Ser Medeia agora – reescrever a violência

Being Medea now – re-writing violence

Jorge Deserto
Univ. Porto / CECH
jdeserto@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6755-9771

(Página deixada propositadamente em branco)

RESUMO: Como lidar com o mito de Medeia no século XXI? Nestes tempos conturbados pelo covid, destroçados pela guerra, que papel desempenha a crueldade de Medeia? O que é que nos desafia no seu mito, hoje: a mulher, a mãe, a feiticeira, a filicida? Ou algo mais, mais amplo, mais indizível? Haverá lugar para a violência proveniente do mito, num mundo em que a violência, não apenas ficcional, atingiu uma intensidade inusitada? Parte da resposta, e uma boa base para manter viva esta ordem de questões, pode encontrar-se em duas peças contemporâneas, da autoria do dramaturgo, diretor e ator português, Luís Mestre: uma peça de 2012, *Agora sou Medeia* e, em 2022, um monólogo, mais curto, *Medeiadoispontozero*. Propondo-me explorar sobretudo o segundo destes textos teatrais – que reinventa a voz de Medeia e a inscreve numa trama de tremenda violência –, apresento uma leitura crítica desta nova versão do mito de Medeia, que, com recurso a uma inteligência atenta e fina, mistura motivos tradicionais com outros surpreendentemente novos.

Palavras-chave: tragédia grega, mito, Medeia, receção.

ABSTRACT: How can we deal with Medea's myth in this 21st century? In these times troubled by covid, torn apart by war, what role does Medea's cruelty play? What does challenge us in this myth today: the woman, the mother, the sorceress, the filicide? Or something else, even broader, and more unspeakable? Is there a place for the violence that comes from myth, in a world where violence, not just fictional, has reached an unusual intensity? Part of the answer, and a good basis for keeping this set of questions alive, can be found in two contemporary plays, by the Portuguese playwright, director and actor Luís Mestre: a 2012 play, *Agora sou Medeia* (*Now I am Medea*), and a 2022 monologue, shorter, *Medeiadoispontozero* (*Medeatwopointzero*). Exploring mainly the second of these theatrical texts – which reinvents Medea's voice and inscribes her in a framework of extreme violence – I present a critical reading on this new version of Medea's myth that, using careful and bold intelligence, mixes traditional motives with others surprisingly new.

Keywords: Greek tragedy, myth, Medea, reception.

1. Introdução¹

De que modo nos interpela Medeia agora? De que modo esta figura, cuja violência contra o seu próprio sangue parece afastá-la daquilo a que podemos chamar humanidade, pode continuar a atrair a nossa atenção, seja no papel de audiência atenta, seja como criadores?

¹ Este volume integra o projeto Estudos Clássicos e Humanísticos – Cultura e Património da Humanidade, desenvolvido pelo CECH-UC, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, com financiamento pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (UIDB/00196/2020 e UIDP/00196/2020) para o triénio 2020-2023, inscrevendo-se no projeto complementar “Reescrita do Mito”.

O mais importante não será encontrar uma resposta esclarecedora ou apenas satisfatória, pois essa resposta estará sempre condicionada pela forma irredutivelmente individual como cada um se relaciona com qualquer proposta artística e pela inevitável fragmentação de cada olhar que se debruça sobre o mundo, pela soma de experiências que, em cada percurso, se organiza de forma própria e está sujeita apenas a imperfeita partilha. Importante, mesmo, talvez seja insistir na pergunta, na busca de razões e de inquietações: as daqueles que, como criadores, nos forçam a lidar com o horror e com aquilo que inquieta e desestabiliza; as nossas, enquanto público que continua a procurar formas de ser desassossegado e que vê em Medeia, como noutros mitos e noutras intrigas de diversos tempos e lugares, uma forma de mexer com medos e inquietações que, guardamos, as mais das vezes, no mais fundo das nossas entranhas.

Convirá lembrar, embora isto não sirva de resposta cabal para a questão inicial, que o tempo e o percurso seguido pela humanidade não lhe vem diminuindo a atração pelo horror e pelo abismo. Se estivermos atentos, verificaremos uma proliferação, na literatura e, sobretudo, no cinema, de obras centradas no horror e no terror, e isso faz-nos perceber que existe um público capaz de apreciar um mergulho em alguns dos abismos mais obscuros da mente humana, ainda que sob a forma mitigada de entretenimento. Talvez o prazer sentido pelas audiências contemporâneas não seja, agora, proporcionado rigorosamente pelas mesmas emoções prescritas por Aristóteles na *Poética*, aqueles *eleos* e *phobos* (compaixão e temor) destinados a ser purificados num processo de *katharsis* que veremos sempre rodeado de algum mistério, mas sem dúvida que o Estagirita tocou em cordas sensíveis e que, por mais que a tecnologia vá modificando a forma de aceder a determinados relatos, estes continuam sem perder o seu sentido essencial.

