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução: Jaime Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LESSA, Fábio. *Mulheres de Atenas: melissa – do gineceu à agora*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico, então Moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

LUDMER, Josefina. *O corpo do delito*. Tradução de Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MASTRONARDE, Donald J. *The art of Euripides: dramatic technique and social context*. Cambridge: University Press, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global Editora, 2004.

MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução. In.: MARQUES, Reinaldo & FARIAS, Maria Eneida Victor. *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2001.

MARQUES, Reinaldo. O comparativismo literário: teorias itinerantes. In: NOLASCO DOS SANTOS, Paulo Sérgio. *Literatura Comparada: Interfaces & Transições*. Campo Grande : UFMS, 2002, pp. 49-58.

MARSÁN, Maricel Mayor. Entrevista con José Triana. Disponível em: http://www.baquiana.com/numero_lxxv_lxxvi/Entrevista_IB.htm/1999. Acesso em 13 de mar. de 2013.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar. In: RAVETTI, G. e ARBEX, M. (orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: FALE-Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

_____. *A Cena em Sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Espelhos da alma: fisiognomonia, emoções e sensibilidades. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. ANPUH, Ano V, n. 14, Setembro 2012, p.15-34. Dossiê Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades – Volume II. Disponível em: <http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pdf13/02.pdf>. Acesso em: 09 de mar. de 2014.

MILLER, Ivor L. Religious Symbolism in Cuban Political Performance In: *The Drama Review* – 44,2 (T166), Summer, New York: University and the Massachusetts Institute of Technology, 2000, pp. 30-55.

MILLER, Jacques-Alain. Mulheres e semblantes II. In: *Opção Lacaniana*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Ano 1, nº 1 – Março de 2010, pp. 1-25.

MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de. Perspectivas da Literatura Comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada no Mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM, 1997, pp. 39-52.

MONTANER, Carlos Alberto. *Vespera del final: Fidel Castro y la revolucion cubana*. Havana: Globus, 2006.

MONTENEGRO, Maria Aparecida. A linguagem como *phármakon* no *Fedro* de Platão. In: PEIXOTO, Miriam Campolina Diniz. *A saúde dos antigos: reflexões gregas e romanas*. São Paulo: Edições Loyola, 2009, pp.87-94.

- MOSSÉ, Claude. *As instituições gregas*. Tradução de António Imanuel Dias Diogo. Lisboa, Edições 70, 1985.
- MOSSÉ, Claude. *La femme dans la Grece Antique*. Bruxelas: Editions Complexe, 1991.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- NEVES, Anamaria Silva. *Famílias no singular, histórias no plural: a violência física de pais e mães contra filhos*. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- NIMIS, Stephen A. Autochthony, Misogyny, and Harmony: Medea 824–45. In: *Arethusa*, Volume 40, Number 3, Fall, 2007, pp. 397-420.
- NITRINI, Sandra. *Aquém e além mar: relações culturais Brasil-França*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- NUNES, Benedito. Volta ao mito na ficção brasileira. In: *A clave do poético*. São Paulo: 2009.
- OLIVEIRA, Francisco. SILVA, Maria de Fátima. *O teatro de Aristófanes*. Coimbra: Coleção Estudos – Faculdade de Letras, 1991.
- ORRIEUX, Claude; PANTEL, Pauline Schmitt. *Histoire grecque*. Paris: Presses universitaires de France, 2004.
- PATTON, Pedro Pablo Aguilera. *Religión y arte Yorubas*. La Havana: Editorial Sociales, 2004.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PEREIRA, Edmilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. *Ardis da imagem: exclusão étnica e violência nos discursos da cultura brasileira*. Belo Horizonte: Mazza, 2001.
- PERELMAN, C. e OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y Tradición. In: *Anais 2º Congresso Abralic: Literatura e Memória Cultural*. Belo Horizonte, 1991. p. 60-66.
- PLATÃO. *A república*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2004.
- POMEROY, Sarah. *Diosas, ramerias, esposas y esclavas: Mujeres en La antigüedad clásica*. Madrid: Akal, 1990.
- PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 16, no. 47. outubro/2001. pp. 43-58.

_____. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. *Herdeiras do axé*. São Paulo, Hucitec, 1996.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: A Utopia da Cidade Disciplinar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

RAMOS, Nuno. A noiva desnudada: o teatro de Nelson Rodrigues. In: *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007, pp. 51-67.

_____. O canto suburbano de um moralista: a crônica esportiva de Nelson Rodrigues. In: *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memória*. São Paulo: Globo, 2007, pp. 47-50.

