



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

ELIANE BENATTI DE FREITAS

**RELEITURAS DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO EM TEXTOS  
DRAMÁTICOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

---

Londrina  
2015

ELIANE BENATTI DE FREITAS

**RELEITURAS DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO EM TEXTOS  
DRAMÁTICOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários - da Universidade Estadual de Londrina para a obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Pascolati

Londrina  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Freitas, Eliane Benatti de .

Releituras da tragédia e do trágico em textos dramáticos brasileiros contemporâneos / Eliane Benatti de Freitas. - Londrina, 2015.

252 f.

Orientador: Sonia Pascolati.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2015.

Inclui bibliografia.

1. Dramaturgia brasileira contemporânea - Teses. 2. Tragédia - Teses. 3. Trágico - Teses. 4. Releituras - Teses. I. Pascolati, Sonia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

ELIANE BENATTI DE FREITAS

**RELEITURAS DA TRAGÉDIA E DO TRÁGICO EM TEXTOS  
DRAMÁTICOS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários - da Universidade Estadual de Londrina para a obtenção do título de Doutora.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra Sonia Pascolati  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Prof. Dr. André Luis Gomes  
Universidade de Brasília - UNB

---

Prof. Dr. Diógenes Maciel  
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

---

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Vanderléia da Silva Oliveira  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 15 de setembro de 2015.

Dedico este trabalho às Doutoradas  
Sonia Pascolati, minha orientadora,  
Silvia Casella Fagundes de Toledo,  
minha amiga, e Sandra Odebrecht  
Vargas Nunes, minha médica.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora, Doutora Sonia Pascolati, pelas orientações constantes e fecundas, pela amizade e incentivo.

A Rosely Fernandes Lopes e Ricardo Praia Müller, encarregados da seção de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Londrina.

Ao meu pai, *in memoriam*, e a minha mãe, responsáveis diretos pelo lugar que ocupo, hoje, no mundo.

Ao meu esposo, Álvaro Luiz Presta, companheiro desde sempre.

Aos meus amados filhos, Amanda Benatti Junqueira Giacomelli e Vitor Benatti Junqueira.

*O mito é o nada que é tudo.*  
Fernando Pessoa *in*Mensagem

FREITAS, Eliane Benatti de. **Releituras da tragédia e do trágico em textos dramáticos brasileiros contemporâneos**. 2015. 252f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

## RESUMO

Este estudo debruça-se sobre textos dramáticos que relêem mitos clássicos e resgatam elementos formais da tragédia a fim de analisar as modificações pelas quais passa o trágico enquanto princípio filosófico desde as tragédias gregas até a contemporaneidade e analisar os elementos formais da tragédia clássica encontrados e reformulados nas releituras tomando como ponto de partida a *Poética* (2003) de Aristóteles. Os critérios de seleção para a escolha do *corpus* foram peças escritas por dramaturgos brasileiros a partir da década de 1980 que reescrevem mitos e tragédias clássicas cujas protagonistas são Antígona e Medeia. Esse *corpus* é composto por dez textos dramáticos, sendo eles *Aldeia Antígona*, de Fernando Popoff (1982), *Antígona no bico do papagaio*, de Gilson Moura (1986), *Des-Medeia*, de Denise Stoklos (1995), *Antígona tropical (fragmentos de não)*, de Reinaldo Maia (1996), *Memórias do mar aberto*, de Consuelo de Castro (1997), *Antígona – o Nordeste quer falar*, de Gisa Gonsioroski (2001), *Cantares para nossas Antígonas*, de Fausto Fuser (2002), *Nós, Medeia*, de Zemaria Pinto (2002), *Axé de Medeia*, de Thomas Holesgrove, Renata Mazzei, Alexandre Saul e Luciana Saul (2006) e, por fim, *Medeia*, de Coelho de Moraes (2011). A tese defendida por este estudo é a de que as releituras configuram-se como dramas contemporâneos, mas, ao dialogarem com os mitos, dialogam também com a forma literária que os acolheu, a tragédia, e com manifestações do trágico. Nessa medida, pretende-se que sejam respondidas, ao final, as seguintes perguntas: quais e como os elementos formais da tragédia se mantiveram, sofreram mudanças ou mesmo desapareceram nessas releituras aqui analisadas? Como o conceito clássico de trágico se modifica no herói contemporâneo? Qual a importância da releitura de tragédias no panorama da contemporaneidade e de que forma elas podem ser significativas ao homem atual? De que maneira a crueldade e o sacrifício das personagens das tragédias clássicas podem se transformar em reflexões para e sobre essa sociedade?

**Palavras-chave:** Dramaturgia brasileira contemporânea. Tragédia. Trágico. Releituras.

FREITAS, Eliane Benatti de. **Readings of the tragedy and the tragic in contemporary brazilian dramatic texts.** 2015. 252p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2015.

### **ABSTRACT**

This study focuses on dramatic texts reread classic myths and rescue formal elements of tragedy in order to analyze the changes undergone by the tragic as a philosophical principle from Greek tragedies to contemporary and analyze the formal elements of classical tragedy found and reworked the readings taking as its starting point the Poetics (2003) of Aristotle. The selection criteria for choosing the corpus were pieces written by Brazilian playwrights from the 1980s rewriting myths and classical tragedies whose protagonists are Antigone and Medea. This corpus consists of ten dramatic texts, and they are Aldeia Antígona, written by Fernando Popoff (1982), Antígona no Bico do Papagaio, written by Gilson Moura (1986), Des-Medeia, written by Denise Stoklos (1995), Antígona tropical (fragmentos de nãos), written by Reinaldo Maia (1996), Memórias do mar aberto, written by Consuelo de Castro (1997), Antígona – o Nordeste quer falar, written by Gisa Gonsioroski (2001), Cantares para nossas Antígonas, written by Fausto Fuser (2002), Nós, Medéia, written by Zemaria Pinto (2002), Axé de Medeia, written by Thomas Holesgrove, Renata Mazzei, Alexander Luciana Saul and Saul (2006) and, finally, Medeia, written by Coelho de Moraes (2011). The argument put forward by this study is that the readings configure itself as contemporary dramas, but the dialogue with the myths also dialogue with the literary form that welcomed them, the tragedy and the tragic events. To that extent, it is intended to be answered at the end, the following questions: what and how the formal elements of tragedy remained, changes or even disappeared in these readings analyzed here? Like the classic concept of tragic changes in the contemporary hero? How important is the reading of tragedies in the panorama of contemporary and how they can be meaningful to modern man? How does cruelty and the sacrifice of the characters of the classic tragedies can turn into reflections for and about this society?

**Keywords:** Brazilian contemporary dramaturgy. Tragedy. Tragic. Readings.

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	–	Releituras Baseadas NA Tragédia Antígona, DE Sófocles.....	104
<b>Quadro 2</b>	–	Antígona de Sófocles.....	105
<b>Quadro 3</b>	–	Sófocles versus Fernando Popoff.....	106
<b>Quadro 4</b>	–	Sófocles versus Gilson Moura .....	106
<b>Quadro 5</b>	–	Sófocles versus Reinaldo Maia.....	107
<b>Quadro 6</b>	–	Sófocles versus Gisa Gonsioroski .....	108
<b>Quadro 7</b>	–	Sófocles versus Fausto Fuser .....	109
<b>Quadro 8</b>	–	Releituras Baseadas na Tragédia Medeia, de Eurípides.....	160
<b>Quadro 9</b>	–	Medeia, de Eurípides.....	161
<b>Quadro 10</b>	–	Eurípides versus Denise Stoklos .....	162
<b>Quadro 11</b>	–	Eurípides versus Consuelo de Castro .....	163
<b>Quadro 12</b>	–	Eurípides versus Zemaria Pinto.....	164
<b>Quadro 13</b>	–	Eurípides versus Luciana Saul e Thomas Holesgrove .....	165
<b>Quadro 14</b>	–	Eurípides versus Coelho de Moraes.....	166

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 DA TRAGÉDIA ÁTICA ÀS REESCRITURAS</b> .....	24
1.1 A TRAGÉDIA GREGA .....	26
1.2 DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA FORMAL DA TRAGÉDIA .....	29
1.3 MITOS, TRAGÉDIAS E REESCRITURAS.....	35
<b>2 O TRÁGICO E ALGUMAS RECONFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS</b> .....	63
2.1 CONCEITUAÇÃO DO TRÁGICO NA GRÉCIA ANTIGA .....	64
2.2 TRANSFORMAÇÕES DO SENTIDO DO TRÁGICO.....	72
2.3 HERÓI E O SACRIFÍCIO COMO FUNDAMENTOS DO TRÁGICO.....	86
<b>3 ANTÍGONA E O SENTIDO DO SACRIFÍCIO</b> .....	98
3.1 OS ENREDOS DE MUITAS ANTÍGONAS .....	109
3.2 A HEROÍNA, OS CONFLITOS E SUAS CAUSAS .....	118
3.3 IMPLICAÇÕES DA AÇÃO, DO TEMPO E DO ESPAÇO NAS REESCRITURAS DE ANTÍGONA.....	131
3.4 ANTÍGONAS CONTEMPORÂNEAS: CORO E SACRIFÍCIO.....	143
<b>4 AINDA MEDEIAS</b> .....	158
4.1 OS ENREDOS DE MUITAS MEDEIAS .....	166
4.2 A RESSIGNIFICAÇÃO DO HERÓI E DO CONFLITO.....	182
4.3 A AÇÃO É ESTA, O TEMPO É AGORA E O ESPAÇO É AQUI.....	205
4.4 MEDEIAS CONTEMPORÂNEAS: CORO E SACRIFÍCIO.....	219
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	238
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	246

## INTRODUÇÃO

Representar o mundo contemporâneo no teatro em nossos dias, portanto, não é somente ordenar estes materiais de dramaturgias novas segundo formas teatrais antigas. É, ainda, e sobretudo, elaborar novas formas, suscitar novas relações entre o palco, a plateia e o mundo. (DORT, 1977, p. 22)

A invenção da tragédia é mérito dos gregos e um legado para a humanidade. Essa explosão de obras-primas que durou uma média de oitenta anos aconteceu concomitantemente ao desenvolvimento político de Atenas. Vinte e cinco séculos depois, continuamos a pedir licença e a tomar emprestados, deles, seus grandes temas e personagens. Tanto naquele momento quanto agora, na contemporaneidade, esses textos representam, ou pelo menos tentam representar, reflexões sobre o homem. De lá para cá aconteceram, como não poderia deixar de ser, mudanças profundas de estrutura e conteúdo desse gênero literário. As divisões da peça em atos, a importância maior ou menor do Coro, o tipo de conflito e as questões relativas à ação e ao tempo decorrido, como o texto é construído no papel, como ele é pensado na encenação, a própria releitura, as abordagens políticas, sociais ou psicológicas, entre outras, mas uma questão permaneceu fundamental e incontestável: a importância da tragédia grega como forma de representação dos homens enquanto indivíduos e também como grupo social.

Os mais diferentes trabalhos sobre os mitos, as tragédias e releituras conseguem representar, senão em sua totalidade, pelo menos uma parte da importância do legado deixado para a sociedade pelos dramaturgos gregos. Fonte inesgotável de inspiração, provocam em nós a necessidade de difundi-los e perpetuá-los e esta pesquisa faz parte do rol de muitos trabalhos que buscam entender sua importância. Para Barbosa (1996, p. 01),

De uma maneira geral, as tais obras, isto é, as obras que atravessam as épocas com a marca intensa da novidade mas, ao mesmo tempo, intensamente marcadas pelas suas épocas de origem, chamamos de clássicas, não apenas para indicar a oposição de tais obras com relação a outras que se seguiram e são delas em decorrência ou com elas dialogam, mas ainda para estabelecer o grau de valor com referência à leitura ou à releitura que delas venham a ser feitas.

Dentre os inúmeros estudos e releituras dos mitos gregos, chama-nos a atenção pesquisadores e autores que, por meio de suas obras, deram origem a textos considerados marcos na história do teatro moderno e contemporâneo. Fora do Brasil, podem ser citados Eugene O'Neill, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Heiner Müller, Sarah Kane, dentre outros, e aqui, além dos que compõem o *corpus* desta pesquisa, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Chico Buarque, Reinaldo Maia, Luciano Alabarse e Antunes Filho. Esses e outros tantos autores revisitaram as tragédias clássicas e cada um deles, dando-lhes o tom de seu tempo, são responsáveis por textos de importância indiscutível para aqueles que buscam compreender de que forma as releituras conseguem representar a importância dos significados dos mitos e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma adaptação desses mitos ao contexto do homem moderno e contemporâneo.

As obras de Sófocles e de Eurípidés são responsáveis pela perpetuação da tradição oral grega, visto que serviram um sem número de vezes como ponto de partida para recriações de importantes dramaturgos. Para Heiner Müller (1929-1995), “[...] mitos são experiências coletivas consolidadas, tornam-se um esperanto, uma linguagem internacional que não é mais entendida somente na Europa” (MÜLLER, 1997, p. 233). Conforme a afirmação de Müller, percebe-se que a ampliação do poder de comunicação dos textos dramáticos é alcançada por meio do emprego de mitos, cujas simbologias transcendem os séculos e mantêm-se capazes de representar o indivíduo e seus dramas humanos onde e quando estes aconteçam. Em sua releitura do mito de Medeia, *Medeamaterial* (1982), passado, presente e futuro estão reunidos em um só momento. Ao romper com a noção de tempo e espaço, o dramaturgo desfaz o discurso linear e constrói um universo contraditório que obriga esse indivíduo, e conseqüentemente o leitor/espectador, a envolver-se com temas sociais que apontam para a necessidade de uma transformação, visto que o teatro de Müller é um teatro político que revisa o processo histórico alemão nos momentos em que as marcas do nazismo e da repressão stalinista se mostram mais profundas.

Sarah Kane (1971-1999) retoma o mito de Fedra em *O amor de Fedra* (*Phaedra's love*, 1996), agora representado por meio de outra linguagem e em um espaço diferente, a Inglaterra contemporânea. Porém, apesar desses

distanciamentos propositais com a tragédia clássica de Eurípides, alguns dos conflitos humanos permanecem agora agravados pelas relações conflituosas entre mídia e Igreja. A abordagem de temas como a violência, o amor e a morte, encontrados em *O amor de Fedra* a partir da recuperação do mito, atualizam questões que sempre foram alvo das reflexões do indivíduo: o conflito entre o prazer e o dever. O incesto e o suicídio, na releitura de Kane, representam a ausência de culpa de Fedra e sua necessidade de vingar-se da completa indiferença que sente Hipólito pela vida, acusando-o de estupro. Kane não faz referência aos deuses, em seu texto, porque as ações das personagens estão à margem de qualquer justificativa metafísica. São, sim, os seus aspectos mais sombrios e negativos que a autora revela ao leitor/espectador por meio de um texto cru e cínico.

Eugene O'Neill (1888-1953) escreveu *Electra enlutada* (*Mourning becomes Electra*, 1943) partindo do mito de Electra para representar o final da Guerra Civil norte-americana no século XIX, no seio de um drama familiar. Magaldi (1989) justifica a escolha do mito de Electra, por O'Neill, por este entender que ali ele encontraria terreno fértil para sua intenção de realizar um drama psicológico, tendo como base as relações humanas e o sentido de destino sem, contudo, apelar para a crença em deuses ou qualquer coisa que beirasse o sobrenatural. O nome dado às suas personagens estabelece uma proximidade com os nomes contidos no mito grego. A guerra de Tróia é substituída pela Guerra Civil norte-americana e o palácio por uma mansão. E a semelhança não para por aí. Assim como o mito de Electra encontra sua gênese em uma maldição familiar em que os deuses são os principais responsáveis por deflagrar vinganças e assassinatos, O'Neill constrói sua *Electra* partindo de um drama familiar cuja base é um amor clandestino, o assassinato, a vingança e a incapacidade de lutar contra o destino. Mas, apesar da proximidade entre o mito e o texto de O'Neill, nesta *Electra*, conforme Magaldi (1989, p. 257), os deuses são outros, "[...] aparentemente muito mais tolerantes, contudo, algozes terríveis, pois inculcaram nos homens a ideia da culpa, do pecado original, de que não podem fugir". Esse tom sombrio dado ao texto por O'Neill representa também o momento enfrentado pelos Estados Unidos da quebra da bolsa de Nova York e da depressão econômica. Ele aborda a culpa como herança trágica, o instinto *versus* o pecado, o puritanismo, os conflitos íntimos. De acordo com Magaldi (1989, p. 257),

“[...] condenado pela civilização tortuosa a nunca usufruir as belezas da vida pagã – parece essa a imagem do homem moderno, fixada na trilogia o’nelliana”.

O dramaturgo francês Jean Giraudoux (1882-1944) em *A guerra de Tróia não acontecerá* (*La guerre de Troie n’aura pas lieu*, 1935) tenta transpor a crise pela qual vinha passando a sociedade europeia das décadas de 1930 e 1940. Maluf e Aquino (2006, p. 309) escrevem que “[...] o texto mais aclamado de Jean Giraudoux (1888-1944), esta poética dramatização dos acontecimentos que levaram à Guerra de Tróia atualiza os personagens homéricos aproximando-os de nós [...]”. O conflito e as forças do destino estão presentes nessa obra, mas o autor deixa claro que os homens abraçam com prazer o ódio e a vingança, alimentam antagonismos e anseiam pelas guerras. Reescrevendo a guerra de Tróia, Giraudoux aborda a questão do destino e revela que ele está diretamente ligado ao que há de mais humano em nós, tal como a ganância, a luxúria e a vaidade. Mostrando uma Tróia antes de iniciada a guerra, pelo lado de dentro das suas muralhas, o autor constrói uma ponte entre a obra de Homero e o mundo contemporâneo. Apesar de revelar uma tragédia na qual os homens são seduzidos pelos deuses, que determinam impiedosamente seus destinos, Giraudoux, em *A guerra de Tróia não acontecerá*, faz questão de colocar sobre os ombros das personagens o peso da responsabilidade sobre seus atos, personagens essas que parecem aceitar de bom grado os papéis que esses deuses lhes atribuem.

Em um caminho contrário àquele percorrido pelo O’Neill de *Electra enlutada*, em que “[...] o desgarramento do homem moderno, fustigado pela culpabilidade, leva-o a aniquilar-se na autodestruição (MAGALDI, 1989, p. 315), encontramos Jean-Paul Sartre (1905-1980). *As moscas* (*Les mouches*, 1943) é sua primeira peça teatral e considerada uma releitura da lenda grega de Orestes. Inaugurando sua carreira de dramaturgo, nessa peça Sartre transforma a vingança de Orestes em uma metáfora para temas como a vontade, a escolha e a liberdade, além de tecer uma crítica à ideia tradicional de destino. Conforme Magaldi (1989, p. 314), *As moscas* “[...] representa a primeira tentativa sartreana de colocar no teatro a problemática de toda a sua obra: como ser homem, como fazer-se homem, como distinguir a própria humanidade em meio aos outros homens”. O fato de Orestes, depois da vingança cumprida, deixar a cidade de Argos representa que ele pode

escolher seu destino. De posse de sua liberdade, usa-a para uma ação justificável. Ele escolhe ficar na cidade e escolhe matar Egisto e sua mãe, Clitemnestra. Mas recusa-se a tomar para si aquela cidade e como seu aquele povo e parte novamente. Esse texto, conforme Magaldi (1989), está cheio de alusões ao momento político vivido por uma França ocupada pelos nazistas. Amedrontada e sentindo-se merecedora da derrota, essa França e sua população mantinham-se sob o jugo do dominador assim como o povo de Argos sob o domínio de Egisto.

Esse breve relato sobre textos que revisitam os mitos gregos busca estabelecer a incontestável importância de um fenômeno que configura uma marca também e principalmente no teatro contemporâneo. Os textos que retomam esses mitos e tragédias, sejam aqueles que releem as tragédias quanto os que, por meio de encenações inovadoras, provocam novos olhares e novas reflexões podem ser encontrados na Inglaterra, França, Estados Unidos, bem como no Brasil. Qual a particularidade contida nesses mitos e tragédias que provoca nos autores contemporâneos a necessidade de revisitá-los? De que forma essas releituras conseguem representar os aspectos políticos, sociais e filosóficos do homem contemporâneo? Giorgio Agamben (2009, p. 95) define esse homem contemporâneo como sendo “[...] aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para ele perceber não as luzes, mas o escuro”, e talvez seja, exatamente essa tendência a voltar os olhos para a escuridão que o faça enxergar o mundo sob uma perspectiva fragmentada. Portador de múltiplas identidades, esse homem contemporâneo é plural e habita uma realidade complexa que, assim como ele, detém infinitas variáveis. Esse homem convive, dessa maneira, com situações que recuperam e reavivam questões fundamentais acerca da moral, da ética, do poder e da submissão, seja a dele em relação a outros homens, seja a vontades que não são as suas. Ele habita uma espécie de deserto constituído por imagens que são apenas ilusões, e mesmo sabendo disso, a cada passo que dá, busca alcançá-las. Esse homem contemporâneo cria, explora, domina, e o resultado dessas ações provoca nele o vazio, a angústia e a solidão, marcas dessa contemporaneidade. Sobre a força dos mitos e das tragédias, força essa que as trazem constantemente à memória dos dramaturgos, para Gilson Motta (2011, p. 05) esse fenômeno decorre do fato de que “os mitos gregos reelaborados por Ésquilo, Sófocles e Eurípides teriam se tornado alguns dos mais importantes prismas culturais e estéticos através

dos quais o mundo real, disfuncional e conflituoso do final do século XX refletiu sobre sua própria imagem”. Ainda conforme Motta (2011), o feminismo, a simpatia aos portadores de HIV, o *apartheid*, o holocausto, as diferenças culturais e o anticolonialismo, problemas que fazem parte da vida do homem moderno e contemporâneo, transformaram-se em mote para alguns dos mais significativos textos teatrais que têm origem nos mitos e tragédias.

Samoyault (2008, p. 44) define intertextualidade como um fenômeno que acontece quando “o texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis”. Assim, podemos considerar as releituras que integram o *corpus* desta pesquisa como manifestações de intertextualidades presentes entre as tragédias clássicas e o drama contemporâneo pois, ainda conforme a autora,

A literatura se escreve como a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos, de retomadas, de lembranças e de re-escrituras cujo trabalho faz aparecer o intertexto. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

Partindo, pois, da discussão entre mito, tragédia e releituras, a tese defendida por este estudo é a de que as releituras configuram-se em dramas contemporâneos, mas, ao dialogarem com os mitos, dialogam também com a forma literária que os acolheu, a tragédia, e com manifestações do trágico. Para a comprovação desta tese, a pesquisa tem como objetivo analisar textos dramáticos brasileiros contemporâneos a partir da década de 1980 que releem os mitos clássicos e resgatam elementos formais da tragédia clássica, além de analisar as modificações pelas quais passa o trágico enquanto princípio filosófico.

A ideia para a execução desta pesquisa iniciou-se a partir da leitura de *O espaço da tragédia* (2011), obra de Gilson Motta que propõe uma reflexão sobre o espaço ocupado pela tragédia nos palcos brasileiros e como esse espaço se manifesta em termos formais (imagens, sentidos, significados). Motta analisa encenações de tragédias gregas produzidas no Brasil (em especial nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo) a partir do final da década de 1990 até 2008.

Alguns objetivos buscados por Motta nesse livro contribuíram especialmente para uma reflexão sobre a importância das tragédias gregas nas releituras do trágico

em textos dramáticos brasileiros contemporâneos, tais como a discussão que o autor propõe sobre a transformação histórica dos ideais estéticos, os diferentes modos de relação do texto clássico com a história contemporânea e o entendimento sobre o lugar que o texto grego ocupa no imaginário dos criadores teatrais e também dos espectadores. Segundo o autor, é nesse movimento de adequação do mito trágico aos problemas da sociedade atual que a tragédia grega se renova e permanece como uma constante fonte de reflexão sobre a representação teatral e os grandes temas humanos e existenciais (MOTTA, 2011).

A seleção e a análise do *corpus* levaram em consideração as seguintes questões: Quais transformações e renovações surgem a partir do diálogo entre a dramaturgia contemporânea e a tragédia? De que forma os elementos formais da tragédia clássica são apresentados nas releituras contemporâneas? Como se deu a evolução do sentido do trágico no decorrer da história? A fim de que os objetivos acima pudessem ser cumpridos, primeiramente foi necessária uma revisão da bibliografia de teóricos que abordassem questões relativas à tragédia, ao trágico e as releituras. Ao lado das produções clássicas de Sófocles, Eurípides e Ésquilo, foram analisadas algumas das produções teatrais brasileiras contemporâneas no intuito de buscar, nelas, referências aos mitos gregos. Para isso, foi feito um estudo exploratório desses textos dramáticos brasileiros escritos a partir da década de 1980 que resgatassem esses mitos e recriassem, de algum modo, os elementos estruturais da tragédia como forma dramática. A análise dos textos recolhidos ocorreu sob a luz das teorias que tratam dos conceitos de tragédia, trágico, drama moderno e contemporâneo e algumas especificidades do texto teatral, para que pudessem ser percebidas e investigadas as mudanças ocorridas nesses conceitos clássicos, contidas ou não nas releituras contemporâneas e se essas mudanças, caso encontradas, são fruto das expectativas e formas de recepção de um público contemporâneo.

Para a análise dessas releituras brasileiras contemporâneas tornou-se imprescindível dividir o estudo em duas frentes de leituras, sendo a primeira aquela que trata dos teóricos que escrevem sobre o trágico e a segunda os textos dramáticos propriamente ditos. Sendo assim, foi necessário fazer um levantamento dos textos produzidos no Brasil a partir da década de 1980 e dos elementos formais

desses dramas contemporâneos, comparando-os, conforme a leitura dos textos teóricos, e trazendo à luz o que os difere dos textos clássicos, em quais aspectos e em que proporções.

O levantamento do *corpus* que compõe esta pesquisa mostrou, além de outras questões, uma crescente tendência, a partir da década de 1980, de encenações de textos baseados em releituras das tragédias gregas por consequência de um processo de revivificação da tragédia grega ocorrido na cena mundial a partir da década de 1960 e que vem se manifestando continuamente até a atualidade (MOTTA, 2011). O fato de muitos encenadores terem manifestado interesse pela tragédia grega acaba por transformá-la, então, em uma das principais fontes do pós-modernismo teatral (MOTTA, 2011). Essas releituras modernas e contemporâneas abordam as tragédias conforme os contextos da época em que são escritas ou encenadas e, no contexto deste *corpus*, essa abordagem direciona-se às questões fundamentalmente políticas ocorridas no Brasil a partir da segunda metade do séc. XX. Os textos remetem aos conflitos originados pela ditadura, pela falta de liberdade de expressão, pelas disputas de terras, pela corrupção, tudo isso somado às questões inerentes ao indivíduo, como o medo, o amor, a solidão e o abandono foram percebidas na análise dos textos recolhidos para o *corpus* da pesquisa. Ao trabalharem com mitos e tragédias gregas, esses dramaturgos conseguem revestir os mitos de questões próprias da contemporaneidade, e para que isso aconteça, propõem e anunciam modificações de elementos originais, tais como a figura do herói e a noção de sacrifício.

Primeiramente, não houve outro critério levado em consideração para a escolha desses textos senão aquele da releitura de mitos e tragédias gregas. Alguns dramaturgos e diretores de teatro foram contatados, mas as respostas obtidas foram insuficientes e incompletas, com exceção de Gilson Motta, que respondeu às mensagens eletrônicas a ele enviadas, mostrando-se disponível e respondendo com uma lista de possíveis peças teatrais que poderiam começar a definir um *corpus*. Começou, a partir daí, a busca por esses textos e o problema percebido, nesse momento, foi que havia uma considerável quantidade de peças encenadas que abordavam os mitos gregos, mas, em contrapartida, havia pouca publicação desses textos. Em resumo, a maioria fora encenada, mas poucas estavam em livrarias e

bibliotecas. Foi então que recorri à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), na cidade do Rio de Janeiro, onde foram encontradas duas dezenas de peças escritas que obedeciam ao primeiro critério, o da reescrita.

Posteriormente, foi contatado também o museu Lasar Segall, em São Paulo, a Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), e o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) do Sesc de São Paulo. Por meio de telefonemas, ficou esclarecido que no CPT dificilmente seriam encontrados os textos necessários para a pesquisa. Dessa forma, decidiu-se por uma viagem até a cidade de São Paulo para que, pessoalmente, os responsáveis pela biblioteca do museu Lasar Segall e pela biblioteca da ECA fossem contatados. Essa viagem possibilitou a reunião de algumas peças, mas em um número menor do que o esperado. Foram feitas cópias desses textos e, no retorno a Londrina, iniciou-se a construção de uma tabela na qual título, autor, ano, mito retomado e sinopse compuseram uma primeira organização de possibilidades de estudo.

Alguns desses textos foram desconsiderados, por estarem fora do recorte temporal proposto, por não serem releituras de um mito ou mesmo por se tratar de um outro gênero (ópera). Dessa maneira, restaram, em princípio, dezesseis textos, sendo eles *Antígona no bico do papagaio*, de Gilson Moura (1986), *Aldeia Antígona*, de Fernando Popoff (1982), *Antígona Tropical*, de Reinaldo Maia (1996), *Antígona, o nordeste quer falar*, de Gisa Gonsioroski (2001), *Cantares para nossas Antígonas*, de Fausto Fuser (2002), *Devorando Electra*, de Paulo Roberto Pereira (198-), *A família de Electra*, de Ivo de Castro (1995), *Electra da Mangueira*, de Anselmo Vasconcelos e Antonio Pedro (2002), *Uma peça íntima ou síndrome de Electra*, de Adão Vieira de Faria (2002), *Antes dofim*, de Marcelo Bourscheid (2010). *Nós, Medéia*, de Zemaria Pinto (2003), *Ao deus Dionísio adeus*, de Regina Papini (1995), *Des-Medéia*, de Denise Stocklos (1995), *Memórias do maraberto*, de Consuelo de Castro (1997) *Medéia*, de Coelho Moraes (2011) *Axé de Medéia*, de Thomas Holesgrove, Renata Mazzei, Alexandre Saul e Luciana Saul (2006).

O último recorte feito no *corpus* foi a retirada do mito de Electra. As releituras anteriormente selecionadas, que tratavam desse mito ou de tragédias cuja abordagem estivesse centrada na figura de Electra, foram cortadas do *corpus*, permanecendo apenas as releituras baseadas em Antígona e Medeia. Essa decisão

foi tomada em decorrência do fato de o mito de Electra apresentar uma heroína que tem seu caráter moldado pelo desejo de vingança que corre em suas veias por onze anos, a datar do assassinato do pai, Agamêmnom, e o exílio ao qual é condenada a viver, depois do ocorrido. Electra, Antígona e Medeia são três mulheres com um mesmo destino extremo, a morte. Antígona é pertinaz, obstinada. Em vez de matar, morre, e morre por alguém já morto. Medeia, tendo sua honra ultrajada pelo abandono de Jasão, não se suicida, mata, e mata sua prole, sua descendência. Electra, por sua vez, vinga-se e se arrepende. Manda matar, não mata com as próprias mãos. Seu rancor soube esperar para ser dissolvido em ardis, e manipulações. Antígona e Medeia tomaram o destino pelas rédeas e não deixaram a cargo de outrem a tarefa que precisam realizar. Assim, o foco da análise se posiciona sobre Antígona, como representação do sacrifício, e Medeia, como representação da vingança, dois conceitos distantes entre si, mas relacionados a personagens femininas em cujas tragédias ambas assumem o papel de heroínas trágicas.

*Ocorpus*, então, está composto por *Aldeia Antígona*, de Fernando Popoff (1982), um texto que aborda as disputas agrárias e contém um herói coletivo; *Antígona no bico do papagaio*, de Gilson Moura (1986), sobre as disputas agrárias e as guerrilhas; *Des-Medeia*, de Denise Stoklos (1995), que discute questões universais como o perdão e a lealdade; *Antígona tropical (fragmentos de nãos)*, de Reinaldo Maia (1996), que trata das questões que envolvem o homem contemporâneo e suas mazelas advindas dessa contemporaneidade; *Memórias do mar aberto*, de Consuelo de Castro (1997), uma abordagem sobre a força do destino em uma Medeia política e humanista; *Antígona - o nordeste quer falar*, de Gisa Gonsioroski (2001), que relata um protesto contra as manifestações de poder; *Cantares para nossas Antígonas*, de Fausto Fuser (2002), um retrato da tortura e a morte de mulheres durante a ditadura; *Nós, Medeia*, de Zemaria Pinto (2002), um reconto do mito de Medeia em três planos temporais; *Axé de Medeia*, de Thomas Holesgrove, Renata Mazzei, Alexandre Saul e Luciana Saul (2006), versão do mito de Medeia recontada usando elementos do Candomblé e, por fim, *Medeia*, de Coelho de Moraes (2011), uma análise sobre a situação da mulher usando como pano de fundo a paixão e o sexo.

Como base teórica, esta pesquisa se apoia na *Poética* de Aristóteles (2003), obra fundamental no que diz respeito à descrição e sistematização de valores e parâmetros para o que se considerou e o que se considera uma tragédia clássica. Albin Lesky (2010) analisa o trágico enquanto conceito filosófico e constrói uma interpretação das obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides baseada nesse conceito. Essa análise é encontrada em seu livro *A tragédia grega*, importante para o entendimento de conceitos clássicos fundamentais a respeito da evolução da tragédia; Sábado Magaldi (1989) com *O texto no teatro*, que aborda autores fundamentais da dramaturgia, nomes que vão de Ésquilo a Heiner Müller e que representam os diferentes espaços pelos quais transitou o texto dramático; Marvin Carlson (1995), com *Teorias do teatro*, um tratado sobre teoria do teatro de Aristóteles até o final do século XX; Jean-Pierre Ryngaert (2003), com a obra *Introdução à análise do teatro*, em que o autor teoriza o texto de teatro e suas especificidades, obra fundamental para o presente estudo visto tratar do texto dramático escrito, especificamente; Daisi Malhadas, com *Tragédia grega* (2003), texto em que a autora investiga algumas afirmações conferidas a Aristóteles sobre o caráter secundário do espetáculo na tragédia; Gilson Motta (2011), que na obra *O espaço da tragédia* aborda o processo de revificação da tragédia grega no cenário contemporâneo brasileiro; Jaqueline de Romilly (2013), em *A tragédia grega*, uma obra que trata das origens da tragédia por meio de um estudo das principais obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípides, além de outras obras consultadas, não menos importantes, assim como artigos, dissertações e teses.

Fazem parte do aporte teórico, também, duas obras de Jean-Pierre Sarrazac – *O futuro do drama* (2011) e *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2012). Na primeira, escrita praticamente trinta anos antes da segunda, Sarrazac trata do futuro da escrita dramática e, ao contrário do que afirma Szondi (2011) em *Teoria do drama moderno* [1880-1950], acredita que justamente por causa de suas novas características – a mudança ocorrida nos conceitos clássicos de conflito, monólogo e herói trágico, por exemplo –, o drama continua vivo, construindo e sendo construído o tempo todo, representando como nunca o indivíduo que faz parte da pós-modernidade. Na segunda obra, Sarrazac reúne uma série de textos escritos pelo *Grupo de Pesquisas sobre o Drama da Universidade de Paris III*, coordenado por ele. Questões sobre o conflito, o Coro, o diálogo, o épico, a fragmentação, o

monólogo e a rapsódia, tão importantes para o entendimento dos textos produzidos na contemporaneidade e trazidos como composição deste *corpus*, são abordadas pelo autor em uma obra que considera esses e outros tantos conceitos analisados fundamentais para que se entendam as novas dramaturgias como portadoras de um conjunto de características comuns, tais como a ausência de um centro irradiante da intriga, o espaço desagregado e o desvanecimento do conflito (SARRAZAC, 2012).

Para uma organização das reflexões propostas, esta pesquisa apresenta-se dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo é composto por uma recuperação histórica da tragédia grega, sua gênese, suas primeiras manifestações, principais autores trágicos, as relações estabelecidas entre os homens e os deuses, os rituais sagrados, as celebrações. Nele é ressaltada a importância fundamental dos estudos de Aristóteles e, a partir de sua *Poética*, também é feito um levantamento, reflexão e análise das partes que compõem uma tragédia clássica, sob a luz das interpretações desse autor e tendo como exemplos textos de Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Os mitos de Antígona e de Medeia são recuperados, assim como algumas das mais relevantes tragédias clássicas. A seguir é feita uma análise sobre o fenômeno da releitura no cenário mundial e de que modo elas são responsáveis pela recuperação desses mitos, assim como as transformações sofridas por eles em consequência das mudanças ocorridas no indivíduo e na sociedade.

No segundo capítulo é feita uma revisão do conceito clássico de trágico partindo de Aristóteles e passando por teóricos modernos e contemporâneos. Em seguida são apresentadas as mudanças sofridas por esse conceito nos diferentes momentos da história e a retomada do que da essência desse conceito se perdeu e se manteve. Para a análise da figura do herói e do fenômeno do sacrifício encontrados nas tragédias gregas foi feito um entrelaçamento desses conceitos clássicos com o que existe hoje nas releituras. A percepção das mudanças e o entendimento desse fenômeno como forma de representação de um indivíduo contemporâneo se dão por meio da análise das releituras selecionadas como *corpus* e que abrangem os mitos de Antígona e Medeia. Sobre o fenômeno da catarse, optou-se por não analisá-lo, visto ele estar vinculado a um efeito sobre o espectador e este estudo analisar apenas o texto dramático, e não os espetáculos correspondentes a esses textos. Roberto Machado (2006, p. 27) aborda a problemática que envolve o fenômeno da catarse e sobre isso escreve que ela é

[...] considerada como o efeito teleológico da mimeses própria da tragédia. E se esse elemento é necessário à definição, isto é, se a tragédia é definida de modo formal, mas também por sua produção característica de emoções trágicas, é porque a *Poética* estuda a forma que a tragédia deve ter para ser capaz de produzir a catarse. Assim, a análise formal da tragédia tem como ponto mais enigmático e polêmico, que norteia toda a exposição, o estudo do efeito trágico, do efeito da tragédia sobre o espectador como sendo a catarse das suas emoções do medo e da compaixão suscitadas pelo sofrimento dos personagens.

Dessa maneira, compreende-se a importância da análise da ocorrência da catarse no espectador, mas sua permanência no texto escrito demanda outras discussões que não cabem nesta pesquisa, por conta de sua especificidade. O terceiro capítulo trata das possíveis mudanças pelas quais passa o mito de Antígona no decorrer da história e procura, nas tragédias clássicas e nas releituras aqui analisadas, pontos de aproximação e de distanciamento que possam representar a desconstrução e a ressignificação desses mitos, conforme o contexto histórico e temporal em que eles são recuperados. Estão presentes também, nesse capítulo, o estudo de alguns dos elementos constitutivos da tragédia, que são o herói trágico, o conflito, as unidades de ação, tempo e espaço, bem como o sacrifício e a representação do Coro.

O mesmo procedimento do terceiro capítulo é adotado no quarto, agora em relação ao mito de Medeia. Busca-se analisar os diferentes sentimentos que movem essas heroínas, as manifestações da ira e suas consequências, na tentativa de refletir se a vingança, assim como o sacrifício, nas Antígonas, ainda permanece, na contemporaneidade, ou acaba por quase se desvanecer, sendo substituída pela reflexão, pelo perdão e pela superação. Por fim, proponho-me a responder às seguintes perguntas: Quais e como os elementos formais da tragédia se mantiveram, sofreram mudanças ou mesmo desapareceram nessas releituras aqui analisadas? O trágico contemporâneo se apresenta, nas releituras, da mesma forma que nos textos clássicos? De que forma essas releituras podem ser significativas ao homem atual? Como a crueldade e o sacrifício das personagens das tragédias clássicas podem se transformar em reflexões para e sobre essa sociedade?

Apesar da reconhecida abundância de textos dramáticos que reescrevem as tragédias gregas e os mitos, e a imensurável importância dessas tragédias como base criadora de um gênero responsável por grande parte da literatura mundial,

moderna e contemporânea, o debate entre esses textos clássicos e a produção atual, o que permanece e de que maneira permanece ainda se constitui em material fértil para análises e reflexões. Essa nova configuração dada aos mitos representa, para além do conteúdo nos mitos, o modo como o indivíduo compreende os mais diferentes fenômenos que o cercam, as questões advindas dessa contemporaneidade e a maneira como vê e é visto por ele mesmo e pelo outro.

## 1 DA TRAGÉDIA ÁTICA ÀS RELEITURAS

*Tua res agitur*<sup>1</sup>  
(Horácio, Epístola I, 18, 84)

A organização das informações que compõem o capítulo 1 deste estudo tem como objetivo relatar as primeiras manifestações da tragédia ocorridas na Grécia clássica, o modo como essas tragédias formalmente se constituem e a recuperação de mitos e tragédias que deram origem às releituras aqui estudadas.

A história do teatro se entrelaça com a história da humanidade que, por sua vez, se relaciona com os mitos, dentre eles, os gregos. Está neles a fonte dos enredos das tragédias clássicas que tratam dos valores morais e do comportamento dos indivíduos, comportamentos esses espelhados e modelados por esse passado mítico. Conforme explica Aristóteles (2003), as personagens míticas são heróis, reis e deuses, seres superiores devido à nobreza de caráter, servindo, dessa forma, como caracteres apropriados a uma discussão trágica. Quanto mais alta a posição, quanto maior a nobreza de caráter, mais alta a queda e, conseqüentemente, mais impactante é o exemplo.

Teatro e humanidade. Representam-se ambos e ambos expressam a evolução cultural de um povo e suas necessidades de externar alegrias e tristezas, grandes feitos e batalhas, paixões e ódios. Sabe-se que o teatro não se resume ao Ocidente. Egito, Pérsia, China e Japão, apenas para citar poucos, são responsáveis também por uma vasta e importante produção teatral, mas o recorte deste *corpus* deteve-se nos mitos gregos femininos Antígona e Medeia, dois dos mitos mais recorrentes nas produções teatrais brasileiras contemporâneas. Analisar essas produções vem ao encontro daquilo que escreve Romilly (2013, p. 07-08) a respeito das diferenças profundas existentes, por exemplo, entre uma tragédia de Ésquilo e uma de Racine:

O quadro das representações não é, de todo, o mesmo, nem a estrutura das peças. O público não é, de modo algum, comparável. E, mais do que tudo, mudou o espírito interior. Do esquema trágico inicial cada época, ou cada país, dá uma interpretação diferente. Mas é nas obras gregas que ele se traduz com mais força, dado que aí aparece na sua nudez primeira.

---

<sup>1</sup>É tua, é nossa causa que está em jogo.

A arte dramática europeia tem como berço a Ática. São nas ações de troca entre deuses e homens que se configuram os rituais sagrados dos festivais rurais. Dionísio representa o deus do vinho, da procriação, da vegetação, do crescimento, da vida. Canções e ditirambos são ofertados a ele e, mais tarde, resultam na tragédia e na comédia. Dionísio, então, passa a ser o deus do teatro. Conforme Berthold (2006, p. 104),

Dionísio, a encarnação da embriaguez e do arrebatamento, é o espírito selvagem do contraste, da contradição extática da bem-aventurança e do horror. Ele é a fonte da sensualidade e da crueldade, da vida procriadora e da destruição letal. Essa dupla natureza do deus, um atributo mitológico, encontrou expressão fundamental na tragédia grega.

Os cultos à vegetação e ao deus Dionísio representados por essas canções e ditirambos sofreram os primeiros acompanhamentos miméticos e tomaram um rumo poético por causa de Arion de Lesbos (600 a. C.). Com o apoio do governador Periandro de Corinto, Arion de Lesbos deu início a um tipo de arte que nasce da poesia, incorpora o canto e a dança e apenas duas gerações depois, em Atenas, deriva na tragédia e no teatro. Passados pouco mais de cinquenta anos surge a figura do ator. Téspis, levado às Dionisíacas por seu fundador, o tirano Psístrato, pela primeira vez coloca-se como solista, apresentando o espetáculo e travando diálogos com o Coro. Esse ritual de dança coral e de teatro era precedido por uma procissão. O carro do deus era puxado por dois sátiros e trazia a imagem do deus ou um ator, representando-o em suas aventuras. Téspis, na figura de Dionísio, usava uma máscara de linho com traços humanos. A distância, os espectadores percebiam a presença do deus em meio a eles: “Dionísio estava ali com todos eles, centro e animador de uma cerimônia solene, religiosa, teatral” (BERTHOLD, 2006, p. 105).

O passar das décadas, as revoltas políticas e a criação da República de Atenas não foram mudanças fortes o suficiente para minarem o fortalecimento da tragédia. Pelo contrário, esta se aperfeiçoou e acabou por ocasionar uma competição teatral nas Dionisíacas. Acontece, então, a ampliação da função do ator, inaugurada por Téspis. Seu discípulo, Frínico de Atenas, dá a esse ator um duplo papel, que se alterna pelo uso de uma máscara feminina e outra masculina. Para Berthold (2006, p. 107), “[...] o ator devia fazer várias entradas e saídas, e a troca de

figurino e de máscara sublinhava uma organização cênica introduzida no decorrer dos cânticos. Um passo à frente foi dado, da declamação para a ‘ação’”.

### 1.1 A TRAGÉDIA GREGA

Sem minimizar a importância de seus antecessores, incontestavelmente é com Ésquilo que a tragédia grega atinge e revela sua perfeição artística e formal, tornando-se um padrão para o futuro. Pertencente à nobreza, tinha livre acesso à vida cultural de Atenas e, após muitas tentativas, conseguiu ser reconhecido pela qualidade de seus trabalhos inscritos e apresentados na Grande Dionisíaca, em 500 a. C.. Nesse momento, a tragédia era composta pelo prólogo, o cântico de entrada do Coro, a virada do destino, relatada pelos mensageiros, e o lamento das vítimas; Ésquilo seguia essa estrutura, antepondo ao Coro dois atores. Suas tragédias representavam o conflito entre o poder dos deuses e a vontade humana, a impotência dos homens traduzida em um destino coletivo (BERTHOLD, 2006).

Anos depois da vitória de Ésquilo, nas Grandes Dionisíacas, chega o momento de ele se confrontar com Sófocles, mais jovem e também oriundo de uma abastada família ateniense. Disputando os mesmos prêmios, foram rivais apenas na arte de compor tragédias. Mantiveram-se amigos e dividiram igualmente a fama até o momento em que Ésquilo deixou Atenas. Com Sófocles as personagens ganham alma e individualidade. É no sofrimento arrebatador que elas conservam sua dignidade e mostram sua força. É a certeza da derrota, da desgraça e da morte que as faz ir até os extremos e desafiar os deuses. É por meio da consciência da queda que elas continuam a caminhar rumo ao seu destino final, dando sentido à máxima “O significado do sofrimento reside em sua aparente falta de significado” (BERTHOLD, 2006, p. 110). Esse conceito de Sófocles sobre um destino inalterável, mais tarde, foi usado por Aristóteles em sua definição de tragédia, e desde então vem sendo alvo de debates e interpretações.

Vem do próprio Sófocles uma descrição sobre Eurípides, o terceiro dos grandes poetas trágicos da Antiguidade. Conforme Sófocles, que dizia representar os homens como ele gostaria que os homens fossem, Eurípides, por sua vez, os representava como eles realmente eram. Colocando os acontecimentos como frutos do acaso, “[...] pois sob o manto da noite o nosso destino impende” (BERTHOLD,

2006, p. 110), foi acusado de ateísmo, pois explorava as fragilidades das tradições mitológicas e não acreditava nas verdades absolutas. Fazia de suas personagens a representação dos instintos, das paixões e das intrigas, e talvez essa subversão dos conceitos da moral e da ética pertencentes à época tenha sido responsável pelo fato de o poeta ter ganhado prêmios por apenas quatro obras, das setenta e oito escritas. Com o abandono de Atenas por Eurípides, e posteriormente sua morte e a morte de Sófocles, a era de ouro da tragédia antiga chega ao fim, assim como o glorioso modo de vida das cidades-Estado. Política e arte entraram em decadência e aquele poder unificador da cultura, que no início serviu para apaziguar as rivalidades entre as diferentes facções políticas, não mais existia. Conforme Berthold (2006, p. 113), “[...] o espírito da tragédia e da democracia ateniense haviam perecido juntos”. As não mais de oito décadas de duração da tragédia configuram-se na comprovação da sua importância como legado cultural. Estando ou não relacionado o seu fim com o ocaso do desenvolvimento político de Atenas, é inegável sua direta ligação com a maioria das produções literárias feitas a partir delas, mesmo tendo tão poucas chegado até nós.

Quando nos referimos às tragédias, quase sempre nos vem à lembrança o nome dos três grandes trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides. Suas obras representam de modo específico os problemas da existência humana (LESKY, 2010), sem desmerecer aqueles que os antecederam e os que vieram depois deles. São as suas tragédias as que mais se tornaram conhecidas, encenadas e reencenadas. E são poucas: sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípides. Há, nisso, uma perda muito grande, um hiato que só não se mostra ainda maior pelo valor desses textos, mas tudo nos leva a supor que aquelas tragédias perdidas poderiam ser tão belas e significativas quanto as que possuímos. Romilly escreve, em 1970, que a obscuridade que paira sobre as tragédias gregas, esse limite temporal traduzido por um recorte que se fecha sobre esse gênero em seu momento de maior representatividade, nos impede de querer transpor essa delimitação, esse limiar, sem incorreremos no erro de conceituá-la erradamente. Segundo a autora:

Uma franja de sombra permanece para aquém e para além dos dois limites que encerram a vida do género no seu nível mais elevado: estes limites constituem como que um limiar que não podemos atravessar sem cair naquilo que ainda não é, ou que já não é, a tragédia digna desse nome. Entre os dois, entre o <<ainda não>> e o <<já não>>, um poderoso impulso impele a tragédia para uma renovação que vai se confirmando em cada ano. (ROMILLY, 2013, p. 10)

Mas mesmo correndo o risco de deixarem para trás significados e intenções em decorrência da distância temporal que separa os autores contemporâneos daqueles, clássicos, as releituras que constituem esse *corpus* fazem uso desses mesmos mitos, tomando por base essas tragédias e cumprindo o mesmo papel atribuído aos dramaturgos gregos: o de representar indivíduo e sociedade.

É importante esclarecer que, apesar de abordar as questões humanas, os problemas que cercam o indivíduo, esses textos produzidos no final do século XX e no início do século XXI aqui analisados não contêm uma tendência pedagógica. O que se percebe neles é mais uma reflexão sobre os fenômenos da contemporaneidade, e nessa discussão não cabem os aspectos morais que possam por ventura estabelecer parâmetros de conduta. Sobre isso Lesky escreve (2010, p. 47) que “[...] a criação poética não pode ser dirigida por programas [...]”, mas é preciso, estabelecer uma diferença entre a tendência educativa e o efeito educativo:

Em cada um dos três grandes trágicos acontece mais de uma vez que o autor, saindo do âmbito da representação mitológica, fala diretamente aos atenienses que se acham no teatro de Dionísio e, por dever sagrado (Ésquilo e Sófocles ou com uma profunda confiança no poder do Logos (Eurípides), tenta comunicar-lhes o que sabe sobre os deuses e os homens. (LESKY, 2010, p. 47).

Esse efeito educativo pode ser encontrado em algumas das releituras aqui analisadas, não em todas elas. Antígonas que ainda se sacrificam em benefício do coletivo, que de maneira altruísta lutam contra as diferentes manifestações de poder, aniquiladoras do indivíduo; Antígonas defensoras do outro em detrimento da própria segurança, que buscam enterrar seus mortos ou mesmo mantê-los vivos para jamais caírem no esquecimento. Medeias apaziguadoras, reflexivas, buscando outro caminho que não o da vingança; Medeias ainda machucadas, abandonadas, traídas, mas a quem o ódio já não dita mais as ações e prosseguem reconstruindo, transformando, renovando.

## 1.2 DESCRIÇÃO DA ESTRUTURA FORMAL DA TRAGÉDIA

Sabemos que os estudiosos das tragédias gregas clássicas e dos textos que tiveram sua gênese a partir delas reconhecem a impossibilidade de qualquer tipo de reflexão, análise ou discussão dessa matéria sem que se volte à obra seminal de Aristóteles, a *Poética*. Conforme Machado (2004, p. 24),

*Poética* de Aristóteles inaugura a tradição de uma análise ‘poética’ ou poetológica da tragédia como parte de um estudo sobre a técnica poética em geral, sem considerar o poema trágico como a expressão de uma sabedoria ou visão do mundo que a modernidade chamará de trágica.

Tanto a tragédia quanto a própria obra de Aristóteles, *Poética*, foram e ainda serão, por muito tempo, palco e tema de infindáveis discussões, mas sobre um ponto a maioria dos estudiosos concordam: não há como falar em tragédia clássica sem partir dessa obra de Aristóteles. Os teóricos do Renascimento, do Barroco e do Classicismo fizeram das observações de Aristóteles preceitos e leis e acabaram por transformar, na modernidade, uma poética descritiva e analítica em uma poética normativa, conforme relata Szondi (2004b), mas mesmo sendo ela de cunho descritivo ou normativo, o que importa, dentre tantos fatores, é ter sido escrita a partir do contato direto desse grande pensador com as peças teatrais sobre as quais ele escreveu. Foi ele quem primeiro pensou e discorreu sobre o tema. Dessa forma, não há como falar em tragédia sem passar por essa obra. De acordo com Marvin Carlson (1995), além de a *Poética* ser a primeira obra sobre teoria do teatro, seus conceitos influenciaram e ainda influenciam o desenvolvimento dessa teoria até hoje. Ainda de acordo com Carlson (1995, p. 14), “o maior obstáculo para o estudioso da *Poética* reside na interpretação de vários de seus conceitos-chave. Não há controvérsia relativamente ao significado desses conceitos e sim quanto à sua definição exata”. E em relação a essa questão, cita que o termo *mimesis* empregado por Aristóteles como o simples ato de copiar no capítulo 4 de sua obra, logo adiante, no capítulo 15, é descrito como “[...] o que se imita é um ideal de que o exemplo tende a aproximar-se, porém ainda não atingiu (CARLSON, 1995, p. 15)”.

Aristóteles reconhece, na *Poética* (2003, 113), o espetáculo como sendo a parte da tragédia que mais seduz o espírito, mas considera-a, no entanto, como “o menos artístico e menos próprio da poesia”, enquanto o mito é “como o princípio e como a alma da tragédia”. Daisi Malhadas, em sua obra intitulada *Tragédia grega –*

O mito em cena (2003) busca entender a definição de tragédia de Aristóteles, segundo as explicações do autor contidas na *Poética*. A abordagem de Malhadas contribui para a compreensão do que seja o teatro como literatura e espetáculo, e não apenas como arte poética. Conforme Aristóteles (2003, p. 113), “[...] mesmo sem representação e sem actores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta”. Fica clara, aqui, uma teoria textocêntrica que defende o caráter secundário do espetáculo, conforme consta na *Poética*.

Alguns termos usados por Aristóteles transformaram-se em palco de discussão para os mais diferentes teóricos, e não poderia ser diferente com Malhadas. Segundo ela, a tradução dada ao termo *mímeses* é a de representação, e não a de imitação, tradução esta apoiada nas reflexões recentes sobre o termo feitas por Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, para quem “[...] mimesis é poética, criadora. [...] há uma matéria-prima que é o homem dotado de caráter, capaz de ação e de paixão [...]” (DUPONT-ROC; LALLOT, 1980 apud MALHADAS, 2003, p. 18). Ainda sobre essa questão, Aristóteles diz que a tendência para representar, por ser inata no homem, é a causa primeira do nascimento da poesia. Toda poesia, então, é representação. A diferença (epopeia, tragédia, comédia, ditirambo, arte aulética e a citarística) está no fato de que representam objetos distintos, por meios diferentes e de modos específicos. Segundo Aristóteles (2003, p. 103), nas tragédias as personagens não agem para representar caracteres, mas, por suas ações, é que se desenham os caracteres.

Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente.

Aristóteles tratados seis elementos da tragédia: o mito ou fábula, o caráter, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a melopéia. Segundo ele, o mito é a imitação das ações; o caráter, a representação das características das personagens; o pensamento, as palavras que essas personagens dizem para manifestar suas decisões; a elocução como sendo a enunciação desse pensamento; espetáculo a cena representada e, finalmente, a melopéia, o canto. Pavis (2011, p. 158) confirma o conceito de fábula descrito por Aristóteles, que pode ser entendido tanto no que

diz respeito à sua natureza enquanto matéria -“no teatro grego, a fábula muitas vezes é tomada de um mito conhecido dos espectadores, e, portanto, preexistente à obra dramática” - como no que diz respeito à estrutura da narrativa, à concatenação das ações. Ryngaert (2013, p. 54) entende que “podemos conceber uma fábula que existia antes da peça de teatro, como um material de que o poeta se apossou para construir sua obra”.

Em relação ao conteúdo do mito, Aristóteles (2003) conceitua o termo como sendo a reunião das ações e afirma que o mito está em primeiro lugar no que diz respeito à importância, referindo-se a ele como a alma da tragédia, pois se a tragédia é a imitação dos atos, é por meio da imitação desses atos que os caracteres das personagens são representados e revelados ao leitor ou espectador, provocando a identificação, o terror, a piedade. “A tragédia é a imitação de uma acção completa, constituindo um todo que tem certa grandeza; porque pode haver um todo que não tenha grandeza” (ARISTÓTELES, 2003, p. 113) e que a tragédia “não só é a imitação de uma acção completa, como também a de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais” (ARISTÓTELES, 2003, p. 117).

Conforme Aristóteles apud Ryngaert (1995, p. 55), “o enredo, ‘junção de ações consumadas’, situa-se no próprio texto mais do que em suas fontes ou em uma anterioridade qualquer. Ele se constrói a partir da ação dramática vista como a soma das ações e dos acontecimentos” e pode ser simples ou complexo, porque, de acordo com Aristóteles (2003, p. 117), “dos mitos, uns são simples, outros complexos, porque tal distinção existe, por natureza, entre as acções que eles imitam”. Simples são aquelas ações em que, embora haja mudança na sorte, esta não se dá por meio da peripécia ou do reconhecimento. As complexas, por sua vez, são constituídas de ou de peripécia, ou de reconhecimento, ou ambos. Peripécia é a inversão dos acontecimentos, a reversão de uma circunstância, mudança súbita e imprevista da situação, a reviravolta que faz com que a tragédia saia da calma e comece a se movimentar. Já o reconhecimento é a passagem do desconhecimento, da ignorância de algo, para o conhecimento. Se a peripécia é o elemento responsável por tirar a tragédia da calma, o reconhecimento, por sua vez, deflagra o conflito e de acordo com Pavis (2011, p. 332) “ele sucede à falha trágica do herói”. Essa mudança de estado, para Aristóteles (2003, p. 118) “[...] é a passagem do

ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita” e ele se dá entre pessoas, individualmente ou entre ambas, ao mesmo tempo. Em relação à catástrofe, Aristóteles (2003, p. 122) a descreve como uma ação mais cruel, uma dor mais lancinante, e salienta: “mas se as acções catastróficas sucederem entre amigos – como, por exemplo, irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe [...]”, isso fará com que o leitor/espectador se compadeça das personagens envolvidas no conflito.

O segundo elemento formal da tragédia são os caracteres. Pavis (2011, p. 39) os descreve como sendo “[...] o conjunto de traços físicos, psicológicos e morais de uma personagem”. Conforme Aristóteles anuncia na *Poética* (2003, p. 123), “no respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar”. As personagens devem ser portadoras de bondade, seus comportamentos devem estar de acordo com a conveniência do já estabelecido como norma, deve haver semelhança entre o seu comportamento e o de outro que esteja a sua altura, ou seja, duas personagens que se equiparam em valores devem se comportar da mesma maneira e, por fim, coerência em suas ações. Aristóteles (2003) elege como a mais importante característica de uma personagem a de ser boa. As palavras, mas também as ações, refletem a natureza do caráter. Romilly (2013, p. 38) confirma as palavras de Aristóteles:

Enquanto a tragédia era consagrada a um qualquer golpe cruel enviado pelos deuses, sobre o qual se interrogava, atemorizado, um Coro angustiado, o interesse centrava-se naquilo que os homens eram e faziam; e a tragédia apresentava-os em luta com o acontecimento que rejeitavam ou impunham.

A segunda característica diz respeito à conveniência. É necessário que esse caráter seja apropriado a quem ele representa. Dessa forma, Aristóteles dá a entender que existem caracteres que são apropriados aos homens e caracteres apropriados às mulheres. A terceira característica é a semelhança e a última é a coerência. Ainda que haja incoerência nas ações representadas pela personagem, essa incoerência deve representar uma personagem coerente. E todas essas características precisam acontecer respeitando-se a necessidade e a verossimilhança. Esses caracteres, colocados em ação, permitem identificar e qualificar as personagens, compondo uma espécie de retrato psicológico delas.

O terceiro elemento formal das tragédias é a elocução. Na *Poética* de Aristóteles (2003, p. 112) a elocução é conceituada como sendo “[...] o enunciado dos pensamentos por meio das palavras, enunciado este que tem a mesma efectividade em verso ou em prosa”. Conforme Ryngaert (1995, p. 106)

Toda manifestação da fala apóia-se em pressupostos, leis não escritas que regulam as relações verbais entre indivíduos [...]. A manifestação dessas regras, o modo como são respeitadas ou infringidas, informa-nos sobre as relações que se estabelecem entre os sujeitos falantes.

Para Aristóteles (2003), as elocuições devem representar fatos que poderiam acontecer tendo como base a verossimilhança e a necessidade, e devem recorrer a nomes que já existem e a coisas que já ocorreram. Se ocorrem uma vez, podem ocorrer de novo. Em relação aos mitos, segundo Aristóteles não é necessário recorrer somente a eles, visto que são finitos, nem segui-los fielmente. Daí a necessidade de o poeta ser mais um fabulador que versificador.

O quarto elemento formal da tragédia é o pensamento, “aquilo em que a pessoa demonstra que algo é ou não é, ou enuncia uma sentença geral” (ARISTÓTELES, 2003, p. 112). O pensamento é orientado pela eloquência, pela política e pela oratória. É por meio da elocução que o pensamento da personagem se concretiza para o leitor ou espectador. E essa concretização revela a peripécia e o reconhecimento, o belo e o terrível. O conflito, a falha trágica e o sacrifício são exemplos de situações cujo pensamento das personagens, por meio das elocuições, chegam até o leitor ou espectador e revelam uma construção perfeita das ações, pois segundo Aristóteles (2003, p. 120):

[...] não devem ser representados homens muito bons que passem da boa para a má fortuna [...] nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna [...]. O mito também não deve representar um malvado que se precipite da felicidade para a infelicidade. Se é certo que semelhante situação satisfaz os sentimentos de humanidade, também é certo que não provoca terror nem piedade; porque a piedade tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o terror, a respeito do nosso semelhante desditoso, pelo que, neste caso, o que acontece não parecerá terrível nem digno de compaixão.

Fatores tão importantes na tragédia como esses descritos por Aristóteles, características basilares da composição de um enredo complexo e responsáveis

pela “mais bela tragédia” (ARISTÓTELES, 2003, p. 120) são fundados no pensamento das personagens, que por isso se constitui no quarto elemento formal.

O quinto elemento formal da tragédia é o espetáculo. Aristóteles (2003, p. 113) o qualifica como sendo, dentre os seis elementos, “[...] o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia”, mas Malhadas (2003) defende a ideia de que a afirmativa de Aristóteles sobre esse caráter secundário do espetáculo na tragédia grega deve ser considerada com certo cuidado. A autora afirma que a encenação é a representação de outra arte, que posteriormente se desenvolveu de tal modo a tornar-se predominante, e que o espetáculo é contemporâneo à criação da tragédia. A autora chama a atenção do leitor para a existência de um espetáculo contemporâneo à criação da tragédia e ao fato de que, embora Aristóteles tenha definido o que seja tragédia, mas não o que seja representação, na *Poética* ele afirma que a tendência para representar é natural no homem, e isso estabelece a causa primeira do surgimento da poesia. Dessa forma, “toda poesia, então, é representação” (MALHADAS, 2003, p. 19).

O sexto e último elemento formal da tragédia é a melopéia, definida também como música, canto ou ritmo. Considerada a parte lírica da tragédia e o ornamento mais importante da linguagem, é colocada em ação por meio do canto coral, que Aristóteles (2003, p. 119) descreve como “[...] dividido [, este,] em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias; peculiares a algumas são os ‘cantos da cena” e os *kommói*. Párodo constitui a entrada do Coro em cena e êxodo a sua saída. Quanto aos estásimos, são os cantos que acontecem quando o Coro permanece em seu lugar. Quando estes acontecem, quase sempre os atores entram nos bastidores. Ainda conforme Aristóteles (2003, p. 119), “[...] *kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo”.

Considera-se, enfim, que três são os objetos que compõem os elementos formais da tragédia (mito, caracteres e pensamento), dois são os meios (elocução e melopeia) e um só é o modo (espetáculo).

### 1.3 MITOS, TRAGÉDIAS E RELEITURAS

De Ésquilo a Sófocles e a Eurípides até a contemporaneidade, a tragédia grega transformou-se e renovou-se em quase todos os aspectos que a compõem. Esse fato é comprovado por meio das releituras das tragédias. Os mitos, deuses, guerras e disputas de poder faziam-se presentes porque representavam o que era desejado e temido, o real e o imaginário dos homens. A visão sobre o mundo mudou, mas ainda são abundantemente encontrados textos e encenações que buscam inspiração nos mitos e nas tragédias clássicas. Mesmo que mantidas parcialmente as características formais inerentes à tragédia, apesar dos desvios e alterações encontrados nas releituras, ainda assim a fonte nas quais esses dramaturgos contemporâneos bebem pode ser identificada. Para Romilly (2013, p. 157-158):

Do mesmo modo que, na representação das tragédias gregas, cada época ou cada encenador faz realçar certas características em detrimento de outras (ora é o equilíbrio e a harmonia, ora a severidade arcaica, ora uma política viva, ora uma religião intemporal), também as adaptações das peças variam de espírito e de inspiração segundo o momento ou a moda, também cada época e cada família de espírito é levada a privilegiar na própria noção de trágico um, ou outro aspecto; e o reflexo das tendências contemporâneas aclara esta noção com uma, ou com outra luminosidade.

De acordo com Albin Lesky (2010), toda criação é condicionada e condicionante dos processos históricos. É preciso compreender as forças que nela encontram sua configuração e as leis pelas quais ela foi regida. Fenômeno único, pois que é uma obra de arte construída por um indivíduo, e ao mesmo tempo um cosmo, visto possibilitar infinitos encaixes e representações, essa sua dualidade quase que antitética lhe acarreta a capacidade de representar diferentes momentos históricos, buscando significados que ora caminham paralelamente, ora se distanciam, mas que sempre traduzem o sujeito e a sociedade. Para Lesky (2010, p. 58):

[...] não é possível conhecer a essência sem uma compreensão histórica, nem esta deve esperar aclarar o sentido de um fenômeno simplesmente por meio da incorporação histórica. As duas tendências não se acham em oposição, ao contrário; somente sua síntese poderá levar-nos adiante.

Conforme Costa e Remédios (1988), cinco séculos antes de Cristo a religião oficial dos gregos, chamada de olímpica, reproduzia a organização social aristocrata da época. Era constituída por deuses, semideuses e heróis, estes submetidos à *moira* (destino) e à *ananké* (necessidade). Os deuses, apesar de imortais, não tinham poder para modificar os acontecimentos, pois o embate entre a *moira* e a *ananké* determinava o destino humano como algo imutável e qualquer coisa que interferisse nesse processo seria responsável pela instalação do caos. Esse politeísmo grego resultou em uma série de mitos que tinham como função representar e explicar os mais variados fenômenos, desde os políticos e morais até os religiosos. Lado a lado com essa religião oficial, conviviam os cultos populares, de origem bem anterior à religião olímpica e vinculados à natureza, sendo o dionisíaco o mais importante para a formação da tragédia. Tanto a religião aristocrata quanto a popular eram portadoras de uma visão mítica do mundo. Conceber o mundo a partir da razão acabou por configurar uma nova percepção da realidade que os cercava. É dessa crise provocada pela luta entre a *dikè* mística e a *dikè* racionalista que nasce a tragédia como gênero literário.

Pavis (2011) conceitua o mito a partir de duas vertentes. Originalmente, como sendo o *mythos* a fonte literária inspiradora dos poetas trágicos, constituídos por temas variados e, a partir da *Poética* de Aristóteles, a estrutura organizada da ação. Assim, entendemos que o gênero tragédia, que surge apenas no século VI a.C., vem fazer uso dos mitos quando estes, por si só, não mais conseguem abarcar a estrutura política da cidade. A tragédia intermedeia esse tempo decorrido, o do mito, ainda presente no inconsciente coletivo da sociedade e os novos valores que estão sendo criados e colocados em prática. Sobre a importância do mito, Peacock (1968, p. 291) escreve:

Um mito no centro de uma peça ajuda a criar estilo, empresta-lhe ressonância e profundidade. Ao mesmo tempo devemos reconhecer que os mitos são apenas esqueletos que necessitam de apoio para chegar a tornar-se arte dramática, e que segundo a natureza do apoio se realizam ou fracassam. O ponto de partida será uma poderosa semente arquetípica, porém os detalhes de toda realização dependem de uma situação cultural dada, à qual o próprio dramaturgo faz sua contribuição [...].

