

VOL.2

RECEPÇÃO DOS MITOS GREGOS NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Joseane Prezotto
Orlando Luiz de Araújo
Renato Cândido da Silva
Orgs.



Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)
Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)
Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)
Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)
Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)
Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)
Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)
Dr. Washington Drummond (UNEB*)

*Vínculo Institucional (docentes).

Joseane Prezotto
Orlando Luiz de Araújo
Renato Cândido da Silva
Organizadores

RECEPÇÃO DOS MITOS GREGOS NA DRAMATURGIA
BRASILEIRA
VOLUME II



Catu, Ba
2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

Todos os direitos garantidos. É permitido o download da obra, o compartilhamento e a reprodução desde que sejam atribuídos créditos das autoras e dos autores. Não é permitido alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva
Capa: Keila Lima de Assis
Fotografia - capa: Julieta do Amaral Bacchin
Edição e revisão: Editora Bordô-Grená

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

R295

Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira:
[Recurso eletrônico]: Volume II / Organizador(s) Joseane Mara; Orlando Luiz de Araújo; Renato Cândido da Silva. –
Catu: Bordô-Grená, 2021.

2027kb, V.2 (187fls.) il: Color

Livro eletrônico
Modo de acesso: Word Wide Web
<www.editorabordogrena.com>
Incluem referências

ISBN: 978-65-87035-33-8 (e-book)

1. Teatro – Dramaturgias. 2. Mitologia grega. Título.

CDD B869.92
CDU 087.5

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO <i>Organizadores</i>	8
A ADAPTAÇÃO TEATRAL DA MATRONA DE ÉFESO EM GUILHERME FIGUEIREDO <i>Pauliane Targino da Silva Bruno</i>	11
UMA NOITE COM ZEUS: A RECEPÇÃO DO MITO DA CONCEPÇÃO DE HÉRACLES NA TRAGICOMÉDIA CONTEMPORÂNEA <i>UM DEUS DORMIU LÁ EM CASA, DE GUILHERME FIGUEIREDO</i> <i>Stefanie Cavalcanti de Lima Silva</i>	33
ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: <i>ANA CLITEMNESTRA</i> , DE CARLOS HENRIQUE ESCOBAR <i>Maria de Fátima Silva</i>	49
O HERÓI, A FERIDA E A FLECHA: O RESGATE DE FILOCTETES EM <i>RAMOM, O FILOTETO AMERICANO</i> , DE CARLOS HENRIQUE ESCOBAR <i>Orlando Luiz de Araújo e Renato Cândido da Silva</i>	77
UM NOVO OLHAR SOBRE A INSURGENTE CLÁSSICA: REVISITANDO MEDEIA EM <i>MATA TEU PAI</i> , DE GRACE PASSÔ <i>Marco Aurélio Rodrigues</i>	103
UM BRADO FEMINISTA CONTRA A “SEVÍCIA, VIOLÊNCIA, ESTUPRO E MORTE”, EM <i>MEDEIA NEGRA</i> (2018), DE MÁRCIO MARCIANO E DANIEL ARCADES <i>Denise Rocha</i>	123
O MITO GREGO E O POPULAR CIRCENSE EM <i>ELECTRA NO CIRCO</i> , DE HERMILO BORBA FILHO <i>Beatriz Pazini Ferreira</i>	139
PROMETEU DECOLONIZADO: VIOLÊNCIA E PROJETO EM CENA <i>Willame Araújo de Lima</i>	152

MULHER E MITO NA RECEPÇÃO BRASILEIRA DE <i>LISÍSTRATA</i> DE ARISTÓFANES <i>Ana Maria César Pompeu</i>	172
SOBRE OS ORGANIZADORES	184
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	185
NOTA SOBRE A CAPA	188

APRESENTAÇÃO

Em continuidade ao primeiro volume do livro *Recepção dos mitos gregos na dramaturgia brasileira*, este Volume II traz a público nove estudos críticos, de diversos pesquisadores, acerca da recepção da mitologia clássica greco-romana na dramaturgia brasileira. Os estudos aqui reunidos, construídos a partir de diferentes abordagens e concepções teóricas, visam contribuir com os Estudos Clássicos no Brasil, em especial no campo da Recepção.

Assim, o primeiro capítulo, *A adaptação teatral da Matrona de Éfeso em Guilherme Figueiredo*, de Pauliane Targino da Silva Bruno, aborda a dramaturgia de Guilherme Figueiredo, cuja obra retoma com notável constância mitos greco-romanos em chave cômica. Dos dramas de Figueiredo, destacam-se *Greve geral*, *Um deus dormiu lá em casa*, *Os fantasmas*, *A raposa e as uvas* e *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*. Este último é o objeto de estudo da autora, que evidencia, em diálogo com o *Satyricon*, de Petrônio, o tema antigo da “viúva desonesta” como um arquétipo.

O drama mítico de Figueiredo também é investigado por Stefanie Cavalcanti de Lima Silva, no capítulo *Uma noite com Zeus: a recepção do mito da concepção de Hércules na tragicomédia contemporânea Um deus dormiu lá em casa, de Guilherme Figueiredo*. Ao analisar a versão do mito de Hércules escrita por Figueiredo, a autora destaca permanências e inovações no processo de recepção da comédia latina *Anfitrião*, de Plauto, bem como a originalidade de *Um deus dormiu lá em casa* para a dramaturgia brasileira.

Se Guilherme Figueiredo foi, ao que tudo indica, o dramaturgo que mais escreveu peças míticas de temas cômicos no Brasil, Carlos Henrique Escobar foi, certamente, um dos autores que mais escreveu peças de temas mitológicos trágicos. Da sua produção, destacam-se as peças *Antigone América*, *Medeia masculina (José Medeia)*, *Ramom*, *o Filoteto Americano* e *Ana Clitemnestra*. É em torno da produção desse autor que os dois próximos capítulos se direcionam.

No terceiro capítulo, *Entre a realidade e a ficção: Ana Clitemnestra*, de Carlos Henrique Escobar, Maria de Fátima Silva analisa o mito de Clitemnestra a partir da peça *Ana Clitemnestra*. A peça de Escobar é uma reescritura mitológica inspirada em um caso verídico envolvendo figuras de primeiro plano da sociedade e da política brasileira do final do século XIX e início do século XX: Euclides da Cunha, sua mulher Ana da Cunha e o amante dela, Dilermando de Assis. Partindo desse drama familiar, que remete, sobretudo, à tragédia *Oresteia*, de Ésquilo, a autora investiga relações entre “realidade” e “ficção” na peça *Ana Clitemnestra*.

O quarto capítulo, *O herói, a ferida e a flecha: o resgate de Filoctetes em Ramom, o Filoteto Americano*, de Carlos Henrique Escobar, de autoria de Orlando Luiz de Araújo e Renato Cândido da Silva, analisa a peça de Escobar, em diálogo com a tragédia *Filoctetes*, de Sófocles. Os autores buscam identificar aproximações e distanciamentos entre as obras, com destaque para a caracterização das personagens Filoctetes e Ramom Ianaiá, bem como para a configuração das armas e das feridas de ambos os heróis.

No quinto capítulo, *Um novo olhar sobre a insurgente clássica: revisitando Medeia em Mata teu pai*, de Grace Passô, Marco Aurélio Rodrigues trata da reescritura brasileira contemporânea do mito de Medeia referida em seu título. Ao buscar na insurgente clássica a voz oprimida de Medeia, que precisa ser escutada, o autor discute problemáticas atuais da sociedade brasileira, evidenciadas pela dramaturga Grace Passô ao reescrever o mito clássico.

Medeia é também objeto de estudo para Denise Rocha no capítulo *Um brado feminista contra a “Sevícia, Violência, Estupro e Morte”, em Medeia Negra (2018)*, de Márcio Marciano e Daniel Arcades. A autora apresenta, entre outros elementos de sua análise, características da obra *Medeia negra*, enfatizando a vulnerabilidade da personagem Medeia e de suas companheiras na prisão, as quais são constantemente vítimas do machismo. Além disso, a autora evidencia, a partir do diálogo com a obra, a situação de mulheres, por vezes anônimas e invisíveis, nos cárceres nacionais.

Em *O mito grego e o popular circense em Electra no circo*, de Hermilo Borba Filho, Beatriz Pazini Ferreira investiga a tentativa do

dramaturgo Hermilo Borba Filho de realizar uma tragédia moderna a partir do mito de Electra. Levando em consideração o contexto das manifestações populares brasileiras, a autora discute a atuação de Borba Filho na valorização do teatro popular atrelada à retomada do mito de Electra no espaço circense.

No capítulo *Prometeu decolonizado: violência e projeto em cena*, Paulo Willame Araújo de Lima, ao reconhecer na figura de Prometeu o símbolo da criatividade e da relação harmônica entre o homem e a natureza, bem como a necessidade de reviver a força deste mito no processo de emancipação coletiva, apresenta uma perspectiva decolonial do mito e da tragédia *Prometeu acorrentado*, de Êsquilo, através de uma reflexão filosófica e dramática.

No último capítulo, *Mulher e mito na recepção brasileira de Lisístrata de Aristófanes*, Ana Maria César Pompeu tem como objeto de estudo a peça *Lisístrata*, a primeira comédia feminina dentro da obra supérstite de Aristófanes. Na peça, as mulheres agem em duas frentes para forçar seus maridos a acabarem com a guerra: fazem uma greve de sexo e tomam a Acrópole de Atenas. Essa comédia serviu de símbolo para a resistência feminina em diversos movimentos no Brasil e no mundo. Além de evidenciar que a recepção de *Lisístrata* no Brasil se deu através de traduções da peça do grego para o português, e não de uma leitura da obra original, a autora destaca que Aristófanes estabelece a força feminina por meio de paradigmas míticos, relacionados às deusas Ártemis, Atena e Afrodite.

A todos os colaboradores deste Volume II, deixamos aqui os nossos agradecimentos, por compartilharem conosco seus saberes acerca da dramaturgia mítica brasileira. Ao público, desejamos uma ótima leitura e esperamos que possa partilhar desse entusiasmo que se revela em um convite sempre renovado da arte brasileira à antiguidade clássica.

