

## ***MEDÉIA: METAMORFOSES DO GÊNERO***

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo

**RESUMO:** *O objetivo deste texto é o de apresentar quatro adaptações do mito de Medéia e analisar as metamorfoses que a peça sofreu nos palcos brasileiros. Primeiramente, tratarei de duas peças: Além do Rio – Medea, de Agostinho Olavo, 1961, e Gota d’água, de Chico Buarque e Paulo Pontes, 1975. Em segundo lugar pretendo discutir Des-Medéia, de Denise Stoklos, 1995, e Kseni – a estrangeira, de Jocy de Oliveira, 2006. Em todas estas versões a história foi transposta para outros tempos e locais, e o tema da paixão de Medéia foi tratado a partir de aspectos políticos de sociedades periféricas e colonizadas e questões de gênero, todas elas permitem-nos repensar as adaptações do gênero trágico e o sentido que lhe damos hoje.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Medéia; Eurípides; teatro brasileiro.*

Um oceano inteiro não basta  
para calar no meu peito  
este murmúrio  
de tantas formas de ardor  
tantas formas de estar banida e só.  
(Iracema Macedo, *Ardor*)

No Brasil o mito de Medéia, por meio de sua versão mais conhecida, a peça de Eurípides, foi relido por cinco autores nos últimos cinquenta anos: as peças teatrais *Além do Rio (Medea)*, *Gota d’água* e *Des-Medéia*, o tele-teatro *Medéia*, e, a mais recente, a ópera *Kseni*. Estas diversas releituras (seja na forma de adaptações, transcrições e outras operações) de uma mesma fonte, a tragédia grega *Medéia*, em momentos e circunstâncias diversas, revelam muito das preocupações políticas

e valores de cada período. Compará-las é um modo interessante não apenas de conhecermos um pouco da permanência da tradição clássica no Brasil, mas também de observarmos as metamorfoses do gênero trágico entre nós, a partir de perspectivas políticas, estéticas e raciais e também de gênero (no sentido dos estudos da mulher). Nesta última perspectiva é interessante observar, por exemplo, que as duas últimas adaptações foram feitas por mulheres.

Naturalmente um olhar sobre releituras de uma personagem feminina tão polêmica e complexa como Medéia, cujas caracterizações conhecemos por meio de várias formas artísticas (música, pintura, literatura, cinema) ao longo de mais de 2.500 anos é sempre parcial.<sup>1</sup> Mesmo que tenha como fio condutor a interface destas obras de artistas brasileiros com a tragédia de Eurípides, não há como desconsiderar influências advindas de uma pletera de imagens de Medéia que circulem na sociedade – basta tomar as performances de Medea nos últimos 500 anos (Hall, Macintosh, Taplin, 2000) para termos uma noção das dificuldades de qualquer recorte ou estudo comparativo, como é, em parte, meu objetivo neste artigo. Um dos atributos que marcam Medéia e que é importante na releitura de sua imagem no Brasil é sua habilidade com a manipulação de um *phármakon*, e dependendo do que se entende por magia, a aproximação de sua imagem com aquela da feiticeira ou maga.<sup>2</sup> Em geral muitos comentadores apóiam-se na habilidade de Medéia de preparar um veneno para matar Glauce e Creonte para caracterizá-la como maga. No entanto, se magia é manipulação de *phármakon*, como justificar a singularidade de Medéia se há outros exemplos tão significativos de mulheres gregas com habilidade (*téchne*) semelhante? Não é meu objetivo discutir tal questão aqui. Aponto para sua complexidade apenas para termos cuidado na interpretação

---

<sup>1</sup> Certamente as transposições do mito de Medéia para o cinema são mais conhecidas: *Jasão e os argonautas* (Don Chaffey, 1961), *Medea* (P. P. Pasolini, 1971), *Dream of Passion* (J. Dassin, 1976) e *Medea* (Lars von Trier, 1988). Em parte pela possibilidade de acesso fácil a estas obras elas já foram objeto de várias análises (Coelho, 2004, McDonald, Mimoso-Ruiz, Rubino, Degregori). Tanto quanto saiba, no Brasil não há nenhum filme sobre este mito e na América Latina temos apenas a obra *Así es la Vida* (2000), de Arturo Ripstein, um dos mais importantes diretores mexicanos da atualidade. No entanto, esta adaptação, cujo roteiro é de Paz Alicia Garcíadiego, foi baseada na *Medéia* de Sêneca.

<sup>2</sup> Lembremo-nos de Helena (*Od.* IV, 220 ss), Circe (*Od.* X, 317), a ama de Fedra (*Hipólito*, 516), Dejanira (*Traquínias*, 532-588) e as “feiticeiras” da Tessália (Aristófanes, *Nuw.*, 750), todas consideradas gregas, exceto, talvez, Circe. Na *Odisséia* X, 276 o atributo *Polypharmakos/a* é de Circe e na *Iliada*, XVI, 28, dos médicos que cuidam dos feridos;

das releituras brasileiras de *Medéia*, na medida em que na transposição da peça para nossa cultura, tanto o perigo dos ritos de origem africana como o modelo cristão da bruxa endemoniada latentes na figura feminina parecem aflorar em certos momentos. Atentos a esta questão, passemos a uma análise de tais obras, apresentadas aqui em ordem cronológica.

### **1. Dor de branco..., dor de negro..., ela é sempre a mesma dor. *Além do Rio (Medea)***

Das quatro obras em consideração neste artigo, certamente a menos conhecida é a peça de Agostinho Olavo, *Além do Rio*. Seu subtítulo *Medea* já indica, porém, sua origem na tragédia clássica grega. Embora tenha sido datada de 1957, ela foi publicada apenas em 1961, no livro *Dramas para negros e prólogo para brancos – antologia do teatro brasileiro*.<sup>3</sup> Esta coletânea continha tanto peças de autores afro-descendentes quanto de autores brancos, como *Orfeu da Conceição* (encenada em 1956), de Vinícius de Moraes. Agostinho Olavo não era afro-descendente, mas como outros autores brasileiros era partidário de idéias que norteavam o Teatro Experimental do Negro, um movimento estético-político que surgiu nos anos quarenta, criado por Abdias do Nascimento (2004).<sup>4</sup>

---

apenas na *Argonáutica* ele aparece ligado a *Medéia* (3, 25 e 4, 1676) Se nos lembrarmos da tragédia grega, o *phármakon* pode produzir tanto um mal (*Medéia*, 385, 789, 806, 1126, 1201; *Ion*, 845, *Traquínias*, 684) como um bem (*Medéia*, 718; *Prometeu*, 249; *Hipólito*, 516). Assim, não é de *Medéia* a exclusividade do manejo da “magia”. Historicamente, temos um caso interessante de magia, que é o do processo contra Theoris de Lemnos, mas a datação deste já é do séc. IV, posterior a Eurípides, portanto. Sobre o tema, cf. Collins e Graf.

<sup>3</sup> A peça é citada em Rubino e Degregori (p. 228) como sendo de 1954, e por Nascimento (p. 218), como sendo de 1957. Ela não foi mencionada no exaustivo elenco de adaptações e encenações que aparece em Hall, Macintosh, Taplin.