Aristóteles (2003) estabelece a diferença de significados do mito como fábula e o mito como, por exemplo, lenda, também entendido como mito transmitido

tradicionalmente. Sobre essa diferença, Malhadas (2003) conclui que o *mithos paradedoméno* é o objeto-modelo, o mito tradicional, e o *mithos (synthesis ton pragmaton)* é o objeto-produto, diferente em cada peça, a tragédia criada pelo poeta (MALHADAS, 2003). Mas a tragédia clássica, de acordo com esse raciocínio, pode também ser considerada o *mithos paradedoméno*, se nela é baseada uma releitura. Desta forma, o mito como fábula é descrito por Aristóteles (2003) como aquele que deve ser uno, mas não por se referir a uma só pessoa, e sim porque as ações ali contidas precisam ser compostas por acontecimentos interdependentes entre si, de modo que na falta de uma parte, o todo fique comprometido. Em relação a esse todo, para Aristóteles (2003) ele deve ter princípio, meio e fim, não terminando o mito ao acaso, e que seja belo na grandeza e na ordem, de modo que seu tamanho possa ser apreendido pela memória, e que consiga representar a passagem da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade. Sobre os mitos tradicionais, conforme Aristóteles (2003), apesar deles não deverem ser alterados, eles não precisam, necessariamente, serem seguidos à risca nas tragédias, pois nem todos os mitos são conhecidos por todos e, mesmo assim, as tragédias que deles advêm agradam a todos, igualmente.

George Steiner (2006) lembra que o declínio da tragédia está associado à diminuição da importância dada às referências mitológicas que constituem a cosmovisão orgânica de sociedade. Quando essas simbologias e, conseqüentemente os rituais sagrados perdem seus significados essenciais, uma nova abordagem sobre os fenômenos que circundam o homem precisa substituir os anteriores, e isso se reflete no modo como o poeta representa literariamente o mundo. As mudanças, então, acontecem, na forma e no significado contido nesses textos clássicos.

Desse modo temos, na *Poética* de Aristóteles (2003, p. 110), a descrição do que seja tragédia, no que diz respeito às suas unidades, elementos formais e tema como sendo

[...] imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

Mas, apesar de definir o que seja tragédia, Aristóteles (2003) não define o que seja espetáculo, apenas escreve que a tendência para imitar é natural no homem, e isso estabelece a causa primeira do surgimento da poesia. “O imitar é congênito no homem (e nisso difere de outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 2003, p. 107). Voltando à fábula, Aristóteles (2003) afirma que ela existe antes dos caracteres, e que enquanto trama dos fatos, a fábula (mito) é o elemento mais importante da tragédia, pois que a tragédia não é a imitação de homens e sim a imitação de ações. “[...] não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efectuar certas acções [...] (ARISTÓTELES, 2003, p. 111), ou seja, as ações praticadas pelas personagens revelam os caracteres dessas personagens.

Para Vernant e Vidal-Naquet (2011) as figuras do herói, a do rei e a do tirano, na tragédia clássica, estão muito bem delineadas e tem-se, a partir delas, o conflito trágico. Essas personagens encontram-se vinculadas ao conflito trágico e, apesar de estarem amarradas à tradição heróica e mítica, diferentemente do que acontece no mito tradicional “[...] a solução do drama escapa a eles: jamais é dada pelo herói solitário e traduz sempre um triunfo dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. XXI). Se existe, então, uma mudança na configuração dos valores e da representatividade dessas figuras em relação à coletividade, se, como nos fazem crer os autores anteriormente citados, da passagem do mito para as tragédias o coletivo se sobrepõe ao indivíduo, é preciso detectar, nos mitos e nas tragédias clássicas, e posteriormente nas releituras, que elementos estruturais se mantêm, se modificam ou se apagam. Ainda de acordo com Vernant e Vidal-Naquet (2011), para os mitólogos não há mitos ricos ou pobres. O poeta escolhe, dentre eles, aquele que consegue representar seu discurso. E Anatol Rosenfeld (1997, p. 35), sobre a natureza filosófica do mito, descreve-a como irracional e constituída de emoções, “[...] uma projeção de temores, de angústias e *wishful thinking*, de esperanças [...]”. Quando René Girard (1998) escreve sobre a gênese dos rituais sagrados, ele considera duas possibilidades contrárias uma à outra. Segundo ele, ou os rituais têm sua origem nos mitos, algo como uma crença que se realiza por meio de práticas sacrificiais ou os mitos e deuses, e também as tragédias clássicas gregas são frutos desses rituais. A

violência contra a vítima expiatória, elemento principal dos ritos sacrificiais, é pelo autor considerada fundadora de uma ordem cultural. Conforme Girard (1998, p. 122):

É exatamente isto o que afirmam, sob uma forma velada, transfigurada, todos os mitos de origem que se referem ao assassinato de uma criatura mítica por outras criaturas míticas. [...] Da divindade morta provêm não somente os ritos, mas as regras matrimoniais, as proibições, todas as formas culturais que conferem aos homens sua humanidade.

Entendemos, então, que o universo trágico é composto por uma ambiguidade. A tragédia grega é a representação de um conflito que se instaura entre o mítico e o racional. Um choque de forças opostas que resulta, conforme Costa e Remédios (1988, p. 08) na “[...] palavra poética que responde à situação do século V a. C.”. Apresentamos, dessa forma, os mitos de Antígona e o de Medeia por entendermos que eles são pressupostos necessários para as reflexões que acontecerão a partir de agora. Referir-nos ao mito de modo insistente é uma ação justificável, visto que tanto os mitos quanto as religiões gregas, sejam elas a chamada de oficial ou as advindas de manifestações populares são constituídos por elementos essenciais para a compreensão da manifestação teatral grega, ou seja, das tragédias. E essa essencialidade vai mais além. Compreender os mitos e, por meio deles, compreender as tragédias clássicas são fatos que permitem um entendimento mais profundo dos significados e intenções contidos nas releituras contemporâneas, que apesar de tratarem da problemática que circunda o homem dos séculos XX e XXI, não perdem o fio trágico que as liga à Grécia antiga.

Francis George Steiner, crítico literário francês, escreveu *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, na arte e pensamento ocidentais* (*Antigones*, 1984) a partir de uma palestra feita por ele em 1979, na Jackson Knight Memorial Lecture. Conforme o autor (STEINER, 2008), as possibilidades de abordagem dessa obra sob o ponto de vista cronológico estavam esgotadas e, por conta disso, resolveu desenvolver um estudo sobre as possíveis relações com a filosofia, a política, o teatro, a poesia, a prosa, a ópera, o balé, o cinema e as artes plásticas. Em suma, as influências que a sociedade e o pensamento, em suas mais diferentes manifestações, sofreram a partir da criação de Sófocles. A história de uma personagem feminina nascida de uma relação incestuosa, o embate entre Antígona e Creonte acaba por refletir na consciência política e intelectual da sociedade. As

mais diferentes interpretações sobre o mito servem de plataforma para discussões que ultrapassam as questões de gênero e religiosidade. O homem moderno e contemporâneo vê, no mito de Antígona, a própria essência do caminho percorrido por ele através dos séculos, e é essa visão que Steiner relata em *Antígonas*.

Percebemos que as mulheres ocupam um importante papel na mitologia grega. Representantes de atos de bravura, de dedicação e amor, mas também de violentas manifestações de ódio e vingança, são elas, quase sempre, que deflagram conflitos e guerras. “Não é crime honrar os que são do nosso mesmo sangue” (SÓFOCLES, 1992, p. 38). Antígona é o exemplo de amor filial e fraternal. Filha de Édipo e de Jocasta, acompanhou o pai nas suas peregrinações rumo à morte. Rei amado, ao cair em desgraça por causa da vingança dos deuses furou os próprios olhos como gesto de revolta contra o destino cruel que sua cegueira espiritual provocou. Ao ser expulso de Tebas erra seguido apenas por Antígona, que fica com seu pai até que este dê o suspiro final.

Os irmãos de Antígona, Etéocles e Polinices combinaram, na ausência do pai, dividir o trono de Tebas e reinarem alternadamente, cada um durante um ano. Acontece que, chegada a hora de Polinices substituir Etéocles, este se nega a entregar o trono. Como consequência Polinices foge para junto de Adrastos, rei de Argos. Lá, Adrastos dá sua filha em casamento para Polinices e o ajuda a formar um exército para a retomada do trono de Tebas.

A guerra nas cercanias de Tebas origina derrotas e vitórias para os dois lados até que os irmãos ficam frente a frente. Nessa luta, ambos morrem. Os exércitos recomeçam a batalha até que os invasores são obrigados a baterem em retirada deixando seus mortos sobre a terra, sem tempo de recolhê-los. Creonte, o tio dos dois príncipes mortos, torna-se rei e manda enterrar Etéocles com as honras de um herói, e decreta que Polinices, considerado traidor, tenha seu corpo comido pelos animais. E mais. Proíbe, sob pena de morte, que qualquer cidadão tebano o enterre. Antígona, irmã de Polinice, não aceita esse decreto, pois conforme os preceitos religiosos haveria a necessidade de que os rituais de sepultamento acontecessem para que o morto pudesse gozar do descanso eterno. Pede ajuda a sua irmã, Ismênia, afetuosa, mas tímida, que com medo se recusa a ajudá-la e pede que ela não cometa tal loucura. Sem se deixar abalar pelas ameaças, desafia a

ordem do rei e enterra o irmão com as próprias mãos. É presa e condenada a ser enterrada viva, mas mata-se antes que a pena se consuma. Hêmon, filho de Creonte e amante de Antígona, não podendo salvar a vida da amada, mesmo suplicando por ela ao pai, mata-se também (BULFINCH, 2001).

O mito de Medeia narra a história de uma feiticeira apaixonada. Jasão, comandante dos argonautas precisa obter o velocino de ouro para tornar-se rei de Iolcos. Medeia, neta do Sol, apaixonou-se perdidamente por ele e trai seu pai, Aetes, rei da Cólquida e dono do velocino, protegendo Jasão dos perigos da empreitada e ajudando-o a tomar posse do objeto desejado. Os argonautas fogem para Iolco e Medeia vai com eles. Chegando lá, Medeia ajuda novamente Jasão quando Pelias, usurpador do trono de Iolco, tenta roubar-lhe o velocino. As filhas de Pelias, querendo rejuvenescer o pai, usam de uma poção mágica feita por Medeia que é, na verdade, um veneno. Isso faz com que Pelias morra e sua morte provoca na população de Iolco grande revolta, fazendo com que Jasão e Medeia tenham de fugir para Corinto, onde passam a viver como exilados.

Já na tragédia de Eurípides, para além do mito, dez anos depois Jasão apaixonou-se por Glauca, filha de Creonte, o rei de Corinto. Jasão, então, abandona a esposa e os filhos e casa-se com a princesa. Como se não bastasse, instiga o rei a expulsar sua mulher e os filhos do reino e aí comete um erro fatal, subestimando a fúria de Medeia. “Ó coração-hoplita, descumprir esse ato horrível, se ananke, o imperativo, o dita?”(EURÍPIDES, 2012, p. 135). Inconformada pela traição e pelo abandono, tem despertado no coração um incontrolável desejo de vingança e usa mais uma vez seus poderes mágicos contra seus inimigos. Mata os filhos dela com Jasão e envia, como presente à rival, um manto mágico. Esse manto, ao ser vestido por Glauca, incendia-se. Creonte, ao ver a filha em chamas, joga-se sobre ela na tentativa de salvá-la e também morre. Quanto a Jasão, seu destino é narrado de formas diferentes. Em uma versão conta-se que, enlouquecido pela dor, suicida-se. Em outra, não conseguindo escapar da vingança de Medeia, morre esmagado pelo próprio navio, Argos. O final de Medeia também possui diferentes versões. A mais disseminada conta que ela se casa com Egeu, pai de Teseu. Com Egeu ela tem um filho, Medos. Após conspirar contra a vida de Teseu, tentando envenená-lo, precisa fugir mais uma vez e exila-se em Atenas, voltando mais tarde para a Cólquida. Posteriormente, é honrada como deusa em Corinto e na Tessália.

Aristóteles (2003) descreve, na *Poética*, de que modo uma tragédia precisa ser constituída em relação ao mito, ao caráter, à elocução, ao pensamento, ao espetáculo e à melopéia. A nobreza necessária à caracterização da tragédia precisa advir das personagens que, ao praticarem determinadas ações, assumem este ou aquele caráter. A qualidade das personagens pode ser positiva ou negativa, mas são suas ações que as tornam bem ou mal sucedidas. A tragédia também precisa ser inteira, com começo, meio e fim, concatenados os atos pertencentes a cada uma dessas partes, e portadora de uma extensão que possibilite acontecimentos passíveis de verossimilhança. Sobre a linguagem usada, é ela que permite que a tragédia seja caracterizada como poesia. Conforme Malhadas (2003, p. 23), “o *LÓGOS* (“palavra”, “linguagem”) qualificado de *HEDYSMÉNOS* classifica a tragédia como poesia (*POÍESIS*) e a torna, assim, distinta de artes como a música instrumental e também a prosa”. Em relação às diferenças entre a tragédia e a epopeia, Aristóteles (2003) elege como elementos que se distinguem em um e outro gênero a extensão e a métrica. Enquanto que naquela a extensão é menor, visto ser a representação de algo acontecendo, e não sua narração, nesta, justamente por ser a narração de acontecimentos, muitas ações podem ser apresentadas e, desde que conectadas à ação principal, serão responsáveis pela grandiosidade da poesia. Sobre a métrica, a extensão dos versos, na epopeia o verso heroico é o que deve ser usado por permitir vocábulos raros e metafóricos. Sobre o fato narrado na epopeia e o posto em ação na tragédia, nesta o maravilhoso tem lugar de destaque, enquanto que naquela é admissível inclusive o irracional. Aqui, em especial, Aristóteles deixa claro que algo que poderia ser usado na poesia narrada resultaria em algo ridículo caso fosse encenado. Aristóteles (2003), ao escrever sobre as características próprias da tragédia e outras que pertencem à epopeia, relata que a tragédia se distingue da epopeia quanto ao modo, visto que o objeto (a ação nobre) e o meio (a linguagem poetizada) são comuns a ambas. Enquanto na epopeia o poeta narra, ele próprio, em primeira ou terceira pessoa, introduzindo as personagens, no teatro as personagens agem diretamente, e a isso se dá o nome de drama (ação). Ainda conforme Aristóteles (2003, p.117), é da piedade e do terror representados que advém o prazer da tragédia, “[...] e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna [...]”.

Ao trazermos para este estudo os mitos de Antígona e Medeia, as principais tragédias escritas sobre esses mitos e algumas releituras do final do século XX e início do século XXI feitas por dramaturgos brasileiros que resgatam essas temáticas, podemos considerar que o produto (objeto-produto) advindo desses modelos (objeto-modelo), sejam esses produtos as tragédias clássicas, sejam as releituras, acabam se adequando às possibilidades de recepção de um público contemporâneo a essas obras. Mesmo de modo não intencional por parte do autor, os leitores e espectadores recebem os textos e os entrecruzam com suas experiências sociais e individuais estabelecendo significados particulares que muitas vezes vão além das possibilidades antevistas pelo próprio dramaturgo. Como Ésquilo, Sófocles e Eurípides poderiam conceber a reverberação de suas obras na vida e na arte do homem moderno e contemporâneo? Como os autores do final do século XX e início do século XXI, ao tratarem de Antígona e Medeia, imaginariam essa mudança em personagens que conseguem, ainda hoje, representar a mulher, o sacrifício e a vingança?

Das partes que compõem uma tragédia, Romilly (2013) dá atenção especial ao Coro, representado em uma dessas seis partes pela melopéia, às personagens, representadas pelos caracteres e à ação, representada pelo mito. Sobre o Coro, a autora escreve que, originalmente, era o elemento mais importante da tragédia, “[...] o ponto de partida da apresentação (ROMILLY, 2013, p. 28)” e os cantos eram compostos por muitos versos. Constituído pelos velhos, como em *Persas* ou por mulheres suplicantes, como em *Sete contra Tebas*, originalmente o Coro representava pessoas interessadas no decurso da ação, pois sua sorte dependia do que estava por acontecer. Conforme Vickers apud Souza (1997, p. 36), “[...] o Coro, quando está sozinho na orquestra, cantando e dançando, comunica mais imediatamente com o público, pois este está confrontando diretamente as reações do Coro aos eventos”. Por sua vez o coro, para Vernant e Vidal-Naquet (2011, p. 12), é:

[...] personagem coletiva e anônima encarnada por um colégio oficial de cidadãos cujo papel é exprimir em seus temores, em suas esperanças, em suas interrogações e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica [...].

De acordo com Sarrazac (2012, p. 61), “[...] o Coro antigo desenha referências e abre perspectivas”. Sendo assim, para Romilly (2013, p. 30), “[...] mais

interessado do que qualquer outro no resultado dos acontecimentos e, por isso, incapaz de ele próprio representar algum papel”, o Coro é impotente na tragédia clássica. Mas, se a função primeva do Coro é tocar o espectador por meio de suas emoções, que marcam o desenrolar da tragédia desde seu começo até o seu fim, como conciliar algo tão importante quanto o fato de conduzir o espectador, até mesmo manipular suas emoções e ser incapaz de agir, essa impotência descrita por Romilly? Conforme a autora, para que isso fosse possível, “[...] era preciso que a acção da tragédia fosse, também ela, pouco desenvolvida: logo que ela adquiriu mais importância, o Coro perdeu o papel central que tivera” (ROMILLY, 2013, p. 30). Enquanto nas tragédias de Ésquilo o Coro marca sua importância conferindo à obra um tom lírico e o elo que ele estabelece com a ação advém não só do sentimento de terror que está por vir, mas também das reflexões e das lembranças e de toda a sorte de presságios, como no caso do Coro de *Agamémnon*, dando sentido às ações que estão para acontecer, o Coro perde sua importância nas tragédias compostas por Sófocles e por Eurípides. Ainda de acordo com Romilly (2013), nas obras desses poetas, mesmo conservando sua beleza, esse elo entre Coro e ação torna-se cada vez mais fraco. O sentido da ação não está mais no lirismo do Coro, não deixando esse fato de ser uma transformação, pois aquilo que antes estava sob a responsabilidade desse Coro passa a ser desempenhado pelas personagens. O texto de Romilly vai ao encontro do que escreve Vickers apud Souza (1997). Para ele, o fato de o Coro poder cometer erros ou deduções falsas, sendo ele o principal elo entre o leitor/espectador e o texto dramático, pode vir a provocar uma espécie de rejeição desse leitor/espectador, levando-o à reflexão e, conseqüentemente, à discriminação ética. Já na contemporaneidade, o papel do Coro nos textos dramáticos contemporâneos,

[...] assinala e manifesta um desejo, que não deixa de lembrar aquele que arrasta o indivíduo para a ideia da comunidade. [...] o recurso ao Coro é quase sempre, na hora do desencantamento do mundo, oportunidade para uma deploração fundamental, aplacando a maldição do disjuncto e a insuperável separação dos seres. (SARRAZAC, 2012, p. 62)

Percebe-se, sob a luz das teorias aqui expostas, que a função e a forma do Coro modificam-se ao longo do tempo ao ponto de ele chegar a não existir em alguns textos dramáticos. Se na sua origem ele representava uma força não individualizada que deixava transparecer os interesses morais e políticos da

sociedade grega, “na Idade Média, assume formas mais pessoais e didáticas e atua como coordenador épico dos espetáculos apresentados [...]” (PAVIS, 2011, p. 73), no século XIX, ele tem a função de separar os atos e em Brecht e Anouilh funciona como fator de distanciamento (PAVIS, 2011). Hoje, ao analisar os textos contemporâneos que constituem o *corpus* desta pesquisa, o Coroquase não é encontrado em sua forma clássica, e quando isso acontece, sua função acaba sendo assumida pelos indivíduos que interferem diretamente uns sobre os outros e sobre si mesmos. Dos dez textos dramáticos aqui analisados, em apenas três podemos notar a presença de um Coro cujo modelo se aproxima daquele, dramático. Os diálogos e os conflitos são demarcados pelas ações das personagens. Não há mais presságios nem tentativas didáticas de moralizar a sociedade. Não há mais interesses políticos que necessitem estar implícitos em um discurso que precisa ser representado por uma figura coletiva, nem o medo, a inquietação e os vaticínios funestos. O encontrado, nesses textos contemporâneos, são personagens cientes do que seus atos acarretam. Não há deuses para serem responsabilizados, o futuro é imediato e a sorte depende das ações praticadas. O lirismo, estando antes sob a responsabilidade do Coro nos textos clássicos, é encontrado no próprio texto que compõe os diálogos e os monólogos. Ele também está presente nos regionalismos, na intertextualidade estabelecida com os mitos e tragédias, na fragmentação do indivíduo, na sua capacidade de agir pelo coletivo e, finalmente, na figura de um herói que não mais existe em seu sentido mítico, e sim humano.

O segundo elemento sobre o qual disserta Romilly são as personagens. É importante ter claro o conceito de personagem no teatro grego clássico. Conforme Pavis (2011), nele, a *persona* é a máscara, o papel do ator como executante e não a encarnação de uma personagem, conceito que se inverte conforme o teatro ocidental sofre transformações, até o ponto dessa personagem se transfigurar na encarnação desse ator. Segundo Romilly (2013, p. 35) “parece que no início, antes de Ésquilo, só terá existido, face ao Coro, um narrador (de facto, o próprio autor): quando se integrou na ficção poética, este narrador tornou-se personagem”. Aristóteles, na *Poética* (2003) deixa clara essa questão e cita Ésquilo como aquele que primeiro aumentou o número de atores de um para dois e Sófocles como quem introduziu o terceiro ator e a cenografia. Para Lesky (2010, p. 86):

A tragédia não encontrara ainda a plena possibilidade de, pelo entrechoque de suas personagens, converter o palco no lugar de espetáculo das grandes forças da vida. Ao primeiro ator havia de acrescentar-se um segundo ator [...].

Esse aumento gradativo no número de personagens acaba configurando à tragédia a constituição das ações. É principalmente entre as personagens que o conflito se instala e é por meio delas que os diálogos se constroem com maior ou menor intensidade, acarretando à peça surpresa, complexidade e movimento. Mas a que tipo de análise podemos submeter as personagens que compõem o teatro contemporâneo?

Ryngaert escreve, no verbete sobre a crise da personagem, de Sarrazac (2012), que a crise do drama está diretamente vinculada ao enfraquecimento da personagem. Se nas dramaturgias tradicionais ele exercia múltiplas funções, na contemporaneidade suas características físicas e suas referências sociais (rei, rainha, soldado, por exemplo) foram perdidas, não mais se constituem como representação de um passado ou de uma história. Mas, salienta Ryngaert (2012, p. 137), mesmo diminuídas suas funções, essa personagem contemporânea se reconstrói e se redefine “[...] no desvão entre a voz que fala e os discursos que ela pronuncia, na dialética cada vez mais complexa entre uma identidade que vem a faltar e falas de origens diversas [...]”. É clara a identificação que ocorre entre essa descrição feita por Ryngaert, da personagem contemporânea, com as personagens encontradas nos textos dramáticos aqui analisados. Nesses textos, elas se caracterizam não mais como portadoras de grandes desígnios, mas agora, talvez libertas de obrigações míticas, exercitem sua humanidade por meio de intenções, desejos e ações que, se ainda se manifestam de forma corajosa ou irada, buscando soluções para o coletivo ou a compreensão a respeito de suas perdas individuais, são capazes de representar a fragmentação de uma sociedade constituída por sujeitos que lutam contra o aniquilamento causado pela perda de vínculos culturais, políticos e familiares.

O terceiro e último elemento sobre o qual escreve Romilly é a ação e a autora cita Eurípides como um representante ímpar desse elemento. Em suas peças, as ideias que se confrontam, as paixões colocadas à prova e as peripécias e reconhecimentos resultam da multiplicação das personagens e as guiam em direção

aos desfechos compostos pela ação completa, conforme escreve Aristóteles (2003, p. 118)

“Peripécia” é a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; [...]. O “reconhecimento”, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia [...].

Essa espécie de intriga, que pode ser encontrada de forma mais acentuada em algumas tragédias escritas por Eurípides, faz com que o seu teatro, conforme Romilly (2013), fosse composto por uma multiplicação de episódios e personagens responsáveis por artifícios, confusões e reconhecimentos. Como exemplo desses acréscimos, a autora cita a peça *As Fenícias*, escrita por Eurípides, e a compara com *Sete contra Tebas*, de Ésquilo. Nessa comparação, fica clara a diferença na quantidade de personagens e a natureza das ações praticadas por elas. A abundância de peripécias e reconhecimentos, para Romilly (2013, p. 46), dispensa uma trilogia: “[...] só por si ela constitui um mundo fechado, onde o acontecimento se apresenta em toda a variedade das suas implicações humanas”.

Mas o que significa a ação, em que ela consiste e de que modo ela se revela? Aristóteles (2003, p. 111) ressalta a importância da ação e confere a ela a responsabilidade sobre a existência de uma tragédia, “[...] pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na acção, e a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade”. No verbete sobre a crise da ação vemos que o conceito, no fim do século XIX, modifica-se, pois, “[...] na base mesma da ação, o projeto, que supõe uma vontade, é sabotado. Agir é primeiro querer agir. A crise da ação tem provavelmente sua origem na crise do sujeito, nas fissuras do eu e de sua capacidade de querer” (SARRAZAC, 2005, p. 35). De acordo com Pavis (2010, p. 4), as ações, ao mesmo tempo em que criam o conflito, possibilitam as soluções entre as personagens e entre as personagens e as situações, mas o que encontramos, nos textos aqui analisados, são sujeitos que se revelam, na maioria das vezes, por meio do não-agir. Suas ações, agora, tomam outras formas e são substituídas por um falar. Esse discurso, que não deixa de ser um tipo de ação, muitas vezes é mais revelador do que as ações concebidas em seu formato tradicional. O que temos, nos

textos dramáticos contemporâneos, são indivíduos presos a situações de ordem, muitas vezes, existencial. As ações físicas, os atos em si já não mais são suficientes para libertá-los de situações como aquelas contidas nas tragédias clássicas. Os golpes de teatro já não funcionam mais. Esperar por um final em que a salvação advenha de uma pessoa que chega na última hora ou de uma informação reveladora que finalmente coloca ordem no caos não funciona na problemática cotidiana do sujeito contemporâneo. Não há salvação, e por vezes nem existe a manifestação da vontade de ser salvo, porque esse sujeito está de tal maneira amarrado em cadeias de desilusão, angústia e fracassos que o simples fato de continuar vivendo, por si só, já requer dele um esforço para além do que ele consegue executar.

É importante reconhecermos, no *corpus* desta pesquisa, que há textos que trazem personagens reveladoras dessa questão tão contemporânea sobre o aniquilamento do sujeito, portadoras de uma não-vontade, de um não-agir, mas há também, por sua vez, personagens que ainda se manifestam de forma ativa contra as questões políticas e sociais responsáveis, em parte, por esse aniquilamento, assim como podem também ser encontradas aquelas que agem diretamente contra situações de abandono, desamor, traição e morte. São as Medeias em busca de um entendimento, de um diálogo, e portadoras da capacidade de refletir sobre sua própria vida e sobre o resultado de suas ações. São ainda as Antígonas que vão à luta, seja no campo de batalha, seja dentro de si mesmas, na tentativa de fazer valer os direitos individuais e coletivos do sujeito. São, enfim, representações de uma sociedade que, passados tantos séculos, ainda reproduz as mesmas manifestações de poder, injustiça e desigualdade e, por isso mesmo, necessita de homens e mulheres, personagens anônimas ou figuramente mitológicas para uma tentativa de recuperação da humanidade perdida.

Como conclusão de parte deste texto que explora com um pouco mais de profundidade três elementos fundamentais da tragédia - o Coro, a personagem e a ação, dentre os seis elencados por Aristóteles - podemos analisar o percurso desses autores clássicos - Ésquilo, Sófocles e Eurípides - e refletir sobre como as mudanças encontradas em seus textos, no que se referem a esses elementos, apontam para as mudanças na tragédia como gênero. Em Ésquilo, a presença do religioso é fortemente percebida pela abundância de deuses e a intervenção absoluta da justiça divina, que provoca a angústia, o medo e o mistério, mas ainda

assim é reconhecida como um fim que se busca e se espera; o lirismo é marcado profundamente pela presença e importância do Coro; as personagens são poucas e as ações que delas provêm também diminuem. Conforme Magaldi (1989, p. 09) “as criaturas de Ésquilo ainda são bonecos nas mãos do destino, exercendo-se sobre elas o arbítrio inescrutável dos deuses”. Já com Sófocles temos a representação de uma geração que se encontra em seu apogeu. Ainda conforme Magaldi (1989, p. 15), “da segurança, do equilíbrio, certamente, é que deriva o tradicionalismo religioso de Sófocles. “Tudo quero fazer. Mas é do deus que nos vem a salvação ou a ruína” (SÓFOCLES, 2008, p. 43). Não o preocupam as indagações teológicas de Ésquilo nem a dúvida racionalista de Eurípides”. A justiça divina, outrora determinante dos conflitos encontrados nas tragédias esquilianas é substituída pelas questões éticas e morais, há o embate entre forças que se contrastam no que diz respeito a valores e ideais. Sófocles representa a evolução moral de Atenas, que é acompanhada pela evolução social alteração destacada por Romilly (2013, p. 90-91)

A velha moral aristocrática deveria ser repensada à luz da razão. Entre a honra individual e o dever de proteger os seus, entre a honra reconhecida por todos e o sentimento que devemos a nós próprios, entre os direitos dos deuses e os do Estado, produziam-se clivagens, surgiam conflitos, operavam-se as tomadas de consciência. [...] colocam-se problemas que a lenda ignorava; e encarnam um ideal que, sem cessar, exigia mais do homem e que o fazia cada vez mais o único juiz do seu dever.

Além disso, mudanças formais também ocorrem nas tragédias de Sófocles. De acordo com Magaldi (1989), ao aumentar o número de personagens e reduzir o Coro, o poeta alcança um equilíbrio na dinâmica dos episódios. Ainda conforme Magaldi (1989, p. 09), “mestre da ironia, Sófocles sempre acenou com uma possibilidade vã de salvação, antes da catástrofe, o que excita o interesse do espectador”.

Finalmente, em Eurípides, encontramos um poeta que se mostrava aberto às mais diferentes influências. De forma contrária a Sófocles, contemporâneo de uma Atenas que refulge em sua própria glória, a obra de Eurípides deixa transparecer uma certa decadência, um desencanto representado por quase três décadas de lutas que resultam na ruína do império ateniense. Essa mudança de cenário é percebida em suas tragédias de forma clara, fazendo-as mais próximas da realidade de seu tempo. Suas personagens já não são figuras totalmente míticas,

inalcançáveis, e sim representam indivíduos com preocupações quase mundanas. Magaldi (1989, p. 18), referindo-se à atração de Fedra por Hipólito, salienta que “ao por em cena um amor impossível, ele [Eurípides] deslocou a matéria da tragédia para a desrazão humana, como se a fatalidade não fosse apenas comandada pelos deuses, mas nascesse de imperativo interior do homem”. As inovações encontradas em suas obras estão refletidas também nas ideias defendidas por essas personagens. Como exemplo, temos Medeia, mulher que confirma seu feminismo ao escolher o marido, ao abandonar a pátria, ao não aceitar a perda do amor, ao matar sua prole como forma de vingança pela traição sofrida. Medeia é transgressora, subversiva, manipuladora e ardilosa. Essa renovação produzida por ele do gênero trágico pode ser percebida pela maneira como desenvolveu a ação, tirou do pedestal o herói, aumentou o número de personagens e produziu tantas reviravoltas nas ações que, conforme Romilly (2013), toda essa evolução caminha para o fim da tragédia grega, mas essa modernidade, que marca principalmente a segunda parte de sua vida literária, acaba retrocedendo no final da vida do poeta e sua última tragédia, *As Bacantes*, recupera a importância do Coro, a inspiração religiosa e a catástrofe única.

Podemos perceber, então, que Eurípides, apesar de procurar distanciar-se da tradição mítica e abordar contextos cujo próprio homem estivesse no centro das causas e das soluções dos conflitos, valia-se desse universo mítico como estratégia para a solução de determinados desfechos. Era, nesse caso, o uso dos deuses de uma forma pragmática, que vinha ao encontro das exigências de uma ação que só seria possível acontecer dessa forma. Já o texto de Magaldi sobre Eurípides revela o quão próximo estava esse poeta dos textos dramáticos contemporâneos contemplados neste estudo, pois

O realismo euripidiano, a olhos desavisados, pareceria apenas um comprazimento com a desgraça, que se instala no homem a partir da fatalidade interior. A psicologia pessimista, que ele inaugura no palco, nasce sem dúvida do reconhecimento do exílio que é a vida na terra, desamparada de significado transcendente. (MAGALDI, 1989, p 19)

Esse pessimismo provocado pela sensação de estranhamento do mundo é quase que mote absoluto nas peças que compõem o *corpus* desta pesquisa. Para além das questões políticas, do conflito amoroso e das disputas de terras, percebemos textos conduzidos por personagens tomadas pelo aniquilamento e pela

desolação. Mas, talvez, o que mais incomoda nessas personagens seja o fato de elas representarem indivíduos comuns, sem ambições transcendentais, sujeitos que podem ser encontrados nas esquinas, nos bares, dentro de nós mesmos. E esse sujeito revela-se trágico porque, mesmo que ainda lute, transgrida e supere ou sucumba às situações impostas a ele no embate cotidiano da contemporaneidade, há, dentro de si, a certeza de que apesar de suas ações representarem uma luta contra a derrota e o fracasso, estes já aconteceram, muito tempo atrás, antes da própria existência desse indivíduo que traz em si a marca indelével de ser humano, a sua queda do Paraíso.

A seguir, é apresentado o plano da tragédia grega *Antígona*, escrita e representada por Sófocles cerca de 441 a.C.. Ao nos depararmos com o texto e a saga que ele representa de forma tão impressionante ao ponto de vencer os séculos e ser revivida por outros dramaturgos, tanto tempo depois, é fundamental entender o mito no contexto histórico e social em que ele foi escrito, ou seja, antes da era cristã, mas também é necessário que se consiga estabelecer relações entre o passado e o presente. Segundo Motta (2011, p. 156), Antígona “[...] é uma das tragédias que mais dialoga com a atualidade justamente porque traz um debate político radical em torno do conflito entre o indivíduo e o Estado, discutindo as obrigações legais do cidadão”, e este tema, mesmo tendo sido usado séculos antes, ainda faz sentido na contemporaneidade.

Hoje, quando o individualismo substitui sem nenhuma culpa o heroísmo, quando atos altruístas representam um estado de exceção, como compreender e assimilar a culpa trágica presente nas tragédias clássicas? Talvez o estudo de Ubersfeld (2005) sobre essa questão possa trazer um pouco de luz a um problema que interfere sobremaneira na recepção de textos cujo conteúdo esteja tão distanciado, se não no que diz respeito ao cerne do tema, pelo menos do tempo em que foi pensado e encenado para o hoje, para a contemporaneidade. Mas, algum tipo de sentido esses mitos recuperados pelos grandes poetas deve estabelecer entre nós e as experiências vividas por essas personagens. Um sentido que se comprova nas mais diferentes releituras desses mitos. Para Ubersfeld (2002), uma personagem trágica ao falar para outra personagem trágica, é para a *pólis* que ela está falando, é para o coletivo e, conseqüentemente, o ator trágico está falando à plateia. Bertold Brecht e Jean Anouilh criaram suas *Antígonas*, assim como outros

dramaturgos presentes no *corpus* desta pesquisa. A importância desse mito renasce a cada estudo feito sobre ele, a cada texto dramático que o reescreve e o representa com as cores de uma sociedade ao mesmo tempo tão distante e diferente daquela, séculos atrás, e ainda assim uma sociedade que comporta indivíduos com questionamentos sobre valores e comportamentos que contribuem para a diminuição dessa distância e o entendimento de que as questões sobre o humano e o viver não envelhecem e, se não resolvidas, jamais caem no esquecimento, independentemente do tempo.

*Antígona* de Sófocles é considerada, e quanto a isso não há desentendimentos teóricos, como uma das mais altas expressões da tragédia clássica e configura-se, dentre aquelas escritas na época, como uma das mais encenadas e adaptadas na história do teatro. Tal proeminência é explicada por Magaldi (1989, p. 14) porque:

[...] sentimos na Antígone sofocliana a heroína que faz da exaltação a sua força e afirma o seu ser frágil e indefeso contra os poderes temporais, por estar impregnada de verdade mais profunda. As “não escritas e intangíveis lei dos deuses”, que “não são de hoje, ou de ontem: são de sempre” – justificadoras da sua revolta - , definem-se como o produto de moralidade congênita, de fé enraizada nos direitos do homem, do que como preceitos de religião, embora essa própria religião fosse inventada pelos homens. Antígone vai ao encontro da morte, em defesa de um princípio.

Filha de Édipo e de Jocasta, Antígona representa uma heroína que não se submete à lei da *pólis*, à lei dos homens, e se sacrifica na defesa da tradição. “Só desistirei quando cair exausta” (SÓFOCLES, 2008, p. 19). Recuperada por dramaturgos do quilate de Anouilh e Brecht, a Antígona de Sófocles consegue, ainda nos dias de hoje, e os autores contemporâneos aqui estudados são prova desse fenômeno, recuperar as discussões sobre os valores, o sacrifício e a responsabilidade que se instaura sobre os ombros daqueles que entendem que fazer valer suas próprias crenças, a despeito do preço que se paga por isso, é algo do qual não podemos nos eximir.

O plano estrutural da tragédia de Sófocles está dividido em um prólogo, um párodo, cinco episódios, cinco estásimos e o êxodo. O Coro é composto por velhos tebanos, que representam a sabedoria adquirida pela idade. No prólogo há o diálogo entre Antígona e Ismênia. Antígona coloca Ismênia a par do decreto de Creonte

proibindo o sepultamento de Polinice e o enterro com honrarias de Etéocles. Pede ajuda à irmã, que se nega. Antígona mostra-se decidida a fazer o que é preciso fazer, mesmo assim. Há o párodo, no qual o Coro descreve a vitória de Tebas na batalha contra os soldados liderados por Polinices e a morte dos dois irmãos. Em meio aos cantos e danças em honra a Baco, o Coro anuncia a chegada de Creonte. Inicia-se o primeiro episódio. O rei anuncia seu decreto ao corifeu e coloca sobre seus súditos a responsabilidade de fazê-la ser cumprida. Chega um guarda e anuncia que alguém havia tentado sepultar Polinice. O corifeu aponta com a possibilidade de isso ter sido obra dos deuses, ideia que é imediatamente rechaçada por Creonte e determina ao guarda que este descubra quem o desobedeceu. No segundo episódio, ocorrido no primeiro estásimo, o corifeu anuncia a chegada de Antígona, trazida até Creonte pelo guarda. Antígona expõe ao rei as razões que a motivaram a desobedecê-lo. Surge Ismênia, anunciada pelo Coro como uma mulher fragilizada pelo ocorrido. Creonte anuncia a punição a qual será submetida Antígona. Há o segundo estásimo, em que o corifeu canta sobre a maldição dos labdácidas e o terceiro episódio inicia-se com o corifeu anunciando Hémon, que procura Creonte para tentar demovê-lo de sua intenção de punir Antígona. Hémon sai e o corifeu tenta, também sem êxito, fazer com que o rei anule seu decreto. No quarto episódio, inserido no terceiro estásimo, o corifeu relata a profunda tristeza que sente ao ver Antígona ser levada à morte. Antígona, por sua vez, despede-se cantando sua dor. No quarto estásimo e quinto e último episódio Tirésias confronta Creonte. O corifeu reconhece a importância das palavras do adivinho e pede que Creonte obedeça às suas ordens. Ao chegarmos ao estásimo final, o quinto, deparamo-nos com o êxodo. O mensageiro dirige-se ao corifeu para narrar o sepultamento de Polinice e as mortes de Antígona e de Hémon. Eurídice ouve e se retira. Creonte surge com o filho morto nos braços e chora pelos erros cometidos.

Em *Medeia*, peça escrita e representada por Eurípides por volta de 431 a.C., o poeta mostra o retrato psicológico de uma mulher, esposa abandonada e estrangeira desprezada, que não se conforma com o lugar reservado pela tradição grega às mulheres, com a própria sorte e com a traição por parte de quem ama. “Os deuses sabem quem errou primeiro” (EURÍPIDES, 2012, p. 149). Rebelar-se contra esse mundo e, por meio de atos que a trouxeram até a contemporaneidade como aquela que representa o ódio e a vingança, inverte o curso dos acontecimentos

provocando, com suas ações, desgraças ainda maiores. Conforme Lesky (2010), ao contrário de Ésquilo e Sófocles, Eurípides não leva para suas obras os acontecimentos políticos ocorridos na sua época, apesar de suas tragédias conterem, mais do que nas tragédias dos poetas anteriormente citados, o relato de sucessos históricos ocorridos na guerra contra Esparta. Considerado um discípulo dos sofistas, Eurípides não se filiou a nenhuma doutrina porque,

Para ele, não era decisiva a determinação de um sistema, mas sim a entrega ao novo espírito da época e a espécie de indagação que este exigia. Por isso torna-se vão o esforço de querer encontrar em seus dramas uma visão de mundo nitidamente delineada, em todos os seus traços individuais. [...] para ele a tradição perde o valor quando se trata de enfrentar uma nova questão [...]. (LESKY, 2010, p. 191)

O homem é a medida de todas as coisas. Esse lema sofista consegue representar com nitidez as razões que levam Eurípides a escrever sobre o destino humano como responsabilidade do próprio homem. E, mesmo quando há, para esse homem, a dependência de algo que está além dele, esse além é representado não mais pelos deuses, mas sim como sendo fruto do acaso. Temos, como exemplo, em *Medeia*, o uso que ele faz, segundo Berthold (2006), do *deus ex machina*, um recurso que o ajudava a resolver um conflito impossível de ser resolvido, se não com a intervenção de algo divino. Ainda conforme Berthold (2006, p. 117):

O fato de o *deus ex machina* ter-se tornado imprescindível a Eurípides explica-se pelo espírito de suas tragédias. Suas personagens agem com determinação individual e, dessa forma, transgridem os limites traçados por uma mitologia que não mais podia ser aceita sem questionamento; Electra, Antígona e Medeia seguem o comando de seu próprio ódio e amor, e toda essa voluntariosa paixão é, ao final, domada pelo *deus ex machina*

Essa contradição entre a frase sofista e o vínculo obrigatório à tradição que exige o gênero resulta em uma obra que, segundo Lesky (2010, p. 193), “[...] transborda amiúde da forma dada por seu gênero, e a configuração de sua obra reflete no fato de que seus elementos nem sempre conseguem ligar-se para formar uma unidade orgânica [...]”. Mas, seja o nosso destino comandado pela razão, pelo acaso ou pelos deuses, “o drama trágico nos diz que as esferas da razão, da ordem e da justiça são terrivelmente limitadas e que nenhum progresso de nossa ciência ou de nossos recursos técnicos ampliará sua relevância. Exterior ou interior o homem é *l’autre*, a alteridade do mundo” (STEINER, 2006, p. 04).

Conforme Vernant e Vidal-Naquet (2011), a tragédia é responsável por colocar em confronto o pensamento jurídico e social e as tradições míticas e heroicas, e que apesar de haver essa oposição, esse confronto, os limites de um e de outro ainda são bastante tênues, a ponto de ali haver o conflito. Para agravar esse confronto entre duas forças tão equilibradas, Eurípides apresentou ao público uma Medeia que não fica marcada como a feiticeira, mas sim como a mulher que amou tanto a ponto de trair o pai e matar os filhos. Feiticeira, sim, mas humana e, como tal, rebela-se contra a ofensa e ao abandono. Sua sina é a solidão. Solidão pela família que abandonou, solidão pela perda do marido, Medeia quer que Jasão também compartilhe desse seu sentimento. Ao matar sua prole e sua nova esposa, ela como que transfere ao marido essa sua sina. E o abandona. À Medeia transferimos a crueldade dos assassinatos, mas é justo que ela também seja reconhecida pela clareza de raciocínio, pela capacidade argumentativa, pela frieza com a qual coloca em prática seus planos, lucidez que a faz refletir “sobre o caminho da vingança em que está inabalavelmente firmada, e procura o lugar que lhe dará segurança, uma vez consumada a desforra [...]” (LESKY, 2010, p. 202).

Medeia é mais forte do que Jasão e Creonte, e esse seu poder contrasta com o ínfimo lugar reservado à mulher na sociedade grega da época. E é por meio dela, da tragédia que a faz protagonista, que Eurípides transfere o conflito trágico existente entre os deuses e os homens e o instaura dentro do próprio indivíduo. O poeta “[...] já não tem nos deuses a fé simples e total [...]. Embora não seja de modo nenhum irreligioso, a sua religião é, como todo o resto do seu pensamento, marcada pelo cunho das ideias novas” (ROMILLY, 2013, p. 142).

O plano estrutural da tragédia de Eurípides é idêntico ao de Antígona. O Coro é composto por quinze mulheres conrúntias que, no decorrer da peça, revelam sua simpatia por Medeia, mas ainda assim não aceitam sua terrível vingança. No prólogo encontramos a fala da ama, referindo-se ao passado de Medeia e revelando o desejo de que a protagonista não tivesse se unido a Jasão, pois agora se encontra abandonada por ele e em intenso sofrimento. A ama teme pelo pior, pois conhece Medeia. Ela anuncia a entrada do preceptor e, por meio da conversa entre eles, o espectador fica ciente dos planos de Creonte para exilar Medeia e seus filhos. No párodo, indaga o que está acontecendo na casa. Por meio da ama, o Coro aconselha Medeia a ter calma e a confiar na justiça de Zeus. O primeiro episódio

revela Medeia. Ela entra em cena e procura as mulheres coríntias em busca de solidariedade, visto serem todas pertencentes ao mesmo gênero. Fala sobre seu plano de vingança e pede segredo. A cumplicidade entre elas está estabelecida e o corifeu anuncia a entrada de Creonte, que conta sobre sua decisão. Medeia pede-lhe um pouco mais de tempo, que é concedido pelo rei. Quando Creonte sai, Medeia mais uma vez expõe seu plano ao Coro e a incerteza dela gira em torno apenas de quem irá sofrer sua vingança primeiro e quem estará disposto a exilá-la, depois disso. No primeiro estásimo, o Coro deseja que as mulheres consigam superar a ideia generalizada de que são limitadas para determinadas ações. No segundo episódio, Medeia mostra sua revolta a Jasão, que tenta justificar seus atos. O corifeu canta o poder da ira e o vazio do discurso de ambos, repletos de outras intenções. No segundo estásimo, o Coro canta o amor, seu poder de por os homens a se perderem e o desejo de que a paixão seja branda. O Coro também revela seu temor de um dia se ver longe da pátria, como Medeia, e termina falando sobre a importância da amizade. No terceiro episódio, Egeu procura Medeia e diz que ela pode lhe dar um filho, e que se assim o fizer, ele a recompensará com um lugar para onde ela possa se exilar. O corifeu deseja que isso aconteça. Medeia revela ao Coro que o sucesso de seu plano já está garantido e diz que matará os filhos. O corifeu mostra-se contrário a esse ato, mas Medeia diz que não desistirá de seu intento. No terceiro estásimo, o Coro elogia a cidade que irá receber Medeia, Atenas, mas mostra dúvida quanto ao modo como a matricida será recebida. No quarto episódio, Jasão retorna à cena e novamente marido e mulher se confrontam. Jasão não percebe as verdadeiras intenções de Medeia, que é preparar o terreno para a vingança em curso. O quarto estásimo é composto por um canto coral que antevê as desgraças que estão para acontecer. O Coro sofre, pois tem pena de Medeia, mas mesmo assim a condena pelos seus atos. No quinto episódio o preceptor traz os filhos até a mãe e diz que Glauce já recebeu os presentes. Medeia chora e despede-se dos filhos. O corifeu canta a dor que se evita quando não se tem uma descendência. Chega o mensageiro trazendo a notícia da morte de Glauce e de Creonte. O corifeu lastima essas mortes e Medeia dirige-se ao Coro revelando que agora matará os filhos. O quinto estásimo é composto pelo Coro pedindo que Medeia não mate seus filhos, mas a ação já está acontecendo. No êxodo, Jasão surge à procura de Medeia e é informado da morte dos filhos. Ele pede aos servos que abram as portas para adentrar o interior do palácio. Nisso aparece Medeia, no

carro do Sol, com os corpos dos filhos. Jasão, ao se deparar com tamanho horror, reflete sobre a vingança dos deuses, que o culpam por ter sido ele o responsável pela traição cometida por Medeia em relação ao seu pai. Medeia sente seu ódio aplacado pela vingança e revela que partirá para Atenas. O corifeu fecha a peça alertando os leitores/espectadores sobre o fato de os deuses serem imprevisíveis e sempre surpreenderem os mortais com seus planos.

Desconstruir uma peça expondo seu plano estrutural, como foi feito acima com *Antígona* e *Medeia*, é uma ação que revela como o autor usa o conflito para conceder a ela os movimentos que a faz seguir em frente. Hegel indica que há uma espécie de substância moral criadora das forças que geram as oposições e os conflitos na tragédia. Segundo o autor, quando os indivíduos deslocam essa substância moral da subjetividade para a realidade concreta essas oposições não cabem mais nesse mundo real, daí o final trágico necessário para que o equilíbrio seja restabelecido entre a coletividade e a unidade moral. As individualidades, por meio do final trágico, são suprimidas (HEGEL, 1993). O conflito, em sua concepção contemporânea, segundo Gaudé, Kuntz e Lescot (2005, apud SARRAZAC, 2012, p. 54),

[...] não designa mais apenas o instante preciso da colisão, mas mais genericamente toda situação que coloque em cena duas entidades antagônicas – dois indivíduos, mas também dois países em guerra ou dois desejos no seio de uma mesma consciência -, seja o choque real ou subterrâneo.

Conforme Ball (2009), o conflito dramático conceitua-se como, diferentemente daquele encontrado em um romance ou em um poema, um obstáculo que impede alguém que quer algo de o conseguir. Esse querer que se choca com um obstáculo pode partir da personagem contra ela mesma, da personagem contra outras personagens, da personagem contra a sociedade ou da personagem contra o destino, representado pelos deuses, pelo universo ou pelas forças naturais. O modo como esse conflito acontece, de que forma ele é enfrentado pelo protagonista e o resultado desse enfrentamento estabelecem o percurso da tragédia.

Hegel (1993) afirma que quando o herói trágico exterioriza sua força ética ele rompe com a harmonia e faz surgir outras forças, fato este que acaba por deflagrar o conflito. É importante, salienta Hegel (1993), entender que,

diferentemente do homem moderno, o homem grego não categoriza suas ações separando-as entre aquelas que são executadas no nível do consciente daquelas que são colocadas em prática no nível do inconsciente. Para esse homem grego, o que vale é a ação em si e o conflito ocasionado pelo choque entre essas duas forças éticas, a do homem e o Estado, entre ele e a família, entre o que faz conscientemente o que lhe é imposto pelo destino precisa ser solucionado. Para Hegel, esse é o aspecto mais importante da tragédia, o resultado que surge a partir dessa reconciliação entre duas partes que se opõem. Segundo Hegel (1993), há dois tipos de reconciliação, a objetiva e a subjetiva. Na objetiva existe a unilateralidade do *pathos*. O conflito é solucionado com a supressão desse indivíduo pela morte ou pelo aniquilamento e a harmonia se restabelece. O segundo tipo de reconciliação, a de caráter subjetivo, acontece no interior do indivíduo. Essa reconciliação não exige que o herói seja aniquilado, pois essa reconciliação dele com ele mesmo reequilibra as forças éticas que estão em luta uma contra a outra, e dessa forma a harmonia é recuperada.

Aristóteles não discorre sobre o conceito de conflito na *Poética*, mas dele decorre a ação. Que tipo de ação ou de ações são retratadas nas escrituras contemporâneas aqui presentes? Há, na maioria delas, um conflito que existe não mais por força de situações que ocorrem no campo do mítico, envolvendo o embate entre deuses e mortais, nem no campo da *pólis*, onde normalmente existe o confronto entre a tradição e a coletividade. Agora, esses conflitos acampam na enganadora superficialidade dos embates cotidianos que acontecem entre o homem, ele mesmo e um outro homem. Há, sim, interesses coletivos sendo defendidos e fatalidades que precisam ser encaradas, mas o indivíduo que habita essas releituras contemporâneas é aquele cujo próprio viver já é, por si só, trágico. Um indivíduo que busca resistir e seguir em frente, apesar de o aniquilamento ao qual é submetido por força de uma sociedade desigual, na qual o poder de uns sobre os outros se aplica de forma tão injusta ou ainda mais do que no passado clássico. E para que se dê essa resistência, ele usa das armas que o homem contemporâneo possui. Não mais a valentia dos heróis trágicos, não mais a proteção mística, muito menos poções mágicas ou ações sobre-humanas. Agora, ele se vale de sua própria fraqueza. É nela que ele encontra forças para seguir em frente. Temos, nessas releituras, personagens que sobrevivem às próprias tragédias graças à insistência

com a qual decidiram viver suas vidas. Sua cultura, suas verdades, sua humanidade substituem as armas que os heróis antigos usaram. Assim como eles, ao final podem encontrar a morte, a dor pode, assim como naqueles, ter-lhes impresso marcas que jamais serão apagadas.

Dessa forma, ao falarmos sobre conflito entre personagens pertencentes a um texto dramático contemporâneo precisamos considerar seu conceito sob uma outra ótica. A ação pode ter sido cerceada pela diminuição do conflito como originalmente o consideramos, mas esse conflito ainda habita esses textos, apenas se manifestando de uma outra maneira. Conforme Gaudé, Kuntz e Lescot (2005 apud SARRAZAC, 2012), os conflitos como que garantem a sobrevivência do teatro e, por conta disso, precisam estar presentes nas peças, mesmo de forma diferente daquela apresentada pela tradição. Agora, eles instalam-se nas relações de força entre os casais, nas questões sociais e políticas e na problemática da vida moderna.

Escolha moral, caráter, *mythos*, ações nobres e elevadas, conflito, todos esses termos possuem conceitos que precisam, nesta pesquisa, serem analisados sob a luz de dois momentos. O primeiro configura-se naquele em que as tragédias clássicas foram escritas, séculos atrás, e que representavam e eram representados por uma sociedade cuja tradição firmava-se na religiosidade e *napólis*. O segundo momento é o agora, final do século XX e início do século XXI. Passados tantos séculos, o que temos, na contemporaneidade, é uma sociedade formada por outros valores, condicionante e condicionada por indivíduos cujo cumprimento da vontade, crenças e atos de sacrifício ainda existem, mas se manifestam por meio de outras ações, não menos valorosas nem menos difíceis de serem executadas que aquelas, antigas, apenas diferentes, e essas diferenças temporal, geográfica, religiosa e política precisam ser consideradas, pois são elas que estabelecem os critérios de recepção desses textos de agora.

As questões ligadas à vontade manifestada pela personagem são discutidas por Vernant e Vidal-Naquet (2011), para quem a vontade constitui uma das dimensões do homem contemporâneo, e não um dado da natureza humana. Esse sentimento de realizar-se como pessoa, a categorização da vontade, ver-se como um centro de decisão, para o homem moderno e contemporâneo é algo natural e, justamente por isso, ele acaba por dotar todos os homens pertencentes à Grécia

clássica dessa mesma vontade, palavra sem similar na época em que as tragédias foram escritas.

É preciso, pois, que evitemos projetar sobre o homem grego antigo nosso sistema atual de organização dos nossos comportamentos voluntários, as estruturas de nossos processos de decisão, nossos modelos do eu com os atos. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 26).

Pode-se considerar que alguns dos elementos essenciais da tragédia clássica compõem-se da *hybris*, da *anankê*, do *agon* e da *hamartia*. Conceituada como uma espécie de sentimento que conduz o herói ao confronto da ordem estabelecida, estudos contemporâneos traduzem a palavra *hybris* ora segundo um modelo cristão, definindo-a como um pecado, ora segundo um modelo psicológico, uma espécie de patologia, deformação psíquica. Há ainda uma terceira definição e talvez seja ela menos redutora do que as anteriores. O herói grego possui ascendência divina. Essa proximidade com os deuses manifesta-se como uma espécie de contradição, visto que o seu destino é o de ser mortal. Dividido entre o divino e o humano, esse homem se torna propenso ao descomedimento e detentor de uma personalidade também contraditória, ambígua, composta por virtudes e falhas, que o levará a vitórias e fracassos. Pavis (2011, p. 197) traduz *hybris* como “[...] orgulho ou arrogância funesta [...]”, mas conforme Brandão (1996), ela geralmente designa um ato de violência realizado pelo herói, relacionado ao seu orgulho excessivo e a sua índole insolente – frutos de um homem dotado de poderes demasiados para uma essência humana, um desejo de potência que ultrapassa essa medida. Raiva, paixão violenta, perda da lucidez, essas forças tornam-se incontroláveis e acarretam consequências terríveis.

Os heróis contemporâneos, por sua vez, não podem mais contar com essa parceria com os deuses. Se, conforme Leite (2015, p. 06), “a parceria entre deuses e homens no plano das ações do herói revela que o problema da *hybris* não é, realmente, de fácil resolução. Se os próprios deuses são, muitas vezes, a causa direta da transgressão do herói [...]”, como entender a *hybris* de um herói inteiramente terreno, cujas falhas de caráter advêm apenas dele mesmo, de sua pequenez natural? Não há, agora, nem deuses que desejam puní-lo, muito menos deuses que desejam protegê-lo. Mas essa orfandade não lhe tira o direito à transgressão, nem suas causas são menos legítimas. As questões políticas

deflagradas pela cobiça, intolerância e abuso de poder despertam nas Antígonas e Medeias contemporâneas a ira, a insolência, a teimosia, assim como a traição, o preconceito e a perda dos valores fundamentais do indivíduo também o fazem. Essas heroínas ainda teimam em desafiar os poderes instituídos, sejam eles as leis da cidade, dos deuses ou da família, e esse desafio conduz ao *pathos*, ao sofrimento.

Na tragédia clássica, assim como nas releituras contemporâneas, o *oágon*, que é o conflito, considerado, como escrito anteriormente, a alma da tragédia, é desencadeado por essa *hybris* e se manifesta no embate entre duas vontades opostas. A *anankê*, representando a necessidade, é fonte geradora do destino. Tenha esse destino completa responsabilidade pelos atos do herói ou apenas seja representante desses atos, conforme as diferentes opiniões dos críticos, ele está acima inclusive dos deuses e não é permitido desobedecê-lo. Desobedecê-lo significa romper com o equilíbrio, com a ordem natural dos acontecimentos e provocar a *hamartia*, erro cometido pelo herói que, segundo Aristóteles (2003, p. 120), “[...] não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas pela força de algum erro [...]”. As questões que envolvem o herói e seu *pathos* serão discutidas no segundo capítulo deste estudo. Por hora, o importante é considerar, sempre, que esses conceitos, se ainda presentes nas releituras, permanecem como tal ou sofrem modificações, assim como a peripécia e o reconhecimento.

Independentemente de todas as modificações que a tragédia grega sofreu ao longo dos séculos, no que diz respeito às questões formais e também temáticas, é necessário reconhecermos sua fundamental importância, enquanto texto e também enquanto forma de representação da sociedade e dos indivíduos que a compõem. Na contemporaneidade, o que se nota é que muitos dramaturgos aproveitam-se da diversidade contida nesses textos clássicos para darem vida a reflexões sobre a natureza do homem atual, suas inquietações, medos e desejos. As mudanças existem, e se mostram necessárias tendo em vista o quanto a atual sociedade é diferente daquela relatada pelos poetas gregos. Esse homem contemporâneo vive agora relações sociais baseadas em diferentes condicionantes políticos e ideológicos, e age de acordo com preceitos fundados em outras necessidades.

Sobre a questão das releituras baseadas nas tragédias gregas, fica aqui o entendimento de que o sujeito trágico transcende a tragédia. Ele ainda existe na contemporaneidade, nas mais diferentes manifestações do viver, agora em outros moldes e envolvido em uma problemática diferente daquela, clássica, mas não menos trágica. Lukács (2000) afirma, em sua obra *A teoria do romance*, que a ingenuidade e a melancolia como expressões do indivíduo não mais funcionam. A cisão entre sujeito e mundo não permite que aquele se veja representado por este de forma romântica ou sublimada. Agora, há o desejo de ação, de manifestação concreta da liberdade, e não apenas na obra de arte e no pensamento.

A vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível; quando os deuses se calam e nem o sacrifício nem o êxtase são capazes de puxar pela língua de seus mistérios; quando o mundo das ações desprende-se dos homens e, por essa independência, torna-se oco e incapaz de assimilar em si o verdadeiro sentido das ações, incapaz de tornar-se um símbolo através delas e dissolvê-las em símbolos; quando a interioridade e a aventura estão para sempre divorciadas uma da outra. (LUKÁCS, 2000, p. 66-67)

Se nas tragédias antigas os temas circulavam entre as esferas da *pólis* e a do mito, aqui, na contemporaneidade, as abordagens de muitas dessas releituras questionam os valores humanos, sociais e políticos construídos por indivíduos que se encontram perdidos em meio à solidão e ao niilismo. E esse sujeito é trágico em sua essência. Se nas tragédias clássicas ele estava dividido entre dois mundos, aqui não há sequer um mundo em que ele possa reconhecer sua existência. Mas, apesar dessa diferença fundamental, aqui, nas releituras, assim como lá, nas tragédias, o que constitui o motor das ações representadas é a luta que se trava entre o diálogo e a intolerância. Dessa forma, “o trágico é visto como uma característica fundamental da existência” (MOTTA, 2011, p. 109), aconteça ela agora ou séculos atrás. Então, entendemos que o texto antigo é um meio, um veículo que se usa para falar de uma realidade atual, um texto que serve como anteparo na construção de um discurso crítico sobre os acontecimentos da contemporaneidade.

## 2 O TRÁGICO E ALGUMAS RECONFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

*Todo herói trágico é inocente: ele se torna culpado para salvar a Deus.*

(BARTHES, 1992, p. 86)

Uma pergunta que instiga inúmeras possibilidades de resposta é por que, sendo a tragédia uma representação estética e também social ligada a um contexto histórico completamente diferente do moderno e do contemporâneo, que só é completamente entendida em suas estruturas formais e temáticas se levarmos em conta esse contexto - e aqui estou me referindo à tradição, aos mitos, às leis que governavam a *pólis*, ao sentido de obrigação, destino e sacrifício próprio dos homens gregos dessa antiguidade - por que, ainda assim, ela continua a fazer sentido para nós? De que forma conseguimos resgatar, dessas tragédias, um entendimento que pode ser usado para nossas reflexões contemporâneas? O que faz com que essas tragédias transitem através dos séculos, sobrevivam às mudanças mais profundas nas relações econômicas, religiosas e sociais e cheguem até nós carregadas de significados fundamentais para o nosso próprio reconhecimento e o reconhecimento do outro? Talvez porque, mesmo tendo se passado tantos séculos, ainda somos os mesmos indivíduos que se constituíam em personagens desse drama antigo e sejamos, ainda hoje, da mesma forma que no passado, movidos pelas nossas escolhas, vontades e necessidades, pelo destino, tenha ele o nome que queiramos dar.

A escolha, o destino, a vontade e a necessidade. Como estabelecer critérios de importância entre esses quatro componentes tão presentes nas tragédias e responsáveis pela densidade trágica das personagens nelas contidas? Édipo escolhe uma direção, dentre duas; Medeia escolhe o ódio como substituto do amor que lhe fora negado; Antígona escolhe enterrar o irmão. Escolhas, destinos, vontades e necessidades. De acordo com Romilly (2013, p. 145), “[...] o homem não é senhor do seu destino. Em nenhuma outra parte como no teatro de Eurípidas o sentimento tão agitado ao sabor dos acontecimentos que o vêm surpreender”.

A conceituação do que seja o trágico e dos elementos que o compõem mostra-se um caleidoscópio de possibilidades, que a cada movimento apresenta àquele que se propõe entendê-lo cores não vistas anteriormente. Szondi (2004a, p. 77) escreve, sobre isso, que “[...] quanto mais alto o pensamento se fixa no conceito geral (do que seja o trágico), menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto”. Confundir a tragédia, gênero literário, com o trágico, princípio filosófico e também antropológico, é um dos enganos em que comumente caímos. Este capítulo tem como objetivo analisar algumas das mais significativas concepções teóricas sobre o trágico, como ele se configura nos textos dramáticos clássicos e como aparece nas releituras. Se entendemos que o trágico é um princípio antropológico, apesar dos séculos que separam os primeiros textos destes do *corpus* do estudo, ele ainda é uma parte importante na construção do homem, constitui a explicação para o modo como esse homem, mesmo na contemporaneidade, pode ser chamado de trágico, e aparece, nas releituras, no conflito com o qual se deparam as personagens, os princípios que as impulsionam, sejam eles morais, religiosos, políticos ou a ausência de princípios, o destino, ou a sorte, ou mesmo a liberdade de escolha, o sacrifício, mesmo que esse sacrifício seja o de apenas continuar vivendo.

## 2.1 CONCEITUAÇÃO DO TRÁGICO NA GRÉCIA ANTIGA

Uma das provas inconteste de que “toda a problemática do trágico, por mais vastos que sejam os espaços por ele abrangidos, parte sempre do fenômeno da tragédia ática e a ele volta” (LESKY, 2010, p.23) está no fato de que este estudo se debruça sobre as questões formais e temáticas que envolvem as releituras, seu distanciamento e aproximações com a tragédia grega e, apesar ou talvez em decorrência disso, ao analisarmos os elementos trágicos contidos nessas releituras, precisamos antes voltar no tempo e compreender se e de que maneira esses elementos estariam contidos nos textos clássicos.

Albin Leski (2010) relaciona, como elementos característicos do gênero trágico, o uso da máscara (a representação em si, a metamorfose do ator em personagem); o coro (que representa os cidadãos, sejam eles os anciões, sábios ou amedrontados, ou as mulheres, temerosas); o herói trágico, que manifesta, por meio

de suas ações, os valores religiosos, políticos e aristocráticos veiculados na *pólis* e que estão sendo colocados em discussão no momento da construção e representação desse texto trágico. Costa e Remédios (1988, p. 09) escrevem, sobre esses diferentes valores, que “a articulação entre humano e divino, na tragédia, comprova o conflito entre o pensamento racional e o mítico, o que demonstra que o domínio da tragédia se localiza onde os atos humanos se articulam com os deuses”. Esse conflito é o gérmen da tragédia. Desenvolvida a tragédia em outras frentes, depois deste primeiro passo, é a partir do envolvimento entre o querer humano e a vontade divina que se iniciam todos conflitos que, mais tarde, originarão outros. O embate entre as vontades terrenas, representado pelos homens, e os preceitos religiosos, representados pelo universo mítico da época, mais tarde é transferido para o embate entre os próprios indivíduos e entre o indivíduo e ele mesmo, mas a gênese está lá.

Mas há indícios de elementos trágicos anteriores à tragédia. Desvinculados da obediência à forma aristotélica do texto, esses sinais trágicos já aparecem na *Ilíada* e na *Odisséia*, e mesmo antes delas, nos cantos épicos. Nessas obras há um herói vencedor que carrega glorioso os louros de sua vitória contra todos os obstáculos que tentam impedi-lo, sem o conseguir, de alcançar seus objetivos, mesmo sabendo que, ao final, o preço que terá de pagar muitas vezes será a própria morte. Relegado às vontades dos deuses, que ora o ajudam, ora o condenam às mais difíceis provações, esse herói é manipulado por um jogo grandioso que transforma sua vida numa sucessão de acontecimentos que o conduzem a um final desconhecido, mas intenso o suficiente para poder transformar esse herói em um indivíduo diferente daquele do início da saga. Encontramos, nas epopeias de Homero, exemplos bastantes sobre os sinais trágicos em uma literatura que precede as tragédias, e que caminha em direção a elas. Essa sucessão de acontecimentos encadeados entre si por meio de personagens e suas motivações, aquilo que faz com que esse herói aja em prol de um coletivo e, por conta desse agir seja alvo de um destino individualmente trágico são elementos do trágico. Ira, vingança, amor e ódio, um conflito de vontades, o destino, a culpa e a expiação com a morte são responsáveis pela epopeia ser considerada um prelúdio daquilo que irá surgir em contornos mais nítidos nas tragédias: o trágico.

Com o tempo, o conceito de trágico foi separado de um significado vinculado à forma artística e se transformou em um adjetivo que se traduz em destinos

fatídicos, formas de viver e de ver o mundo específicas, aniquilação do sujeito, inquietações transcendentais, estranhamento de si mesmo e da sociedade, um não-lugar e um não-estar em nada e em ninguém. Essas características do trágico foram sendo adquiridas e transformadas com o passar dos séculos. Os gregos, ao abordarem as questões trágicas, as consideram um fundamento estético, e não filosófico, como Aristóteles (2003, p, 120), que em sua *Poética* não usa a palavra “trágico”, mas descreve de que forma a situação trágica deve ser construída:

É, pois, necessário, que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele não se passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos antes, propenda para melhor do que para pior.

Mesmo Aristóteles não usando esse vocábulo específico, entende-se o sujeito como trágico nas características elencadas por ele como essenciais a uma tragédia que obedeça a um rigor formal. Quem seria mais trágico do que aquele indivíduo que vai da fortuna ao infortúnio por conta do desconhecimento de algo? Apesar de ser possível perceber o significado de trágico perseguido pelos dramaturgos clássicos, Lesky (2010) descreve que no decorrer das épocas, mesmo logo após o período áureo das tragédias gregas, a grandiosidade contida no trágico perdeu-se ou se transmudou, passando a representar o horrível, o sanguinário, o empolado, o bombástico, “mas a palavra continua sempre indicando algo que ultrapassa os limites do normal” (LESKY, 2010, p. 27).

Do Helenismo ao Iluminismo, passando pelo Barroco, vários foram os conceitos sobre o caráter trágico do homem, mas ressalta-se, em todos, sua vulnerabilidade diante dos acontecimentos. Na Idade Moderna encontramos o trágico que se traduz na desintegração da maioria dos valores que conduziam a sociedade da Idade Média. Para Costa e Remédios (1988, p. 29), “[...] proclamou-se que a vontade divina era arbitrária, que decretava graça ou danação, sem observar os padrões de certo ou errado; não havia, pois, critério de justiça ao nível do sagrado e não se baseava a escolha de Deus nas virtudes do indivíduo”. Esse espírito do trágico que começa a assombrar o homem moderno abre caminho para a contemporaneidade. A alienação na qual se encontra o indivíduo clássico o conduz, séculos depois, a esse mesmo sujeito aniquilado e invisível. Na contemporaneidade,

as ações do herói, agora determinadas pelo seu caráter, e não mais pelo destino, é que o levam ao fracasso. Não cabe mais colocar a culpa nos deuses ou no destino ou na sorte. Ele está só e essa solidão lhe confere inteira responsabilidade sobre seus atos. Costa e Remédios (1988, p. 38) escrevem que, no drama moderno, “a queda e o silêncio trágicos do herói são seu momento de verdade, da realização do seu ideal que está dentro dele, não acima dele”.