Os Organizadores

A ADAPTAÇÃO TEATRAL DA MATRONA DE ÉFESO

EM GUILHERME FIGUEIREDO

Pauliane Targino da Silva Bruno

O dramaturgo brasileiro Guilherme Figueiredo (1915-1997), conhecido por escrever suas peças de temas mitológicos, dá voz à história da matrona de Éfeso em sua peça *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, montada por Alberto d’Aversa no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1958 (GUZIK, 2013, p. 136).

A peça *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso* põe em cena a história de uma viúva que jurou fidelidade eterna ao seu marido, mas que fere esse juramento ao se consolar com um soldado, enquanto chorava a morte recente do marido. Tal peça também retoma um tema antigo ao tratar do arquétipo da “viúva desonesta”¹, presente no *Satyricon* (111-112) de Petrônio. Porém essa temática ecoa outra história romana anterior a narrada por Petrônio, a de Dido e Eneias, presente na *Eneida* (I a.C.) de Virgílio, pois Dido prometeu lealdade ao marido morto, Siqueu, e, depois de incitada ao amor pelo Cupido, apaixona-se por Eneias e se une amorosamente a ele.

Em complemento a essas informações, Franco (2014, p. 72-73) informa, de modo explicativo, que há duas alusões significativas ao texto virgiliano no trecho da história da “Matrona de Éfeso” de Petrônio:

Há ainda duas citações *ipsis litteris* de Virgílio – ambas do livro IV, o mais lírico de toda a obra e dedicado totalmente à rainha, e ambas se referindo a Dido –, nos capítulos CXI e CXII, em relação à Matrona de Éfeso. A primeira “id cinerem aut manes credis curare sepultos?”, “Você acredita cuidar daqueles restos mortais ou dos manes

¹ O arquétipo da “viúva desonesta” está presente também em outras personagens míticas como: em Jocasta, que se casou com Édipo, após a morte de Laios; e em Dido, que se uniu amorosamente a Eneias, depois da morte de Siqueu.

sepultados?”, a diferença entre o verso petroniano e o virgiliano consiste na mudança de caso na palavra “Manes, ium”, que no primeiro está no acusativo plural “manes” e, no segundo, no ablativo plural “manis”, mas, mesmo assim, têm o valor de aconselhamento para que as viúvas não se aniquilem juntamente com os maridos falecidos. A segunda mostra quando a Matrona de Éfeso, assim como Dido, quando, apaixonada pelo herói Eneias, “placitone etiam pugnabis amori? / nec uenit in mentem quorum consederis aruis?”, “Acaso você ainda combaterá com um amor desagradável? / Não vem à mente nos campos de quem você terminará?”, se divide entre resguardar o amor nutrido pelo esposo falecido e se entregar ao novo amor que está ao seu alcance. A mesma dicotomia é vivida pela matrona, que, sofrendo pela perda do marido, deseja se entregar ao soldado.

Desse modo, verifica-se que Petrônio indica textualmente a sua inspiração para a abordagem do tema da “viúva desonesta”, usa-o e evoca explicitamente partes do poema virgiliano (*A.*, 1-4); essas partes serão ainda comentadas mais adiante. Assim como fez Petrônio ao aludir a Virgílio, Figueiredo em sua peça indica logo na epígrafe de onde retirou o assunto a ser tratado em sua comédia: “... malo mortuum impendere, quam vivum occidere. (PETRÔNIO, *Satíricon*)”. Tal trecho em latim está presente no final do parágrafo 112.7 do *Satíricon*.

A peça de Figueiredo é uma comédia em três atos. Inicia-se com um prólogo dialogado, no qual conversam Diana e Júpiter sobre o desejo do deus de se encontrar amorosamente com Cíntia² (a mulher mais virtuosa da cidade de Éfeso), mas a deusa não concorda, pois essa mulher é casada, é, também, a sua melhor sacerdotisa e isso mancharia a imagem virtuosa da

² O nome Cíntia faz referência à deusa Diana, conforme indica Harvey (1998, p. 120): “Cíntia e Cíntios (G. *Kýnthia* e *Kýnthios*), nomes dados a Ártemis (Diana) e Apolo, derivados de Cintos, montanha situada em Delos, berço de ambas as divindades. Confirmado na peça através da fala de Cíntia: “Quando eu nasci, meus pais me dedicaram a Diana, a deusa da cidade, a deusa casta; e por isso me deram o nome de Cíntia” (FIGUEIREDO, 1964, p. 227).

cidade protegida por ela; porém Diana não consegue impedir os impulsos amorosos do pai e a contragosto acompanha Júpiter nesse plano. Antes disso, o deus professa que o marido de Cíntia, Endimião, será entregue à Diana. E, enquanto quer convencer a filha de ficar com esse mortal, Júpiter apresenta Endimião como um homem forte e corajoso:

JÚPITER: - [...] Conheces Endimião, o esposo de Cíntia? (Silêncio obstinado de Diana) Olha-o! (Endimião aparece a E ... É belo, forte e está vestido de pastor. Traz um cajado, uma trompa de chifre a tiracolo) Volta de recolher as ovelhas por causa da tempestade. Olha-o! Sôbre os seus músculos a chuva é orvalho em coluna dórica; seus olhos são tão firmes que não se vêem as pupilas, como os olhos das estátuas. (FIGUEIREDO, 1964, p. 188, *grifos do autor*)

A personagem Endimião de Figueiredo faz referência ao Endimião mítico, conforme apresenta Grimal (2005, p. 134): “Endímion, neste caso apresentado como um pastor jovem e de grande beleza, inspirou à Lua um profundo amor”. Nessa parte do mito, Selene (Lua) apaixonou-se pela força e beleza do mortal; e da mesma forma que o Endimião provocou paixão na Lua, o Júpiter de Figueiredo avisa que Diana se apaixonará por Endimião, o marido de Cíntia. Além disso, a Lua e seu sentimento de amor profundo por Endimião também podem ser associados à Diana, que é considerada a Lua, como afirma Grimal (2005, p. 48) ao contar o mito de Ártemis (a referência grega da deusa romana, Diana), irmã de Apolo (Sol): “Os antigos já interpretavam Ártemis como a personificação da Lua, que vagueia nas montanhas. O seu irmão Apolo era também habitualmente olhado como a personificação do Sol”. Essa associação da Lua à Diana aparece claramente no segundo ato da peça:

SENTINELA: - [...] Olha, lá está a lua ...

CÍNTIA: - Lá está Diana ... (FIGUEIREDO, 1964, p. 227)

E ainda, segundo Júpiter, Diana não somente se apaixonará por Endimião, mas também terá cinquenta filhas e um filho com ele: “E, no entanto, êle te dará cinquenta filhas e um filho” (FIGUEIREDO, 1964, p. 204). Esse número de filhos também equivale ao número de filhas tidas por

Endimião, como afirma Grimal (2005, p. 134): “Endímion teria tido cinquenta filhas da sua amante”.

Depois disso, os dois deuses transformam-se em humanos para executar o plano de conquista amorosa da mortal Cíntia. Diana será Sofia, a serva de Cíntia, e Júpiter será Eromante, o adivinho (FIGUEIREDO, 1964, p. 187-190). O nome Sofia vem do grego *sófos* e significa “sabedoria”; e Eromante vem da junção de dois nomes gregos *éros* (amor, desejo, paixão) e *mántis* (adivinho, profeta), em suma, o “profeta do desejo ou adivinho do amor”. Tais nomes são bem significativos para cada um dos papéis vivido pelos deuses, pois, ao longo da peça, a Sofia-Diana dá bons conselhos à Cíntia, tentando demover a ideia dela de morrer junto com o marido; e o Eromante-Júpiter é um adivinho (como um deus, suas previsões são seguras) e deseja ardentemente a senhora casada.

Ademais, essa transformação dos deuses em humanos faz referência à comédia *Anfitrião*³ de Plauto, na qual Júpiter e Mercúrio se transformam nos mortais Anfitrião e Sósia, respectivamente. No prólogo recitado por Mercúrio, ele explica como acontece essa transformação:

Nunc ne hunc ornatum uos meum admiremini,
Quod ego huc processi sic cum seruili schema;
Veterem atque antiquam rem nouam ad uos proferam;
Propterea ornatus in nouum incessi modum.
Nam meus pater intus nunc est eccum Iuppiter.
In Amphitruonis uertit sese imaginem
Omnesque eum esse censent serui qui uident,
Ita uersipellem se facit, quando lubet.
Ego serui sumpsi Sosiae mihi imaginem,
Qui cum Amphitruone | abiit hinc in exercitum,
Vt praeseruire amanti meo possem patri,
Atque ut ne qui essem familiares quaerent,

³ Guilherme Figueiredo escreveu uma comédia intitulada *Um deus dormiu lá em casa*, cuja peça trata-se de uma reescritura de *Anfitrião*, de Plauto. Cf. Figueiredo, *Quatro peças de assunto grego*, 1964, p. 3-58.

Versari crebro hic cum uiderent me domi.
Nunc cum esse credent seruuum et conseruum suum,
Haud quisquam quaeret qui siem aut quid uenerim.⁴
(*Am.*, 116-130)

Agora, não estranhem meu figurino, por eu estar aqui aparecendo assim com este aspecto de escravo: exporei a vocês uma velha e antiga história renovada, por conta da qual vim ornamentado de uma nova maneira. Pois eis que meu pai, Júpiter, está lá dentro agora. Ele próprio se transformou à feição de Anfitrião, e todos os escravos que o veem tomam-no por ele. Assim, ele se transforma e troca de pele quando lhe apraz. Já eu assumi para mim a feição do escravo Sósia, que partiu daqui rumo ao exército com Anfitrião, para que eu pudesse servir ao meu apaixonado pai, e para que os escravos não ficassem questionando quem eu era, ao me verem perambulando com tanta frequência aqui em casa. Agora, como eles creem que eu sou um escravo e que sou um companheiro de escravidão deles, pessoa alguma questiona quem eu sou, ou por que vim.⁵

Em convergência, o objetivo do Júpiter de Plauto é o mesmo do de Figueiredo, seduzir uma mortal; no primeiro caso, a mulher desejada é Alcmena, no segundo, Cíntia. Ambos passam a noite com as mulheres desejadas, passando-se por outro mortal. Como também a transformação dos deuses em mortais nas duas peças é anunciada no prólogo.