O que o tempo não anulou, antes intensificou, é esta percepção: há enredos e personagens, o de Medeia como outros, que continuam a trabalhar em nós e para os quais olhamos como matéria de criação que pode já ser tratada e entendida como património comum. Medeia é maior do que ela mesma e já assumiu a forma de uma plasticina infinitamente moldável.

2. Medeia e a violência

Algo que facilmente podemos associar ao mito de Medeia – entendido em sentido amplo e não apenas na sua expressão dramática, embora esta

não fique excluída – é a presença de uma violência desmesurada, não apenas nesse decisivo momento em que uma mãe sacrifica os filhos, mas igualmente naqueles outros, iniciais, em que a jovem Medeia auxilia Jasão a atingir o seu objetivo, ou ainda os subsequentes, já em plena fuga da Cólquida, nos quais um jovem é desmembrado e semeado no mar para retardar os perseguidores, ou um velho rei encontra uma morte horrível porque as suas filhas têm a ânsia insana de o fazer rejuvenescer. Tudo isto impressiona também pelo excesso, pelo modo como a violência, na sua forma extrema, parece ultrapassar o estritamente necessário para atingir os seus fins. Nos dias de hoje, num mundo em que as imagens disputam o lugar às palavras, a estetização da violência (sangue, movimento, coreografias extremas) torna-se ainda mais evidente e definida, porque as imagens lhe dão uma dimensão que, num processo paradoxal, tanto intensifica como insensibiliza. Afogados em imagens, o horror, muitas vezes, come connosco à mesa.

Percebe-se, claro, que a narrativa de Medeia possa também atrair por esse lado poderosamente interpelante. O exemplo que vai centrar a atenção deste texto pode certamente ser encarado como uma revisitação que sentiu o apelo dessa matriz de violência extrema.

3. O autor

O autor dos textos que vou acompanhar, Luís Mestre, é um criador teatral de créditos firmados. Nascido em 1974, vive no Porto. É dramaturgo, encenador, tradutor, ator, professor de teatro e *coach* de dança contemporânea.

Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pós-graduado em Dança Contemporânea pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo – Instituto Politécnico do Porto / Teatro Municipal do Porto. Como dramaturgo recebeu vários prémios e distinções nacionais e internacionais. Tem diversas publicações dos seus textos dramáticos em português, inglês e castelhano. Realizou *masterclasses* com Juan Mayorga, Robert Castle, Emanuel Gat, Vera Mantero, Lisbeth Gruwez, Boris Charmatz, Laurence Yadi / Nicolas Cantillon, Filipa Francisco, David Mamet, David Lynch, Werner Herzog, Margaret Atwood e *workshops* com Vera San Payo de Lemos, Adriano e Raimondo Cortese, Tim Stark, Jean-Pierre Sarrazac, Guillermo Heras, Sergio Boris, Maria Sequeira Mendes, Mohamed El-Khatib. Completou os cursos Cinema e Televisão Escandina-

vos da Universidade de Copenhaga e Introdução à Música Clássica da Universidade de Yale. É director artístico do Teatro Nova Europa desde 2004.²

Entre as diversas publicações dos seus textos dramáticos, já por duas vezes dedicou a sua atenção ao mito de Medeia. Embora neste texto se vá referir brevemente a primeira (e começarei por aí), a minha atenção centra-se essencialmente na segunda das peças, a mais recente e, de certa forma – opinião naturalmente discutível e sujeita a escrutínio, como todas –, a que nos interpela de forma mais premente.

4. A primeira Medeia

A primeira peça, *Agora sou Medeia*,³ publicada em 2012, é relativamente longa (demorará a ser representada aquele que, por convenção, é habitualmente o tempo de duração de um espetáculo público) e, embora desloque do seu lugar algumas peças importantes do tabuleiro, não parece afastar-se do mundo e do tempo indistintos do mito, um tempo sem balizas nem referenciais concretos.

A diferença fundamental, nesta recuperação do mito de Medeia, é o facto de o motivo central, e o auge do drama, não ser constituído pela morte dos filhos, que tem lugar antes do início da ação e de que temos um eco algo incerto num monólogo inicial e perturbado de Medeia. Esta é, como se compreende, uma alteração de monta, que se joga por duas vias: por um lado, não deixa de fazer parte dos dados a ter em conta (Medeia matou *efetivamente* os filhos); por outro, a sua deslocação para fora das fronteiras da ação convida-nos a valorizar outros elementos mais diretamente colocados sob o nosso olhar. Medeia continua a ser a filicida; mas não é para esse ponto que a nossa atenção vai ser chamada. Também por isso as outras peças do tabuleiro que são alteradas tornam-se mais visíveis: Glauce, a princesa coríntia, tem uma presença mais evidente,⁴ que se desvenda como uma interessante mescla de medo, um medo fundo e intenso, e de

² Os dados constantes deste breve resumo biográfico foram gentilmente fornecidos pelo próprio autor.