Podemos entender, dessa maneira, que as manifestações do trágico se modificam no decorrer do tempo, mas uma característica se mantém forte e inabalável: a existência do conflito. Se somente no Iluminismo houve uma aproximação com o conceito de trágico proclamado nas tragédias gregas, mesmo em momentos de maior distanciamento percebemos que o conflito sempre esteve presente. Lesky (2010) defende que o fundamento do trágico é o conflito insuperável, a contradição absoluta. Szondi (2004a, 78-79), por sua vez, descreve a poesia trágica como aquela constituída sobre uma ideia de sacrifício, da ausência de palavras do herói e do *ágon*. Sobre esses três fatores, conforme o autor, é importante ressaltar o segundo.

O conteúdo das ações heróicas pertence à comunidade do mesmo modo que a língua. Como a comunidade de um povo renega esse conteúdo, ele permanece sem fala no herói. [...] Quanto maior a discrepância entre a palavra trágica e a situação – que não deve mais ser chamada de trágica quando não há discrepância – tanto maior a certeza de que o herói escapou dos estatutos antigos.

No que consiste essa discrepância? Por que a comunidade à qual pertence esse herói trágico se cala frente às ações desse herói? Porque, ao se colocar em sacrifício, frente a um conflito, esse conflito se caracteriza, na tragédia clássica, em um embate entre os ornamentos antigos, representados pelos deuses, e o que está por vir, o novo, o que está sendo criado a partir desse sacrifício. A comunidade se cala porque a situação trágica coloca frente a frente a tradição e algo que principia nascer. Esse herói rompeu com os antigos estatutos, paga com a vida ou a aniquilação, causa o desequilíbrio e o recupera dando-se em sacrifício. À comunidade, resta assistir muda à sua queda, fruto desse enfrentamento.

É importante acompanharmos as reflexões sobre a dificuldade de conceituação do trágico porque isso nos permite entender que, das tragédias gregas até as releituras contemporâneas analisadas neste estudo, muitas questões foram

deixadas em aberto. Entender o trágico vinculado aos elementos clássicos provoca uma certa limitação nas reflexões que podemos estabelecer sobre esse mesmo conceito, quando inserido nas releituras. O herói trágico, na maioria delas, não perde sua principal faculdade, que é a capacidade de se por em sacrifício pelo bem de uma coletividade ou de um outro indivíduo, mas o que percebemos, agora, é que essa coletividade está ao lado desse herói, não mais se cala como anteriormente. E as ações do herói são cotidianas, prosaicas, até mesmo simples, mas nem por isso menores do que aquelas praticadas pelo herói ático.

Conforme reflete Szondi (2004a), o trágico não existe como essência, e sim como *modus*, um *modus* trágico que representa um determinado aniquilamento iminente ou consumado do indivíduo. Segundo Szondi (2004a, p. 85) “é trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto; [...] Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável. Essa descrição do trágico, segundo o autor, leva a entender que, à parte os significados e a importância de conceituar o fenômeno do trágico tendo como base questões filosóficas sobre o homem e a sociedade, é fundamental e imprescindível que esse fenômeno seja também percebido sob a luz do que está exposto concretamente nas tragédias, ou seja, as ações das personagens, a mola propulsora dessas ações, como elas são executadas, percebidas e de que forma reverberam no próprio indivíduo e no outro.

Segundo Lesky (2010, p. 31), os pólos opostos desse conflito, “[...] podem chamar-se Deus e Homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem”, como o que ocorre em *Antígona* e *Medeia*. Nessas duas tragédias clássicas, vemos mulheres que experimentam o terror, mas um terror que não advém das divindades. Elas não são conduzidas por deuses a executarem os atos responsáveis pelo sacrifício ao qual se submetem. Antígona se volta aos deuses, à tradição e aos antepassados para justificar suas ações, mas é ela, e somente ela quem decide praticá-las. É sua escolha. Medeia também tem nas mãos a vida e a morte de Glauce, Creonte e a dos próprios filhos. Não há engodos, manipulações ou conchavos por parte dos deuses. Medeia escolhe matar e pagar o preço desses assassinatos. Está contido aí o elemento trágico. Conforme Szondi (2004a, p. 89), “não é trágico que o homem seja levado pela

divindade a experimentar o terrível, e sim que o terrível aconteça por meio do fazer humano”.

Se mantivermos nosso foco apenas nas tragédias gregas, poderemos perceber, conforme escrito anteriormente, que apesar de alguns conceitos sobre como o trágico se configura terem mudado no decorrer da história, algumas características precisam ser mantidas, características estas que validam esse conceito e também o representam. Lesky (2010) chama essas características de requisitos. A dignidade e a considerável altura da queda do herói é a primeira. Desconsiderada a confusão que muitos já fizeram sobre o conceito de dignidade, que o traduziam levando em consideração a posição social da personagem, o autor revela que com o advento da tragédia burguesa esses protagonistas, agora, são considerados dignos em relação à sua humanidade e que a queda não pode representar uma mudança da fortuna para a miséria, mas sim a perda das ilusões, da segurança de suas ações e sentimentos. O segundo requisito para o trágico é que haja, entre a tragédia representada e o mundo real vivido pelo leitor/espectador, a possibilidade de uma relação. Esse espectador precisa ser afetado pelo drama, atingido pela desgraça da personagem. Independentemente do tempo que separa a tragédia original desse espectador, e nesse aspecto, é importante o papel da releitura, a exposição da vulnerabilidade da personagem toca o espectador e o remete à sua própria vulnerabilidade frente ao mundo. E esse segundo pressuposto do trágico releva um terceiro, que é a consciência da inevitabilidade e da necessidade do sacrifício, da expiação. Conforme Lesky (2010, p. 34), “[...] a tragédia nasceu do espírito grego, e, por isso, a prestação de contas, [...] é um dos seus elementos constitutivos”. Podemos ver, tanto em Antígona, com seu sacrifício em favor do irmão morto, quanto em Medeia, consumida pelo ódio que provém do amor não correspondido, personagens conscientes de que suas ações terão graves consequências. A determinação com a qual se empenham, ambas, em alcançar seus objetivos, sejam eles nobres ou cruéis, é o que as fazem heroínas trágicas, provocando no leitor/espectador identificação, admiração, piedade e terror. O quarto e último requisito para a configuração do trágico é que o conflito seja irreconciliável, e aqui, ele mesmo, já representa um conflito, pois, segundo a tradição, “a absoluta falta de solução para o conflito trágico foi convertido, precisamente por algumas teorias modernas, em ponto central e em requisito primordial para a realização da autêntica tragédia” (LESKY, 2010, p. 35), como considerar como absoluto esse

requisito, se encontramos em Ésquilo, em Sófocles e em Eurípides tragédias exemplares onde há uma conciliação, tanto no mundo dos homens quanto no mundo dos deuses? Se Goethe, conforme citado por Lesky (2010), condiciona a tragédia à contradição irreconciliável, o que pensar dos desfechos nos quais há reconciliações e ajustes? Eis aqui uma tensão.

Para amainar essa tensão é necessário, de acordo com Lesky (2010), entender a tragédia como um gênero literário, portadora de um conteúdo trágico representante de ações constituídas de situações trágicas. Nessa descrição, podemos encontrar personagens com uma visão trágica do mundo, aquelas que enxergam esse mundo como a instância na qual acontecem os embates entre forças e valores antagônicos. Essa visão trágica gera o conflito trágico cerrado que, conforme Lesky (2010, p. 38), conceitua-se como “[...] um conflito onde não há saída e ao término encontra-se a destruição”. Mas mesmo sendo um conflito cerrado, este representa parcialmente o mundo, e aponta para um todo em que os fenômenos precisam se reequilibrar. A situação trágica, fruto do conflito, leva o indivíduo à sensação de destruição definitiva, abandono, aniquilamento, mas é necessária porque só por meio dela tudo volta ao lugar onde deveria estar. É interessante notar o encadeamento perfeito desses fenômenos que constituem o trágico. Cada um deles está intimamente ligado ao outro numa simbiose que resulta na tragédia. O trágico se constrói a partir do momento em que esses elementos se unem e dão origem às ações representadas pelas personagens.

Esteja o trágico condicionado aos humores dos deuses, ao destino ou às circunstâncias, não há dúvidas de que ele é considerado como algo que resulta do inevitável e do absurdo. Conforme Anouilh (2009), apud Lesky (2010, p. 51):

É muito bem ordenada a tragédia. Tudo é seguro e tranquilizador. [...] na tragédia, pode-se ficar tranqüilo... No fundo, são todos finalmente inocentes. Não porque um mata e o outro é morto, é apenas uma questão da distribuição dos papéis. Além disso, a tragédia é especialmente tranquilizadora, porque desde o começo já se sabe que não há esperança, essa esperança suja... No drama se luta, porque de alguma forma ainda a gente espera salvar-se. Isso é repugnante. Isso tem um sentido. Mas aqui tudo é absurdo. Tudo é vão. Ao fim, não há mais nada a tentar.

Apesar do inevitável e do absurdo promulgados pelo dramaturgo francês, para que seja feita a identificação do trágico e para que haja a compreensão desse

fenômeno como elemento constituinte da tragédia, é necessária uma profunda visão do mundo e de si mesmo pelo indivíduo. Aquele leitor/espectador que não tem posse dessas duas características passa pelo trágico sem ser tocado por ele. Seja essa tragédia representante de uma situação trágica ou constituída por uma situação trágica cerrada, é necessário que por meio dela esse leitor/espectador anteveja, acima dos infortúnios, sacrifícios e mortes das personagens, um mundo que, mesmo no caos, pretende retornar ao equilíbrio, e que a destruição e o sofrimento dessas personagens não têm um fim em si mesmos, mas são partes de um todo regido por valores absolutos. Será que o leitor/espectador da contemporaneidade, fruto de uma sociedade em que situações trágicas compõem o cotidiano sem sentido, acredita nessa possibilidade ou, conforme Lesky (2010, p. 55), ao final ele irá perceber que “[...] a tragédia ática nos oferece testemunhos da cosmovisão trágica cerrada em que a destruição e sofrimento não apontam para nada além de si mesmos e são, enfim, uma amarga sabedoria?”?

A tragédia propõe ao espectador uma interrogação de alcance geral sobre a condição humana, seus limites, sua finitura necessária. Ela traz consigo, na sua mira, uma espécie de saber, uma teoria relativa a essa lógica ilógica que preside a ordem de nossas atividades de homem. Há tragédia quando [...] dessa simulação de um sistema coerente de ações seguidas que conduzem à catástrofe, a existência humana acede à consciência, ao mesmo tempo exaltada e lúcida, tanto por seu preço insubstituível quanto por sua extrema vaidade.

Essa série de interrogações com a qual a análise dos aspectos formativos do conceito do trágico nos brinda não aponta para respostas definitivas, mesmo porque o trágico representa o viver humano e isso, por si só, é algo extremamente complexo. Procuramos ajuda na leitura dos textos clássicos, dos teóricos que se debruçam sobre eles e também nas nossas próprias percepções. Talvez, para nós, homens da contemporaneidade, seja menos difícil compreender o trágico porque vivemos uma era trágica que nenhuma ficção jamais pode representar. Esse *modus* trágico, para nós, é real. Mas a importância dos textos trágicos deve ser reconhecida. São eles que possibilitam, quem sabe, pensarmos sobre coisas que nos dizem respeito, que fazem sentido quando colocam, mesmo a distância ou por meio do imaginário, situações com as quais temos de nos deparar. A construção das personagens, o encadeamento de ações e os conflitos são capazes de fazer

enxergar nossos próprios conflitos e, se não apontam para uma solução, pelo menos incomodam e revelam nós que precisamos desembaraçar.

## 2.2 TRANSFORMAÇÕES DO SENTIDO DO TRÁGICO

O trágico transcende a tragédia. Ele está incorporado nas mais diferentes manifestações artísticas, pois que essas manifestações são representativas da subjetividade do homem e este, por si só, é trágico. Ainda que o indivíduo seja composto também por uma porção cômica, sua natureza revela-se, mais profundamente nos momentos de fragilidade, de inconstância e de dor. É então que, independentemente dos gêneros literários, das estéticas, das épocas e do lugar, esse homem, representante e representado, sente a urgente necessidade de traduzir a si mesmo e ao outro, e aí aparece o trágico. Percebe-se, como não poderia deixar de ser, que essas representações sofrem mudanças em suas cores e intensidades. Os conceitos literários, ao mesmo tempo em que buscam esclarecer certas obscuridades, limitam e constituem-se em novas dificuldades em decorrência da distância temporal que muitas vezes separa o conceito do fenômeno conceituado. Essa é uma das razões para que, ao se tentar entender de que forma o trágico é descrito pelas diferentes teorias, necessário se faz relacionar a essas teorias o contexto social no qual elas estão inseridas, pois ele determina, na maioria das vezes, como esse trágico aparece. Este capítulo aborda essa questão, essas transformações pelas quais passa o trágico no decorrer dos séculos.

O modelo de herói trágico clássico descrito por Aristóteles (2003, p. 120) na *Poética* é o

[...] do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece, não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há-de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insígnies representantes de famílias ilustres.

Podemos compreender os preceitos veiculados por Aristóteles se os considerarmos conforme os valores colocados em prática na Grécia antiga. É imprescindível o entendimento de que estamos falando de um momento histórico composto por abordagens sobre a sociedade e sobre o homem diferentes daquelas vividas na contemporaneidade, apesar de ser a tragédia clássica uma manifestação artística fruto de uma sociedade já bastante desenvolvida. Carlson (1995) registra

que na Grécia antiga, principalmente com Ésquilo, as obras revelam uma finalidade moral ditada pelas rígidas normas da época. Apenas com Eurípidés, que assume uma posição mais moderna sobre esse assunto, a tragédia depara-se com a função de representar a realidade como ela é, e não como os indivíduos gostariam que ela fosse. De lá para cá muitas tendências, imposições sociais, concepções morais e comportamentos mudaram ou foram sendo questionados. Hegel (1993) entende como o cerne da ação trágica as forças universais que comandam todas as ações humanas, sendo elas “o amor carnal, o amor paternal e maternal, o amor filial, o amor fraternal e, conseqüentemente, o direito natural; depois os interesses da vida civil, o municipalismo e o patriotismo dos cidadãos, a autoridade dos reis; a vida religiosa [...] (HEGEL, 1993, p. 647). Sobre os heróis trágicos, Hegel (1993, p. 647) escreve que “[...] quer representem esferas vitais de uma ordem substancial, quer se imponham pela grandeza e força que a firme segurança de si mesmo lhes confere são, por assim dizer, erguidos à altura das obras esculturais”.

Ao descrever o herói trágico, Hegel (1993) estabelece um distanciamento imenso entre esse modelo descrito por ele e as personagens encontradas nos dramas contemporâneos. Essas divindades transformadas em personagens de carne e osso nas tragédias clássicas manifestavam o seu aspecto divino por meio da vontade e de suas ações. Eis aí a transformação desse elemento divino em um elemento moral, pois, conforme Hegel (1993, p. 647), “a moralidade, quando apreendida na sua substancialidade directa, e não tal como é formalizada pela reflexão, é o divino na sua realidade profana”.

Hegel descreve o conflito trágico como o embate entre duas forças detentoras de razões iguais. Na tragédia grega, é comum encontrarmos um lado dessas duas forças sendo composto pelo herói e o outro lado por seu opositor. Não que não haja conflitos nas tragédias cujo antagonista se configure na cidade ou nos deuses, mas em Antígona e em Medeia, por exemplo, que são os dois mitos sobre o qual este estudo discorre, o conflito acontece entre dois indivíduos. Nas releituras, o que comumente encontramos são conflitos que se instauram entre o protagonista e ele mesmo ou entre o protagonista e um coletivo representante de questões políticas, sociais e culturais. Essas duas vertentes, tão díspares entre si, podem ser perfeitamente compreendidas sob a luz da contemporaneidade. Se, por um lado, o trágico clássico é mais “elevado” e divino, o trágico contemporâneo, por sua vez, é

mais real e mundano, mas jamais menos trágico. Conforme Fachin (2005, p. 104), “o trágico nos dias de hoje manifesta-se pela miséria e pela injustiça social, pelas guerras, pelo racismo e exclusão [...]”.

Apesar de haver um distanciamento entre o conceito de trágico hegeliano e o trágico contemporâneo, em algumas circunstâncias eles se aproximam, como por exemplo na questão do isolamento do herói. Para Hegel (1993, p. 648), “a acção individual que visa, em circunstâncias determinadas, realizar um fim ou impor a superioridade de um carácter, adopta necessariamente uma atitude de isolamento, levanta contra si a paixão oposta e assim gera inevitáveis conflitos”. É a solidão do herói parte do seu *ágon*. Nem nas tragédias clássicas, nem nas releituras contemporâneas encontramos um herói que não se individualize em decorrência de sua causa. Mesmo quando a causa é divina ou coletiva, esse herói vê-se distanciado do grupo social que ele busca defender. A incompreensão demonstrada pelos demais indivíduos se dá por conta de não conseguirem alcançar a disposição desse herói para o autossacrifício. Há, nesse momento, uma perda dos mecanismos de identificação do herói, antes indivíduo como os demais, por parte do coletivo que ele representa. E, em decorrência dessa não identificação, há o afastamento e, conseqüentemente, sua solidão, já que na contemporaneidade “[...] o trágico não depende da Falta trágica, como na Antiguidade, mas da tragédia de erros, num mundo onde Deus abandona o homem à sua própria sorte [...]” (FACHIN, 2005, p. 111). Nas releituras contemporâneas também encontramos o herói, antes parte de uma comunidade, de um grupo social, apartado por conta do estranhamento que suas atitudes provocam nos demais. E quando as indagações desse herói, quando seu conflito acontece em seu próprio âmago, essa solidão é ainda maior. Há, aí, fundamentalmente, a ocorrência do trágico.

Se existem semelhanças entre as tragédias clássicas e as releituras contemporâneas no que diz respeito à solidão do herói, o mesmo não podemos afirmar sobre os caracteres, conforme expressão usada por Aristóteles (2003, p. 124-125), pois,

Se a tragédia é a imitação de homens melhores que nós, importa seguir o exemplo dos bons retratistas, os quais, ao produzir a forma peculiar dos modelos, respeitando embora a semelhança, os embelezam. Assim também, imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de carácter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são [...].

Hegel (1993) reafirma a descrição de Aristóteles sobre como devem ser constituídos o *ethos* de personagens ao escrever que, no princípio da trama, o trágico se constitui pelo fato de ambos os lados do conflito terem posse igual da razão, serem legítimas suas vontades, e complementa sua reflexão quando impõe, sobre ambos os lados do conflito, a culpa. Como a vontade só se realiza na aniquilação do outro, ao final ambas as partes são igualmente culpadas. Essa culpa mútua não é encontrada nas releituras, talvez porque haja disparidade de valores entre os dois lados do conflito. Diferentemente do ocorrido na tragédia clássica, um lado sempre é mais fraco, possui um poder menor do que o outro. E esse poder é representado política ou socialmente. Encontra-se na diferença entre gêneros, culturas e classes sociais. Essa diferença entre os dois lados, esse embate do fraco contra o forte tende a legitimar a vontade e as ações daquele indivíduo ou coletivo mais fragilizado.

Seja em sua forma clássica, seja por meio das releituras, o teatro “[...] permite uma nova visão das angústias do nosso tempo” (FACHIN, 2005, p. 130). Ele possibilita ao homem expressar sua subjetividade e traduzi-la em gestos e palavras que buscam representar a vida e a morte. Essa aproximação com a realidade, conforme Lins (1990), acaba por estabelecer uma relação de rebeldia e também de dependência com essa realidade. Dependência porque o texto dramático, apesar de, como toda obra literária, criar sua própria realidade, revela-se, às vezes, em consonância com o acontecido no real, com base no real, mesmo que sua gênese esteja nos mitos. E rebeldia porque a realidade representada por meio do drama muitas vezes se configura nas relações conflituosas entre os indivíduos e, conseqüentemente, na busca de solução para esses conflitos. O restabelecimento do equilíbrio, o retorno à tranquilidade e a compreensão das causas que deflagraram determinadas situações são atos de rebeldia do sujeito que não se conforma com a realidade do momento e quer transformá-la.

De acordo com Vernant e Vidal-Naquet (2011), na antiguidade clássica, as tragédias eram compostas por personagens e acontecimentos que escondiam, disfarçavam o real em decorrência de serem constituídos por fatos e lugares distantes e inalcançáveis. Eles já não existiam. O ator de teatro encarnava esse herói e, ao fazê-lo, colocava-se distante do cotidiano dos espectadores. Sua máscara era a barreira que estabelecia a separação entre leitor/espectador e ator,

herói e sujeito humano, ficção e realidade. As regras não obedecidas, os acordos não cumpridos, os comportamentos não aprovados eram expostos diante dos espectadores que viam, ao final, o alto preço a ser pago por quem ousasse provocar o desequilíbrio entre deuses, *pólis* e indivíduo. Acontece que a contemporaneidade eliminou a noção de grupo social e o indivíduo, agora, está fadado a viver em solidão consigo mesmo. As noções de autonomia e livre arbítrio, inexistentes no homem grego, foram as grandes responsáveis pelo caráter ambíguo e, conseqüentemente, trágico desse homem. Que outras noções as substituem na composição de um sujeito imbuído de concepções religiosas cristãs, com seu modo de ser e estar no mundo advindo de uma moral cristã que Nietzsche apud Lefranc (2003) considera uma espécie de antinatureza do homem, que o obriga a ser fraco em suas ações, a sentir-se culpado em relação aos seus impulsos naturais e a enaltecer os valores supremos em detrimento da vida. Contra essa psicologia do cristianismo, o filósofo escolhe Dionísio como o deus capaz de fazer frente a essa moral cristã e representar a complexidade da existência sem negá-la

Dionísio contra o crucificado: eis aí a oposição. Não é uma diferença quanto ao martírio deles – mas este martírio tem um outro sentido. A própria vida, sua eterna fecundidade e renovação, supõe o tormento, a destruição, a vontade de aniquilamento. No outro caso, o sofrimento, o ‘crucificado como inocente’ causam objeção contra a vida e trazem condenação contra ela. É fácil entender: o problema é o sentido do sofrimento, isto é, se ele tem um sentido cristão ou um sentido trágico. No primeiro caso, ele deve ser o caminho que leva a uma existência santificada; no segundo caso, a existência é considerada como suficientemente santificada para justificar uma monstruosidade de sofrimento. O homem trágico consente até mesmo no sofrimento mais agudo; ele é suficientemente forte, rico, bastante divinizante para isso; o cristão renega até mesmo a sorte mais feliz na terra: ele é bastante fraco, pobre, deserdado para sofrer ainda com toda forma de vida. O deus na cruz é uma maldição lançada contra a vida, uma advertência para livrar-se dela; – Dioniso cortado em pedaços é uma promessa de vida: ele renascerá eternamente e voltará sempre da destruição. (NIETZSCHE, 2003, apud LEFRANC, 2003, p. 70).

Para Nietzsche, o trágico é resultado dos aspectos sombrios e aterrorizantes próprios do viver e é necessário aceitar que não há sentido na existência humana, dilacerada e ao mesmo tempo construída por meio da luta incessante entre forças contrárias. Foi na antiguidade clássica que se começou a atribuir à palavra mito o sentido de algo que não se pode exprimir realmente. Para o antropólogo romeno Mircea Eliade (1992), essa palavra representa um relato sagrado, visto abordar as

questões relativas à criação do mundo e do homem. Para ele, os mitos descritos nas mais diferentes e perfeitas tragédias representam o sagrado e o sobrenatural, e essa invasão brusca do sagrado ajudou a fundar o mundo como ele é hoje.

Da Grécia antiga a Nietzsche e dele até a contemporaneidade o caminho percorrido pelo homem em busca do entendimento do que seja o sagrado e o profano é o que o fez tornar-se, hoje, o que é, ou almeja vir a ser. O mito afirma a presença de algo exterior a ele, estabelece uma referência, uma medida. Cabe aos rituais sagrados, pagãos ou cristãos, o restabelecimento da ordem, a restauração e o equilíbrio da sociedade. O trágico é inerente ao real, pois comporta em si a finitude do indivíduo. Nele, a medida do homem não é uma questão apenas subjetiva, pois

[...] a finitude ou a separação ontológica que caracterizam o homem não são em si mesmas trágicas: o homem como homem, em sua condição, não é trágico. A separação ontológica é muito mais o elemento possibilitador do trágico, é aquele rasgo na natureza humana que em tais e tais circunstâncias adquire ou não uma coloração trágica. (BORNHEIM, 2007, p. 72)

Para que possa haver a ocorrência do trágico, são necessárias determinadas circunstâncias e condições específicas. O conflito trágico acontece na perplexidade que se instaura no indivíduo diante do mundo. Para Steiner (2006), a tragédia nos conta que as esferas da razão, da ordem e da justiça estão terrivelmente delimitadas e que não há progresso na ciência que possa aumentar seus tamanhos. Fora e dentro do homem há o outro, a alteridade do mundo, que prepara para nós uma cilada. Essa alteridade nos destrói e zomba de nós, e em certos casos, depois da destruição nos permite o repouso. Se a perplexidade acontece, ela vai contra a visão judaico-cristã de aceitação dos sofrimentos em vista das recompensas, dos desígnios divinos e da dor como fator de redenção do homem, mas, por sua vez, essa perplexidade é responsável pela permanência do trágico por meio de um senso de ordem, de uma tentativa de manutenção do equilíbrio do universo.

Esse trágico, agora, sobrevive despido de sua pureza grega. O indivíduo que habita o mundo contemporâneo compõe-se de um subjetivismo, além de um senso histórico, que enfraquece qualquer resquício de um referencial mítico. Paradoxalmente, esse senso histórico acaba por revivificar a visão mítica no sentido

da busca do homem por uma restauração, pelo sacrifício como meio propiciador da regeneração de si mesmo e da sociedade. Agora, esse herói vê-se frente novamente a um propósito que o transcende. Apesar de os contextos estarem, na contemporaneidade, alterados, a retomada dos mitos antigos revela uma patente necessidade e desejo do ser humano: fugir à banalidade e resgatar, mesmo que por meio da finitude histórica, a visão de grandeza cósmica que o indivíduo, independente das eras, busca alcançar.

O conflito é a matéria-prima da tragédia clássica e o seu território situa-se, conforme Vernant e Vidal-Naquet (2011), na fronteira onde as ações humanas articulam-se e, na maioria das vezes, chocam-se com as forças divinas. O resultado desse confronto é o reestabelecimento do equilíbrio. Por meio da tragédia, o Olimpo, habitado pelos deuses, assim como a cidade, habitada pelos homens, são contestados em seus valores fundamentais. A consciência trágica está repleta de indagações. Vernant e Vidal-Naquet (2011, p. 162) escrevem que o texto dramático trata de

Ficção, fingimento, imaginário; mas, se acreditamos em Aristóteles, há nesse jogo de sombras que a arte ilusionista do poeta faz reviver no palco mais seriedade e verdade para o filósofo do que comportam as narrativas da história autêntica, quando ela se dedica a lembrar como os eventos efetivamente se passaram na realidade.

Nos séculos XX e XXI, a representação da realidade por meio do texto dramático aborda questões que envolvem um homem fragmentado que questiona e reflete sobre desde o prazer estético da fruição de um texto até a imobilidade social provocada pela subjugação de um grupo de indivíduos sobre outro. Hoje, a arte questiona não só a sociedade, como também a própria arte e todas as questões transcendentais que ainda sobrevivem, mesmo com a morte dos deuses. Chega-se à conclusão de que a violência, na contemporaneidade, está não mais nos sacrifícios e na vingança narrados nos textos clássicos, mas disfarçada e mais forte do que nunca, encoberta e travestida pelo manto da razão. Enquanto na sociedade grega a grande personagem era a dignidade do indivíduo e a manutenção do equilíbrio entre os deuses e a *pólis*, entre a *pólis* e o indivíduo e entre esse indivíduo e os deuses, fechando-se todos esses elementos como em um círculo perfeito, na atualidade, “em muitos sentidos os problemas – e não as tensões geradas por eles – ocuparam o centro do palco. [...] Ironicamente, nosso principal protagonista é um

homem fragilizado e amesquinhado, debatendo-se, em geral, apenas para subsistir” (LINS, 1990, p. 90).

Os protagonistas das obras reunidas neste *corpus* não são mais heróis valorosos e intrépidos, advindos de uma condição social elevada e com propósitos inquestionavelmente nobres; são pessoas comuns e se revelam em meio às outras por conta de circunstâncias também comuns, mas que naquele momento exigiram que algo fosse feito, uma atitude fosse tomada, um paradigma fosse rompido. Essa humanização do herói contemporâneo pode caminhar para uma reconfiguração da figura do herói trágico? De que forma esse herói trágico pode ser descrito e reconhecido? Se esse protagonista é construído, nos textos contemporâneos, levando-se em consideração aspectos mais humanos, essa humanização não lhe confere um caráter ainda mais trágico do que aquele contido no herói clássico, repleto de valores que o distanciam da realidade concreta do mundo dos homens feitos de carne e osso?

Precisamos entender o trágico como um fenômeno que acompanha as mudanças ocorridas na sociedade. O sujeito trágico ainda conserva certas características clássicas, pois existem, nesse conceito, questões que permanecem imutáveis, independentemente do passar dos séculos. Hoje nos questionamos em relação às esferas do sagrado e do humano. Ainda nos sentimos divididos entre o dever e a vontade, padecemos de dúvidas que nos impedem de decidir entre a obediência às leis dos homens e o desejo de fazer justiça, mas o drama moral pelo qual passava esse sujeito, na antiguidade, hoje se transformou em um drama psicológico. A intersubjetividade que constituía as relações das personagens trágicas migrou para as sensações que ocorrem, agora, dentro delas, para a intrasubjetividade – e isso desde o drama moderno. Hoje, o desmoronamento do sujeito ocasiona a deterioração das relações, e não o contrário. A problemática existencial causa, no homem contemporâneo, tensões insolúveis que o levam a um aprofundamento de sua solidão. Eis o sujeito aniquilado, invisível aos olhos do outro e aos próprios olhos. Eis o homem dividido entre a necessidade de estabelecer contato com o mundo exterior, mas incapaz de romper com a muralha que ele mesmo ergueu entre ele e esse mundo. Eis o sujeito trágico contemporâneo.

As reflexões de Costa e Remédios (1988, p.53) sobre a tragédia as levam a afirmar que alguns escritores buscam devolver ao trágico a dimensão que lhe é devida.

Essa tentativa de reabilitação do trágico obteve maior êxito do que a realizada pelos românticos. É ela que faz os dramaturgos considerarem as lendas gregas como mitos e não como narrativas. Por isso retomam Édipos, Electras, Antígonas sob novas perspectivas. Renovando o trágico, os escritores contemporâneos querem, através dos mitos milenares, colocar os problemas ou exprimir os sentimentos de seu tempo.

O trágico representa um indivíduo à beira do precipício e com a consciência exata do lugar onde se encontra. Se nas tragédias antigas essa consciência da queda se traduzia na transcendência religiosa ou nos valores morais e éticos da *pólis*, na contemporaneidade esse indivíduo não mais acredita na legitimidade das leis que podem ser responsáveis pelo seu fim. A fatalidade, agora, é representada por circunstâncias duvidosas, alheias a um sentido que possa ser entendido como justo. Não há justiça no trágico contemporâneo. Esse trágico não é mais deflagrado por conta de uma ruptura da ordem, conforme descreve Girard (1998). Há o viver muitas vezes sem sentido, sem ponto de partida e, conseqüentemente, sem chegada. Se sobre o trágico clássico Girard (1998, p. 319) escreve que na morte do herói “é como se a vítima expiatória morresse para a comunidade, ameaçada de morrer toda com ela, renasça para a fecundidade de uma ordem cultural nova ou renovada”, no trágico contemporâneo não há o que ser preservado ou renovado, e aí está o trágico em sua essência.

Os dramaturgos autores dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa são representantes de uma sociedade formada por homens cuja força física já não é mais nem colocada à prova, como sinal de bravura, nem necessária, como modo de sobrevivência. A religiosidade que, no passado, determinava e justificava as ações dos homens também está, na contemporaneidade, relegada a um lugar secundário na vida do indivíduo. Os valores morais e familiares foram, por sua vez, corrompidos e destroçados pelo esforço sobre-humano, que esse indivíduo empenha na tentativa de sobreviver. Então, se os conceitos elencados acima, antes representantes dos comportamentos socialmente aceitos e, mais do que isso, exigidos na Grécia antiga não existem ou, se existem, estão enfraquecidos na contemporaneidade, como esse herói trágico pode se manifestar no sentido de manter essa aura trágica? De que

maneira esses heróis são colocados em enredos, por esses dramaturgos contemporâneos, de modo a conservarem essa característica, tão fundamental nas tragédias? Goldmann (1979, p 73) escreve, sobre a visão do mundo dos escritores, que “ela é o sistema de pensamento que, em certas condições, se impõe a um grupo de homens que se encontram em situações econômicas e sociais análogas, isto é, a certas classes sociais”. Dessa forma, é natural que a tragicidade dos textos aqui analisados se construa por meio de temas políticos e sociais contemporâneos e que as personagens representem o indivíduo em situações de confronto entre ele e ele mesmo e entre ele e o outro não mais de forma puramente metafísica ou abstrata, e sim frente a frente com a verdade que só a sobrevivência no cotidiano pode revelar. Mas esses fatos não eliminam as relações com o texto dramático no qual se basearam as releituras, pois, “quanto mais a obra é importante, mais vive e se compreende por si mesma e mais pode ser explicada diretamente pela análise do pensamento das diferentes classes sociais” (GOLDMANN, 1979, p. 77). Eis, talvez, a resposta ao porquê das tragédias gregas serem sempre atuais, e também aí esteja a explicação para o fato de as releituras, apesar de se basearem em situações encenadas sobre acontecimentos tão distantes no tempo, mesmo assim ainda serem compreendidas e possibilitarem a representação das questões vividas pelo homem contemporâneo. Para Romilly (2013, p. 168), a descrição de mortes, sacrifícios e vinganças, por si só, não configura o trágico. É preciso “[...] mais um elemento, uma outra luz, uma significação própria”. A questão individual precisa ser sobreposta por outras circunstâncias impostas ao homem e que estejam além dele.

Clitemnestra mata Agamémnon porque qualquer falta chama, cedo ou tarde, a cólera dos deuses justos e porque Agamémnon cometeu faltas. Édipo casou com a mãe porque o homem não é capaz, por muito esforço que faça, de evitar uma sorte que não quer. Medeia mata os seus próprios filhos porque a paixão humana leva o homem a destruir até aquilo que lhe é mais caro. Clitemnestra, Édipo e Medeia são casos-limite e monstruosos; mas os seus crimes são, no entanto, resultado inevitável de uma certa disposição do mundo: deste ponto de vista, eles também poderiam perfeitamente serem os nossos; e, ao mesmo tempo que inspiram piedade pelas suas vítimas, inspiram também piedade por eles, pelos homens. (ROMILLY, 2013, p. 169).

Ainda não há bastantes estudos sobre de que forma o trágico se constitui e se revela nos textos dramáticos contemporâneos, assim como também não há um novo modelo que reconfigure o herói trágico. É clara a dessacralização sofrida por

parte desses mitos, mas as novas perspectivas que se abrem em decorrência da grande variedade e número de textos dramáticos fundados nas tragédias clássicas são suficientemente fortes para entendermos que sua retomada comprova, de acordo com Fachin (2005, p. 126), sua importância, porque

Os dramas dos homens têm necessidade de um registro; a escritura do drama – literária ou cênica – funciona como registro dos desejos e das desgraças dos homens, mas sobretudo como protesto e instrumento de reflexão e de ação. Daí a reivindicação do teatro como registro, testemunho e voz do trágico contemporâneo, um teatro na medida das diferentes manifestações do trágico nesta virada de século e de milênio [...].

Szondi (2011) conceitua o trágico a partir de textos escritos por filósofos que, ao analisarem determinadas tragédias, acabam por constituir um conceito geral do que seja o trágico. Do século dezoito ao século vinte, várias são as reflexões em torno das configurações do trágico. Schelling, Hegel, Goethe, Schopenhauer e Nietzsche (2004), dentre outros filósofos contemplados por Szondi, cada um desses filósofos tem seu modo de pensar a tragédia e o trágico, mas todos fundamentam suas reflexões tendo como base a instância do conflito. Para Schelling (apud SZONDI, 2011), esse conflito trágico instaura-se no indivíduo por meio do embate do desejo de liberdade com a necessidade. Ao estabelecer a diferença entre a filosofia crítica e a filosofia dogmática, Schelling esclarece que o dogmatismo revela no sujeito a passividade absoluta. Ele é o objeto absoluto, o não-eu, enquanto que o criticismo revela no sujeito a liberdade incondicionada, seu eu-absoluto. Em relação à arte trágica, assim como fez Aristóteles na *Poética* (2003), Schelling (apud SZONDI, 2011, p. 31) menciona Édipo como exemplo do herói trágico que sucumbe a um poder objetivo, exterior ao eu-absoluto, desconhecido por ele e, em decorrência disso, ilimitado e,

[...] não só sucumbe ao poder superior do elemento objetivo como também é punido por sua derrota, ou simplesmente pelo fato de ter optado pela luta, volta-se contra ele próprio o valor positivo de sua atitude, a vontade de liberdade que constitui 'a essência de seu eu'.

Para Hegel (1993), o trágico se estabelece a partir da natureza ética do indivíduo e sua reconciliação com o divino. Décadas depois, e com o amadurecimento de suas ideias, o autor afasta-se dessa concepção religiosa e aproxima-se de uma variedade de possibilidades que Szondi (2004a) define como sendo o fator do acaso. Nessas condições, os heróis encontram-se cercados por

relações e condições que os levam a agir de uma ou outra maneira. “A conduta deles é determinada por seu caráter próprio, que não incorpora necessariamente, como é o caso dos antigos, um *pathos* ético.” (SZONDI, 2004b, p. 43). Schelling (apud SZONDI, 2011) utiliza-se da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, para exemplificar seu conceito de trágico. Hegel (1993), por sua vez, cita a tragédia *Antígona*, do mesmo autor. Considerada por ele a mais perfeita obra de arte, essa tragédia trata do choque entre o amor e a lei. Ao conceituar o trágico a partir dessa premissa ele retorna ao início de suas concepções filosóficas, quando define o trágico como sendo um processo dialético.

Contrário a Hegel, que entende o trágico a partir de um processo dialético, para Goethe (apud SZONDI, 2011), o trágico acontece a partir de uma oposição irreconciliável: “[...] É essencial que o conflito não se dê primordialmente entre o herói trágico e o mundo exterior, nem tenha suas raízes na supremacia do divino ou do destino [...]” (GOETHE, apud SZONDI, 2011, p. 49), e, portanto, a tragicidade está contida nesse fato. O conflito decorre do humano, a “[...] dialética trágica mostra-se no próprio homem, em quem o dever e o querer tendem a se afastar e ameaçam romper a unidade de seu Eu.” (SZONDI, 2011, p. 49). Esse confronto entre o querer e o direito ao querer deflagra o conflito irreconciliável, conforme Goethe, e aí instala-se o trágico.

Para Schopenhauer (apud SZONDI, 2011), o trágico está no sentimento de resignação advindo do conhecimento de que o mundo e a vida não podem oferecer, jamais, nenhum prazer verdadeiro e o processo trágico, “[...] a auto-supressão [*Selbstaufhebung*] daquilo que constitui o mundo.” (SZONDI, 2011, p. 52). Essa auto-supressão é a negação da vontade, descrita por Schopenhauer como um impulso cego, incontrolável, destituído de conhecimento. A arte tem como meta, conforme o autor, comunicar à vontade o seu querer. Ao saber a vontade o que deseja, ela trava o embate entre ela e ela mesma, ou seja, entre duas vontades que se manifestam, e o conflito deflagrado por esse embate, essa dialética trágica da vontade, conforme Szondi (2011), aniquila-se a si mesma.

Nietzscheescreve *O nascimento da tragédia* a partir da negação do conceito de Schopenhauer a respeito do trágico, mas “[...] ‘vontade’ e ‘representação’ podem ser vistos como antepassados dos dois princípios artísticos nietzschianos, o

‘dionisíaco’ e o apolíneo.’” (SZONDI, 2011, p. 67), em que a vontade é representada pelo mundo dionisíaco da embriaguez, e a visibilidade e o autoconhecimento pelo mundo apolíneo do sonho e da imagem. Assim, para Szondi (2011, p. 68), Nietzsche conceitua o trágico como “[...] a conciliação dos princípios artísticos que, nos períodos anteriores da arte grega, encontravam-se permanentemente em conflito, como ‘o coro dionisíaco que sempre desemboca em um mundo apolíneo da imagem’”.

Não se busca, aqui, fazer uma síntese da evolução do pensamento sobre o trágico a partir desses autores. Sabemos que isso reduziria os conceitos sobre o trágico a simples derivações. O que se pretende, ao anunciar de que forma os mais importantes filósofos do século XVIII ao século XX conceituam o trágico é deixar claro como esses conceitos mudam, adaptam-se, completam-se ou diferem entre si. Conceituar o trágico e abarcá-lo em uma definição fechada e permanente é limitá-lo, e o percurso histórico do texto dramático nos mostra que isso não só não é recomendável, como também é impossível de ser feito. Se nem mesmo a tragédia permanece a mesma, como gênero literário, pois ela se renova mediante a renovação do homem e da sociedade, impossível pensar no trágico como conceito estanque. Nas releituras contemporâneas encontramos a tragédia na sua forma híbrida, rapsódica, conforme Sarrazac (2012). Às características dramáticas somam-se o épico e o lírico, dando origem a um novo organismo, mais potente e mais capaz de representar o indivíduo e suas interrelações. E mesmo cientes de que, conforme Ball (2009, p. 123), “os dramaturgos – mesmos os maiores – não escrevem para a eternidade. Escrevem para públicos específicos, de seu tempo específico [...]”, a reação de públicos pertencentes a uma mesma época costuma também ser diferente. Isso decorre do fato que o mesmo fenômeno provoca reflexões distintas. Experiências, fatos e lugares compõem, nos indivíduos, subjetividades muito particulares; ainda não descobriram, conforme Fachin (2005, p. 129), “nada melhor do que a literatura, e mais ainda o teatro, para lembrar o passado [...]”, e refletir sobre o presente na tentativa de, talvez, transformar o futuro.

Na contemporaneidade, o homem está sozinho, mesmo em meio aos demais. As releituras nos apresentam indivíduos vivendo uma problemática social, tensões entre grupos ou relações afetivas, mas mantendo-se afastados uns dos outros, como que presos a um estado emocional cuja solidão, descrença em si

mesmo e no outro e o tédio o reduzem a um estado quase que catatônico, que impede reações que estejam além do simples ato de respirar. É claro que existem protagonistas políticos, revolucionários, cujo espírito efervescente os impulsiona para a frente, para a reação, mas em sua maioria, os textos dramáticos presentes neste *corpus* são compostos por sujeitos cuja capacidade de ação foi limitada a pequenos e solitários gestos.

Para Sarrazac (2012, p. 69), “a personagem apresenta-se a nós num estado de solidão, ou mesmo de isolamento, em todo caso de separação em relação aos demais personagens, e, muitas vezes, em relação a ele próprio”. Isso mostra uma crise pela qual passa o diálogo, elemento tão importante à forma dramática clássica. O diálogo está relacionado à ação, ao conflito e até mesmo ao desfecho de uma tragédia. Enquanto em algumas peças encontramos personagens que pouco dialogam entre si, ocupando-se mais de monólogos e solilóquios, em outras há um intenso debate, um conflito marcado pelo diálogo que perdura até a última cena. Mas, nesse tipo de produção contemporânea, como é o caso das releituras que compõem o *corpus* desta pesquisa, “[...] o diálogo ofusca-se diante do monólogo. Um monólogo que não serve, como nas dramaturgias clássicas, para realçar o diálogo, mas sim para suspendê-lo” (SARRAZAC, 2012, p. 69). As palavras ditas e as não ditas são responsáveis diretas pelos significados das relações que um drama procura representar por meio de suas personagens.

No momento da coleta do *corpus* de pesquisa foram encontrados textos nos mais variados formatos. Foi percebida a ausência de um “modelo” de texto teatral, e esse fato apontou para algo que pode ser considerado uma característica pertencente à contemporaneidade. Segundo Brecht (19- , p. 165), ao teatro é dada a incumbência de “[...] proporcionar reproduções diversas do convívio humano, que não são apenas imagens de um convívio diferente, mas também imagens dadas de uma forma diferente”. Sarrazac (2012) confirma essa posição de Brecht quando escreve sobre a forma híbrida do texto, a rapsódia, a miscelânea como a tentativa de representar, com maior alcance, a sociedade. De que modo a forma pura do drama, a estrutura clássica da tragédia conseguiria abarcar, colocar dentro de si um conteúdo tão intenso quanto aquele que busca apontar o homem e suas relações sociais construídas nos séculos XX e XXI? Como domesticar esse monstro e fazê-lo

prostrar-se frente ao belo animal aristotélico, numa postura subserviente que não lhe representa?

Conforme Ryngaert (1995), se um modelo de texto teatral era difícil de ser construído, havia certa concordância sobre o que ele, o texto, devia ser. Mas essa reflexão do autor acaba por se chocar com a dificuldade que se encontra, hoje, para enquadrar os textos em gêneros definidos. Na análise dos textos teatrais recolhidos para este estudo, ficou latente a noção de que regras, normas e preceitos não são fatos inquestionáveis por esses autores. A ideia de perfeição clássica foi substituída por uma linguagem incontida, repleta de significados que procuram representar esse indivíduo que precisa se traduzir e traduzir os diferentes fenômenos que acontecem à sua volta.

Ryngaert (1995, p. 9) afirma que, para além dos critérios formais, o que se questiona “[...] não é apenas como o teatro fala, mas sobretudo do que se permite falar, que temas aborda”. Essa característica é claramente percebida nos textos que compõem o *corpus* deste estudo. No teatro contemporâneo são encontrados autores que escrevem textos sem rótulos, e esse fato aponta para uma certa libertação do teatro que “[...] entende falar de tudo livremente nas formas que lhe convém, herança do direito ao sublime e ao grotesco advindo do século XIX” (RYNGAERT, 1995, p. 09).

### 2.3 HERÓI E O SACRIFÍCIO COMO FUNDAMENTOS DO TRÁGICO

George Steiner (2008) descreve, na sua obra *Antígonas*, dois momentos que retratam uma mesma intenção. O primeiro acontece em 1941. Uma jovem tenta enterrar o corpo do irmão, quando é surpreendida por um soldado alemão que lhe pergunta a razão daquele ato. Ela simplesmente responde que ele era seu irmão, e que isso bastava<sup>2</sup>. O segundo momento, em 1943, descreve o assassinato de todos os homens que moram em uma pequena aldeia. Os alemães proíbem as mulheres de se aproximarem dos corpos de seus maridos e as prendem em uma escola. Elas,

---

<sup>2</sup>“In his diary for 17 September 1941, the German novelist and publicist Martin Raschke recounts an episode in Nazi-occupied Riga. Caught trying to sprinkle earth on the publicly exposed body of your executed brother, a young girl entirely unpolitical in her sentiments, is asked why. She answers: ‘He was my brother. For me that is sufficient’”. (STEINER apud TAYLOR, 1996, p. 78)

sem considerarem o risco, abandonam o lugar e correm até eles, para os enterrarem<sup>3</sup>.

O mito de Antígona, que dá origem à tragédia de Sófocles cinco séculos antes de Cristo, revivido tantas vezes e de modo tão profundo, como representação de momentos históricos que colocaram à prova a lealdade, a coragem e o altruísmo de inúmeros indivíduos, não pode ser considerado apenas uma ficção que representa uma época distante e uma sociedade completamente diferente da nossa. Há, em nós, uma necessidade de reproduzi-lo, pois existe, no ser humano, uma natureza contrária ao mal, ao egoísmo, que se coloca à prova quando todo o resto está perdido. A grandeza da tragédia de Sófocles a mantém viva em momentos como os descritos acima, de imensa escuridão e terror. Ao encontro dessa tragédia grega vão as releituras produzidas pelos mais competentes dramaturgos, e aqui, neste estudo, deparamos com Fernando Popoff (1982), Gilson Moura (1986), Reinaldo Maia (1996), Gisa Gonsioroski (2001) e Fausto Fuser (2002).

Por sua vez, Medeia, a princesa fugitiva de sua pátria, desterrada, estrangeira, bruxa, esposa de um herói e assassina. Personagem forte, obscura, assustadora, recriada por Eurípides do mito grego que a construiu mulher, filha, mãe e esposa. A mais antiga e uma das aparentemente mais simples das tragédias de Eurípides, tema retomado na contemporaneidade ao qual são dados novos significados. A mulher abandonada e traída de outrora, que vê sua honra e seu casamento perdidos em uma sociedade na qual o matrimônio, a maternidade e a dedicação à família a definem enquanto sujeito, é substituída, na maioria das releituras, por abordagens complexas que revisitam a condição feminina, a vingança e a sabedoria. Sua agressividade aparece, sua dor se revela e a dúvida muitas vezes instaura-se em seu coração, mas agora ela reflete, pondera, analisa e supera. É dessa forma que Denise Stoklos (1995), Consuelo de Castro (1997), Zemaria Pinto (2003), Thomas Holesgrove, Renata Mazzi, Alexandre Saul e Luciana Saul (2006) e Coelho de Moraes (2011) retratam suas Medeias contemporâneas.

---

<sup>3</sup>“*Kalavrita of the thousand Antigones*, published in 1979 and then integrated into *La mémoire et le jour*, Delbo provides a stunning image of the doubleness of trauma’s belated temporality: the past is at one completely present, because trauma stops time, and completely distant, because such time is not susceptible to transformation. In this narrative, a Greek woman recounts to a ‘voyager’, Delbo, how, in December 1943, the Germans entered Kalabrita, a Peloponesian village, and massacred all of the men, while the women were held in the village school. Much of ‘Kalabrita’ recount the efforts of the women to bury the thirteen hundred men, hence the reference to Antigone”. (ROTHBERG, 2002, p. 65).

Quais outros conflitos podem ser inseridos nestas releituras que possam se somar ou mesmo completar o representado por Sófocles e Eurípides, que possam fazer justiça à importância e complexidade de dois temas que mesmo e ainda por isso, na contemporaneidade, são tão caros aos indivíduos e à sociedade? Na *Antígona* de Sófocles a igualdade entre as duas personagens principais provocava o conflito. Naquele momento, não se poderia dizer que Antígona ou Creonte tinham mais razão um sobre o outro em suas causas. Nenhum dos dois cede, capitula ou se convence. Há um ideal ético a ser obedecido, alcançado e imposto que move a ambos em direção ao precipício, à catástrofe. Conforme Aristóteles (2003, p. 122), “[...] se as ações catastróficas sucedem entre amigos – como, por exemplo, irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho a um pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe, ou quando aconteçam outras coisas que tais – eis os casos a discutir”. E é exatamente esse tipo de ação que *Antígona* e *Medeia*, em seus textos originais, contêm. É a tragédia de duas heroínas, presas a uma fatalidade da qual é impossível escapar.

Talvez a colaboração e o valor dessas releituras contemporâneas aqui dispostas estejam justamente na diferença que os autores impõem aos atos de suas protagonistas. Em ambos os momentos, o das tragédias clássicas e o dos textos atuais, o que se coloca em conflito é o antagonismo existente entre a consciência do coletivo e a lei pública, o desejo e o dever, a solidariedade e a tirania, o homem e a mulher, os injustiçados e os opressores, os sobreviventes e os mortos, mas elas se distanciam quanto ao modo como essas questões se revelam e de que forma elas são enfrentadas, pois:

Se há um trágico moderno e contemporâneo, ele não poderia associar-se, como em Aristóteles e como na tragédia clássica, a um grande restabelecimento da “fortuna” e à inevitável catástrofe final. Seria antes o efeito de uma catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo. (SARRAZAC, 2013, p. 14)

As diferenças no comportamento das protagonistas de ontem e de hoje não atenuam o trágico contemporâneo. Ele não está apenas na construção do herói, na sua falha e no sacrifício. O trágico das releituras aqui enumeradas consolida-se por meio de um ambiente em que o homem e a mulher não caem no erro. Eles estão, permanentemente, envoltos por ele. A tragicidade desse desamparo no qual se encontram, sem deuses ou pátria a quem recorrer, os torna fortes, semideuses da

cidade ou do campo, soldados solitários em uma batalha travada contra os próprios desejos, dores e fraquezas. Contra um inimigo que muitas vezes não se mostra, não se reconhece e não se pode tocar. Conforme Serra (2006, p. 94), “a expressão mais intensa do trágico contemporâneo, melhor se encontra, talvez, no desespero, no vazio, na ausência de sentido e no absurdo, nesse sentimento que um nada consome tudo, um tudo que não é mais que um outro nada”.

O sentido clássico de herói está vinculado ao que o espectador considera como a representação de um “[...] ser mítico ou inacessível [...]” (PAVIS, 2011, p. 193), cujas ações sirvam de exemplo aos demais e seja seu destino aceito ou, ainda mais importante que isso, escolhido. E é do confronto e enclausuramento desse herói que se encontra entre a lei divina e sua consciência que nasce o trágico. Daí, pode-se intuir que o sentido do trágico reside, basicamente, na construção do herói, no modo como ele enfrenta os acontecimentos, age sobre eles e em que essa ação resulta. Sua queda é necessária, pois só assim ele consegue se reconciliar moralmente, seja com o sagrado, com a *pólis* ou com ele mesmo. Mas esse é o conceito clássico de herói, e esse conceito muda quando nos voltamos à personagem contemporânea. Se o herói das tragédias clássicas é um semideus em decorrência de seu poder moral e mesmo físico, se esse herói executa ações extraordinárias, sofre dores insuportáveis ao homem comum e provoca no leitor/espectador uma identificação que leva ao terror e à piedade, o herói contemporâneo é considerado herói por meio de um outro tipo de identificação, e por essa questão ele não está determinado como tal, seu *status* não é demarcado apenas por conceitos preestabelecidos e sim também pelo modo como é sentido, pela subjetividade que liga o leitor/espectador à ação das personagens.

Personagens oriundas da nobreza, com características morais elevadas e dotadas da capacidade do auto-sacrifício, do altruísmo e da resignação serviram, naquele momento (clássico), para a composição da imagem do homem e da sociedade que se buscava consolidar. Esse herói espelhava os valores de uma época em que o sagrado e o racional já não conseguiam viver de forma tão harmoniosa. Ésquilo, Sófocles e Eurípidos bem representaram esse momento em suas tragédias, mas “[...] o herói contemporâneo não tem mais a força de agir sobre os acontecimentos, não possui mais ponto de vista sobre a realidade” (PAVIS, 2011, p.194). E se esse herói já não existe nos textos dramáticos contemporâneos ou, se

existe, ele está configurado de modo diferente daquele clássico, o que leva o espectador a se identificar com uma personagem a ponto de enxergar nela qualidades ou modos de agir que sirvam de modelo ou, pelo menos, que provoquem uma identificação? Nas primeiras décadas do século XX começa a surgir um herói com características mais frágeis, humanas e ambíguas. Esse herói representa um coletivo, uma sociedade que vive as ruínas de gerações em decadência, valores ultrapassados e relacionamentos destruídos pelo cotidiano reduzido a contradições e desencantos. “Enfraquecido em vários níveis, a personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis” (RYNGAERT, 2012, p. 136). As personagens têm sua identidade diluída. Nas releituras contemporâneas aqui estudadas, mais do que heróis, o que encontramos são causas coletivas representadas pelas questões políticas, pelo desnudamento psicológico e pelas dores emocionais não de um indivíduo, mas de vários. As ações, mesmo que executadas por uma personagem, são reflexos de uma necessidade, desejo ou dever nascido no seio de uma sociedade, fruto de um momento específico. As personagens são, nas releituras contemporâneas, “destituídas de grandes desígnios [...]” (RYNGAERT, 2012, p. 138). Essa espécie de perda de valor, de diminuição da importância da figura da personagem, ao mesmo tempo em que lhe atribui um papel menos valoroso, se considerarmos os moldes clássicos, a eleva humanamente, pois que a ação humana é mais laboriosa e exige mais coragem que a ação de semideuses.

Essa diferente função conferida à personagem exige do dramaturgo um duplo trabalho, dependendo das relações que busca estabelecer entre a peça, o espectador e a ação dramática propriamente dita. Sobre o dramaturgo, “[...] ou se apaga completamente perante elas, de acordo com a lei do teatro dramático, na esperança de que estas criações de papel se transformem em seres de carne e osso, [...]; ou fala através delas” (SARRAZAC, 2012, p. 97). Essas incorporações variadas, se é que podemos usar essa expressão, podem ser notadas ao analisarmos Antígona e Medeia descritas sob a forma do mito e da tragédia e as pertencentes à contemporaneidade. Aquelas se mostram por si só. Conduzem-se sozinhas através do drama e o leitor/espectador as segue como que enfeitiçado por uma névoa antiga produzida pelo mito que ao mesmo tempo em que encoberta,

revela o que está por vir. Por sua vez, as Antígonas e Medeias contemporâneas vão sendo construídas passo a passo pelo dramaturgo. A surpresa marca seus trajetos. Isso não as faz menos fortes ou menos impactantes que as anteriores, apenas mais reais, talvez por esses dramaturgos reproduzirem, nelas, situações, fraquezas e dores mais reconhecíveis, mais possíveis em nós. E por que o uso do mito, então? Por que Antígona e Medeia para marcar personagens e ações que acontecem séculos depois, em sociedades e tempo tão distantes? Porque o homem muda, mas certos comportamentos são cíclicos e tendem a se repetir. O indivíduo sempre irá carregar tendências que o levam a se comportar de determinadas maneiras, dependendo do que está em jogo. O sacrifício ou a vingança, o perdão ou o ódio sempre existirão. No período clássico

O trágico nasce do conflito entre o *ethos* (caráter) e o *dáimon* (a força, o gênio mau). Para sua concretização, necessita dos planos divino e humano, sendo que a personagem trágica vive o conflito de duas ordens diferentes: a do passado mítico, cheio de um poder religioso, e a do presente, onde é um cidadão como qualquer outro, sujeito ao veredicto de um tribunal. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 52).

É interessante pensarmos no conceito acima e o relacionarmos às análises de textos dramáticos que relêem tragédias, como é o caso deste *corpus* de pesquisa, visto que eles reúnem, em uma mesma peça, personagens construídas sobre os planos do divino e do humano, do passado e do presente, do mítico, sagrado e inatingível e o mundano e prosaico. É o equilíbrio e o sentido entre essas personagens, heróis nas mais diferentes escalas, do ontem e do hoje, em um mesmo texto dramático, que confere qualidade ao texto e faz das personagens, tanto aquelas conhecidas há séculos, como as contemporâneas, inesquecíveis.

Antes de fazer vacilar no nada, o dramaturgo conduz sua criatura até o limiar da bestialidade, paradigma do não-humano. E, contudo, é este ser animalesco que, proporcionando à personagem um envolvimento mítico, permite que a criatura se exprima totalmente. (SARRAZAC, 2012, p. 101).

Como trabalhar personagens que se deparam, frente a frente, com Antígonas e Medeias oriundas dos palcos da antiguidade clássica, saídas da poesia de dramaturgos como Sófocles e Eurípides, por exemplo? De que maneira construir caracteres que possam estabelecer um diálogo que atravesse a história e reverbere

nos textos contemporâneos sem que se mostrem anacrônicos ou sem sentido? Por que insistir no herói em um tempo em que já não há mais heróis? Talvez porque

A força dos grandes caracteres consiste precisamente em que não hesitam, não escolhem, não deliberam, mas são em todas as partes e sempre eles mesmos pela rectidão do que querem e do que fazem. São o que são, eternamente, e nisto reside a sua grandeza. (HEGEL, 1993, p. 656).

Ao conceituar o herói trágico, Hegel recupera a imagem de Antígona, aquela que persegue o objeto de sua vontade até o fim, sem se importar com o resultado de suas ações. O herói trágico é culpado e inocente ao mesmo tempo. Ele pode escolher e se decide pelo que poderia ser evitado, mas movido por uma paixão, torna essa escolha impossível (HEGEL, 1993). Essa é uma de suas principais características. Não demover-se de seu intento, independentemente do sacrifício que tenha de fazer para consegui-lo. Antígona sacrifica-se pelo outro, por uma crença, por algo em que acredita, por isso é possível afirmar que para ela, a morte não significa uma impossibilidade, mas sim uma necessidade premente. Não há como evitá-la, não desejá-la, visto representar não o final de sua vida, mas o seu coroamento. Antígona não pensa nela mesma, não considera sua vaidade, seu orgulho ou bem-estar. Não se arrepende, não trama ardis nem odeia.

Agora falemos em Medeia. Medeia é uma heroína que está só. Princesa, feiticeira, traidora, assassina, desterrada, traída, vítima e algoz; a ela se aplica a ideia de Hegel acerca do poder da paixão sobre a ação do herói:

[...] a paixão exagerada dos conflitos pode levar os heróis a actos culpáveis e sangrentos. Quando tal acontece, eles acham que não devem de modo algum declinar a responsabilidade desses actos. Pelo contrário, vangloriam-se até do que fizeram. Não se poderia infligir maior afronta a um tal herói do que acusá-lo de ter agido inconscientemente. A honra desses grandes caracteres é saberem-se culpados e proclamarem a responsabilidade de suas faltas. Não querem pedir desculpas, não pretendem despertar compaixão nem piedade. (HEGEL, 1993, p. 657).

Dissimulada, ardilosa, sanguínea e calculista. Capaz de qualquer coisa pelo amor e também pelo ódio, não é das manifestações afetivas de Jasão que Medeia sente falta, mas sim da manutenção do compromisso assumido por ele. Sua capacidade argumentativa, somada às artes da feitiçaria fazem dessa heroína uma das personagens mais marcantes da história. O ineditismo que marca a tragédia de

Eurípides configura-se, dessa maneira, não apenas por revelar uma heroína com qualidades até então próprias do homem, como a sagacidade e a sabedoria, mas também pelo assassinato dos filhos e o seu exílio em Atenas, ao lado do rei Egeu, ou seja, a heroína permanece viva. Tanto Antígona quanto Medeia nos fazem rever a questão do destino, pois ambas tomam nas próprias mãos as rédeas de suas vidas e escolhem de que forma querem continuar a viver ou a morrer.

O termo *Fatum*, que deu “fatalismo”, está também na origem da Fortuna, cujo conceito recobre a área mais ampla, a do Acaso. Segundo Aristóteles, a fortuna aponta para uma causa acidental, aquela que opera não por via de necessidade, isto é, de determinismo absoluto, nem na maioria das vezes; seus resultados, todavia, parecem programados, por bem ou por mal. [...] Na mitologia grega, o Fato domina até Zeus, jogando uma sombra sobre a liberdade dos deuses. (LEPARGNEUR, 1989, p. 22).

Ao compararmos as ações de Antígona às de Medeia corremos o risco de julgarmos as primeiras como sendo oriundas de uma necessidade, e as segundas, frutos da vontade. Isso já bastaria para considerarmos, de modo superficial, que Antígona agiu movida por razões nobres, religiosas, altruístas, e Medeia deu voz a sua ira despertada pela dor do orgulho ferido. Mas pode-se considerar que haja diferença, na tragédia grega, entre vontade, desejo e necessidade? A força que impeliu Antígona à ação não foi a mesma que fez Medeia agir? Os meios foram outros, os resultados também, as razões, idem, mas houve um momento propício para ambas. Um pensamento encontrou terreno fértil e germinou.

O herói confronta-se com uma necessidade superior que se impõe a ele, que o dirige, mas por um movimento próprio do seu caráter, ele se apropria dessa necessidade, torna-a sua a ponto de querer, até desejar apaixonadamente aquilo que, num outro sentido, é constrangido a fazer. Com isso, se reintroduz no seio da decisão “necessária”, essa margem de livre escolha sem a qual parece que a responsabilidade de seus atos não pode ser imputada ao sujeito. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 28).

As tragédias gregas recuperam os mitos e buscam incorporá-los às questões políticas pertinentes à época em que foram escritas. As releituras têm, dentre outros, este mesmo objetivo. Cada peça, inserida no período clássico ou no contemporâneo, incorpora uma mensagem encerrada no texto e anuncia um discurso que, para ser compreendido, deve ser analisado levando-se em conta o contexto no qual ele está sendo proferido. O contexto, seja ele o século V a.C. ou o XXI, é quem vai conferir ao texto as significações que o espectador/leitor busca em

uma obra. E apesar de mais de vinte séculos separarem esses textos clássicos da sociedade contemporânea, existe no homem uma natureza trágica que não se desfaz, e que encontra raízes e eco nos mitos. “A própria consciência trágica nasce e desenvolve-se com a tragédia. É exprimindo-se na forma de um gênero literário original que se constituem o pensamento, o mundo e o homem trágicos” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 09). Mas não podemos confundir o que é trágico com o que é, simplesmente, triste. Conforme Rosenfeld (1997, p. 44), “o triste tem pouco a ver com o trágico, os fatos relativos a um e a outro se distinguem”. Para ser trágico, o herói deve lutar contra forças que estão além e acima de sua natureza humana. Esse herói deve se colocar em sacrifício por conta de uma causa que ele julga ser legítima. Ele deve cair em desgraça ou mesmo perecer. Sentir-se triste ou depressivo não faz de um indivíduo um herói, muito menos um herói trágico. Ainda conforme Rosenfeld (1997), na execução de suas ações, o destino irá abater-se sobre ele que, por sua vez, deverá se manter lúcido e consciente de suas ações agindo sem passividade em favor de algo grandioso, e aí estará presente sua *hybris*. É justamente sua falta de moderação, o seu agir por conta de uma necessidade, de um dever agir que fará com que as desgraças recaiam sobre ele, que é um herói, é trágico e enfrentará seu destino com heroísmo.

Quando o espectador/leitor contemporâneo se depara com uma releitura de tragédia grega ele encontra a si mesmo naquele herói. Suas indecisões, fragilidades, sua humanidade, tanto para se fazer. As quedas, derrotas, a solidão do herói, o preço a ser pago. Esse espectador/leitor não enxerga esse herói como um semideus. A contemporaneidade não aceita mais esse tipo de interpretação. A realidade trouxe a personagem para o lugar-comum, o cotidiano, os bares sujos; deu a ela a invisibilidade do sujeito das grandes metrópoles. Os séculos XX e XXI exigiram do herói, para que fosse trágico, que estivesse na terra, não mais no Olimpo, bem distante do ser “[...] que a tragédia qualifica de *deinós*, monstro incompreensível e desnorteante, agente e paciente ao mesmo tempo, culpado e inocente, lúcido e cego, senhor de toda a natureza [...] mas incapaz de governar-se a si mesmo [?]” encontrado na tragédia clássica. Para Vernant e Vidal-Naquet (2011, p. 15), há, dentro de um mesmo indivíduo, dois elementos que o completam e o dividem, estabelecendo, em si mesmos o conflito trágico em sua essência:

[...] *êthos* e *daímon*, é nessa distância que o homem trágico se constitui. [...] para que haja tragédia, o texto deve significar ao mesmo tempo: no homem, o que se chama *daímon* é o seu caráter – e inversamente: no homem, o que se chama caráter é realmente um demônio.

O que deveria resolver-se com maior facilidade na contemporaneidade, o que não deveria fixar-se tão profundamente no interior desse, por ser ele um indivíduo que, por força da passagem dos séculos, já ultrapassou dúvidas morais e dilemas religiosos, em tese, nesse sujeito contemporâneo o trágico se mantém com maior força porque é na coexistência do *ethos* e do *daimon* que esse homem trágico sobrevive. Mais do que nunca estamos divididos entre as questões morais e éticas e os nossos desejos ou necessidades. Tentamos sobreviver ao caos e, ao mesmo tempo, sabemos que não conseguiremos sozinhos. Essa sobrevivência está vinculada à sociedade que põe à prova nosso egoísmo e solidariedade. Hoje, o sentido trágico se mantém porque *ethos* e *daimon* ainda se confrontam, mas em um outro campo. Apesar de a personagem trágica ainda se firmar no confronto entre *êthos* e *daímon*, nas releituras parece haver uma modificação na culpa trágica, modificação essa que já começava a se apresentar nas tragédias. A concepção religiosa que definia a *hamartia* como doença do espírito enviada pelos deuses, e por conta disso, inevitável, aparece agora de um modo novo (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011). Na contemporaneidade, em especial nas releituras que compõem o *corpus* desta pesquisa, se há a presença do herói, há, necessariamente a *hamartia*. Existe o culpado por um erro. Ainda há a culpa, mas esse culpado não foi coagido, ele agiu de forma deliberada, com consciência, seja essa consciência política ou consciência enquanto sujeito. O indivíduo presente nas releituras deseja algo. Se esse desejo advém da necessidade oriunda de um dever, do amor ou do ódio, não importa, ele escolheu agir, e aí se configura sua culpa. Nestas releituras não encontramos um sujeito submisso às potências superiores. O que o demove é da ordem do terreno e jorra dele a fonte de todas as suas ações. A *hamartia* de Antígona é originada pela sua teimosia, sua irredutibilidade. Mas é sua *hybris* que a faz heroína. A *hamartia* de Medeia é originada pela sua ira, sua vingança, seu ódio cego, mas é só por meio deles que ela leva a termo seus planos e provoca, no leitor/espectador, a piedade e o terror. Quanto ao herói contemporâneo, sua *hybris* pode ser traduzida pela cegueira, vaidade, ambição, pelo ódio ou pela paixão, nenhuma delas diferentes daquelas pertencentes aos heróis clássicos. Talvez a

diferença encontra-se no fato de que estes heróis, os contemporâneos, têm consciência de suas falhas, e isso os faça mais humanos e, por que não, mais heróis.