Além disso, o prólogo da comédia de Figueiredo, composto pelo diálogo entre Júpiter e Diana, é uma criação do dramaturgo, baseada na peça *Anfitrião*, como já foi mencionado. E tais personagens não estão presentes na história da “Matrona de Éfeso” de Petrónio.

No primeiro ato, inicia-se com o diálogo entre Eromante, Necros e Arconte⁶, que começam questionando acerca do poder da adivinhação e das

⁴ Texto latino retirado da edição de Ernout de 2001.

⁵ Tradução do latim para o português de Lilian Nunes da Costa (2010).

⁶ Do grego *árkhon*: chefe, era aquele que tinha o poder de governar a cidade.

profecias desse adivinho, dentre elas, Eromante afirma ter previsto o roubo da estátua do templo de Diana. E Necros⁷, parente de um dos acusados do roubo da estátua – Partenoclepto⁸, o seu cunhado –, aproveitando o assunto, solicita ao Arconte que ele, em caso de morte, possa enterrar o seu parente, mesmo sabendo não ser possível por causa das leis da cidade. Depois disso, o Arconte e Eromante partem para uma discussão sobre a política, as instituições e a moral na cidade. A partir disso, surge como assunto, na conversa deles, o exemplo de casal virtuoso de Éfeso, Cíntia e Endimião. O Arconte manda Eromante ir chamar Endimião pois ele vai lutar no estádio. O adivinho o chama e logo entra em cena o casal virtuoso; o Arconte solicita que Endimião seja candidato em seu partido. Eromante intromete-se na conversa e pergunta como é a vida conjugal íntima do casal, causando desconforto e discussão; depois lembram das virtudes de Cíntia. Logo após, Necros pede à Cíntia em favor de seu cunhado e do enterro de seu corpo. Nesse momento Eromante interfere e cita a tragédia grega, em específico, a “confusão” causada por Antígona ao querer enterrar Polinice:

EROMANTE: - (*a Necros*) Se conhecesses a tragédia grega, saberias a complicação que isto trouxe a Tebas, quando Antígona teimou em enterrar o cadáver de Polinice contra as ordens de Creonte! (FIGUEIREDO, 1964, p. 200, *grifo do autor*)

Cíntia, irritada, pede que o Arconte expulse da cidade Eromante por ser tão grosseiro e bisbilhoteiro. E ela afirma que é capaz de morrer caso o marido morra:

EROMANTE: - E tu, marido enfatuado, terás também o teu castigo! (*a Cíntia*) Que farás se teu marido morrer? (*Sofia traz-lhe a capa, as armas, o capacete*).

⁷ Do grego *necrós*: cadáver, morte, o que está morto.

⁸ Do grego: *para* (prep.) + *teino* (verbo) + *clepto* (substantivo): aquele que amplifica o roubo.

CÍNTIA: (*mãos nas mãos do marido, olhando-o nos olhos*) Também morrerei. Nem mais uma gota d'água, nem mais uma côdea de pão. Soluçarei tanto sôbre o teu corpo, que êle ainda estremecerá; e quando cessar o meu pranto, então seremos dois no mesmo sepulcro. (FIGUEIREDO, 1964, p. 202, *grifos do autor*)

Depois disso, o casal e o Arconte saem rumo ao estádio. Já Júpiter e Diana voltam a ter a sua forma divina. Nesse momento, o deus anuncia para sua filha que Cíntia vai trair o seu marido. Júpiter menciona que Endimião dará à Diana cinquenta e um filhos, como já foi mencionado anteriormente. Logo os deuses retornam as formas humanas de Eromante e Sofia; e a mãe de Partenoclepto, Clepsia⁹, roga pela vida do filho ao adivinho e à senhora virtuosa, mas nenhum dos dois lhe ajuda. Logo inicia-se a luta de Endimião, Cíntia fica rezando pelo marido e, em coro, acompanham-na Clepsia, Necros e Sofia, porém ele morre em combate:

ARCONTE: - (*sôbre o pranto de Cíntia*) Mal teve tempo de levantar o escudo; o outro esquivou-se. Endimião tombou de joelhos, o outro desferiu o golpe. Minha senhora, minhas profundas condolências!

NECROS: - [...] Está morto?

EROMANTE: - Dormindo para sempre. (FIGUEIREDO, 1964, p. 208, *grifos do autor*)

Toda a encenação ocorrida até aqui, assim como o prólogo, também não está presente na história da “Matrona de Éfeso” de Petrônio, pois dessa forma se inicia o relato:

*Matrona quaedam Ephesi tam notae erat pudicitiae, ut uicinarum quoque gentium feminas ad spectaculum sui euocaret. Haec ergo cum uirum extulisset.*¹⁰ (111.1-2)

⁹ Do grego: *clepto* (mais especificamente, do aoristo desse verbo - *éclepsa*): aquela que roubou.

¹⁰ Todos os trechos em latim do *Satyricon* de Petrônio foram retirados da edição bilingue em Petrônio (2004).

Havia uma mulher casada em Éfeso que era de uma castidade tão notável que levava as mulheres até mesmo dos povos vizinhos a visitá-la. Então, quando ela perdeu o marido [...]¹¹

Como se verifica, a ação de “Matrona de Éfeso” de Petrônio se inicia com a morte do marido. Então, a partir desse momento a peça de Figueiredo inicia o seu diálogo mais direto com o texto petroniano.

Com a morte do marido, Cíntia se desespera, desalinha os cabelos, dilacera as vestes, ficando com seio a mostra e chora muito a sua perda.

CÍNTIA: - (*banhada em lágrimas, afagando o corpo*) Meu marido!... Meu marido... Minha vida! (*Ela desalinha os cabelos e puxa-os desordenadamente*).

[...]

CÍNTIA: - Oh, Diana... Se a ti devo oferecer êste sacrifício, tu o terás ainda maior do que a minha dor... (*dilacera a parte superior da túnica, mostrando os seios*)

[...]

CÍNTIA: - (*soluçando, batendo no peito, desgrenhando os cabelos*) Não, eu só, eu só! (*ao cadáver*) Oh, meu espôso, oh, meu companheiro... Seguirei contigo! Não quero mais viver (FIGUEIREDO, 1964, p. 208, *grifos do autor*)

Tal imagem de lamentação e desespero de Cíntia, ao perder o marido no combate, evoca o comportamento da matrona de Petrônio diante da mesma dor:

Haec ergo cum uirum extulisset, non contenta uulgari more funus passis prosequi crinibus aut nudatum pectus in conspectu frequentiae plangere. (111.2)

Então, quando ela perdeu o marido, não se limitando a seguir o enterro com os cabelos soltos, segundo o costume geral, ou a bater no peito nu na presença da multidão.

¹¹ Todas as traduções do *Satyricon* de Petrônio presentes nesse texto são de Sandra Braga Bianchet (PETRÔNIO, 2004).

Desse modo, verifica-se que Cíntia e a matrona petroniana desalinham os cabelos e batem no peito nu e ambas, ainda, seguem a mesma forma de lamentação, conforme o costume grego. E, em seguida, no final do primeiro ato, Eromante anuncia que Paternoclepto também é morto pelo carrasco na mesma luta.

No segundo ato, Clepsia e Necros estão no cemitério e planejam pegar o cadáver de Partenoclepto com o intuito de lhe dar sepultura, porém há um soldado vigiando os cadáveres (FIGUEIREDO, 1964, p. 210-213). Depois disso, o Arconte, acompanhado de Sofia, vai falar com Cíntia para tentar demover dela a ideia de morrer com o marido. Nesse momento, Sofia informa ao governante que a virtuosa mulher quer morrer de inanição: “Já fiz tudo. Disse que morrerá de fome, de sede, esvaindo-se em lágrimas...” (FIGUEIREDO, 1964, p. 213). E desse mesmo modo, também pretende morrer a matrona do *Satyricon*:

Sic afflictantem se ac mortem inedia persequentem non parentes potuerunt abducere, non propinqui (111.3)

Nem os pais, nem os parentes puderam afastá-la daquele local, pois ela se atormentava assim e buscava a morte através da abstinência de alimentos

Quando eles se aproximaram do cadáver crucificado, o Sentinela entra em cena e, conforme a rubrica, essa personagem nova é interpretada pelo mesmo ator que representou Eromante, mas com algumas alterações.

VOZ DA SENTINELA: (*o mesmo que faz o papel de Eromante*) – Alto!

[...]

VOZ DA SENTINELA: - Nem mais um passo! (*Sentinela invade a cena. É o mesmo ator que faz o papel de Eromante. Mas agora está sem barbas. Ostenta um garboso capacete de penacho. Veste-se com uma túnica curta; tem coturnos marciais, braceletes compridos, de ouro, couraça sobre o peito*) Mãos ao alto! [...] Ladrões de cadáveres! (FIGUEIREDO, 1964, p. 214, *grifos do autor*)

E ainda, observa-se, na última fala, que o Sentinela impede alguém de avançar, nesse caso, o Arconte; e, no mesmo instante, o soldado revela que está naquele posto para impedir que qualquer pessoa se aproxime dos cadáveres crucificados:

ARCONTE: - (*apavorado*) Um momento, um momento... (*a Sentinela interpõe-se entre a primeira cruz e o Arconte*)

[...]

SENTINELA: - Está bem, Arconte, mas fica sabendo que aqui cumpro as ordens do Arconte ninguém deve aproximar-se desses defuntos, até que sejam comidos pelos urubus e caíam podres como jacas! (FIGUEIREDO, 1964, p. 214, *grifos do autor*)

Essa indicação da crucificação de mortos próximo ao túmulo do marido morto, aparece também na história de Petrônio, embora o motivo da crucificação não seja revelado:

cum interim imperator provinciae latrones iussit crucibus affigi secundum illam casulam, in qua recens cadauer matrona deflebat
(111.5)

o imperador daquela província ordenou que ladrões fossem pregados em cruzes ao lado daquele túmulo, no qual a mulher velava o cadáver fresco.