³ Darei atenção, mais adiante, a este título, e àquilo que ele evoca, porque ele é importante, igualmente, para a peça que vou tratar mais aprofundadamente. Daí que esta questão seja tratada posteriormente, em conjunto.

⁴ A peça reduz-se a quatro personagens (Medeia, Jasão, Creonte e Glauce) e, como veremos, pai e filha, cada um a seu modo, ganham inesperada preponderância.

ódio, um ódio visceral que exige uma vingança que não vai chegar. O dado mais relevante é que, nesta versão, Glauce deixa de ser uma figura quase invisível e adquire densidade e intensidade. Outro dado que se altera é o facto de ser Jasão a causar diretamente, ainda que de forma involuntária, a morte de Glauce (e apenas desta, Creonte não intervém), já que é ele quem enverga o manto cujo veneno vai ser fatal para a princesa, no momento em que se prepara para se unir a ela, na noite de núpcias. Jasão, que sobrevive a esse momento como espectador horrorizado, vem em busca de Medeia e de vingança, para encontrar apenas, abandonados num aposento, os cadáveres dos filhos, que Medeia deixou para trás. Diante deste quadro, também Jasão parece entregar-se à morte (“percebo agora / que os meus dias chegam ao fim. / já nada me resta, / excepto deixar esta vida. / seguir a minha noiva / e os meus filhos / para o túmulo”).

Mas aquela que é, sem dúvida, a alteração fundamental na dinâmica do mito original prende-se com a extrema relevância que adquire o tema do rejuvenescimento, a ponto de poder afirmar-se que é central. Creonte é um rei preocupado com a passagem do tempo, o envelhecimento e os seus visíveis sinais, e faz um pacto com Medeia para que esta o rejuvenesça. Encontram-se num lugar isolado da floresta e se, num primeiro momento, o resultado parece incerto (o processo inicia-se, ambigualmente, com a espada de Medeia a golpear a garganta de Creonte), mais adiante vemos Creonte a renascer, mais jovem e vigoroso. É este ‘Creonte rejuvenescido’ que fica agora a governar Corinto, numa espécie de absoluto reinício, enquanto Medeia, sozinha, segue o seu caminho (sem qualquer auxílio sobrenatural, mas também sem quem a persiga).

Esta versão cria, assim, uma dinâmica algo paradoxal. Por um lado, e de forma nada surpreendente, Medeia deixa atrás de si um rasto de violência e destruição. Até os cadáveres dos filhos ficam abandonados, sem outro estretecimento do que aquele que decorre do jugo da necessidade: “era absoluta a necessidade / de vos matar, / e já que era forçoso, / quem melhor para o fazer / do que aquela que vos gerou”. Por outro lado, e ao mesmo tempo, deixa também um inesperado rasto de vida, materializado neste renascer em que se traduz a segunda vida de Creonte – e tudo isto fica a pairar, desafiando a nossa capacidade de interpretação.

Deste breve retrato, necessariamente incompleto, espero que tenha resultado claro o valor desta versão e o modo como ela pode proporcionar produtivos momentos de exegese e como merece, certamente, análise mais atenta e mais extensa. Mas, como já foi dito, o interesse maior deste breve ensaio é um outro texto, mais recente e mais intenso.

5. A segunda Medeia: um título e um propósito

Entre *Agora sou Medeia* e o texto sobre que me debruçarei há um intervalo de pouco mais de dez anos, há também, como acontece frequentemente com caminhos que se refazem, uma maior concentração e um mais intenso teor de urgência nesta segunda visita do autor ao enredo de Medeia.

Começemos, como parece natural, pelo título: *Medeiadoispontozero*, uma fórmula recuperada da linguagem da informática, que ilustra, por regra, a apresentação de uma segunda versão de um programa. Se, na lógica do produto informático, essa segunda versão é, ou deve ser, uma forma de aperfeiçoamento, eliminando e corrigindo erros, indo mais longe nas qualidades reconhecidas, neste caso particular será difícil pôr a questão nesses termos, dada a natureza claramente distinta desta versão em relação à anterior. Dito isto, é certo que a ligação entre ambas é clara e explicitada, pelo que não será desajustado ir um pouco além do número de ordem (uma segunda proposta sobre Medeia) e lê-lo também como uma forma algo especial de aprofundamento, numa dinâmica mais visceral, mais intensa, como teremos oportunidade de ver mais adiante.