<sup>4</sup> Uma datação precisa seria interessante para podermos contextualizar e mesmo estabelecer possíveis relações de influência e diálogo na releitura do mito na América. É oportuno observar que no anos 50 a tragédia *Medéia* havia sido adaptada, em geral no contexto de debates político-sociais, no Peru (*La selva*, de Juan Ríos, 1950), no México (*Malintzin: Medea americana*, de Jesús Inclán, 1957) e em Cuba (*Medea en el espejo*, de José Triana, 1960). Posteriormente, ela foi novamente adaptada em Cuba (R. Montenero, *Medea*, 1997), em Porto Rico (P. Santaliz, *El Castillo interior de Medea Camuñas*, 1984) e na Argentina (L. M. Salvaneschi, *Medea de Moquegua*, 1992). Sobre a presença de *Medea* na América Latina, especialmente a hispânica, veja Cancela (1998).

Escrevendo sobre a história deste grupo teatral do Rio de Janeiro, Abdias conta um episódio interessante que contribui significativamente para conhecermos melhor o contexto social e político da releitura da tradição clássica nas Américas. Em 1966, o governo brasileiro impediu o Teatro Experimental do Negro de apresentar a peça *Além do Rio* no Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, no Senegal, por não considerá-la representativa da cultura brasileira (Dacar, era, naquele momento, a capital da *négritude*, movimento protagonizado pelos poetas Aimée Césaire, Léon Damas e Léopold Senghor). O evento, patrocinado pela UNESCO, dependia, porém, de que cada país aprovasse as delegações que iria enviar, e no caso do Brasil, o Ministério do Exterior não autorizou a viagem do grupo de teatro; o país foi representado por capoeiristas. O repúdio à atitude do governo foi manifestado por meio de carta de Abdias do Nascimento, e curiosamente, a peça que o grupo havia ensaiado para apresentar era *Além do Rio*. Talvez, em função deste veto, a peça jamais tenha sido encenada por uma companhia profissional, e hoje é, infelizmente, uma obra quase esquecida.<sup>5</sup>

Uma questão chama-me a atenção neste episódio: por que a peça de Olavo, um autor branco, que seguia o cânone do teatro clássico (uma tragédia de Eurípides) foi escolhida para representar uma projeto artístico e social tão demarcado pelas questões de consolidação de uma identidade afro-descendente? É verdade que o grupo teatral de Abdias possuía na bagagem uma experiência estética variada, indo de *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, a *Sortilégio*, do próprio Abdias do Nascimento, passando por outros títulos como *Otelo*, de Shakespeare e *O Anjo Negro*, de Nelson Rodrigues. Ainda assim, a escolha de *Além do Rio* parece contradizer uma posição que, se não foi expressa por um integrante do grupo, foi acatada por ele. Trata-se da opinião do autor do programa da peça *Sortilégio* (encenada em 1963), Gláucio Gil, que escreveu: “o negro é a negação do grego, a negação de Orfeu. É o antiapolíneo, o seu fáustico por excelência” (Nascimento, 2004, p. 22). Esta afirmação indica claramente uma resistência à utilização de mitos que não fossem os da matriz africana. A escolha de *Além do Rio* teria sido uma concessão, isto é, uma tentativa do grupo de evitar a censura, lançando mão de uma peça que remetia ao repertório “clássico grego”? Tal investigação foge ao escopo deste artigo, mas não deixa de ser interessante apontá-la aqui, bem como este movimento

---

<sup>5</sup> Mesmo críticos importantes do teatro brasileiro, como Bárbara Heliodora, que conheceu Agostinho Olavo, não conhecem a peça (informação dada em correspondência por email.).

intelectual de combinar a tradição clássica com a africana, com uma forte ênfase em questões sociais e políticas.<sup>6</sup>

No caso da peça de Agostinho, além de tematizar a questão da discriminação racial o autor mostra uma perspectiva antropológica, ao colocar no palco, músicas e rituais não apenas de tradição africana, mas também do folclore português e ao destacar o problema do indivíduo cindido entre duas culturas. Como observou Nascimento, “A dinâmica visual do espetáculo baseava-se nos cantos e danças folclóricas – maracatu, candomblé – complementadas pelos pregões dos vendedores de flores, frutos e pássaros. A fusão dos elementos trágicos plásticos e poéticos resultaria numa experiência de *négritude* em termos de espetáculo dramático ...” (Nascimento, 2004, p. 214).

*Além do Rio* é uma peça em dois atos e se passa no século XVII, sendo o mito grego relido, aqui, no contexto do tráfico de escravos africanos para o Brasil. Medea é uma rainha africana, que, apaixonada por um traficante de escravos branco, mata seu pai, Aetes, e o irmão, Suana Mulopo, vindo para o Brasil acompanhada por seu povo. Este quadro social/racial é explicitado em vários momentos na peça. Exemplar é a fala da ama: “Maldita! Maldita a hora em que o mar trouxe à praia o veleiro de Jasão! Maldita! Maldita a hora em que a negra viu o branco e seu coração se adoçou” (Olavo, 1961, p. 225). Medea, na companhia de Jasão e seus filhos, vive em uma ilha, não pertencendo, de fato, a nenhuma comunidade e sendo desprezada tanto por seus compatriotas, agora escravizados, como pela população branca, principalmente as mulheres, que na peça são representadas por um grupo de lavadeiras, que formam o coro, sempre na beira do rio a conversar enquanto trabalham. O casamento do traficante Jasão com uma moça branca, filha de um grande proprietário de terras, e o conseqüente abandono de Medea deflagrarão sua vingança, por meio da morte dos filhos ao fazê-los atravessar o rio, o que simbolicamente remete à travessia de Medéia pelo mar, para seguir Jasão. Esses filhos, louros como o pai, são também, para ela, a lembrança de seu erro e do

---

<sup>6</sup> Em 1966 o governo brasileiro já havia começado a censurar peças e outras atividades artísticas e era grande a pressão do regime militar sobre grupos de vanguarda, entre os quais o Teatro Experimental do Negro. Nem a Palma de Ouro concedida em Cannes, em abril de 1959, ao filme *Orfeu do Carnaval* (*Orfeu Negro*), servia para justificar junto ao governo a importância de obras que, inspiradas na cultura greco-romana, adaptadas, porém, a partir de elementos da cultura de matriz africana, podiam projetar artisticamente o nome do Brasil. Sobre as adaptações de Orfeu no contexto do racismo nas Américas, veja Coelho (“Entre a história e o mito. Orfeu na América, segundo Sidney Lumet”. *ArtCultura*, no prelo).

próprio colonizador, pois, como Creonte mesmo afirma ao expulsá-la da ilha, os filhos, por terem o sangue do branco nas veias, devem ficar com o pai. A peça termina com Medea evocando, ao som dos tambores, as vozes de sua raça, e assumindo sua cor, já que ela, antes, chegava até a se sentir branca, quando tinha os filhos no colo.<sup>7</sup>

Das acusações de Jasão – de ser ela inferior a uma mulher branca, por sua perversidade e de se assemelhar a um “um bicho cheio de fome mais feroz que as hienas” (Olavo, 1961, p. 230) –, Medea defende-se, ao fim da peça, afirmando-se igual a Jasão, por ter conseguido se libertar do branco dominador. Como disse acima, os personagens da peça têm nomes de origem grega e africana, e no caso de Medea, é particularmente interessante que “Medea” era o nome com o qual havia sido batizada pelos brancos (prática comum nas sociedades escravocratas), e que ela recusa, assumindo seu antigo nome africano “Jinga” no momento em que se reintegra a uma comunidade de ex-escravos que escaparam do cativeiro. Muito interessante, também, é a reação das mulheres brancas à situação Medea. Se no início elas a rechaçam e criticam, à medida que percebem seu abandono pelo marido traidor, há uma compaixão por seu sofrimento, o que é expresso por meio de uma frase muito tocante de uma das lavadeiras: “dor de branco..., dor de negro..., ela é sempre a mesma dor.” (Olavo, 1961, p. 226). Tal postura mostra a diferença de percepção que as mulheres têm ao final da peça em relação à atitude das mulheres na peça *Gota d'água*, como veremos a seguir.