Então, o motivo da crucificação dos ladrões apresentado por Figueiredo é uma criação dele. Além do mais, o imperador da província é, no *Satyricon*, aquele que ordena crucificar os corpos dos ladrões; da mesma forma, acontece em Figueiredo, pois é o Arconte, o dirigente da cidade, quem faz isso, como se observa na fala dele quando o Sentinela tenta impedi-lo de se aproximar dos cadáveres e diz que está cumprindo as ordens do Arconte: “Fui eu quem deu essa ordem!” (FIGUEIREDO, 1964, p. 214).

Ao terminar a conversa com o Sentinela, o Arconte pede à Sofia que traga Cíntia para eles conversarem, esta recusa de início o diálogo, mas sai do túmulo e fala com o Arconte, que tenta dissuadi-la do desejo de morrer com o marido. Cíntia volta para o túmulo e Sofia, instruída pelo Arconte, segue para ficar ao lado de sua senhora; já ele é interpelado por Clepsia

pedindo para que lhe entregue o cadáver de seu filho; ele negou e ela dirige-se ao túmulo e implora à Cíntia que intervenha junto ao Arconte, mas ela também lhe nega ajuda. Em seguida, Sofia puxa conversa com sua senhora, quando são importunadas pelo Sentinela. Este impede a viúva de voltar para o túmulo e começam a dialogar. Logo ele retira um pão da sua sacola e oferece à Cíntia:

SENTINELA: - Tá na mão, velhinha. Não tiram, não. (*Cíntia senta-se desanimadamente, no degrau de um dos túmulos. A sentinela abre um bernal que traz a tiracolo; saca de dentro um grande pão, dá uma dentada enorme, começa a mastigar. Fala com a boca cheia*) Oh, desculpe. É servida? (*Silêncio obstinado*) Paciência. Para quem não quer tem muito. (*Nova dentada*) A gente vê cada uma! (*Cíntia começa a chorar, baixinho*) Vamos, pára com essa manhã... [...]. (FIGUEIREDO, 1964, p. 223, *grifos do autor*)

O soldado ainda insiste mais adiante, ao oferecer um pedaço de pão: “Não quer um pedaço?” (FIGUEIREDO, 1964, p. 224). Do mesmo modo, o soldado de Petrônio carrega o seu jantar e oferece comida para a matrona:

[...] *attulit in monumentum cenulam suam [...] Non recessit tamen miles, sed eadem exhortatione temptavit dare mulierculae cibum* (111.8 e 111.10)

[...] levou para aquele túmulo seu pequeno jantar [...] O soldado, contudo, não recuou, mas com aquele mesmo estímulo, tentou dar alimento à mulher.

No *Satyricon*, nesse momento em que o soldado oferece comida para a matrona, a serva está ao lado dela e na cena de Figueiredo, Sofia também está junto de sua senhora, porém, sob a ordem do Sentinela, essa serva vai buscar os guardas para removê-la de lá, deixando os dois sozinhos.

Eles conversam sobre os valores morais e as virtudes de Cíntia, nesse ínterim, ela cede à privação de alimentos e acaba comendo um primeiro pedaço do pãozinho oferecido pelo Sentinela, com o intuito de enganá-lo para poder entrar no mausoléu, como se pode verificar nas rubricas abaixo:

CÍNTIA: - [...] (*Insensivelmente, distraidamente, arranca um pedaço do pão, coloca-o na boca. Súbito solução*) Deixa-me matar, por favor!

SENTINELA: - Quietinha, quietinha!

CÍNTIA: - (*Chorando, a boca cheia*) Deixa-me entrar no mausoléu...

SENTINELA: - (*Não compreende o que ela diz*) O quê?

CÍNTIA: - (*Aponta o mausoléu, chora, mastigando*) No mausoléu...

(FIGUEIREDO, 1964, p. 225, *grifos do autor*)

Já a matrona petroniana começa a se alimentar após ouvir os conselhos de sua escrava, esta jejuava junto com sua dona, mas recuou mais cedo, pois aceitou a comida oferecida pelo soldado na primeira oportunidade:

Itaque mulier aliquot dierum abstinentia sicca passa est frangipertinaciam suam, nec minus auide repleuit se cibo quam ancilla quae prior uicta est. (111.13)

Assim, a mulher, faminta devido ao jejum de alguns dias, admitiu que sua perseverança fosse rompida e fartou-se de alimento não menos avidamente do que a escrava, que foi vencida primeiro.

Depois disso, quando Cíntia diz mais uma vez que quer morrer para ficar perto do marido, o Sentinela cita, como ele mesmo afirma, uma tradução de um verso de Virgílio, um dos versos indicados anteriormente na citação de Franco (2014):

SENTINELA: - (*Meio declamando*) Crês que podem ter cura as cinzas e os espíritos dos sepulcros?

CÍNTIA: - Que disseste?

SENTINELA: - Nada. Um troço de Virgílio. Poeta romano [...].

(FIGUEIREDO, 1964, p. 225, *grifo do autor*)

A alusão a Virgílio revela que Figueiredo tem consciência do arquétipo de “viúva desonesta” e da influência de Virgílio em Petrônio; pois, através da fala do Sentinela, profere o mesmo conselho para Cíntia, aludindo à fala de Ana para a sua irmã Dido, quando esta confessa estar envolvida por outro homem, o estrangeiro Eneias, no verso virgiliano.

Id cinerem, aut manes credis curare sepultos? (A., 4.34)

Crês que as cinzas ou que o Manes no sepulcro se preocupam com essa fidelidade?¹²

Já em Petrônio, a escrava é quem aconselha a matrona e quem profere o verso de Virgílio, representando a sua referência textual para tratar do tema da “viúva desonesta”¹³:

Id cinerem aut manes credis sentire sepultos? (111.12)

Acreditas que os restos mortais, ou os manes sepultados percebem teu sacrifício?

E, enquanto conversam Cíntia e o soldado, ela consegue finalmente aproveitar-se de um momento de distração do Sentinela para entrar no túmulo. Ela empurra a porta do mausoléu e o soldado a arrasta. Logo ele muda o assunto e começa a elogiar a beleza dela, tentando seduzi-la:

SENTINELA: - Pronto, pronto, já não está aqui quem falou... (*Outro tom*) Mas francamente: você bonita assim, e querendo morrer! Há pessoas que desperdiçam a vida, como você fez com o garraão de vinho! Depois vem o soluço. Muita gente diz a você que você é virtuosa, mas pouca gente há de ter tido a coragem de lhe dizer que você é bonita. Tanta virtude é capaz de assustar as pessoas mais sinceras. Mas eu digo: você é mais boa que todas as mulheres que eu já conheci... (FIGUEIREDO, 1964, p. 226, *grifo do autor*)

E, nessa arte da conquista, o soldado, mais uma vez, declama Virgílio, como uma forma de adverti-la sobre viver um novo amor, assim ele diz: “Podes gostar de lutar contra um amor que te agrada? Outro troço de Virgílio” (FIGUEIREDO, 1964, p. 227). Nesse trecho o Sentinela faz referência novamente à fala de Ana, irmã de Dido, na qual aborda também essa questão da prática feminina de um novo amor:

¹² Todas as traduções da *Eneida* de Virgílio presentes nesse texto são de Tassilo Orpheu Spalding (VERGÍLIO, 2007).

¹³ Para maiores informações sobre a alusão de Petrônio a Virgílio, cf. Franco, 2014.

Placitone etiam pugnabis amori? (A., 4.38)

Mas vais tu combater um amor que te agrada?

Assim como na citação de Franco (2014) apresentada anteriormente, Petrônio cita dois versos virgilianos (v. 38-39), que aparecem como uma influência da escrava, repetida diversas vezes por ela para a matrona; mas somente o verso 38 está presente nos três textos – Virgílio, Petrônio e Figueiredo.

Placitone etiam pugnabis amori? (112.2)

Ainda lutarás contra este amor agradável?

Depois começa a anoitecer. Os dois observam a lua, o Sentinela seduz ainda mais Cíntia; ele a beija; ela tenta fugir, mas acaba cedendo aos carinhos dele.

SENTINELA: - Por amor próprio... (*Inclina-se para beijá-la. Cíntia está dominada. Debate-se.*) Oh, Cíntia, oh, Diana, oh, Artêmide... (*Alcança a boca de Cíntia. Beijam-se longamente.*). (FIGUEIREDO, 1964, p. 230, *grifos do autor*)

E, no final do segundo ato, os dois se trancam no mausoléu.

No terceiro ato, Clepsia e Necros verificam que o Sentinela não está mais no seu posto de vigilância.

CLEPSIA: - Parece que não há ninguém...

NECROS: - Olha! A Sentinela dormiu! Já não se vê a lança. (FIGUEIREDO, 1964, p. 232)

Então decidem ir pegar o corpo de Partenoclepto, porém o Arconte aparece e confunde Necros com o Sentinela. Logo Necros despista o Arconte e com sua sogra retira o corpo de Partenoclepto da cruz, levando-o embora.

NECROS: - [...] Vamos tratar de levar Partenoclepto, antes que seja tarde! (*Os dois se adiantam para a cruz, apressados e furtivos. Chegam até a cruz. Necros fica na ponta dos pés, para alcançar os braços da cruz*) Que sorte! Está só amarrado! Se tivessem posto uns cravos, ia ser difícil tirá-lo sem fazer barulho! Depressa, desamarrar-

lhe os pés, enquanto eu desamarro os braços! (*Clepsia desamarra os pés de Partenoclepto, enquanto Necros desamarra o braço que ainda estava prêso. O cadáver cai no seu ombro.*)

[...]