A seguir ao título, encontramos um subtítulo, que parece assumir uma vertente explicativa: “uma apropriação em transe do mito de Medeia”. Há três elementos a destacar neste enunciado: a noção de apropriação, que nos pode remeter para uma hipótese de leitura mais pessoal, de transferência do universo de Medeia para um outro mais próximo do autor, mais próximo de nós, mais sustentado numa ideia, mesmo que difusa, de contemporaneidade; em segundo lugar, o transe, essa noção de estado de consciência alterado, que nos pode sugerir uma dinâmica enunciativa menos racional, mais próxima de um fluxo dominado pela emoção; por fim, a referência ao ‘mito de Medeia’, cadeia de signos pronta a sugerir, por si mesma, um significado estável e que aqui pode igualmente indicar, o que se virá a verificar verdadeiro, que a história da princesa da Cólquida será olhada numa dimensão mais alargada e não se restringirá ao episódio de Corinto.

Todos estes elementos iniciais parecem preparar-nos para algo diferente. E, de facto, se *Agora sou Medeia* pode ser lida como uma recriação algo tradicional do enredo de Medeia, este *Medeiadoispontozero* destaca-se, por um lado, pela sua concentração e intensidade, enquanto, por outro, paradoxalmente, nos oferece um percurso amplo pela história da mulher de Jasão.

6. A segunda Medeia: indicações de cena

Medeiadoispontozero é um monólogo, relativamente curto, previsto para cerca de trinta e cinco minutos. Esta informação, como outras que merecerão atenção daqui a pouco, consta da única didascália, que abre o texto e comporta informação valiosa.

Antes disso, o monólogo. A única voz que ouvimos, ao longo da peça, é a de Medeia, é através dessa voz que acompanhamos um percurso com várias etapas, seguindo o enredo associado à princesa da Cólquida. Um monólogo, como é sabido, tem uma dimensão muito própria: alguém que, sem testemunhas, discorre, deixando-nos aceder, mais do que a palavras efetivamente exteriorizadas, a um lugar mais íntimo e profundo, por onde se esvai o fluxo do pensamento. Em muitos casos, o monólogo toma-nos como testemunhas silentes, a espreitar pelo buraco da fechadura – colocando-nos sempre naquele lugar incerto, ligeiramente incómodo, de não sabermos se deveríamos estar a ouvir. Mesmo um monólogo como este, com uma evidente feição narrativa, leva as palavras a atingirem limites que nos fazem remexer na cadeira.

Se quisermos recuar até à tragédia grega, primeiro lugar onde Medeia se fez personagem de drama, percebemos que se trata de um espetáculo quase por definição avesso ao monólogo. A presença quase constante de um Coro – que tem por regra, raramente quebrada, permanecer em cena desde o párodo até ao final da peça – garante que haja quase sempre um interlocutor, mesmo que, por vezes, colocado num segundo plano apagado. Restam os momentos iniciais, os prólogos, nos quais encontramos com frequência monólogos muito utilitários, que nos informam acerca dos dados fundamentais da específica versão do mito que está prestes a começar. E sobram, além disso, luminosas exceções, como o monólogo do Vigia, no *Agamémnon* de Ésquilo, pleno de significado e de mestria na construção. Será, ainda assim, justo dizer, em termos gerais, que o monólogo, enquanto forma de apresentação dramática, percorreu um longo caminho, de densidade e introspeção, desde a tragédia grega – e que isso terá de se notar na voz desta Medeia.

No entanto, é igualmente sensato ressaltar que é justamente a tradição dramática de Medeia, na Antiguidade, que vemos associada a algo que nos habituámos a designar como monólogo. Nesses termos se tem discutido a *rhesis* na qual Medeia resolve as suas hesitações, na peça de Eurípides (1021-80), cuja autenticidade tem sido posta em questão, também (mas não unicamente) pelo que revela de excessiva instabilidade emocional. Se nos estendermos à *Medeia* de Séneca, verificamos que, aí ainda mais, a

protagonista se entrega a longos solilóquios deliberativos. Percebemos que, mesmo já no mundo da Antiguidade clássica, o comportamento de Medeia e a forma como as suas opções estilhaçam valores que parecem inerentes ao ser humano exigem que o seu dilaceramento seja visível e expressamente enunciado. Em suma, recriar o mito de Medeia e o seu percurso destrutivo sob a forma de monólogo talvez seja mais uma forma de continuidade do que de rutura. De certo modo pode afirmar-se que, dada a tradição, o monólogo convém a Medeia.

Uma outra informação valiosa – e, ao mesmo tempo, intrigante – que a didascália inicial nos fornece diz o seguinte: “Durante a apresentação serão projectadas imagens e vídeos, aparecerão por vezes partes de corpos humanos, dissecados, onde o sangue tem particular destaque.”