A tragédia é construída sobre as bases de um conflito. Estando este instaurado, inicia-se a situação trágica que tem fim quando o conflito é substituído pelo sentimento de conciliação, quando o reequilíbrio é restabelecido, quando as paixões encontram seu fim e as forças morais não mais se confrontam.

[...] tão legítimo é o fim e o carácter trágico, como necessária é a solução deste conflito. Com efeito, assim se realiza a justiça eterna nos fins e nos indivíduos, restabelecendo-se a sua substância e unidades morais pela supressão da individualidade que perturbava o seu repouso. Pois embora os caracteres se proponham fins legítimos em si não podem, no entanto, realizá-los senão violando os demais direitos que os excluem e contradizem. (HEGEL, 1993, p. 648).

Talvez a maior diferença existente entre as tragédias clássicas e as releituras não esteja na construção das características do herói, nem mesmo na profundidade dos sacrifícios ou na percepção do sentido da vontade, tão diferente nas duas sociedades. Pode ser que o maior distanciamento ocorrido entre esses dois tipos de textos esteja na solução do conflito, que na tragédia está ligado ao herói e acontece entre ele e ele mesmo (sua consciência/deuses), ele e outro indivíduo ou ele e a *pólis*. Já nas releituras o antagonismo não existe apenas entre indivíduos, mas entre grupos sociais, entre países em guerra. As condições econômicas e políticas, muito mais do que as questões existenciais e filosóficas determinam o início e o fim de um conflito que não tem, por isso mesmo, fim, na contemporaneidade. E esse talvez seja o maior abismo entre as tragédias e as releituras.

Para concluir este capítulo ficam aqui alguns questionamentos que serão respondidos ou, pelos menos, repensados na conclusão desta pesquisa. Será o homem realmente senhor de suas ações? Seja este homem um herói grego da tragédia clássica, seja ele personagem de um texto dramático contemporâneo, a partir do momento em que esse homem busca, dentro de si, saber-se correto ou não em suas ações, estas, já impregnadas por séculos de valores morais e religiosos, já não estão predeterminadas por esses valores?

Para que haja ação trágica, é preciso que se tenha formado a noção de uma natureza humana que tem seus caracteres próprios e que, em conseqüência, os planos humano e divino sejam bastante distintos para oporem-se; mas é preciso que não deixem de aparecer como inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana dá lugar ao debate interior do sujeito, à intenção, à premeditação, mas não adquiriu consistência e autonomia suficientes para bastar-se integralmente a si mesma. O domínio próprio da tragédia situa-se nessa zona fronteira onde os atos humanos vêm articular-se com as potências divinas, onde eles assumem seu verdadeiro sentido, ignorado do agente, integrando-se numa ordem que ultrapassa o homem e a ele escapa. (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 23).

Mas, talvez, o segredo esteja, desde mais de vinte séculos atrás, em manter o campo do divino e o campo do humano tão próximos que não possam ser distinguidos, e tão distantes que não possam ser confundidos. Tão distantes que seja impossível, ao homem, não colocar sobre os próprios ombros a responsabilidade de seus atos, a culpa de sua queda, e tão próximos que não o deixe esquecer que há sempre alguém a vigiar e, conseqüentemente, a punir, caso seja preciso, e sempre é.

### 3 ANTÍGONA E O SENTIDO DO SACRIFÍCIO

*O que os homens podem fazer de melhor  
na ordem da não-violência, é a  
unanimidade menos um da vítima  
expiatória.*

(GIRARD, 1998, p. 123)

Conforme registrado na introdução desta pesquisa, os textos teatrais que se configuram em releituras de tragédias gregas são em número menor do que as peças encenadas que abordam as mesmas tragédias gregas. Isso decorre de vários fatores, mas principalmente pelo fato de ser a publicação desses textos algo que demanda investimento financeiro. O dramaturgo, na maioria das vezes é o encenador e para ele a publicação da peça como texto literário não é condição *sine qua non* para a encenação. Conforme Motta (2011), a obra intitulada *Dionísio desde 1969: Tragédia Grega na Alvorada do Terceiro Milênio* revela quatro os principais motivos que levam os dramaturgos a encenarem uma peça teatral baseada nas tragédias gregas. São eles o social, possibilitando discussões sobre os relacionamentos amorosos, o homossexualismo e os direitos individuais das mulheres nas esferas públicas e privadas; o político, que trata de reflexões a respeito da opressão exercida pelos diferentes sistemas políticos, os genocídios, o apartheid e as questões ambientais; o teatral, possibilitando novas configurações entre cena, ator e espectador e o intelectual, com os debates sobre as relações entre a razão e a emoção, a religião, a metafísica e o relativismo moral. Ainda conforme Motta (2011, p. 05), “os mitos gregos reelaborados por Ésquilo, Sófocles e Eurípides teriam se tornado alguns dos mais importantes prismas culturais e estéticos através dos quais o mundo real, disfuncional e conflituoso do final do século XX refletiu sua própria imagem”. Percebemos isso, principalmente nas muitas releituras que abordam os mitos femininos. Para Motta (2011), nas últimas três décadas foi dada prioridade aos temas que tratam das questões femininas, tais como a relação com os filhos e a dominação masculina. Esse fato pode ser comprovado, no momento do recolhimento do *corpus*, pela quantidade dispar de releituras encontradas sobre Antígona, Medeia e Electra e os outros mitos masculinos. Como escrito anteriormente, a opção feita por Antígona e Medeia, neste

estudo, originou-se do fato de as duas representarem ações e sentimentos tão antagônicos, o sacrifício e a vingança, confirmando que

O interesse atual pela tragédia grega é estimulado também pela reflexão acerca da moral. Os textos gregos colocam-nos questões éticas diversas, tais como a legitimidade do desejo de vingança, o questionamento sobre os modos de julgamento dos criminosos e as vítimas de guerra, a premeditação de um crime. Essas questões apontam, necessariamente, para uma ordem metafísica ou religiosa, em uma reivindicação problemática numa sociedade cada vez mais marcada pela secularização. Assim, a crise dos valores éticos e espirituais vividos na sociedade ocidental a partir do segundo pós-guerra encontra na tragédia grega um lugar para a autorreflexão. (MOTTA, 2011, p. 11)

Mas, apesar dos importantes pontos de intersecção entre as tragédias clássicas e as releituras, fica também a pergunta a respeito do modo como os espectadores, no caso das encenações, e dos leitores, no caso do texto escrito, recebem, na contemporaneidade, temas que fizeram sentido tantos séculos atrás, em uma sociedade construída com base em valores políticos, sociais e, inclusive, estéticos, tão diferentes daqueles correntes no final do século XX e início do século XXI. Ryngaert (1995, p. 144) defende a inexistência de um verdadeiro sentido, expressão tomada de Paul Valéry, e que:

[...] o leitor não sabe o que fazer de sua liberdade, sobretudo diante de um texto de teatro. Certas encenações são assim qualificadas de “delirantes” por espectadores que não obstante aceitam o princípio de uma “leitura” do texto, mas que reclamam limites ou anteparos às interpretações que lhe são propostas.

Sobre essa questão, Magaldi (1989, p. 254) assinala, baseado em sua análise sobre as releituras de O’Neill, que “era grande o risco de esvaziar as tragédias originais de sua carga mítica, sem estabelecer valores novos, capazes de substituir-lhe o alcance”. Se considerarmos que Magaldi escreveu essas palavras na década de 1960, e que a análise aqui feita sobre as releituras contemporâneas contemplam aquelas existentes a partir da década de 1980, temos de considerar que duas décadas é pouco tempo, e esse problema levantado por Magaldi ainda deve ser considerado por nós, mesmo no século XXI. Como acontece a recepção desses textos baseados nos mitos gregos por parte dos leitores e espectadores que talvez, por conta da pouca idade ou mesmo – e devemos considerar essa

possibilidade – por total desconhecimento, nunca ouviram falar desses textos? Isso interfere nessa recepção ou, pelo contrário, esses textos são apreendidos em seus significados particulares, deixando de lado o universal, e agem sobre esse leitor/espectador independentemente de sua dimensão clássica? Há, ainda, uma terceira questão, quando analisamos a recepção do público, e ela é levantada pelo próprio O’Neill, em sua trilogia *Mourning becomes Electra*, que o principal problema a enfrentar seria dar à trilogia uma aproximação psicológica moderna do sentido grego de destino a um público que não acreditava mais em crenças, deuses ou recompensas sobrenaturais. De que forma substituir ou simplesmente desconsiderar essas questões sobre destino, sacrifício e vingança quando o que temos em questão são textos escritos e encenados construídos sobre esses fundamentos basilares da tragédia grega? Magaldi (1989, p. 255) escreve, ainda sobre a peça de O’Neill, que “resta saber se as implicações transcendentais da tragédia grega foram substituídas por uma apreensão do mundo moderno, com igual profundidade”.

Ao compararmos o que foi escrito por Motta e citado anteriormente com o que Magaldi escreve sobre a obra de O’Neill, e as próprias indagações de O’Neill, podemos concluir que suas preocupações mostram-se infundadas e que Gilson Motta soube descrever com clareza os motivos pelos quais essas tragédias clássicas teimam em sobreviver no mundo moderno e contemporâneo. Mais do que sobreviver, Motta enumera as questões fundamentais que se tornam um ponto de aproximação entre textos de épocas e contextos tão diferentes. A sociedade, tanto a grega quanto a de agora, é composta por homens. Isso não muda. O que muda são os sentimentos, as dúvidas, os medos e desejos que movem esses homens, assim como o modo como encaram, agora, os acontecimentos, como reagem a eles e de que forma sobrevivem aos seus dramas pessoais e coletivos.

O terceiro capítulo desta pesquisa tem como objetivo recuperar os enredos das releituras, analisar os conflitos ocorridos e de que modo eles são extintos, compreender em que medida o sacrifício, representado pelo mito de Antígona, permanece, mantém-se inalterado, sofre mudanças ou desaparece, verificar se ação, tempo e espaço contidos nas releituras se mantêm conforme o modelo clássico, assim como localizar o Coro e sua importância em cada texto dramático. Além de verificar e analisar essas questões, busca-se também entender quais fatores provocam as mudanças formais e temáticas e de que forma essas mudanças

contribuem para uma recomposição ou reconfiguração da tragédia e do trágico, agora contemporâneos.

Para que essas análises abarquem questões consideradas fundamentais tanto para o texto clássico quanto para o contemporâneo, é necessário comparar esses elementos na forma como eles aparecem nas tragédias e como são encontrados nas releituras. A análise do plano formal desses textos dramáticos contemporâneos também é fundamental. Sua divisão ou não em atos e cenas, a ausência ou a diminuição das didascálias, uma maior presença do épico e do lírico. Desse modo, é possível entender as implicações das mudanças ocorridas e se elas conseguem representar o homem contemporâneo, a figura do pequeno herói que substitui o herói das tragédias clássicas.

Existem, nas releituras, manifestações que coincidem. O didatismo do Coro não se mantém, nelas. O tom explicativo e educativo, com intenção moralizante não é encontrado nesses textos dramáticos. A unidade de ação, tempo e espaço também não é encontrada na maioria das peças. Sobre as heroínas, estão despidas de características morais sobre-humanas. São mulheres comuns que, em um determinado momento e sob determinadas circunstâncias, se veem obrigadas a enfrentar situações para as quais acham forças dentro de si mesmas. Pouco se fala sobre esperança e a morte é encarada como uma possibilidade. A morte do próprio indivíduo, a morte do outro e também a morte como fim de um relacionamento. Mas o mote político é o que dá tom ao *corpus* recolhido. Iniciando no ano de 1982 e terminando em 2011, os textos tratam da falência do homem, da desumanização do sujeito, da eterna manifestação de poder dos ricos sobre os pobres, seja sob a forma cultural, econômica ou política. Nessas releituras não há a presença de Deus, pelo contrário, se percebe que o paraíso está irrecuperavelmente perdido. Esse indivíduo sente-se abandonado, seja por uma entidade sagrada que ele não consegue alcançar, nem ao menos sentir a presença, seja pela esperança em um futuro ou a crença em alguém. A morte e o medo são sentimentos impulsionadores, eles podem fazer com que o homem retome ações, desaliene-se e se volte para a realidade, superando-a e, quem sabe, transformando-a. Mas o homem contemporâneo, representado e percebido nas e pelas releituras, não é movido pelo medo. Então, que fator o impulsiona? Percebe-se, pela leitura dos textos, que é a coletividade. A resistência, a força e o sacrifício, agora, são alimentados por um coletivo do qual o

herói faz parte. Esse organismo é frágil e a luta é desigual. Não há, como nas tragédias, deuses que se colocam a favor ou contra, conforme as questões morais ou os juízos de valor que estão sendo confrontados. Há apenas o forte contra o fraco, ambos humanos. Em contrapartida, nos textos políticos aqui analisados, apesar de o forte quase sempre se manter em vantagem sobre o fraco, a luta não termina, porque o herói contemporâneo resiste para sempre no corpo imortal da coletividade.

Conforme registrado anteriormente, as releituras aqui analisadas são *Aldeia Antígona*, de Fernando Popoff (1982), *Antígona no Bico do Papagaio*, de Gilson Moura (1986), *Des-Medeia*, de Denise Stoklos (1995), *Antígona Tropical (Fragmentos de Nãos)*, de Reinaldo Maia (1996), *Memórias do mar aberto*, de Consuelo de Castro (1997), *Antígona, o nordeste quer falar*, de Gisa Gonsiorosky (2001), *Cantares para nossas Antígonas*, de Fausto Fuser (2002), *Nós, Medeia*, de Zemaria Pinto (2003), *Axé de Medeia*, de Thomas Holesgrove e Luciana Saul (2006) e *Medeia*, de Coelho de Moraes (2011).

Das dez peças, cinco recuperam a tragédia de *Antígona* e cinco a tragédia de *Medeia*. A análise inicia-se com *Antígona*, não apenas por uma questão cronológica, pois apesar de Sófocles e Eurípidos serem contemporâneos, Sófocles aparece antes como tragediógrafo e participa de um estágio anterior do desenvolvimento da tragédia, para depois se debruçarem sobre aqueles escritos por Eurípidos. Uma outra justificativa para a opção por se começar a análise pelo *corpus* que reescreve a tragédia de *Antígona* é o fato de o comportamento dessa heroína sofrer menos alterações do que o comportamento de *Medeia*. Em *Antígona* o sacrifício e a obstinação permanecem em todas as peças analisadas, fato que não acontece nas peças cuja personagem é *Medeia*. Esta mostra um comportamento mais alterado no que diz respeito à vingança chegando, até mesmo, a abrir mão dela, como é o caso da *Medeia* de Denise Stoklos. Dessa forma, por organização e sistematização do estudo, optou-se por trabalhar-se primeiro com *Antígona*. Seguem, abaixo, primeiramente quadros contendo o nome da peça, seu autor, o ano em que foi escrita e o mito ao qual faz referência. O segundo quadro, mais completo, resume a análise que será desenvolvida logo a seguir e contém os elementos que serão descritos, comparados e comentados. São eles o enredo da releitura, o conflito, o herói, a ação, o tempo e o espaço, o sacrifício e o Coro, organização essa

que também será observada no quarto capítulo, quando o objeto da análise se volta para as releituras do mito de Medeia.

**Quadro 1:** Releituras baseadas na tragédia *Antígona*, de Sófocles

TEXTO DRAMÁTICO	AUTOR	ANO
<i>Aldeia Antígona</i>	Fernando Popoff	1982
<i>Antígona no Bico do Papagaio</i>	Gilson Moura	1986
<i>Antígona tropical (Fragmentos de nãos)</i>	Reinaldo Maia	1996
<i>Antígona, o Nordeste quer falar</i>	Gisa Gonsiorosky	2001
<i>Cantares para nossas Antígonas</i>	Fausto Fuser	2002

**Fonte:** Da autora (2015)

**Quadro 2: Antígona, de Sófocles**

Antígona Sófocles (441 AC)	Enredo	Creonte, o rei, não concede sepultamento a Polinices. Antígona recusa-se a cumprir a ordem de Creonte, pois considera a cerimônia um dever sagrado, infringe sua ordem e é condenada à morte.
	Herói	Antígona: mulher, virgem, irmã e cidadã. Quer manter a tradição e em decorrência disso age contra os fundamentos da <i>polis</i> , ocasionando um conflito entre a sua necessidade e a necessidade de Creonte. Paga sua desobediência com a própria vida.
	Opositor	Creonte: opõe-se aos intentos de Antígona, pois seu dever é fazer cumprir as leis da <i>polis</i> . Mantém-se firme em sua decisão, mesmo contra a vontade do filho e o parentesco existente entre ele e a heroína.
	Conflito	A necessidade de Antígona, de enterrar Polinices, contra a imposição de Creonte, de mantê-lo insepulto, ou seja, um embate entre as leis divinas e as da <i>polis</i> .
	Sacrifício	Morte, aniquilação.
	Coro	Anciãos tebanos que iniciam a tragédia fiéis a Creonte, mas conforme Antígona passa a se revelar, esse Coro adere à perspectiva mística, ficando ao lado de Antígona.
	Ação	Una.
	Tempo	Uno.
Espaço	Uno.	

Fonte: Da autora (2015)

**Quadro 3: Sófocles versus Fernando Popoff**

<i>Aldeia Antígona</i> Fernando Popoff (1982)	Enredo	A população de uma aldeia que reage ao assassinato de um oleiro e a prisão de sua família.
	Herói	Um coletivo formado pela população da aldeia.
	Opositor	O governo da aldeia, cujo poder é representado pelo Estado e pela Igreja, que se unem para manter o jugo sobre a população.
	Conflito	A desobediência da família do oleiro morto, que o enterra contra a ordem das autoridades de mantê-lo insepulto.
	Sacrifício	Coletivo.
	Coro	Não há a presença de um Coro em seu formato clássico.
	Ação	Há várias ações que se desenvolvem em paralelo.
	Tempo	O tempo presente, os <i>flashbacks</i> e o “tempo ideal”, representado sempre por um discurso contendo a presença do oleiro morto.
	Espaço	O palácio, a praça e a casa do oleiro morto.

Fonte: Da autora (2015)

**Quadro 4: Sófocles versus Gilson Moura**

<i>Antígona no Bico do Papagaio</i> Gilson Moura (1986)	Enredo	Joana Antígona quer recuperar o corpo do irmão morto em decorrência de uma disputa de terras.
	Herói	Joana Antígona. A heroína não aceita as proibições. Determinada, consciente e sem temor, age.
	Opositor	Fazendeiros que, após o assassinato de irmão de Antígona, impedem que ele seja visto e que seu corpo seja enterrado.
	Conflito	A necessidade de Joana Antígona, de enterrar o irmão, e a exigência dos posseiros, de mantê-lo insepulto.
	Sacrifício	Antígona, mesmo sabendo que caminha para a morte, sai em busca do corpo do irmão morto, na tentativa de sepultá-lo.
	Coro	Não há a presença de um Coro conforme os moldes da tradição clássica, mas vozes aparecem e podem, de certa maneira, aludir a um Coro.
	Ação	Uma. Tudo gira em torno do embate de duas vontades: Antígona e os jagunços.
	Tempo	Uno. As cenas ocorrem no curto espaço de um dia, uma noite e uma madrugada.
	Espaço	Uno. É um campo onde todos os diálogos e todos os embates acontecem.

Fonte: Da autora (2015)

**Quadro 5:** Sófocles *versus* Reinaldo Maia

<i>Antígona tropical</i> (Fragmentos de nãos) Reinaldo Maia (1996)	Enredo	Um recorte de textos clássicos e contemporâneos costurados por coreografias e que constroem um outro texto, questionador do papel do homem na sociedade.
	Herói	Herói coletivo, representado pela sociedade que se submete e é submetida aos valores daqueles que estão no poder.
	Opositor	As incertezas advindas da contemporaneidade.
	Conflito	O homem frente às questões da contemporaneidade. O conflito vivido pelo homem e entre os homens, pela sociedade, o embate entre os poderes, o exercício do poder dos mais fortes sobre os mais fracos.
	Sacrifício	O sacrifício de todos ao tentarem se manter vivos na coletividade.
	Coro	Há uma voz- <i>Off</i> , masculina e feminina, que assume o papel do Coro.
	Ação	Una – a atriz e sua coreografia. Não há diálogos. O texto é composto por momentos diegéticos e por monólogos.
	Tempo	A diegese faz com que o tempo se dilate da gênese bíblica até a contemporaneidade.
	Espaço	A diegese percorre diferentes caminhos e faz com que o espaço se multiplique.

**Fonte:** Da autora (2015)

**Quadro 6:** Sófocles *versus* Gisa Gonsioroski

<p><i>Antígona, o Nordeste quer falar</i> Gisa Gonsioroski (2001)</p>	Enredo	Uma festa de São João, um espetáculo de bumba-meu-boi e uma história sobre homens e suas manifestações de poder contra o grito daqueles que não podem nem devem se calar.
	Herói	Antígona mito e mulher. Sua coragem e seus valores a impedem de se calar diante dos poderosos. Seja para enterrar o irmão, seja para erguer a voz e se fazer ouvir como representante de uma minoria, Antígona é agente de seu próprio destino.
	Opositor	O poder do Estado de silenciar os mais fracos.
	Conflito	Antígona quer enterrar o corpo do irmão e Creonte decreta a proibição do sepultamento.
	Sacrifício	Mesmo sabendo que sofrerá a pena de morte imposta pelo rei, Antígona tenta enterrar o irmão.
	Coro	Maestro 1 e Maestro 2
	Ação	A ação que decorre do mito, narrado, e a ação que decorre da festa de São João, representada.
	Tempo	Três: O tempo do mito, o tempo de Sófocles e o tempo presente, decorrido da festa de São João.
Espaço	O espaço do mito e o espaço da festa.	

**Fonte:** Da autora (2015)

**Quadro 7:** Sófocles *versus* Fausto Fuser

<i>Cantares para nossas Antígonas</i> Fausto Fuser (2002)	Enredo	O texto condensa partes do mito grego, de depoimentos em vídeo de mulheres torturadas nos porões da ditadura durante o regime militar, canções feitas especialmente para a peça e outras já existentes e coreografias. Nos depoimentos, as mulheres relatam as sevícias às quais foram submetidas, mas principalmente relembram aqueles homens e mulheres que, diferentemente delas, não retornaram e foram dados como desaparecidos.
	Herói	Uma Antígona contemporânea, mas também as mulheres que dão seus depoimentos. Tanto a primeira quanto as demais querem justiça, querem seus mortos enterrados, mas suas lembranças sobre a terra, vivas. Que os seus corpos descansem, mas que suas histórias permaneçam para sempre no coração dos homens.
	Opositor	O Estado, representado pela força militar.
	Conflito	A necessidade das Antígonas, pertencentes a todos os tempos e lugares, de sepultar os corpos de seus irmãos Polinices.
	Sacrifício	A consciência da morte que Antígona possui, e mesmo assim nada a demove de seu intento, e também a insistência das mulheres que, apesar de todas as dificuldades, da falta de provas e da limitação do exercício de seus direitos de cidadãos, jamais deixaram de ir à luta em busca dos corpos de seus parentes assassinados.
	Coro	O Coro é responsável por executar as canções do espetáculo.
	Ação	Não há uma ação única. O narrar e o imitar acontecem sobre ações e sujeitos diferentes.
	Tempo	Não há um tempo único, pois o narrar transcende a unidade temporal.
	Espaço	Não há um espaço único. Há o transitar por diversos espaços, em decorrência da diegese. Esses espaços representam um Brasil na época da ditadura da década de 1970 e um outro, que relê a Antígona da tragédia grega.

Fonte: Da autora (2015)

### 3.1 OS ENREDOS DE MUITAS ANTÍGONAS

*Aldeia Antígona* é uma releitura produzida em 1982 em um Brasil que está dando seus primeiros passos em direção a um processo de abertura política que teve início poucos anos antes, em 1974, com o governo do general Ernesto Geisel e termina em 1985, com o fim do mandato do general João Baptista Figueiredo, ano em que a ditadura militar é extinta (KINZO, 2001). O fim da censura e a volta dos direitos políticos dos cidadãos brasileiros fortalece a rejeição do povo em relação ao governo militar e tudo caminha para que as eleições ocorram, finalmente, por meio do voto direto, em 1982, primeiro para governadores e depois, em 1989 para Presidente da República. É neste cenário, essencialmente político e arbitrário, que Fernando Popoff escreve seu texto teatral.

Talvez *Aldeia Antígona* possa ser considerada uma das peças mais corajosas analisadas no *corpus* desta pesquisa. Fazer teatro político em 1982, no Brasil, e ainda por cima falar algo que realmente aconteceu, que se concretizou em mortes, em números, datas e lugares, que não existiu apenas nos mitos e na ficção, mas em um momento de fim de ditadura, quando a liberdade de expressão ainda caminha a passos frágeis, sem saber exatamente para onde deve ir, é algo que deve ser considerado. E a releitura fala sobre isso. A eterna manifestação de poder dos ricos sobre os pobres. Na peça, Antígona é todos e ninguém. As fraquezas, os medos e as traições compõem a natureza das personagens, assim como fazem parte do indivíduo real.

As personagens estão divididas em três grupos. O primeiro grupo é formado pela população da Aldeia Antígona (padrinho, que é cego; patrão; mulher 1; mulher 2; homem 1; homem 2; casado com a mulher 2; velho; moça; mendiga; tecelã 1, que é bem jovem; tecelã 2, sua irmã; moço 1, que é pescador, moço 2; guarda); o segundo, é formado pelo governo da Aldeia Antígona (general; rainha; sacerdote) e o terceiro é formado pela família do oleiro morto (mãe; mulher; irmão; irmã). O enredo é construído a partir da morte do oleiro. Antes dele, outros já haviam sido mortos. Deixados sobre a terra, desmembrados, servindo de alimento aos abutres e ao medo das gentes que ali viviam. Agora a família dele também corre perigo, porque reclama seu corpo. A mãe, a esposa, sentindo as dores que as mulheres sabem muito bem sentir. A irmã, que mesmo sofrendo tem medo, pois também quer

ser um dia esposa e mãe e não quer a própria morte pondo fim a essas possibilidades. O irmão, que foi embora e volta ao saber do ocorrido. E o povo da aldeia, também sofrido, faminto e abusado, dividido entre si, acaba por encontrar uma causa comum pela qual lutar, o tecer a própria vida, mesmo feita de buracos, mesmo que tecida em farrapos. Isso os faz decidirem-se a ir em busca da família presa, a libertá-la das mãos de seus carrascos e de, enfim, seguir adiante.

*Antígona no Bico do Papagaio* aborda o tema das disputas agrárias e dos assassinatos que até hoje, em pleno século XXI, são comuns em diversas regiões do Brasil. Falar sobre o ocorrido no Bico do Papagaio, região na época situada ao norte de Goiás, hoje Tocantins, sul do Pará e sul do Maranhão, mesmo em 1986, como fez Gilson Moura, pode e deve ser considerado um ato de extrema coragem. O PCdoB, partido clandestino à época, sustentou, durante os anos de 1966 a 1974, na região do Bico do Papagaio, um projeto de insurreição contra o governo militar. Os guerrilheiros, como então foram chamados, inseriram-se na comunidade formada por pessoas comuns e almejavam a revolução. Queriam transformar o Brasil em uma outra Cuba. Como a história mostra, o exército interveio, os líderes guerrilheiros foram caçados, aprisionados e mortos e a revolução foi abafada. Muitos desses mortos foram decapitados, com partes de seus corpos expostos pelas redondezas para que servissem de exemplo aos que porventura ousassem segui-los. Há relatos de corpos amarrados a helicópteros, sobrevoando as aldeias e sendo mostrados aos habitantes. A maioria dos executados não teve cova, muito menos funeral. Seus corpos eram deixados sobre a terra, nas matas ou à beira dos rios, onde eram tocaiados, e apenas suas cabeças eram levadas para servirem de prova de suas mortes. Quanto às pessoas comuns, garimpeiros, agricultores, pescadores, donas-de-casa, comerciantes, estes tiveram para sempre suas vidas modificadas, pois o que restou foi o silêncio e o medo, filhos da lembrança das mortes, torturas e perseguições (SILVA, 2009).

As personagens são cinco: Joana Antígona, João, Boneca-mãe, Jagunço e Governador. O cenário é construído como um palco de teatro de marionetes, os mamulengos, que são fantoches típicos do estado de Pernambuco, e o nome de mamulengo se dá, apesar da origem por vezes controversa, ao fato de que quem manipula os bonecos precisa ter a “mão molenga”. A organização da peça está dividida em quatorze cenas. Não há a marcação de atos, portanto, entende-se que

toda a ação acontece em um mesmo período, em um mesmo dia ou, no máximo, na passagem de um dia para o outro. A voz que aparece nas cenas 1, 3, 4, 6, 9 e 11, apesar de não estar discriminada como uma das personagens da peça, pode ser considerada como aquela que faz o papel do Coro. *Antígona no Bico do Papagaio* conta a história de um corpo, sem nome, sem descrição. Ele apenas jaz em um campo, protegido do acesso das pessoas por jagunços fortemente armados. Joana Antígona quer, precisa enterrá-lo. O mandante de sua morte não aparece no enredo. Infere-se que foi um posseiro. Esse posseiro paga os jagunços e o Governador. Os primeiros, com o seu poder armado, o segundo, com o seu poder legitimado pelo Estado. Joana Antígona transita entre esses dois elementos. O morto não é seu irmão de sangue. Ele é filho apenas de seu pai, que também já foi posseiro e também já está morto. Mas esse fato não a demove de seu intento, pois para ela o sepultamento é direito de todo ser vivente. Ao final, completamente tomada em corpo e espírito pelo sacrifício que sabe que irá fazer, morre eletrocutada ao se jogar de encontro às cercas elétricas ao redor do corpo de seu irmão.

*Antígona tropical (fragmentos de mãos)* é um texto que pode ser denominado de pós-dramático, conforme denominação proposta por Lehmann. Para esse autor, teatro significa “[...] *tempo de vida em comum* que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele *espaço* em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente”. (LEHMANN, 2007, p. 18) e a peça reflete esse conceito. Multifacetada, rapsódica, fragmentada, causa e ao mesmo tempo representa o estranhamento comum à contemporaneidade e aos fenômenos decorrentes dessa época. Se o teatro dramático representa um cosmos fictício por meio de personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão de realidade (FERNANDES, 2013, p. 13), o que faz o teatro se configurar como pós-dramático, ainda conforme Fernandes (2013), não é a ausência de um texto dramático, mas sim o modo como esse texto é encenado.

A peça de Reinaldo Maia contém apenas uma folha e meia. A menor do *corpus* recolhido para este estudo, mas talvez a mais complexa a ser analisada. Ela não está dividida em atos ou cenas. O texto inicia-se com uma indicação cênica: “*Para ser feito por uma atriz acrobata. Um ballet circense/Chapliniano sobre as incertezas de nosso tempo*” (MAIA, 1996, p. 170). As personagens são Voz-Off, Atriz, Voz-Off Atriz, Voz-Off Feminina e Voz-Off Masculina. O único corpo presente

no palco é o da atriz. As demais personagens aparecem apenas como vozes. O texto de Sófocles, que dá mote à releitura de Reinaldo Maia aparece uma única vez na peça, em apenas seis linhas, sob a voz de Creonte, e está na tragédia original logo no primeiro episódio, quando a personagem fala aos cidadãos, mas também sem referências, há um excerto que remete a Prometeu acorrentado, de Ésquilo. Costurado a esse excerto, antes e depois dele, o leitor/espectador se depara com partes do Gênesis, excertos de Eduardo Galeano, de Flávio de Carvalho, de Lao Tsé e uma passagem do filme de Charles Chaplin, *O grande ditador*. Há, como forma de indicação cênica, cinco sugestões de coreografias que amarram esses textos.

Sugestão de coreografia: a atriz descera por uma corda indiana ou barra de metal. Sensual, leve, inocente – mulher/anjo/natureza -, como quem nasce para a vida. Ao tocar a terra, penará por ter se tornado mortal como os demais mortais. [...] Sugestão de coreografia: O Homem aprende a lutar pela sobrevivência. A solidariedade a que estava destinado se transforma em competição desesperada pela vida. [...] Sugestão de coreografia: o estar só no mundo. [...] Sugestão de coreografia: A atriz bate nas cordas que delimitam o espaço cênico como um ringue. Luta bravamente contra o destino que a quer separada dos demais seres humanos. É o seu grande esforço para se integrar ao público. Sugestão de coreografia: atriz tenta escalar a corda indiana/barras verticais para alcançar o “céu”. Depois de muito esforço consegue e some no escuro que se faz. Quando reaparecer estará com asas de anjo, dorso nu, presa com os pés ao teto, inerte, qual a “pomba ferida da paz!”. (MAIA, 1996, p. 172).

De todos os textos elencados, conforme já foi dito, este é o que mais se distancia do drama na sua estrutura clássica. Vemos que ele rompe com a tradição no que se refere a todos os elementos propostos para a análise. Personagem, enredo, ação, diálogo, para não citar todos, sofrem mudanças em sua essência e, caso haja uma insistência na tentativa de analisar essa peça a partir de pressupostos clássicos, o trabalho ficaria, no mínimo, sem sentido.

A referência bíblica, no início, aponta para o momento da criação do homem. A seguir, no excerto de Ésquilo, o Poder exorta Vulcano a castigar Prometeu por este ter roubado “[...] o conhecimento – fogo precioso da criação e tê-lo entregue aos mortais [...]” (MAIA, 1996, p. 170)”. Acontece, neste momento, a primeira coreografia e, a seguir, a fala da atriz, cuja personagem repudia o castigo e começa

a descrever o mal que acompanha o homem, a falta de solidariedade, a procura desesperada pelo dinheiro, as guerras. Surge, em *off*, a voz masculina que assume a fala de Creonte, quando este reafirma suas obrigações em relação à pátria e ao seu povo, obrigações que o levam a tomar decisões independentemente de qualquer temor. Segue-se a isso o excerto de Flávio de Carvalho e depois o de Lao Tsé, totalmente diferentes entre si. Enquanto o primeiro aponta para a desesperança, para o nada, para a solidão do homem em meio aos outros homens, e essa solidão é doentia e melancólica, o texto de Lao Tsé mostra o homem despojado de qualquer perturbação que possa ser originada pelo mundo exterior. O equilíbrio, a tranquilidade e a ausência de desejos devem ser alcançados pelo homem que, solitário, se basta a si mesmo. E a peça continua nesse contraponto de textos, um diálogo tecido a partir de monólogos. A última cena leva o espectador a entender que lá está um corpo que se deu em sacrifício, uma referência a Jesus Cristo, ao Espírito Santo. O último excerto é parte do discurso final do filme *O grande ditador*, e nesse momento há a quebra da quarta parede, pois a voz-*Off* feminina fala ao leitor/espectador:

“O reino de Deus está no próprio homem.” Não em um só Homem, nem em um grupo de Homens, mas em todos os Homens! E vocês! Vocês, o povo, vocês que têm o poder de criar máquinas. O poder de criar a felicidade! Vocês, o povo, que têm o poder de criar esta vida livre e esplêndida... de fazer desta vida uma radiosa aventura [...]. (MAIA, 1996, p. 173).

*Antígona, o nordeste quer falar* tem seu enredo composto por uma festa de São João na qual se dança o bumba-meu-boi. O boi é a representação de Sófocles, que fica parado no centro do palco, como um soberano a observar seus súditos e por eles sendo reverenciado. Os maestros assumem o papel do Coro. A peça é composta por dezessete personagens: Maestro 1, Maestro 2, Antígona, Creonte, Ismênia, Hémon, Promotor, Juiz, Sófocles (boi), Laio, Jocasta, Tirésias, Édipo, Esfinge, Etéocles, Polinices e Guarda. Sete cenas compõem a estrutura dramática. Trinta e sete indicações cênicas e o aparecimento do Coro por quatorze vezes. São números significativos, se considerarmos que a peça contém vinte páginas. Nelas, Gonsioroski coloca, em uma mesma história, autor (Sófocles), personagens que fazem parte das tragédias Édipo-Rei e Antígona e também elementos advindos do folclore nordestino e representativos da sociedade representando, na peça, a necessidade de as injustiças serem denunciadas e reparadas. Servindo-se da

história de Édipo e sua desgraça familiar, Gonsioroski apresenta uma Antígona que, como aquela, não se submete e nem se amedronta frente aos poderosos e à possibilidade de pagar com a própria vida sua coragem e indignação. Na cena 1<sup>4</sup>, Vem dançar bumba meu boi!, há a presença de todas as personagens no palco. Os Maestro 1 e Maestro 2 apresentam a história, a começar por Sófocles, e narram aos espectadores que “[...] em terra brasileira, / Antígona nasce de novo, / e se foi grega guerreira, / aqui, vai treinar o povo.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 03). Na cena 2, Uma história de família, é deles, novamente, a incumbência de contar a tragédia de Édipo. “Laio, de Tebas, grande rei / e Jocasta, a rainha, / Tiveram um filho,... , (gay) / que era uma gracinha.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 04). Laio, Jocasta, Édipo, Tirésias, o Capitão, a Esfinge que, ao mesmo tempo, é a serpente encantada de São Luís, e durante o processo narrativo, atores vestidos com trajes e adereços nordestinos representam essa narrativa. Na cena 3, intitulada Os herdeiros, estão agora no palco somente os dois maestros. Sozinhos, e com uma linguagem bem característica, discutem em uma espécie de embolada: “pára logo de chorar! / tu é bezerro desvalido? / trata de se ajeitar! / bota esse rosto erguido! [...] Não se pode se tem fome, / fome de bucho ou de alma, / pra bucho matar se come, / pra outra se vê na palma” (GONSIOROSKI, 2001, p. 08). A cena 4, intitulada O crime, acontece entre Antígona e Ismênia, que tenta convencer a irmã a não seguir em frente com seu intento. Antígona não dá ouvidos a ela e cobre o corpo do irmão com uma toalha de renda branca. Aparecem o guarda e Creonte. Maestro 1 e Maestro 2 anunciam a traição de Antígona.

O julgamento é o título dado à cena 5. Creonte, Antígona, os guardas e os espectadores estão envolvidos. A quebra da quarta parede acontece, pois Antígona exorta o leitor/espectador a se manifestar: “e vocês, por que, não falam? / Será isso, o que querem? / Obedecer aos que os ferem, / Que às suas vozes calam?” (GONSIOROSKI, 2001, p. 13). Nas cenas 6 e 7, A esperança e a condenação e Defesa, surgem Hémon, Ismênia, o Promotor, Antígona e o Juiz. A Sentença de Antígona está decretada. Ao final da cena 7, Hémon discute com Creonte e, antes de Antígona ter sua língua cortada pelo carrasco, como o boi da história do boi bumbá, ela fala: “eu te batizo “Brasil novo” / com toda a sua formosura. / Só não te

---

<sup>4</sup>Os títulos das cenas, no original, estão em maiúsculas. Optou-se, neste texto, por colocá-las somente com a inicial em maiúsculas por uma questão estética.

dou nome próprio, / Porque ainda não és criatura.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 19). As últimas falas da peça são dos Maestros, que mais uma vez rompem com a quarta parede e se dirigem ao leitor/espectador: “tomara que tenham gostado! / Tentamos fazê-los pensar / Sobre o que lhes foi falado / e algum riso ofertar. / [...] Esse teatro, essa peça, / É feita pra São João / Só não sei se é uma promessa / Ou se é conspiração.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 19).

Fausto Fuser, em *Cantares para nossas Antígonas*, oferece ao leitor/espectador um texto que condensa partes do mito grego de Antígona, uma releitura da tragédia *Antígona*, de Sófocles, de depoimentos em vídeo de mulheres torturadas nos porões da ditadura durante o regime militar, canções feitas especialmente para a peça e outras já existentes e coreografias. O autor faz uso de estratégias, como a apresentação em vídeo de relatos de vítimas da ditadura e a construção de um texto rapsódico, por unir o épico, o lírico e o dramático de modo coeso, dando à peça uma forma híbrida, assim como o uso do mito e da tragédia vinculados a uma realidade política contemporânea. A peça possui onze personagens: Antígona, Ismênia, Rainha sem nome, Hemon, Tirésias, Gogo, Sentinela, Tenente Oberdã, Soldados, Creonte e o Coro.

Durante as vinte e seis cenas que compõem a peça, há quatro coreografias assim denominadas pelas indicações cênicas: Coreografia 1: O sepultamento proibido (inspirada na temática do texto da peça; Coreografia 2: O sonho do beijo (inspirada nos depoimentos); Coreografia 3: O enterro do sapato (inspirada nos depoimentos); Coreografia 4: Canção para Angel (inspirada na obra *Dos filhos deste solo*, na parte que narra o assassinato de Zuzu Angel). Fazem parte da encenação seis canções. Inicia-se pela canção *Quem é essa mulher*, de Chico Buarque. Ela abre a cena cantada e recitada pelo Coro/jogral. Acontece o primeiro depoimento em vídeo. A cena dois é aberta pela *Canção de Antígona*. Ela pergunta pelo irmão: “Antígona: Oh! Meu amado irmão / Aonde estás agora?” [...] (FUSER, 2002, p. 09) e revela que, mesmo sabendo que irá enfrentar forças tiranas, irá conduzir sua alma aos deuses que habitam sob a terra. A próxima cena apresenta a primeira coreografia e o texto contém apenas uma indicação cênica. As luzes se fecham sobre Antígona e fica no palco apenas o Coro. Na cena quatro acontece o primeiro estásimo da tragédia de Sófocles. O tom épico revela a história de Antígona, a que pertence ao mito, mas também todas as outras:

CORO: [...] Esta história canta Antígona  
 Todas as Antígonas, de todas as partes!  
 Que de Antígonas ouvem-se os prantos  
 Onde há tirania,  
 e onde se impõe a prepotência,  
 no vastíssimo império da exploração  
 do homem, e do seu trabalho,  
 por outros homens, desumanos. (FUSER, 2002, p. 12).

A cena cinco contém mais um depoimento em vídeo e na seis é cantada, pelo Coro, *A canção do campo*. Na próxima cena estão Ismênia, Antígona e a Rainha, que apenas observa o diálogo entre as duas irmãs. Antígona, desafiadora, revela que foi até o corpo do irmão para enterrá-lo. Ismênia mostra-se temerosa. Apesar de o momento recuperar a tragédia de *Antígona*, os elementos que circundam o diálogo entre elas são contemporâneos:

ANTÍGONA: Não está bem coisa nenhuma! Não vai comigo nunquinha, senhorita! Não vai mesmo! As coisas estão acontecendo a um palmo do seu nariz e você não enxerga nada, não vê coisa alguma!!! Quer mesmo saber? Aproveite sua bela sugestão – ah! As suas belas sugestões! – vá para cima você, e tome um belo banho você, senhorita, chame a manicura, faça depilação, pinte o seu cabelo e prepare a sua produção para a Festa da Purificação que o titio Creonte vai promover, logo, logo. (FUSER, 2002, p. 21).

A cena oito é aberta e fechada com *A canção do bom soldado*, cantada pelo Coro. A seguir há um depoimento em vídeo. Na cena dez acontece a coreografia 2, ao som de uma música de Beethoven. Na cena onze encontramos as personagens Tirésias, Hemon e Gogo, um bobo agregado da corte. O diálogo entre eles transita por problemas contemporâneos, tais como os donos dos diplomas nas universidades até o interesse de Creonte na morte de Polinices e Etéocles. A cena doze é composta pelas mesmas personagens, com o acréscimo de um sentinela, que, nervoso, relata a Tirésias que alguém havia ousado invadir as terras do palácio e enterrar o corpo que ali estava, sob vigilância de muitos guardas. A seguir, na cena treze, há um depoimento, e na quatorze uma canção e o nome dos desaparecidos

sendo ditos, como em oração, como quem desfia um rosário de preces. Na cena quinze é dançada a coreografia 3, ao som de uma música do leste europeu, *Estampie*. A cena dezesseis é composta por três soldados, o Sentinela, Antígona, que entra quase arrastada, Tirésias, o Gogo, Hemon, o Tenente. Corte. A cena dezessete contém três depoimentos em vídeo. A cena dezoito inicia-se e termina com a coreografia *Canção para Zuzu Angel*, acompanhada pela canção *Quem é essa mulher*. Na cena dezenove entram no palco Gogo e a Rainha, logo após Antígona, puxada por Gogo, e Ismênia. Todos querem convencer Antígona a fugir. A próxima inicia-se por Antígona acocorada aos pés da Rainha. Barulho de sirenes invade o espaço. Chega Creonte, dentro de um tanque de guerra. Entram Gogo, Hemon, Tirésias e Ismênia. O Tenente, ao ser chamado, também se apresenta. Creonte oferece a Antígona a oportunidade de capitular, casar-se com Hemon. Ela será invejada por todas as moças. Mas Antígona não cede:

ANTÍGONA: Não. Não sei quantas moças, no mundo, podem me invejar. Nem me interessa saber. Sei que amo meu primo, Hemon, o rapaz que é meu noivo, e quero me casar com ele. E se o seu pai é o rei, é ele quem me impede de enterrar o meu irmão. Então ele é o meu inimigo, a quem não desejo paz coisa nenhuma. [...] Quem me impede de enterrar meu irmão não pode ser meu amigo, nem nada meu! Eu não quero! E fique sabendo, pode ser o dia do meu casamento, minha noite de núpcias, eu saio e vou enterrar o meu irmão, outra vez! (FUSER, 2002, p, 49).

Das cenas vinte e um a vinte e seis não há mais depoimentos em vídeo nem coreografias. A última cena, a vinte e seis, é composta pelo Coro, quebrando a quarta parede, conforme indicação cênica:

(CORO canta, em pernas de pau, acompanhando os espectadores até a saída. A passagem de saída dos espectadores está “coberta” de imagens sugerindo – APENAS SUGERINDO – muitos corpos mortos. Os atores deverão oferecer aos espectadores um pouco de “terra” [saquinhos com arroz em casca] para jogar sobre os “corpos”, numa sugestão VOLUNTÁRIA, de “enterrar os mortos” das ditaduras).

Durante esse momento, o Coro canta: “Salve, / salve! / Da Grécia antiga, / Da Praça de Maio / E lá da Sé, / Salve as Antígonas / Que aqui se encontram / A

cobrar dos tiranos / Que aqui estão, / Repouso em paz / Na terra mãe / Aos que tombaram / Na dura luta, [...]" (FUSER, 2002, p. 55).

### 3.2 A HEROÍNA, OS CONFLITOS E SUAS CAUSAS

Recuperados os enredos das cinco peças, os próximos elementos a serem discutidos são a figura do herói e o modo como ocorrem os conflitos, nas releituras. Aristóteles (2003, p. 120) descreve os heróis trágicos como sendo aquelas personagens que "[...] não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna [...] nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna [...]". No que diz respeito ao caráter do herói, "primeiro e mais importante é que devam eles ser bons. E se, como já dissemos, há carácter quando as palavras e as acções derem a conhecer alguma propensão, se esta for boa, é bom o carácter" (ARISTÓTELES, 2003, p. 123). Por sua vez, Lesky (2010, p. 153) revela que, para o herói sofocliano, "[...] na incondicionalidade de seu querer, [para o qual] o condicionado, o ponderado e o cômodo parecem não só loucura, como também uma tentação a ser evitada". O autor descreve com exatidão uma heroína que compõe não apenas o texto do tragediógrafo grego, mas também as cinco releituras apresentadas acima. Essas Antígonas contemporâneas, assim como a mítica, não se deixam tentar pela ponderação, muito menos capitulam frente às ameaças ou temores. Elas simplesmente seguem em frente, porque fazem o que devem fazer, o que é preciso ser feito, independentemente do preço a ser pago. Seja enfrentando o Estado, os latifundiários, a covardia de seus pares ou seus próprios temores, as heroínas contemporâneas pertencentes às releituras e trazidas à vida pela revivificação da personagem mítica da tragédia grega assumem com maestria o papel para o qual foram criadas: o de sustentar, sobre seus ombros frágeis de mulher, a força e a coragem de que tanto necessita e carece a sociedade.

Sobre o conflito, na tragédia grega ele surge representado pelas mais diferentes formas. O passado *versus* o presente, as tradições em oposição à modernidade, os valores da *pólis* em detrimento das necessidades do indivíduo, para citar apenas alguns exemplos. Para Aristóteles (2003, p. 112), o caráter do herói, se revela por meio das decisões que toma, "[...] por isso não têm carácter os discursos do indivíduo, em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende, ou o qual repele"; ou seja, o leitor/espectador precisa conseguir prever, ao se

deparar com a personagem declarada herói ou heroína, pelo seu discurso, que este já se predispõe ao conflito e, assim, esse leitor/espectador deduz as ações que estão por acontecer. Ainda sobre o conflito, para Aristóteles (2003, p. 117) o terror e a piedade provocados no leitor/espectador originam-se das “[...] ações paradoxais [...]” colocadas em prática pelos heróis. São estas as ações que nenhum de nós praticaria, pois que não estamos no nível de heroísmo alçado por essas personagens. Nós as olhamos de baixo para cima, com uma visão de admiração, mesmo que piedosa e horrorizada por conta da ciência que temos do sacrifício que esse conflito exigirá dela.

Nas cinco releituras que recuperam o mito de Antígona, podemos perceber conflitos muito próximos uns dos outros em relação aos motivos que os deflagram. Nas tragédias gregas, os conflitos existem ocasionados por vontades legítimas que se chocam:

Originariamente, o trágico consiste em que, no círculo de uma colisão deste tipo, os partidos em oposição, tomados entre si mesmos, têm a justiça do seu lado. Mas, por outro lado, não podendo realizar o que há de verdadeiro e de positivo no seu fim e no seu carácter senão como negação e violação da outra potência igualmente justa, encontram-se, apesar de sua moralidade ou antes por causa dela, arrastados a cometer erros. (HEGEL, 1993, p. 521)

E sendo legítimas essas vontades, o conflito se autodestrói como contradição. "Quanto mais legítimo é o fim e o carácter trágico, tanto mais é necessário o desenlace desse conflito. Através dele, com efeito, exerce-se a justiça eterna sobre os motivos individuais e as paixões dos homens" (HEGEL, 1993, p. 522). Mas o que dizer do conflito nas releituras, quando, pelo menos neste *corpus* composto por Antígonas tão peculiares, as vontades não são, ambas, legítimas? Há sempre um lado mais fraco que deve, mas não quer, se submeter àqueles que buscam impor-se à força, por meio do controle do corpo e da mente de indivíduos que já nasceram sob o signo da exploração? Em *Aldeia Antígona* não há uma personagem chamada Antígona. As forças antagônicas contidas no drama representado pela releitura de Popoff instauram-se no conflito entre a vontade de dois coletivos. O primeiro, construído por um grupo de indivíduos que, mesmo movidos por interesses diversos, individualizados, acabam por se ver em uma situação que os obriga a agir. Do outro lado, encontramos personagens que vivem

da exploração e do exercício do poder de uns sobre os outros e precisam, de qualquer maneira, manter seus lugares nessa cadeia de relações sociais que sempre existiu entre os fracos e os fortes. O conflito acontece quando essas vontades se confrontam. Reescrevendo Sófocles, a família do oleiro morto quer enterrar seu corpo, que jaz sobre a terra insepulto, assim como aconteceu com tantos outros antes dele, para servirem de exemplo àqueles que, porventura, ousassem imitar seus atos, atos esses não declarados. Ideias de liberdade, algumas palavras escritas, mas nenhuma ação que possa ter provocado seu assassinato fica clara no decorrer do texto. Sabemos que é um processo, um fenômeno que vem acontecendo antes dele, que outros já morreram, mas exatamente o que provocou sua morte não é dito. E mesmo assim ele pode ser considerado o herói de Aldeia Antígona. Aquele que foi morto, que se deu em sacrifício por um ideal, pelo bem de uma coletividade, mesmo deixando para trás mãe, esposa, a promessa de filhos, uma irmã e um irmão. Ao final, a insurgência de toda a população da aldeia faz dela também um herói, agora coletivo. O oleiro é um herói morto que dá vida a vários heróis vivos. Antinomia.

Como entender esses heróis conforme o modelo de herói clássico? Nas tragédias o herói morre, mas ele participa da trama, ele existe como personagem vivo que age, representa ações, condiciona o conflito e tem sua vida extinta como forma de sacrifício. Para Aristóteles (2003, p. 124), “[...] tanto na representação dos caracteres como no entrecabo das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade [...]” e as personagens, por meio da narração, levam o leitor/espectador a entender e a considerar a morte do oleiro como sendo heróica, sacrificial e corajosa. Por sua vez, esse herói coletivo incorporado por toda a aldeia quando esta resolve ir contra o decreto de morte imposto à família do oleiro surpreende esse mesmo leitor/espectador. “[...] a herança transmitida ao homem por sua ascendência decide de vez por todas a sua natureza” (LESKY, 2010, p. 179). A aldeia, mesmo não tendo laços de sangue com a família do oleiro, junta-se a sua dor e parte para a luta. Composto por indivíduos comuns, sujeitos à covardia, à delação, ao egoísmo e aos impulsos vis que só uma vida de opressão e fome pode fazer nascer no homem, esse coletivo rebela-se.

HOMEM1: (animado pelo apoio do padrinho) É isso! Viver é muito mais do que a gente fazia. PADRINHO: (sempre em *off*) Abre a vida, homem! HOMEM1: Rasga ela! PADRINHO: Depois você borda. HOMEM1: (a mão em concha) Você pinta. PADRINHO: (a mão em concha) Costura. HOMEM1: (noutro tom) Amassa. PADRINHO: Suja. HOMEM 1: Mata. (POPOFF, 1982, p. 36-37).

Quem é Antígona, nesta peça? Antígona são todos, e nenhum. Ela vai sendo construída a partir do momento em que o segundo conflito instaura-se, com a ameaça de assassinato da família do oleiro. Há, ainda, um terceiro conflito, velado, que existe no palácio e está prestes a explodir por conta da revolta dos aldeões. A rainha terá de se casar com o patrão. É a aristocracia, falida, necessitando do capital burguês para se manter no trono. Dessa forma, podemos notar que o estopim foi aceso antes da peça iniciada e continua queimando mesmo depois de seu fim. O primeiro conflito inicia-se não com a morte do oleiro. Como na tragédia, a morte de Polinices é dolorosa para Antígona, mas insuportável é ter seu corpo insepulto. Na releitura a família do oleiro sofre com sua morte, mas a revolta vem à tona com a ordem que recebem de mantê-lo insepulto: “[...] MÃE: Logo vem a noite, a gente sai. É preciso cuidado. Eles estão de olho. IRMÃ: (ao Irmão) Você não tem medo? (o Irmão assente, constrangido) Não como eu. MÃE: Trabalha.” (POPOFF, 1982, p. 04). A partir daí deflagram-se ações que culminam em um conflito ainda maior, mas que não se resolve no final da peça. Esse fica em suspenso como que para provocar o leitor/espectador, como que para exortá-lo a fazer, ele mesmo, o seu próprio final.

Todos, e nenhum. As fraquezas, os vícios, o medo e a traição fazem parte da natureza de todos que habitam a aldeia, de todos os que são humanos. Antígona é a mãe, o irmão, a esposa do oleiro. Antígona é o padrinho de ressaca, a moça que deixa o filho morrer de fome, a mendiga, o velho, o moço, o homem. A mulher, a tecelã. Antígona não quer que a família morra, não quer que mais ninguém morra, mas matará, se preciso for. Antígona é Antígona pelo passado, mas, principalmente, por um futuro.

Em *Antígona no Bico do Papagaio* encontramos Joana Antígona. Ela quer enterrar o irmão, morto por jagunços por ordem dos posseiros. Esta Antígona talvez seja, das cinco analisadas, aquela que está mais abalada, a que, nem mesmo por um segundo sequer, considera a possibilidade de deixar aquele corpo sem um sepultamento. Ele não é seu irmão de sangue. Ele é seu amor. Seu companheiro de infância. E agora está morto e o cheiro de seu corpo em decomposição a exorta a fazer o que precisa ser feito.

Sem dúvida, o traço mais elevado de Antígona, a insolência sublime, na medida em que a loucura sagrada é o mais elevado fenômeno humano e, aqui, mais alma do que linguagem, ultrapassa todas as outras manifestações; e também é necessário falar da beleza do superlativo, porque a atitude, entre outras, também se baseia no superlativo do espírito humano e da virtuosidade heróica. (HÖLDERLIN, 2008, p. 85).

Esse é o conflito da peça. Sua desobediência deflagra uma série de acontecimentos que coloca em risco, inclusive, a autoridade do governador, pois forças que estão acima dele podem ser obrigadas a intervir, caso o incidente não seja resolvido. Talvez a desobediência seja o “gesto essencial” citado por Brecht (19- , p. 205) que une todas as Antígonas, a de Sófocles e as aqui analisadas nas releituras. Os conflitos só iniciam-se a partir de sua atitude intransigente, o seu “não arredar o pé”, o seu não demover-se, não capitular, independentemente das ameaças ou ofertas que lhe fazem. Antígona é destemida. Antígona tem febre. O cheiro de carne podre lhe provoca visões, sonhos.

JOANA ANTÍGONA: (DORME EM PÉ E SONHA) Vem, vem cá... João ta cuidando dos porco. Vem cá, mano – num cai no poço, não! Vem... segura firme no meu braço (ACORDA) Mano! Mano! (RODA DESESPERADA) Precisa de mim... o calor do meu peito... a força de minhas pernas... meu olhar de raposa... mano! Tá ai no escuro esperando?... Juro, juro e juro: vou lá e faço...vou lá e faço tudo que tenho direito fazer...os malditos que se danem nas profundas – vou lá, sim; tentei, uma, tentei duas, vou tentar mil até conseguir. (MOURA, 1986, p. 11).

O conflito, nas releituras, assume características diferentes daquelas anteriormente encontradas nas tragédias clássicas. Se nessas tragédias o papel do conflito era propagar a ação e a sua resolução, a conciliação e a sensação de apaziguamento produzida no leitor/espectador, acompanhados de um sentimento de justiça e a ideia de que os fins justificam os meios, nas releituras o conflito não necessariamente tem um fim. Nada está resolvido, solucionado. A morte de Joana Antígona nem serve de alento nem de lição àqueles que ficaram vivos sobre a terra, tão disputada. Tudo continuará como antes, mas essa situação de imobilidade social não condiciona a imobilidade daqueles indivíduos que trazem, dentro de si, o gérmen do inconformismo e da indignação.

O conflito inicia-se, normalmente não ocasionado por um único fator, mas sim por uma série de acontecimentos derivados de outras situações e dificilmente

encontra-se uma solução para ele, ao final da peça. Com *Antígona*, as peças contemporâneas que fazem parte deste *corpus* são, sem exceção, políticas. Abordam questões que envolvem poder, dinheiro, disputas agrárias, o direito sobre a vida e a morte do outro, o fraco. E não há solução para isso na contemporaneidade, não dentro de uma história que busque retratar a realidade, como ocorre com esses textos. Aqui, as personagens não são mais paladinos da justiça. São vítimas de um sistema fundado em valores opostos e legitimados pela própria sociedade. “Enquanto ainda existe, o conflito concentra-se efetivamente sobre pequenas coisas: as lutas das quais nascem o ‘trágico cotidiano’” [...] (SARRAZAC, 2012, p. 55).

*Antígona tropical* retoma o conflito do homem frente às questões da contemporaneidade, o conflito vivido pelo homem e entre os homens, pela sociedade, suas experiências, o desapontamento como consequência do retrocesso das relações humanas. Não há antagonistas, muito menos uma situação conflituosa concreta que se busca resolver.

Esse deslocamento do vetor conflitante, do seu eixo intra-ficcional para o eixo palco-plateia, possibilita configurar a relação entre o teatro e seus participantes (atores e espectadores) enquanto lugar de uma tensão estética e ética, que parece estar substituindo o conflito dramático tradicional em muitos textos cênicos e escritos da atualidade. (BAUMGÄRTEL, 2010, p. 04).

O viver é conflituoso. A construção do texto teatral mostra claramente isso: “o homem perdido na solidão emite gritos a fim de vencer o silêncio, e exhibe movimentos desordenados e correria vertiginosa para fugir ao silêncio e à solidão, com os gritos agudos tenta ser alegre” (MAIA, 1996, p. 171).

A ausência dos diálogos em *Antígona tropical* é entendida por esta peça se encontrar, conforme o que já foi escrito anteriormente sobre ela, dentro de um modelo de texto que Sarrazac (2002) define como obra híbrida. No texto de Reinaldo Maia, o leitor/espectador identifica esse hibridismo com facilidade:

Sugestão de coreografia: a atriz descerá por uma corda indiana [...].  
Atriz: O castigo nos ensinou a odiar a vida. [...]. Sugestão de coreografia: o Homem aprende a lutar pela sobrevivência. [...]. Atriz: “Fico cinco minutos na frente do papel em branco, buscando palavras [...]. Sugestão de coreografia: o estar só num mundo desconhecido.  
Voz-Off Masculina: “[...] aquele que não se inclina para as melhores decisões, e se abstém de falar e decidir, cedendo a qualquer temor, é um miserável” [...].” (MAIA, 1996, p. 170).

O belo animal de Aristóteles nem de longe é reconhecido nas estruturas contemporâneas sobre as quais o texto é erguido. O que se tem, no lugar dele, é um monstro que dá conta de representar o objetivo ao qual o texto se propõe, e se isso acontece, qualquer forma é válida.

Aos heróis das tragédias gregas cabe o dever de se debaterem contra os desígnios da fatalidade, do destino ou dos deuses, seja este o nome que quisermos dar àquilo que está marcado para acontecer. Antígona enfrenta Creonte. O obstáculo está personalizado na figura do rei. Quanto maior a força que Antígona põe nessa tentativa de ultrapassar esse obstáculo, maior força esse obstáculo ganha, como em uma espécie de retroalimentação. Mas, no caso da tragédia de Sófocles, por detrás de Creonte está um inimigo muito maior, que é a maldição que pesa sobre a família de Antígona, e contra essa maldição nenhuma força humana consegue lutar. O mesmo acontece, mas no nível do terreno, concreto e humano em *Antígona tropical*. Aqui não há um herói, mas também não há um conflito. Ou podemos dizer que ambos existem e são gigantescos em sua força e tamanho. E se alimentam um do outro. E se não há o conflito, pelo menos não nos moldes da tradição clássica, talvez esteja aí a explicação da ausência, também, dos diálogos na peça. Necessário para o estabelecimento e para a solução do conflito, em *Antígona tropical* o diálogo inexistente:

Voz-Off Fem.: “Dizer não à mentira. À cultura dominante, que os grandes meios de comunicação irradiam em escala universal e nos convidam a confundir o mundo com um supermercado ou uma pista de corrida, [...]”. Atriz: Na Grécia, Antígona morreu para enterrar seu irmão. Hoje temos que lutar para que os irmãos que caíram em combate não sejam enterrados, para não serem esquecidos. Voz-Off Masc.: Precisamos enterrar nossas antigas diferenças, nossas antigas crenças. Hoje a realidade transformou-se, o mundo é um só. [...]. (MAIA, 1996, p 172).

“À medida que o diálogo entra em decadência e se afasta do palco, instala-se, em seu lugar, aquilo que julgávamos ser a sua substância inalienável: a linguagem” (SARRAZAC, 2002, p. 138). O solilóquio e o monólogo acabam por representar, por meio de um discurso solitário, o isolamento do indivíduo, que, fraturado, fragmentado, dividido, anuncia esses estados também no silêncio de suas palavras.

Há séculos vem o homem digladiando com o próprio homem, iniciando e resolvendo conflitos, deparando-se com obstáculos cuja grandeza só mesmo heróis com características mitológicas como são estes, humanos, de carne e osso, podem tentar superar. Na contemporaneidade, não há proporcionalidade nos pólos de um conflito, como havia nas tragédias gregas. “Atriz: Na Grécia, Antígona morreu para enterrar seu irmão. Hoje temos que lutar para que os irmãos que caíram em combate não sejam enterrados, para não serem esquecidos” (MAIA, 1996, p. 172). Como podemos ver, o sujeito que se contrapõe ao lado em que os irmãos encontram-se caídos, ao mesmo tempo em que se mostra indefinido, inominado, está claramente demarcado, na contemporaneidade, como aquele que, ao contrário do que ocorria nas tragédias clássicas, não representa uma vontade legitimada pela lei, seja essa lei a dos homens ou a dos deuses, e sim a arbitrariedade e a injustiça.

Seja nas releituras que tratam de questões sobre terras, poder e dinheiro, seja nas que, como esta, são pautadas por niilismo existencial, encontramos obstáculos excessivamente grandes, fato que torna o herói dessas releituras uma figura excepcional, pois mesmo sabendo da luta vencida, ele a enfrenta, não esmorece e acaba por se tornar tão grande ou maior que o próprio obstáculo com o qual trava embate. Esse é o herói contemporâneo. Ao contrário do herói grego, ele não nega o homem, pelo contrário, ele o confirma.

O Gênesis, os mitos de Prometeu e Antígona, Lao Tsé, Chaplin, Flávio de Carvalho e Eduardo Galeano, textos que buscam revelar e entender o significado do homem sobre a terra, porém sem conseguir. Alguns desses textos são repletos de desencanto, outros estão carregados em tons de esperança, mas mesmo estando separados no tempo e no espaço, juntos mostram ao leitor/espectador a vida dos indivíduos sendo regida pelas condições econômicas e políticas e que estes encontram-se, independentemente de qualquer tentativa que venham a fazer na busca do contrário, em um total estado de alienação. *Antígona tropical*, quando faz a tecitura desses diferentes textos dando origem a um outro, estabelecendo um sentido entre eles, mas dando forma a um novo sentido, apontando para um significado diferente daquele que originou a releitura, estabelece a relação descrita por Müller (1984) apud Ryngaert (2013, p. 193) entre o clássico e o contemporâneo: “H. M. – Cada texto novo se relaciona com numerosos textos anteriores de outros

autores; ele também modifica o modo com que os olhamos. Minha relação com assuntos e textos antigos é também uma relação com um ‘depois’”.

*Antígona, o nordeste quer falar* carrega, no próprio título, a marca do conflito. Antígona quer enterrar o corpo do irmão morto em batalha e Creonte decreta a proibição do sepultamento. A releitura estaria caminhando de forma bem próxima à tragédia, se esta Antígona não estivesse inserida em uma situação da contemporaneidade, construída por meio de um texto demarcado por palavras e expressões que apontam para essa nossa época e se, paralela a essa história, não fosse contada, também, a trágica lenda do boi bumbá. O boi é Sófocles, é Antígona, são todos aqueles que precisam e devem falar, mas que não podem, por imposição dos que mandam, dos que têm poder. Neste texto a questão do gênero feminino está muito bem marcada: “ANTÍGONA: Minha saia é valorosa / Como é um par de calças / Eleger cravo ou rosa / É igual a excluir raças.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 11). Como podemos ver, há um conflito também existente na tragédia original, que é o embate entre os dois gêneros. Não que nas demais releituras de Antígona essa questão não esteja presente, mas aqui, em especial, a personagem deixa claro que ela honra o fato de ser mulher, e age em conformidade com a sua natureza valorosa de mulher, estopim para deflagrar o conflito: “ISMÊNIA: Existe lei, minha irmã / E os que a infringirem, / Os que a ela descumprirem, / Pagarão caro, amanhã. / ANTÍGONA: Antes vem as da minha alma, / As que existem em meu peito, / Se me ditam um malfeito / Não acatarei com calma.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 11). O conflito revela uma personagem com características muito próprias de uma heroína: a bravura e a capacidade de enfrentar seja que perigo for para fazer o que deve ser feito.

Também é interessante percebermos, em relação às Antígonas das releituras, que nelas nunca se confirma apenas uma forma de conflito. Quanto a essas formas, Pavis (2011) as descreve com sendo cinco e se constituem, conforme o autor, a partir da rivalidade entre personagens, seja por razões econômicas, morais, políticas ou morais, por duas concepções diferentes de mundo, por dilemas que ocorrem dentro da personagem, por conflitos de interesses ou pela luta moral ou metafísica do homem contra um princípio maior do que ele. Podemos concluir que Antígona é uma personagem intensa, demandando uma análise psicológica profunda que propicie um entendimento mais amplo das suas ações. Antígona é

uma heroína solitária. Tanto na tragédia quanto nas releituras ela escolhe a solidão. Mas assim como na tragédia, também nas releituras o vencido vence o vencedor. Tanto no texto quanto no espetáculo, leitor e espectador sabem que seu objetivo foi alcançado. A figura de Antígona eclipsou a de Creonte. A mulher, virgem, fraca, sem poderes conferidos pelo estado, sem armas a serem empunhadas deixou na testa do rei a marca indelével do fracasso, da derrota e da vergonha. Basta que vejamos de que modo sua história é contada nas releituras. Em nem uma única vez Creonte se beneficia do positivismo de seu decreto. O julgamento das eras é duro, e justo.

Não é suficiente que identifiquemos Antígona apenas como aquela heroína que busca enterrar o irmão porque assim a tradição religiosa determina. Ela tem personalidade. Há uma espécie de teimosia, talvez uma revolta. Não podemos esquecer do significado de família para Antígona. Ela perdeu seu irmão. Qual o peso das ações de Creonte em todos esses acontecimentos? Talvez o conflito que se inicia a partir do seu ato de desobediência seja, na verdade, um basta: “[...] ANTÍGONA: Sob seu túmulo, gritei / Não poderia aceitar / Chorar por ele e calar. / Não calo, não calarei / Mesmo com a língua cortada / Pois um poder, Catirina, / Se esconde em purpurina, / Mas tem alma condenada. [...]” (GONSIOROSKI, 2001, p. 18).