NECROS: - Depressa, antes que nos vejamos! (*Reclina o cadáver, para carregá-lo em melhor posição*)

CLEPSIA: - (*Abraçando-se à cabeça do cadáver*) Meu filho! Meu filho!

NECROS: - Vamos, nada de sentimentalismo (*Faz com que Clepsia o ajude a tomar o cadáver, pelos pés e pelas mãos. Ambos começam a transportá-lo para o lado da direita*) (FIGUEIREDO, 1964, p. 235, grifos do autor)

Assim a mãe, Clepsia, e o cunhado, Necros, carregam o corpo de Partenocleto para ser enterrado. Já, no *Satyricon*, são os pais de um dos cadáveres crucificados que vão tirar o corpo de seu filho da cruz para receber as honras fúnebres.

Itaque unius cruciarum parentes ut uiderunt laxatam custodiam, detrahere nocte pendentem supremoque mandauerunt officio.
(112.5)

Assim, os pais de um crucificado, quando viram a guarda baixada, tiraram durante a noite o corpo pendurado e lhe prestaram a última homenagem.

O dia começa a clarear, o soldado sai primeiro do mausoléu e, em seguida, sai Cíntia toda embelezada. Ela pergunta o nome dele que responde: “Strategos” (FIGUEIREDO, 1964, p. 237), que significa “o chefe militar”. De repente, enquanto trocavam carinhos e carícias, o Sentinela percebe que o cadáver do ladrão foi roubado e entra em desespero:

SENTINELA: - A cruz! Olha a cruz! Roubaram o ladrão!

CÍNTIA: - (*Terror*) Por todos os deuses!

SENTINELA: - (*Grande gesto, como quem vai dar um sôco no ar, de raiva e dizer a palavra de Cambronne, de que só sai a primeira consoante*) M ... Bolas! E agora? E agora? (*Passeia nervosamente de um para o outro lado*)

CÍNTIA: - (*Acompanhando-o*) Que é que te pode acontecer?

SENTINELA: - Que me pode acontecer? A côrte marcial! A morte!
(FIGUEIREDO, 1964, p. 238, *grifos do autor*)

Dessa mesma forma, também reage o soldado em Petrônio, quando percebe o rapto do corpo crucificado, fica desesperado com medo da punição:

At miles circumscriptus dum desinet, ut póstero die uidit unam sine cadauere crucem, ueritus supplicium, muliere quid accidisset exponet. (112.6)

E o soldado logrado, quando viu no dia seguinte uma cruz sem cadáver, sentiu o chão sumir a seus pés e, temendo a punição, expôs à mulher o que tinha acontecido.

Logo o Sentinela pensa em se matar para evitar a punição da morte executada pela corte marcial por causa de seu grande descuido. Ele procura o veneno que, segundo a fala de Sofia (FIGUEIREDO, 1964, p. 216), Cíntia tinha guardado para acelerar a morte caso a guarda chegasse para lhe impedir de morrer ao lado do marido.

SENTINELA: - [...] Não resistirei tampouco ao julgamento e ao carrasco! Onde está o veneno?

CÍNTIA: - Que veneno?

SENTINELA: - Não falo do veneno com que me encantaste, feiticeira! Não estou fazendo literatura! Falo da cicuta que tinhas para te matares, se te viessem buscar! Vou bebê-lo, morrer aqui mesmo, a teus pés! E para que eu não desonre a farda, tu me colocarás naquela cruz, no lugar do ladrão! (FIGUEIREDO, 1964, p. 241)

No *Satyricon*, o soldado quer se matar, assim como a personagem de Figueiredo, mas ele quer usar uma espada para executar esse feito:

nec se expectaturum iudicis sententiam, sed gladio ius dicturum ignauiae suae. (112.6)

Ele disse que não iria esperar a sentença do juiz, mas que iria determinar ele próprio para si a pena de morte, com a espada, por negligência.

E, ainda, o Sentinela, na peça, pede para que não haja desonra, que seja colocado o seu corpo no lugar do crucificado. Ao contrário deste, o soldado petroniano solicita que a matrona torne o túmulo do marido dela também o dele.

*Commodaret modo illa perituro locum et fatale conditorium
[commune] familiar ac uiro faceret.* (112.6)

Por isso, ele queria que ela lhe concedesse um lugar para morrer e dedicasse aquele túmulo fatal a seu amante e a seu marido.

Prontamente, Cíntia tem a ideia de colocar o corpo de seu marido na cruz no lugar do corpo roubado, pois não quer que a sua imagem de mulher virtuosa esteja vinculada à morte do soldado.

CÍNTIA: - (*Rápida*) Que idéia!

SENTINELA: - (*Assustado por parecer que ela aceitou a sugestão*)
Como “que idéia”!?

CÍNTIA: - Que idéia! Depressa! Endimião!

SENTINELA: - (*Auge do espanto*) Teu marido?!

CÍNTIA: - Achas que devo perder-te, depois de tê-lo perdido? (*Um sorriso amoroso*) Pensas que quero ter na consciência o remorso da tua morte? Como poderia eu viver, ou morrer com êsse remorso? Sou a mulher mais virtuosa de Éfeso nunca poderia conciliar a minha virtude com a certeza de que morreste por minha causa! Vamos, depressa, traz Endimião! (FIGUEIREDO, 1964, p. 241-242, *grifos do autor*)

Do mesmo modo, a matrona romana lança a ideia de crucificar o corpo de seu marido, para não causar a morte do soldado:

Mulier non minus misericors quam pudica: ‘Nec istud, inquit, dii sinat, ut eodem tempore duorum mihi carissimorum hominum duo funera spectem. Malo mortuum impendere quam uiuum occidere’. Secundum hanc orationem iubet ex arca corpus mariti sui tolli atque illi quae uacabat cruce affigi. (112.7-8)

A mulher, não menos misericordiosa do que virtuosa, disse: ‘Que os deuses não permitam que eu assista, ao mesmo tempo, aos dois funerais dos dois homens mais especiais para mim. Prefiro pendurar

o morto a matar o vivo'. Depois desse discurso, ela ordenou que o corpo de seu próprio marido fosse retirado do sarcófago e pregado na cruz que estava vazia.

Depois disso, Cíntia e o Sentinela pegam o corpo de Endimião e o amarram na cruz, ela prende os pés, ele as mãos.

SENTINELA: - (*Carregando o corpo de Endimião*) Raio de homem pesado! Vem ajudar-me! Não sei por que – estou fraco, hoje! (*Cíntia entra também no mausoléu. Os dois voltam com o cadáver de Endimião, ela se inclina sobre o corpo*)

CÍNTIA: - (*Tomando o rosto do cadáver*) Perdoa, meu bem! É a felicidade de tua mulher! Sei que farias o mesmo sacrifício por mim!

SENTINELA: - Pára de agradar o homem, e anda depressa! (*Levam o cadáver até a cruz; a Sentinela suspende-o enquanto Cíntia amarra-lhe os pés no tronco da cruz*) Pronto? Felizmente apenas amarraram o outro! Se tivessem pregado com cravos, ia ser uma dificuldade! (FIGUEIREDO, 1964, p. 242, *grifos do autor*)

Já na história de Petrônio, a matrona ordena o soldado a pegar o corpo de seu marido e ele prega sozinho o cadáver na cruz.

Vsus est miles ingenio prudentissimae feminae. (112.8)

O soldado pôs em prática o plano genial daquela mulher sapientíssima.

Depois do corpo de Endimião posto na cruz, Cíntia e o Sentinela reconciliam-se e marcam um encontro noturno, pois essa noite é a primeira noite que passam juntos (FIGUEIREDO, 1964, p. 242-243). Essa situação acontece um pouco diferente no *Satyricon*, porque a matrona e o soldado já se deitam juntos no túmulo por pelo menos uns três dias antes do roubo do cadáver do ladrão:

Iacuerunt ergo una non tantum illa nocte qua nuptias fecerunt, sed postero etiam ac tertio die, praeclusis uidelicet conditorii foribus. (112.3)

Eles, então, deitaram-se juntos não só naquela noite, em que celebraram suas núpcias, mas também no dia seguinte e ainda no terceiro dia, evidentemente com as portas do túmulo fechadas.

Em seguida, chega o Arconte que quer punir o soldado por não ter permitido a sua entrada no túmulo, porém Cíntia pede que ele seja livrado do castigo, pois a fez mudar de ideia. Então o Sentinela é perdoado e ganha como prêmio a folga do trabalho durante à noite. Depois disso, Cíntia vai embora com o Arconte.

Na cena, ficam o Sentinela e a Sofia, com um sopro ela volta a ser Diana e percebe assustada que Júpiter era o Sentinela.

SOFIA: - (*Amedrontada*) Que queres, soldado?

SENTINELA: - Ah, desculpa! (*Toma-a pelos ombros, sopra-a no rosto. Ela se transforma*)

DIANA: - Papai! Papai!

JÚPITER: - Aí está, Diana... Tudo aconteceu sem que eu precisasse enfeitiçar a tua sacerdotiza... (FIGUEIREDO, 1964, p. 247, *grifos do autor*)

A indicação na rubrica¹⁴, anteriormente apresentada, apenas mostra que o mesmo ator que interpretou Eromante, vai interpretar o Sentinela, e somente, nesse momento, diretamente Júpiter revela-se também transformado em Sentinela; e nem Diana sabia dessa sua transformação. Após o dois voltarem as suas formas divinas, Júpiter diz que vai para um compromisso à noite (encontrar Cíntia, como havia combinado com ela) e Diana pega o cadáver de Endimião e o beija. Assim termina a comédia de Figueiredo. Já a história de Petrônio finda diferente, com a população de Éfeso espantada com o novo corpo crucificado.

posteroque die populus miratus est qua ratione mortuus isset in crucem. (112.8)

¹⁴ Cf. Figueiredo, 1964 p. 214.

no dia seguinte, o povo, espantado, ficou a se perguntar de que modo o morto tinha ido parar na cruz.