Tentemos digerir esta informação. Antes de mais, ela coloca a imagem como um dos elementos fundamentais da nossa relação com o espectáculo. É sabido que vivemos um tempo de imagens, um tempo no qual, muitas vezes, apenas parecem existir as coisas que nos são mostradas, como se a palavra, por si só, já não conseguisse ser suficientemente eloquente. Como veremos daqui a pouco, nesta peça as palavras são extremamente poderosas, testando algumas vezes os limites do suportável. Por isso mesmo, será legítimo que fiquemos um pouco intrigados quanto ao papel que as imagens aqui vão desempenhar: vão ilustrar aquilo que está a ser dito, tentando acomodar-se às palavras e despejando gasolina numa fogueira que já abundantemente arde, ou, por outro lado, vão disputar com as palavras a atenção do espectador, criando momentos de dissonância ou, até, de potencial ruído (afinal, uma outra forma de atizar o fogo)? Todos sabemos até que ponto são poderosas as imagens, em particular aquelas que a didascália explicitamente sugere. Acolher Medeia no tempo das imagens pode criar um poderoso efeito, como pode ser apenas uma forma de obscurecer as palavras, mergulhadas em excesso de luz (as imagens hipnotizam...). As concretas opções de encenação ditarão uma coisa ou outra, certamente – e duas abordagens de encenação distintas poderão escolher diferentes caminhos. Eis um ponto em que, a partir exclusivamente da leitura, esta proposta resulta salutarmente incerta e desafiadora.

Acrescenta, ainda, a didascália inicial: “Por vezes ouvimos *The Cold Song* de Purcell, com diferentes interpretações de Klaus Nomi; quando isso acontece, Medeia faz uma pausa e assiste à projecção.” Não fica claro, a partir desta formulação, se a interrupção musical vem pontuar os vários momentos em que o monólogo pode facilmente ser dividido ou se obedece a outra lógica. Seja como for, à medida de um espectáculo curto como este,

não deixa de suscitar a lembrança das intervenções corais, também como elementos de divisão entre os vários segmentos de uma obra, aqui já talvez mais como *embolimon* (interlúdio) do que com o peso significativo das intervenções corais na maioria das tragédias do século V a.C. Seja como for, a criação de momentos de pausa, nos quais a própria Medeia se transforma em espectadora, tal como nós, pode autorizar-nos a ver Medeia, já, com algum distanciamento, a olhar para a sua própria tradição.

Quanto à forma como o monólogo é proferido, as palavras finais da didascália são claras: “Olhos nos olhos com o público, em tom lento”. Há nesta proposta a criação do tempo justo para que as palavras – e a violência que, em vários momentos, escorre delas – façam o seu caminho e atinjam o público, como armas de arremesso que são.

7. A segunda Medeia: estrutura e ação

Este monólogo pode dividir-se em cinco partes (Absirto; Iolcos; Corinto; os filhos; Egeu – todas as designações são minhas), a que se junta uma explosão final, que poderemos ler como uma espécie de breve epílogo. Numa proposta talvez algo ingénuo e demasiado arrumada, os interlúdios musicais sugeridos na didascália inicial poderão, como já se disse, aparecer a separar cada uma destas partes, de modo a tornar a estrutura mais clara para o espectador.

As cinco partes que elenquei cobrem, como poderá notar-se pelas designações que para elas sugiro, uma parte ampla do percurso de Medeia, desde o momento da fuga inicial, com Jasão, até se ver obrigada a fugir de Corinto, depois da morte dos filhos. Enquadrado num monólogo de 35 minutos, eis um *digest* de uma grande porção do enredo mitológico em torno da princesa da Cólquida – isolar estes cinco momentos, resolvê-los em sequências curtas, privilegia a intensidade e não tanto o desenvolvimento ou aprofundamento da ação.

De todas, a parte inicial é claramente a mais poderosa. Podemos até aventar – sem certezas, naturalmente – que tudo terá partido desta ideia inicial, um relato tenso, pormenorizado até à náusea, do momento em que Medeia desmembra o irmão. É um trecho extremamente violento, em que as palavras cortam tanto ou mais que o instrumento usado (“uma navalha, afiada”). É também aquele que mais ganha em respeitar escrupulosamente a indicação da didascália (“olhos nos olhos com o público, em tom lento”), já que esta extrema violência é também feita de tempo, de duração, de pausas,

de gestos metódicos e rigorosos, que convocam a sua própria respiração, como se em tudo isto houvesse um propósito (há sempre um propósito) e, mais ainda, como se esse propósito fizesse sentido.