Retornando ao problema da censura a esta peça e mesmo da dificuldade de sua recepção, sem dúvida deve ter pesado o fato de uma mulher negra matar crianças brancas e no final afirmar sua negritude de rainha africana inclusive pela troca do nome. Sem aceitar se submeter à humilhação imposta pela traição de Jasão, à tutela de Egeu ou se entregar à morte, a Medea de Agostinho Olavo enfrenta o destino trágico, como é anunciado pelo próprio Jasão ao dizer “Tu serás perseguida por sua lembrança cruel e viverás sempre fugindo, numa grande solidão” (Olavo, 1961, p. 230). O desaparecimento dos filhos no fundo do mar, para onde corre o rio que, após o ato sacrificial, torna-se sagrado, impede que Jasão os toque. Estas soluções na peça fazem com que Medea, que volta a ser “preta e orixá”, seja, a meu ver, mais trágica e heróica que a personagem de *Gota d'água*, adaptação bastante conhecida pelo público brasileiro e que examinaremos a seguir.

---

<sup>7</sup> Para uma análise comparativa de seu texto e da tragédia Eurípides, remeto o leitor ao artigo de Edvanda Rosa (1993).

## 2. Você é merda... é fim de noite. *Gota d'água*

*Gota d'água* foi escrita pelo dramaturgo Paulo Pontes e o compositor, cantor e escritor Chico Buarque de Hollanda, a partir de uma adaptação que Oduvaldo Viana Filho havia feito para a televisão.<sup>8</sup> Esta peça é considerada um dos textos mais importantes da dramaturgia brasileira, sendo ainda frequentemente encenada, por grupos profissionais e amadores. Escrita na época do regime militar, a peça fazia uma forte crítica ao capitalismo e às transformações políticas e econômicas que estavam ocorrendo na sociedade brasileira naquele momento, em prejuízo da classe trabalhadora. Compreensível, assim, que os autores, em protesto contra a censura, não tenham comparecido à cerimônia de premiação quando a peça recebeu o *Prêmio Molière*.

Em *Gota d'água*, a ação se passa em um conjunto habitacional de classe baixa, cujo dono é o capitalista Creonte. Medéia é Joana, uma mulher do povo, que abandona o marido mais velho para viver com Jasão, compositor de samba que é exatamente quatorze anos mais novo que ela.<sup>9</sup> O coro da tragédia são vizinhas e vizinhos de Joana, dentre eles o casal Egeu e Corina, e esta última faz um papel semelhante ao da ama de Medéia. Egeu é um homem com grande consciência política, que, liderando o movimento democrático no bairro, estimula os vizinhos a reclamar dos juros abusivos cobrados por Creonte no reajuste das prestações das casas onde moram.

*Gota d'água* tem como subtítulo “uma tragédia carioca”. Carioca é uma palavra indígena (tupi-guarani) e significa “casa de branco”, mas o termo é também o gentílico dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, onde se passa a ação. Além dessa imbricação já no título, a inserção da palavra “tragédia” na realidade urbana brasileira da década de 70 ocorre de modo peculiar: a linguagem, embora em versos, usa o registro popular; todas as personagens são pessoas do povo (sambistas, lavadeiras, gigolôs, cozinheiras), mesmo Creonte e sua filha Alma, apesar de ricos, têm um comportamento bastante comum, chegando às vezes a uma vul-

---

<sup>8</sup> Medéia foi levada à televisão, em um “caso especial” protagonizado por Fernanda Montenegro e dirigido por Fábio Sabag, em 14/02/1973, a partir do roteiro de Oduvaldo Viana Filho. Embora tenhamos acesso hoje ao texto, o mesmo não ocorre com o material audiovisual, que não é liberado nem para pesquisa pela TV Globo, que detém os direitos sobre a obra. Para uma comparação entre a peça e o roteiro de Viana, veja Maciel.

<sup>9</sup> Uma análise mais detalhada, na perspectiva dos estudos de gênero, pode ser vista em Coelho (2008), do qual retomei algumas passagens que apresento neste artigo.

garidade grotesca. Além do samba, outros ritmos musicais de origem popular estão presentes na peça, que é uma tragédia no formato de musical. No plano religioso, encontramos um sincretismo interessante entre os deuses da mitologia grega e as divindades do candomblé, como nos mostra o seguinte trecho (fala de Joana, após saber do casamento de Jasão com Alma; Buarque e Pontes, 2002, p. 89-90):

para tanto invoco o testemunho de Deus,  
a justiça de Têmis e a bênção dos céus,  
os cavalos de São Jorge e seus marechais,  
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,  
padroeira da magia, deusa-demônia,  
falange de Ogum, sintagmas de Macedônia...  
Oxumaré de acordo com a mãe Afrodite  
(...) Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,  
todos os santos, anjos do céu e do inferno,  
eu conto com todos os orixás do Olimpo!

O argumento de *Gota d'água* segue o da famosa peça de Eurípides, mas no fim há uma diferença significativa: o poder de Medéia sucumbe ao de Creonte, Jasão e mesmo ao da comunidade (símbolos, aliás, da sociedade brasileira). Joana tenta envenenar Creonte e sua filha Alma, mas, sem sucesso, acaba envenenando os filhos e a si mesma, na busca de uma felicidade *post mortem*. Na cena final seus corpos são levados a Jasão, enquanto a música-tema da peça, *Gota d'água*, de autoria de Jasão, é cantada. O fato de a peça ser ter sido apresentada nos moldes de um musical em que se destaca um samba tão famoso como *Gota d'água*, que dá título à peça e é uma composição de Jasão, deve ser destacado, pois pela própria natureza do gênero, o dramático (e mais ainda o trágico) deverá estar a serviço da performance musical. Notemos que a performance musical parece se sobrepôr aos outros elementos da peça, indicado pela própria autonomia que as letras da melodias ganharam.

Destaca-se, assim, em *Gota d'água*, o enfraquecimento do aspecto trágico e político da personagem grega (mesmo que a intenção dos autores tenha sido a de denunciar determinadas práticas político-sociais), na medida em que Joana, além de ter abandonado o primeiro marido por um homem mais novo (o que reforça seu lado passional e facilita no espectador a aceitação de alguma punição a ela), decide se matar com os filhos, o que retira dela a estatura trágica que encontramos no drama grego. Embora tenha havido helenistas que classificaram a peça de Eurípides menos como tragédia e mais como um drama em cena (Kitto, 1961, p. 32) ou

realçaram (anacronicamente) características que aproximam Medéia ora da figura de feiticeira, ora da de feminista, creio ser importante defender que Eurípides construiu uma personagem na qual racionalidade e heroísmo são destacados em uma perspectiva dos valores da *pólis* grega, dentre os quais a defesa da cidadania.<sup>10</sup> O diálogo com o teatro contemporâneo vem, justamente, apontar para um alteração de elementos (enredo e construção de personagens, por exemplo) que indicam os valores e pressupostos específicos de nossa sociedade e que nortearam a releitura do mito.