Como se observa, a peça de Figueiredo acrescenta muitas características novas à história da “Matrona de Éfeso” de Petrônio, por exemplo, ele nomeia as personagens e ainda amplia o seu número. No relato petroniano, há as seguintes personagens: a matrona, a escrava, o marido, o imperador da província, o soldado, os pais do cadáver de um ladrão; nenhuma delas tem nome. Já na comédia, tem-se: Cíntia, Endimião, Júpiter, Diana, Eromante, Sofia, Arconte, Necros e Clepsia. Percebe-se, principalmente, a inclusão dos deuses Júpiter e Diana, do adivinho Eromante, o adivinho, e de Necros, o cunhado do cadáver do ladrão. A presença dos deuses enriquece a peça e inclui uma intriga baseada na comédia *Anfitrião* de Plauto, como já foi mencionado anteriormente.

Júpiter remexe as cenas e funciona como força motriz para o desenvolvimento da peça; ele provoca os acontecimentos e induz Cíntia a relacionar-se com o Sentinela, no caso, ele mesmo. O deus preserva as características míticas do Júpiter romano, como o galanteador das mortais e o todo poderoso do Olimpo; porém, o Júpiter de Figueiredo é uma personagem que conhece o “futuro” e é erudito, pois faz citações a textos literários de diversas épocas, quer como Eromante, quer como Sentinela; essa última característica dá dicas de que o Sentinela é o deus, antes dele se revelar como tal. Em suma, por causa do desejo amoroso de Júpiter por Cíntia é que ela quebra a sua promessa de lealdade ao marido morto; o deus é o motivo que preserva o arquétipo da “viúva desonesta” presente na história de Petrônio. Já Diana aparece como acompanhante de seu pai, assim como foi Mercúrio na comédia de Plauto. Ela o ajuda a atingir o objetivo de conquistar Cíntia. E ao se transformar na serva da matrona, executa o papel já existente em Petrônio; embora a escrava petroniana seja mais fiel e cúmplice de sua senhora. A escolha de Diana por Figueiredo vincula-se aos laços parentais, pai e filha, como os do Mercúrio plautino, pai e filho; também se liga ao fato de Diana ser a deusa protetora da cidade de Éfeso.

E a outra personagem excedente é Necros, cunhado do cadáver do ladrão, que ajuda e acompanha a sogra nas peripécias para enterrar o corpo do filho. Nesse caso, ele representa o componente familiar masculino para ajudar a mãe do morto a roubar o cadáver e a conceder ao filho as devidas honras funerárias; já que, em Petrônio, faz-se referências aos pais do cadáver. Além disso, etimologicamente, o nome de Necros junto com o nome da sogra Clepsia compõem uma indicação da ação executada por eles na peça, a ação de “roubar o morto”.

Ademais os dois textos retratam a matrona como uma mulher volúvel, que não corresponde ao rótulo de virtuosa atribuída a ela. No *Satyricon*, Eumolpo conta a história da “Matrona de Éfeso” quando estava a bordo do navio de Licas, assim ele informa que vai falar sobre as fraquezas femininas em relação às paixões:

Ceterum Eumolpos, [...] multa in muliebrem leuitatem coepit iactare: quam facile adamarent, quam cito etiam filiorum obliuiscerentur, nullamque esse feminam tam pudicam, quae non peregrina libidine usque ad furorem auerteretur. (110.6-7)

De resto, Eumolpo [...] resolveu falar mil coisas sobre a volubilidade feminina. Ele zombou da facilidade com que elas se esquecem até mesmo dos filhos e disse que não havia nenhuma mulher que fosse tão íntegra a ponto de não se desviar para uma louca paixão, movida por um novo desejo.

Já em Figueiredo, Júpiter quer mostrar à Diana que os mortais não são virtuosos como ela pensa e que toda a castidade dela não se sustenta nela e nem na sua cidade.

JÚPITER: - Tens medo da tua cidade casta? Vais ver a virtude dos teus mortais!... Não é só no Olimpo que temos a carne fraca... (FIGUEIREDO, 1964, p. 189)

No final da peça, Júpiter mostra à sua filha que a força do desejo amoroso é mais forte que a lealdade de uma esposa viúva, pois ele não precisa de muitos esforços para conquistar Cíntia. E ainda mais, o deus prova à Diana que ela também não está livre desses desejos, quando a entrega o corpo de Endimião e ela o acolhe com um beijo.

REFERÊNCIAS

- COSTA, Lilian Nunes da. *Mesclas genéricas na tragicomédia Anfitrião de Plauto*. Campinas: Unicamp, 2010. Dissertação de mestrado.
- FIGUEIREDO, Guilherme. “A muito curiosa história da virtuosa Matrona de Éfeso” In: *Quatro peças de assunto grego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 183-248.
- FRANCO, Simone Sales Marasco. *Aspectos dialógicos e intertextuais no Satyricon de Petrônio*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014. Dissertação de mestrado.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GUZIK, Alberto. “A dramaturgia moderna”. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. Volume 2. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2013, p. 117-143.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica – Grega e Latina*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução e Posfácio Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.
- PLAUTE. *Comédies*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 2001.
- VERGÍLIO. *Eneida*. Tradução, notas, argumento analítico e excuro biográfico de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.

UMA NOITE COM ZEUS: A RECEPÇÃO DO MITO DA
CONCEPÇÃO DE HÉRACLES NA TRAGICOMÉDIA
CONTEMPORÂNEA *UM DEUS DORMIU LÁ EM CASA* ,
DE GUILHERME FIGUEIREDO ¹

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva

É este todo o problema do teatro grego, senhor.
Os deuses são irrepresentáveis.
(Guilherme Figueiredo)

INTRODUÇÃO

Os mitos sempre foram discutidos, refletidos e recontados, *a priori*, na tradição oral e, posteriormente, nas artes como, a pintura, a literatura e o teatro. As musas habitam o imaginário dos *aedos* e dos poetas desde os tempos mais remotos e, através do canto dessas musas, os mitos são transmitidos ao longo do tempo. A recepção desses mitos parece não se esgotar, atualmente – com ferramentas de *streaming* como a *Netflix* – muitas narrativas mitológicas estão sendo adaptadas em formato de séries de TV, temos o exemplo da série “Troia” que ganhou uma adaptação em 2018.

Outra forma bastante popular, desde a Antiguidade Clássica greco-latina, de receber esses mitos, era por meio do teatro. Tanto na tragédia como na comédia, os mitos serviram de mote para diversas peças de teatro que, ao recontarem, contribuem para a constante revitalização e propagação desses mitos que se mantêm cada vez mais vivos a cada reconto, a cada

¹ Este capítulo teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

adaptação. Autores como Eurípides, Aristófanes e Plauto, representando respectivamente a tragédia grega, a comédia antiga e a comédia nova latina, receberam esses mitos dando a eles um alcance imensurável, haja vista a leitura desses textos em nossos dias.

Contudo, não apenas no teatro antigo esses mitos foram recebidos, aqui mesmo no Brasil tivemos uma produção profícua de peças de teatro baseadas em mitos, principalmente gregos. A partir dos anos 1940 do século XX, o dramaturgo Guilherme Figueiredo, nascido em Campinas no ano de 1915, reescreveu alguns textos clássicos adaptando-os para o público brasileiro e, “Pela estética que adota, por suas escolhas temáticas, podemos reconhecer em Guilherme Figueiredo um dramaturgo que procura enraizar seu teatro em filões clássicos” (GUZIK, 2013, p. 121). Os temas clássicos eram, de fato, caros ao autor². Depois de sua estreia com *Greve geral* (1948 – reescritura da comédia *Lisístrata*, de Aristófanes) e com *Um deus dormiu lá em casa* (1949), o dramaturgo brasileiro escreveu, também, as peças *Os Fantasmas* (1958 – obra que apresenta diversas personalidades gregas, por exemplo, o filósofo Sócrates), *A raposa e as uvas* (1958 – baseado na vida e na obra de Esopo) e *A muito curiosa história da virtuosa Matrona de Éfeso* (1958 – a partir de *Satyricon*, de Petrônio).

Sobre o estilo dramático de Guilherme Figueiredo, Décio de Almeida Prado (1996, p. 56) afirma:

Guilherme Figueiredo é um escritor literário. Em teatro isso quer dizer, em geral, um autor que prefere a palavra à ação, a poesia à realidade. Guilherme Figueiredo é literário neste sentido: sente-se bem na maneira como falam as suas criaturas, que a linguagem delas é a linguagem da arte, não a da vida. Do autor, mais do que das personagens, é o espírito, a tendência para a ênfase, a procura do brilho verbal. [...] Ninguém é o escritor que quer (ou que os outros querem), mas o escritor que pode ser, o escritor que traz dentro de si mesmo.

² Cf. FIGUEIREDO, 1957, p. 78.

As adaptações de Figueiredo para o teatro demonstram todo esse apreço e cuidado com a poesia e a linguagem³, o dramaturgo desenvolve em seus textos uma capacidade de diálogo entre os textos clássicos e o contexto social no qual estava inserido, a linguagem é poética sem perder a comicidade e a acidez crítica. Sobre essa assertiva, o próprio autor afirma que fez suas personagens falarem a linguagem carioca, na época, “dando-lhes [...] uma pitada de paródia clássica; e isto porque o meu problema não era o de reproduzir mais uma vez no palco a usadíssima lenda de Anfitrião, mas o de tomá-la como um símbolo de sentimentos e conflitos atuais” (FIGUEIREDO, 1957, p. 111).

Neste artigo, faremos uma análise da recepção do mito da concepção do herói grego Hércules, no texto teatral *Um deus dormiu lá em casa*, de Guilherme Figueiredo. Primeiramente, iremos falar a respeito do mito, pontuando e analisando a maneira pela qual esse mito é abordado nos textos clássicos, como na *Teogonia*, de Hesíodo, na tragédia *Hércules*, de Eurípides e na comédia latina *Anfitrião*, de Plauto. Em seguida, analisaremos a adaptação brasileira feita por Figueiredo, observando as semelhanças e as diferenças entre o texto teatral contemporâneo e o mito; considerando o que de original foi acrescentado pelo dramaturgo brasileiro em sua reescrita⁴.