REDFIELD, James. Notes on the Greek Wedding. In: *Arethusa*-15: 1982, pp. 181-201

REDMOND, William V. *O Processo Poético Segundo T. S. Eliot*. São Paulo: Annablume, 2000.

REIS, João José. *Domingos Sodré, Um sacerdote africano: Escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. *Finitud y Culpabilidad: La Simbolica Del Mal*. Traducción de Cecilio Sánchez Gil. Madrid: Taurus, 1969.

RINNE, Olga. *Medéia – o direito à ira e ao ciúme*. Tradução: Margit Martincic e Daniel Camarinha da Silva. São Paulo: Cultrix, 1988.

ROBAINA, Tomás Fernández. *El negro en Cuba 1902-1958*. Editorial de Ciências Sociales: La Habana, 1984.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias: A menina sem estrela*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____. *Anjo Negro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

ROMILLY, Jaqueline. *A Tragédia Grega*. Trad. de Leonor Santa Bárbara. Lisboa: Edições 70, 1997.

ROSA, Edvanda Bonavina. *Eurípides, Medeia: ‘falando, aliviarei meu coração’*, 1990. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/1479/1183>. Acesso em 3 de fev. de 2014.

ROSE, Margaret. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SAÏD, Suzanne. *Le faute tragique*. Paris: François Maspéro, 1978.

SÀLÁMÌ. Sikiru King & RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a Ordem do Universo*. São Paulo: Oduduwa, 2011.

SANDERS, Julie. *Adaptation and appropriation*. New York (USA): Routledge, 2006.

SANGSUE, Daniel. *La Parodie*. Hachette: Paris, 1994.

SANTA'NNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: NOVAIS, Fernando. *História da Vida Privada no Brasil*, Vol. IV. São Paulo: Cia das letras, 1998.

SCHAMUN, Maria Cecília. Agon logon en Medea de Erurípides. vv. 446-626. In: *Synthesis*, 2001, vol. 8, p. 137-153.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Um tradutor é um escritor da sombra? Variações sobre a ontologia da tradução. Texto originalmente apresentado como aula Inaugural do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da UFSC, 14 de março de 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/21757968.2011v2n28p11>. Acesso em 18 de mai. de 2012, p. 12.

SÓFOCLES. *Ájax*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SOUZA. Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

SOVIK, Liv. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

SPERBER, S. F. Apresentação; Introdução: a lenda da Flor Azul, o mito e o conto de fada. In: VOLOBUEF, Karin. (org.). *Mito e magia*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, pp.1-23.

STOLCKE, Verena. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madri, Alianza Editorial, 1992.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TEDESCHI, Gennaro. *Comento alla Medea di Euripide*. Triesti: EUT, 2010.

TIMBÓ, Margarida Pontes; OLIVEIRA. Ângelo Bruno Lucas de Oliveira. *Timoria e páthos em Medeia*, de Eurípides. Clássica/Brasil. Volume 22/2, 2009, pp. 229-239.

TRIANA, José. *Medea en el espejo*. Havana: 1960. Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre>. Acesso em 02 de fev. de 2013.

VÁRZEAS, Marta. “Ser Grego na Época Helenística”. Revista Ágora – Estudos Clássicos em Debate, Vol 12, 2010, pp. 37-48.

VASSEROT, Christilla. “Entrevista con José Triana”. Otra ed. en: *Latin American Theatre Review*, Lawrence, University of Kansas, Center of Latin American Studies, núm. 29/5 (fall 1995), pp. 119-130. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista->

con-jose-triana/html/ff734e1a-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0. Acesso em 13 de mar. de 2013.

VASSI, Cassia. A mulher cubana e sua sociedade: da independência à revolução. In: *Dimensões*, n. 19, Vitória (ES), NPIH/Ufes, 2007, pp. 157-185.

VÁZQUEZ, Rosa Verónica Peinado. Razones y sinrazones del infanticidio de *Medea*. Nómadas. In: *Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. 32, 2011, pp. 1-24.

VERNANT, Jean Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. Tradução Anna Lia A. de Almeida Prado, Filomena Yoshie Hirata Garcia e Maria da Conceição M. Cavalcanti São Paulo: Perspectiva, 1999.

VERNANT, Jean Pierra. A bela morte e o cadáver ultrajado. Tradução: Elisa Kossovitch e João A. Hansen. Discurso 9. São Paulo, p. 31-62, 1979.

VOLOBUEF, Karin. *Mito e magia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia F. (orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Tradução: Maria L. R. Coutinho. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp. 108-119.

WISE, Jennifer. *Dionysus Writes – The Invention of Theatre in Ancient Greece*. Ithaca and London, Cornell University Press, 1998.