A violência, uma violência feita de frieza e método, passa a ser a marca fundamental desta Medeia, uma violência amoral, que não se questiona, que é feita apenas de gestos que se sucedem, rigorosos, e que o público acompanhará sempre à beira da náusea. É um momento extremamente poderoso – aqui e além na fronteira do suportável – e é legítimo que voltemos a questionar-nos sobre se as imagens sugeridas pela didascália inicial terão como função reforçar o poder das palavras ou diluí-lo. A dúvida é intensificada pelo facto de parecer claro a quem lê que estas palavras, tão extremas, são perfeitamente capazes de se valer a si próprias, sem ilustração ou auxílio. Este é um daqueles textos em que as palavras esmagam.

No segundo segmento (a que chamei *Iolcos*), o tom muda. Esta terra, para onde agora Medeia conduz o seu relato, é-nos apresentada como uma espécie de templo do consumo (luzes, movimento, *féerie*, o supérfluo). Regressa aqui um dos temas preponderantes do texto anterior, o rejuvenescimento, mas agora agregado ao tópico da sociedade de consumo, da juventude permanente e da permanente publicidade, que tudo invade e que tudo acelera. Neste ponto, o monólogo de Medeia entrega-se a uma litania em torno da marca *Dolce & Gabbana*, aqui assumida como uma espécie de símbolo de um consumismo que ultrapassou todas as medidas. A febre do rejuvenescimento é agora uma doença que atacou toda a sociedade, que a desfigura. O desejo de vencer a mortalidade, que nos é contado na história de Pélias e das suas filhas, assume-se agora como transversal a toda a humanidade e também se atinge a golpes de bisturi, corpos retalhados e recortados, a violência omnipresente – é sabido que não há recompensa sem sofrimento, e às vezes há mesmo só sofrimento, sem recompensa.

A etapa seguinte, a terceira etapa, é Corinto. Aí surge a rival (“a princesa que seduz Jasão”), agora destruída e dissolvida pelo poder da pulverização de um perfume envenenado. É um trecho inesperadamente curto e Corinto é apresentado como um lugar infecto (“um esgoto a céu aberto”), onde ninguém parece querer estar. O percurso de Medeia é desenhado como uma rota de contínua degradação, um abismo cada vez mais fundo.

Falta agora o momento mais definidor do enredo de Medeia. A transição é breve e esclarecedora: “e agora o drama final: os filhos”. Há neste anúncio uma ressonância metateatral, como se todos, personagem e público, partilhássemos o óbvio: vem aí uma espécie de clímax, embora pareça ser mais a tradição do que qualquer outra coisa a colocá-lo, agora, neste lugar.

Além disso, a questão fundamental, o filicídio enquanto ato que contraria todo o instinto natural, é colocada, no monólogo de Medeia, de uma forma desarmantemente incisiva:

sangue do meu sangue; sangue do sangue de Jasão
como matar meio-sangue?
só é possível o sangue todo. e de uma vez só.

O relato que se segue é perturbador (seria sempre, como é óbvio) também pelo modo como mistura uma enorme frieza – que transparece do texto, mas que, num espetáculo, poderia ser modelada em distintos graus, consoante as opções dos intervenientes – com a firmeza dos olhares que se cruzam, se sustentam, dialogam (“porquê, Mãe? dizem os teus olhos”), enquanto a navalha (sempre a navalha) vai abrindo o seu caminho e as crianças passam por um processo de ‘desnascimento’, como se fosse o curso natural das coisas, e Medeia parece reabsorver todo o sofrimento, num novo e doloroso parto. Retalhar os filhos é, não sobram dúvidas, retalhar-se a si mesma.

Resta apenas a fuga final, o auxílio de Egeu, que virá a falhar. Antes de avançar para esse ponto, que nos guiará até à conclusão, impõem-se duas reflexões de carácter mais genérico.

8. Do lugar de Jasão aos ecos do mundo contemporâneo

A primeira prende-se com a presença de Jasão neste monólogo. Compreende-se que, dada a brevidade do conjunto, também esta figura possa aparecer diluída. No entanto, talvez não fosse de esperar um conjunto tão módico de referências: apenas três. Parece quase sempre um Jasão entre o ausente e o demissionário, como se fôssemos convidados a pensar que o percurso de Medeia teria a sua rota traçada, com ou sem Jasão.

Tentemos um breve percurso por essas referências, duas delas já anteriormente mencionadas. A primeira, a única ainda não referida, ocorre quase no início, quando Medeia se prepara para desmembrar o irmão: “o Jasão traz-me uma navalha, afiada. e afasta-se.” Jasão fornece a arma e alheia-se do que acontece em seguida, desaparecendo completamente de toda a violência que é o desmembrar do corpo de Absirto. Num segundo momento, já em Corinto, ouvimos Medeia falar “[d]a princesa que seduz Jasão”. Também aqui Jasão parece ser demasiado passivo, pois o papel principal está reservado para essa princesa sedutora, rival que será destruída pela vingança de

Medeia. Em toda esta dinâmica, Jasão fica quase apagado, é um adereço sem espessura. A terceira referência, que apontei há pouco, vem a propósito dos filhos (“sangue do meu sangue; sangue do sangue de Jasão”). Também aqui o herói dos Argonautas parece ser olhado como um terrível e incômodo elemento contaminante, e não tanto como objeto de vingança. Em suma, claramente Jasão passa ao lado deste monólogo e ficamos com uma certeza: nesta versão particular, Medeia, a sua natureza, a sua violência, não se definem a partir de Jasão.