Feminista, anarquista, pacifista, mártir, valiente, modelo de desobediência civil, gran revolucionaria, rebelde com o sin causa, hermana, religiosa..., cada uma de estas definiciones han acompañado el nombre de Antígona. En palabras de Steiner, de lo que no cabe ninguna duda, es de quel el mito Antígona reúne las principales constantes de conflicto en el ser humano. (FOLGUEIRAS; HURTADO, 2013, p. 05)<sup>5</sup>.

Percebe-se, nas releituras, um tipo de deslocamento sofrido pelo conflito, conforme anuncia Baumgärtel (2010), próprio dos textos teatrais contemporâneos. O conflito existe entre as personagens, mas ele também acontece entre personagens e leitor/espectador, visto que ele, ao se colocar no lugar da personagem, tem

---

<sup>5</sup> Feminista, anarquista, pacifista, mártir, valente, modelo de desobediência civil, grande revolucionária, rebelde com ou sem causa, irmã, religiosa..., cada uma dessas definições tem acompanhado o nome de Antígona. Nas palavras de Steiner, o que não causa dúvida é que o mito Antígona reúne as principais razões do conflito no ser humano.

provocada em si uma tensão ética que produz o efeito de distanciamento defendido por Brecht como necessário ao teatro.

*Cantares para nossas Antígonas* poderia ser considerada uma elegia, mas não é. A peça não fala sobre a morte, e sim sobre a vida. A vida que se pretende lembrar, os vivos que precisam retornar à terra sob a forma de memória, relato e saudade. O conflito da peça se revela por meio de inúmeras Antígonas, ficcionais e reais saídas da tragédia de Sófocles e das inúmeras tragédias provocadas pela ditadura no Brasil, que buscam sepultar os corpos de tantos irmãos Polinices. Mas talvez a solidão seja a marca da heroína fictícia e a de todas as outras, reais, que se postam como em forma de oração a relembrar seus mortos no texto de Fausto Fuser.

Antígona sofre com a sua solidão; mas ela exigiu-a desde o início, e ela aceita-a com firmeza. Lamenta-se, mas avança: para a morte resolutamente. Dito de outro modo, o sofrimento que nasce desta solidão representa ao mesmo tempo a condição e a consequência da coragem heróica. É o inverso da grandeza. (ROMILLY, 2013, p. 93).

Essa solidão do herói, conforme descrita por Romilly, no caso da Antígona clássica, e também na contemporânea, pode ser comprovada por meio do processo de afastamento que a heroína sofre, pouco a pouco. Na tragédia de Sófocles ela busca o apoio da irmã. Ismênia se acovarda, se recusa a tomar parte nos planos de Antígona, que imediatamente se fecha em si mesma. Sabe que só pode contar com sua própria determinação. Na releitura, Ismênia também tem medo

Algun dos nossos irmãos te perguntou se devia ter ido para a luta, ou não? Qual dos dois tinha razão? Você sabe? Aquele que está no túmulo de mármore, entre as flores do jardim, ou aquele da colina, mal-cheiroso e despedaçado? [...] Não Antígona! Atrevida, insensata irmã. Somos fracas, não temos força para mudar o mundo. Temos apenas que sobreviver. Testemunhar, caladas, toda essa injustiça. (FUSER, 2002, p. 20).

mas esse medo não contamina a vontade de agir de Antígona, pois “o pensamento de pessoas medíocres, que querem segurança e a preservação da vida a todo custo, surge como uma sedução para as grandes figuras trágicas que assumem a luta, na qual não se trata da existência, mas da dignidade do ser humano” (LESKY,

2010, p. 166). Sua condição de heroína faz com que essa vontade seja impulsionada por uma necessidade. “Desde que um indivíduo se empenha numa opção, que se decide, qualquer que seja o plano em que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autômato que se manifesta em atos [...]” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 26). Antígona inicia sua participação na tragédia de Sófocles como a sobrinha de Creonte, a irmã de Polinices, aquela que, um dia, foi a filha de Édipo. Nas releituras sua figura é completamente anônima, misturando-se as de outras personagens. Tanto no texto clássico quanto nos contemporâneos, seus traços de heroísmo só surgem quando o conflito evolui a um grau cuja intensidade não permite que as coisas continuem como estão, ou como sempre foram.

Essa tensão, essa eletricidade criada pelo confronto entre as duas vontades opostas exige da personagem que ela assuma qual caminho seguir, caminho este com bifurcações formadas, por um lado, pela sua liberdade e, por outro, pela necessidade de aceitar o conflito que, independentemente de qual seja o resultado, a levará à morte. Esse sujeito trágico das tragédias equipara-se, séculos depois, ao sujeito trágico da contemporaneidade, pois a obrigatoriedade de uma tomada de decisão sempre acompanha o ser humano. Dos mitos gregos até o século XXI, é preciso tomar partido, assumir posições, fazer escolhas que muitas vezes não são pautadas pela razão, mas sim pelo desejo, vontade ou necessidade. Seja o nome que o homem contemporâneo dê para isso, hoje e sempre é e será preciso agir.

A ação da peça, conforme descrito no enredo, corre paralela com o relato em vídeo das mulheres: “Bem, eu fui presa, eu estava grávida quase no sétimo mês de gravidez, mesmo assim eu fui torturada, choque, espancamento, várias ameaças de morte e situações do tipo – ‘você vai morrer num acidente de carro’, [...]”. (FUSER, 2002, p. 08). Na ficção, temos uma Antígona que aciona o conflito quando ousa desobedecer ao decreto real de seu tio, Creonte:

ANTÍGONA: E eu vou enterrá-lo, quer o meu noivo aprove, quer não. E se ele for contra, que pena, acabou-se. À morte de meu irmão, somarei a morte do meu amor por ele, que é imensa. Não porque é príncipe. Isso pouco me importa. De sangue nobre não posso ter inveja, ora essa! [...] Eu vou, sim, contar ao meu noivo onde passei a noite, e o que fiz, e a minha corrida disparada, sob os olhos mortos de espanto dos guardas apalermados... E digo a ele que vou voltar à colina, nesta noite, fazer a mesma coisa. Só que, agora, não saio mais correndo sem enterrar meu irmão. (FUSER, 2002, p. 20).

Nos depoimentos, o conflito é deflagrado a partir do momento em que aquelas mulheres se mostram, em vídeo, para pessoas estranhas, à plateia, alheias às situações vividas por elas e seus parentes, e relatam acontecimentos tão dolorosos, tão íntimos. Mais uma vez temos aqui, além do deslocamento do conflito do seu eixo intra-ficcional para o eixo palco-plateia, também diferentes formas de conflito que se instauram em momentos diferentes. Há o conflito entre Ismênia e Antígona, entre um homem e uma mulher, entre o humano e o divino, entre a tradição e a lei positivada da *pólis*, entre Creonte e Antígona, entre Creonte e Hémon, Entre Creonte e Tirésias, entre estar morto insepulto, entre estar viva sob a terra. E todas essas vontades que se contrapõem e originam conflitos nascem por questões éticas que envolvem as personagens, porque, conforme Romilly (2013, p. 83), “[...] não há entre as peças de Sófocles conservadas uma onde não seja apresentado, com toda a sua força, um problema de ordem ética, encarnado nas personagens.”. Mas percebemos que, se na tragédia clássica Creonte e Antígona são personagens cujas vontades devem ser consideradas legítimas, pois só assim o trágico se instaura, nas releituras o elemento trágico permanece, mas centrado em outros fenômenos. Essas releituras acabam sendo sintomas de um mal mais profundo. O individualismo, o homem como objeto de consumo e exploração, as relações esvaziadas, a violência servindo de anteparo à invisibilidade, o desencanto e a fragmentação social são traduzidos por textos que precisam também ser compostos de modo fragmentado para poderem dar conta de expressar essa realidade contemporânea que a tragédia, em sua forma clássica, não alcança mais. A dicotomia entre os vivos e os mortos existente na *Antígona* de Sófocles desloca-se, nas releituras, para a dicotomia entre os vivos e os vivos. Romilly (2013, p. 85), ao descrever o conflito existente na tragédia clássica de Sófocles, consegue representar também a releitura:

Diz-se que o conflito de Antígona contra Creonte representava o dos deveres familiares contra a razão de Estado. É e não é verdade. Porque Creonte, que é autoritário e orgulhoso, não age pelo bem do Estado – acabará por reconhecê-lo. E Antígona combina na sua decisão uma parte do sentido familiar com uma parte de simples humanidade e muito de religião. Mas todos estes pares de deveres: família e Estado, humanidade ou autoridade, religião ou respeito pelas leis, formam todos os conflitos que Sófocles, nalgumas cenas, apresentou, vivos, diante de nós.

A condição humana nos obriga a trilhar caminhos em busca de respostas, mesmo que finitas. Encontramos, nos grandes temas das tragédias gregas, questões reveladoras dos problemas da nossa existência que deixam a descoberto incertezas, nos obrigam a continuar a procura por respostas e nos encorajam na busca de nossas identidades. O entendimento do trágico antigo é apenas uma parte desse caminho, mas grande responsável pelas inúmeras interrogações que fazemos a nós mesmos sobre nossas ações, limites, equívocos, acertos e erros.

### 3.3 IMPLICAÇÕES DA AÇÃO, DO TEMPO E DO ESPAÇO NAS RELEITURAS DE ANTÍGONA

As possíveis rupturas com o modelo clássico estão, principalmente, na forma como o autor tece as palavras, costura o enredo, alinhava as várias camadas que se entrecruzam de forma complexa e rompem com a linearidade, tanto no que diz respeito ao repertório permeado por reflexões, textos e linguagens diferentes quanto com as unidades internas do texto. Ação, tempo e espaço, nos textos que compõem este *corpus*, estão, a todo momento, sendo transpostos, desafiados, reinventados assim como são reinventados os cotidianos do homem contemporâneo. Essas são as marcas da contemporaneidade do texto dramático. Somos sujeitos de ações modelares e modalizadas por regras de unidade que não mais conseguem representar, nem de longe, a incoerência e o paradoxismo do tanto e do tão pouco que vivemos

Pavis (2011) define a unidade de ação dramática clássica como sendo “[...] quando toda a matéria narrativa se organiza em torno de uma história principal, quando as intrigas anexas são todas ligadas logicamente ao tronco comum da fábula”. Sobre a unidade de lugar, só é permitido que a ação se passe em um lugar cujo olhar do espectador alcance ao passo que a unidade de tempo é aquela cuja ação não ultrapassa vinte e quatro horas. Sabemos que essas regras estão contidas nos preceitos veiculados na *Poética*. É por meio da descrição que Aristóteles faz do que ele considera um modelo de tragédia que muitos tragediógrafos compuseram suas obras, mas a contemporaneidade veio para demarcar mudanças, tanto de conteúdo quanto de forma. A regra das três unidades, ação, espaço e tempo foi quebrada. Sarrazac (2002) já teria dito o que as releituras comprovam, que é preciso dizer coisas novas utilizando, para isso, de novas formas.

Em *Aldeia Antígona*, a ação acontece em três lugares diferentes. Na praça da aldeia, no momento de uma festa anual: “PADRINHO: A festa... Inda há pouco nesta praça corria sangue. Pingava do corpo do oleiro. É. Inda há pouco isso havia.” (POPOFF, 1982, p. 03); em um salão do palácio: “GENERAL: Agora vai. E avisa a guarda: ai dela se não pegar quem roubou o pedaço do corpo!” (POPOFF, 1982, p. 16); e na casa do oleiro morto: “IRMÃ: Tão vigiando. Não gosto. Em todo lugar é assim? / MÃE: O Quê? / IRMÃ: Eles. Mandam matar e ainda vigiam a família do morto.” (POPOFF, 1982, p. 03).

A estrutura da peça está dividida em doze cenas e quatro quadros. Os quadros possuem o chamado “tempo ideal”, conforme indicação cênica do autor. Nesses dois tempos ideais há sempre um monólogo contendo a presença do oleiro morto no discurso da personagem. Ora esse tempo ideal se passa entre ele e sua irmã, ora entre ele e seu irmão.

IRMÃ: [...] Pede, Irmão! Isso eu sei fazer. Pede. Mas sair de casa pra roubar o teu corpo... Tenho medo. Roubo o teu corpo e me matam. E filhos? Não vou ter? Marido? Casa? Espera! A morte não dói nos outros, Irmão. É nele que ela dói. Não é na mãe, na tua mulher. Na gente ela passa. Só fica um buraco. Pra quem tem tantos... [...]. (POPOFF, 1982, p. 05).

IRMÃO: [...] Irmão... Êta palavra doce! Você ri. Falo sério! É palavra que desmancha feito os suspiros da mãe. Não é? TCHIBUUM! Cai friazinha no estômago, lava a alma. Quer saber de uma coisa? Eu morro com você. Não, não tem conversa. E tem mais: é você que chama a morte. Ela não é xereta? Então. Diz pra ela não se acanhar. Não chama? Chamo eu. Vem, morte! Vem buscar quem ama. Mas vem dançando, vem bonita. E aproveita e mostra pra Aldeia o que quer dizer Antígona. [...] (POPOFF, 1982, p.17).

Já as cenas ocorrem por vezes no tempo presente, por vezes no tempo passado, marcadas pela indicação cênica de um *flashback*. Essas passagens em *flashbacks*, assim como as acontecidas no tempo ideal, são construídas por ações diegéticas e miméticas e podemos ver, nesse momento, mais um confronto entre a tragédia clássica e o drama contemporâneo. Aristóteles (2003, p. 110) definiu tragédia como sendo “[...] [ imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante actores [...] imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam [...]”. Na releitura de Popoff o leitor/espectador

encontra tanto a mimese quanto momentos épicos e diegéticos. Há o ator que imita, que representa a cena: “MULHER 1: Eu não vou mais ligar quando você bebe. E depois você prometeu que desta vez a gente reagia. O povo precisa de você (POPOFF, 1982, p. 18)”, mas também há os acontecimentos trazidos à cena por meio da narração, ou seja, a remissão a acontecimentos extra-cênicos: “VELHO: Aí eu chamei um menino e disse pra ele: “Quer?” Primeiro ele me olhou com desconfiança. Depois perguntou: “Posso viajar no arco-íris com ela?” Eu respondi: Vai, peste!” (POPOFF, 1982, p. 11).

Sobre a ação ser una, – pois conforme descreve Aristóteles (2003, p. 115), “[...] o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas [...]”, de forma que permitam e que se desenvolvam a fim de que se suceda “[...] o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade.” (ARISTÓTELES, 2003, p. 114), – o que encontramos em *Aldeia Antígona* é uma série de ações cujas relações não estão, diretamente, ligadas entre si, mas que se entrelaçam e revelam uma realidade. A presença da moça, seu filho morto, o pato que precisa ser vendido e a máquina para melhorar o rio, por exemplo, são elementos que, caso não existissem, não fariam falta ao enredo, mas estão ali porque, juntos, acabam por representar uma situação de opressão, exploração e fome pela qual passam as personagens. Já o sacerdote, a rainha, o general e o patrão representam, estando juntos, os poderes divididos entre a religião, o Estado, o controle positivado pela lei e o capital e que, ao final, capitulam diante de um grupo de indivíduos que não consegue mais viver a morte, estando vivos:

HOMEM 1: Padrinho tinha razão: destino não vem pronto, embrulhado em papel de bala.

MULHER 1: A gente tava morrendo e não sabia.

HOMEM 1: Chegou a hora, gente: de abrir nosso caminho. Não vai ser fácil. Tomar caminho é difícil. A gente pode ficar na metade, ou não sair do começo. E daí? Que caminho a gente conhecia até agora? (POPOFF, 1982, p. 36).

A ação final da peça acontece no palácio. Diante da tomada de decisão da aldeia, os fortes capitulam. Aqueles que antes nunca tinham sido enfrentados, que puniam com a morte quaisquer manifestações contrárias as suas ordens, sentiram, enfim, que era preciso uma mudança de postura que os mantivesse, ainda que parcialmente, no poder:

RAINHA: Bobo! Você não pressente que de agora em diante as rebeliões serão contínuas? Solte os cavalos sobre essa e a segunda será pior. (dói-lhe a cabeça) Ai!

SACERDOTE: (entra, apressado) O meu documento já está pronto. Contém uma substancial mudança na minha política. É época de plantio, renovação.

GENERAL: De gandaia e desrespeito?

SACERDOTE: Já me decidi: Começo indo ao povo. Convocarei alguns auxiliares e dividirei a comunidade em grupos. É tempo de nova catequese. (POPOFF, 1982, p. 38).

*Antígona no Bico do Papagaio*, das cinco peças que reescrevem a tragédia de Antígona, talvez seja a que mais se aproxime da regra das três unidades. Todas as ações giram em torno do conflito que se estabelece entre duas vontades, a de Joana Antígona, de enterrar o corpo de seu irmão, e a dos jagunços de obedecer à ordem dos posseiros e manter o corpo insepulto. Os movimentos que circundam a ação principal são gerados por ela, iniciam-se a partir de e terminam com a decisão de Joana Antígona. “JOÃO: Eu queria, eu queria. JAGUNÇO: Ver o corpo dele? JOÃO: Um tempinho de nada – num faz mal a ninguém!” (MOURA, 1986, p. 03). Esse acontecimento é determinado pela ação principal, porque a personagem, por sua própria vontade, não quer se deparar com o corpo insepulto. Isso lhe causa pavor e repugnância. Mas João sabe que Joana Antígona, por quem é apaixonado, irá lhe cobrar isso. Ela espera que ele vá até lá e faça o que precisa ser feito, afinal, isso é papel de homem. Mas ele falha. Temendo por sua vida, foge debaixo das ameaças dos jagunços.

Joana Antígona surge apenas na cena IV. Está triste pela perda do irmão, mas ao ver João o abraça, certa de que ele, como “[...] macho bravo (MOURA, 1986, p. 04)” conseguiu jogar terra sobre o corpo do morto. Diferentemente da Antígona de Sófocles, que respeita os deuses e se põe em sacrifício por conta da tradição, esta Antígona de Gilson Moura é contraditória em sua crença. Há momentos em que esbraveja contra os céus, bradando não acreditar mais em Deus e, em outros, clama por sua misericórdia. Essa incoerência deve-se por conta de toda a dor, abuso e sofrimento pelo qual está passando e marca, também, uma dualidade típica do homem contemporâneo. A fé não se sustenta, sozinha, frente à crueldade dos homens:

JOANA ANTÍGONA: E deus lá escuta as vozes sofridas dos filhos cá do chão! As dores, gritos de dor, o aço cortante nas carnes... ...ai, ai, irmão querido, ai! Insepulto... ... ..Ninguém faz nada, ninguém faz. [...] O que foi, João – nem dá para reconhecer o rosto? Maltrataram e maltrataram – Malditos, amaldiçoados da Terra! (GRITA) Deus! Deus vai acabar com vocês! Deus vai destruir com ferro e fogo – como destruíram meu doce querido irmão (CAI SOBRE O CORPO DE JOÃO) ai, ai, Deus, Ai: esperança! Ai, caridade! Ai, fé em Deus e fé nos homens de boa vontade. (MOURA, 1986, p. 04).

As cenas ocorrem no curto espaço entre o entardecer de um dia e o amanhecer de outro. Joana, ao saber que João não conseguiu enterrar o cadáver, decide que ela mesma irá fazê-lo:

[...] Nenhuma cabeça tem valor quando não ta segura no topo. A cabeça que curva... curva uma vez, curva eternamente e pisam e pisam, eternamente pisam, eternamente. [...] Enterrado, não! Morto, sim! Entende, João, entende uma alma dolorida. Esse mesmo chão aqui onde a gente pisa, esse mesmo chão era bom para abrir e enterrar a mim que viva estou se não cuido de sepultar aquele que vi aqui comigo, saltante, juntando gravetos, na antiguidade da criança que em mim existe junto a Ele. (MOURA, 1986, p. 05).

Quando finalmente ela consegue chegar, na cena final, protegida pelo escuro do amanhecer, até próximo ao corpo do irmão, as cercas elétricas a impedem de se aproximar. As indicações cênicas dessa última parte trazem várias referências à passagem de Jesus carregando a cruz e caindo por três vezes ao caminho do calvário, e também à negação de Pedro antes de o galo cacarejar anunciando o dia. Ao final, prestes a morrer, Joana Antígona ainda balbucia:

JOANA: Mano! (ELA SE JOGA NO CHÃO) Mano, Mano (JOGA TERRA EM ALGUM PONTO PERDIDO. CAI A TERCEIRA VEZ).  
 BONECA-MÃE: (NARRA A TERCEIRA QUEDA).  
 JAGUNÇO: (AINDA ANTÍGONA A SE ERGUER) Moça, tenha juízo. Não passe da corda.  
 JOANA ANTÍGONA: Não sou mais eu sozinha.  
 JOÃO: Sai do reino das trevas.  
 JOANA ANTÍGONA: sou todas as Antígonas do Universo.” (MOURA, 1986, p. 21).

A fala de Joana Antígona, acima, em uma releitura que faz uso do mito de Antígona na tragédia de Sófocles, as várias vezes em que o nome de Deus é citado e as muitas referências às passagens bíblicas, como as quedas de Jesus a caminho do calvário e a negação de Pedro revelam um texto que caminha para longe do mundo pagão em direção a um mundo cristão, no sentido contrário daquele traçado

por Nietzsche em seu livro *A genealogia da moral: uma polêmica* (1998), em que o autor considera o politeísmo e o paganismo privilégios e o monoteísmo como algo modelador de uma verdade única. Para Nietzsche, o cristianismo diverge e se opõe à cultura grega antiga, pois se nesta última os deuses são a própria natureza e há o erotismo e a cultura do corpo, no cristianismo Deus é uma figura distante e o homem encontra-se dividido entre a castidade, o pecado e a culpa.

Em relação ao espaço, não há indicações cênicas que apontem mudanças. Todos os diálogos acontecem em um mesmo campo, mais próximo ou mais afastado do lugar onde está o corpo, cercado e protegido pelo jagunço. São apenas cinco personagens e algumas vozes em *off*, que em um determinado momento da peça, na cena V, travam um diálogo ambíguo:

VOZ: (GRITADA): ... discutir, discutir, quanto mais melhor pro assunto. Meter a boca no mundo!

OUTRA VOZ: Pára o grito, parece doido. Ganha o quê gritando?

VOZ GRITADA: É que a garganta ta ferindo de quinhentos!

OUTRA VOZ: Não mete cruzado nisso.

VOZ GRITADA: Mil e quinhentos, o descobrimento! (MOURA, 1986, p. 04).

Sabemos que o Plano Cruzado aconteceu em fevereiro de 1986, sob o governo do então presidente José Sarney. Há aí uma demarcação espaço-temporal, como também há na referência feita ao descobrimento do Brasil. Mil e quinhentos anos de gritos contidos nas gargantas feridas pela sistemática manifestação de poder dos poderosos sobre os oprimidos. Mil e quinhentos anos de exploração, demarcação e posse de terras, desigualdade nos direitos e injustiça para todos.

*Antígona no Bico do Papagaio* não se restringe a obedecer a regras clássicas como a unidade de ação, tempo e espaços, pois mostra suas características contemporâneas em outros elementos, como o tema da disputa agrária, que caminha em paralelo com a tragédia de Antígona, e o efeito de distanciamento que essa história do passado nacional recente – por tantos anos proibida de ser contada pela censura imposta pela ditadura – provoca no leitor/espectador.

O texto de Reinaldo Maia é, dentre os cinco aqui analisados, facilmente o mais pós-dramático de todos. Se *Antígona no Bico do Papagaio* é a peça que mais se aproxima da regra das três unidades, *Antígona tropical*, por sua vez, é o texto que mais se distancia dela. Sua estrutura não se encaixa em nenhum modelo de bases clássicas, a não ser pelas breves referências às tragédias de Ésquilo e Sófocles. Mais do que qualquer outro reunido no *corpus* desta pesquisa, ele confirma a tese de que “o texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena” (RYNGAERT, 2013, p. 05).

O leitor/espectador desavisado que pretenda desvendar este texto tomando como base a tragédia de Sófocles, mesmo que antecipando nuances de contemporaneidade nele, conforme o subtítulo deixa antever, irá, no mínimo, se sentir incomodado. E talvez seja esta a intenção do autor. Não há diálogos. O texto é composto por monólogos e momentos diegéticos, remetendo a “[...] uma dramaturgia que se assuma como sistema artificial e prática significativa [que] ‘exibirá’ a produção da ficção, o trabalho de elaboração da fábula e não contará com a identificação do ator; ela sublinhará os efeitos narrativos da diegese” (PAVIS, 2011, p. 97). Não há “uma história que se conta” e sim “uma história que se vive”, a nossa, a dos indivíduos com a respiração suspensa entre um bater e outro do coração. O que a contemporaneidade tem feito com esse sujeito que está, cada vez mais, indiferente ao que acontece a ele mesmo e aos demais? “O homem aprende a lutar pela sobrevivência. A solidariedade a que estava destinado se transforma em competição desesperada pela vida” (MAIA, 1996, p. 170). Não há UM tempo, nem UMA ação, nem mesmo UM espaço. Tudo está dilatado e comprimido pela diegese, mas apesar desse rompimento com as regras derivadas de Aristóteles, o repertório primevo acaba sendo sempre o ser humano, seus anseios, desejos e limitações.

Poderíamos perguntar o porquê de um texto como *Antígona Tropical*, que aborda questões tão contemporâneas e com um formato tão pós-dramático, ainda assim usar como mote tragédias clássicas. Acontece que, conforme Ryngaert (2013, p. 43), “[...] o público de teatro está pronto a compreender a menor alusão ao que ele vive quando assiste à representação de textos antigos ou de dramaturgias fundadas na sutileza”. Quando encontramos personagens como Antígona, Prometeu, Édipo ou Medeia, seja em que contexto for, independentemente do formato que o dramaturgo dá ao seu texto, imediatamente reconhecemos, ali, um problema que faz parte da

sociedade desde seus tempos mais remotos. Nosso inconsciente coletivo está impregnado de arquétipos, de imagens primordiais impressas em nossas mentes e a elas recorreremos quando nos depararmos com essas releituras, mesmo sem qualquer referência à tragédia de Sófocles ou a Creonte, mas que o leitor consegue identificar em decorrência dos vários signos contidos na obra: “[...] aquele que não se inclina para as melhores decisões, e se abstém de falar e decidir, cedendo a qualquer temor, é um miserável. Quem preza a um ser humano mais do que à própria pátria, esse merece desprezo! (MAIA, 1996, p. 170)”. Na tragédia clássica de Sófocles podemos encontrar a passagem original, que é a fala de Creonte, logo no primeiro episódio. O rei dirige-se aos cidadãos de Tebas:

CREONTE: [...] Para mim, sempre considerei e considero ainda hoje miserável o governante duma cidade que não se inspire nos mais sábios conselhos e que, receoso, conserve a boca fechada. Mais: aquele que prefere à sua pátria um amigo, mais abjecto ainda me parece”. (SÓFOCLES, 1992, p. 22-23).

Podemos perceber claramente a proximidade existente entre os dois excertos, mas, apesar de a releitura se afirmar como tal em seu paralelismo com a obra de Sófocles, ela contém, por si só, significados que fazem sentido ao homem moderno, porque tratam de questões que também dizem respeito à contemporaneidade. Isso é possível tendo em vista o fato de essa releitura estabelecer, como eixo temático, questões que acompanham o indivíduo e provocam, nele, dúvidas que, independentemente do passar das eras, são sempre imprescindíveis de serem solucionadas, e fazem parte da essência do indivíduo, esteja ele dentro de um palácio ou em um bar, seja ele um rei ou um homem simples, vivendo seu cotidiano repleto de acontecimentos banais. E essa apropriação de temas, excertos e textos escritos pelos homens no decorrer dos séculos acaba por formar um grande texto que revela, quando estendido, algo como uma paisagem, um desenho do que foi e para onde caminha a vida desse homem. Sobre isso escreve Vitez apud Ryngaert (2013, p. 65):

Pois concebo o conjunto de textos que foram escritos até agora, ou os que estão sendo escritos no instante em que estou falando, como um gigantesco texto escrito por todo o mundo, por nós todos. O presente e o passado não são muito distintos para mim. Não há, portanto, nenhuma razão para que o teatro não possa se apropriar dos fragmentos deste texto único que é escrito por pessoas, perpetuamente. (VITEZ *apud* RYNGAERT, 2013, p. 65).

Ação, tempo e espaço. Como obedecer fielmente a esta regra das três unidades, quando o que se quer construir é um texto que aborde questões tão múltiplas quanto aquelas contidas na peça de Gisa Gonsioroski? Sabemos que a forma clássica não impossibilita novos questionamentos temáticos, mas uma releitura, por si só, já remete o leitor/espectador a três tempos distintos, o tempo da tragédia na qual o texto se fundamenta, o tempo das personagens, contemporâneas, pertencentes a um cotidiano muito mais próximo desse leitor/espectador do que estavam os mitos gregos e o tempo do leitor/espectador. Em particular, neste texto, outra questão que a autora aborda é a riqueza da cultura nordestina, e “quando tratamos de literatura, o caso mais comum é aquele em que o regionalismo de alguma maneira aspira a estabelecer uma correlação entre um suposto referente (a região) e sua representação literária” (JOBIM, 2013, p. 21).

Dessa maneira há, em *Antígona, o nordeste quer falar*, duas ações que caminham paralelas: aquela que decorre da tragédia de Sófocles, *Antígona*, composta por momentos diegéticos, quando o Coro, formado por Maestro 1 e Maestro 2, narra a história do mito de Antígona, a começar por Édipo: “Maestro1: Édipo foi Coroado / E Jocasta, a rainha / Viúva de um assassinado / Recasando se aninha” (GONSIOROSKI, 2001, p. 07). Esse Coro é o responsável pelo fio temporal que une todos os acontecimentos, os narrados e os representados, por conduzir toda a história, desde o passado de Antígona, a presença de Sófocles como autor da tragédia – “MAESTRO 1 [...] Rir era a escolha certa / ou quem sabe era chorar? / Sófocles já era alerta / Sabia por onde andar” (GONSIOROSKI, 2001, p. 03) –, a desgraça de Édipo – “MAESTRO 1: mas o que está traçado, / O que tem que acontecer, / Por ninguém será mudado / É bom ninguém se esquecer, / MAESTRO 2: Com a ordem não cumprida, / O menino foi crescendo. / E adulto, numa briga, / Matou o pai, não sabendo” (GONSIOROSKI, 2001, p. 05) – até a morte de Polínicês, a desobediência de Antígona e seu assassinato: “MAESTRO1: A notícia ganha vida

/ e assim nasce a confusão / MAESTRO 2: Foi Antígona, escondida / Que assinou a traição.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 12).

Em relação à unidade do tempo, esta também não foi respeitada pela autora, pois na peça podemos considerar que são três os tempos das ações: o tempo do mito, em que é narrado o mito de Édipo; o tempo de Sófocles, como autor de tragédias; e o tempo da releitura de Antígona, acontecido nos festejos juninos pertencentes ao folclore do Nordeste do Brasil. “A relação entre discurso literário e identidade nacional, por mais que possa parecer natural e inevitável, é uma construção histórica relativamente recente” (COUTINHO, 2013, p. 28), e essa relação confere sentido ao texto e leva o leitor/espectador a se identificar ainda mais com o que lhe é apresentado. Para Costa (2013, p. 69), a partir do início da década de 1920 surge no cenário brasileiro uma literatura construída por relações mais próximas entre escritor e público e que se torna, muitas vezes, porta-voz de seus anseios, “aproximação também refletida nos procedimentos estilísticos tais como filiação com a oralidade, incorporação de temas folclóricos, mergulho no regionalismo”.

Conforme Costa (2013, p. 81), “o processo que marca essas manifestações populares é a referência ao cômico, promovendo a liberação do riso e a vitória sobre o medo, o sofrimento, a seriedade e a dureza do cotidiano”, e essa questão sobre a qual escreve Costa pode ser percebida no texto de Gonsioroski quando a autora usa uma festa popular, que carrega em si a tradição do divertimento, dos palhaços, dos figurinos coloridos e da música e alia, a esses elementos, o trágico das personagens das tragédias com o mote da luta entre os fortes e os fracos.

A ação é dupla, o tempo divide-se em três momentos que caminham lado a lado e o espaço, seguindo esse mesmo desvio, abre-se em duas dimensões, o espaço do mito e o espaço da festa. Encontramos Sófocles, Édipo, Laio, Jocasta e Antígona em terras gregas, mas também nos deparamos com Tirésias, Creonte, Hémon e novamente Antígona no solo seco do sertão nordestino, personagens que jogam capoeira, vestem roupas próprias do cangaço e matam com peixeiras no lugar de punhais.

Sobre esse recurso utilizado por Gonsioroski Pavis (2011, p. 245) escreve: “O teatro dentro do teatro é a forma dramática mais comum de *mise en abyme*. A

peça interna retoma o tema do jogo teatral, sendo analógico ou paródico o vínculo entre as duas estruturas” e é isso que encontramos em *Antígona, o nordeste quer falar*, se forem consideradas a tragédia de Sófocles como uma estrutura e a dança do bumba-meu-boi como outra e as duas, unidas, mostrando a importância das releituras e como elas são capazes de revelar ao espectador questões urgentes da atualidade. Ao tratar da crise do drama, Sarrazac (2011, p. 152-153) conceitua o termo rapsódia como um “[...] caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora [...]”. Essa descrição se encaixa perfeitamente na releitura de Gonsioriski, que contém características de um texto contemporâneo no que diz respeito à sua propensão à mistura e à pluralidade.

Das cinco peças que fazem parte do *corpus* de Antígona, *Cantares* carrega a peculiaridade de ser composta por elementos retirados da ficção e da vida real costurados por meio de canções e coreografias. Dessa forma, não se pode falar em uma ação única. O narrar e o imitar acontecem sobre ações e sujeitos diferentes. Enquanto a narração, com os depoimentos, dá-se através dos fatos vividos por pessoas reais transformadas em personagens, em um outro contexto e em um outro momento, o imitar é colocado em prática por personagens transformadas em pessoas reais. Esses recortes e costuras entre coreografia, depoimentos em vídeo e releitura produzem o que Ryngaert (2013, p. 68) traduz da seguinte maneira:

A cena é cada vez menos pensada como uma totalidade. O autor não é mais obrigado a escrever em função das mudanças de cenário; todos os saltos de espaço e de tempo, todos os efeitos de montagem, são possíveis no mesmo instante. Uma estética do fragmento e da descontinuidade com certeza ganhou com isso, assim como uma estética de sutileza da ilusão. Tudo pode se encadear ou se entrecostar, tudo pode se transformar.

Uma nova forma e um novo contexto. A ressignificação do passado projetado no presente. Desses elementos são constituídas as releituras analisadas nesta pesquisa, e Fausto Fuser anuncia ao leitor, logo no título de seu texto teatral, que ele é composto por cantares feitos para Antígonas que não são mais gregas, solitárias em seu intento, cujo passado só é lembrado vez ou outra por meio da arte,

da ficção. As Antígonas de agora são muitas, infelizmente, mas não estão sós. E não há decreto real que as faça calarem-se, conforme demonstra o depoimento de uma das mulheres:

Trecho da entrevista de Maria Amélia (Amelinha), quarto depoimento: Eu sou Maria Amélia de Almeida Telles, conhecida também como Amelinha Telles. Fui presa na época da ditadura, em 72, 73, e pertenço hoje à Comissão de familiares, Mortos e Desaparecidos Políticos. E também a uma organização de mulheres que se chama Comissão de Mulheres de São Paulo. (FUSER, 2002, p. 07).

Amelinha afirma, em seu depoimento: Eu sou, eu pertenço. Tempo presente, vida real. Narração de fatos que aconteceram e que estão acontecendo. O passado e o presente sendo contados por meio de um vídeo. O passado e o presente amalgamados em imagens que, para o leitor/espectador, fazem parte do exato instante do seu agora. A ação determina tempo e espaço. Se ela não é una, tempo e espaço também não podem vir a ser. Os momentos diegéticos, compostos pelas narrativas em vídeo, os depoimentos das mulheres, transcendem o tempo presente. O relato das prisões, torturas, das buscas pelos corpos dos desaparecidos, além do tom épico dado pelo Coro na cena IV, conferem à releitura o *status* de mais uma entre tantas ações de resistência contra o esquecimento da sociedade em relação àqueles que foram e ainda são, em pleno século XXI, vítimas de um momento de profunda injustiça, crueldade e vergonha acontecido em terras brasileiras. A citação a seguir revela um Coro que denuncia o quanto o poder modifica o homem. Ele pode estar falando de Creonte, mas também de qualquer outro indivíduo que torna-se cego às questões humanas, à justiça e à imparcialidade quando tem em suas mãos o poder sobre outras pessoas: “Coro: Um cego pode enxergar com a inteligência, ou com a alma. / Este homem, que até ontem se supunha sábio e respeitado, / Ao ser rei, porém, logo surpreende, / Vira as costas ao povo / Une-se à corja dos malfeitores, / É outro homem!” (FUSER, 2002, p. 13). Sobre o teatro épico contemporâneo, ele “[...] testemunha conflitos entre interesses de classes, nações, ideologias, e lembra ao espectador os sofrimentos e as ações dos indivíduos medianos, põe em cena seus *gestus* [...]” (PAVIS, 2012, p. 77), e é exatamente o que o Coro faz, ao narrar: “Coro: Cantamos, pois, a tragédia de Antígona, / e seu embate com o Rei Creonte. / Ela, idealista irmã, / Ele cruel, / pernicioso e míope, / se

esquece que o futuro, só o futuro, / É o melhor presente da nação!" (FUSER, 2002, p. 14).

Ao chegarmos à análise do espaço nesta releitura, apontamos para uma questão que só é possível levantar em decorrência do uso dos depoimentos em cena. A quantos espaços podemos dizer que *Cantares para nossas Antígonas* nos leva? À Grécia clássica, pelas mãos suaves, mas determinadas de Antígona? À estrada da Gávea, lugar onde Zuzu Angel foi assassinada e para onde somos levados, logo no início do texto (na cena I) com a canção *Quem é essa mulher?* À casa de Janaína, sentados ao seu lado, assistindo preguiçosamente a um programa na televisão quando a polícia chega e leva a todos para o Doi-Codi? Ao Doi-Codi, amarrados, amordaçados, afogados, eletrocutados, massacrados? Ao cemitério, enterrando sapatos e roupas, na ausência de corpos? Ao Araguaia?

Esses espaços dramáticos, múltiplos, característicos das releituras contemporâneas, ao mesmo tempo em que desconstruem a forma dramática clássica, colaboram para que novas formas surjam, outras possibilidades e infinitas abordagens sejam feitas sobre os mitos gregos, que poderiam estar cristalizados em regras e normatizações não fossem esses novos modos de representação. Sobre essas outras possibilidades, temos o que Sarrazac (2012, p. 82) conceitua como o fim do belo animal:

Fim do belo animal. O(s) tratamento(s) da fábula [...] não serão mais doravante pautados por um ideal natural, orgânico etc., mas antes por valores modernos – contranatureza, mecânica, em suma, procedendo por montagem – de fragmentação, desconexão, descontinuidade e, até mesmo, disjunção.

#### 3.4 ANTÍGONAS CONTEMPORÂNEAS: CORO E SACRIFÍCIO

É chegado o momento de abordarmos os últimos dois elementos desta análise, o Coro e o sacrifício. Acontece que estamos tratando de releituras contemporâneas, que conforme já visto, são compostas por desvios em seus temas e formas e, conseqüentemente, nem sempre trazem um Coro, pelo menos nos moldes da tradição clássica, nem uma personagem a qual se aplicam as características do herói grego.

Em *Aldeia Antígona* não encontramos a presença do Coro, pelo menos não daquele Coro classicamente conceituado por Aristóteles (2003, p. 130) como sendo “[...] um dos actores; deve fazer parte do todo, e da acção [...]”. Sobre a identificação do espectador em relação ao Coro

Para que o espectador real se reconheça no “espectador idealizado” que constitui o Coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmos que os seus e que com eles possa se identificar completamente. O Coro, portanto, só tem probabilidade de ser aceito pelo público se este se constituir em uma massa solidificada por um culto, uma crença ou uma ideologia. (PAVIS, 2011, p. 74),

Em *Antígona*, de Sófocles, o espectador encontra um Coro moralizador, composto por anciãos tebanos que no início se coloca ao lado de Creonte, mas sobre quem a coragem de Antígona e as atitudes intempestivas do rei fazem manifestar a possibilidade de que os deuses queiram Polinices sepultado. O Coro observa, imagina um mundo idealizado onde o ser humano pode ver-se livre das dores que sua própria cegueira lhe causa. Por sua vez, em *Aldeia Antígona*, uma personagem que se aproxima das características pertencentes ao Coro grego é a MULHER 1. Por duas vezes ela canta, em cena:

*MULHER 1: Canto é bom. Sabia que a música está no ar?*

*TECELÃ 1: E como é que ela desce?*

*MULHER 1: Não desce. Você pega ela.*

*TECELÃ 1: Com a mão?*

*MULHER 1: Assim... (Fantasiosa, a Mulher 1 simula estar pegando a música. É tomada. Começa a cantar algo fúnebre, tipo gregoriano. Aos poucos as demais a acompanham [...]). (POPOFF, 1982, p. 07).*

Da segunda vez em que o canto aparece, novamente pela voz da MULHER 1, é o momento em que toda a aldeia começa a se movimentar, a se unir em favor da família do oleiro morto que também será assassinada. Pelas palavras da mulher, a resistência é aberta:

*MULHER 1: O mote da morte / que mote teria? / Mote comprido não pode / Morte não tem outro dia. / o mote da morte / que mote seria, / se desvalido é o mote / quando não traz alegria? / O mote da morte / que mote seria? / Mote sozinho não pode / Morte não quer parceria. / O mote da morte / que mote seria? / Um cavalo desmontado / coiceando a fantasia? (Aberta a resistência. As pessoas estão reunidas em pequenos grupos.). (POPOFF, 1982, p. 23-24).*

É dessa forma que ela pode ser considerada como o Coro na peça. Ela libera a força e o desejo contidos no inconsciente coletivo. Por meio do chamamento, da canção, os indivíduos vão chegando, vão se unindo, sabendo que o momento é aquele, que quem já esperou tanto, não consegue demorar mais um segundo sequer.

Sobre o sacrifício, se há um herói coletivo, ou dois heróis, um representado pela família do oleiro morto e outro representado por toda a aldeia que se insurge contra a ordem de prisão e assassinato dessa família, por consequência há dois sujeitos que se colocam em sacrifício. Em um primeiro momento, temos a família, que mesmo sabendo da proibição enfrenta os perigos, desafia a lei e tenta enterrar o corpo de seu parente. Todos são pegos e levados ao palácio, depois de serem surrados, para ouvirem sua sentença de morte. Nesse momento, a mulher do oleiro morto intervém corajosamente:

*MULHER: Conhece jogo de carta marcada, moço? Vocês ficam estrebuchando de um lado, feito frango destroncado, e nós de outro. E os dois lados tão sabendo disso: que isto tudo aqui não tem valia. A carta ta marcada! Vocês não vão mudar, nós muito menos. Então, pra que essa falsidade toda? Só se é porque ninguém esperava por essa: Nós, de ter de morrer. Vocês, de ter de matar ainda mais. Bobagem. O medo da morte, que eu ainda tinha um pouco, esse já se foi, olhando para a cara de vocês. (POPOFF, 1982, p. 28).*

Nas tragédias gregas, diferentemente do que acontece aqui nas releituras analisadas, “[...] a ação humana não tem em si força bastante para deixar de lado o poder dos deuses, nem autonomia bastante para conceber-se plenamente fora deles. Sem a presença e apoio deles, ela nada é.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 21). O que percebemos, e de forma muito clara, é essa distinção entre o sagrado e o mundano no que diz respeito às tragédias e as releituras. Nelas, nas releituras, até pode ser encontrado algum traço de religiosidade, aqui e ali pincelados, de forma quase que imperceptível, mais por hábito do que por religiosidade. Dessa forma, o termo “sacrifício” poderia ser substituído, ao analisarmos o comportamento das personagens/heróis dessas releituras, como “algo que precisa ser feito”, “uma tarefa que deve ser cumprida”, mas isenta de qualquer conotação que possa remeter ao sagrado. Quando toda a aldeia decide não aceitar a morte da família, une-se em uma marcha, homens e mulheres formando uma coluna ombro a ombro em direção ao palácio: “HOMEM 1: Vem, sol! Baixa em nós!

Pode até queimar as nossas vistas se quiser: a gente já viu o que tinha que ver. / MULHER 1: Caiu do andor quem era santo, tropeçou na sua espora o cavaleiro, e a Coroa ficou sem pose e magia.” (POPOFF, 1986, p. 36).

Para Aristóteles (2003), a tragédia, ao provocar no espectador o terror e a piedade, acaba por fazer com que ele tenha essas emoções purificadas. Em *Aldeia Antígona*, o leitor/espectador sente uma gama de emoções, pois se identifica com as personagens, reconhece as situações vividas por esse herói coletivo, que são contemporâneas a ele e fazem parte de um cotidiano em que a política, o capital e a religião são os aparelhos sociais que manipulam o indivíduo. Por sua vez, Sarrazac (2012, p. 43-44) escreve, sobre o teatro de Brecht, que “[...] o medo é ao mesmo tempo o elemento consubstancial de um teatro que é escrito contra um fundo de terror (e miséria) histórico e o dado imediato de uma dramaturgia que ensina o espectador a sentir medo, para melhor dominar o medo [...]”. É possível provocar o terror e a piedade no espectador um teatro contemporâneo que trata de questões tão delicadas, recentes, de um passado político que acabou de acontecer, de um silêncio que chega ao fim e grita a revolta, a raiva e a dor daqueles que, por força da injustiça, tiveram suas vidas para sempre modificadas, seu passado tornado inesquecível e o seu futuro, apenas uma quimera? “O teatro tem de se comprometer com a realidade porque só assim lhe será possível e lhe será lícito produzir imagens eficazes da realidade” (BRECHT, 19- ,p. 174). É isso que o leitor/espectador encontra no texto de Popoff, um teatro engajado, que permite, ou melhor, que o obriga à reflexão e, ao fazer isso, lhe proporciona prazer, mas um prazer que não é apenas ilusão.

Em *Antígona no Bico do Papagaio* há uma dificuldade ainda maior para se detectar a possibilidade de personagens assumirem as características do Coro. O mais próximo disso que podemos encontrar são as “vozes”, que aparecem como indicações cênicas por vinte e cinco vezes durante a peça. Uma vez na cena II, uma vez na cena III, seis vezes na cena IV, cinco vezes na cena V, três vezes na cena IV e dez vezes na cena XI. Durante seu surgimento, essas vozes assumem diferentes papéis. Na cena II elas aparecem aconselhando João: “VOZES: João, ta acontecendo! Volta! Volta... num adianta! Tão armado dos pé pra cabeça. João, João, João!” (MOURA, 1986, p. 03). Na cena III a situação é diferente. Uma voz conversa com o governador do estado relatando os acontecimentos na aldeia: “VOZ:

Senhor governador, o negócio lá ta grave!” (MOURA, 1986, p. 03). Na cena IV, novamente encontramos a presença da voz consolando João: “VOZ: *Ainda num foi dessa vez, João! Toma-toma pra esquentar a goela. E esquece a morte. Ela vem quando a hora é chegada.*” (MOURA, 1986, p. 04). Na cena V aparecem duas vozes conversando entre si. Parecem discutir: “VOZ: (GRITADA) *...discutir, falta discutir, quanto mais melhor pro assunto. Meter a boca no mundo! OUTRA VOZ: Pára o grito, parece doido. Ganha o quê gritando?*” (MOURA, 1986, p. 04). A cena IX é composta novamente pelo diálogo entre a voz e o governador. Ela, contando o estado em que o cadáver se encontra e sobre o problema que a teimosia de Antígona está causando: “VOZ: *Ele ta picotado de tanto chumbo rendilhado! GOVERNADOR: E por que não enterram de uma vez esse desgraçado! VOZ: Vai escandalizar o mundo, o corpo ta desfeito. [...]* VOZ: *Ela ta passando das contas.*” (MOURA, 1986, p. 11-12). Por último, na cena XI, que não é a cena final da peça, que termina apenas na cena XIV, a voz assume o papel da imprensa, como se, a partir daí, finalmente, o resto do mundo ficasse sabendo, enfim, o que havia se passado ali, no Bico do Papagaio, ou o contrário, a população da aldeia iria ter a consciência de que, no resto do mundo, aquilo também acontecia: “VOZ: *Tem algo de podre no reino do Papagaio! [...]* VOZ: *O que aconteceu, como foi que aconteceu. [...]* VOZ: *E foi assim, sem nada... sumariamente? [...]* VOZ: *Vossa excelência é proprietário de terras... ...? [...]* VOZ: *A senhora pensa que fora daqui não é igual?*” (MOURA, 1986, p. 16).

Podemos concluir que, apesar dessas vozes não serem indicadas pelo autor como personagens ou como o Coro, o leitor/espectador percebe que a presença delas no texto tem um significado que se revela na maneira como elas se relacionam de formas diferentes com as diferentes personagens. Essas vozes são astutas e dizem às personagens aquilo que elas esperam ouvir. Com João a voz é apaziguadora, aconselhadora; com o governador faz intrigas, delações; sozinhas, dialogam entre si, ardilosas, e, ao final, representam a realidade que está além daquelas fronteiras demarcadas a sangue. Porém, esse Coro ou essa variação de um Coro que Moura compõemem por isso deixa de estabelecer relações com o que Romilly (2013, p. 33) assinala:

Esta harmonia elevada que realça, graças ao privilégio da forma, todas as propostas do Coro, duplica-se com uma outra majestade que releva, esta, do seu sentido. Pois este Coro, interessado de um modo tão apaixonado no resultado da acção em curso e ao mesmo tempo tão incapaz de participar nela, só pode, evidentemente, retroceder em relação a ela.

Se encontramos, em *Antígona no Bico do Papagaio*, um Coro tão descaracterizado usando como referente o modelo clássico contido nas tragédias, em contrapartida, o sacrifício de Joana Antígona, aqui, é muito similar ao cometido pela outra Antígona, a de Sófocles. Joana, mesmo sabendo que caminha para a morte, marcha firmemente em direção ao corpo do irmão morto, resoluta, inabalável. A certeza da morte não a demove do intento. Ao contrário, provoca nela uma urgência, uma ânsia ainda maior. Não há, aqui, nem dever, muito menos obrigação. O que percebemos, nessa heroína, é todo o seu corpo sendo impelido por uma necessidade de fazer o que precisa ser feito: “*JOANA ANTÍGONA: Sonhei ontem, volto a sonhar hoje. Olho aberto ou fechado! Sonho o instante ultrapassado. Deixo os bandidos atrás!. João... a Vida...*” (MOURA, 1986, p. 17). Essa heroína não passa pelo conflito interno, conforme descrito por Pallottini (1989, p.80): “[...] existência de vários vetores no ser humano, a complicação psicológica, a complexidade da alma do homem são as justificativas e a explicação do conflito interno”. Joana Antígona é uma mulher simples, de pensamentos simples. Para ela, o que está errado precisa ser arrumado. Se João não conseguiu, sendo homem, que seja ela, mesmo sendo mulher. Não há dúvidas sobre o que tem de fazer, sobre seu papel a cumprir. Não há conflitos internos que provoquem possíveis cisões em sua alma.

Joana Antígona se sacrificou, assim como a outra, anterior a ela, mas enquanto nas tragédias gregas o sacrifício servia para restabelecer o equilíbrio perdido no embate entre duas forças legítimas, os sacrifícios encontrados nas releituras estão mais perto do pensamento de Girard (1990, p. 26) a esse respeito, pois conforme ele,

Os homens obtêm tanto mais êxito na eliminação da violência quanto mais este processo de eliminação não for reconhecido como seu, mas sim como um imperativo absoluto, como a ordem de um deus cujas exigências são tão terríveis quanto minuciosas. O pensamento moderno, ao expulsar completamente o sacrifício para fora do real, continua a ignorar sua violência.

Dessa maneira, os sacrifícios cometidos pelas heroínas protagonistas dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa, talvez mais do que aqueles relatados por Ésquilo, Sófocles ou Eurípides em suas tragédias são, sim, comprovadamente, formas explícitas de violência do homem contra o homem, pois na contemporaneidade, nem mesmo os deuses, pertencentes seja ao universo mítico ou ao cristão, existem para carregar sobre seus ombros os corpos de tantos homens e mulheres que tombaram na luta por justiça, igualdade entre os povos e liberdade de expressão.

Pouco mais de dez anos se passaram entre o ocorrido no Bico do Papagaio e a escrita da peça por Gilson Moura. Leitores/espectadores conseguem identificar e reconhecer esse acontecimento histórico, além do que, assassinatos por questões agrárias ainda são uma constante, mesmo no século XXI, e a guerrilha ocorrida naquele lugar faz parte de sua memória recente.

*Antígona tropical (Fragmentos de não)* exige um novo olhar do leitor/espectador porque há pouca matéria textual, não há diálogo, nem enredo; o conflito paira na atmosfera como um gás venenoso que não poupa qualquer ser vivo. “[...] Estruturada em padrões de ação e diálogo ou a partir de monólogos justapostos, tratando de problemas atuais de forma realista ou metaforizando grandes temas abstratos, hoje a peça de teatro desafia generalizações” (FERNANDES, 2013, p. 153). Assim se configura este texto de Maia. Conforme os aspectos já analisados anteriormente, também no que diz respeito ao Coro e ao sacrifício este texto teatral dificilmente poderá ser analisado a partir de um referencial clássico visto que a dramaturgia pós-dramática “[...] prescindem do conflito, do diálogo, da personagem e da ação” (FERNANDES, 2013, p. 155).

Esta peça não trata de um tempo composto por heróis e muito menos há a disposição para o sacrifício. Como em *Antígona no Bico do papagaio*, podemos considerar o Coro representado pela Voz-Off, que abre a peça com um texto construído com partes do Gênesis e partes da tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*.

“No princípio Deus criou os céus e a terra. A terra, porém, era sem forma e vazia, havia trevas sobre a face do abismo, e o Espírito de Deus pairava sobre as águas. Disse Deus: Haja luz, e houve luz. [...] Também disse Deus: Façamos o Homem à nossa imagem e semelhança, conforme a nossa semelhança; tenha ele domínio sobre os peixes do mar, sobre as aves dos céus, sobre os animais domésticos, sobre toda a terra e sobre todos os répteis que rastejam pela terra. Criou Deus, pois o Homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; Homem e Mulher os criou.” O homem não se conformou. Queria o fogo da vida! (MAIA, 1996, p. 170).

Esse tom épico faz lembrar o primeiro estásimo de *Antígona*, de Sófocles. Nele, o Coro exorta no homem sua audácia comprovada pelas impetuosas navegações, a astúcia com a qual subjuga feras e doma cavalos e o respeito em relação às leis da pátria, mas salienta que seu orgulho o empurra para a ruína. “O Coro da tragédia grega, que desapareceu pouco a pouco, revela que, mesmo na origem, o teatro recitava e dizia a ação, em vez de encarná-la e figurá-la a partir do momento em que houve diálogos entre pelo menos dois protagonistas.” (PAVIS, 2011, p.130). Percebemos que nas releituras ainda há a presença do Coro, mas sua função quase sempre não se restringe mais àquela descrita por Pavis na tragédia grega. Agora esse Coro assume um papel dialogante com o leitor/espectador, além de posicionar-se de forma mais explícita ao lado da personagem protagonista, sem pensar somente na tradição religiosa ou nas leis da *pólis*.

Dessa forma, é interessante percebermos, em um texto pós-dramático, um Coro que não se configura tradicionalmente como tal, mas que ainda exerce sua função da mesma forma que o da tragédia clássica. Em *Antígona tropical*, assim como o Coro clássico, ele também representa o espectador ideal, o narrador onisciente do drama, aquele que antecipa, de certa forma, as consequências das ações trágicas, sejam elas individuais ou coletivas, como é o caso desta peça de Maia. Este Coro não vê apenas a encenação, mas o que aconteceu antes dela, e o que está para vir. Apesar de Vernant e Vidal-Naquet não se referirem ao Coro contemporâneo, suas palavras cabem com perfeição na definição do seu papel nesta releitura: “O Coro exprime então a seu modo, diante do herói atingido pelo descomedimento, a verdade coletiva, a verdade média, a verdade da cidade.” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2011, p. 274), pois este herói para quem o Coro de *Antígona tropical* fala é o homem, a humanidade.

O sacrifício mostrado na peça, considerando que o herói é coletivo e está representado pela sociedade submetida aos valores do século XX, um século de desumanização do homem, configura-se como sendo a coragem do indivíduo de continuar a tentar manter-se humano, uma tentativa que já nasce fracassada, pois que tudo caminha para o fim das relações entre os indivíduos. Todos fechados em si, todos isolados em suas impossibilidades, pois o que define *Antígona tropical* é o desencanto. Ao mesmo tempo em que há uma personagem atriz que representa a esperança, o seguir em frente, o insistir no próprio homem, há a voz-*Off* masculina que se contrapõe a ela. Essas duas personagens representam o micro-conflito da peça, que em nível macro, estende-se para toda a sociedade. A análise aponta essa atriz como a heroína do texto e o seu sacrifício configura-se na sua insistência, como no momento em que a “[...] atriz tenta escalar a corda indiana/barras verticais para alcançar o “céu”. Depois de muito esforço consegue e some no escuro que se faz. Quando reaparece estará com asas de anjo, dorso nu, presa com os pés no teto, qual a “pomba ferida da paz!”.” (MAIA, 1996, p. 173). Apesar de o século XX mostrar-se um lugar frio e solitário essa personagem ainda caminha em direção ao futuro com passos firmes. Mesmo sabendo do equívoco, no engodo em que o progresso tão desejado se tornou, essa atriz acredita no poder da luta, da resistência contra um sistema tão cruel que abandona crianças, desampara idosos e rouba de todos o direito de sonhar; em suas próprias palavras, emprestadas de Fernando Pessoa, “Navegar é preciso, viver não é preciso.” (MAIA, 1996, p. 173).

Conforme já foi dito, é preciso reconhecer que há, no texto, um forte efeito de distanciamento. Percebe-se esse efeito em decorrência da fragmentação desse texto, da ausência dos diálogos e da diegese em substituição à mimese. “A escrita dramática descontínua por fragmentos dotados de título é uma tendência arquitetural das obras contemporâneas [...]”. (RYNGAERT, 2013, p. 86). Podemos encontrar, no texto de Maia, um tipo de composição musical ou até mesmo efeitos de caleidoscópio, ou, de acordo com Sarrazac (2003, p. 49), um texto híbrido, “[...] rapsódico, ou seja, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos [...]”.

Sobre o Coro em *Antígona, o nordeste quer falar*, de Gisa Gonsioroski, já foi dito que este é o responsável por amarrar os três tempos da peça: o tempo do mito, o de Sófocles e o tempo presente, numa festa de São João, o que nos leva a

concordar com Sarrazac (2012, p. 63): “A corralidade, portanto, não implica apenas um novo questionamento do personagem e do diálogo dramáticos tradicionais, mas motiva também uma refundação radical do espaço-tempo teatral.” Representado pelos Maestro 1 e Maestro 2, esse Coro encaixa-se na descrição de Pavis (2011, p. 73), para quem ele “[...] designa um grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados.”. Gonsioroski constrói um Coro épico e dá a ele uma cor regional, por meio de palavras e expressões próprias do Nordeste: “Maestro 2: Não reparem nossos trajes / Na nossa clara pobreza / As roupas tem cor de lajes / as almas são de turquesa.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 02). Esse é o momento em que o Coro apresenta a si próprio. É dele a primeira fala no texto. Nas indicações cênicas, a autora define que eles são maestros e narram a história brincando e fazendo acrobacias. “Têm sotaque, falam quase cantando e seus trajes de gala, estilizados, devem lembrar terra seca e festa junina. Esses são os únicos atores que não interpretam mais de um personagem.” (GONSIOROSKI, 2001, p. 02). Em outros momentos, o Coro é dotado de um tom anedótico, em decorrência do humor meio sarcástico com o qual os maestros comentam as cenas narradas por eles:

Maestro 1: Pára logo de chorar!

Tu é bezerro desvalido?

Trata de se ajeitar!

Bota esse rosto erguido!

Maestro 2: Mas homem, isso foi triste!

O filho cego, a mãe morta.

Dor mais doída não existe.

Vou ficar de cara torta. (GONSIOROSKI, 2001, p. 08).

E em outros, ainda, transparece nele a ironia de quem tudo sabe, do que aconteceu antes do narrado e do que irá acontecer depois:

Maestro 2: Sobrava somente um tio,

sortudo como nem sei,

parente de fim de fio

para se tornar o rei

Maestro 1: Creonte ele se chamava

e se é justa essa lei

ou se ele uns favores dava

ninguém sabe e eu não sei

Maestro 2: O tio aconselhou

seus sobrinhos a lutar ... (M 1 belisca o M 2)

Porque você me calou?

Tá bom, não vou falar!" (GONSIOROSKI, 2001, p. 10).

Na tragédia de Sófocles, Antígona está sozinha, já que “[...] o Coro que [, contudo,] lhe deveria estar ligado e lhe deveria mostrar simpatia, ostenta de uma ponta a outra uma incompreensão total.” (ROMILLY, 2013, p. 92). Em *Antígona, o nordeste quer falar*, não é dessa forma que o Coro age. Do começo ao fim da peça o leitor/espectador identifica claramente, por insinuações, de que maneira esse Coro se posiciona em relação ao conflito entre Creonte e Antígona. Ele não interfere, pois não tem poder para isso, mas o modo como narra os acontecimentos faz surgir nesse leitor/espectador uma disposição que o coloca a favor de Antígona. Nem sábios anciões muito menos mulheres aterrorizadas, nesta peça, o Coro assemelha-se mais ao diretor de uma companhia de teatro mambembe que toma para si a incumbência, pela falta de quem o faça, de anunciar a peça que está para começar, em outras, de dois sujeitos fofoqueiros, desses que encontramos pelas esquinas, em uma tarde de sol, a falar sobre os acontecimentos da cidade. Em outras, ainda com um pouco mais de consciência crítica, representa um coletivo que começa a perceber a necessidade de mudanças, da não aceitação das coisas como sempre foram. Assim, “a função estética do Coro é bem mais a de construir uma base sólida e segura para a ação trágica e seu conflito, uma base que serve como ponto de referência para a própria ação [...]” (GONÇALVES, 2001, p. 324).

O sacrifício da heroína da releitura estaria bem próximo daquele vivido pela personagem clássica de Sófocles, não fosse por um fato: em *Antígona, o nordeste quer falar*, a protagonista tem sua língua cortada antes de ser assassinada. A violência da morte não seria suficiente para servir de exemplo aos que permanecem vivos. Antígona precisa ser calada porque fala ao povo, o exorta à luta, ao

inconformismo. Ao romper a quarta parede e falar para a plateia, é ali, mais do que em sua teimosia em enterrar o irmão, que ela tem decretada sua morte:

E vocês, por que, não falam?  
Será isso, o que querem?  
Obedecer aos que os ferem,  
Que às suas vozes calam?  
Respeitar seres tiranos,  
Que roubam as suas forças  
Que quebram as suas louças  
Que são injustos, profanos?  
Não sejam sua escolta!  
Suturem onde foi ferido  
Pois um grito só é ouvido,  
Quando, enfim, alguém o solta. (GONSIOROSKI, 2001, p. 13)

Quais as características que elevam uma personagem à altura de um herói? O seu sacrifício, que acontece de forma consciente, em detrimento da própria vida, altruisticamente, em benefício do outro, seja ele apenas um, seja a coletividade. É exatamente o que acontece com essa Antígona nordestina, que em uma hora é irmã, em outra é mulher, e em outra, ainda, é boi.

[...] luzes se apagam. Dois focos são acesos no canto do proscênio. No da direita, Creonte, com expressão séria, tira a Coroa da cabeça e a deixa cair no chão, simultâneo ao que, no outro foco, Ismênia, coberta de luto, ergue o véu preto e mostra o rosto. Os dois saem. Música se transforma em uma canção de procissão, cantada lenta e em tom baixo. (GONSIOROSKI, 2001, p. 18)

Essa Antígona, seja ela quem ela queira ser, jamais se acovarda e deixa de fazer o que é preciso, não deixa de cumprir com o seu dever nem de atender à necessidade que aperta seu coração e a compele a seguir em frente, rumo à faca do carrasco. Sua coragem e indignação são grandes o bastante para fazê-la não se submeterem se amedrontar frente aos poderosos, e isso leva o leitor/espectador a categorizá-la como heroína, pois conforme Pavis (2011, p. 193), “[...] é impossível

dar uma definição extensiva do herói, já que a identificação depende da atitude do público ante a personagem: herói é aquele que dizemos que é”.

*Cantares para nossas Antígonas* poderia ser mais um texto duro, por conta do tema doloroso abordado. Ele é duro, mas também é lírico, poético, em decorrência das seis canções já anunciadas pelo título: cantares. Antígonas que no decorrer da história passaram adiante a memória dos seus entes queridos, mortos injustamente, e relegados ao esquecimento, essas Antígonas são agora cantadas e lembradas, também. Também elas precisam de quem as traga novamente à vida para que saiam das trevas que a história projeta sobre seus nomes. As canções são formas líricas que Fuser usa tanto para retomar a figura de Antígona como para representar de modo poético os depoimentos crus, como só a vida real pode ser, daqueles que ainda carregam na memória e na carne as marcas da saudade e de toda crueldade e injustiça que os homens são capazes de cometer.

O Coro é responsável por executar tanto as canções quanto as quatro coreografias. Equivalente a um prólogo, na primeira canção, intitulada “Quem é essa mulher” (Cena I), ele apresenta o tema da peça ao leitor/espectador. Inicia-se o primeiro depoimento, que pode ser considerado o primeiro episódio. Ao final dele (Cena II), o Coro canta “A canção de Antígona”. Antígona e Polinices dialogam – a violência e a arbitrariedade são os responsáveis pela morte e pelo corpo insepulto – e a releitura, ao cruzar os depoimentos com a tragédia, tem como intenção levar o leitor/espectador a colocar, lado a lado, a figura do guerreiro e a do terrorista, a batalha e a oposição ao regime militar. Na Cena III surge a primeira coreografia, também executada pelo Coro, cujo título é “O sepultamento proibido”. A cena termina em um *black-out*, com Antígona sendo flagrada pelos soldados. A Cena IV, carregada de um tom épico, pois nela o Coro canta o passado da humanidade, remete o leitor/espectador ao primeiro estásimo da tragédia de Sófocles. Fuser escreve: “Muitos milagres há, / O maior, porém, / O mais espantoso, / surpreendente e admirável, / É o próprio homem [...]” (FUSER, 2002, p. 11). Na Antígona de Sófocles encontramos: “Muitas são as maravilhas do mundo, mas o homem supera-as todas.” (SÓFOCLES, 2008, p. 30). Fuser confirma, por meio da referência ao texto de Sófocles, a crença no homem, em sua força e capacidade insuperáveis. Sófocles o enaltece, reconhece seu valor e o distingue de qualquer outra maravilha,

uma cosmovisão pagã. Fuser, por sua vez, o compara ao maior milagre já visto, uma visão cristã do homem.

A Cena VI é composta pelo Coro cantando “A canção do campo”. Essa canção é curta, com apenas sete versos, mas fala sobre a calmaria, os tempos de paz antes da luta, sobre a morte que vem de forma natural, e não provocada por um irmão. Na Cena VIII, o Coro canta “A canção do soldado” e convida esse soldado a ficar ao lado do povo e não contra ele. Na segunda coreografia, intitulada “O sonho do Beijo” (Cena X), a longa fala de Tirésias com Hemon sobre o modo como Creonte conseguiu a Coroa deixa entrever a traição, como tudo foi planejado para que os irmãos se matassem. Ao mesmo tempo, na contemporaneidade, isso revela ao leitor/espectador o painel de manobras políticas sobre o qual os cidadãos não têm conhecimento: “[...] Sabe como o seu rei e seu senhor inventou de ‘pacificar’ a confusão que ele mesmo criou, para no fim enfiar a Coroa na careca? Sabe o horror saído da maldade paterna?” (FUSER, 2002, p. 24).

Na Cena XIV temos “A canção do rosário e da aleluia”. O Coro desfia um rosário com os nomes de homens e mulheres desaparecidos durante o regime militar. A Cena XV é composta pela terceira coreografia, “O enterro do sapato”, em referência ao depoimento de Amelinha, contando a história de um pai que precisa, antes de morrer, enterrar o corpo de seu filho. Na falta do corpo, enterra alguns de seus pertences, dentre os quais um par de sapatos. A cena XXIII é composta pela coreografia “Canção para Zuzu Angel”. Essa cena antecipa o momento em que Antígona, na releitura, recusa-se a fugir, mesmo sendo alertada pelo Gogo, pela Rainha e por Ismênia. Ela sabe que será presa e assassinada por ordem de Creonte, mas não teme a própria morte: “[...] e nós aqui, discutindo se eu devo salvar a minha vidinha das garras de um rei grotesco. E o nosso irmão jogado no campo [...]”. (FUSER, 2002, p. 40).

Na cena final (Cena XXV), “Canção para nossas Antígonas”, o Coro fecha o espetáculo traçando um paralelo entre as Antígonas todas que já existiram, as da Grécia, as da Praça de Maio e as da Sé: “[...] salve as Antígonas / Que aqui se encontram / A cobrar dos tiranos / Que aqui estão, / Repouso em paz / Na terra mãe, / Aos que tombaram / Na dura luta, / Por nossa liberdade. [...]”. (FUSER, 2002, p. 55).

O Coro apresentado por Fuser em *Cantares para nossas Antígonas* deixa entrever um sujeito político, com valores muito bem definidos e explicitados por meio das canções e coreografias que apresenta. Ele se posiciona a favor do herói e não dos valores instituídos pela lei da cidade, como acontece na tragédia de Sófocles. Esse Coro contemporâneo, diferentemente do Coro de anciãos tebanos da Antígona clássica, não deve lealdade aos governantes, nem teme a guerra por conta da perda de uma paz que só existe para uns poucos. Ele não se dirige aos deuses, mas sim aos homens.