Naturalmente, mudar o mito não é problema – os gregos já faziam isso –, porém, o que certas mudanças indicam? Os nomes de Egeu, Creonte e Jasão foram mantidos, mas os das mulheres (Medéia, Glauce e mesmo a ama) alterados para nomes comuns; Joana é mais velha que Jasão – o que é visto como negativo pela maioria dos personagens da peça, inclusive algumas mulheres<sup>11</sup> –, e Joana morre ao lado dos filhos. Todas estas decisões são tão significativas quanto a preocupação fundamental dos autores, como escrevem no prefácio da edição da peça, de denunciar o predatório e impiedoso milagre econômico brasileiro de então e a concentração de renda provocada por ele: “Isoladas, às classes subalternas restou a marginalidade abafada, contida, sem saída. [...] A Gota d’água, a tragédia, é uma reflexão sobre esse movimento que se operou no interior da sociedade, encurralando as classes subalternas” (Buarque e Pontes, p. xiv). De fato, a condição de estrangeira abandonada de Medéia foi alterada nesta tragédia para a de uma Joana que representa o povo excluído, como bárbaro na sua própria cidade e país. Sua derrota é a desse povo. Como alegoria desse povo ela se mata e sua morte é uma manchete sensacionalista na página do jornal, que é projetada no fim da peça, na parede do palco. No entanto, esta “tragédia carioca” apresenta-se menos trágica na medida em que se transforma em um drama social, apoiado no modelo da redenção cristã (as palavras finais de Joana ao consolar os filhos realçam a existência de um paraíso após a morte, p.166-7).

---

<sup>10</sup> Quanto a uma Medéia feminista, qual feminista diria ao marido que se ela não tivesse tido filhos, compreenderia que ele a trocasse por outra? Medéia é uma mulher que segue o padrão da mulher grega, preocupada com a estabilidade de seu *oikos*.

<sup>11</sup> É o que podemos ver pelas palavras das mulheres, em um momento crucial do drama, que denunciam sua complacência com a punição de Joana: “Virgem matriarcarum, me livrai/ de toda inútil e vã rebeldia / Joana está sem casa e os filhos, sem pai, / Por ela querer mais do que podia”, p. 138.

Em relação à mais recente encenação desta peça, a atriz e idealizadora da nova montagem, Izabella Bicalho, comentou a possibilidade de Medéia sair viva no final da peça: “no Brasil, com esse sentimento de maternidade que a gente tem aqui, não dava...”<sup>12</sup> Ao que tudo indica, concepções de maternidade parecem ser construídas de modos diferentes nas duas culturas. Como já defendi anteriormente (Coelho, 1992, 2008), na peça de Eurípidés, dramática e ideologicamente, é consistente não apenas Medéia sair viva, mas, principalmente, matar os filhos, a noiva e o futuro sogro de Jasão, para que seu marido perdesse seus privilégios de cidadão, e também para impedir que, dentro da estrutura política da *pólis* grega, as crianças fossem apátridas ou tivessem de viver sob a tutela de um pai traidor e “mais vil dos homens”. Neste aspecto, Medéia é tão grega quanto qualquer cidadã ateniense que norteia sua vida por valores de honra pública. Por outro lado, Joana, no desespero de seu plano fracassado, é levada a matar os filhos e – no âmbito da matriz cristã, da *virgo e mater dolorosa*, parece-me – tem de morrer por ter praticado este ato.

No caso da Medéia de Eurípidés, é comum naturalizar e animalizar suas ações a partir dos comentários de Jasão ou da ama, comparando-a a um touro ou a uma leoa (v. 92, 103-4, 187, 342). No entanto, se fosse seguir apenas seus instintos, Medéia teria matado o marido traidor e poupado os filhos. Um aspecto a destacar em Eurípidés é, a meu ver, que Medéia, por meio de uma retórica bem articulada, mostra quão limitada é a concepção de Jasão ao arranjar um novo casamento, visando ao ganho de poder na cidade, não percebendo as conseqüências desastrosas de se quebrar um juramento e romper as relações de confiança e reciprocidade, não sem comprometer a cidadania dos filhos – algo tão importante para o homem grego. Medéia, apesar de bárbara, é mais grega e heróica do que ele, e não poderia deixar seus filhos com um traidor que quebrou juramentos sagrados.

Destarte, em minha interpretação, a morte de Joana parece ser uma (auto)punição, tanto pela morte dos filhos, como, socialmente, por ter abandonado o primeiro marido por um homem mais novo e por viver uma sexualidade irrefreada. Jasão não é apenas alegoria do capitalismo que vence (e dos expedientes ligados a ele); Jasão é, ainda, reflexo e representante de uma cultura machista cujo poder se expressa ostensivamente pela linguagem, como se constata, por exemplo, no modo

---

<sup>12</sup> Entrevista no jornal *Globo*, 21/10/2007: [http://www.gda.com/consulta\\_noticias.php?idArticulo=441693](http://www.gda.com/consulta_noticias.php?idArticulo=441693), acesso em 24/2/2008. Quanto a esta encenação, a peça foi produzida por JLM Produções e Pablo Sanábio e dirigida por João Fonseca, estreando em outubro de 2007, no Rio de Janeiro. Não apenas pude assistir a uma apresentação como também analisá-la por meio do DVD gravado pelo grupo.

como ele se dirige à Joana: “Você é merda...é fim de noite, é cu, é molambo, é coisa largada....Mas todo pai tem direito de ver seu filho...é sarna, coceira, cancro, solitária, ameba, bosta, balaio,...doença, estupor, vaca chupada, castigo” (p. 77).<sup>13</sup> Poder-se-ia argumentar que a linguagem vulgar humaniza os personagens trágicos, mas, nas engenhosas, encantadoras e sofisticadas melodia e letra de Chico Buarque, creio, ela também provoca um distanciamento, um anti-realismo, estetizando a violência que os termos acarretam. Outro aspecto a se considerar é que autores, ao manterem o nome de Jasão, e não mudarem para João, por exemplo (nome popular como Joana), parecem preservar ambigualmente o caráter heróico do personagem masculino em detrimento da força que a personagem feminina grega possuía.

Comparando *Gota d'água* à primeira adaptação da peça de Eurípidés para o palco brasileiro, *Além do Rio*, parece-me pertinente destacar a opção, digamos, conservadora, feita por Chico Buarque e Paulo Pontes e um corolário desta reconstrução é o da Medea-Jinga parecer uma personagem mais trágica (embora não seja fácil definir o que seja trágico, uma das características é a da personagem sobreviver aos desastres para enfrentar sua ruína).<sup>14</sup>

### 3. Saio desta história sem matar ninguém. *Des-Medéia*

Nos anos noventa uma nova Medéia apareceu nos palcos brasileiros, agora pela voz e corpo de uma mulher, a atriz, escritora, diretora e coreógrafa Denise Stoklos. Em *Des-Medéia* (1995), Denise optou por não matar as crianças, alteração consistente com sua desconstrução do mito, que passava também pela chave de questões políticas e de gênero. Conhecida no Brasil por um trabalho arrojado e inovador, escreveu esta peça durante um projeto de dramaturgia na Fundação Gugenheim, em Nova York, no período de 1993 a 1994, em que recebeu uma bolsa como *Fellowship* nesta Fundação, após uma carreira consistente e elogiada que começara no ano de 1968. *Des-Medéia* estreou no Brasil em 1995 e pelo título já

---

<sup>13</sup> Ao assistir a uma recente encenação de *Gota d'água*, impressionou-me a força do texto encenado e da palavra cantada e proferida. Para mim – conhecedora apenas do texto – ver o espetáculo possibilitou perceber o poder da linguagem em cena. Neste ponto, podemos problematizar a afirmação de Aristóteles, na *Poética*, que considerava que mesmo sem atores e sem representação a tragédia pode manifestar seus efeitos, dispensando o espetáculo cênico, que dependeria mais do cenógrafo que do poeta.