A segunda reflexão prende-se com um conjunto (ainda assim breve) de referências contemporâneas que vão irrompendo pelo texto e que se vão imiscuindo no conjunto de ações que o monólogo evoca. Como sabemos, este é um processo frequente, jogando conscientemente com anacronismos vários que, muitas vezes, desafiam e estimulam as possibilidades de interpretação. Curiosamente, já a tragédia grega o fazia naturalmente, ao deixar que ações situadas no tempo recuado dos heróis fossem contaminadas por conceitos e debates que se prendiam com a atualidade do século V a.C. (cf. Easterling 1985). Nesse tempo como agora, ao jogar com a sobreposição de várias realidades, ao confrontar o espectador / leitor com a sua bagagem e agudeza como intérprete, os autores multiplicam as linhas de leitura e enriquecem as suas obras.

É, no entanto, exatamente aí, na esfera da interpretação (como atribuir-lhes um sentido?) que as referências contemporâneas presentes neste texto, umas mais do que outras, se tornam perturbadoras. Já referi anteriormente como a marca *Dolce & Gabbana* é referida, sob a forma de uma insistente litania, funcionando como símbolo da sociedade consumista que é associada a Iolcos e ao tema do rejuvenescimento. Não é esta, no entanto, a menção mais intrigante.

No segmento inicial, no contexto da narração longa e pormenorizada do desmembramento de Absirto, somos informados, de súbito, acerca do barco onde tudo se passa (“não no convés da nau Argo, / mas no de um Wellcraft 38 KV, / como o do Don Johnson em Miami Vice”). Do mesmo barco saberemos mais adiante, quando ele se torna mais nitidamente veículo de fuga, que tem “dois motores MerCruiser 420 com 650 cavalos”.

Acrescento já uma segunda referência, porque julgo fazer sentido pensar sobre elas em conjunto. Quando, já em Corinto, se menciona a “princesa que seduz Jasão”, esta é apresentada como “uma das super-modelos / do vídeo Freedom de George Michael”.

O que torna intrigantes estas referências é que elas, para um texto divulgado em 2022, já não se apresentam propriamente como atuais e remetem-

-nos para um mundo e uma estética, na transição dos anos 80 para os anos 90 do século XX, que não deixam de ter pontos em comum (é evidente a proximidade entre a ilustração do ambiente da Florida nos episódios da série *Miami Vice* e a dinâmica estética das figuras femininas do vídeo referido de George Michael). Já não resulta tão clara a opção por este tipo de referências, uma seleção de elementos que já, eles próprios, se configuram como representantes de uma certa ‘mitologia de época’, inevitavelmente datados, com um apelo referencial incapaz já de atingir, por igual, todas as camadas de um público variado.

9. Egeu e James Bond

A última referência contemporânea, que encontramos já no segmento final do monólogo (Egeu), associa a imagem do soberano ateniense, que vem, em princípio, resgatar Medeia e possibilitar-lhe uma fuga *in extremis*, à de 007, essa versão contemporânea de herói, cujos filmes nos vêm acompanhando há cerca de sessenta anos.⁵ Percebe-se que a fuga de Medeia seja associada a esta figura, tanto pela encenação de violência (eram famosas as sequências de destruição dos cenários montados nos britânicos Pinewood Studios, reservadas para o final de cada filme), como, sobretudo, por essa capacidade de se salvar a si mesmo (e, de passagem, salvar o mundo) no último momento, naquele segundo final em que tudo parecia já perdido.

Mas este Egeu/007 volta as costas a Medeia e deixa-a sozinha. Mesmo ele não suporta a excessiva violência do mundo daquela mulher (“é este sangue. estas vísceras. / deixam-te enojado” – repare-se que não é uma pergunta. Medeia sabe). Percebemos que o rei ateniense se afasta, enquanto Medeia tenta aliciar um Egeu cujo nome vai sendo desdobrado no de alguns dos atores que desempenharam, no cinema, o papel de 007.⁶ Até que rebenta numa chuva de imprecações que constituem a explosão final, a

⁵ A personagem de James Bond, o agente 007, foi criada por Ian Fleming em 1953. A série de filmes com James Bond como protagonista começou em 1962 (*Dr. No*) e prolongou-se, de forma constante, desde aí. O último (*No Time to Die*) foi produzido em 2021. Trata-se, portanto, de uma referência (quase uma ‘mitologia’) que se tem mantido ao longo de várias gerações.