O sacrifício contido na releitura de Fausto Fuser está na consciência da morte por parte de Antígona, e mesmo assim nada a demove de seu intento, e também a insistência das mulheres que, apesar de todas as dificuldades, da falta de provas e da limitação do exercício de seus direitos de cidadãs, além da dor que é ter de lembrar a todo momento de fatos e situações como aquelas vividas por elas e seus entes queridos, jamais deixaram de ir à luta em busca dos corpos de seus parentes assassinados. Agir sem medo, independentemente das circunstâncias, agir sabendo do preço a ser pago; agir pelo outro, em benefício do outro, sem pensar em si mesmo; agir por uma causa, uma crença, uma verdade, ser morta, aniquilada por conta desse agir: isso configura o sacrifício nesta releitura.

#### 4 AINDA MEDEIAS

*Não há outra via para quem é cego.*

(SOFOCLES, 1992, p. 64)

O quarto capítulo desta pesquisa recupera os enredos das releituras sobre Medeia, e, ao recuperá-los, analisa de que forma heroína, conflito, sacrifício, ação, espaço e tempo, bem como o coro se manifestam em cada uma delas. Este estudo busca compreender como os conflitos são gerados e extintos e de que maneira os sacrifícios das heroínas mantêm-se inalterados, sofrem mudanças ou desaparecem. Sobre a ação, o espaço e o tempo, ao comparar essas unidades com a clássica, busca-se entender as modificações ocorridas nesses elementos e a natureza dessas mudanças. A análise é feita também sobre o Coro, se ele se manifesta, nas releituras, e qual sua importância nestes textos dramáticos contemporâneos. Ao elencar todos esses fatores, relacionando-os à sua gênese, a tragédia clássica, é feita uma comparação e reflexão sobre os fenômenos percebidos no que dizem respeito à permanência da tragédia e do trágico nestas releituras contemporâneas.

O quarto capítulo deste estudo busca analisar as tragédias clássicas e relacioná-las às releituras para compreender em que medida o sentimento de vingança e sua execução, representados pelo mito de Medeia, permanece, mantém-se intacto, sofre mudanças ou desaparece, pois as cinco peças aqui analisadas e que recuperam esse mito contêm heroínas cujo sentimento de vingança é substituído pela necessidade de superação da dor, como no caso da personagem de Stoklos, uma vingança que chega a termo em decorrência do desejo profundo de ser reconhecida como indivíduo, e não apenas como objeto de prazer, caso da Medeia de Castro, uma Medeia que quer ser amada, não se conforma com o abandono e a traição e por isso mata, encontrada nos textos de Moraes e Saul e Holesgrove e, enfim, uma mulher que sofre e faz sofrer e que representa, por meio de sua luta particular, a luta travada por todos os excluídos que compõem as minorias vítimas da invisibilidade, como a Medeia de Pinto.

Assim como foi feito no capítulo três deste estudo, além de verificar e analisar essas questões pretende-se, por fim, entender quais fatores provocam as mudanças formais e temáticas e de que forma essas mudanças contribuem para

uma recomposição ou reconfiguração da tragédia e do trágico, agora contemporâneos.

**Quadro 8:** Releituras baseadas na tragédia *Medeia*, de Eurípides

TEXTO DRAMÁTICO	AUTOR	ANO
<i>Des-Medéia</i>	Denise Stoklos	1995
<i>Memórias do mar aberto</i>	Consuelo de Castro	1997
<i>Nós, Medeia</i>	Zemaria Pinto	2003
<i>Axé de Medeia</i>	Luciana Saul e Thomas Holesgrove	2006
<i>Medeia</i>	Coelho de Moraes	2011

**Fonte:** Da autora (2015)

**Quadro 9:** *Medeia*, de Eurípides

<i>Medeia</i> Eurípides (431 a.C.)	Enredo	Abandonada por Jasão, que a deixa para se casar com a filha do rei de Corinto, Medeia urde um plano de vingança e o coloca em prática. Envia à princesa presentes envenenados que matam a ela e a seu pai, o rei. Jasão, ao saber do acontecimento, corre para o palácio à procura de seus filhos, pois teme pela vida deles, mas os encontra mortos, assassinados pela própria mãe, que foge em um carro guiado por serpentes aladas enviado pelo seu avô, o deus Hélios.
	Herói	Medeia, a esposa traída e abandonada.
	Opositor	Jasão, aquele que coloca os interesses políticos acima do amor e da fidelidade.
	Conflito	Medeia não aceita ser abandonada por Jasão, que quer deixá-la para casar-se com a filha do rei de Corinto.
	Sacrifício	Medeia sacrifica-se matando seus próprios filhos como vingança contra Jasão.
	Coro	Mulheres coríntias que se posicionam a favor de Medeia, mas dela se distanciam quando ficam sabendo da intenção da heroína de matar seus filhos.
	Ação	Una.
	Tempo	Uno.
Espaço	Uno.	

**Fonte:** Da autora (2015)

**Quadro 10:** Eurípides *versus* Denise Stoklos

<i>Des-Medéia</i> Denise Stoklos (1995)	Enredo	Medeia, mesmo sendo deixada por Jasão, que no passado lhe fez juras de amor e compromisso, não se vinga pela traição sofrida. Escolhe continuar seu caminho, mesmo sozinha.
	Herói	Medeia, heroína que escolhe subverter a ordem dos sentimentos e sobreviver, assim, à traição e ao abandono.
	Opositor	Jasão, um homem que trai o seu amor e, conseqüentemente, suas juras de fidelidade para com a pátria.
	Conflito	O amor de Medeia contra o desprezo de Jasão.
	Sacrifício	Medeia opta pelo não-sacrifício, escolhe seguir adiante
	Coro	Um Coro épico, que ao mesmo tempo em que narra a história da Medeia de Eurípides, aborda fatos relacionados ao contexto contemporâneo, principalmente no que diz respeito às questões políticas.
	Ação	A narrativa épica do Coro faz com que a ação perca sua unidade.
	Tempo	Também em decorrência do Coro, o tempo se multiplica em um passado mítico e no presente.
Espaço	Da multiplicação do tempo decorre a multiplicação do espaço.	

**Fonte:** Da autora (2015)

**Quadro 11:** Eurípides *versus* Consuelo de Castro

<i>Memórias do mar aberto</i> Consuelo de Castro (1997)	Enredo	Medeia e Jasão vivem em Corinto. Jasão, para conseguir comandar o reino, decide-se casar com Glauce, filha de Creonte, o rei. Medeia, ao se ver abandonada, assassina a princesa e seu pai, assim como os próprios filhos, e parte de volta ao mar, a bordo da nave Argo, com o Tosão, acompanhada de alguns de seus seguidores.
	Herói	Medeia, mulher desprezada, esposa traída, portavoz dos excluídos e das minorias.
	Opositor	Jasão e Creonte. O primeiro, mesquinho e ambicioso, o segundo, ardiloso e cúvido.
	Conflito	A paixão de Medeia em choque com o desamor e o desprezo de Jasão.
	Sacrifício	O assassinato dos filhos.
	Coro	Não há a presença de um Coro.
	Ação	Duas ações: uma política, que se passa entre Jasão e Creonte, ambos decidindo o futuro do reino, que acontece no espaço do palácio, e uma amorosa, entre Medeia e Jasão, em que se contrapõem o amor dela e o cinismo dele, e que acontece no espaço da nave Argo.
	Tempo	Uno.
	Espaço	Dois espaços: o navio e o palácio.

Fonte: Da autora (2015)

**Quadro 12:** Eurípides *versus* Zemaria Pinto

<i>Nós, Medeia</i> Zemaria Pinto (2003)	Enredo	Uma releitura cuja ação dramática transcorre em três planos temporais e geográficos: o plano mítico, o medieval e o contemporâneo unidos pelo Coro. A Medeia de Eurípides vinga-se em decorrência do abandono sofrido. A medieval, acusada de feitiçaria e também abandonada por Jasão, morre na fogueira e carrega com ela seus filhos. A contemporânea, bêbada, morre atropelada ao sair de um bar.
	Herói	Medeias em três tempos, espaços e ações distintas.
	Opositor	Jasão, o Estado e a Igreja.
	Conflito	O conflito instaura-se, nos três campos, a partir do rompimento dos laços de amor entre as Medeias e seus amados Jasões.
	Sacrifício	No plano do mito, o sacrifício do outro; no plano medieval, o de si mesma e dos filhos; no contemporâneo, o sacrifício sendo representado como a autoanulação.
	Coro	Recupera o mito e a tragédia ao mesmo tempo em que trava um embate entre a tradição e o novo.
	Ação	Três ações.
	Tempo	Três dimensões temporais.
	Espaço	Três espaços.

Fonte: Da autora (2015)

**Quadro 13:** Eurípides *versus* Luciana Saul e Thomas Holesgrove

<p><i>Axé de Medéia</i> Luciana Saul e Thomas Holesgrove (2006)</p>	Enredo	Intercalando as tragédias <i>Medeia</i> , de Eurípides e Sêneca, <i>Medeamaterial</i> de Müller e <i>Gota d'água</i> de Chico Buarque com mitos africanos do Candomblé, a história de Medeia é contada em cinco atos e quatro enredos de santo.
	Herói	Medeia mulher, contemporânea; Medeia, o mito grego; os orixás africanos, Oiá, Obá, Oxum e Omolu, que trazem as características da Medeia grega, a coragem, a sedução, a vaidade, a ira e a vingança.
	Opositor	Jasão e Creonte. O primeiro fraco e influenciável, o segundo, corruptor.
	Conflito	O conflito acontece quando o amor de Medeia se depara com o desprezo de Jasão.
	Sacrifício	Os assassinatos dos filhos.
	Coro	Coro de Exus, que abrem e fecham a peça. Em seu prólogo, recebem os espectadores e, ao final, no êxodo, em <i>black out</i> , encerram o espetáculo.
	Ação	As ações se dividem entre a história de Medeia e a dos mitos africanos. Elas são várias.
	Tempo	Vários. Ele se estende na medida das ações.
Espaço	Múltiplos.	

Fonte: Da autora (2015)

**Quadro 14:** Eurípides *versus* Coelho de Moraes

<i>Medeia</i> Coelho Moraes (2011)	de	Enredo	Jasão conta a Medeia que irá abandoná-la, pois precisa se casar com a princesa Gláucia para se estabelecer confortavelmente no reino, já que ambos foram aceitos ali como estrangeiros, por um favor de Creonte. Medeia não aceita a separação e coloca em prática seu plano de vingança. Assassina a princesa e o rei, assim como os próprios filhos e foge.
		Herói	Medeia. Uma heroína perversa, mas representante de uma vingança justa.
		Opositor	Jasão, um homem cansado e fraco.
		Conflito	O abandono de Jasão instaura o conflito.
		Sacrifício	O assassinato dos filhos.
		Coro	Não há a presença de um Coro em seu formato tradicional. O mensageiro, por vezes, assume esse papel.
		Ação	Una.
		Tempo	Uno.
	Espaço	Uno.	

**Fonte:** Da autora (2015)

#### 4.1 OS ENREDOS DE MUITAS MEDEIAS

*Essa mulher que vemos quebrada, havia  
Combinado com seu companheiro, em  
Conjunto, ser um ser junto a outro.*  
(STOKLOS, 1995, p. 09)

Enquanto na tragédia clássica de Eurípides o espectador se depara com uma Medeia que anula, de bom grado, sua personalidade, sua tradição e até mesmo seus dons em prol de uma paixão desmedida, Denise Stoklos apresenta, em *Des-Medéia*, aquela que em favor da vida escolhe o diálogo, o que há de humano em si, o aprendizado pela dor, a aproximação com o outro. A Medéia clássica é a mulher que vive em função de uma paixão e a ela dedica vida e morte. Com a perda do objeto amado, perde-se a si mesma. Como tentativa de recuperar sua identidade, fortalece e, conscientemente, leva às últimas consequências seu propósito de vingança, matando os próprios filhos e provocando, em Jasão, uma dor que possa ser comparada a sua. Já a Medéia contemporânea ama, sim, mas nem por isso deixa de refletir e de dialogar consigo mesma, ao contrário, encontra na dor uma capacidade de perdoar e de seguir em frente, conforme Stoklos (1995, p. 04) apresenta como tema de sua peça: “Desatar o nó da tradição de matança ao atos-filhos-sementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual em que nos encontramos no presente, é o tema desta modesta peça de teatro”.

Ao revelar a temática da peça, a autora confirma a intertextualidade com a tragédia escrita por Eurípides, mas alerta que em sua obra há uma nova Medéia, mais reflexiva e aberta ao diálogo. Koch (2000, p. 48) conceitua intertextualidade como “a relação de um texto com outros textos previamente existentes, isto é, efetivamente produzidos” e afirma que esse fenômeno é capaz de conferir à obra coerência e textualidade. O rompimento com a tradição do mito grego, em vez de tornar a releitura de Stoklos menos coerente, reafirma a intertextualidade e comprova a importância da relação existente entre o clássico e o contemporâneo.

Denise Stoklos inicia sua escrita alertando o leitor a respeito da transgressão. Avisa que sua história subverte a tragédia de Eurípides e que, como qualquer história, abarca uma relação metafórica que transita pelos campos ideológico, social e político. A situação de abandono pela qual passa sua Medeia é a mesma e representa todo e qualquer abandono ao qual o indivíduo se submete e é submetido. Essa Medeia é uma e muitos são os brasileiros exilados em um Brasil comandado por Jasões com suas negociatas, corrompidos e corruptores, traidores dos valores humanos.

Escrito em meados da década de 1990, o texto de Stoklos conduz o espectador a um Brasil afundado em uma dívida externa e uma inflação prestes a explodir o sistema financeiro da nação. Esses e outros fatores, como o desemprego e as perdas salariais, provocaram grande insatisfação em toda a sociedade, fortalecendo as tensões sociais que já estavam por eclodir por meio das bandeiras levantadas pelo Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, a criação da Central Única dos Trabalhadores, o surgimento do Partido dos Trabalhadores e as várias greves acontecidas na década de 1980.

A representação de problemas tão particulares de um povo por meio de uma obra clássica, universal e atemporal como a de Eurípides comprova a importância da dessacralização de uma obra clássica, conforme foi feito por Denise Stoklos. Anne Ubersfeld (2005, p. 04) escreve sobre o perigo de se tentar manter a integridade e a pureza de um texto diante da encenação:

O principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema de representação e a imaginação dos intérpretes (encenadores e atores); [...]. O maior perigo consiste em privilegiar não o texto, mas uma leitura particular do texto, histórico, codificado, e que o fetichismo textual permitisse eternizar; em vista das relações (inconscientes, mas poderosas) que se estabelecem entre um texto de teatro e suas condições históricas de representação, esse privilégio concedido ao texto levaria, por vias estranhas, a privilegiar os hábitos codificados de representação, ou por outra, a impedir qualquer avanço da arte cênica.

Neste estudo, os textos analisados são confrontados com suas fontes primárias, ou seja, os mitos e as tragédias clássicas que se originaram deles. As encenações, aqui, não são consideradas como objetos de estudo, e sim o texto escrito. Como se percebe no decorrer da leitura destas peças, as releituras

possibilitam sempre, de uma forma ou de outra, que as personagens clássicas se metamorfoseiem em representações humanas contemporâneas, pois se apresentam ligadas ao seu tempo por meio das intervenções sofridas em decorrência da subjetividade dos dramaturgos e atores e dos próprios espectadores. Essa forma de fazer o teatro acaba por, como pode ser visto em *Des-Medéia*, levar esse espectador a refletir sobre as questões que envolvem a sociedade em que está inserido, as contradições dessa sociedade e a pensar alternativas. A recepção sofre interferências do contexto no qual está inserida a releitura. Os dramas, antes individuais, tornam-se, no presente, um problema social, coletivo. Esse fenômeno, de modo algum diminui a importância das tragédias clássicas. Conforme Bornheim (2007, p. 69-70),

[...] mesmo os temas da tragédia, ainda em nossos dias, continuam sendo, frequentemente, os velhos mitos do drama ático. E, no entanto, há uma evolução do fenômeno trágico, uma mudança de seu sentido profundo. Mas sempre que se pergunta o que é a tragédia, o que caracteriza o fenômeno trágico, é fatal voltar à Grécia, e ler a obra de Ésquilo, Sófocles e Eurípides.

Denise Stoklos, ao construir uma releitura a partir da tragédia clássica de Eurípides, subverte e transgride as características essenciais dessa tragédia e apresenta uma Medeia que está aberta à reflexão e ao diálogo, uma Medeia que busca a reconciliação e não a assustadora vingança. A autora configura, em sua protagonista, características que a fazem pública, política e engajada, com interesses que vão além do próprio sofrimento amoroso, uma mulher que consegue olhar para fora de si mesma e enxergar o outro. A *Medéia* transgredida de Eurípides dá mais força à *Des-Medéia* de Stoklos. Essa comparação provoca, no espectador, uma compreensão do seu tempo, além de questionamentos e possibilidades de compreensão de seu papel na sociedade.

*Memórias do mar aberto*, de Consuelo de Castro, é um texto composto por muitos solilóquios. As personagens são Medeia, Creonte, Jasão, Ama, Apsirto e Glauce. As ações acontecem em dois espaços diferentes. Dentro do navio Argo, encalhado em um cais abandonado de uma praia de Corinto, e no Palácio de Creonte. Ao todo são nove cenas. A cena I é aberta por Medeia, que externa sua dor de mulher traída. Ela vê Jasão e Glauce juntos e isso deflagra todo o ódio que uma mulher traída é capaz de sentir: “Me sobe à garganta um gosto amargo de mar. Teu sal, teu suor, tua água de homem me vem à boca com a força de um vômito. Maldito

seja esse dia. Maldito seja o teu corpo, a tua alma e o teu intento.” (CASTRO, 1997, p. 06). Os três solilóquios de Medeia, nas cenas I, II e VI fazem com que a personagem alcance o mesmo patamar alcançado pela Medeia de Eurípides, pois conforme Pavis (2011, p. 366-367)

O solilóquio, mais ainda que o monólogo, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua atuação psicológica e moral, desvendando, assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser um monólogo interior. [...] momento de busca de si do herói [...]. A única condição para seu êxito é que ele seja suficientemente construído e claro para ultrapassar o estatuto de um monólogo ou de um fluxo de consciência ‘inaudível’.

A Medeia de Castro coloca o leitor/espectador na posição de testemunha de sua dor e desonra e o faz enxergar nela as qualidades de uma heroína, a se deparar, ao embarcar nessa relação íntima com a personagem, com uma mulher forte e incomum.

A impressão que temos, em determinados momentos do transcorrer da trama, é que a Medeia de Castro é fraca e manipulável, mas o que podemos perceber, ao final, é que talvez a intenção da autora seja a de desenvolver uma personagem que ganha força e coragem na medida em que a ação se desenrola, pois sua ira e desejo de vingança ganham corpo conforme ela vai se deparando com o desprezo e a traição pública de Jasão. Na abertura da primeira cena sua fala é densa e dá a entender, pelo seu ódio, que a partir dali os fatos se sucederão conforme a tragédia original, mas Medeia diminui, mostra-se manipulada pela Ama, que a exorta a arregimentar um exército de insurgentes e tomar Corinto de Creonte e Jasão: “A vingança de uma deusa não pode ser vã como a de uma mulher traída. Tem que gerar frutos, mudar a ordem das coisas. Mata os reis, minha rainha, toma o trono e vinga tua humilhação.” (CASTRO, 1997, p. 10). Quanto à Medeia, apenas lamenta sua condição de imortal, estrangeira e desamada: “Ah, desperdício de mim. Se eu tivesse um começo, um meio e um fim, cada instante seria tão raro e tão caro que eu não lamentaria nem a dor.” (CASTRO, 1997, p. 13).

Há dois elementos novos nesta releitura. O primeiro é a presença do fantasma de Apsirto, irmão de Medeia. Ele a acompanha e cobra dela a devolução do Tosão roubado ao Oriente, lugar ao qual ele pertence e de onde nunca deveria ter saído

Não é minha vida que te cobro. É minha causa. Minha razão de ser. Não terei paz, você não terá paz enquanto o Tosão não for devolvido! Se há doze anos tua existência se tornou um mar de lama, a de nossa gente virou um deserto. Nada mais floresce em solo Bárbaro. A terra aborta todo plantio. As sementes regurgitam como se tivessem nojo de si mesmas. O povo morre de fome e de angústia, minha amada, uma treva sufocante amortidou a alma das pessoas. É minha missão salvar essa gente que também é tua. (CASTRO, 1997, p. 13-14)

A trama se desenrola, a partir daí, seguindo o modelo clássico. Jasão cede às exigências de Creonte e aceita que Medeia seja banida de Corinto. Enfurecida, ela coloca em prática sua vingança. Na cena VII, Medeia seduz Creonte e o convence a aceitar um vestido e uma grinalda de ouro como presentes de casamento para sua filha Glauce. Já na última cena, Apsirto narra:

As chamas devoraram os reis e a sua cidade. Do esplendor sobrou a cinza e o vento que a espalha. A festa se tornou luto e a música lamento. Jasão é rei mas sua Coroa não pesa mais que o menor dos sonhos. O plano de Medeia ainda não se cumpriu. Ama ainda não chegou com as crianças e Téspis não trouxe o Tosão. O esperado não aconteceu mas o inesperado afia sua adaga. (CASTRO, 1997, p. 46)

Ao final, depois de matar os filhos, Medeia embarca na nave Argos acompanhada da Ama, de Téspis e de alguns amigos, tendo a bordo o Tosão de ouro. Ela o levará de volta ao Oriente. Este é o outro elemento que surpreende o leitor/espectador. Não há o carro guiado pelas serpentes aladas enviado pelo deus Hélios para arrebatá-la. Medeia retorna para casa e da mesma maneira como chegou, pelo mar. Restabelece a ordem rompida anteriormente e o faz, por ela e pela cidade.

Zemaria Pinto, Autor de *Nós, Medéia*, escreve um texto surpreendente na forma e no conteúdo. A peça é composta por seis personagens e dividida em dois atos, o primeiro com doze cenas e o segundo com quatorze. As personagens são Medeia, Jasão/Coro, Egeu/Coro, Gláucia/Coro, Ama/Coro e Creonte/Cardeal. A ação dramática transcorre em três planos temporais e geográficos, divididos em um plano medieval, no contexto da Santa Inquisição; um plano mítico, tendo como pano de fundo o mito e a tragédia de *Medeia*, de Eurípides e um plano contemporâneo, atual, para o qual um bar serve de cenário. Desta forma, o leitor/espectador se depara não com uma Medeia, apenas, ou duas, se levarmos em consideração o elemento duplo contido na releitura, mas três Medeias.

A peça inicia-se por meio de uma indicação cênica que sugere um acidente de automóvel: “Palco às escuras: ouve-se em *off* o barulho característico de automóvel: a freada, a derrapagem, o impacto seco e vidros quebrados. Silêncio. Ouve-se a sirene de uma ambulância, bombeiros, polícia. Silêncio.” (PINTO, 2003, p. 11). As luzes sobem e as figuras começam a se movimentar. A primeira a surgir em cena é a Medeia contemporânea. Em um bar, ela dialoga com Egeu e bêbada, chora o abandono de Jasão: “Medeia: Ah Jasão, Jasão, depois de doze anos sugando meu corpo, minha mente, minhas forças (*puft!*), me troca por uma estudentezinha de segundo grau. Uma putinha de shopping.” (PINTO, 2003, p. 16). A segunda Medeia, a da tragédia de Eurípides, aparece na cena III: “Medeia: [...] Fui vítima de uma traição inominável. Aquele que me cobria de juras tanto quanto de beijos ter-me-á trocado pela segurança de uma nova cidadania, ao desposar a filha de Creonte. Mas eu não deixarei isso acontecer!” (PINTO, 2003, p. 24). A terceira Medeia, medieval, surge na cena VI: “Medeia: Minha vida sem Jasão não tem sentido, Cardeal. Tomaram-no de mim como se toma um osso da boca de um cachorro e o entregaram àquela cadela.” (PINTO, 2003, p. 40).

A temática que conduz a peça é a mesma, independentemente sobre qual Medeia o leitor/espectador se debruce. Medeia já não tem mais Jasão. Seja por uma questão carnal, política ou religiosa, seja no tempo contemporâneo, no mítico ou no medieval, esse amor já não existe. Ocupa o seu lugar o rancor, a solidão e o desejo de vingança. No plano mítico, a tragédia se cumpre:

Medeia: Matarei nossos filhos para dar-te a liberdade de viver sofrendo por esse crime. Dize que fugi. O povo ficará penalizado de tua desgraça. Enterrarás tua jovem noiva, teu sogro e teus filhos numa única cerimônia. Esse é o preço de permaneceres vivo. (PINTO, 2003, p. 123)

No plano medieval, Medeia morre pelas chamas, como todas as feiticeiras deveriam morrer, conforme os decretos do tribunal do Santo Ofício, mas ela escolhe levar seus filhos para a morte com ela:

Eu não repudio meus filhos, mas não posso abandoná-los à sorte de quem odeio. Vou levá-los comigo para que seu sofrimento se extinga com as chamas. Essa crueldade inominável será denunciada. Eles serão mártires de um tempo ainda distante. E a execução deles condenará seu pai ao remorso eterno... [...]. (PINTO, 2003, p. 93).

No plano contemporâneo, Medeia se despede de Egeu e sai do bar, cambaleante. Por meio da indicação cênica infere-se que ela é atropelada. Estabelece-se, aí, a relação com a indicação cênica que abre a cena I:

Enquanto Egeu arruma o bar e a luz vai descendo lentamente, ouve-se o barulho de um automóvel saindo aos trancos, cantando o pneu, deslizando na pista normalmente, buzina, a voz pastosa de Medéia xingando, o carro deslizando normalmente por mais alguns segundos, até que se ouve todo o barulho da cena inicial. (PINTO, 2003, p. 112).

É a morte inglória dessa Medeia contemporânea, atropelada por um carro ao sair bêbada de um bar. Seria mote para uma crônica policial, se não o fosse para esta releitura. Sobre Jasão não ficamos sabemos; provavelmente já está cansado da nova namorada e pensando em trocá-la por outra, ou arrependido, com saudades de Medeia, que mesmo mais gasta, bêbada e chorosa, o amparava emocional e financeiramente. Talvez tenha sido um erro, afinal. Talvez. E os filhos? Quando Medeia refere-se a eles, ela os compara a Jasão: “Medeia: Besteira. Vão me sugar até a última gota de sangue, depois fazer como o pai. Me dar com o pé na bunda e me trocar por outra.” (PINTO, 2003, p. 13).

Finalizando, o encontro dessas três Medeias tem em comum a mulher que ama e é abandonada, assim como os sentimentos que surgem e tomam o lugar que antes era ocupado por esse amor. A Medeia clássica é vingativa e prefere ser chamada de feiticeira a simplesmente ser taxada de tola. Acusada de bruxaria pela Inquisição, a Medeia medieval tem uma ideia diferente sobre Deus e o prazer. A contemporânea, embriagada e desiludida, se queixa de nunca ter namorado alguém por mais de três meses. E assim, o amor sem limites de Medeia dá lugar ao ódio sem limites. Medeia medieval é condenada à morte não apenas porque é feiticeira. A religiosidade excessiva da época, aliada aos interesses políticos produz uma arma letal que condena, em primeiro lugar, toda mulher, que já nasce sob o signo da desconfiança. Só sendo feiticeira é capaz de fazer com que os homens tomem atitudes tão incompreensíveis em relação a elas: “Cardeal: Mas ele deu-se conta de estar sendo apenas um brinquedo nas mãos do Demônio. E tu foste o veículo de que se serviu o Demônio para tentar subjugar Jasão.” (PINTO, 2003, p. 38), e Medeia é mulher e feiticeira. É também mãe de filhos ilegítimos. Aceita o prazer do sexo não como algo proibido: “Medéia: Vós não sabeis, Eminência, o quanto é bom amar. Vós não sabeis o quanto é gostoso tocar o corpo de quem a gente ama e apertar e

lamber e sentir penetrar e gemer e gritar e explodir de prazer...” (PINTO, 2003, p. 61).

Por sua vez, a Medeia clássica é quem faz o papel do carrasco e condena à morte aqueles que ousaram desafiá-la. Sem piedade nem remorso, recupera algo de sua antiga personalidade, quando era ainda uma orgulhosa princesa bárbara no Oriente, sábia nos domínios das poções e feitiçarias. Despe-se de uma vez para sempre do papel de esposa submissa que desempenhou durante doze anos e volta sua fúria durante tantos anos contida contra culpados e inocentes, sem dar-lhes tempo sequer de implorarem por clemência. Este não é um tempo de perdões. É um tempo de morte, dor e horror.

O que dizer da Medeia contemporânea, que poderia nos surpreender de tantas maneiras, e por não o fazer de forma alguma acaba, por isso mesmo, nos surpreendendo? Amarga, rancorosa, patética, perdida e bêbada. Má sorte no amor, pois encontrou depois de muito tempo, de forma fortuita, alguém mais novo e que não combinava com ela. Uma auditora fiscal concursada e um mecânico. Amor ou ato de desespero contra a solidão? Essa história, conhecemos muito bem, infelizmente. É claro que chega um momento em que a paixão, ou o interesse diminui e aí cada um segue seu destino. Mas esta Medeia também quer fazê-lo pagar com o sofrimento. Não trama assassinatos, pois, afinal, a contemporaneidade exigiu que tomássemos uma certa distância da barbárie (exigência quase sempre descumprida), além de outras coisas assim não tão positivas, como a solidão, o individualismo e um sentimento crônico de estranhamento do mundo, mas ela ainda quer que Jasão sofra, que pague com dor a dor que ela está sentindo.

Medéia: Mas ele me paga, Egeu, isso não vai ficar assim. Não se abandona uma mulher como eu, impunemente. Tu vai ver. Sabe, Egeu, eu ando pensando umas coisas... Vou me mudar de cidade! (Quase alegre) Do jeito que ele é apegado aos meninos, ele se muda também. [...] Só sei de uma coisa - viu, Egeu? -, eu tenho, eu preciso tirar uma lasquinha que seja da alma daquele filha da puta. [...]. (PINTO, 2003, p. 45-46).

*Axé de Medéia* é uma peça em que os autores, Luciana Saul e Thomes Holesgrove utilizam-se da mitologia africana, em especial das histórias de alguns orixás do Candomblé para recontar a tragédia *Medeia*, de Eurípedes. O leitor/espectador encontra, também, elementos retirados da *Medeia* de Sêneca (431

a. C.), da peça *Medeamaterial*, de Heiner Müller (1977) e *Gota d'água*, de Chico Buarque (1975), mas a influência que impera, no texto, vem mesmo de Eurípidés e dos mitos africanos, pois as personagens são Medeia, Jasão, Creonte e Alma e os orixás são Oiá, Obá, Oxum, Omolu, Ogum, Oxumaré, Iemanjá, Xangô, Oxalá, Ewá e Nanã e cada um desses orixás representa um momento ou uma face revelada desses mitos gregos.

A peça é composta por quatro atos assim divididos: o primeiro ato possui cinco cenas e dez retratos, o segundo ato possui quatro cenas e sete retratos, o terceiro ato possui três cenas e oito retratos, o quarto ato possui três cenas seis retratos e o quinto e último ato possui cinco cenas e cinco retratos. Cada ato é composto por uma parte da tragédia, reescrita, e também por um mito africano.

*Axé de Medéia* inicia-se com um prólogo, um excerto de *Medeamaterial*, de Heiner Müller cantado por um Coro de Exus, conforme indicação cênica seguido por uma partitura de ações que abre o ato um. Todas as vezes em que há a presença dos mitos africanos, e eles só se apresentam na peça por meio da dança e da narração, há uma partitura de ações conceituadas, conforme Holanda (2008, p. 01), como sendo

[...] um instrumento de criação do ator e/ou encenador para a construção de um esquema objetivo e diretivo, delineando pontos de apoio e referências para o desenvolvimento de seu trabalho, que são ao mesmo tempo físicos e emocionais.

No ato um, intitulado *Medéia*, o leitor/espectador depara-se com o primeiro mito africano, e já consegue perceber a relação existente entre Ogum (Jasão) e Oiá (Medeia). Ogum é um orixá que representa a vaidade masculina. É também o deus do ferro e do cobre. Oiá ou Iansã está relacionada à morte, às tempestades, às ventanias. Este primeiro mito narra o encontro de Ogum e Oiá, na floresta:

Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo.

Ficou na espreita, pronto para abater a fera.

Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente,  
de sob sua pele saiu um mulher linda.

Era Oiá. E não se deu conta de estar sendo observada.

Ela escondeu a pele de búfalo e caminhou para o mercado da cidade.

Tendo visto tudo, Ogum aproveitou e roubou a pele. Ogum escondeu a pele de Oiá num quarto de sua casa.

Depois foi ao mercado ao encontro da bela mulher.

Estonteado por sua beleza, Ogum cortejou Oiá.

Pediu-a em casamento. [...] (SAUL; HOLES GROVE, 2006, p. 03)

A partir dessa clara relação do mito africano com o mito dos argonautas a peça se desenvolve sempre no entrecruzamento desses textos. O clássico grego com o africano. Surge, ainda nesse ato, Medeia e sua dor: “Medeia: Ah! Esta mão direita e estes meus joelhos que tantas vezes segurastes. / Foi em vão que tantas vezes me abraçaste, miserável! / Como fui enganada em minhas esperanças! / Para onde irão meus passos hoje?” (SAUL, HOLES GROVE, 2006, p. 04).

O segundo ato, intitulado *A família feliz*, mescla alguns mitos africanos, dentre eles *Oxumaré* (Jasão) e *Ewá* (Alma) e *Xangô*(Creonte) *vence Ogum* (Jasão) *na pedreira* com os diálogos entre Jasão e Alma, sua noiva, e Jasão e Creonte. O primeiro mito africano narra o casamento entre Oxumaré e Ewá e o segundo a luta entre Xangô e Ogum, vencida pelo primeiro. No contexto da tragédia grega, há dois momentos correspondentes aos mitos africanos. O primeiro é composto por Alma convencendo Jasão, usando para isso a própria vaidade de Jasão, a esquecer Medeia:

Alma: Você tem medo...

Jasão: Que medo?

Alma: De ser feliz.

Viveu co’ a desgraça, gostou, não está a fim de melhorar. Esta mulher é uma raiz pregada nos seus pés...

Jasão: Não fala assim.

Alma: Ta bom. Então diz que não gosta dela, sim? E que gosta de mim...

Jasão: Eu gosto de você. (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 15).

O segundo momento se passa entre Jasão e Creonte. Mais uma vez Jasão é convencido pela vaidade, pelo desejo de poder. Essas passagens revelam ao leitor/espectador uma personagem fraca, manipulável. Entende-se o porquê de ser Medeia, e não ele quem conduz a peça e quem toma para si as emoções desse leitor/espectador. Infantil e superficial, Jasão é conduzido pelos acontecimentos até o fim, da mesma forma como Argo foi conduzida, ao sabor da calmaria, às praias de Corinto. O diálogo a seguir nos remete diretamente à peça *Gota d'água*, assim como a presença da personagem Alma, mesmo que o espaço desses dois textos sejam diferentes. O texto de Chico Buarque e Paulo Pontes é composto por um enredo ambientado em uma favela e o de Saul e Holesgrove gira em torno de lugares ocupados pela classe média, como um escritório e um apartamento:

Creonte: Escute, rapaz,  
 você já parou para pensar direito  
 o que é uma cadeira? A cadeira faz  
 o homem. A cadeira molda o sujeito  
 pela bunda. Desde o banco escolar  
 até a cátedra do magistério.

[...]

Pois bem, esta cadeira é a minha vida  
 Veio do meu pai, foi por mim honrada  
 e eu só passo pra bunda merecida  
 Que é que você acha?...

[...] (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 18).

No terceiro ato, intitulado *Maldição*, há os mitos africanos *Ogum* (Jasão) é transformado em orixá *Obá* (Medeia) e *Ogum* (Jasão) e *Nanã* (Alma) e *Ogum*

(Jasão). Medeia amaldiçoa os noivos. Jasão pede para que ela deixe o lugar. Alma força Jasão a assumir uma posição em relação a Medeia:

Alma: À merda, Jasão, co'essa dependência  
que te divide em dois...

Jasão: Calma...

Alma: Eu não sou  
saco de pancadas do teu remorso

Você é aquilo que é. Noivou  
comigo porque quis. Eu não te forço  
a casar comigo, mas casa inteiro

Se não, merda, é melhor não casar, não.

[...] (SAUL, HOLESgroVE, 2006, p. 32).

No quarto ato, *Um ato de violência*, temos os mitos *Oxalá* (Creonte) *expulsa Omulu* (Medeia) e *Xangô* (Creonte) *confronta o monstro*. No terreno da tragédia, Medeia é expulsa por Creonte, que cede aos seus apelos e dá a ela mais um dia antes de encaminhar-se para o exílio:

Creonte: É a ti, Medeia, esposa em fúria, face lúgubre, / que falo: sai deste lugar para o exílio / com teus dois filhos! Sai depressa! Não demores! / [...] Medeia: Um dia só! Deixa-me aqui apenas hoje / para que eu pense no lugar de nosso exílio / e nos recursos para sustentar meus filhos, / já que o pai deles não está cuidando disto. [...] Creonte: Tenho noção agora mesmo de que erro, / mas apesar de tudo serás atendida. [...]. (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 33).

No quinto e último ato, chamado de *A solução final*, Medeia destrói a família real e mata seus filhos. Encontramos presentes, nesse ato, os mitos *Oiá* (Medeia) *transforma-se numbúfalo* e *Oxum* (Medeia) e *Ogum* (Jasão). Ao final desse mito Oiá acha a pele de búfalo que procurou durante tanto tempo e a veste novamente. É Medeia assumindo de volta sua verdadeira *persona* de mulher forte, poderosa, feiticeira. Assim como o amor a fez despir-se das suas reais características, o desamor a fez recuperá-las. Medeia está, finalmente, de volta:

Medeia: eu vou dirigir o ferro lá onde tu não queres, para o ponto mais dorido. Vai / embora, ó soberbo, vai procurar o leito das virgens: abandona aquela que tu / tornaste mãe. / Jasão: A morte de um só filho é suficiente para meu castigo. [...] (SAUL; HOLESGROVE, 2006, p. 48).

A peça acaba em *black out*. Uma indicação cênica marca a *Canção dos Ibejis*, que são duas divindades gêmeas infantis. Essa canção deve ser cantada por uma criança pequena, em referência às crianças mortas.

*Medeia*, peça de Coelho de Moraes, é uma releitura que recupera partes do mito de Medeia e do mito dos Argonautas, além de *Medeia*, a tragédia de Eurípides. Dividida em quatro partes, *Medeia* é composta também por quatro personagens. São elas Jasão, Medeia, Ama e Mensageiro. O início do fim. É o que o diálogo desconectado entre Jasão e Medeia revela ao leitor/espectador no início da primeira parte. Depois de terem acabado de fazer sexo, cada um volta-se para suas preocupações. Medeia, o enfraquecimento dos seus poderes. Jasão, como obter ainda mais poder:

MEDEIA: Terra, Lua, Sol... ouçam minhas palavras. (*olha atentamente e mantém certa curiosidade*) Não fala, não respondem. Já não tenho poderes? Ultrapassei os limites na minha obsessão pelo amado? Em vez de enfeitiçar as pessoas eu é que acabei enfeitiçada? (Após, aparece Jasão, vestido com uma túnica simples / alheio prepara uma bebida)

JASÃO: O que você sabe de Creonte... o Rei...? (MORAES, 2011, p. 04).

Os diálogos entre as personagens permitem que o leitor/espectador capte muitos sentimentos: medos, culpas, ganância, preconceitos. Nesta primeira parte da peça, Medeia representa a tradição descartada, substituída pelo novo, pelo progresso. O misticismo deixado de lado, os deuses sendo trocados pelo pragmatismo do capital. Ela é a manifestação do estrangeiro, do outro, do escravo, do diferente com o qual se tem que lidar, com o qual é preciso conviver:

MEDEIA: E nesse mundo sem magia... Onde certamente serei estrangeira e inimiga... Escrava, talvez?... lá está o estranho... sempre o outro. O Escravo, o estrangeiro, o outro. Cada um traz de estranho um outro costume de vida, o seu modo de ser.

JASÃO: [...] Mas hoje, o estranho disfarça-se de igual, o estranho está por todos os lados, escondendo seus costumes estranhos. Festas estranhas, deuses estranhos... influências perigosas para um povo... grupos políticos estranhos... (MORAES, 2011, p. 04)

Medeia, ao representar a condição do estrangeiro (ela não é da Cólquida, é uma princesa bárbara), do diferente (é uma feiticeira), e da mulher em uma sociedade patriarcal como era a da Grécia antiga, torna-se o símbolo maior de uma ameaça a tudo o que a cidade busca manter e promover como valores a serem praticados naquele momento histórico e é isso que Coelho de Moraes revela em sua releitura da *Medeia* de Eurípides:

MEDEIA: A condição feminina oferece privações.

JASÃO: (*espantado*) Há uma condição feminina? Mulher, escravo e criança é tudo a mesma coisa... ou seja, nada... Eu sei...

[...]

MEDEIA: A cidade aprecia os contornos cada vez mais nítidos entre o sagrado e o humano, e eu estou aqui para ameaçar esses contornos, e testar limites. Não quero intermediários... quero o “caminho direto”, na natureza.

[...]

JASÃO: Tudo deve girar em torno de mim... onde inventaram que há igualdade entre as pessoas?. (MORAES, 2011, p. 05-06).

Ao final do diálogo entre os dois, Jasão revela a Medeia seus planos: Creonte quer que ele se case com a princesa Gláucia. Para que isso ocorra, Medeia terá de deixar a cidade com seus filhos. Ela o alerta que irá vingar-se, mas pede que Jasão a ame por uma última vez, sobre o velocino de ouro. Ao sair, Jasão deixa Medeia desfalecida. Ele a amarra e leva o velocino embora. Aos poucos, Medeia recupera-se, acorda e consegue desamarrar-se. Mostra-se enlouquecida pelo ódio e pelo ciúme: “Eu sou uma menina, eu sou uma mulher. Uma velha. Uma santa, uma bruxa. Eu sou uma senhora traída. Rejeitada. Abandonada. Esquecida atrás dos biombos e das camas. Perdida na mata da civilização.” (MORAES, 2011, p. 10). Jasão retorna. Eles fazem sexo novamente. Medeia tenta demovê-lo de seus planos. Promete seu corpo, sua alma, tudo o que os deuses podem prover aos humanos ela dará a Jasão:

MEDEIA: Rubis. Pérolas. Diamantes azuis. Algas marinhas. Um carnaval, um ácido corrosivo. [...] Satisfaço você do jeito que quiser... do jeito que precisar. Todos os teus desejos. Até os mais loucos desejos... animalescos desejos.

JASÃO: Já sei... Você já disse isso: (*imitando M*) Minha magia será tua. Trarei mil meninhas para você. Farei festas em homenagem a Baco... Recepções finíssimas. (*mudando*) Você se esquece que eu não bebo. E que Baco, para mim, não passa de um deus do segundo time... (MORAES, 2011, p. 11).

Jasão se mantém alheio à dor de Medeia. Mais ainda. Ele zomba de sua dor e, talvez, erro maior, faz pouco dela. Egoísta, está submerso em seu mundo, nas vantagens que obterá se casando com a princesa, nas negociações que conseguirá fazer. Diz a Medeia que chegará até ela o convite para a cerimônia, e que ela deve ir. Medeia o ameaça e revela a ele que renascerá, apesar dessa dor, apesar dele, com ou sem sua presença, e que todos morrerão: “Morrerão a cachorra nojenta que te roubou de mim e, morrerá, também, o pai dela. Morrerão nossos filhos, e para você, meu querido... esta será a tua desgraça.” (MORAES, 2011, p. 14).

Medeia se veste para o casamento. Por meio do diálogo entre ela e Jasão o leitor/espectador reencontra o mito dos argonautas. A Ama e o Mensageiro estão presentes como personagens, nesta parte. É pela fala da Ama que se revela o que a sociedade na qual Medeia vive pensa a respeito dela:

AMA: Você é transgressora, bárbara, bruxa, fêmea, enfim, você parece uma terrorista que assola nossos dias... é como a luta do mundo civilizado contra o mundo bárbaro.

MEDEIA: Cala essa boca, ama.

AMA: Quem são hoje os bárbaros e os civilizados? Civilização e barbárie... a aceitação do que é diferente... isso é o ponto de toda a discórdia de todos os povos. (MORAES, 2011, p. 16).

A releitura recupera, séculos depois, um fenômeno percebido por Eurípides na antiguidade clássica: a intolerância religiosa, o preconceito em relação ao gênero, a falta de respeito aos direitos do indivíduo, a xenofobia. Mais de dois mil anos se passaram e essas questões se revelam ainda mais problemáticas na contemporaneidade, fazendo com que a tragédia de Medeia deixe transparecer que o homem ainda precisa enfrentar os seus fantasmas, caso contrário ele será

destruído por ele, como Medeias vingativas a espalhar o terror e a morte sobre a face da terra.

Neste momento da peça, Medeia revela, pela primeira vez, que além da dor do desamor e da traição, seu orgulho ferido é também uma mola que a impele a seguir com seus planos de vingança: “MEDEIA: [...] Não permitirei, ama, que riam de mim os inimigos! Terá de ser assim. De que vale viver? Já não existe pátria para mim, meu lar, nenhum refúgio nesta minha desventura. Fui insensata quando abandonei o lar paterno, seduzida pela fala desse príncipe... [...]” (MORAES, 2011, p. 17). A participação do Mensageiro também precisa ser destacada. Esta personagem não está restrita apenas à tarefa de levar os presentes envenenados à princesa Gláucia. Sua fala representa a fala de um Coro, pois os diálogos acontecem entre Medeia e a Ama, mas esse mensageiro descreve a personalidade de Medeia, colocando-se claramente a favor da heroína, ao mesmo tempo em que a exorta à vingança.

Ao final, Medeia conclama os deuses a auxiliarem-na em sua vingança: “MEDEIA: [...] Óh deuses! Eu os invoco neste momento. Senhora de todos os momentos. Ó rainha das coisas mais sagradas! Hécate! Proteja-me com o seu manto absoluto.” (MORAES, 2011, p. 18). O Mensageiro anuncia a chegada de Jasão enquanto narra seus feitos quando este comandava os argonautas, como a justificar, agora, suas ações presentes. Medeia não se impressiona e revela que Jasão só obteve êxito em suas façanhas porque contou com sua ajuda. Jasão entra no palácio. O Mensageiro sai carregando os presentes mortais. Medeia discute com Jasão e mata os filhos. O Mensageiro retorna narrando a morte da princesa e do rei. A peça termina com um diálogo entre o Mensageiro, Jasão e Medeia:

MENSAGEIRO: A vida é incompreensível, a realidade é enigmática, e falta sentido em nossas ações, mas o aqui, o poder do Estado, o poder dos reis, deve suprir a ausência de sentido da vida. A grande pergunta não é mais “o que será que vai acontecer?”, mas “o que é que está acontecendo?” Medeia encarna a angústia das mulheres maduras que ainda podem reproduzir. / JASÃO: Cuidado com o que fala. / MENSAGEIRO: Jasão construiu sua vida sobre merda... um herói de merda, como tantos outros: políticos, empreendedores, líderes, desbravadores. [...] JASÃO: Uma cadela... / MEDEIA: Que sempre lhe abanou o rabo... mas corre como uma loba atrás de um Jasão sem fôlego... (MORAES, 2011, p. 20).

Medeia pede a proteção e o perdão dos deuses e deusas. Ao final, um narrador em *off* revela de que modo ela termina seus dias. A última fala pertence ao Mensageiro, que mais uma vez assume o papel do Coro chamando o leitor/espectador a uma tomada de consciência sobre o quanto a vida dos mortais é determinada pela vontade dos deuses.

#### 4.2 A RESSIGNIFICAÇÃO DO HERÓI E DO CONFLITO

Tendo resgatado os enredos das cinco releituras que recuperam a tragédia de Medeia, serão feitas as análises sobre como o herói se configura em cada uma dessas peças e de que modo o conflito acontece.

Desnecessário se faz conceituar o herói e o conflito conforme o modelo clássico descrito por Aristóteles em sua *Poética* (2003), visto que esses conceitos já foram expostos anteriormente, quando das análises das releituras de *Antígona*. Para que este estudo não se torne por demais repetitivo, passaremos diretamente a esses elementos em cada uma das peças.

*Des-Medéia* contém uma heroína política e humanizada. Como o próprio título anuncia, Stoklos reescreve a personagem feminina recuperada do mito por Eurípidés. Na tragédia clássica, a heroína pratica sua vingança contra Jasão retirando dele tudo que ele pensava ter: o poder, o amor e a descendência. Ela não lhe poupa nada; impassível e inabalável, faz de seu amor uma arma para feri-lo, e para isso não hesita em matar seus filhos. A crueldade de seus atos é explicada como reação contra o desprezo, o não cumprimento do compromisso e o abandono de Jasão. Descarrega seu ódio e sua humilhação em outros corpos, mantendo-o vivo para que ele sinta o que é perder tudo. Medeia busca preservá-lo para que ele veja as consequências de sua traição. É preciso dar vazão a esse sentimento que encobre tudo como um véu espesso de ira. Acuada, ferida, desfere o golpe fatal em sua prole e, inevitavelmente, em si mesma, mas principalmente contra Jasão. Conforme Girard (1990, p. 14-15):

Todas as qualidades que tornam a violência terrificante – sua brutalidade cega, o absurdo de seus rompantes – não existem sem contrapartida: elas são inseparáveis de sua estranha tendência para arremessar-se sobre suas vítimas substitutas [...].

Já a Medeia de Stoklos, heroína transgressora do conceito clássico do herói ático, alterna suas falas entre questões políticas, sociais, amorosas e filosóficas. Ela é a responsável pelo aspecto mais lírico da peça: “Medeia: [...] por mais distante que no momento tenha nossa comunicação se estendido em ponte, te espero no gelo, no sopro, no delírio e entrega de andarilho que colore montanhas em cada vale.” (STOKLOS, 1995, p. 11). Suas falas variam entre o pragmatismo reflexivo e racional e a dor do amor não correspondido, mas jamais alcançam o tom da ira, do ódio e muito menos da vingança cega. Medeia/Pátria procura entender seu Jasão/Político. Sua vingança é a não vingança:

Medeia: Jasão, suas declarações de fidelidade à nossa causa, veja, vicejam na volubilidade do vento, no célere circo da circunstância. Mas de cima para baixo e de baixo para cima a verdade permanece ultimato irreversível da vida. [...] Mas quando a ação inexistente sobre o que se declara fez-se uma de-claração assim: escureceu-se como a mentira, que anuvia a traição, aquela que se esconde como “para que não doa”. (STOKLOS, 1995, p. 18).

Como, então, se configura o heroísmo de Medeia, a clássica e a contemporânea? Começamos pela primeira, partindo de uma característica que é comum a ambas: a transgressão. A Medeia de Eurípides é a representação da transgressão por romper com os valores estabelecidos pela época, razão do estigma que a figura de Medeia carrega até a contemporaneidade em razão de um comportamento incomum, rompendo com o ideal feminino e se convertendo em um modelo negativo de mulher que devia ser evitado, temido e condenado pela sociedade. Medeia clássica, com suas ações, transgride essa concepção tradicional de feminilidade positiva (conforme a *areté* da mulher grega: reprodutora de filhos e guardiã da casa) se opõe ao homem a partir de três eixos: ela é uma mulher ligada à magia, é a antítese da figura materna e vai contra a ordem social imposta. Se entendemos o quanto esses três eixos são fundamentais e se configuram em valores absolutos naquele momento, em Atenas, Eurípides constrói sua heroína indo na contra-mão do que se esperava desse tipo de protagonista. Por que então o leitor/espectador se identifica com Medeia? Essa relação empática entre público e protagonista constrói-se, talvez, partindo do fato de que Medeia teve a coragem de realizar ações que uma criatura medíocre não realizaria. O indivíduo carrega, intrinsecamente, esse desejo. Ultrapassar as medidas, romper os limites. Medeia surge diante de nós como uma possibilidade. Ela é a expressão metafórica de nosso

ser trágico e isso a faz heroína, mesmo sendo uma feiticeira. Para os cidadãos de Corinto, a feiticeira representava uma transgressão do padrão feminino e também uma ameaça, pois a magia fazia parte da religião dos inimigos, os persas. Um outro fator a esse deve ser somado: Medeia era estrangeira e mulher. Conforme O'Higgins (1997) citado por Espinoza (2004), Medeia não era diferente das demais mulheres gregas, apenas era detentora de algumas características consideradas perigosas. Suas diferenças culturais apenas salientavam a diferença mais importante, a de gênero, pois para os gregos da época, as mulheres pertenciam a uma raça diferente e eram consideradas como estrangeiras, devendo, por isso, serem vigiadas para não se tornarem uma ameaça. Medeia é a representação maior do gênero feminino nesse aspecto negativo. Pratica a magia, mata os filhos e abandona o lar. Medeia é a desencadeadora da destruição e do caos ao subverter, em tantas esferas, o papel rigidamente demarcado para a mulher em um universo masculino.

Medeia clássica é heroína porque age movida pela honra. Sua vingança é contra sua honra ultrajada. Os crimes praticados por Medeia não têm como causa o ciúmes, e sim acontecem em decorrência da não manutenção do compromisso de Jasão. Lembremo-nos que houve um acordo entre eles: "Medeia: Magna Têmis, Ártemis augusta, notai que padeço, eu que me vinculei com juras magnas a um horror de homem!" (EURÍPIDES, 2010, p. 39). Medeia aceitou colaborar com os argonautas na captura do velocino de ouro, para o que ela não poupou sua pátria, seu pai e irmão. Havia um pacto firmado, e Jasão, ao abandoná-la para se casar com a princesa Gláucia, abandona também esse pacto.

Medeia: Longe de ser um rasgo de bravura,  
 olhar de frente amigos que arruinou  
 é a pior moléstia que acomete alguém: a canalhice!  
 Calha a tua vinda, pois lavarei a alma cuspiendo  
 palavras chãs que irão te constranger.  
 Pelas primícias principio: quem  
 salvou tua vida, os gregos sabem, todos  
 os nautas de Argo [...]  
 Traí morada e pai ao vir contigo

a lolco, no sopé de Pélio. A azáfama  
obnubilou-me a sensatez na vinda.

Matadora de Pélias cruelíssima  
(servi-me de suas filhas), destruí

sua casa. Homúnculo, me pagas como? (EURÍPIDES, 2010, p. 65-67).

Mais do que o fim de uma relação afetiva, pois Medeia sabia das condições que impusera a Jasão para que este se casasse com ela, a traição decorreu do fato dele não preservar sua promessa. Configura-se aí o conflito da peça. Base de constituição da tragédia, motor da história trágica, Sarrazac (2012, p. 54) o descreve como

Não apenas o instante preciso da colisão, mas mais genericamente toda situação que coloque em cena duas entidades antagônicas – dois indivíduos, mas também dois países em guerras ou dois desejos de uma mesma consciência -, seja choque real ou subterrâneo.

Com Stoklos o conflito demanda do confronto entre o amor e os valores políticos defendidos por Medeia contra um Jasão que não tem mais interesse em lutar, seja por ela, seja pela pátria. A tragédia clássica colidindo com a contemporânea, o conflito dentro da própria tragédia clássica, o amor contra o desprezo, a necessidade do outro contra o abandono, a ideologia política contra o conformismo, o amor contra a dor, a reflexão contra a vingança impensada, a opção pela felicidade, pelo continuar vivendo contra a paralisação da vida, todas essas questões estão contidas na releitura da autora: “Medeia: Não imolarei morte nenhuma por você, nenhum sacrifício ritual, a causa não merece. Há muito que se fazer, adiante” (STOKLOS, 1995, p. 25).

Jasão aciona o conflito ao quebrar seu juramento abandonando Medeia, pois rompe dentro dela o estado de encantamento em que ela se encontrava. Medeia despersonalizou-se, descaracterizou-se e assumiu uma *persona* que foi quebrada no momento da quebra desse juramento. Medeia perdeu-se e encontrou-se em Jasão. Recuperada, reconstituída, ela retorna ao seu estado natural e se vinga. A vingança de Medeia advém de uma ação humana ocorrida por um gesto de ofensa. Não há a interferência dos deuses ou da *pólis*. Medeia é o agente da ação e a sua busca pela vingança é individual.

Medeia contemporânea também é uma heroína. E aqui voltamos à característica que une essas duas personagens, tão distantes no tempo, mas tão próximas na coragem, na eloquência e na sabedoria: a transgressão. Medeia contemporânea, ao reagir de maneira inversa àquela, clássica, não deixa, nem assim, de ser também transgressora, pois na contemporaneidade a questão do gênero, em algumas circunstâncias, encontra-se com limites um pouco esmaecidos. Homens e mulheres se assemelham em suas ações e reações, portanto, seria normal, para esta sociedade contemporânea, que o abandono sofrido pela Medeia de Stoklos fosse acionar, na personagem, uma reação senão igual, pelo menos parecida com aquela da heroína de Eurípides. A violência, no século XX, encontra-se banalizada e a vingança, diferentemente daquela que acontecia nas tragédias gregas, que envolviam questões religiosas ou atos de extremo desespero e desequilíbrio, não precisa de muitos motivos para acontecer. Ao agir de forma inesperada, ao não ceder às facilidades dessa vingança, essa Medeia contemporânea alcança o *status* de heroína:

Medeia: Você se deita na cova cavada pelo vizinho. Come o pão amassado pelo padeiro alheio. Destrono-te Jasão do direito de permanecer em mim, que é só sobre o qual temos autoria: a liberdade de escolher o repertório do que me ocupa. Este, você perdeu. Nós aqui de outro lado não, nada perdemos. Não podemos perder o que nunca foi nosso. Em você está o abandono, a traição, a deslealdade, a confirmação do *establishment*. Saio desta história sem matar ninguém, nem sequer de um par pois descobro que nunca tive um. (STOKLOS, 1995, p. 30-31).

Ao subverter a tragédia clássica, esta Medeia põe fim a um ciclo de dor e destruição. A vingança cede lugar à reflexão, à superação do abandono. A Medeia contemporânea foge à ordem natural de seu destino. Ela o reescreve com sua força e coragem de seguir em frente, mesmo que só. Não ceder ao esperado, não se deixar levar pelo ódio, enfrentar o desamor e a traição como parte das dores que todo ser vivente está a mercê de sentir e optar pela vida, pelo recomeço, pela crença nos valores humanos faz desta Medeia uma heroína nesta releitura de Denise Stoklos.

*Memórias do mar aberto*, conforme análise feita no momento da recuperação do enredo da peça, é composto por uma heroína fraca, que em quase todos os momentos do texto não se sustenta como tal. O comportamento de Medeia, aqui, deixa transparecer um indivíduo altamente influenciável e nada parecido com

aquela mulher descrita por Eurípides como sendo alguém inteligente, orgulhosa e capaz de assumir suas próprias ações sem se deixar cair na tentação de colocar sobre os ombros do destino ou da má sorte a culpa pelos acontecimentos. “Medeia: [...] Fiz o que a fatalidade assinalou: não pude desviar o leme. Fui o incidente e a contingência, o oráculo e sua profecia. [...]” (CASTRO, 1998, p. 49).

Sobre o conflito, na tragédia de Eurípides ele é anunciado pela nutriz, que expõe, em um longo monólogo, como é característico desse tragediógrafo, episódios anteriores que são relevantes para o desenrolar da peça, assim como antecipa questões importantes que serão nela abordadas. Esse conflito é relatado pela nutriz que acaba por condensar, nessa fala, toda a tragédia que está para acontecer:

Nutriz: [...] O amor adoece agora, instaura-se o conflito, pois Jasão deitou-se com a filha de Creon. Rebaixa a própria esposa e os descendentes. Medeia amealha a messe da miséria, soergue a destra, explode em jura, evoca o testemunho dos divinos: eis a paga de Jasão com o que lucra. [...] Aprende o quanto custa renegar o sítio natal. Ao ver os filhos, tolda o cenho com desdém. [...] Ela é terribilíssima. Ninguém que a enfrente logra o louro facilmente. (EURÍPIDES, 2012, p. 25-27).

Em *Memórias do mar aberto*, a personagem que abre a peça é a própria Medeia, que também em um monólogo coloca o leitor/espectador a par da traição de Jasão:

Medeia: [...] JASÃO e GLAUCE se amam no leito nupcial. Daqui eu os vejo como uma mancha na paisagem. Seus corpos se grudam, as mãos se crispam, estão cegos de tesão. Minha vida se esvai entre lençóis corruptos. Consuma-se o círculo da traição. Eis aqui, na Grécia Civilizada, o bárbaro espetáculo que o destino encenou para me punir. A rainha fode em público e faz renascer a terra infecunda. Eu dei à luz apenas a minha dor. É dela o corpo de Jasão. É dela Argo destemida. Todos os mares lhe pertencem. Ela é rainha. Eu também fui – antes de singrar o oceano pelas mãos de um herói canalha. Antes de trair minha pátria por uma fé que não me pertencia. [...] Maldito seja esse dia. Maldito seja o teu corpo, a tua alma e o teu intento! Malditos sejam para sempre todos os traidores. (PAUSA) Ó tenebroso Caos! Ó Almas supliciadas! Vinde em meu socorro nessa hora de espanto! Eu vos conclamo, deusas da vingança! (CASTRO, 1998, p. 06).

A visão dos amantes desperta na personagem toda a selvageria dos instintos há anos reprimidos na tentativa de adormecer as características que a constituíram como mulher, princesa e feiticeira da Cólquida. O conflito ressurgiu, porque ele já existia anteriormente, e quando finalmente vem à tona, sua força é

ainda maior, incapaz de ser contida, pois que advém da soma de muitos outros conflitos que foram sendo abafados, dentro de Medeia, desde o momento em que ela conheceu Jasão. Medeia não consegue esquecer-se de tudo de que abriu mão para ficar com Jasão, de todos os horrores que cometeu e de como não conseguiu, em Corinto, ser vista como de fato era, alguém pertencente à realeza. O orgulho, em Medeia, foi ultrajado quando ela se despiu de seu título de filha de Aetes e neta do Sol, de seus poderes de feitiçaria e da lealdade a seu povo por Jasão e este, pensando só em si, ambicioso e mesquinho, traidor infiel, violou a palavra dada, valor considerado mais sagrado que a própria vida, e desfez seu juramento:

Medeia: [...] De um dia para o outro trai a fé jurada, casa com outra mulher, vira rei à custa de se corromper e fica por isso mesmo? [...] Você me encontrou no trono da mais rica nação bárbara, reinando absoluta ao lado do meu irmão. Eu era rainha, Jasão. Joguei minha Coroa no mar para te seguir. [...] Vi meu ventre crescer duas vezes. Meus seios se encherem de leite, minha vida emborcar num oceano sem fim. Ah, Jasão, quanto mar, quanto leite, quanto sangue derramado... (CASTRO, 1998, p. 31).

Jasão, representando aqui a opinião da sociedade de Corinto sobre o estrangeiro, não enxerga Medeia como aquela que por amor se desfez de títulos e poderes. Sua visão sobre ela é preconceituosa e arrogante, como a do europeu em relação ao índio, o homem branco em relação ao negro, os governos vitoriosos em relação aos povos derrotados, processos civilizatórios que para se firmarem anulam outras culturas, individualidades e a história. Em *Memórias do mar aberto* percebe-se o olhar do conquistador sobre o conquistado, daquele que se considera o civilizado grego sobre o bárbaro:

Jasão: [...] Antes de mim você era um bicho selvagem e predador. Reinava, é verdade. Mas sobre quem? Sobre outros bichos. Sêres bárbaros e ignorantes, sem alma e sem razão, que de humano só tinham o corpo, mas aqui, aqui onde cintila a faísca da inteligência, aqui havia apenas o crânio de um macaco. Eu te fiz gente. Eu te trouxe para a Grécia, para a civilização. Te dei meus deuses, te ensinei uma religião de luz, uma filosofia, uma arte, uma ética, conhecimento e requinte [...]. (CASTRO, 1998, p. 31).

Medeia se constitui como heroína da peça de Consuelo de Castro. O que se revela ao leitor/espectador, desde o início até quase o término desta releitura é uma mulher sem amor próprio, que transita entre o arrependimento e a ausência de auto-estima até que a mutilação sofrida por Téspis (e não a recusa de Jasão) a faz, finalmente, decidir-se pela vingança: “Medeia: Vou me vingar. Mas do meu jeito.

Incendeio o palácio, mato Glauce e Creonte, liberto quem estiver do meu lado e prendo quem me fizer oposição. [...]” (CASTRO, 1998, p. 38). Estas últimas palavras deixam antever um desvirtuamento do modo como Medeia foi construída ao longo dos séculos pelas mais diferentes representações artísticas. Uma mulher estrangeira, destituída de seu título, afastada de sua família e das artes da feitiçaria, detentora de astúcia e de coragem ímpares, independentemente do estigma que essa personagem carrega por ter, no mito, assassinado os próprios filhos, a prepotência não faz parte das características que a descrevem, e aqui, Consuelo de Castro aborda imputa à Medeia fraquezas ou “defeitos” que a afastam da heroína tal como a conhecemos. Os clássicos ressignificados tornaram-se modos de representação recorrente na pós-modernidade. Anne Ubersfeld (2002, p. 10) argumenta que “tudo o que se escreve hoje desliza para o clássico: não há corte temporal decisivo”, e que a obra clássica não habita mais o território das coisas sagradas, que não devem ser tocadas pelas mãos humanas. Para Ubersfeld (2002, p. 12):

Ler hoje é des-ler o que foi lido ontem – não que essa leitura se tenha tornado “falsa”, mas é que não serve mais para nós. O avanço das ciências humanas nos permite compreender que a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositária de um sentido oculto, como o ídolo no interior de um templo, - mas, antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação. Por esse viés a relatividade histórica das leituras se impõe ao pensamento.

Em relação ao caráter heroico da Medeia de Consuelo de Castro, faz-se necessário, mais uma vez, recorrermos à descrição que Aristóteles faz, na *Poética* (2003), sobre o herói. Conforme Aristóteles (2003), o herói trágico não pode ser representado por um malvado que caminhe da felicidade para a infelicidade, pois mesmo que esse acontecimento provocasse a satisfação dos espectadores, não provocaria nem terror nem piedade, visto que a piedade é um sentimento que nasce quando nos deparamos com o sofrimento daquele que sofre sem merecer, nem o terror, pois não sentiríamos o acontecido como algo terrível e muito menos o malvado como alguém digno de compaixão.

A Medeia de Castro também é uma heroína. Por vários momentos conseguimos encontrar essa personagem que remete à luta, ao não-conformismo, que faz da dor alimento para sua coragem. Talvez estejamos querendo demais dessa Medeia, acostumados que estamos com os heróis gregos. “Medeia: Não vou

dizer ai de mim. Não vou dizer não vou dizer nem que meu coração arrebente. [...]” (CASTRO, 1998, p. 06). Ela se apresenta assim ao leitor/espectador. Com essas palavras Castro abre a primeira cena e aponta para uma Medeia que, logo mais a frente, comporta-se de uma outra forma: “Medeia: Não sou mais rainha, não sou mais nada, não quero fugir nem ficar, só quero morrer. [...]” (CASTRO, 1998, p. 08). Essa incongruência confunde leitor/espectador, que se sente perdido e tenta reconhecer quem é essa Medeia, que sempre coloca sobre o destino a culpa do seu infortúnio: “Medeia: O amor é peste que se contrai por destino e não por vontade” (CASTRO, 1998, p. 08). Medeia não pode falar sobre destino. Ela construiu todos os seus caminhos, traçou as próprias rotas. Auxiliou Jasão em troca de um casamento. Matou seu irmão para garantir sua fuga, fez feitiços, mentiu, manipulou. Medeia é senhora de suas ações. Medeia está sendo abandonada. Nesse momento ela não tem a quem recorrer ou para onde ir. Quer morrer, maldiz o fato de ser imortal, inclusive, e, de repente, fala: “Medeia: [...] Nada vai mudar enquanto não se mudar tudo! Eu quero outra ordem, outro modo de viver e reinar. Que cada um tenha em si o seu cetro, o seu deus e o seu oráculo. [...]” (CASTRO, 1998, p. 10).

*Memórias do mar aberto* contém uma heroína, sim. Medeia. Ela é uma princesa, mesmo que sem reino. Uma feiticeira, ainda que suas habilidades estejam temporariamente adormecidas. É mulher, abandonada. É mãe e filicida, mas apesar dessas questões, podemos encontrar indícios de heroísmo na personagem de Castro. Ela segue em frente com seus planos. Não fraqueja no momento da vingança e retorna à Cólquida comandando a nave Argo, acompanhada dos artistas e levando de volta o Tosão de Ouro:

Medeia: Eu vos conduzirei com firmeza. Levarei o barco a seu destino, o Tosão a seu porto, a tarefa a seu termo. Não seguirei a carruagem do Sol. É nesse mundo que vou, é nessa água que singro. Trago comigo minhas mãos, as eternas almas dos meus filhos e vossa querida presença. Uma dor infinita, um desassombro de liberdade, uma esperança que não tenho o direito de sentir, mas que me vem tão tardia e tão imerecidamente. Para a Samotrácia, Argonautas! Soltar as âncoras! Apontar os remos! Lçar as velas! Largar! (CASTRO, 1998, 50).

Um final heroico, capaz de redimir qualquer inclinação prepotente, mesquinha ou fraca que porventura essa heroína possa ter deixado transparecer no decorrer da peça. Medeia fecha o ciclo trágico ao qual ela deu início ao trair sua

pátria, sua cultura e sua ascendência e recupera, aos olhos do leitor/espectador, sua posição de heroína que se dá em sacrifício de uma coletividade.