A NOITE MAIS LONGA: O ENCONTRO DE ZEUS E ALCMENA E O MITO DE CONCEPÇÃO DE HÉRACLES

Todos os povos e culturas têm suas mitologias, contudo a mitologia grega se tornou bastante popular, haja vista as diversas reescrituras desses mitos através dos tempos. A história, a filosofia e a literatura contaram e recontaram essas narrativas de maneira a povoar o nosso imaginário ao ponto de uma pessoa, mesmo que nunca tenha tido contato com quaisquer

³ Cf. FIGUEIREDO, 1957, p. 89-116.

⁴ No Brasil, a comédia de Plauto também foi recepcionada por Daniel Ramires na peça *Anfitrião*, em 1958.

desses textos, conhecer alguns personagens mitológicos como a Medusa ou o herói Hércules.

Hércules é, provavelmente, o herói grego mais popular. Sua história já foi contada e recontada em diversos textos históricos, épicos, trágicos, cômicos, como também no cinema, nos mangás, desenhos animados e histórias em quadrinhos. O herói teve uma origem peculiar, apesar de ser comum o fato de Zeus ter relacionamentos extraconjugais, a maneira com a qual Zeus seduz Alcmena é diferente das demais. E é sobre essa relação que iremos dialogar nesta seção de nosso trabalho.

Elencaremos alguns trechos de textos antigos, literários e não-literários, que narrem como se deu esse encontro de Zeus e Alcmena, o qual culminou na concepção do grande herói Hércules. Iniciando com a *Iliada*, de Homero, no Canto 12, vemos o próprio Zeus em diálogo com a deusa Hera listando as vezes nas quais ele se apaixonou (12.312-328, *grifo meu*)⁵:

A ela deu resposta Zeus que comanda as nuvens:
“Hera, para lá também poderás ir mais tarde:
voltemo-nos agora para o prazer do amor.
Pois desta maneira nunca o desejo de deusa ou mulher
me subjugou ao derramar-se sobre o coração no meu peito,
nem quando me apaixonei pela esposa de Ixíon,
que deu à luz Pirítoo, igual dos deuses no conselho;
nem por Dânae dos belos tornozelos, filha de Acrísio,
que deu à luz Perseu, o mais valente dos homens;
nem pela filha do famigerado Fênix,
que me deu como filhos Minos e o divino Radamanto;
nem por Sêmele ou *Alcmena em Tebas*,
esta que deu à luz Hércules, seu filho magnânimo,
ao passo que Sêmele deu à luz Dioniso, alegria dos mortais;
nem pela soberana Deméter das belas tranças;
nem pela gloriosa Leto — e nem mesmo por ti própria
me apaixonei como agora te amo, dominado pelo doce desejo.”

⁵ Tradução Frederico Lourenço.

Percebemos, no excerto acima, como também havíamos comentado anteriormente, que era comum que Zeus tivesse vários relacionamentos amorosos e que desses relacionamentos nascessem filhos ilustres, como Perseu, Hércules e, até mesmo, o deus Dioniso.

Nos primeiros versos do poema *Escudo de Hércules*, Hesíodo descreve os atributos físicos e o belo caráter de Alcmena, o que nos ajuda a compreender por que Zeus teve que usar um novo stratagem para conseguir deitar-se com ela. Observemos (v. 1-10)⁶:

Ou qual desertora do palácio e terra pátria
veio a Tebas com o beligerante Anfitrião⁷
Alcmena, filha do impele-tropas Elétrion:
ela excedia a tribo das mulheres femininas
em beleza e porte, em espírito, sem rival
entre mortais mães por amor de mortais.
De sua frente e das pálpebras sombrias
o eflúvio era tal qual da multiáurea Afrodite.
Ela ainda assim no ânimo honrava o esposo
como nenhuma outra das mulheres femininas.

Nos versos finais desse trecho de Hesíodo, é possível observar uma característica de Alcmena que, de certa forma, justifica a estratégia a qual Zeus lançará mão para ter seu momento íntimo com ela. O poeta afirma que Alcmena “honrava o esposo/ como nenhuma outra das mulheres femininas” (v. 9-10); tal atributo põe em destaque a esposa de Anfitrião que, mesmo com uma beleza símile a da deusa Afrodite, mantém-se fiel ao marido.

A beleza de Alcmena não passou despercebida pelos olhos do poderoso Zeus, ele a desejou e, astucioso como é, planejou como faria com que Alcmena fizesse o impensável, traísse Anfitrião. Vejamos como esta narrativa é apresentada na *Biblioteca de Pseudo-Apolodoro*⁸ (II.7):

⁶ Tradução Jaa Torrano.

⁷ Alguns textos trarão Anfitrião e outros Anfitrião.

⁸ Tradução Luiz Alberto Machado Cabral.

Antes, porém, que Anfitrión retornasse a Tebas, Zeus chegou à noite e fez com que essa noite durasse por três, e, tendo assumido as feições de Anfitrión, compartilhou o leito com Alcmena e narrou-lhe o que havia acontecido a respeito dos teléboas. Mas quando Anfitrión chegou e viu que sua mulher não o recepcionara afetuosamente, procurou saber a causa; e quando ela disse que ele havia chegado à noite anterior e dormido com ela, ele soube, através de Tirésias, que Zeus havia se unido à sua mulher. E Alcmena gerou dois filhos: Hércules, que tivera com Zeus, e que era uma noite mais velho; e Íficles, que tivera com Anfitrión.

Percebemos que, para realizar seu desejo, Zeus teve que se transformar fisicamente em Anfitrião para, enganando Alcmena, passar a noite com ela. Na ocasião, Anfitrião estava combatendo em nome do rei Creonte. A fiel esposa nem desconfia do esquema pois, além de Zeus estar com as feições de seu marido, ele chega contando notícias das batalhas e do que aconteceu aos teléboas.

O teatro antigo, do mesmo modo, fez uso desse mito como mote de suas narrativas, tanto da tragédia quanto da comédia. A história de Zeus e Alcmena foi contada, às vezes indiretamente, como observamos na peça *Hércules*, de Eurípidés, e às vezes como tema central, como na peça *Anfitrião*, do comediógrafo romano Plauto. No texto euripídico (*Hércules*, v. 339-347)⁹, o próprio Anfitrião faz menção do fato de sua esposa ter se deitado com Zeus:

ANFITRION:
Nada valeu, Cronida, partilharmos
mulher e sermos pai do mesmo filho.
Tinha a impressão de que eras um amigo,
mas eu o supere no mérito,
pois que não reneguei os heraclidas.
Sabias subir à minha cama oculto,
usurpador de um dom que ninguém deu!

⁹ Tradução Trajano Vieira.

Ignoras o resgate de entes queridos,
um deus obtuso, injusto de natura.

No excerto acima, Anfitrião acusa Zeus de ignorar a situação a qual os heráclidas, a esposa e os filhos de Hércules, estão sendo submetidos, afirmando que ele soube “subir à minha cama oculto” (v. 343), porém se omite do papel de pai no momento de ameaça fatal. Mas um Zeus pai, bem diferente desse acusado por Anfitrião, é descrito na *Teogonia* (v. 526-534)¹⁰, de Hesíodo; vejamos:

O filho de Alcmena de belos tornozelos valente
Hércules matou-a, da maligna doença defendeu
o filho de Júpiter e libertou-o dos tormentos,
não discordando Zeus Olímpio o sublime soberano
para que de Hércules Tebano fosse a glória
maior que antes sobre a terra multinutriz.
Reverente ele honrou ao insigne filho,
apesar da cólera pôs fim ao rancor que retinha
de quem desafiou os desígnios do pujante Cronida.

Nesse trecho, observamos um pai que parece estar orgulhoso de seu filho, um pai que, acima do desejo de vingar-se do rebelde Prometeu, honra o feito de Hércules e permite que a ele seja dada grande glória. Devemos considerar que Eurípides e Hesíodo escrevem em diferentes épocas, por diferentes perspectivas e com objetivos também distintos. O que queremos estabelecer aqui é a concordância em relação à origem de Hércules.

Na comédia nova latina, o comediógrafo romano Plauto reconta esse mito na peça *Amphitruo*, não trazendo-o como pano de fundo, mas dedicando seu texto a contar esse mito explorando a questão do duplo, visto que Júpiter e Mercúrio¹¹ se transvestem e assumem a identidade de Anfitrião e Sósia. Analisemos aqui o Argumento I da peça (v. 1-10)¹²:

¹⁰ Tradução Jaa Torrano.

¹¹ Usaremos os termos latinos para respeitar a escolha do autor.

¹² Tradução Leandro Dorval Cardoso.

Vertido na aparência de Anfitrião, Júpiter,
enquanto aquele guerreava com os teléboas,
em usura tomou para si Alcmena, a esposa.
Mercúrio adota a forma de Sósia, seu servo
ausente, os dois iludem Alcmena num dolo.
Voltando os verdadeiros Sósia e Anfitrião,
um e outro eles iludem num dolo espantoso.
Disso, a briga e a discórdia surgem no casal,
até que, enviando a voz do éter num trovão,
como adúltero, Júpiter, enfim, se assume.

Percebemos que Plauto mantém a ideia central do mito, que se estabelece em uma espécie de “triângulo amoroso”, porém adiciona ao texto a participação do deus Mercúrio, que será uma importante chave para a comicidade do texto. O deus mensageiro assumirá a identidade do escravo Sósia e, sendo o escravo, é a personagem que mais garante o riso na comédia nova – cabe a Mercúrio assumir, também, essa característica.

A versão romana de Plauto traz um final surpreendente para a narrativa, pois no texto latino, Júpiter assume sua postura de adúltero para Anfitrião, a fim de ajudar Alcmena que sofria acusações do marido. Contudo, mais surpreendente é a reação de Anfitrião diante da traição (v. 1124-1125): “Pólux! Não me desagrada ter direito a dividir metade dos meus bens com Júpiter”. Entendemos que Anfitrião se sente orgulhoso pelo fato de o grande Júpiter ter desejado Alcmena. Ele se orgulha de ter uma mulher que é desejada pelo poderoso deus dos deuses.