<sup>14</sup> Nussbaum (1988, p. 399). A filósofa, ao comentar o fato de personagens boas sempre morrerem nas tragédias (Polixena, Antígona, Ifigênia), afirma que elas não viveram o suficiente para mudar seu comportamento frente às vicissitudes da vida.

indica, no prefixo “Des”, a intenção de reverter e subverter o mito, dosando uma “tradição universal” com uma proposta bastante particular, pelo peso da experiência pessoal; este é um dos elementos fundamentais do “teatro essencial”, proposta dramaturgicamente desenvolvida pela diretora (Stoklos, 1993).

Pode-se dizer que sua temática está inserida em preocupações político-sociais do cidadão, como também da condição feminina, que se manifesta na concepção de outras obras como a peça *Mary Stuart* (1987). Em *Des-Medéia*, como a autora informa na apresentação da peça, o local é Grécia e/ou Brasil, o tempo 431 a. C. e/ou presente, e o tema, “Desatar o nó da tradição de matança aos atos-filhos-sementes.....” (Stoklos, 1995, p. 4). O abandono da mulher após a traição do marido é analisado tanto no plano individual, feminino, como social e político. A autora reduziu os personagens ao essencial – apenas Medéia e o coro/narrador –, e, em parte por isso, chama-os de personagens-símbolo. De fato, o essencial se torna, por uma abstração de predicados acidentais, o universal (a proposta é coerente com as características do seu “teatro essencial”). O próprio texto, uma prosa-poética, tem uma estrutura às vezes aforismática e minimalista.

De modo análogo às peças *Além do Rio* e *Gota d’água*, *Des-Medéia* é um libelo estético-político. A peça não deixa de fazer referências explícitas ao abandono em que vivem tantos brasileiros (Medéia-brasileiros traída por Jasão-políticos), ainda que busque também manter certa atemporalidade e universalidade do mito, justamente porque o regionaliza, ou nacionaliza. Quanto ao enredo, Denise o subverte, como fizeram Paulo Pontes e Chico Buarque, mas em vez de matar Medéia, ela deixa que os filhos vivam. As mudanças são apontadas muitas das vezes de maneira explícita pelo coro:

Medéia não é de carne e osso como nossos criminosos: é apenas um mito, criado para simbolizar espelhar esse lado escuro da natureza humana, para que possamos refletir sobre ele e transformá-lo. ....Que aqui essa abordagem ao mito da paixão seja subvertido (*sic*) em um grito de: Remendéia, alma brasileira! Desmedéie-se!. (...) Neste berçário de ventre de Medéia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da morte. (...) Nossa transmissão do mito se desconstruirá. (Stoklos, 1995, p. 9, 26)

Destaca-se na peça de Stoklos, por outro lado, o monólogo-diálogo de Medéia consigo mesma, também símbolo da solidão humana no momento de tomar decisões. No entanto, esta reflexão tão essencial e abstrata, indicada pelo

coro, é, ao mesmo tempo, marcada como a reflexão de uma mulher (como vemos pelas suas próprias palavras, ao dialogar com o coro) que assume a autoria (em um sentido também metateatral) de sua obra:

(Coro): Medéia está aqui surpreendida sem nenhuma aliança, com a esperança. Mas querendo muito ouvir o chamamento inerente de pertencer. Nenhum presente. Só. Como nós.

(Medéia): Uiva a loba, eu, viúva boba de marido vivo, eu, esposa louca que espouca rouca: onde amarrei minha touca? (...) Destro-no-te Jasão do direito de permanecer em mim, que é sobre o qual temos autoria: a liberdade de escolher o repertório que me ocupa. (Stoklos, 1995, p. 10, 14 e 30)

Dentro de uma agenda feminista, mas já de revisão do feminismo dos anos 70, podemos observar a rebeldia contra um comportamento passivo, romântico (que não se caracteriza, aqui, como traço de condição feminina, já que pode ser modificado) e sem negar a sexualidade e mesmo o gozo da animalidade das relações, *Des-Medéia* proclama-se contra determinado tipo de “aborto”. O aborto de um modo de vida (que ela até então desfrutava com Jasão) não será seguido de um assassinato (que metaforicamente é o “aborto” de uma vida feliz para os filhos, semelhante à vida que ela perdera com a partida/traição do marido: “Agora existe apenas o ardor de inferno inútil de sua ausência, o ardor dos não-atos na prateleira da memória, esses fetos não nascidos, conservados em álcool, incompletos fatos” (Stoklos, 1995, p. 15). Nesse sentido, vemos a diferença entre os pressupostos desta releitura de Stoklos, com todo valor poético e adequação ao tempo e agenda humanitária do momento em que é escrita, e aqueles da peça de Eurípidés, na qual, dados os valores que norteiam a vida na *pólis* grega, Medéia não poderia optar pela vida dos filhos, pois apenas o amor maternal não seria suficiente para dar-lhes o que, como já dissemos, pelos padrões do século V na democracia grega, seria uma vida digna de ser vivida.

Nos anos noventa, em que se acentua um processo de globalização por meio das redes de computadores, a voz do coro clama por uma relação amorosa no plano individual e público, e *um dia* é suficiente para começar a mudar o rumo das relações: “Amem-se, parece-nos dizer a única oração subordinada à vida. Morrer poderia ser completar a proposta. (...) Um dia somente: hoje, é necessário para subverter a ordem. Um dia a mais somente, hoje, e poderá coalhar-se a Via Láctea ou poderá hoje destronar-se a oligarquia”. (Stoklos, 1995, p. 17). Nesta subversão, o próprio coro atribuirá um valor positivo aos atributos que em outras circunstâncias poderiam ser

vistos como negativos – “Medéia que sempre cutucou o desconhecido, por temperamento impaciente e intolerante, não comporta a estrutura do velado” (Stoklos, 1995, p. 21). Impaciência e intolerância são fundamentais, agora, como propulsores de uma reação que opta pela vida em um final de século e de milênio em que o humanitarismo é condição necessária à sobrevivência humana, mesmo que isso não se encaixe no que consideramos um perfil trágico. “Não imolarei morte nenhuma por você, nenhum sacrifício ritual, a causa não merece. Há muito a se fazer adiante. Saiba que você me magoou...” (Stoklos, 1995, p. 25). Sem sacrifício, queda ou situação-limite, resta pouco para o que habitualmente consideramos ser o cerne da tragédia grega. Para quem conhece a atuação poderosa e impactante da atriz, frases que no texto da peça poderiam soar um tanto próximas a uma cartilha político-feminista, certamente seriam percebidas de outro modo. Todavia, tanto algumas falas do coro, anunciado a “salvação” da protagonista, quanto de Medéia têm, às vezes, um tom pedagógico que compromete também o tom trágico:

(Coro): Que no nosso Brasil não mais se repitam as Medéias. Não mais assassinemos nossos filhos diariamente – os nossos sonhos, nossos frutos (nossa originalidade). Nem nossa pátria – a casa da ética (a convivência dentro de justiça). (...) Mas não matou filhos neste espetáculo. Isto foi por fim invertido. Sua natureza há de ser salva. Também não estive aqui cozinhando nem costurando. Ocupou-se de transformar. Tal como ela, o mito, merecemos desfazer já todo malfeito, fazê-lo em novo jeito: bem. (...) o corpo é solto e o povo é livre...Mas neste açougue só quem pode escrever essa Des-medéia é você. (Stoklos, 1995, p. 29, 31, 32)

Como vemos por estes breves mas significativos excertos, *Des-Medéia* tem um acentuado tom de manifesto político.<sup>15</sup> Contrariamente às versões de Vianinha, Chico e Paulo, que matam Joana/Medéia e seus filhos, Denise ressignificou esta potência feminina, retirando Medéia de sua “jaula ancestral da dor” e “sem matar ninguém”, optando, politicamente, pela sobrevivência dos filhos. Pela utilização de um vocabulário bastante direto e sem reservas para se referir ao seu amor e desejo por Jasão e a seu próprio desejo, ela se assemelha à *Gota d'água*, no entanto, pela autoria feminina, esta “denúncia” reveste-se de outro peso. Acrescente-se a

<sup>15</sup> Diferentemente das análises das outras três obras, optei neste subitem dedicado a *Des-Medéia* pela citação de excertos da peça dadas a clareza e poder de síntese Stoklos possui, o que é mais elucidativo que qualquer paráfrase.

isso, o fato de as últimas palavras serem um convite à ação, nos planos privado e político, e não um fato consumado, estampado na página de um jornal. Novos tempos, novas metamorfoses. A meu ver *Des-Medéia* dialoga tanto com Eurípides quanto com Buarque e Pontes e poderíamos dizer que as questões de gênero, no sentido dos estudos sobre a mulher (*gender*), operam também uma subversão no gênero (*genre*) trágico.

#### 4. Ai de quem me julgar e de sentir o peso da tragédia... *Kseni – a estrangeira*

“Transgressora... Imigrante... Bárbara... Terrorista... Mulher... Meu corpo, minha única arma...” são as palavras iniciais da protagonista de *Kseni – a estrangeira* (doravante *Kseni*), ópera que estreou no Brasil em 2006, no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, de autoria da premiada pianista e compositora brasileira Jocy de Oliveira.<sup>16</sup> Esta artista pioneira em trabalhos multimídia no Brasil lançou suas óperas em DVD, colocando-as ao alcance de um público bem maior do que o das salas de concerto, o que permite aos estudiosos analisar sua obra, ou pelo menos alguns aspectos dela. É oportuno notar que uma característica interessante do material audiovisual produzido por Jocy é o fato de ser uma filmagem de uma ópera encenada, mas que é elaborada levando em consideração as especificidades da linguagem audiovisual, o que transforma a obra em um filme com sua autonomia estética.<sup>17</sup>

Criadora do Ensemble Jocy de Oliveira, a artista assina a música, concepção, texto, vídeo e direção de *Kseni*, cujo enfoque é, digamos, a defesa do “direito de ser diferente”, palavras que, aliás, encerram esta ópera, dividida em cinco cenas ou atos. Estas cenas foram chamadas de *Medea Profecia*, *Revenge of Medea*, *Who cares if she cries*, *Nenhuma mulher civilizada faria isso* e *Medea Ballade*, tendo sido essa última cena – baseada em uma melodia medieval sobre Medéia, originária da região francesa do Languedoc –, apresentada autonomamente em 2002.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Na ópera, a referência até então mais conhecida é a *Medea*, de Cherubini, de 1797, cuja gravação na voz de Maria Callas, que faria depois a Medéia de Pasolini, é uma das mais citadas.

<sup>17</sup> Nos últimos 20 anos tem havido um trabalho expressivo de classicistas analisando a relação entre cinema e literatura greco-latina. Creio que a razão desse desenvolvimento é, principalmente, prática, pois apenas após o surgimento do video-cassete e depois do DVD, o filme foi passível de uma análise detalhada – como era o texto – podendo ser visto e decupado.

<sup>18</sup> A peça foi uma encomenda feita pelo Festival de Música Contemporânea de Dresden, e foi criada especialmente para a soprano alemã Sigune von Osten, que a interpretou.

Na releitura do mito grego em *Kseni*, destaca-se o engajamento político consciente e consistente de Jocy – constatados nas palavras iniciais da protagonista.<sup>19</sup> É uma ópera bárbara, sobre uma bárbara que pode, na verdade, ser qualquer um, dependendo da topologia – a periferia depende de onde se estabelece o centro, donde exclusão e inclusão são conceitos relacionais. Talvez este seja um dos grandes alertas dados por tantos autores que lançaram mão desta personagem, cuja caracterização seminal, aparece em uma das tragédias mais políticas de Eurípides, embora Medéia tenha sido freqüentemente interpretada como drama passional, como já notamos antes.

Como também já destacamos, Medéia, apesar de bárbara, é mais heróica que Jasão, um traidor com quem ela não poderia deixar seus filhos, e mais grega, no sentido que atribuímos aos valores da *pólis* democrática e é justamente este ponto que Jocy ressalta. Se hoje a palavra bárbaro tem também seu significado positivo de belo e fora do comum – e neste sentido ela pode perfeitamente adjetivar a ópera de Jocy – ou se os barbarismos e estrangeirismos de uma língua são apenas conceito técnico, a força da composição de Jocy está em explorar seu significado mais problemático. *Ksénos*, no grego antigo, significa o que não é heleno, cidadão, ou não fala grego – a inteligibilidade de um balbuciar, podendo, ainda, significar peregrino ou refugiado e daqui vem a transcrição moderna *kseni*. Mesmo que em suas obras Jocy tematize a situação da mulher, *Kseni* representa qualquer um que venha de outra cultura, etnia ou crença, ou sexo.

Neste sentido, como Stoklos, Jocy trabalha com a universalização da personagem, uma Medéia-símbolo, de maneira bem mais radical que Stoklos, por não fazer referências ao Brasil, embora, por meio de referências explícitas, mostre que sua obra não é descontextualizada do cenário mundial da globalização e de temas da agenda política, como terrorismo e genocídios. Curiosamente, assim como Stoklos, um prêmio de Fellowship da Fundação Guggenheim, em 2005, foi um dos fatores que possibilitaram o término desta obra de Jocy, que como bem observou Leonardo Martinelli, crítico e professor de música, ao comentá-la brevemente, combina elementos sacros e profanos: “(...) ao invés de teatro, o palco se metamorfoseia num altar dedicado a Medea, onde o músico desenvolve o papel de

---

<sup>19</sup> O tema da exclusão dos exilados e imigrantes foi apresentado de maneira particularmente interessante por Angelopoulos em filmes como *A eternidade e um dia* (1998), que é articulado em função de três palavras chave, uma delas é *xenitis*, forma dialetal de *xénos*. Cf. Coelho (2009).

sacerdote e a ópera ganha dimensão de liturgia secular. Aqui o canto não é canção, mas sim um som ritualístico”.<sup>20</sup>