*Nós, Medeia* apresenta ao leitor/espectador não uma, mas três heroínas que transitam pelos diferentes tempos e espaços da peça de Zemaria Pinto, alternando nuances de personalidades e características que ora as aproximam, ora as distanciam umas das outras. No plano mitológico, que serve de alicerce ao texto e constitui-se como ponto de partida para o surgimento das outras duas Medeias, podemos encontrar uma Medeia intemporal e arquetípica. Nela, a culpa pelos crimes cometidos, o arrependimento em decorrência das traições, a dor e o orgulho nascidos do abandono geram uma necessidade de vingança cega e incontrolável que só é aplacada quando consegue provocar, no outro, um sentimento que ela julga ser tão profundo e desesperador quanto o que ela está sentindo, naquele momento. Em Medeia, a paixão por Jasão exacerbou aquilo que é próprio do amor. Ao lado dele, ela se sentiu completa, mesmo tendo se mutilado ao abrir mão de grande parte daquilo que a constituía, que a caracterizava como indivíduo. Para não se sentir parte do que era, ao se despojar de sua cultura, de sua pátria e de seus poderes, Medeia assumiu Jasão como aquele que lhe podia conferir a completude. Sua perda provocou nela uma tentativa desesperada de mantê-lo. Sabendo ser vã essa tentativa Medeia age buscando conciliar a ausência do amor de Jasão à necessidade de ter algo que o substitua. Medeia abriu mão, por ele, de seu corpo, de sua alma e de seus bens. Em troca, ela quer que ele sinta uma dor tão grande que represente, por si só, tudo o que ela perdeu. Conforme Timbó e Oliveira (2009, p. 236):

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 a 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. [...] Ao matar os filhos, Medeia tirava do príncipe de Iolco tudo aquilo que lhe dera: descendência, fama e glória.

O que restava de mulher, no corpo e na alma de Medeia, superou o que havia de mãe em seu coração. Ela foi capaz de sacrificar seus filhos para provocar em Jasão um vazio impossível de ser preenchido novamente, para que ele pudesse sentir, em um só golpe, o mesmo que vinha torturando e corroendo Medeia há anos

e por diferentes motivos: o desterro, a traição à pátria, o abandono de sua cultura e, agora, o desprezo do homem que amava. A voracidade do seu impulso de vingança não pode ser satisfeita senão por meio da vingança consumada. Tudo, agora, é uma questão de tempo, de traçar planos, de articular ações para que sua ira, há tanto tempo adormecida seja, agora, de uma vez por todas aplacada:

Medeia: [...] Assim resumo o meu pedido: se eu  
 achar um meio de cobrar o esposo  
 por ser tão inescrupuloso e o rei  
 que lhe entregou a filha, silencia!  
 Mulher é amedrontável, ruim de pugna,  
 não suporta a visão da lança lúgubre,  
 mas se macula, a honra em sua cama,  
 não há quem lhe supere a sanha rubra. (EURÍPIDES, 2012, p. 47)

Eis porque Medeia é heroína. Porque os assassinatos que comete, ela os comete em favor de sua honra ultrajada, do juramento quebrado, do compromisso não cumprido. A Medeia mitológica de Zemaria Pinto não aceita a atitude de Jasão e expõe isso assim que fica sabendo de sua traição: “MEDEIA: (*Ignorando a fala da Ama*) – Eu traí meu pai e minha pátria e assassinei meu irmão para seguir meu odioso esposo, em troca da tranqüilidade de tê-lo ao meu lado pelo resto dos meus dias” (PINTO, 2003, p. 24-25).

A Medeia medieval, que não aceita as imposições religiosas e não acredita na hipocrisia dos poderosos, também reconhece a fraqueza do homem pelo qual abriu mão das coisas mais importantes. Decepcionada, sente-se desamparada e só frente às acusações que lhes são feitas como frutos da intolerância religiosa e do obscurantismo medieval: “MEDÉIA (*Cansada*) – Ele não teve a hombridade de me defender. Na verdade isso tudo é uma farsa, montada para livrá-lo de uma vez por todas de mim. Certamente foi ele mesmo que me denunciou” (PINTO, 2003, p. 41). Por último, a Medeia contemporânea, personagem que primeiro aparece na peça, desfia, amarga, o rosário de favores que fez a Jasão e de que forma o transformou no homem que, agora, a abandonava: “MEDÉIA: - Doze anos de casamento, seu Egeu, não é um fim de semana. Eu criei o cara. Eu inventei o cara. Ele não era

nada. Um pirralho. Um merdinha. Já te contei que ele era mecânico?” (PINTO, 2003, p. 11). Essas três passagens, em três espaços-temporais diferentes já apontam o conflito, que também se instaura a partir do rompimento seja dos laços de amor, seja do compromisso ou do juramento entre Medeia e Jasão. Eurípides (2012, p. 45) escreve: “MEDÉIA: [...] desaprovo a arrogância do nativo, / grosseiro na abordagem de seus pares. / É inexato dizer que o fato abate-me: / minha anima se anula, se me extingue / *cáris* – o brilho do viver. [...]”. Todas as tristezas e perdas pelas quais Medeia havia passado, até então, não foram capazes de provocar, na heroína, abatimento tão profundo quanto a traição de Jasão. Ela vê cair por terra todos os sonhos pelos quais se sacrificou e nesse momento a Medeia estrangeira, habitante de Corinto, esposa de Jasão morre. Renasce em seu lugar a princesa da Cólquida, plena e bela em dor e fúria: “MEDÉIA: - [...] (*Num desvario*) Eu sou Medéia, princesa da Cólquida, filha de Aetes, o filho do Sol. De minhas mãos nascem sortilégios de curas. Mas destas mesmas mãos também brotam malfazejos. Dentro de mim está o ódio de todas as mulheres traídas. [...]” (PINTO, 2003, p. 26).

O conflito, em *Nós, Medéia*, nasce a partir do abandono, do desprezo e da traição. A Medeia mitológica acreditou nas promessas que Jasão lhe fez, assim como a Medeia medieval e também a contemporânea. Para elas, o compromisso estava firmado. Zemaria Pinto demonstra, em seu texto que, independentemente do tempo e do espaço, a presença do homem ao lado da mulher lhe confere representação na sociedade. Eurípides descreveu a sociedade grega e de que forma as mulheres eram por ela consideradas em uma importante passagem de *Medeia*:

Medeia: [...] Entre os seres com psique e pensamento,  
 quem supera a mulher na triste vida?  
 Impõe-se-lhe a custosa aquisição  
 do esposo, proprietário desde então  
 de seu corpo – eis o opróbio que mais dói!  
 E a crise do conflito: a escolha re-  
 cai no probo ou no torpe? À divorciada,  
 a fama de rampeira; dizer não!  
 Ao apetite másculo não nos cabe. [...]. (EURÍPIDES, 2012, p. 45).

Eis o retrato de uma sociedade na qual a mulher não tinha apoio legal. Se traída, Medeia teria de aceitar viver como estrangeira, ser humilhada e maltratada pelos nativos e talvez perder a posse dos filhos, visto que a lei grega não conferia á mulher o poder sobre sua prole. Medeia mitológica denuncia sua falta de direitos, mas ainda assim não se rende: “MEDÉIA:- Devo assistir à traição, calada e contemplativa, feito uma cabra desgarrada do rebanho? Não, mil vezes, não! Uma ideia monstruosa se enforma dentro de mim...”. (PINTO, 2003, p. 25). Medeia medieval também registra, em sua fala, o preconceito e as injustiças sofridas por todos aqueles que eram desconsiderados pela Igreja, fossem por motivos políticos ou religiosos:

MEDÉIA: - Os tempos mudam, Cardeal. Hoje é diferente de ontem e amanhã será diferente de hoje. O tempo é como um rio que está em constante movimento, e o homem deve mudar com ele. [...] As ciências avançam de tal modo que revolucionam todas as credences tolas que perduraram por séculos. [...]. Deus me faz pensar em amor, alegria e prazer, não em medo, tortura e morte”. (PINTO, 2003, p. 44-45).

Por fim, na Medeia contemporânea nos deparamos, na fala de Jasão, com o preconceito institucionalizado pelas leis que regem essa sociedade contemporânea: “JASÃO: - Sabes o que vou fazer? Amanhã mesmo vou entrar com uma ação judicial pedindo a guarda das crianças. Vou alegar tuas bebedeiras, teu comportamento desregrado, tua inconstância no trabalho” (PINTO, 2003, p. 89). Essas situações anteriormente relatadas ocorridas nos três diferentes planos temporais e geográficos que constituem o texto de Zemaria Pinto revelam o conflito e descobrem a face heróica de uma Medeia que não tem medo de falar e de agir quando a sociedade exige que ela se esconda e se cale. Estrangeira, feiticeira ou bêbada, foi essa mulher que, diante do infortúnio da traição escolheu o caminho sem volta, sabendo que a dor e a punição são o preço que se paga quando se ama mais ao outro do que a si mesmo. Foi sobre o mito de Medeia, e não o de Jasão ou dos argonautas que Eurípides se debruçou para construir uma das figuras mais textualizadas pela literatura e que continua, passados tantos séculos, a fascinar o nosso imaginário.

*Axé de Medéia* é uma tecitura bem feita do mito de Medeia e dos mitos do Candomblé. Esse entrecruzamento de personagens revela ao leitor/espectador uma

heroína amparada não só nos feitos da *Medeia* de Eurípides, como também na força dos elementos da religião africana, que quando relacionada às personagens da tragédia grega, não apenas justificam, mas dão sustentação às ações, às narrativas e às cenas. É importante entendermos que os mitos africanos, nesta peça teatral, não correspondem a um apêndice do texto. Pelo contrário, são eles que, vinculados à releitura da tragédia de Eurípides, estabelecem a confluência de duas tradições igualmente representativas do indivíduo. O entrecruzamento de duas culturas diversas, a grega e a africana, e a escolha do mito de Medeia, dentre outros, por Saul e Holesgrove sinalizam para uma problemática anunciada, conforme Machado (2004), por Eurípides, cuja obra deixa transparecer a profunda crise pela qual a civilização grega estava passando. O tragediógrafo, em *Medeia*, faz uma crítica à concepção tradicional da divindade, assim como coloca em pauta a discussão sobre a valorização da responsabilidade e das tomadas de decisão, a importância da esfera privada em detrimento da esfera pública e a denúncia da guerra, assim como a defesa da paz. O uso dessas duas tradições em *Axé de Medéia*, é intencional. Na tragédia clássica, uma dentre tantas denúncias feitas por Eurípides aborda a questão do estrangeiro, daquele cuja cultura diferente é desconsiderada, ou pior, vista como uma ameaça ao nativo. As religiões africanas, passados tantos séculos, também são vistas, por muitos indivíduos, como algo exótico ou manifestações de uma cultura considerada “selvagem”. Eurípides denuncia a arrogância hegemônica da Grécia, tanto cultural quanto política, em relação aos outros povos e valoriza a perspectiva feminina sobre as manifestações de poder dos homens em relação às mulheres:

Jasão: [...] Evitarei minúcias de somenos; não desmereço teu pequeno auxílio, mas não comparo ao que me deste o que eu, salvando-me, te propiciei. Me explico: teu logradouro é grego, não é bárbaro, prescindes do uso cru da força bruta, não ignoras justiça e normas. [...]. (EURÍPIDES, 2012, p. 71).

Na releitura, por várias vezes podemos encontrar passagens que denunciam o desconforto que a presença de Medeia provoca, e esse sentimento é demonstrado pelas palavras de Creonte. Na primeira passagem, Creonte a condena ao desterro:

Creonte: Medeia, criminosa filha de Aietes, ainda não saiu do meu reino? Ela trama algum outro crime: conheço sua perfídia, conheço sua mão. Quem ela poupará? Quem ela deixará viver livre e seguro? [...] Deixei-lhe a vida: liberte meu país de sua inquietadora presença e poderá ir embora sossegada. (SAUL; HOLES GROVE, 2006, p. 11).

Na segunda passagem, Creonte está usando de toda sua astúcia para convencer Jasão a, de uma vez por todas, ver-se livre da presença de Medeia:

Creonte: [...] Talvez seja até mesmo um exagero meu. Mas tem coisas que não é bom brincar. Ela é dada a macumba, estou sabendo, tem gênio de cobra, pode criar problema, eu estou só me precavendo... Não é tua esposa... tem que aceitar... Não sei... Você sabe o que estou dizendo. (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 21).

Conforme Motta (2008), no início dos anos de 1990 o mito de Medeia foi recuperado com maior intensidade devido ao fato de que as problemáticas contidas nessa tragédia apresentam uma relação próxima com o contexto social e político do século XX. Os temas que abordam os choques entre bárbaro e civilizado, gerando as tensões na sociedade e a difícil convivência das diferentes culturas, além da valorização da visão feminina sobre os mais variados fenômenos e, inevitavelmente, a dimensão trágica da existência, que se aprofunda e se agrava no século XX, ganham mais importância, configurando à personagem Medeia novos contornos.

Mesmo trazendo ao leitor/espectador a figura de uma Medeia humanizada, entendemos que essa Medeia deve ser considerada heroína, no texto de Saul e Holesgrove. Representando o retrato de uma mulher traída, abandonada, ainda assim ela não confere ao destino o peso de suas ações. Toma para si a responsabilidade sobre os seus atos e não se dobra às forças que a querem destruir. Mantém sua altivez e recupera sua identidade, indo em busca da vingança como pagamento pela traição sofrida. Sacrifica a si mesma quando dá fim a sua prole e substitui o amor de mulher e de mãe pela fúria de um animal ferido. Essa transformação sofrida por Medeia por força da traição de Jasão e o modo como ela, com astúcia, conduz, e não é conduzida pelos acontecimentos são assim analisados por Kury (1991, p. 14):

O amor de Medéia em sua evolução para o ódio assassino, seu orgulho ferido, sua ferocidade, sua astúcia, são pintadas por Eurípides com mão de mestre e simpatia. A reconciliação simulada com Jáson é uma cena de extraordinária naturalidade. Outro aspecto digno de menção é que os erros de Medéia e de Jáson, ao contrário do que acontece na maioria das tragédias gregas, são devidos a seus próprios atos, e ambos não os atribuem ao destino ou a algum deus vingador. Eurípides, por via de Medéia, exprime a vida humana em termos de humanidade e de livre escolha do bem e do mal.

O conflito, na peça, inicia-se quando Medeia, finalmente, enxerga Jasão como de fato ele é, um homem fraco e vaidoso. Esse conflito primeiramente inicia-se

dentro de Medeia, entre ela e ela mesma. Despida de tudo que lhe conferia um *status* de poder, o trono e as práticas de feitiçaria, além dos vínculos familiares, ela sabe que, se romper definitivamente com Jasão, não restará a ela mais nada. O que deve fazer, então? Manter-se ao lado dele, submetendo-se à humilhação de ser, agora, sua amante, perder definitivamente o orgulho, último traço que a vinculava à imagem que tinha de si mesma, no passado, ou não aceitar esse acordo, já sabendo que o preço que terá de pagar por isso será cobrado com a solidão e o desterro?

Medéia: Maior dos cínicos! Eu te salvei. Traí meu pai, traí minha família para levar-te a lolco (foi maior o amor que a sensatez); fiz Pelias morrer também, da morte mais cruel e te livreí de todos os receios, Jasão. Tratado assim por mim tu traístes e já subistes em leito novo. Ah! Esta mão direita e estes meus joelhos que tantas vezes segurastes. Foi em vão que tantas vezes me abraçaste, miserável! Como fui enganada em minhas esperanças! Para onde irão meus passos hoje? Eis a verdade: hoje sou inimiga da minha família e só para agradar-te hostilei amigos que deveria ser a última a ferir. (SAUL; HOLESgrove, 2006, p. 04).

Medeia não tem como capitular, ceder aos acordos de Jasão. Ela, para ajudá-lo, queimou todas as pontes que poderiam servir ao seu caminho de volta para a pátria. Medeia não tem mais uma pátria para onde voltar. A ela, então, só resta seguir em frente e procurar, pela vingança, amortecer a dor da vergonha por saber que traiu e matou por alguém que não merecia tamanho sacrifício, pois Medeia é vaidosa de sua sabedoria, de sua argúcia. Ter se enganado tanto em relação a Jasão provoca nela uma ferida que a corrói:

Medeia: Tu me deves um irmão Jasão.

Jasão: Dois filhos te dei por um irmão.

Medeia: Tu A mim Tu os ama Jasão teus filhos. Queres tê-los novamente teus filhos. Teus eles são. O que pode ser meu tua escrava. Tudo em mim teu instrumento tudo de mim. Por ti eu matei e gerei. Eu tua puta eu. Eu degraui da escada da tua glória. [...] A quem me denunciaste e minha traição foi teu gozo. Graças à tua Traição que me devolve os olhos posso ver o que vi as imagens Jasão. Que com as botas da tua tropa tu Pintaste sobre minha Cólquida Sobre corpos ossos túmulos de meu povo E meu irmão. Meu irmão Jasão. [...]. (SAUL; HOLESgrove, 2006, p. 07).

A Medeia de Saul e Holesgrove é uma heroína contemporânea, visto ser ela fruto de uma desconstrução e reconstrução em relação às suas referências modelares, sejam advindas do mito ou da tragédia de Eurípides. Nesta releitura, ela se insere em um contexto sócio-cultural e sexual diverso daquele contexto clássico, mas ainda assim traz à tona a mesma discussão sobre os valores contidos naquilo que faz parte da tradição e do contemporâneo, e possibilita uma abordagem a respeito da quebra de paradigmas que configuram à mulher, ao estrangeiro e ao diferente o dever de serem modalizados conforme o estatuto vigente dentro de uma determinada sociedade: “Jasão: Esta não é a vez primeira. Até poderias continuar vivendo aqui por toda a vida, neste país e nesta casa, se aceitasse submissa as decisões dos mais fortes que tu. [...]” (SAUL; HOLESgrove, 2006, p. 26).

Para Lesky (2010), o que faz a personagem ser alçada à categoria de um herói trágico é o caminho que ela percorre desde sua falha trágica até a sua punição. Nem um herói repleto de virtudes, ainda menos um vilão, Lesky defende que essa personagem precisa estar munida, em sua essência, de características um pouco melhores que aquelas contidas na maioria dos indivíduos. E ao percorrer essa distância que a separa da sua punição, a personagem precisa manifestar consciência sobre o sacrifício que está fazendo. Manter-se alheia aos acontecimentos, conforme Lesky (2010), não faz dela, simplesmente, uma heroína. É em decorrência desse tipo de comportamento que consideramos a Medeia desta releitura uma heroína. Ela se encontra em um conflito impossível, solucionável apenas se um sacrifício imenso seja perpetrado. O desespero em que Medeia se encontra a situa entre a necessidade de aplacar, em si, a fúria despertada pela traição de Jasão e os meios que ela, antecipadamente, já sabe que terá de lançar mão para conseguir executar sua vingança. Ela não age em função do fato de ser uma estrangeira, uma bárbara, em decorrência do seu *genos*, mas sim por causa de sua natureza, sua *physis*, que lhe confere uma personalidade densa e tumultuosa. Medeia possui caráter e força avassaladoras; pelo amor foi capaz de abrir mão de tudo o que considerava sagrado e faz o mesmo por ódio. Como estrangeira, habitando um espaço que não lhe pertencia, que lhe foi emprestado, Medeia despojou-se de grande parte de si, refreou seu caráter indomável e encobertou sua natureza não completamente humana que desvela para a vingança:

Medeia: Tudo está perdido. O canto nupcial chegou a meu ouvido. Imensa dor! Ainda não posso crer em tão grande desgraça. E Jasão pode fazer tudo isso? Depois de me haver tirado o pai, a pátria, o reino, ele teve coragem de deixar-me sozinha, numa terra estrangeira? Não tem coração: esqueceu o bem que lhe dei, ele que, somente por meio dos meus crimes, conseguiu vencer o fogo e o mar? E pensa ele, então, que eu tenho esgotado a série dos meus crimes? Incerta, exacerbada, não sinto eu talvez que a loucura me incita para a vingança? Oh se ele tivesse um irmão! Ele ao contrário, tem uma esposa. Eis: é ela que devo alcançar... Mas tudo isso poderá compensar minha angústia? (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 09).

Medeia indica, por este monólogo, que sua vingança será completa apenas se conseguir ferir Jasão onde ela mesma encontra-se ferida. Na carne. Para isso, não basta apenas a morte de sua noiva. É preciso ir mais além para que esse ultraje desonroso e essa insuportável vergonha tenham fim. Medeia sente-se vítima de uma injustiça e não pode recorrer a ninguém para reclamar os seus direitos, por ser uma estrangeira, exceto aos juramentos rompidos de Jasão. A cólera e a ira transformam a decepção e o desespero de Medeia em um dínamo poderoso que move seus planos de vingança contra Jasão. A paixão avassaladora dá lugar ao ódio destrutivo. Percebemos que a figura de Medeia, no texto de Saul e Holesgrove, pode ser considerada o resultado de uma síntese de diferentes leituras do mito, e os próprios autores apontam para isso, ao se descreverem como “compiladores”. Essa síntese ressalta, na personagem, sua ascendência divina, sua impulsionalidade, que beira, muitas vezes, a irracionalidade e, acima de tudo, seu desejo cego de vingança. São essas várias facetas de Medeia, algumas nascidas com o mito e outras incorporadas a ele na passagem dos séculos, que permite que reconheçamos, em parte, quem é essa personagem heróica: “Medeia: Traz um espelho Esta não é Medéia Jasão” (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 25). Em parte, porque assim como nos mitos africanos, Medeia transmuta-se, reconfigura-se e assume características inesgotáveis.

Do início ao fim do texto encontramos uma Medeia que percorre o caminho traçado pela própria vontade. Esse caminho a transporta da sua contingência humana de volta para sua não humanidade, recuperando suas características de deusa. Na releitura, o mito africano “*Oiá transforma-se num búfalo*”, relata o momento em que Oiá reencontra sua pele de búfalo e a veste, recuperando, ao mesmo tempo, seus poderes e sua liberdade:

Oiá transforma-se num búfalo: [...] Assim, na ausência de Ogum, Oiá começou a ouvir mulheres que passavam e cantarolavam coisas. Coisas que sugeriam o esconderijo da pele de Oiá. E coisas que aludiam ao seu lado animal. Um dia, estando sozinha em casa, Iansã procurou em cada quarto, até que encontrou sua pele. Ela vestiu a pele e esperou que as mulheres retornassem. E então saiu bufando, dando chifradas em todas, abrindo-lhes a barriga. [...] (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 03).

Podemos encontrar, na tragédia de Eurípides, uma proximidade com o mito africano, quando Medeia revela a Creonte o quanto é alvo da maledicência: “MEDEIA: Ai! Não é a primeira vez que a *doxa*, o diz-que-diz anônimo, Creon, me arruína. (EURÍPIDES, 2012, p. 49). E, ao final da releitura, Medeia sobe aos céus em um carro alado. A desumanização da personagem acontece, então, nos dois universos, o do mito africano, quando Oiá transforma-se em búfalo, e o do mito grego, quando Medeia foge no carro alado:

Medéia: [...] Reconheces tua esposa? É desta maneira que eu costumo fugir. Abre-se, diante de mim, o caminho do céu: estas duas serpentes apresentam docilmente seus pescoços escamosos ao jugo. Recebe agora os teus filhos, ó pai. Eu vou levantar-me no ar sobre este carro alado. (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 49).

Talvez o filicídio seja um instrumento para, além de consumir a vingança de Medeia, expiar nela os crimes passados e apagar, de uma vez por todas, qualquer resquício da figura materna que nasceu em consequência de seu amor por Jasão. Se entendermos o assassinato dos filhos como a representação do castigo e da expiação imposta por ela a si mesma como forma de pagamento por todos os crimes cometidos em nome de seu amor por Jasão, apagar esse elo carnal, os frutos dessa paixão parece ser uma ação suficientemente importante para considerarmos essa personagem uma heroína. Essa decisão, de acordo com Nancy (2002), não é resultado da loucura ou alienação, e sim de seu livre-arbítrio. Matar seus filhos faz parte de uma ação premeditada. Medeia, pela primeira vez, mata com suas próprias mãos, sem fazer uso da feitiçaria. Mata como um homem mataria. Está lúcida, manipula, argumenta e direciona os acontecimentos para que eles tenham o fim desejado. Medeia fala como grega em nome de todas as mulheres, mas age como bárbara e é como bárbara que recupera sua honra e cobra com sangue o compromisso não mantido de Jasão.

Coelho de Moraes, autor de *Medeia*, traz ao leitor/espectador uma Medeia muito próxima de todas as mulheres que sofrem a perda de um amor. Talvez, das

cinco peças apresentadas, esta contenha a mais humanizada das heroínas, com comportamentos que identificam o quanto o desprezo e o abandono, quando ladeados pela paixão e pelo sentimento de posse, podem causar mal ao indivíduo.

A heroína nutre por Jasão uma fixação tão profunda que a impede de ver a si mesma, enxergando apenas no outro aquele que é capaz de acionar seus movimentos e dar início ou fim a qualquer estado, físico ou emocional em que se encontre. A alteridade define o indivíduo. É na sua relação com o outro que ele consegue formar uma consciência de si mesmo. O pouco que Medeia ainda consegue perceber sobre si é refletido por uma sociedade que teme a presença física do estrangeiro. Naquele momento, em uma cidade fervilhante de pessoas vindas de todos os lados, esse estranho disfarça-se de igual, e está por todos os lados, ora demonstrando, ora escondendo seus costumes, e isso provoca nos cidadãos um sentimento de desequilíbrio da ordem e de insegurança na *pólis*. A princesa bárbara e feiticeira é a representação maior desse medo. Essa dupla alteridade, de estrangeira e de mulher, constrói em Medeia sentimentos que acabam por fortalecer o que há de mais aterrador nela: “M – As mulheres formam um universo que ameaça a cidade por dentro” (MORAES, 2011, p. 05). Regida por leis diferentes daquelas criadas por uma sociedade que a despreza, na tragédia de Eurípidés Medeia também denuncia sua condição de estrangeira, de mulher e de esposa traída:

MEDEIA: [...] A nós, a fixação numa só alma. ‘Levais a vida sem percalço em casa’ (dizem), ‘a lança os pões em risco.’ Equívoco de raciocínio! Empunhar a égide dói muito menos que gerar um filho. Sei bem que nossas sendas não se confluem: dispões de *pólis*, elos de amizade, lar paternal, desfrutes na vivência; quanto a mim, só, butim em solo bárbaro, sem urbe, rebaixada por Jasão, sem mãe, sem um parente, sem... que a âncora soerga longe deste pesadelo! [...]. (EURÍPIDES, 2012, p. 47).

Esta Medeia é, das cinco contidas nas releituras, a mais apaixonada e a mais sensual e a personagem de Jasão, por sua vez, é construída como um indivíduo desprezível, preconceituoso, xenófobo e egoísta. Percebemos que há uma ligação muito forte entre ele e Medeia, maior do que nos textos anteriores, mas por parte de Jasão, ela acontece apenas na esfera sexual. Para ele, Medeia é uma concubina. Mulher, feiticeira e estrangeira. Temos, aqui, mais uma vez, o peso desses três elementos se contrapondo ao preconceito e à arrogância da cultura

grega. Coelho de Moraes faz questão de construir a personagem de Jasão ressaltando, nele, esses valores:

J – Egeu sabe (*pensa*) O que me espanta ainda, no entanto, é o diferente... e também temo o que é diferente... Agora, por exemplo, caídos os véus, nos encaminhamos para um mundo sem magias...

[...]

J – Mulher... mulher já é um ser estranho por si mesmo... para alguns mulher é um ser que nem existe. Nada mais que um espelho do homem... afinal nós construímos o mundo enquanto vocês se escondem nas cavernas... E ainda mais... você... vem de um país que pensa em termos de nuvens, de efeitos da natureza, de magias e mistérios... um país estranho.

[...]

J – (*espantado*) Há uma condição feminina? Mulher, escravo e criança é tudo a mesma coisa... ou seja, nada... Eu sei...

[...]

J – A mulher está impedida de ascender ao reconhecimento glorioso que leva os homens a empreitadas suicidas na guerra, ou, como na gloriosa aventura dos argonautas. (*pausa*) A Honra e os celebrados atributos da guerra. (MOARES, 2011, p. 04-05).

Jasão reconhece em Medeia todas essas singularidades temidas por ele. Ela reúne, em um só corpo, seus temores e preconceitos. Estar ao lado dela é jamais deixar a espada embainhada, adormecer, virar as costas sem receio. Sua presença, ao mesmo tempo em que atrai Jasão, o perturba. Jasão quer sentir-se plenamente aceito por Creonte e sabe que, tendo Medeia ao seu lado, isso jamais acontecerá.

Medeia, por sua vez, sabe de que forma é vista por todos. Trocou seu reino onde a magia era considerada um dom e o conhecimento do poder das ervas e da feitiçaria algo sagrado por uma cidade onde o que importa são as questões políticas, as guerras e o capital, e mesmo assim ela se mantém nesse lugar, porque é onde Jasão está. Por ele ela sempre cometeu os atos mais horríveis, abriu mão do que lhe era mais caro e agora começa a perceber que há uma distância imensa entre os dois:

M – *(se abraça a ele)* ... e elevo a paixão acima do universo. A paixão é um cadinho de liquores que reagem dentro de nós... a reação pode ser explosiva... Egeu sabe disso... e você também sabe... *(acaricia-o)* Contemplei você, na cama, joelhos coxas, peito e ombros, todas as curvas nas quais eu me extraviei. *(desolada se afasta)* Penso, agora, no que deixei para trás e me ocorre, profundamente me ocorre que ao me desfazer dos meus mistérios, eu me desfizera do melhor de mim mesma.

Eis o conflito da peça. Ele começa a surgir nas indagações que Medeia faz a si mesma, diante do comportamento de Jasão em relação a ela. Todos os sacrifícios, todas as mortes foram em vão? Será que ela voltou as costas para as coisas que realmente eram fundamentais, tradição, pátria e poderes por alguém incapaz de reconhecer sua força e fidelidade? Essa consciência que começa a nascer em Medeia, germinar em sua mente e em seu coração a coloca em conflito com ela mesma, pois que Medeia sempre confiou em sua própria argúcia. Ser ludibriada assim pelos sentimentos é como se sentir despida dos poderes dos quais fez uso para alcançar o sucesso nas tantas batalhas de Jasão. Para Medeia, eles de nada serviram. Seu orgulho e sua altivez estão, definitivamente, marcados pelo comportamento daquele sobre quem ela depositou toda a expectativa de ser feliz. Medeia se sente fragilizada, arrependida e a culpa, que sempre rondou suas lembranças, afirma-se como uma presença constante, agora: “M – Mau, Jasão mau, você age muito mal...” (MORAES, 2011, p. 06).

Mesmo percebendo o erro cometido, Medeia insiste em ficar ao lado de Jasão, e para isso recorre às ameaças, às promessas e à atração sexual que Jasão sente por ela. Medeia sabe que tudo está acabado, mas sente-se, mais uma vez, em conflito entre o que se mostra a sua frente, a esperança tênue de manter-se ao lado de Jasão, mesmo sendo desprezada por ele, e a possibilidade de, ao fazer isso, perder-se de vez, deixar sumir o último resquício da mulher que fora um dia.

Jasão, cego pelo seu egoísmo, não percebe a tempestade que está desencadeando e desfere em Medeia o golpe fatal que irá provocar, definitivamente, sua ira:

M – [...] Eu sou Medeia. Há quem me chame de bruxa. Há quem diga que fui abandonada. Eu devo ter feito por merecer. Isso não importa. [...] Se você me deixar... Se nunca mais voltar aqui... Se me deixar eu me mato! Eu mato as crianças, eu vou explodir o mundo. O mundo me chamará de Lilith, de Hécate... eu matarei as crianças...

Eu transformo gente em merda. Eu incendeio este lugar até o inferno!

[...]

M – [...] Depois de amanhã Medeia será ela mesma de novo. E todos dirão: “Medeia voltou..! A nossa Medeia está de volta com sua magia e sua generosidade”! Haverá um novo mundo para Medeia, porque Medeia tem magia e... nenhum mortal pode derrotá-la... Jasão tentou... tentou... *(ela retira a roupa estranha e fica vestida de uma roupa muito simples e comprida. Enquanto isso continua falando)* Como fez... de uma maneira mentirosa... e mesquinha! Prometeu amor eterno. Que seria meu! E foi. Foi para longe... Foi para longe de mim. Enganando-me com quem não vale metade de mim! (MORAES, 2011, p. 12).

Esse ódio sobrehumano é simétrico à paixão que Medeia sentia por Jasão. Sua condição de heroína configura-se a partir do momento em que ela, traída, humilhada e aviltada por Jasão, passa do abatimento moral sofrido pela traição do marido perjuro, quando estava disposta até a abrir mão da pouca altivez que lhe restara em troca das migalhas de amor que Jasão poderia lhe oferecer, para o terrível desejo de vingança e extermínio. Medeia renasce da dor, que sendo grande o bastante para prostrar um indivíduo comum, nela, heroína, serviu de alimento a sua ira. Não podendo ser divina e humana ao mesmo tempo e consciente de que, ao abrir mão de suas raízes, negou a parte mais importante de si, Medeia, tomada de fúria, mata seu passado recente ao matar os filhos que teve com Jasão, ao mesmo tempo que lhe nega a possibilidade de qualquer futuro. Com a vingança posta a termo, Medeia retorna as suas origens:

M – Agora, amigas minhas, poderei vencer todos os inimigos gloriosamente! Tenho esperança, hoje que a marcha começa, de ver caírem, justamente castigados, meus adversários. O meu marido, que era tudo para mim, tornou-se um homem péssimo. Sei muito bem para que serve a esperança trazida pelas crianças. Pra quê vivemos? Será que é somente para gerar filhos? Meus filhos... *(pausa)*... tantos espinhos a espetar minha alma. Tuas mãos frias não poderão tocar o sangue das crianças... (MORAES, 2011, p. 21).

Para Aristóteles (2003, p. 112) “carácter é o que revela certa decisão ou, em caso de dúvida, o fim preferido ou evitado, por isso não tem carácter os discursos do indivíduo, em que, de qualquer modo, se não revele o fim para que tende, ou o qual repele”. A personagem Medeia é constituída de características coerentes entre si.

Ela inicia o texto reconhecendo o exagero contido em seu amor e sacrifício por Jasão: “M – [...] Ultrapassei os limites na minha obsessão pelo amado? Em vez de enfeitiçar as pessoas eu é que acabei enfeitiçada?. [...]” (MORAES, 2011, p. 04), e ao final percebe que a imagem desse amor e dessa desventura precisa ser apagada. Arruinando Jasão ela conseguirá voltar a ser o que era: “M – Tua malícia vai ter um fim hoje, Jasão, príncipe de merda. Beberei. Dançarei. Dormirei com reis. Novamente serei eu mesma. [...]” (MORAES, 2011, p. 18). Medeia é a heroína da peça de Coelho de Moraes também porque um dos fatores que confere o *status* de herói à personagem é o modo como essa se comporta frente ao sacrifício, e se o sacrifício tem sua mola propulsora no conflito, entendemos que ela, frente ao conflito que se anuncia, mostra-se firme em seu propósito de vingança. Sabe, de antemão, o alto custo de seus atos, mas nem assim treme frente à dor e à tristeza ainda maior que está por vir. Seu fim desperta no leitor o terror e a piedade, pois que não é vil e sua desdita se dá em decorrência de ter amado demais. Movida por um conflito interno, Medeia altiva, princesa e feiticeira, contra uma Medeia submissa e despojada de seu orgulho, e por um conflito externo, ter cometido crimes e traições em troca de um juramento quebrado, ao contrário da prostração na dor e na lamentação, esses conflitos tornam-se fatores que a recolocam em seu lugar original, de onde jamais deveria ter saído. Essa Medeia, heroína contemporânea, diferentemente daquele herói clássico considerado um exemplo a ser seguido, representa as contradições próprias do seu tempo, os problemas que se lhe apresentam são aqueles vivenciados por todos os indivíduos dessa contemporaneidade, divididos entre o desejo da paralisia e a necessidade da ação. E Medeia age.

#### 4.3 A AÇÃO É ESTA, O TEMPO É AGORA, O ESPAÇO É AQUI

Ao iniciarmos a análise sobre as unidades da ação, tempo e espaço, percebe-se, na leitura de Consuelo de Castro, que o tempo decorre do passar de algumas poucas horas. A rapidez dos acontecimentos, marcada pelos diálogos curtos, deixa transparecer que esta peça obedece às indicações de Aristóteles (2003, p. 109) a respeito da extensão de uma tragédia; “[...] porque a tragédia procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, [...]”. Em relação, à ação, ela não é una, visto o espaço também não o ser. Sobre

ela, podemos perceber que há um modo muito diferente de proceder representado pelos dois gêneros, o masculino, com Jasão e Creonte, e o feminino, com Medeia e Glauce. As ações colocadas em prática por Medeia, o modo como ela consegue ludibriar Jasão e Creonte, mesmo estando, de uma certa forma, aprisionada em seu espaço feminino, a coloca em um patamar de personagem transgressora da ordem social. Medeia representa a encarnação da desordem, pois consegue romper com os paradigmas impostos pela questão do gênero, da tradição religiosa e das leis da cidade.

Em *Memórias do mar aberto* o tempo é uno, mas ação e espaço estão divididos. O espaço onde as ações acontecem são o palácio e a nave Argos. Em decorrência disso, a ação não pode ser una. As personagens estão divididas em atos e intenções. Creonte e Jasão confabulam, discutem entre si e tentam manipular uns aos outros no espaço do palácio. Glauce, que também habita o espaço do palácio, é representada como uma mulher cuja consciência alterna entre breves momentos de lucidez e longos períodos de demência, conforme consta na indicação cênica: “(PALÁCIO DE CREONTE, GLAUCE DESGRENHADA, NUA E COM GRINALDA, CAMINHA PELO FUNDO DO PALCO, ORA CANTAROLANDO, ORA GEMENDO, ENTRA JASÃO. [...])” (CASTRO, 1997, p. 14). Creonte coloca sobre os ombros de Medeia a culpa pelo estado de loucura da filha. A feiticeira, ao saber que Jasão e Glauce se relacionavam, rogou ameaças sobre a princesa. Agora o rei quer, com a prisão de Medeia, atingir dois objetivos: a recuperação da saúde mental da filha e a consolidação de seu exército, sob o comando de Jasão:

CREONTE: [...] Se tem uma dívida pessoal com essa catraia escolha. É pegar ou largar. Quer vir comigo venha. Quer ir embora vá. Pegue teu fardo, teus filhos, jogue tudo na Nave de Argo e continue a bater de porta em porta. E nunca, nunca mais me diga que minhas tropas são capengas, porque se é você que as comanda, elas são tuas, não minhas! E digo mais: quero esses homens afiados para resistir a qualquer invasão, do Oriente, do Ocidente ou da puta que o pariu! Quero uma milícia mais possante que a de Esparta! [...] MEDÉIA terá prisão perpétua, sem direito a receber a visita dos filhos e nem os fantasmas dos parentes! Se eu souber que você levou um naco de pão para essa cróia, eu te destituo, te tiro a Coroa e estamos conversados. (CASTRO, 1997, p. 22).

Cada personagem tem um objetivo e suas ações decorrem da tentativa de alcançá-lo. Jasão, vaidoso e covarde, quer a estabilidade e o poder que o casamento com a filha do rei pode lhe proporcionar. Creonte, por sua vez, sabe que

seu reino corre perigo. Seu exército precisa de alguém que o conduza frente ao avanço das tropas inimigas. Esse homem é Jasão, reconhecido pelos seus feitos quando comandava os argonautas. Glauce quer Jasão. Medéia é o elemento dificultador nessa troca de favores e interesses. É preciso que ela seja eliminada, afastada, dos olhos, do coração e da memória de todos:

CREONTE: Inferno, Glauce, quantas vezes vou ter que repetir a mesma coisa? Olha para a minha cara na luz e vê se eu levo jeito pra oráculo! Não posso nem relar nessas crianças antes do teu matrimônio, antes de ter JASÃO preso sob o testemunho do Olimpo e dos representantes dos outros Estados. Depois que ele jurar, não poderá mais fugir. A não ser que o Olimpo e a Grécia lhe desabem na testa! MEDÉIA vai mofar na Torre dos Blasfemos e tudo será feito conforme o teu desejo. É só uma questão de tática.

GLAUCE: Um rei não precisa de táticas.

CREONTE: Não aperta demais o laço, menina. Se teu noivo se bandeia, viramos feudos de Esparta e aí sim, estamos fodidos. (CASTRO, 1997, p. 25).

O segundo espaço da cena é o da nave de Argo, ancorada no cais da cidade. Nela estão Medeia, seus filhos, a ama e o fantasma de Apsirto. A indicação cênica revela esse segundo espaço da peça: “(ARGO. ENTRA JASÃO BEBENDO O TEMPO TODO. APSIRTO ESTÁ PRESENTE MAS JASÃO NÃO O VÊ. MEDÉIA FICA DE COSTAS PARA JASÃO)” (CASTRO, 1997, p. 26). Durante toda a trama, conforme a tragédia original, nesta releitura Medeia também não abandona o espaço do seu lar. Este é o seu palácio, a sua fortaleza. A indicação cênica revela que ao redor da nave há lixo e abandono: “CAIS. Em primeiro plano o velho casco da Nave Argo, onde moram Medeia, seus filhos e a AMA. Em volta praia, lixo, o baldio” (CASTRO, 1997, p. 05). Essa paisagem sugere decadência e abandono, contrapondo-se à magnitude da nave quando era comandada por Jasão e os Argonautas. Abandonado nesse cais por Jasão, esse navio é a representação do fim da história de um herói que escolhe terminar sua vida ancorado em um porto seguro, nem que para isso precise abrir mão de seus compromissos, juras, amor e honra:

JASÃO: Eu digo olhando nos teus olhos, que dei o Tosão a CREONTE para não ter que mendigar um cais nesse mundo. Para dormir uma noite até o fim, sem essa garra me fisingando o peito, esse

pânico, esse vazio. Sou rei, fui Coroado por uma livre e espontânea vontade. Não há razão para que um deus ou um fantasma queira me arrancar daqui. Seguro o cetro, visto a Coroa, me sento, enfim, sobre um trono. Nada pode mudar esse fato além da força das armas. Propus essa aliança por uma violenta necessidade de paz e CREONTE a aceitou pelo mesmo motivo. [...] Eu sei, eu sei que devia ir em frente no Mar Proibido. Que devia levar o Tosão até a fronteira entre o Oriente e o Ocidente. Sei mais do que você e os cinquenta Argonautas juntos. (CASTRO, 1997, p. 36).

Podemos perceber que as duas personagens masculinas, Jasão e Creonte transitam pelos dois espaços, o palácio e o navio. Os excertos anteriores marcam a presença de Jasão nos dois ambientes. Creonte também, apesar de ser o rei, desloca-se do palácio e vai até Argo por um chamado de Medeia, que ardilosa e manipuladora, usa da atração que ele sente por ela para colocar em andamento seu plano de vingança:

MEDÉIA: Estou arrependida por ter causado tanto dano a quem me acolheu com generosidade.

CREONTE: Me dê uma só razão para acreditar nisso.

MEDÉIA: Aceito o que Vossa Alteza me pede desde que cheguei aqui. Deito convosco onde e quando for a vossa vontade.

[...]

CREONTE: Acho um pouco estranho que tenhas resolvido nossa pendenga justo na véspera de partir. Desconfio que esse beijo ardente é um ardil.

MEDÉIA: Minha boca mente com palavras, mas com seus beijos fala a verdade. Espero que Vossa Alteza... digo... que TU acredites! (CASTRO, 1997, p. 41-42).

Em contrapartida, as personagens femininas Medeia e Glauce ficam circunscritas ao espaço doméstico conferido pela sua condição de mulher. Glauce permanece no palácio e Medeia em Argo, com a Ama lhe servindo de elo com o mundo exterior:

AMA: Minha senhora... minha senhora... Tenho notícias terríveis. Quando fui buscar os meninos...

MEDÉIA: O que há com eles???

AMA: Estão lá dentro, no leito e a salvo. Mas Téspis...

MEDÉIA: Está morto?

AMA: Pior.

MEDÉIA: Expica direito!

AMA: Como é possível tamanha crueldade?

MEDÉIA: Fala!

AMA: Cortaram a língua dele. (CASTRO, 1997, p. 37)

Nas obras de Eurípides, as protagonistas são representadas por meio dos extremos. Enquanto algumas apóiam o *status quo* dominante, e por isso são exaltadas, outras transgridem esses valores, e por isso são estigmatizadas. Essas últimas têm chamado a atenção dos críticos e leitores por seu comportamento incomum, que rompe com o ideal feminino. Dentre essas heroínas, a mais transgressora seja, talvez, Medeia. Glauce, por sua vez, representa a visão masculina sobre a mulher: uma criatura frágil, desequilibrada, voluntariosa e mimada: “GLAUCE: Eu quero AGORA! Você prometeu! Você prometeu!” (CASTRO, 1997, p. 25). Sobre Jasão e Creonte, suas ações não surpreendem o leitor espectador. O discurso contido em suas palavras revela o machismo e a arrogância de uma sociedade construída sobre o ordenamento patriarcal grego. O jogo político, e as alianças de poder são próprios dessa sociedade, é o que se espera dela. As mulheres devem dedicar-se aos seus maridos e aceitar as leis. As estrangeiras, mais do que isso, precisam adaptar-se ao país onde as esposas tornam-se propriedades de seus esposos, que, por sua vez, mantêm sua liberdade e independência. Esse duplo estatuto se firma por meio da desculpa de que os homens precisam proteger suas esposas e, para isso, as mulheres devem submeter-se a eles e aceitar seu comportamento (ESPINOZA, 2004). Jasão e Creonte estabelecem um diálogo que representa preocupações completamente diferentes daquelas assinaladas por Medeia. Enquanto esta se mostra preocupada com o abandono do amado e com a ameaça da prisão ou do exílio, além do arrependimento pelos atos cometidos em nome de seu amor por Jasão, lembrados o tempo todo pela presença fantasmagórica do irmão, Jasão e Creonte revelam uma preocupação com a sorte de Corinto, com a possibilidade de uma invasão de Esparta, com a insurreição de uma população descontente e com a escassez de alimentos provocada pela seca. Creonte coloca a culpa de todos esses

acontecimentos ruins sobre os ombros de Medeia e seus sortilégios. Jasão, por sua vez, tenta minimizar a importância da feiticeira:

JASÃO: Ela é analfabeta. Eu a ensinei a ler e a escrever. E duvido que clame por democracia. Essa é uma causa minha. MEDÉIA só prega tolices.

CREONTE: Existe tolice maior que a democracia?

JASÃO: Existe. Ela prega coisas estúpidas como o homem ser igual aos deuses. Um humanismo blasfemo e patético. (CASTRO, 1997, p. 17).

O final da peça acontece no espaço da nave de onde Medeia emerge, com uma espada ensanguentada nas mãos. Mortos seus filhos, a heroína empunha o leme da embarcação rumo à Samotrácia. Os fundamentos e estereótipos gregos com os quais a heroína rompe ao escolher o próprio marido, trair o pai, matar o irmão, desobedecer ao esposo e assassinar os filhos são completamente abandonados por ela e concretizam a violação dramática quando Medeia abandona a reclusão à esfera feminina, o lar (ESPINOZA, 2004).

*Nós, Medeia*, releitura de Zemaria Pinto, não obedece à regra das três unidades. Nesta peça o leitor/espectador se depara com três dimensões temporais, assim como três diferentes espaços e, conseqüentemente, três ações. Esse texto teatral rompe com a unidade clássica do tempo de duas formas: primeiro, ao estabelecer essas três dimensões temporais diferentes (a clássica, a medieval e a contemporânea):

A peça se desenvolve em três planos: primeiro, ao centro, o mitológico, onde se passa a trama principal, em ambientes diversos; elementos simples, conduzidos pelos próprios atores, devem representar essas mudanças de ambiente; segundo, à esquerda, o plano medieval, ambientado numa cela da Inquisição, em algum país da Europa, há 500 anos; terceiro, o plano contemporâneo, ambientado num bar. (PINTO, 2003, p. 08-09).

A nota do autor ilustra com clareza a variação de espaço e tempo. Cada uma das três partes em que está dividido o palco contempla um período da história e e um lugar, com ações específicas, assim como personagens que vivem situações decorrentes daquele momento que está sendo representado. Em cada uma dessas três dimensões, a peça revela personagens que “[...]optam por contar o

acontecimento, em vez de mostrá-lo: a diegese substitui a mimese”. (PAVIS, 2011, p. 130), como a personagem Medeia, na dimensão contemporânea, ao narrar a Egeu, o dono do bar que frequentava, o modo como conheceu Jasão: “MEDÉIA: [...] Já te contei que ele era mecânico? Belo dia vou levar o fusca pro Baiano fazer uma gambiarra – tu conhece o Baiano, lá da Sete? Me atendeu um rapaz magro, alto, todo sujo de graxa. [...]” (PINTO, 2003, p. 11-12). A Medeia medieval também opta, em certos momentos, pela diegese. Ela denuncia a situação da mulher, em tom épico: “É dado o direito ao homem de divertir-se, estudar e até ser irresponsável, se isso lhe traz alguma vantagem. À mulher cabe calar-se, submeter-se, subjugar-se, prostrar-se aos pés de seus amos, que sobre ela detêm poderes de vida e morte” (PINTO, 2003, p. 75). Por fim, a Medeia mítica também é épica quando decide colocar em prática sua vingança contra Jasão: “MEDÉIA: - Sobre a terra e sob o céu, tudo está em movimento: os corpos e os vegetais, a fé e a necessidade, a volúpia e a vontade, o desejo e o desalento” (PINTO, 2003, p. 71). O Coro também assume o tom épico quando apresenta ao leitor/espectador, em sua primeira aparição, o mito dos Argonautas: “CORO: [...] Na Cólquida, os argonautas, liderados por Jasão, e com a ajuda de Medéia, roubaram o rico Tosão.[...]” (PINTO, 2003, p. 19). Podemos perceber, dessa forma, que ação, espaço e tempo em *Nós, Medéia*, são elementos que não obedecem aos preceitos observados por Aristóteles (2003), que ao descrever a duração da tragédia, afirma que esta “[...]procura, o mais que possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo [...]” (ARISTÓTELES, 2003, p. 109), sobre a ação, que “na tragédia, não é possível representar muitas partes da acção que se desenvolvem no mesmo tempo, mas tão-somente aquela que na cena se desenrola entre os actores [...]” (ARISTÓTELES, 2003, p. 140). Deve ser a representação de ações, visto que “é, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão [...] imitação que se efetua não por narrativa, mas mediante actores [...]”. (ARISTÓTELES, 2003, p. 110)e, finalmente, sobre o espaço, “[...] porque é imitação de acções, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115).

Esta releitura aponta para um rompimento com a regra das três unidades demonstrando, com isso, que os textos teatrais contemporâneos refletem, nessa

crise que se estabeleceu entre o modelo clássico e eles, uma crise que está no indivíduo e na sociedade contemporânea. Os fenômenos atuais não cabem em uma peça que restrinja e reduza esse homem a situações representadas pela tradição. “A crise da ação tem provavelmente sua origem na crise do sujeito, nas fissuras do eu e de sua capacidade de querer”. (DANAN, 2012, p. 38). De acordo com Sarrazac, “a complexidade das relações humanas e sociais da nossa época só se deixará circunscrever, no teatro, ‘com a ajuda da forma’” (SARRAZAC, 2002, p. 26). É da forma que Zemaria Pinto se vale quando transforma o palco em um universo onde tempo e espaço se dilatam e se contraem conforme as ações que ali estão sendo representadas. Ainda conforme Sarrazac (2002), o teatro precisa dizer coisas novas utilizando, para isso, novas formas.

Em relação ao espaço, Zemaria Pinto deixa claro, nas indicações cênicas que antecedem a peça, a importância tanto do vestuário quanto dos efeitos de luz para a representação das três diferentes dimensões geográficas e temporais:

As mudanças de plano, especialmente de Medéia, devem ser mostradas ao público por algo mais que o simples posicionamento físico: um detalhe do vestuário, por exemplo, ou um efeito de luz, ou ainda a combinação de ambos.

Os atores do Coro devem usar máscaras simples de colocar e tirar, para que possam fazê-lo de público, quando necessário, sem quebra de ritmo cênico. (PINTO, 2003, p. 08).

Se no teatro clássico e no moderno “[...] a cenografia consistia em dar ao espectador os meios para localizar e reconhecer um lugar neutro (palácio, praça) [...]” (PAVIS, 2011, p. 45), na contemporaneidade uma de suas principais funções é a de “[...] situar o sentido da encenação no intercâmbio entre um espaço e um texto. (PAVIS, 2011, p. 45). No final do primeiro ato, como exemplo da importância, nesta peça, da iluminação e dos detalhes do vestuário para caracterizar o plano contemporâneo, o medieval e o mítico, temos a personagem Medeia que migra de um plano a outro por meio da mudança de luz no palco:

*Creonte sai; mudança de luz; a partir do primeiro plano, há uma sequência de mudanças de planos, enquanto Medéia fala. Tempo mítico.*

MEDÉIA: [...]Tudo está em movimento, sobre a terra e sob o céu, inclusive o pensamento.

*Medéia passa ao segundo plano. Tempo medieval.*

MEDÉIA: Lentamente a História muda, lentamente muda o Homem, tão lentamente que às vezes pensamos que estagnou [...].

*Passa ao terceiro plano. Pega o copo de uísque. Tempo presente.*

Mas sempre foi mesmo assim: mulher que trai é galinha, homem que trai é machão. Aliás, homem nem trai, homem tem caso, namora, no máximo, tem amante... [...]. (PINTO, 2003, p. 70-73).

Depreende-se, a partir da análise que envolve os elementos ação, tempo e espaço contidos em *Nós, Medéia*, que nesta peça eles caminham em direção contrária àquela determinada pela regra das três unidades. A opção de Zemaria Pinto por reescrever a tragédia de Eurípides dividindo e ao mesmo tempo ampliando a abordagem do tragediógrafo grego por meio da multiplicação desses elementos acrescentou à trama uma riqueza e a condição de abordar questões como o preconceito contra a mulher, a intolerância religiosa, a solidão e o desgaste dos relacionamentos amorosos de forma convincente por meio de um texto que, mesmo fragmentado (propositalmente), é coerente e coeso, capaz de convencer o leitor/espectador daquilo sobre o qual o autor buscou falar.

*Axé de Medéia*, assim como *Nós, Medéia*, também é uma releitura composta por mais de uma ação, por tempos múltiplos e por espaços variados. O texto de Saul e Holesgrove contém ações que se subdividem entre o mito de Medeia e dezessete textos que descrevem as histórias mitológicas dos Orixás. Tanto os mitos gregos quanto os africanos representam o indivíduo no enfrentamento de si mesmo e do outro, de seus medos, limitações e necessidade de escolher quais caminhos trilhar. A tragédia de Eurípides, reescrita, e as histórias mitológicas afro-brasileiras, quando colocadas lado a lado na peça, acabam por dar vida a uma teia de sentidos que à primeira vista poderia parecer incomum, mas, ao contrário disso, estabelece significados que proporcionam ao leitor/espectador uma experiência que o faz entender que a linha que separa as mais diferentes tradições é tênue e, ao final, o homem é sempre o mesmo, independentemente do tempo e do espaço nos quais ele esteja inserido.

Os cinco atos da peça de Saul e Holesgrove foram construídos observando-se a seguinte disposição dos mitos: o primeiro e o segundo atos iniciam-se com

mitos africanos, para depois surgir o mito de Medeia. No terceiro e quarto atos inverte-se essa posição: primeiro aparece o mito de Medeia para, só então, surgirem os mitos africanos. No último ato há apenas o mito grego, mas a fala de Medeia, em tom épico, une, como que representando a síntese da releitura, o mito clássico às figuras representativas do cristianismo e os mitos africanos:

Medéia: [...] Os dois vão pagar o resgate dos meus ais. 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 da Macedônia, suas duzentas e cinquenta espadas, mago negro das trevas, flecha incendiária, Lambrego, Canheta, Tinhos, Nunca-vista, fazei desta fiel serva de Jesus Cristo de todas as criaturas a mais sanguinária, Você, Salamandra, vai chegar sua vez, Oxumaré de acordo com a mãe Afrodite vão preparar um filtro que lhe dá peste, varíola, sífilis, cancro e frigidez. Eu quero ver sua vida passada a limpo, Creonte. 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! (SAUL; HOLESgrove, 2006, p. 43)

As histórias dos Orixás são miméticas. Não há a representação de ações acontecendo, e sim de ações sendo contadas por um narrador que não vem nomeado por uma indicação cênica. Elas são descritas e funcionam como uma espécie de rubricas. Em decorrência do fato da análise deste *corpus* acontecer sobre o texto escrito, e não o texto encenado, é impossível saber quem é esse narrador, mas pressupõe-se que possa ser considerado como o Coro: “Ogum caçava na floresta quando avistou um búfalo. Ficou na espreita, pronto para abater a fera. Qual foi sua surpresa ao ver que, de repente, de sob a pele do búfalo saiu uma mulher linda” (SAUL; HOLESgrove, 2006, p. 03). Por sua vez, as personagens pertencentes à tragédia grega constroem seus discursos de modo mimético: “Medeia: Insulta-me! Sabes que estas seguro aqui, mas eu devo partir desprotegida e só. / Jasão: Foi tua escolha. Não ponhas a culpa em outros. / Medeia: Mas como? Então sou eu que caso e traio?” (SAUL; HOLESgrove, 2006, p. 04).

Dessa forma, podemos perceber que em relação aos mitos africanos, as ações relatadas, os espaços onde elas acontecem e o tempo decorrido entre seu início e seu fim são múltiplos. Para cada um desses mitos há uma ação, um espaço e um tempo específicos. No caso do mito grego, há dois espaços demarcados, o de Creonte, onde sua filha Alma também mora, e o de Jasão, onde mora Medeia. Quando Jasão migra do seu ambiente para o de Creonte, tanto o rei quanto a

princesa tentam convencê-lo a abandonar Medeia. Alma usa das fraquezas de Jasão, que são a vaidade e a ambição, para conseguir seu objetivo:

Alma: Sala de jantar, living e a nossa suíte dão vista pro mar.

Mas Jasão você ainda não sabe da maior

Surpresa que papai me aprontou. Adivinha.

quando eu abri a porta, sabe o que é que tinha?

Tudo que é eletrodoméstico: gravador

e aspirador, e enceradeira, e geladeira,

Televisão em cores, ar-condicionado,

Você precisa ver, tudo isso já comprado,

Tudo isso já instalado pela casa inteira...

Desta vez papai deu uma boa caprichada. (SAUL, HOLESgroVE, 2006, p. 09)

Creonte também sabe que armas usar para fazer com que Jasão ceda, de uma vez por todas, deixe Medeia para se casar com Alma. A cobiça pelo poder fala mais alto em Jasão quando este antevê a possibilidade de, um dia, tornar-se tão rico quanto Creonte:

Creonte: Muito bem, rapaz.

Um dia vai ser sua essa cadeira.

Quero ver você nela bem sentado,

como quem senta na cabeceira

do mundo.

Porém... existe um pequeno porém.

Não vai ser assim, pega, senta e basta.

Primeiro você vai me convencer

que tem condições de assumir a pasta.

Enfim, preciso saber se posso confiar

em você, meu rapaz. Posso? (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 19-20)

Nesta releitura há um fato que não foi encontrado nas demais. Medeia deixa o seu espaço e invade o espaço de Creonte para ouvir dele a razão de ser mandada ao exílio. Ela o desafia e confirma, neste excerto, principalmente, sua categoria de heroína, quando de forma corajosa e astuta manipula o rei para que este lhe conceda mais um dia em Corinto. Creonte, por sua vez, teme a presença de Medeia, e recorre à proteção dos escravos:

Creonte: Medeia, criminosa filha de Aietes, ainda não saiu do meu reino? Ela trama algum outro crime: conheço sua perfídia, conheço sua mão. Quem ela poupará? Quem ela deixará viver livre e seguro? Estava preparando-me para aniquilar, o mais depressa possível este execrável flagelo; mas os rogos de meu genro me venceram. Deixei-lhe a vida: liberte meu país de sua inquietadora presença e poderá ir embora sossegada. Ei-la: aproxima-se com insolência e com ar ameaçante quer falar, aqui, perto de mim. Escravos, não permiti que ela possa tocar-me, nem que se aproxime, nem que fale: ela deve aprender, pelo menos uma vez, a submeter-se às ordens de um rei. Vai embora o mais depressa possível, monstro horrível e medonho. (SAUL; HOLESGROVE, 2006, p. 11)

No espaço de Jasão, habitado pela heroína, ela sabe que a batalha está perdida. Sofre e pensa na vingança como forma de resgatar seu orgulho ferido e aplacar a dor do abandono: “Medeia: [...] Gigolô, quero dizer mais, não vai embora, Aproveitador, volta, Jasão! Não, Jasão, por favor Jasão não vai agora. Mas eu vou me vingar, isso não fica assim não” (SAUL, HOLESGROVE, 2006, p. 37). Dessa forma, percebe-se que várias são as ações, em decorrência das variações do espaço. Em relação ao tempo, no que diz respeito às narrativas dos mitos africanos, percebe-se, em alguns deles, a passagem do tempo, como por exemplo no mito *Oiá transforma-se num búfalo*: “[...] Oiá teve nove filhos [...]. Um dia, estando sozinha em casa, [...]. (SAUL, HOLESGROVE, 2006, p. 03), ou no mito *O grande justiceiro*: [...] Através dos séculos, os orixás e os homens têm recorrido a Xangô para resolver todo tipo de pendência, julgar as discordâncias e administrar justiça” (SAUL; HOLESGROVE, 2006, p. 11). Essa passagem do tempo é característica da diegese. Ao contrário, nas partes da releitura que recuperam o mito de Medeia percebemos que a trama obedece a um encadeamento de ações que acontecem em um curto espaço de tempo, seguindo, dessa forma, as sugestões de Aristóteles. Entre o primeiro diálogo de Jasão e Medeia até o ato final, que culmina com sua fuga, há o desenrolar de um dia ou pouco mais do que isso.

Conclui-se, nesta análise, que a regra das três unidades, em *Axé de Medéia*, não é obedecida, principalmente, pelo fato desta peça ser composta por partes narradas que abordam a história dos mitos dos Orixás. Os momentos diegéticos contidos nessa narrativa referem-se a várias e diferentes ações, executadas por uma multiplicidade de personagens, que habitam diferentes lugares em um espaço de tempo dilatado. Sobre o mito grego, o tempo é uno, mas as ações podem ser consideradas várias, em decorrência das diferentes intenções demonstradas pelas personagens. Alma quer seduzir amorosamente Jasão, Creonte quer possuí-lo, para que este se torne um peão em suas manobras de poder e Medeia quer vingar-se de todos eles. O espaço se subdivide em dois, o de Creonte e o de Jasão. As personagens masculinas transitam livremente pelos dois ambientes. Medeia, transgressora, sai de seu espaço circunscrito à figura feminina e invade o espaço de Creonte, provocando nele ainda mais medo. Além de ultrapassar os limites geográficos com sua presença física, Medeia também o ultrapassa com sua vingança, pois Creonte e Alma são assassinados dentro da morada que habitam. Isso revela o poder de Medeia e sua capacidade de não se deixar aprisionar por qualquer impedimento, seja ele imposto pela força física ou pela força dos costumes.

*Medeia*, de Coelho de Moraes, ao contrário das duas peças anteriores, obedece à regra das três unidades. Ação, tempo e espaço são unos e o leitor/espectador tem a impressão, ao se deparar com os acontecimentos, de estar em um carrossel que gira rapidamente, e esse girar faz com que tudo o que acontece fora do centro da trama perca os contornos, assumindo características de um sonho. O tempo “[...] conserva a mesma qualidade durante toda a representação: a partir do momento que ele ameaça desnaturar o tempo da ação interior do herói principal, é mediado por um relato e reconstituído por um discurso” (PAVIS, 2011, p. 174). Deparamo-nos com esse fenômeno quando Medeia alterna seu discurso com lembranças do passado e sua situação presente:

M – [...] Agora eu lamento ter saído da terra dos meus pais e de meu povo, e deploro a situação humilhante de todas as mulheres, mostrando-se ranCorosas e vingativas o tempo todo. (*para J*) Creonte, O rei de Corinto, ordena que eu saia da cidade com os dois filhos... ele diz, abertamente, que teme a minha vingança. (MORAES, 2011, p. 08).

Percebemos, assim, que toda a ação acontece no interior do palácio, e que essa ação gira em torno da traição de Jasão. Ela nasce a partir de um desequilíbrio

fundado em “[...] um conflito que força a(s) personagem (s) a agirem para resolver a contradição; porém sua ação (sua reação) trará outros conflitos e contradições. Esta dinâmica incessante cria o movimento da peça” (PAVIS, 2011, p. 04). Portanto, a ação ocorrida em *Medeia* é una, visto estar integrada “[...] à ideia diretora, a qual coincide com a busca do assunto principal” (PAVIS, 2011, p.174), que é o abandono sofrido por Medeia e a conseqüente vingança cometida pela personagem, por força desse abandono. A releitura de Coelho de Moraes pode ser considerada um exemplo de texto em sua forma fechada, “[...] construída de modo que todas as ações pareçam convergir inelutavelmente para a catástrofe” (PAVIS, 2011, p. 174), como realmente acontece, ao final.

Dividida em quatro partes e com quatro personagens, Medeia, Jasão, Ama e Mensageiro, esses dois últimos só irão aparecer a partir do final da parte três. Todas as cenas ocorrem em um espaço que representa o palácio onde moram Jasão e Medeia, conforme a primeira indicação cênica sugere:

(Um grande pano elástico ao fundo / em silhueta marcado no pano um casal faz sexo / o pano toma a forma do casal e é iluminado de maneira a ressaltar os relevos sem mostrar muita coisa / Medeia se desvencilha dos abraços do homem e entra em cena, rapidamente, correndo como louca). (MORAES, 2011, p. 04).

Em sua forma fechada, a caracterização do espaço, nesta peça, conforme conceituado por Pavis (2011, p. 174), “[...] tolera apenas poucas mudanças; ele não é diferenciado de acordo com os lugares representados, mas é sempre homogêneo [...]”. Seja por outras indicações cênicas ou pelas falas das personagens, esse espaço fica caracterizado como sendo aquele habitado por Medeia. Jasão entra e sai dali, assim como a Ama e o Mensageiro, nas partes três e quatro, mas Medeia só deixa o seu quarto, descrito como um lugar onde poções e feitiços são feitos, para assassinar seus filhos e fugir: “(*Mudança de luz / Medeia está envolvida e amarrada pela corda. Há vapor que surge da parte de trás. Fogo arde ao fundo. Objetos cintilantes, vítreos, frascos. Móveis que balançam e brilham*) (MORAES, 2011, p. 10). Deitada em sua cama, Medeia ameaça Jasão para fazê-lo desistir do casamento com Gláucia:

(*J sai, M Poe uma roupa estranha porém sedutora*) (*deita-se na cama, olhos estatelados. A cena que segue tem Medeia na cama, se contorcendo enquanto fala, num crescendo*) [...] (re)entra Jasão, com

uma roupa bizarra, de plástico amarelo como roupa de chuva). (MORAES, 2011, p. 11).

Na parte três, Medeia é obrigada, por Jasão, a comparecer ao casamento dele com Gláucia, mas intimamente já está com todos os planos de vingança traçados: “(*Medeia borra-se de baton e pinturas, acaba com as mãos manchadas de vermelho / horrorosa / grita para dentro.*) Ama, venha cá... venha me ajudar. (*a Ama entra / Medeia e ama preparam alimentos / de vez em quando, do nada, Medeia estapeia a Ama*)” (MORAES, 2011, p. 15). Na parte quatro, a última da releitura, também há indicações cênicas que marcam o espaço interior do palácio habitado por Medeia. A entrada e a saída do Mensageiro, chamado por Medeia para levar os presentes até Gláucia demarcam com clareza onde essas ações acontecem, como por exemplo em “(*um gongo soa do lado de fora*)” (MORAES, 2011, p. 19) e “(*Jasão faz sinal para que o mensageiro saia e este o faz com uma reverência / carregando o pacote*)” (MORAES, 2011, p. 19). Apenas ao final Medeia abandona o palácio. Depois de enforcar seus filhos ela parte: “MENSAGEIRO: [...] Medeia foge numa carruagem puxada por um dragão e do meio das chamas gritava palavrões e invocações” (MORAES, 2011, p. 20).

#### 4.4 MEDEIAS CONTEMPORÂNEAS: CORO E SACRIFÍCIO

Coro e sacrifício configuram-se nos dois últimos elementos de análise das releituras. Após terem sido estudados os enredos de cada peça, os aspectos que alçam as personagens à condição de heroínas, o modo como o conflito é deflagrado e aplacado, se a regra das três unidades (ação, tempo e espaço) é obedecida ou desvirtuada, chega-se, finalmente, à abordagem da forma como o Coro e o sacrifício aparecem nesses textos teatrais, se eles estão presentes ou não, e, se estão, com qual intensidade e significado.

A peça *Des-Medéia* contém, conforme indicação cênica da autora, um “[...] CORO (ou Narrador)” (STOKLOS, 1995, p. 04). Além de Medeia, esse Coro é a única personagem do texto, aparecendo quinze vezes no decorrer da peça. Conforme Stoklos, os acontecimentos se passam na Grécia ou no Brasil, em 431 a.C. ou no presente. Com isso, ela quer deixar claro que sua obra é uma releitura, podendo ser interpretada sob a luz do mito, portanto, de forma ficcional, ou

relacionar-se com os acontecimentos políticos reais ocorridos no Brasil da década de noventa.

O leitor encontra, no texto de Stoklos, proximidades com o modo como Pavis (2011, p. 74) conceitua o Coro, o qual é “[...] uma técnica épica, muitas vezes distanciadora [...]”. Ainda em relação ao papel do Coro, para Schiller (1968), citado por Pavis (2011) ele se distancia da ação para só assim poder alcançar o tempo passado e o tempo futuro, remeter ao que pertence à esfera humana, de forma geral, e então extrair as lições de vida representadas pelos ensinamentos de sabedoria.