⁶ São referidos Sean (Connery), Pierce (Brosnan) e Daniel (Craig). O facto de terem sido ignorados George Lazenby, Roger Moore e Timothy Dalton tranquiliza-nos quanto ao bom gosto do autor.

qual se vira contra os homens, aqueles a quem a força dela arrastou, aqueles que fogem dela por terem medo de um poder, de uma violência com a qual não conseguem lidar. É uma Medeia (ainda mais) sozinha que deixa ouvir de novo (cantando também?) *The Cold Song* de Purcell, cujas palavras rematam o texto.

10. Uma chave de leitura vinda de Séneca

É antes da música, porém, que surge uma fundamental chave de leitura. As últimas palavras ditas por Medeia, antes da entrada do trecho musical, repetem as palavras finais da peça anterior, reforçando assim um nexo já reconhecido de várias formas. Estas palavras, em parte, constituem também o título da primeira das peças sobre Medeia:

agora sou Medeia
pausa curta
a minha natureza cresceu pelo sofrimento

É reconhecível o ponto de partida. A frase ‘agora sou Medeia’ retoma o início do v. 910 da *Medeia* de Séneca (*Medea nunc sum*), enquanto a afirmação seguinte acompanha de perto a segunda parte do mesmo verso (*crevit ingenium malis*). Na também violentíssima *Medeia* do autor latino, vemos, neste ponto, uma mulher que se alimenta dos crimes passados (morte do irmão e seu esquitejamento, entrega de Pélias à ambição das filhas) para ganhar coragem e alento para o maior deles todos, a morte dos filhos, feita em golpes rápidos, o segundo dos descendentes atingido num momento de pura exibição diante de Jasão. Nesta versão contemporânea, esta frase reveladora funciona como uma espécie de remate, declarando – eis uma interpretação possível – que Medeia, esta que acolhemos sob o olhar do século XXI, atinge o seu lugar, aquele que lhe configura a identidade, após esta tremenda sucessão de atos violentos, e daí segue o seu caminho, qualquer que seja, em situação de irremediável abandono: a natureza de Medeia (mesmo quando parece apresentar uma face criadora, como acontece na primeira das peças) é secar tudo à sua volta.

Além disso, é impossível não nos sentirmos atraídos por outra associação. Esta natureza que cresce pelo sofrimento não deixa de recordar um dos princípios mais entranhados em qualquer dos espectadores do teatro clássico da Antiguidade: o famoso *pathei mathos*, a ‘aprendizagem pelo

sofrimento’ do *Agamémnon* de Ésquilo. Nessa tragédia, Agamémnon, o vencedor de Troia, cai em erros sucessivos e não parece retirar qualquer ensinamento de cada um deles. Medeia, teremos de concordar, é diferente, em momento algum parece encontrar abertura para a aprendizagem: Medeia é, antes de qualquer outra coisa, uma força destruidora e, de certa forma, justifica-se a partir desse potencial de destruição.⁷

11. Palavras finais

Apesar das evidentes diferenças, estas duas leituras de Medeia propostas por Luís Mestre apresentam uma notável coerência, que justamente as interliga e lhes confere um *ponto de vista* sobre o mundo estimulante que é este particular mito. Uma das maiores qualidades destas recriações, especialmente da segunda, que leva esse aspeto mais longe e com extrema intensidade, é a forma como nos proporciona diversos desafios de interpretação, sugerindo linhas de leitura que, não perdendo de vista este enredo milenar, alimentam a sua força criadora e dão prova viva da sua perenidade. Medeia respira, fala, e a sua voz, incisiva e cortante como a navalha que permanentemente maneja, deixa-nos encostados à parede, à procura de fôlego. Na Grécia, há muitos, muitos anos, ou aqui, agora mesmo.

Bibliografia

- Easterling, P. E. (1985), “Anachronism in Greek Tragedy”, *JHS* 105: 1-10.
Mestre, Luís (2012), “Agora sou Medeia”, in *Teatro*. Ribeirão, Húmus: 75-127.
Mestre, Luís (2022), “Medeiadoispontozero”, in AAVV., *Visita aos Clássicos*. Ribeirão: Húmus.

⁷ Não esqueço, como já deixei claro, que, na intriga da primeira peça, há também em Medeia um potencial de criação. Mas se olharmos para ele atentamente, também ele surge a partir de um movimento de destruição, uma espada que golpeia uma garganta – morrer e renascer acolhem-se à sombra do mesmo gesto e guardam, portanto, em si uma ambiguidade potencialmente máisã.