Todo conjunto de recursos utilizados aliado aos figurinos e cenários potencializa o estranhamento, a radicalidade de certos atos – seja o de matar seus filhos ou abençoá-los quando são imolados como corpos-bomba. Longe de pretender julgar estes atos, a peça nos leva a tentar entender como se chega a eles, e, brechteamente, faz um alerta “aos que virão depois de nós” e continuarão a presenciar sacrifícios no “show das guerras”, pois ela “como filha do sol” prenuncia os terrores que aqueles que vem depois irão sofrer (*Kseni*, 5’).<sup>21</sup> Esta preocupação com a condição humana a partir da voz feminina é tocante. Ela vai ao encontro de outras releituras, como a de Christa Wolf no livro *Medea* (1996) mas por ser uma ópera, estimula outras emoções e considerações, como um possível diálogo com a Medéia de Xenakis ou mesmo o Édipo, de Stravinsky, ambos, aliás, compositores com os quais Jocy trabalhou e atuou.<sup>22</sup>

Em relação a personagens gregas, chama a atenção que na ópera anterior à *Kseni*, *Malibrans*, esteja presente Ifigênia, a filha de Agamêmnon, sacrificada pelo pai para favorecer os gregos. A descrição de sua morte, a boca amordaçada para seus lamentos não serem ouvidos, diante de um exército que contempla a bela virgem imolada, é uma das seis partes de *Malibrans*, ópera impressionante pela concepção e perspicácia ao misturar realidade e mito. O título é uma referência a uma das maiores cantoras de ópera, que viveu no século XIX, Maria Malibran

---

<sup>20</sup> O tom geral da crítica (que comenta também as apresentações de duas outras óperas) é positivo, embora nela se afirme que há um abuso de clichês comuns na música instrumental. Confira *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 28/10/2006, reproduzido em [http://alteramusica.blogspot.com/2006/10/o-problema-da-pera-no-brasil\\_28.html](http://alteramusica.blogspot.com/2006/10/o-problema-da-pera-no-brasil_28.html)

<sup>21</sup> A frase lembra-me o poema de Brecht, que serviu de título ao espetáculo *Aos Que Virão Depois de Nós – Kassandra in Process*, peça inspirada na novela *Kassandra*, de Christa Wolf. Sobre este último, veja Santos (2005).

<sup>22</sup> Iannis Xenakis, o grande músico grego tem várias peças alusivas a mitos gregos, mas sua Medéia (*Medea Senecae*, 1967) é baseada em Sêneca e curiosamente é uma peça para um coro de vozes masculinas. Quanto a Stravinsky, sua ópera *Oedipus Rex* foi encenada em 1928, com libreto de Jean Cocteau. Em conversa com Jocy, ao perguntar-lhe sobre a possível referência a estes autores, ela informou-me que não havia, tanto quanto sabia, alusões diretas, o que não nos impede de fazer estudos comparativos entre as três peças musicais, naturalmente.

(também pianista e compositora), que teve vida e morte (aos 28 anos, em consequência de uma queda de cavalo) espetaculares.<sup>23</sup>

Voltando à *Kseni*, nela a música, o silêncio, os gritos e sussurros tão fundamentais na apreciação estética e estão harmoniosamente integrados às projeções de imagens em vídeo, como a do vestido gigante incendiado, das mãos brancas das quais escorrem gotas d'água ou das mãos que se lavam em um poço ensangüentado na areia – todas elas gestos ritualísticos. Destaca-se em momentos-chave a presença física das duas atrizes representando Medéia, Marilena Bibas e a soprano Gabriela Geluda, com seus rostos pintados em padrões complementares em preto e branco, pintura que serve de máscara e que pela invulgaridade, reforça que a peça seja também uma “reflexão política sobre a rejeição ao direito de ser diferente”. O figurino, como explica Jum Nakao, diretor de arte, foi concebido como ataduras de camisa de força e uma espécie de armadura, enquanto os músicos apresentam-se como objetos metálicos, personagens de opressão, funcionando como parte da cenografia. Estas imagens, bem como aquelas outras, projetadas sobre o palco, superpondo-se o real ao virtual (embora, para quem assista ao filme e não à peça, as duas sejam virtuais) potencializam o estranhamento causado pela caracterização da protagonista. Por outro lado, a projeção de um filme com uma das atrizes que fazem Medéia, Gabriela Geluda, caracterizada como uma mulher com trajes que fazem lembrar o figurino da Medéia, de Pasolini, enquanto é dito em várias línguas “Nenhuma mulher civilizada faria isso”, aproxima a figura de Medéia de outra mulheres. Esta proximidade se torna maior no momento em que neste filme projetado no palco, a atriz está usando somente um manto frouxo que deixa ver partes de seu corpo, no qual ela espalha a água ensangüentada que recolhe de uma poça na areia da praia, enquanto imagens de duas crianças são superpostas a sua.

Por fim, chamo a atenção para uma frase repetida desde o primeiro ato: “Eu, *Kseni* *pamphármakos!*”. Temos, aqui, uma referência à habilidade de Medéia

---

<sup>23</sup> Diga-se de passagem, alguns dos objetos pessoais de Maria Malibran pertencem à mezzosoprano italiana Cecilia Bartoli, que em 2008, para comemorar os duzentos anos do nascimento da diva, organizou uma turnê por vários países europeus, exibindo-os. Enquanto La Bartoli parece revitalizar o mito da diva, Jocy tem uma perspectiva completamente distinta; como ela mesma diz, a história de Malibran foi uma inspiração para pensar em outras divas que no final da vida chegaram a quase perder a razão. São personagens desta história fragmentada e surreal Desdêmona e Ofélia, ao lado de Ifigênia – as cenas da vida de cada uma são ligadas por intervenções de Fernanda Montenegro, sendo todas elas exemplos de virgens sacrificadas no palco, para nosso prazer estético.

com as drogas. Como alertamos no início deste artigo, esta habilidade é complexa. Neste caso, ela não deve ser símbolo de uma mulher apenas primitiva, telúrica e irracional, termos geralmente associados à magia.<sup>24</sup> Se há um ritual e um poder com os elementos naturais, há também uma clareza de raciocínio e uma consciência de Medéia sobre as conseqüências de seus atos, e este equilíbrio se manifesta nesta peça, pela conjunção dos gritos rituais e de um *lógos* que denuncia claramente a situação política e social dos “estrangeiros”, dos diferentes (também um conceito relacional). Lembremo-nos, ainda, que o *phármakon* pode ser também a palavra encantatória, o ensalmo com seu poder psicagógico, o que se adequa, aqui, ao gênero musical no qual o mito foi rerepresentado. A meu ver, a tônica dominante da releitura de Jocy é a afirmação “Ai de quem me julgar e de sentir o peso da tragédia de se tornar autora de seu próprio destino” (*Kseni*, cena 1, 20’). Nesse sentido, a obra vem ao encontro de uma interpretação que defendi há algum tempo (Coelho, 1992), a saber, que Medéia é uma tragédia política e que, pelo menos a partir de uma teoria ética grega, não é fácil julgá-la culpada (talvez nem seja possível). Nesse sentido, a complexidade desta personagem é bastante adequada para simbolizar a complexidade de situações que vivemos hoje, e neste aspecto a ópera mantém a tragicidade do ato – infanticídio – e o peso de Medéia carregar as conseqüências de suas ações no âmbito político e pessoal.

### Conclusão

Concluindo, as quatro obras comentadas mostram a permanência do mito de Medéia, sua vitalidade e também a riqueza do hibridismo desta matriz trágica grega e das culturas ameríndia e afro-descendente do Brasil. As obras mostram, ainda, as metamorfoses em termos de estilo e formato que a tragédia *Medéia* sofreu, em função das propostas e ideologias de cada um de seus autores e autoras. E cada um, ao revisitar Eurípides, ao propor uma nova forma de dialogar com este texto clássico seminal, implicitamente assumiu a responsabilidade por sua criação e a coragem de expô-la. Como disse antes, mais que reavivar o gênero trágico, estas peças contemporâneas podem nos auxiliar a repensá-lo, e, percebendo as alterações que ele sofreu, tentar compreendê-lo melhor.