Brecht (19- , p. 173) defende um teatro cuja função seja a de divertir ajudando a lembrar. Ele chama a atenção os indivíduos que vão ao teatro, e faz a eles um convite: “[...] pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os seus respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo aos seus cérebros e aos seus corações, para que o modifiquem a seu critério”.

Nesta pesquisa, mesmo as releituras compostas por heroínascujos sacrifícios não provocam terror e piedade no leitor/espectador são capazes de nos levar a profundas reflexões, na medida em que o leitor/espectador reconhece, na realidade encenada, sua própria realidade. Distanciar-se para não familiarizar-se, escreve Brecht (19- ). O autor salienta a importância do efeito de distanciamento que deve ser provocado entre espetáculo e plateia pois, segundo ele, “numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objecto é susceptível de ser reconhecido, e parece, simultaneamente, alheio” (BRECHT, 19- , p. 185). Entendemos que esse alheamento nunca seja total. A remissão a fatos, pessoas ou lugares provocada pela obra dramática acaba por surtir um efeito no leitor/espectador e esse efeito de distanciamento é muito explorado na peça de Stoklos, visto ela ser política em sua essência. De forma épica, o Coro comenta, narra e apresenta a personagem Medeia e, nos momentos em que o leitor/espectador está perto de mergulhar na ilusão ficcional, esse Coro o desperta:

CORO: O autor grego Eurípides escreveu a primeira peça sobre Medéia há muitos anos. Medéia nasceu para o teatro em 431 antes de Cristo. Contando regressivamente os minutos que nos restam até o ano dois mil falta pouco para completar muito tempo que

assistimos a tragédias sobre traições, enquanto traímos incansavelmente aprimoradamente através dos séculos todas as causas humanas. Nesse berçário de ventre de Medéia que é este Brasil nossas aspirações são cesarianas carpideiras que choram a possível reafirmação da morte. Nos ganchos do açougue Brasil balançam os nossos sonhos traídos. (STOKLOS, 1995, p. 26).

A análise do discurso do Coro de *Des-Medéia* permite perceber sua função narrativa, mesma função do Coro na tragédia grega, mas aqui, nesta peça, seu significado transcende a narração e, por meio do efeito de distanciamento provocado, desperta reflexões no leitor/espectador quando dialoga com ele, exorta-o a ir em busca de um despertar oriundo da crítica social contida no texto de Stoklos.

As primeiras palavras que compõem o texto partem do Coro, que conforme Aristóteles (2003) deve ser considerado uma personagem integrada ao todo e à ação. Esse Coro, na peça de Stoklos, já no início deixa revelar aos poucos uma história que alterna o mito clássico com situações e personagens reais de um Brasil afundado em negociatas, corrupção e vendas de privilégios:

CORO: [...] Passaram muitas aventuras e finalmente chegou à Cólquida, mas o rei do local disse: “Daqui tu não tiras o pelego de ouro que é nosso tesouro nacional”. Ué, tem gente que se afeiçoa a pelegos, que é que se vai fazer. Tem gente que até reelege pelego atrás de pelego. Põe dragões que soltam fogo, pra defender esses pelegos, que é que se vai fazer. (STOKLOS, 1995, p. 07).

O papel do Coro, em *Des-Medéia*, é fundamental. A personagem Medeia divide o texto com esse Corocujo objetivo é propiciar ao leitor/espectador oportunidades para uma nova reflexão acerca do texto clássico de Eurípides, fazendo-o investigar a si mesmo sobre a realidade instituída no Brasil daquele momento histórico, convocando-o, dessa forma, a uma reconstrução dessa realidade:

CORO: [...] Nossa Medéia a brasileira há de encontrar outro destino. Pois nós brasileiros queremos uma nova Medéia, uma que se desfaça do ódio destruidor para uma reflexão positiva sobre o momento em que também estamos sem nenhum vínculo: como ela. Sem vínculo com o sentido de pátria, sem vínculo com irmão, com nossos vizinhos: o nosso futuro, o nosso traço, a nossa herança.

Dialogando o tempo todo com a plateia, o Coro assume o papel de cúmplice do espectador. Algumas vezes de forma épica, narrando acontecimentos ocorridos na tragédia de Eurípides e outras vezes fazendo uso de gírias, de trava-línguas e até mesmo de personagens ficcionais alheias a essa história. Voltando-se para o

presente de um Brasil rifado e corrompido, o Coro chama a atenção desse espectador para a postura equilibrada e ética de Medeia e tem importante função na peça quando costura, de forma coesa e coerente, o amoroso com o político, o particular com o universal, o coletivo com o individual. Além disso, o Coro marca a transgressão do mito, seu desvirtuamento em relação à tragédia de Eurípidés:

CORO: [...] Portanto neste momento interrompemos nossa transmissão. Nossa transmissão do mito se desconstrua. Que todo esse fogo apaixonado de Medéia seja nosso impulso para a frente e não para trás. Alterar os verbos. Para enfim a massa amar, não para massacrar e fim. Que sua perspectiva de absoluta falta de vínculo seja para encontrar-se quites e poder assim ir para a frente. Não aceitar-se perdida no mar de lama que nos levou a essa praia, até aqui. (STOKLOS, 1995, p. 26).

Essa é a Medeia de Stoklos, aquela que se desmedeia, que trava um diálogo consigo mesma e reflete sobre suas atitudes, sobre o significado do abandono de Jasão. Medeia é uma heroína que, mesmo preterida, mantém sua autonomia e escolhe, de forma consciente, trilhar o caminho contrário à guerra e ao conflito. Aproveita a dor e a tristeza ocasionadas pela perda do amado para se transformar, dar novos significados a sua vida, reconstruir as partes de si que foram despedaçadas pela experiência da traição:

CORO: E mais uma: Medéia não é de carne e osso como nossos criminosos: é apenas um mito, criado para simbolizar e espelhar esse lado escuro da natureza humana, para que possamos refletir sobre ele e transformá-lo. Que a nossa Medéia, portanto, se desmedie, se transforme, evolua, remedie-se o mito já, que se remende essa característica simbólica do perdurável escuro da natureza humana. Que aqui essa abordagem ao mito da paixão seja subvertida em um grito de: Remedéia, alma brasileira! Desmedie-se! Para que no final de nossa própria história, como Medéia, sim, alcemos vôo na nossa carruagem guiada pelo sol, só que desta vez não num vôo glorificado pela derrota na depressão, mas pela vitória efusiva no amor. Nem que isso se chame utopia, que pra nós, essas almas em processo desmedéico diário rumo à eternidade do amor, pra nós utopia na verdade rima bem com mudança agora, já e todo o dia. (STOKLOS, 1995, p. 09).

Medeia de Stoklos é descrita pelo Coro como uma heroína cujo comportamento denota sabedoria. Ela não se deixa levar pela fúria, muito menos pelo ímpeto de vingança. Seus gestos são contidos, calculados, frutos de um amadurecimento conseguido por meio do sofrimento: “lutadora, como os mestres orientais marciais, não conta com a primária surpresa do golpe, o bote da serpente

para o ataque ou defesa, mas com o desmanchar da força do golpe no rebatê-lo, em que a própria força do agressor retorne desarmamento” (STOKLOS, 1995, p. 21).

Os fenômenos da vingança e do sacrifício, desconstruídos por Stoklos, necessitam ser analisados sob à luz do momento histórico que a autora busca representar na releitura. O contexto no qual Eurípides está inserido, ao escrever *Medeia* e as características da tragédia clássica impõem que haja sangue derramado e morte em abundância. Em particular na *Medeia* do tragediógrafo, o filicídio cometido caracteriza a tragédia porque provoca, no leitor/espectador, o terror e a piedade. Sobre essa passagem Girard (1990, p. 21) escreve:

Na *Medéia* de Eurípides, o princípio da substituição do ser humano pelo ser humano aparece sob sua forma mais selvagem. Aterrorizada com a cólera de Medéia, que acabara de ser abandonada por seu amante Jasão, a ama pede que o preceptor mantenha as crianças afastadas de sua mãe. [...] Medéia substitui o verdadeiro objeto de seu ódio, que permanece inatingível, por seus próprios filhos.

Percebe-se, no decorrer da peça, que apesar de ela não estar dividida em atos ou em cenas tampouco haver indicações cênicas, há uma divisão interna do mote. O Coro configura o lado mais político, analítico, sabedor dos acontecimentos. Épico e lírico, ele é o grande responsável por promover a costura entre a tragédia clássica e o drama contemporâneo, os acontecimentos políticos do passado longínquo e do recente: a *Medeia* de Eurípides, abandonada por Jasão, e a *Medeia* de Stoklos, cujo parceiro se perde daquilo que antes acreditava ser verdadeiro: o amor e os valores.

Medéia está aqui surpreendida sem nenhuma aliança, com a esperança. Mas querendo muito ouvir o chamamento inerente de pertencer. Ela está sem nenhuma ligação, nem a uma ideologia, nem a uma ideia nobre de pátria, futuro, nem à Terra, nem a si mesma. Nenhum presente. Só. Como nós. (STOKLOS, 1995, p. 10)

Podemos considerar o texto teatral de Stoklos como detentor de um enredo simples. Nele, a protagonista leva o nome daquela outra, mítica, capaz de atos terríveis de vingança ocasionados pelo abandono e traição. Cabe ao Coro anunciá-la:

Esta mulher que vemos quebrada, havia combinado com seu companheiro, em conjunto, ser um junto a outro. Juraram compartilhar, só entre si, o pensar, o fazer, o ir. Ela deixou-se por ali então, ficar, pelo lar. Vê agora que lar não há. Chora. E não vai parar. (STOKLOS, 1995, p. 09-10)

O leitor/espectador espera que essa Medeia reaja violentamente, da mesma forma como a Medeia ática reagiu. Morte, sangue, violência e ódio são esperados, mas o que ele encontra é a não-violência, a reflexão, o diálogo da heroína consigo mesma, a escolha pelo caminho da transformação. Isso surpreende o leitor/espectador. Essa Medeia não sucumbiu, não se deixou tomar pela cegueira do ódio e da violência, mesmo tendo motivos para isso. Mas essa mudança se faz pouco a pouco. Não há o efeito de choque, não há o imprevisto. Desde o começo, por meio da fala do Coro e do monólogo da protagonista o leitor/espectador já consegue perceber que ali se configuram outras ações, outras reações, que essa protagonista, mesmo tendo sentido a dor da *Medeia* de Eurípides, traída no amor e na causa política que ela e Jasão juraram defender, dá-se ao direito de seguir em frente e construir o próprio destino. Essa Medeia já está acostumada à traição, à deslealdade, ao abandono, afinal, foi contra isso que ambos, no princípio, e juntos, lutaram. Essa Medeia escolhe outro caminho, e desmedeia-se:

Como eu poderia assassinar meus frutos por vingança se não há sentimento a ferir? [...] Destrono-te Jasão do direito de permanecer em mim, que é só sobre o qual temos autoria: a liberdade de escolher o repertório do que você me ocupa. Este, você perdeu. Nós aqui do outro lado não, nada perdemos. Não podemos perder o que nunca foi nosso. Em você está o abandono, a traição, a deslealdade, a confirmação do *establishment*. Saio desta história sem matar ninguém, nem sequer de um par pois descubro que nunca tive um. (STOKLOS, 1995, p. 30-31).

Se a análise for feita a partir dessa constatação da protagonista (aquela que nada espera, pois sabe que a espera é vã, seja ela uma espera política ou amorosa) e também por parte do leitor/espectador que, inclusive por conta do título (*Des-Medéia*) consegue prever que encontrará uma outra história, um outro desenrolar das ações, aqui, a peripécia não acontece de forma abrupta, provocando um reconhecimento que possa mudar o que está supostamente designado, mas vai sendo construída, pouco a pouco, de forma que permitem à protagonista a reflexão sobre os acontecimentos e uma reação racional. Então, se não há o choque, considera-se que, mesmo havendo mudança, afinal, a mudança sempre deve estar presente, conforme Aristóteles (2003), o enredo deve ser considerado simples.

Para Malhadas (2003, p. 38), “mortalidade, ciência limitada estão entre as condições da natureza humana: constituem a *Moirá* do homem”. A protagonista confirma sua *Moirá*, revelar uma heroína que transgride também nesse aspecto a

ideia tradicional de destino como sendo aquilo que conduz o homem à inevitável fatalidade, aquele homem impelido a, forçosamente, trilhar um caminho imposto a ele e agir independentemente de sua vontade. Medeia, esta de Stoklos, dentro de sua condição humana, de posse de sua consciência limitada, posto que não é um deus, reflete, escolhe e age. A superação de problemas que poderiam paralisá-la acaba por torná-la ainda mais forte. A Medeia de Stoklos encara a própria dor. Não a nega, pelo contrário, transforma-a em instrumento que a auxilia a continuar, a seguir em frente buscando novos percursos. Medeia opta pela vida. Subverte, transgredir, desconstrói o esperado, o conhecido, o óbvio e, nessa transgressão, evolui. Isso chega até o leitor/espectador e o exorta a agir também de modo a superar seus problemas, limitações e dificuldades.

Em *Memórias do mar aberto* não encontramos a presença do Coro nem qualquer outra personagem que possa assumir a sua função. A ausência de um elemento que, segundo Romilly (2013, p. 23) “era, na origem, o elemento mais importante da tragédia”, decorre das transformações que os textos teatrais vêm sofrendo, ao longo do tempo. Na tragédia clássica, esse Coro representava uma voz coletiva que se pronunciava sobre os acontecimentos. Questões de ordem social, a manutenção dos valores e princípios erigidos na *pólis* e as práticas sociais correspondentes eram veiculadas pelo Coro, presente do início ao fim da obra, orientando, esclarecendo, intervindo ou comentando as ações das personagens. Na releitura de Consuelo de Castro, a ausência desse elemento confirma e, mais do que isso, salienta as ações das personagens Medeia e Jasão. O texto traz para o leitor/espectador indivíduos que estão tomados por dramas pessoais decorrentes da ambição, da vaidade, do egoísmo e do ciúme. Jasão não pensa em Medeia nem em seus filhos, muito menos nas questões que envolvem a cidade. Seu único objetivo é, por meio de um arranjo matrimonial, recuperar seu poder e voltar a reinar: “JASÃO: [...] vou me casar amanhã com GLAUCE e nada nesse mundo poderá me fazer mudar de ideia. Não vou tolerar - e CREONTE não vai permitir - que você cause o menor transtorno durante a cerimônia. [...]” (CASTRO, 1997, p. 29). Medeia, por sua vez, também tem suas ações comandadas pela vaidade ferida, mas mesmo abandonada, preterida por Jasão, tomada pela ira, mantém sua humanidade e tenta salvar os filhos do exílio, talvez da morte:

MEDÉIA: Como pôde prender os teus próprios filhos?

JASÃO: Não estão presos. Estão guardados. RESGUARDADOS. SALVAGUARDADOS.

MEDÉIA: Aqui?

JASÃO: A caminho do exílio.

MEDÉIA: Eu matei os reis! Eu incendiei Corinto! É injusto que meus filhos sejam presos e banidos por um ato meu!

JASÃO: Serão tratados como príncipes no exílio. E não se pode chamar de cárcere o lugar onde os escondi.

MEDÉIA: Um cárcere é um cárcere.

JASÃO: E um morto é um morto. Se continuassem livres seriam sacrificados como cordeiros. É isso o que quer? Sacrificar também os seus filhos?

MEDÉIA: É você que os sacrifica! Você teme a profecia! Teme que eles te tirem o trono e não que sejam linchados!

JASÃO: Eu reinarei e eles viverão a salvo dos oráculos. Ainda que eu reine sobre mim mesmo, eu reinarei. (CASTRO, 1997, p. 47).

Configura-se aí o sacrifício de Medeia. A heroína desafia Jasão para um combate em que ela não usará de seus poderes de feiticeira, para poder libertar os filhos do exílio, da humilhação, dos perigos de viverem em um lugar onde serão para sempre condenados por um crime que não cometeram, e terem sobre suas cabeças a ameaça de morte advinda do medo de se tornarem, um dia, sucessores do trono de Corinto. Medeia quer recuperar o Tosão de Ouro, levá-lo de volta ao lugar de onde ele nunca deveria ter saído, fazer com que a justiça se cumpra, finalmente, e conservar, ao lado dela, seus filhos:

MEDÉIA: Combateremos de igual para igual. Não vou invocar sortilégios nem privilégios divinos. Vencerei porque tenho razão, e não porque sou imortal.

JASÃO: E reinará sobre Corinto.

MEDÉIA: Não vou reinar sobre nada e ninguém. Vou levar o Tosão aonde ele tem que ir e MEUS FILHOS IRÃO COMIGO! (CASTRO, 1997, p. 48).

Por meio de uma visão, Medeia vislumbra seus filhos na nave Argo, prestes a partir para Esparta, local escolhido por Jasão para servir de prisão a eles. Enlouquecida, a heroína corre em direção ao navio. Ela e Jasão lutam, mas Medeia o deixa para trás e alcança os filhos, matando-os com a própria espada:

MEDÉIA: Eis o sangue, a espada, eis a maldição. Eis a vida de meus filhos arrancada, a eternidade legada à pulso. Este pulso frouxo, alheio, decepado, que me pende dos braços como se não me pertencesse. Este braço meu, fatal, desatrelado, que acaricia, abraça e mata, faces da mesma lâmina, ato e fado, gesto e comedimento. [...]. (CASTRO, 1997, p. 49).

A dor de assassinar os próprios filhos deve ser ignorada. Medeia faz o que precisa ser feito. Sabe, por experiência, o que é viver expatriada, submetida às humilhações de ser, sempre, considerada uma estrangeira, uma intrusa. Medeia mata a prole mesmo sabendo que sobre si recairá a ira dos deuses e dos homens. Que será lembrada pela eternidade por esse gesto, e jamais perdoada: “MEDÉIA: [...] Minha carne se revolta contra si mesma mas sendo incapaz de morrer me resta seguir viagem e cumprir missão” (CASTRO, 1997, p. 48). Medeia mulher, feiticeira, princesa e imortal assume para si a responsabilidade que cabia a Jasão, fraco e egoísta, não foi capaz de sustentar. Ele entregou o Tosão de Ouro para Creonte em troca de favores. Para tanto, traiu seus companheiros, os argonautas. Mais tarde traiu também sua esposa, Medeia e, por fim, seus filhos, negociando-os em favor do reino. A heroína, ao resgatar o Tosão e libertar Feres e Mérmero de um destino horrível, recupera a própria honra e fidelidade perdidas quando abandonou pátria e família por Jasão.

O leitor/espectador encontra-se diante de uma heroína dilacerada pela dor, mas com força e altivez capazes de recuperar sua condição perdida no passado, uma heroína que faz justiça, reequilibra as forças e põe fim a um conflito iniciado mais de uma década atrás. A ausência do Coro, elemento importante para a sua ocorrência, assim como a multiplicidade da ação e do espaço, que transitam pelo mítico e pelo contemporâneo impossibilitam a sua existência, que é a soma desses e de outros elementos nas suas configurações clássicas, mesmo havendo o sangue demarrado de duas crianças inocentes e o coração destroçado de uma mulher que um dia foi mãe e esposa, e que agora é só força, determinação e coragem.

*Nós, Medeia* contém um Coro que recupera o mito e a tragédia, ao mesmo tempo em que trava um embate entre a tradição e o novo. O texto teatral revela uma simultaneidade de mundos e de tempos, assim como o conflito de valores próprios de cada um desses contextos. O Coro denuncia a tensão que nasce dessa união e confronto. As personagens Jasão, Egeu, Gláucia e Ama assumem também o papel do Coro e, conforme indicação cênica do autor: “os atores do Coro devem usar máscaras simples de colocar e tirar, para que possam fazê-lo de público, quando necessário, sem quebra de ritmo cênico” (PINTO, 2003, p. 09), mas apesar da manutenção do ritmo cênico, o fato de os atores transformarem-se em mais de uma personagem, na cena, provoca o efeito de distanciamento entre cena e leitor/espectador, assim como a representação dos três planos, o mitológico, o mítico e o contemporâneo lado a lado no palco, com as personagens transitando por esses espaços e tempos à vista desse leitor/espectador. Essa abordagem de Pinto propicia o efeito de distanciamento proclamado por Brecht (19- , p. 189): “além de não intentar induzir o público a qualquer espécie de transe, o actor não deve também pôr-se a si próprio em transe. [...] Em momento algum deve o actor transformar-se completamente na sua personagem”. O fato de um mesmo ator transitar por espaços e tempos diferentes, incorporando perspectivas e valores condizentes com esses espaços, e também assumir uma personagem dupla, provoca um rompimento com a ilusão dramática. Ao mesmo tempo em que esse leitor/espectador reconhece o objeto representado, ele o percebe como que alheio à realidade, pois entende a impossibilidade daquelas ações acontecerem no mundo real, ele sabe que uma mesma pessoa não pode ser várias, simultaneamente.

Em *Medeia*, de Eurípides, o Coro é composto por mulheres coríntias e o fato de serem mulheres possibilita, conforme Souza (1997, p. 93), “que Medéia as faça conhecer os motivos que a movem e que seja compreendida por elas. O Coro passa a ocupar o lugar de confidente, de alguém do mundo privado de Medéia, [...]”, salientando a tristeza e a dor pela qual a protagonista passa, sua condição de mulher. Em quase todo o texto dramático o Coro estabelece uma relação de solidariedade com Medeia, quase que de cumplicidade: CORO: É justo que pretenda se vingar do esposo. / Não estranho que lamente / o destino. [...]” (EURÍPIDES, 2012, p. 47), discordando dela apenas acerca dos planos filicidas: “[...] Já que me

pões a par do que cogitas, / por desejar ser útil, fiel às leis / humanas, digo *não!* aos teus projetos.”(EURÍPIDES, 2012, p. 99).

Na tragédia clássica, o Coro era considerado uma representação da *pólis*, e ao mesmo tempo em que participava da ação, direcionava e acompanhava a reação do público frente aos acontecimentos. Na Grécia antiga, o cidadão tinha a sua vida definida mediante sua participação e inserção na comunidade, assim também a vida do protagonista se delineava por meio de sua relação com o Coro (DOLHNIKOFF, 2010). O que se percebe, na contemporaneidade, é uma nova configuração do papel do Coro e, por vezes, o seu desaparecimento. Em *Nós, Medeia* ele é metateatral e épico, cumprindo a função de elemento distanciador entre público e cena quando pela diegese recupera o mito dos Argonauta e narra os acontecimentos. Na cena II, ato I, encontramos esse Coro metateatral e épico:

CORO: - Amáveis senhoras, gentis senhores, crianças; como toda peça antiga, esta também tem um prólogo cumprindo dupla função: a primeira, esclarecer-vos, e a segunda, ser cortado pelo sagaz diretor, que já terá percebido não ter esta intervenção nenhuma função dramática. [...] Em tempos que o tempo tragou, reinou sobre Iolco, Tessália, um vilão chamado Pélias, cujo trono arrebatara de Éson, seu próprio irmão, mantendo-o prisioneiro. [...]. (PINTO, 2003, p. 17-18).

A partir daí o Coro aparece mais sete vezes. No ato I, cenas II, IV e VIII, e no ato II, cenas II, IV, VII, IX e XIV, dividido entre velhos e jovens que travam entre si um embate representando a tradição e o novo, apoiando e discordando dos atos praticados por Medeia. O Coro composto por velhos é conciliador e tenta convencer a protagonista a desistir de seus atos de vingança por meio de um tom apaziguador. Confia na justiça dos deuses. Já o Coro jovem, pragmático, não mede as palavras, é racional e duro e revela que os homens, acima dos deuses, comandam o destino de outros homens:

VELHOS - Não podes falar assim. Creonte não perdoará.

JOVENS - Creonte irá expulsá-la antes que amanheça o dia.

VELHOS - Põe-te calada em teu quarto, e aos deuses dá teu destino.

JOVENS - Teu destino está traçado pelas mãos do rei Creonte.

VELHOS - Evita as palavras más, assim proteges teus filhos.

JOVENS - Teus filhos já não são teus, Jasão vai tê-los consigo.

VELHOS - Não liguês às provocações, contra ti tudo conspira.

JOVENS - Contra ti todos estão, não escaparás com vida.

VELHOS - Escuta nosso conselho: tem prudência com as palavras.

JOVENS - Prudência não paga penas, tens que penar teus pecados. [...]. (PINTO, 2003, p. 29-30-31)

O Coro também assume importante função quando relata ao leitor/espectador os pensamentos e as sensações dessas três Medeias - a mítica, a medieval e a contemporânea - e confirmam conceito de Hegel sobre o fundamental papel que pode vir a ter esse elemento em um texto teatral: “É, pois, uma opinião inteiramente falsa a que considera o Coro como um apêndice inútil ou uma simples sobrevivência do antigo drama grego” (HEGEL, 1993, p. 655):

CORO - A nossa Medéia mítica ainda sente saudades dos tempos matriarcais, quando o senso das mulheres promovia o equilíbrio, até que as forças das guerras criasse o patriarcado, e dentro deste o machismo. Mas a Medéia inquirida, ao contrário, olha para a frente e desafiando o seu tempo sonha com um mundo melhor: outro deus, outra ciência, e, por que não, outro homem, menos canalha que aquele que lhe deixou na pior. E a nossa contemporânea, aquela que poderia, estar aí na plateia? Ah, Medéia, desmedéia, mito virado do avesso, osso, pó, fuligem, resto, mera sombra de mulher, de quem herdaste esse medo? (PINTO, 2003, p. 77-78).

Nesta releitura, portanto, é difícil imaginar a ausência desse mediador entre tempos, espaços, personagens e leitor/espectador. Mais do que a representação de uma consciência coletiva, este Coro também é uma consciência que varia conforme variam esses tempos e esses espaços. Ele dialoga com as protagonistas e convida-as à ação: “Jovens – Falas demais, pouco fazes, teus poderes são falácias, nada podes contra a casa do poderoso Creonte” (PINTO, 2003, p. 101).

Sobre o sacrifício das protagonistas, a Medeia mitológica sacrifica os próprios filhos em razão de sua vingança:

[...] Somente algo terrivelmente grandioso pode aplacar essa vontade de vingança que me toma o peito. [...] Quando foi preciso, minhas mãos, não vacilastes ao ferir Apsirtos, meu pequeno irmão. O meu crime agora deve ser maior, incomensuravelmente maior. Jasão, viverás como um símbolo da minha vingança e expiarás a tua covardia como um mendigo errante... (*Enfática*) Eu quero o direito à ira, ao ódio, à fúria mais avassaladora! E nada poderá ser maior ou mais terrível: ao dar à luz os meus filhos, dei à luz a minha vingança! (PINTO, 2003, p. 94-95).

Tomada pela ira, reconhece na maternidade uma maneira de elevar seu ódio ao grau máximo e provocar no traidor dor e perda tão grandes quanto as sofridas por ela. Por sua vez, a Medeia medieval é queimada na fogueira ao lado de seus filhos: “CARDEAL – Três fogueiras, sim. Uma para ti e duas para tuas sementes. Não restará nada de Medéia neste mundo! Nada!” (PINTO, 2003, p. 65). O sacrifício desta Medeia é tê-los consigo na morte, para que a vida não lhes traga sofrimento ainda maior: “MEDÉIA – [...] Vou levá-los comigo para que seu sofrimento se extinga com as chamas. Essa crueldade inominável será denunciada. Eles serão mártires de um tempo ainda distante” (PINTO, 2003, p. 93). No plano contemporâneo não encontramos a presença do sacrifício. As indicações cênicas dão a entender que Medeia não tem tempo de colocar em prática seus planos de vingança contra Jasão: “MEDÉIA – [...] Vou matar os meninos! Por que não pensei nisso antes? Vai ser um puta escândalo. Eu mato eles e depois me mato. Isso vai foder com a vida do Jasão!” (PINTO, 2003, p. 106-107). Ela morre antes de executá-los, em decorrência de um acidente de carro ao sair de um bar, bêbada e trôpega:

MEDÉIA – Eu sei, está na hora... Egeu... dá cá um abraço. (*Eles se abraçam tibiamente, Medéia o beija no rosto*) Hasta La vista, baby... (*Medéia sai cambaleando*)

Enquanto Egeu arruma o bar e a luz vai descendo lentamente, ouve-se o barulho de um automóvel saindo aos trancos, cantando pneu, deslizando na pista normalmente, buzinas, a voz pastosa de Medéia xingando, o carro deslizando normalmente por alguns segundos até que se ouve o barulho da cena inicial. Silêncio. (PINTO, 2003, p. 112).

É neste momento que o leitor/espectador recupera o sentido contido nas indicações cênicas que abrem a peça: “Palco às escuras; ouve-se em *off* o barulho característico de um acidente de automóvel: a freada, a derrapagem, o impacto seco e vidros quebrados. Ouve-se a sirene de uma ambulância, bombeiros, polícia. Silêncio” (PINTO, 2003, p. 11). Infere-se, a partir desse texto, que Medeia está morta. Fracassa em seu ódio, como fracassou em seu amor.

A Medeia mítica executa o filicídio, além dos assassinatos de Gláucia e de Creonte, deixando transbordar todo o furor ocasionado pelo abandono e pela traição, pelo amor não correspondido, o compromisso quebrado, a honra ultrajada. A Medeia medieval precisa pagar com a própria vida e com a vida de seus filhos a

fraqueza e a ambição de Jasão. Sua natureza contestadora e libertária se choca com a religiosidade hipócrita e com o misticismo. É levada à fogueira, juntamente com seus filhos, para que as chamas extingam sua presença, seu corpo e sua memória. Por fim, a Medeia contemporânea provoca, no leitor/espectador, um misto de desprezo pela sua fraqueza e piedade pelo seu fim.

Em *Axé de Medéia* encontramos a presença do Coro apenas duas vezes, e ainda assim, na segunda vez em que ele surge, manifesta-se exclusivamente por meio da dança. Uma indicação cênica marca sua primeira aparição, no prólogo, e a fala do Coro é um excerto da peça *Medeamaterial*, de Heiner Müller:

No prólogo o público é recebido por um Coro de Exus.

Prólogo: Coro de Exus

*(Enquanto o público está entrando os atores ocupam o espaço como Exus)*

Coro: Lago em Staussberg Margem abandonada vestígio De argonautas de testa chata Cerdas de junco Galhos mortos ESTA ÁRVORE NÃO VAI CRESCER POR CIMA DE MIM [...] (SAUL; HOLES GROVE, 2006, p. 02).

É importante notarmos que a escolha dos autores pelo texto de Heiner Müller, descrito por Fernandes (2013, p. 155) como um dramaturgo cuja personagem “[...] expõe seus enunciados de modo arbitrário, por meio de longos monólogos que impedem a troca dialógica e imobilizam o desenvolvimento da suposta fábula [...]”, ao lado da narrativa dos mitos africanos e da releitura da tragédia de Eurípidés acaba por confirmar a tendência do próprio Müller, que ainda conforme Fernandes (2013, p. 156), “[...] sempre alimentou a contradição entre a forma fragmentária, com potentes descrições de imagem, e os traços alusivos aos momentos traumáticos da história alemã deste século”. No caso de Saul e Holesgrove, a coesão paradoxal entre esse prólogo fragmentado e as cinco cenas que compõem o texto teatral acontece por meio do tom épico e da presença da fábula, como assunto e como estrutura da narrativa. Como assunto, temos o mito de Medeia, e como estrutura da narrativa, as ações das personagens. Essa dupla noção de fábula conceituada por Pavis (2011, p. 160) “[...] indica, por sua própria ambiguidade, que a crítica colocada diante de um texto dramático deve interessar-se ao mesmo tempo pelo significado

(história contada), pelo significante (a maneira de contar), assim como pela relação dos dois”, ou seja, mesmo que a análise desta peça seja feita sobre o texto teatral, especificamente sobre alguns elementos da tragédia grega e de que forma eles aparecem nessa releitura contemporânea, e não sobre a encenação desse texto teatral, é preciso que se considere, em *Axé de Medéia*, a justaposição de realidades, a junção de diferentes textos, a coreografia e o canto. Esse texto rapsódico, híbrido e performático:

[...] é indissociável da representação e existe apenas enquanto materialização cênica relacionada a outros componentes da escritura teatral. A representação lhe dá suporte e coerência, e é apenas como parte dela que pode fazer sentido. Exatamente por isso o texto performático é fragmentado, heterogêneo, múltiplo, e seria incoerente tentar analisá-lo enquanto obra literária, pois depende dos outros sistemas cênicos para se realizar. (FERNANDES, 2013, p. 159).

Após o prólogo, o Coro só torna a aparecer no último ato da peça, intitulado *A solução final*, com o subtítulo de *Medéia destrói a família real e mata seus filhos*: “(Toque de Omulu – dança de Omulu) (Atabaque: Renata; dança/Coro: Alexandre e Thomas)” (SAUL; HOLES GROVE, 2006, p. 43). Não há uma fala desse Coro, apenas instrumentos e coreografia. Nesta releitura o Coro é substituído pelas danças inspiradas nos mitos africanos, que acontecem onze vezes no decorrer da peça e se manifestam por meio de indicações cênicas: “(Partitura de ações, em dança – inspirada no mito ‘Oiá transforma-se num búfalo’ – versão 2” (SAUL; HOLES GROVE, 2006, p. 03), por exemplo. *Axé de Medéia* é o resultado das muitas experiências acerca do uso de diferentes linguagens artísticas, misturas de som e fala, dança e instrumentos musicais, mitos gregos e africanos. Segundo Pavis (2013, p. 70),

[...] essas misturas entre a fala, a imagem e o movimento exercem uma influência comprovável sobre os textos dos autores. Estes se sentem menos tolhidos por convenções cênicas que evoluem muito depressa e que recuam os limites do “representável” no sentido de uma maior liberdade e abstração [...].

Há, em *Axé de Medéia*, o sacrifício praticado pela protagonista, que acontece quando Medeia decide assassinar os filhos para, assim, finalizar sua vingança contra Jasão. As mortes de Creonte e Alma não são suficientes para curar a ferida de ódio aberta em seu peito de mulher traída. É preciso que uma dor incapaz de ser comparada com qualquer outra seja provocada.

Jasão: Peço-te, por todas as divindades, pela nossa fuga em comum, por aquelas núpcias que não foram desmanchadas por causa da minha infidelidade, peço-te a vida de meu filho. Se aqui há um criminoso, o criminoso sou eu. Podes matar-me, estou de acordo: sacrifica minha cabeça culpável.

Medéia: Eu vou dirigir o ferro lá onde tu não queres, para o ponto mais dorido. Vai embora ó soberbo, vai agora procurar o leito das virgens: abandona aquela que tu tornaste mãe. (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 48).

Matando seus próprios filhos, Medeia consegue provocar em Jasão os sentimentos de desespero e remorso, e nela própria acender uma chama que arderá para sempre, em substituição à chama do amor que lhe fora roubada. Além disso, Medeia é uma mulher que também sofre pelos atos praticados contra sua pátria e contra os seus. Ver-se como uma mãe sem seus filhos, uma filicida, talvez seja um antídoto contra o veneno do arrependimento pelo que fez com seu pai e seu irmão: “Medéia: Goza vagorosamente de teu crime, não te apresses, ó minha dor. Este é meu dia: uso do tempo que me é concedido” (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 49). Nesta parte, percebemos que Medeia saboreia uma dor absurda provocada pelo crime cometido contra seus filhos. Ela não está em júbilo, não há nada para comemorar. Uma vitória que lhe transpassa o coração como a espada que decepou a cabeça de sua prole, eis a recompensa de Medeia, eis sua vingança enfim posta a termo, eis o seu ódio esgotado.

Medéia: [...] Ó minha dor, não tenho mais nada para te sacrificar. [...] Abre-se, diante de mim, o caminho do céu: estas duas serpentes aladas apresentam docilmente seus pescoços escamosos ao jugo. Recebe agora os teus filhos, ó pai. Eu vou levantar-me no ar sobre este carro alado. (SAUL; HOLESgroVE, 2006, p. 49).

Medeia age impulsionada pela dor. Seus atos, ao contrário de aplacar esse sentimento, saciar sua ira, o que faz é provocar uma dor ainda maior, um

aniquilamento, seu fim como mulher, mãe, ser humano, e o seu renascer como mulher a quem todos os mortais aprenderiam a temer e a evitar, a partir de então. Resta a esse leitor/espectador apiedar-se dessa heroína, cujos atos praticados em decorrência da traição e desonra sofridas acabaram por desgraçá-la e fechar sua vida em um ciclo de dor, ódio e solidão.

*Medeia*, de Coelho de Moraes, assim como *Axé de Medéia*, não contém um Coro em seu formato tradicional. Nesta releitura, é o Mensageiro que, por vezes, assume essa função e ele aparece apenas no final da parte três e na última parte da peça, a quatro. Em sua primeira aparição, cabe a ele definir as ações da protagonista, quando é chamado por ela para entregar os presentes mortais à princesa Gláucia e ao seu pai, Creonte:

MENSAGEIRO: Medeia, minha senhora, não é apenas a esposa sanguinária e vingativa, mas uma figura que personifica as forças cegas e irracionais da natureza, uma ânfora cheia de conhecimento que não mais lhe pertence, mas a origem não se perde: ainda a senhora é a grande feiticeira. (MORAES, 2011, p. 17).

Percebemos, pela sua fala, que o Coro dialoga com o herói e muda de posição, chegando a condenar Jasão pela sua traição: “Se essas pessoas pudessem ver o lado escuro de Jasão...” (MORAES, 2011, p. 18). Aqui, o Coro confirma suas funções tradicionalmente estabelecidas, conforme postuladas por Hegel (1993, p. 655),

Reconheceu-se perfeitamente que o papel reservado aos Coros era o da calma reflexão sobre o conjunto, enquanto que as personagens actuanes, empenhadas na perseguição de fins particulares e nas situações que deles deriva, recebiam do Coro a apreciação do seu valor e das suas acções, ao mesmo tempo que o público encontrava no Coro um representante objectivo dos seus próprios juízos acerca do espetáculo que representava.

Nas releituras, o papel do Coro, quando há um, na maioria das vezes rompe com essa tradição e estabelece outras relações entre ele e as ações desempenhadas pelas personagens. Nas tragédias gregas, o Coro:

Não toma parte real das acções, não exerce nenhum direito contra os heróis em luta, mas limita-se à expressão teórica dos seus juízos; adverte-os, compadece-os de seus destinos ou invoca as leis divinas e as forças interiores que a fantasia representa como um círculo de divindades superiores. (HEGEL, 1993, p. 655).

Pela segunda vez, ao final da parte quatro, com todos os assassinatos consumados, ele se posiciona, questionando a situação do indivíduo perdido em uma sociedade aniquiladora, cujo poder do estado assume o comando das relações humanas, denuncia a relativização do papel da mulher e justifica as ações de Medeia como frutos da perfídia de Jasão:

MS – A vida é incompreensível, a realidade enigmática, e falta sentido em nossas ações diárias, mas o aqui, o poder do Estado, o poder dos reis, deve suprir a ausência de sentido da vida. A grande pergunta não é mais “o que será que vai acontecer”, mas “o que é que está acontecendo/” Medeia encarna a angústia das mulheres maduras que ainda podem reproduzir.

[...]

MS – Jasão construiu sua vida sobre merda... um herói de merda, como tantos outros: políticos, empreendedores, líderes, desbravadores.

J – Então, ela tem consciência do que fez?

MS – Não é, enfim, tão bárbara como a acusa. Medeia, é mulher-bomba, é bárbara pois não entende a civilização. (MORAES, 2011, p. 20).

Se “[...] o Coro incarna a consciência substancial e superior, adversa a falsos conflitos, e intenta uma solução para a luta” (HEGEL, 1993, p. 654), em *Medeia* o Coro não age conforme esse conceito de Hegel, visto o autor se referir ao Coro em sua função tradicional. O Coro de *Medeia*, representado pelo Mensageiro, não busca contemporizar, mediar ou resolver os conflitos da trama. Em contrapartida, sua participação, ainda que pequena, exerce influência sobre o leitor/espectador, que se deixa contaminar. Ele contribui com pequenos solilóquios que revelam ao leitor/espectador uma onisciência e um juízo de valor:

MENSAGEIRO: Medeia, minha senhora, não é apenas a esposa sanguinária e vingativa, mas a figura que personifica as forças cegas e irracionais da natureza, uma ânfora cheia de conhecimento que não mais lhe pertence, mas a origem não se perde: ainda a senhora é a grande feiticeira. [...] Que mal Medeia fez aos infernos para esta revolta e maldição contra tua feiticeira, que já foi tão útil e fiel? [...] Trabalha, Medeia, e compõe a tua música. [...] Sofrer é um erro de cálculo. E o único pecado é a ignorância. [...] Se as pessoas pudessem ver o lado escuro de Jasão...” (MORAES, 2011, p. 17-18)

Consolidando a passagem de um discurso particular para o geral (PAVIS, 2011), ele se revela tendencioso e legitima valores, mas mesmo tendo sua função e forma variadas nesta releitura, esse Coro mantém a relação dialógica entre as ações dramáticas ocorridas na peça e esse leitor/espectador.

Medeia, de Coelho de Moraes, é uma heroína que se rende de bom grado ao sacrifício. Conforme Aristóteles (2003), na *Poética* há quatro possibilidades para o desfecho trágico: quando (i) o justo passa da felicidade para a infelicidade ou (ii) da infelicidade para a felicidade; ou quando (iii) o perverso passa da felicidade para a infelicidade ou finalmente quando ele passa (iv) da felicidade para a infelicidade, e há tanto uma razão para se excluir o perverso da possibilidade de vir a fazer parte de um desfecho trágico quanto de excluir a passagem da infelicidade para a felicidade para esse desfecho. O segundo caso, exclusão do uso da passagem da infelicidade para a felicidade, se deve pelo fato de o final feliz não provocar o leitor/espectador de forma tão profunda quanto a infelicidade e as aflições pelas quais passam a personagem.

Medeia é vítima de seu amor por Jasão e seu ódio é fruto desse amor acabado, do compromisso descumprido e de sua honra ultrajada. A heroína passa da felicidade para a infelicidade em decorrência da traição de Jasão. Sua causa é justa, sua ira é legítima e somente a vingança cruel e imensurável poderá restabelecer sua moral violada. O assassinato dos filhos faz sangrar sua alma. Ela tem consciência de que, ao imputar a Jasão tremendo castigo, estará pagando com a própria dor: “M – Meus filhos... (pausa)... tantos espinhos a espetar minha alma” (MORAES, 2011, p. 21), mas nada poderá deter seu intento. A *Medeia* de Moraes é essa heroína. Desde o início da releitura ela aparece como uma personagem que se reconhece apaixonada, que erra em decorrência dessa paixão, mas nem por isso deixa de acreditar na própria força e nos valores que a constituem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Somos uma sociedade cada vez mais embrutecida diante do sofrimento alheio. A existência da pobreza, da fome, do abandono, das guerras e tantas outras injustiças que chegam aos nossos olhos cotidianamente não nos abalam, não nos tocam como era de se esperar em um indivíduo que se representa como humano. As releituras aqui analisadas revelam o eterno e o imutável, conteúdo das tragédias clássicas, em uma época tomada pelo caos.

Os textos dramáticos contemporâneos, quando procuram falar sobre esse homem também contemporâneo, conseguem provocar algum sentimento, nos afetar ao nos colocar diante de histórias de sofrimento? Talvez a maneira encontrada pela dramaturgia seja a busca do efeito imediato causado pela linguagem e pela *performance*, responsáveis por uma espécie de choque carregado de informações que é sentido pelo leitor/espectador ao ponto de propiciar reflexões sobre o eterno na esfera de seus cotidianos prosaicos. Nessa tentativa de criar e recriar o eterno, o que move a humanidade e a toca em seu âmago se encontra o motivo de o teatro contemporâneo procurar a originalidade ao mesmo tempo em que revê os mitos e relê as tragédias. É possível que o homem contemporâneo, ao buscar ordenar o caos, assim como na antiguidade clássica o herói procurava restabelecer o equilíbrio por ele rompido, acabe provocando em si mesmo uma fragmentação interior ainda maior, visto que

[...] residindo nos tempos em que a história e o passado se constituem como um fardo, este sujeito da contemporaneidade se encontra sitiado em um espaço mundano em que não mais são possíveis os grandes feitos históricos, tudo isso acompanhado de uma sensação de vazio que permeia suas decisões e ações em relação ao mundo social que o cerca. (DIAS, 2013, p. 59)

Mas não há como evitar a necessidade de reordenar o próprio caos, necessidade que se mescla com uma vontade irresistível de entender um pouco mais sobre o insondável da vida, como nos mostram tanto as tragédias quanto as releituras. Estas dialogam com uma forma canônica de literatura, portanto, muito da tradição permanece nesses textos.

O primeiro objetivo deste estudo, compreender como se deu a evolução do trágico no decorrer da história, foi alcançado. Percebeu-se que o conceito de trágico fez e ainda faz parte do estudo de teóricos que buscam explicações debruçando-se

sobre as questões formais e temáticas que envolvem desde as tragédias gregas até as releituras contemporâneas. Separado de um significado vinculado à forma artística, como o uso de máscaras ou a presença de um Coro, o trágico enquanto princípio antropológico, de acordo com Lesky (2010), pressupõe a manutenção de quatro características, ou seja, quatro requisitos. Para que haja a presença do trágico é necessário que o herói seja digno e que a queda sofrida por ele, a mudança de fortuna, seja significativa, “[...] queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível” (LESKY, 2010, p. 33), mudança esta que se traduz na perda das ilusões e da insegurança em relação às próprias ações e sentimentos. É necessário também que entre o texto dramático e o mundo real haja a possibilidade de uma relação para que o leitor/espectador se sinta afetado, atingido pelos infortúnios do herói. Um terceiro componente do qual depende a existência do trágico é a consciência do herói sobre a necessidade de caminhar para o sacrifício, submeter-se à expiação como única forma de recuperar o equilíbrio do universo rompido em decorrência de sua *hybris*, e aqui entra o último requisito para que o trágico esteja presente: um conflito irreconciliável. As ações necessárias para que o conflito seja vivido e superado não resultam na resolução desse conflito, visto ele não ter solução. A superação desse conflito acontece através do sacrifício do herói. A situação trágica, fruto desse conflito, mesmo levando o herói à sensação de aniquilamento, é necessária porque só por meio dela tudo volta ao seu lugar de origem e a ordem das coisas é recuperada. Na tragédia grega, então, a simbiose entre esses quatro elementos resulta no trágico.

Nestes textos dramáticos contemporâneos, essas personagens são pessoas comuns que se revelam por meio de circunstâncias também comuns. A presença do divino, quando existente, não mais toma para si ou é considerada por esse indivíduo como elemento norteador de ações e comportamentos. Percebe-se que a questão da religiosidade mostra-se enfraquecida. Os embates, os conflitos deflagrados revelam-se muito mais nas instâncias terrenas e principalmente dentro desse indivíduo. Entende-se, dessa maneira, que esses vários fenômenos colaboram para a humanização do herói contemporâneo, reconfigurando-o, então, como um herói senão mais trágico do que aquele das tragédias antigas, tão trágico quanto, pois ainda sobrevive, nele, a crença de que sua causa é justa, quando há uma causa pela qual lutar, a autenticidade e a obstinação dos seus atos, a coragem do

autossacrifício e a consciência de que suas escolhas estão pautadas pela sua *Moira*, ou seja, pelos limites do seu saber humano (PASCOLATI, 2005). Além dessas características, o herói trágico contemporâneo está envolto pela solidão, fruto de suas escolhas, mas diferentemente daquele, carrega consigo os processos históricos pelos quais a sociedade passou, as decepções sofridas pela humanidade somadas ao seu subjetivismo, que o humaniza. Essa humanização não o faz perder certas características trágicas descritas na *Poética* por Aristóteles, pois há questões que são imutáveis, independentemente do tempo decorrido. O dever e a vontade permanecem em pólos opostos dentro dele e o desejo de fazer justiça, de se sacrificar por alguém ou por uma causa, e também a sanha provocadora do ímpeto de vingança ainda estão presentes nesse herói, mas suas ações, demonstram que a intersubjetividade presente nas relações das personagens trágicas foi substituída, em grande parte, pela intrasubjetividade. Percebe-se, nestas releituras, o fenômeno contrário. O sujeito, envolvido e sufocado pela problemática existencial, causa tensões que acabam por aprofundar sua solidão, aniquilá-lo e torná-lo invisível a si mesmo. O desequilíbrio latente, quando revelado, provoca um desequilíbrio ainda maior.

Mesmo que as manifestações do trágico se transformem no decorrer das eras, uma característica que se mantém inabalável, ao menos nas releituras analisadas nesta pesquisa, é a existência da contradição e do conflito. O indivíduo vive essa contradição entre o que é e o que quer ser, entre o que é e o que pensa ser. Seus valores, suas relações e seu entendimento sobre tudo o que ocorre dentro de si mesmo e a sua volta, essa discrepância em decorrência dessas contradições, gera o conflito insuperável, a contradição absoluta, como escreve Lesky (2010), pois esse indivíduo possui a consciência, da beira do precipício como lugar onde se encontra, mas o saber da queda iminente não se traduz por meio de uma transcendência religiosa ou em valores morais e éticos regidos na e pela *pólis*, e sim por um viver sem sentido, sem ponto de partida nem de chegada. Podemos tomar, como exemplo, a heroína trágica de *Antígona no Bico do Papagaio*. Joana Antígona não acredita mais na intervenção de um deus em sua causa. Incoerente, muitas vezes, manifesta um comportamento resultado dos abusos, das violências provocadas pelos mais fortes; ela vacila entre uma crença que se manifesta mais por força do hábito do que pela fé e a descrença na existência de justiça divina.

Sobre o opositor, percebe-se que nas releituras do mito de Antígona ele varia com maior intensidade do que nas releituras do mito de Medeia. Nestas últimas, os opositores se revelam nas personagens de Creonte, representante do poder do Estado, em três peças; o cardeal, representante do poder da Igreja, em uma; Jasão em todas elas. Naquelas que retomam o mito de Antígona, em todas as peças aparecem como opositores o poder do Estado, representado por fazendeiros ou forças militares, a Igreja e a própria contemporaneidade, responsável por fazer com que o indivíduo aja de forma contrária àquela que poderia lhe proporcionar bem estar físico e emocional. Essa mudança de opositores demonstra as intenções desses dramaturgos ao reescreverem os mitos. Não faz, agora, tanto sentido, colocarmos heróis que caminham rumo ao sacrifício por consequência de um conflito instaurado a partir de uma peripécia, de um sentimento provocado pela desobediência aos deuses ou às regras da pólis. Os conflitos analisados nestas releituras estão assentados na base humana do sujeito, nas questões que o fazem aceitar ou se rebelar contra suas próprias necessidades, mesmo que sejam essas necessidades o alcance do bem estar de uma coletividade. A heroína de *Memórias do mar aberto* sente-se, sim, ultrajada por Jasão em decorrência da traição e do abandono sofridos, mas mais do que isso, o que a exorta à luta e à consolidação do conflito é o comportamento da *pólis* em relação às minorias e aos diferentes. Medeia mulher, estrangeira, feiticeira e abandonada torna-se representante de tudo aquilo que essa sociedade intolerante teme.

O homem contemporâneo desenvolveu em si a vontade. Conforme Vernant e Vidal-Naquet (2011, p. 26), “A vontade não é um dado da natureza humana. É uma construção complexa que parece tão difícil, múltipla e inacabada como a do eu, com a qual é em grande parte solidária”. Nas releituras o indivíduo age, escolhe, decide qual caminho seguir e desfaz qualquer ambiguidade que possa existir em suas intenções a atos. As heroínas desses textos contemporâneos, assim como a Antígona mitológica, deixam transparecer sua determinação e valentia, mas sua causa é terrena, é contra a injustiça dos homens, e não na defesa da justiça dos deuses que elas enfrentam seus opositores e se dão em sacrifício. É contra o desamor, a solidão e o preconceito que estas novas Medeias, ainda traídas e humilhadas, guardam dentro de si, mesmo depois de séculos, a ira e o gérmen da vingança. Nas releituras de Medeia, apenas uma única heroína consegue

transcender o abandono e seguir em frente. Mais de quinze séculos se passaram e a dor e a necessidade de ferir de morte quem as agride resiste. Nestas releituras contemporâneas o leitor/espectador se vê de frente com as ações mais nobres que uma mulher pode executar, e também as mais terríveis e sombrias.

O sacrifício está preservado em todas as peças analisadas, menos na de Stoklos, cuja personagem opta por retomar seu caminho sem ceder ao desejo de vingança. Esse desvirtuamento do mito de Medeia reveste de heroísmo, pois para ir contra um sentimento natural de ira provocado pelo abandono e pela traição é preciso que ela se arme da força e do desprendimento característicos de uma heroína trágica. Nas releituras de Antígona, apenas dois dramaturgos optam por sacrifícios diferentes daqueles levados a termo pelas heroínas clássicas. Popoff opta por um sacrifício coletivo, representado por toda uma aldeia caminhando em direção ao confronto com um inimigo armado. Maia, por sua vez, representa o sacrifício como a perseverança do indivíduo em manter-se vivo na contemporaneidade. Dessa forma, o que percebemos é que o sacrifício, em algumas peças, muda de intensidade, de motivo e de maneira de acontecer.

As questões que envolvem a ação, o tempo e o espaço também são tratadas, nestes textos contemporâneos. Percebemos esse fenômeno como um recurso usado pelos autores que vem ao encontro das expectativas do leitor/espectador contemporâneo, espectador este que busca mais dinamismo e mobilidade na trama narrativa e também como sendo fruto das mudanças históricas pelas quais passam as formas dramáticas, nomeadas por Sarrazac como a morte do belo animal:

A crise da forma dramática que marca o surgimento da modernidade no teatro talvez comece por uma crise da fábula: desse ponto de vista tudo se passa como se o drama não tivesse cessado, desde o fim do século XIX, de sair da pele de um “belo animal” em que quiseram encerrá-lo desde o início. [...] Acima de tudo, a metáfora do “belo animal” implica uma concepção da fábula como totalidade ordenada, que vem garantir uma regra de encadeamento lógica constantemente evocada ao longo da *Poética*. (SARRAZAC, 2012, p. 41)

Nas releituras de Antígona, há apenas dois textos que preservam essa unidade. O primeiro é a peça de Moura e o segundo é a de Maia. Nas três restantes há a variação no tempo e, conseqüentemente, a diversidade de ações e espaço, e

essas variações acabam por provocar efeitos de distanciamento entre texto e leitor/espectador. Nas releituras de Medeia encontramos apenas na peça de Moraes o modelo clássico descrito por Aristóteles. Nas demais, ação, tempo e espaço também variam. Essa versatilidade pode ser explicada se levarmos em consideração as inúmeras possibilidades do dramaturgo e do encenador contemporâneos. As tecnologias e as novas mídias, inexistentes na antiguidade, possibilitam a desobediência a esses elementos formais. O belo animal não consegue comportar o drama contemporâneo e cede lugar à estranha besta, “Essa criatura quimérica oferece a imagem de um drama moderno e contemporâneo cujo desenvolvimento deve menos a um modelo clássico de composição do que a uma hibridização das formas” (SARRAZAC, 2012, p. 42). A contemporaneidade, volátil e caótica, exige, mais do que o rigor aristotélico, o organicismo do belo animal, conforme Sarrazac (2002), a hibridização, o cruzamento que dá origem a uma livre variedade de monstros, e todos os resultados são válidos, porquanto não há a previsão de qualquer resultado.

O elemento formal que mais se modifica, tanto nas releituras de Antígona quanto nas de Medeia, é o Coro. Ou ele não existe, nessas releituras, ou é representado individual ou coletivamente por personagens atípicas àquelas encontradas no Coro clássico. Nas releituras de Antígona, apenas Gonsioroski cria personagens que podem representar o Coro. Sarcástico e irônico, esse Coro em nenhum momento fica ao lado do opositor, e revela perspicácia e sabedoria, além de um espírito político direcionado ao público, provocando a quebra da quarta parede e o efeito de distanciamento entre leitor/espectador e obra. Nas releituras de Medeia, a peça de Castro não contém o Coro, na de Saul e Holesgrove ele é formado por Exus que iniciam e encerram a peça e na de Moraes podemos dar ao Mensageiro a função do Coro, mas sua participação acontece apenas ao final e sua importância pode passar despercebida ao leitor/espectador desatento. Nos demais textos, o de Stoklos e o de Pinto, encontramos um Coro construído de forma parecida com o tradicional, mas que representa os valores terrenos, fundamentados na justiça humana, na igualdade entre os homens e no embate entre a tradição e o novo. Um Coro político, enfim, como é de se esperar em um teatro que pretende provocar seu leitor/espectador a, preenchido por palavras e imagens, refletir sobre o tipo de

sociedade na qual ele esta inserido e o seu papel na permanência ou transformação dela.

As releituras, por sua vez, não têm, como as tragédias, intenção de serem portadoras de valores morais, não buscam prover o cidadão de ensinamentos sobre o certo e o errado, sobre aquilo que ele deve fazer ou sentir e o que precisa ser evitado. Elas simplesmente mostram, retratam, revelam uma realidade que, mesmo fincada em um mito, consegue transcendê-lo. Mantendo-o vivo, ultrapassa-o e aponta para outros textos dramáticos graças a novos autores que repensaram e repensam o clássico oferecendo, a partir disso, elementos que, combinados entre si, formam instrumentos variados e diferentes possibilidades de leituras do texto trágico. Seja na tragédia ou nas releituras, o espaço do homem é o mundo terreno. É nele o lugar onde acontecem as ações humanas. Herói ou mero indivíduo, essas personagens executam ações que de antemão estão marcadas pela fatalidade. Sua decisão, qualquer que seja ela, irá comprometer o seu destino.

O objetivo geral deste estudo foi o de debruçar-se sobre textos dramáticos que relêem mitos clássicos e resgatam elementos formais da tragédia a fim de analisar as modificações pelas quais passa o trágico enquanto princípio filosófico desde as tragédias gregas até a contemporaneidade e analisar os elementos formais da tragédia clássica encontrados e reformulados nas releituras tomando como ponto de partida a *Poética* (2003) de Aristóteles.

Este objetivo foi cumprido, uma vez que foram estudadas dez releituras, sendo que cinco abordavam o mito de Antígona e cinco o mito de Medeia. Conforme Pascolati (2005, p. 145-146), “todo e qualquer discurso se constrói na relação entre o *novo* e o *repetido*. Na releitura isso é ainda mais flagrante, pois o novo discurso convoca explicitamente discursos anteriores para dialogar com ele, instituindo o repetido”. A escolha por esses dois mitos se deu em decorrência do fato de eles representarem dois comportamentos antagônicos, o sacrifício e a vingança, que permanecem vivos e caminhando lado a lado, agora na contemporaneidade. Levando-se em consideração esses dois fenômenos construtores desses dois mitos, era necessário saber de que forma eles permaneciam nas releituras. “A releitura instaura [...] um jogo de continuidades e descontinuidades” (PASCOLATI, 2005, p. 147), e esse jogo pode ter sua existência comprovada na análise feita dos

elementos formais da tragédia e na percepção das modificações sofridas por eles. Nos textos que recuperam o mito de Antígona, as principais características do herói grego permanecem, apenas ampliando o espectro do heroísmo para um patamar mais coletivo que particular. Naqueles que recuperam o mito de Medeia, há a modificação do comportamento do herói de um modo geral. Percebe-se que na maioria das peças as ações e intenções de Medeia giram em torno de motivos políticos – a questão do gênero, o estrangeiro e o diferente, aquele que não se enquadra nos parâmetros estabelecidos pela sociedade.

Chegamos ao fim deste estudo. A ocorrência das modificações dos elementos formais da tragédia percebida nas releituras aqui analisadas foram descritas e em decorrência dessas modificações encontradas pudemos perceber que os mitos, vinte e seis séculos depois de terem sido pela primeira vez transformados em tragédias, continuam a fazer sentido ao homem, tanto como manifestações artísticas, quanto no propósito de fazer esse homem pensar sobre si mesmo, seu comportamento, crenças e necessidades. Há um devir de significações imbricadas no mito que não tem início e jamais terá um fim, enquanto houver humanidade, afinal, “[...] Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre. / Embaixo a vida, metade / De nada, morre.” (PESSOA, 1999, p. 25).

## REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS DO CORPUS ANALISADO:

CASTRO, Consuelo de. *Memórias do mar aberto*. 1997. Disponível em: <<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/acervo-digital>>. Acesso em 4 out. 2013.

FUSER, Fausto. *Cantares para nossas Antígonas*. 2002. Disponível em <<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/acervo-digital>>. Acesso em 4 out. 2013.

GONSIOROSKI, Gisa. *Antígona – o nordeste quer falar*. 2001. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo.

MAIA, Reinaldo. *Antígona tropical (Fragmentos de Nãos)*. 1996. São Paulo: Museu Segall.

MORAES, Coelho de. *Medéia*. 2011. São Paulo: Museu Segall.

MOURA, Gilson. *Antígona no Bico do Papagaio*. 1986. Disponível em: <<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/acervo-digital>>. Acesso em 4 out. 2013.

PINTO, Zemaria. *Nós, Medéia*. 2003. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo

POPOFF, Fernando. *Aldeia Antígona*. 1982. Disponível em: <<http://www.casadoautorbrasileiro.com.br/sbat/acervo-digital>>. Acesso em 4 out. 2013.

SAUL, Luciana; HOLES GROVE, Thomas. *Axé de Medéia*. São Paulo: Arte Tangível: Companhia de Teatro para Pesquisa e Performance, 2006.

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

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Niscatro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 7 ed. Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2003.
- BALL, David. *Para trás e para frente: um guia para leitura de peças teatrais*. Trad. Leila Cury. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento: leituras e releituras. *Revista Signótica*. jan./dez. 1996. 8: 35-43 p.
- BARTHES, Roland. *Sobre Racine*. México: Siglo XXI, 1992.
- BAUMGÄRTEL, Stephan. Para onde vai o agôn teatral nas práticas teatrais pós-dramáticas? *VI Congresso de Pesquisa e Pós- Graduação em Artes Cênicas*. 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/historia/Stephan%20Baumgartel.pdf>. Acesso em 04 set. 2014.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.
- BORNHEIM, Gerg. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o teatro*. Lisboa: Portugalia, [19-]
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. Trad. David Jardim. 23. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos até a atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1995.
- COUTINHO, Eduardo F. O conceito de “Literatura Nacional” e a crise de identidades na América Latina. In: (Org.) LÚCIO, A. C. M.; MACIEL, D. A. V. *Memórias da Borborema: reflexões em torno de regional*. Campina Grande: Abralic, 2013. p. 27-41
- COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A tragédia: Estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.
- COSTA, Maria S. Canto no sertão: Recortes da cultura popular em verso e prosa. In: (Org.) LÚCIO, A. C. M.; MACIEL, D. A. V. *Memórias da Borborema: reflexões em torno de regional*. Campina Grande: Abralic, 2013. p. 67-85

DANAN, Joseph. Ação (ações). In: *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Jean-Pierre Sarrazac (Org.). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DIAS, Felício Laurindo. Releituras do trágico na ficção contemporânea: o cotidiano e o homem comum em *Música Interior*, de Michael Laub. *Alumnin* Revista Discente da Uniabeu. Rio de Janeiro. v. 1. n° 1. jan. / jul. de 2013.

DOLHNIKOFF, Luis. Medeia: modernidade e barbárie. *Sibila Poesia e Crítica Literária*, 2010. Disponível em: <[HTTP://sibila.com.br/cultura/medeia-modernidade-e-barbarie/4027](http://sibila.com.br/cultura/medeia-modernidade-e-barbarie/4027)>. Acesso em 24 mai. 2014.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ESPINOZA, Nazira Álvarez. Medea, La mujer transgresora de La Cólquide. *Káñina, Rev. Artes y Letras*, Univ. Costa Rica. Vol. XXVIII (2), 2004. 75-86 p.

EURÍPIDES. *Medeia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2012.

FACHIN, Lúcia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. *Em cena o teatro*. Araraquara: Laboratório Editorial FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2005.

FERNANDES. Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOLGUEIRAS, Erea Fernández; HURTADO, Sara Santos. *La releitura americana de Antígona en el siglo XX: La Rojarasca, de G. García y A time to die, de Eric Bentley*. 2013. Disponível em: <[http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario12/Sem090429\\_Antigona.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/documentos/seminario12/Sem090429_Antigona.pdf)>. Acesso em 14 mar. 2015.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1998.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre literatura*. Seleção e tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Trad. Luiz Fernando Cardoso; Carlos Nelson Coutinho; Giseh Vianna Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GONÇALVES, Márcia Cristina Ferreira. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.

GONÇALVES, Maria Magaly Trindade. Mito, historicidade e dimensão trágica no teatro do séc. XX. *Revista Itinerários*. n. 2, Araraquara: UNESP, 1991.

HEGEL, Georg. Wilhelm. Friedrich. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

HOLANDA, Caroline. Partitura de gestos e ações no teatro de marionetes. In: BELTRAME, Valmor. *Teatro de bonecos: Distintos Olhares sobre Teoria e Prática*. Florianópolis: UDESC, 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich, 1770-1843. *Observações sobre Édipo; Observações sobre Antígona* / Friedrich Hölderlin. Precedido de Hölderlin e Sófocles / Jean Beufret [tradução e notas à edição brasileira, Anna Luiza Andrade Coli, Maíra Nassif Passos; tradução e notas de Observações sobre Édipo e Observações sobre Antígona, Pedro Sússekind, Roberto Machado; revisão técnica, Guido Antônio de Almeida, Virgínia Figueiredo]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

JOBIM, José Luís. Literatura e cultura: nacionalismo, regionalismo e globalização. In: (Org.) LÚCIO, A. C. M.; MACIEL, D. A. V. *Memórias da Borborema: reflexões em torno de regional*. Campina Grande: Abralic, 2013. p. 11-26

KINZO, Maria D'Alva G.. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 15, n. 4, Dec. 2001. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-88392001000400002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000400002&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 25 out. 2014.

KOCH, Ingedore. Vilaça. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2000.

KOWZAN, Tadeusz. Org. e trad. NUNES, L. A.; ZIBERMAN, R.; FILIPOUSKI, A. M. R.; CARVALHAL, T. F.; BORDINO, M. G. *O signo teatral – A Semiologia Aplicada à Arte Dramática*. Porto Alegre: Globo, 1977.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: EURÍPIDES. *Medéia; Hipólito; As Troianas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

LEFRANC, Jean. *Compreender Nietzsche*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEITE, Isabela Fernandes Soares. *Criação, hýbris e transgressão na mitologia heróica*. Disponível em: <<http://www.ijpr.org.br/doc/monografias/Trabalho%20de%20%20Isabela%20Fernandes%20-%20Cria%C3%A7%C3%A3o,%20H%C3%BDbris%20e%20Transgress%C3%A3o%20na%20Mitologia%20Her%C3%B3ica.pdf>>. Acesso em 01 abr. 2015.

LEPARGNEUR, Hubert. *Destino e identidade*. São Paulo. Papyrus, 1989.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Roberto. *Medeia, de Eurípides*. Programa da peça. Rio de Janeiro, 2004.

\_\_\_\_\_. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

MALHADAS, Daisi. *Tragédia grega – O mito em Cena*. Cotia: Ateliê Editorial. 2003.

MALUF, Sheila Diab; AQUINO, Ricardo Bigi de (Orgs.). *Dramaturgia em cena*. Maceió: EDUFAL, 2006.

MOTTA, Gilson. *Medéia, de Eurípides: três encenações contemporâneas*. *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*. Tessituras, Interações, Convergências. USP, 2008. São Paulo.

\_\_\_\_\_. *O espaço da tragédia*. Belo Horizonte: Perspectiva, 2011.

MÜLLER, Heiner. *Guerra sem batalha: uma vida entre duas ditaduras*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral: uma polêmica*. Trad. de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998b, II, §23, p.82.

\_\_\_\_\_. *Ecce Homo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. Trad. De Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

O'NEILL, Eugene. *Electra enlutada*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PASCOLATI, Sonia A. V. *Faces de Antígona: leituras e escrituras do mito*. 2005. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP. Araraquara.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Porto: Civilização, 1999.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROMILLY, Jaqueline de. *A tragédia grega*. 2 ed. Coimbra: Edições 70, 2013.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROTHBERG, Michael. *Extremities: trauma, testimony and community*. Illinois: University of Illinois, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. Jean-Pierre Sarrazac (Org.) Personagem (crise do). In: *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SAMOYAL, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

SARRAZAC, Jean Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *As moscas*. Trad. Caio Liudvik. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand. Natureza do signo linguístico. In: *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1970.

SCHILLER, Friedrich. Sobre a arte da tragédia. In: *Teoria da tragédia*. São Paulo: E.P.U. 1995.

SERRA, José Pedro. *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006.

SILVA, Wellington Sampaio da. O medo e o silêncio na memória dos moradores do Bico do Papagaio: Lembranças da experiência da Guerrilha do Araguaia. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Fortaleza, 2009.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Trad. Domingos Paschoal Cegalla. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2005.

\_\_\_\_\_. *Antígona*. Trad. Millôr Fernandes. 7. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

SOUZA, Marisa Giannechini Gonçalves. *O Coro e suas ficções: máscaras na orquestra*. 1997. 216 f. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Araraquara, 1997.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Antígonas: a persistência da lenda de Antígona na literatura, na arte e pensamento ocidentais*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Teoria do drama burguês: (sec. XVIII)*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004b.

TAYLOR, Diana. *Rewriting the classics: Antigona furiosa ant the madres de la Plaza de Mayo*. In: *Perspectives on contemporary Spanish American theatre*. Ontario: University Press, 1996.

TIMBÓ, Margarida Pontes; OLIVEIRA, Ângelo Bruno Lucas de. *Tímoria e páthos em Medeia, de Eurípides*. *Clássica-Revista Brasileira de Estudos Clássicos* 22.2 (2009): 229-239.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *A representação dos clássicos: releitura ou museu*. *Folhetim*, nº 13, abr./jun. 2002, p. 11-37.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.