---

<sup>24</sup> Sobre a relação entre palavra e *phármakon*, no contexto do debate do século V a.C., veja Coelho (2009<sup>a</sup>).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOEDEKER, D. Becoming Medea. In: Claus, J.; Johnston, S.(ed). *Medea*. Princeton: Princeton U.P., 1997. p. 127-148.
- CANCELA, E. M. *Medea y la voz del outro em el teatro latinoamericano contemporáneo. La ventana*. v. 22, p. 69-90, 2005.
- CHEVITARESE, A. L.; GUEDES, C. *Magia e Infanticídio nas Representações de Medéia de Eurípedes e nos Vasos Gregos do Sul da Itália de Figuras Vermelhas*. In: THELM, N. et al. (org.). *Olhares do Corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003. p.18-27.
- CLAUS, J.; JOHNSTON, S.(ed.). *Medea*. Princeton: Princeton U.P., 1997.
- COELHO, M. C. M. N. As afecções do corpo e da alma e a analogia entre phármakon e lógos, a partir de Górgias. In: PEIXOTO, M. C. D. (org.). *A saúde dos antigos: reflexões gregas e romanas*. São Paulo: Loyolla, no prelo, 2009a.
- \_\_\_\_\_. Entre a história e o mito. Orfeu na América, segundo Sidney Lumet. *ArtCultura*. No prelo.
- \_\_\_\_\_. Metamorfoses de Medéia e Helena. *Caderno Cultural, Diário Catarinense*, 3-4, 28/10/2008.
- \_\_\_\_\_. Por que Chico Buarque e Paulo Pontes mataram Medéia? *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero* 8. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008. p. 1-8.
- \_\_\_\_\_. La nueva ascensión de Medea: La versión dinamarquesa de Trier. In: *El Ascenso. Pegaso o las alas del alma*. Centro de Estudios Clássicos / Universidade Metropolitana. Chile, 2004. p.233-42.
- \_\_\_\_\_. Medéia: o silêncio ético de Aristóteles. *Clássica*. n. 1, p. 63-68, 1992.
- COLLINS, D. *Theoris of Lemnos and the Criminalization of Magic in Fourth-Century Athens*. *The Classical Quarterly*. New Series, v. 51, n. 2, p. 477-493 .
- DILLON, J. M. Medea among the Philosophers. In: CLAUUS, J.; JOHNSON, S. *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton: 1997. p. 211-218.
- DOUXAMIE, C. Teatro negro: a realidade de um sono sem sonho. *Revista Afro-Asia*. n. 25-26, p. 313-363, 2001.
- EURÍPIDE. *Médée*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- EURÍPIDES. *Medea*. Oxford: Oxford U.P., 1938.
- EURÍPIDES. *Medea*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.
- \_\_\_\_\_. Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2007.

- FOLEY, H. Medea's Divided Self. CA. n. 8, p. 61-85, 1989.
- GOLDER, H. Geek tragedy? Or, why I'd rather go to the movies. *Arion*. 1, 4, p. 175-209, 1999.
- GRAF, F. Excluding the charming: the development of the Greek concept of Magic. In: MEYER, M.; MIRECKI, P. *Ancient Magic and Ritual Power*. Leiden: Brill, 1995. p. 29-42.
- HALL, E.; MACINTOSH, F.; TAPLIN, O. *Medea in Performance 1500-2000*. Oxford: Legenda, 2000.
- KITTO, H. D. F. *Greek Tragedy*. Methuen: 1961.
- KNOX, B. The Medea of Euripides. 1977. In: SEGAL, E. (ed.). *Oxford readings in Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 1983. p. 272-293.
- MACEDO, I. *Lance de dardos*. Rio de Janeiro: Edições Estúdio 53, 2000.
- MACIEL, D. A. V. Das naus argivas ao subúrbio carioca: percursos de um mito grego da *Medéia* (1972) à *Gota d'água* (1975). *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. v. 1, n. 1, 1-21, 2004. (edição on line)
- MCDONNALD, M. *Euripides in Cinema*. Philadelphia: Centrum, 1983.
- MIMOSO-RUIZ, N. D. Le mythe de Médée au cinéma: l'incandescence de la violence à l'image. *Pallas*. v. 45, p. 251-68, 1996.
- NASCIMENTO, A. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP*. v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. (O texto foi publicado originariamente na *Revista do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural*. v. 25, p. 71-81, 1997.)
- NUSSBAUM, M. *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- OLAVO, A. *Além do Rio – Medéia*. In: NASCIMENTO, A. Rio de Janeiro: Ed. Teatro experimental do negro, 1961.
- OLIVEIRA, J. *Kseni-a estrangeira*. DVD e textos do encarte da coleção Jocy de Oliveira. Rio de Janeiro: Spectra produções, 2008.
- PEREIRA, M. H. R. O mito de Medéia na poesia portuguesa. *Humanitas*. v. XV, 1-19.
- PONTES, P.; BUARQUE DE HOLLANDA, C. *Gota d'água*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1976.
- PUCCI, P. *The violence of pity in Euripides' Medea*. Ithaca: Cornell, 1980.
- PALLAS. n. 45, 1996: Médée et la Violence (*Colloque International, Université de Toulouse-Le Mirail*).

- ROSA, E. B. De Eurípides a Agostinho Olavo: Medéia e Medea. *Itinerários*. Araraquara, v. 6, p. 77-86, 1993.
- RUBINO, M; DEGREGORI, C. *Medea Contemporanea*. Gênova: Università di Genova, 2000.
- SANTOS, V. (org.). *Aos que virão depois de nós. Cassandra in process: o desassombro da utopia*. 2 ed. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- SEGAL, C. La Médée d'Euripide: la vengeance, le renversement et le problème de la résolution. *Pallas*. n. 45, p. 15-47, 1996.
- STENGERS, I. *Lembra-te de que sou Medéia*. Rio de Janeiro: Pazulin, 2000.
- STOKLOS, D. *Teatro essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Des-Medéia*. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1995.
- VIANA FILHO, O. *Caso especial: Medéia*. Cultura. São Paulo: ed. Vozes, 1999. p. 127-158.
- WOLF, C. *Medea: a modern retelling*. Translation by J. Cullen. Londres: Virago, 1998 (1996).

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. *Medea: metamorphosis of the genre*.

**ABSTRACT:** *The purpose of this paper is to present four adaptations of the myth of Medea and analyze the metamorphosis the play went through in the Brazilian stages. Firstly my focus will be on two plays, based on Euripides' Medea: Além do Rio (Medea), 1961, by Agostinho Olavo, and Gota d'água, 1975, by Chico Buarque and Paulo Pontes. Secondly I intend to discuss Denise Stoklos' Des-Medéia, 1995, and Joyce de Oliveira's Kseni – a estrangeira, 2006. In all these versions the story was transposed to other times and spaces, and the theme of Medea's passion was treated under political aspects of peripheral and colonized societies and gender issues, and all of them enable us to rethink on how to perform and adapt the tragic genre and the meaning we give to it today.*

**KEY WORDS:** *Medea; Euripides; Brazilian Theater.*