Na próxima seção analisaremos a reescrita desse mito na peça *Um deus dormiu lá em casa*, do dramaturgo brasileiro Guilherme Figueiredo.

REESCREVENDO O MITO: O (NÃO) TRAVESTIMENTO DE ZEUS EM *UM DEUS DORMIU LÁ EM CASA*

A peça *Um deus dormiu lá em casa*, foi encenada pela primeira vez em 1949¹³, com os atores Paulo Autran e Tônia Carrero, dando vida aos personagens de Anfitrião e Alcmena, respectivamente. Sobre esse drama mítico, escreveu Alberto Guzik (2013, p. 136): “A versão espirituosa e ligeira de Figueiredo foi premiada, assim como o espetáculo que a traduziu em cena”. A escrita de Figueiredo é sagaz, trazendo traços importantes do mito, porém, concomitantemente, criando uma narrativa original.

Figura 1: Paulo Autran (Anfitrião) e Tônia Carrero (Alcmena) em Um deus dormiu lá em casa.



Fonte: Arquivo Paulo Autran/Acervo IMS

¹³ Ficha Técnica da primeira montagem (1949): Autoria de Guilherme Figueiredo; Direção de Silveira Sampaio; Cenografia e Figurino de Carlos Arthur Thiré; Sonoplastia de Jorge Coutinho; Elenco: Armando Couto (Sósia), Paulo Autran (Anfitrião), Tônia Carrero (Alcmena) e Vera Nunes (Tessala).

Figura 2: Armando Couto, Vera Nunes, Paulo Autran e Tônia Carreiro em *Um deus dormiu lá em casa*.



Fonte: Arquivo Paulo Autran/Acervo IMS

A história de Anfitrião e Alcmena, como sabemos, se passa em Tebas, e essa informação foi bastante explorada por Figueiredo, que – fazendo uso da importância dessa cidade para as narrativas gregas, principalmente na trilogia de Sófocles¹⁴ – acrescenta ao seu texto a personagem do rei Creonte:

O tempo de narração dos mitos adiciona tons cômicos à sequência de catástrofes caídas em Tebas, e o único sobrevivente dos infortúnios narrados é justamente o ironicamente “bom” Creonte. A figura do rei tebano é muito relevante para a peça, uma vez que, mesmo sem aparecer, ele paira sobre os personagens como uma ameaça, um *senex amator* que quer usufruir de Tessala, ainda que Alcmena ache que é nela que ele está interessado. Esses fatos causam temor na escrava, que é fiel e casta, inveja e ciúmes em Alcmena, que

¹⁴ *Édipo Rei, Édipo em Colono e Antígona*.

não gosta de Creonte, mas que gosta de ser desejada, e ciúmes em Sófia e Anfitrião, que movem a trama. (GONÇALVES, 2017, p. 339)

Além de Creonte, o adivinho Tirésias também é citado na peça brasileira, confirmando, desse modo, o diálogo entre tragédia e comédia que se estabelece no texto de Figueiredo¹⁵. No excerto acima, percebemos uma diferença na personalidade de Alcmena, que Figueiredo vai explorar em seu texto, o fato de ela gostar de ser paquerada e desejada; o que difere do mito, que nos apresenta uma Alcmena extremamente fiel ao marido e casta. Alcmena acredita que Creonte está interessado nela e que esse é o real motivo de o rei enviar Anfitrião para a guerra:

ALCMENA: – É isto o que mais me apavora... Tu viste no banquete, quando eu servia o vinho e a água ao nosso rei? Viste os olhos dele? Como olharam meus braços, meu colo, meu rosto? Ouviste quando Creonte gritou para Anfitrião: “Amigo, louvado sejas, pela tua força, pela tua coragem, e porque tens uma mulher digna dos deuses! Tua mulher merece uma noite com Júpiter, amigo!” Mulher alguma já ouviu um galanteio assim, feito por um rei... Mas Anfitrião não gostou. Falou para Creonte: “Esta mulher é minha, e quem dorme com ela não é Júpiter, sou eu mesmo.” Saber o que disse Tirésias, o adivinho? Que esta noite um homem dormiria nesta casa. E agora... Creonte escolhe justamente Anfitrião para mandar para a guerra? (FIGUEIREDO, 1964, p. 10)

Uma nova Alcmena é personificada aqui, uma que é vaidosa e de autoestima elevada, uma mulher que se sente lisonjeada por ser alvo do desejo de um rei:

ALCMENA: – Assim calmamente? Primeiro, porque sou mulher, e me envaidece ver um rei que deseja a derrota de seus exércitos e a

¹⁵ Em *Xântias: diálogos sobre a criação dramática*, Figueiredo (1957, p. 77-78) afirma que a ideia de escrever sua peça “*Um deus dormiu lá em casa* ‘nasceu’ numa aula de História do Teatro”, enquanto “explicava a degradação dos mitos e a vinda dos deuses da tragédia para a comédia”. Queremos dizer que a relação entre o trágico e o cômico não passou despercebido pelo dramaturgo brasileiro.

desgraça da pátria por minha causa... E, segundo, porque sei que isso não acontecerá. Ao contrário de Anfitrião, eu creio nos deuses, com toda a minha fé. Sou zeladora do templo de Apolo, pertencço à irmandade das levadoras da estátua de Júpiter, cumpro os sacrifícios. Júpiter me entenderá. Júpiter sempre fez tudo que eu peço. (FIGUEIREDO, 1964, p. 11)

Contudo, não é apenas Alcmena que sofre mudanças na adaptação de Guilherme Figueiredo, há uma mudança ainda mais significativa no texto e que transforma completamente o rumo da história, dando, bastante, originalidade ao texto brasileiro. Em *Um deus dormiu lá em casa*, não é Zeus/Júpiter que se transveste como o general Anfitrião, contrariando o mito, é Anfitrião que, tomado de ciúmes, resolve fingir que é Júpiter transvestido de si mesmo para testar a fidelidade de sua esposa e evitar que a profecia de Tirésias se realize:

ANFITRIÃO: É isto! Os dois! Você de Mercúrio, eu de Júpiter. Corre ao depósito. Há lá, entre umas coisas velhas, algumas que se aproveitam. Traga o raio de ferro dourado que serviu para a última dionisiaca. E o manto. Há na coxinha uns pombos que Alcmena vai sacrificar... A carolice dessa mulher é capaz de deprestar um Jardim Zoológico! Torce o pescoço de um pombo e corta-lhe as asas, para amarrar nos teus pés. E arranja um casco para a cabeça. Rouba o caduceu da porta da farmácia de Esculápio. Corre! (FIGUEIREDO, 1964, p. 20)

A decisão de Anfitrião muda os rumos da história e o mito já não acontece como o conhecemos; se Júpiter não se deita com Alcmena não há Hércules, pelo menos não como semideus.

Quando Anfitrião está de saída para a batalha, Alcmena pede a ele que a deixe fazer uma oração, e essas são suas palavras:

ALCMENA: – Deus dos deuses e dos mortais, vencedor dos Titãs, pai dos deuses e dos heróis, escuta o que te pede a menos de tuas adoradoras. Oh, Júpiter, Senhor dos relâmpagos, assim como o teu rosto dorme no colo de Juno, faz que Anfitrião volte a dormir nos meus braços... Deus dos trovões e dos coriscos, que castigas os homens e os deuses, assim como amaste Europa, oh, touro divino, traze de volta o mortal que me deu o destino, para que eu sinta o seu

braço repousado em meu ventre... Senhor do olimpo, chuva de ouro no colo de Dânae, suavidade de onda sobre o corpo de Io nas praias do Egito, devolve-me o filho de Alceu, para que dele eu tenha um filho, que em honra à tua esposa se chamará Hércules, glória de Juno, e será o mais forte dos homens. (*Pela janela passa um relâmpago e ouve-se o rolar do trovão.*) Oh, Júpiter, que ouves a minha prece, se souberes como é doce a pele de Alcmena ao seu amado Anfitrião, atenderás aos meus rogos e de volta trarás o meu herói. (FIGUEIREDO, 1964, p. 24)

Observando a oração de Alcmena, duas coisas nos chamam a atenção; a primeira é o fato de ela citar alguns dos relacionamentos adúlteros de Júpiter e, a segunda, é a menção que ela faz de Hércules, porém deixando claro que ele seria o fruto do relacionamento dela com Anfitrião. Logo, partindo do princípio de que em nenhum momento houve uma relação extraconjugal, não há, aqui, espaço para que o filho não seja do general.

Anfitrião volta para casa com seu escravo e coloca em prática o seu plano. Ele interroga Alcmena a respeito da profecia e começa a acusá-la de que ela saberia de qual homem Tirésias havia falado. Porém, usando de astúcia, Alcmena diz ao general (acreditando estar falando com Júpiter) que a profecia se tratava dele mesmo, que Tirésias havia dito que “um homem” viria e, como Júpiter estava na forma de Anfitrião, o homem seria ele. Contudo, ele se enfurece pelo fato de a esposa tentar levá-lo para o quarto, mesmo ele dizendo que foi para lá apenas para garantir que Alcmena não traísse o marido, sua esposa permanece bastante lisonjeada com o fato de ter um deus interessado nela, e, apesar das tentativas de sua escrava Tessala em avisá-la do engano, ela insiste em aproveitar o momento e se entregar ao seu venerado deus, o que leva o general a se arrepender do plano. Observemos o diálogo a seguir:

ANFITRIÃO: Quer dizer que, se eu viesse metido na pele de um outro qualquer, você poderia pensar que era Júpiter... E receberia o simulador?

ALCMENA: Eu trataria de saber se era Júpiter ou um mortal...

ANFITRIÃO: E se não pudesses distinguir, de tão perfeita a minha caracterização?

ALCMENA: Aí, então, Senhor... Eu me entregaria a Júpiter.

ANFITRIÃO: Eu sabia! Eu sabia que você me enganava... Que você enganava seu marido! Eu sabia! (FIGUEIREDO, 1964, p. 33)

A desconfiança de Anfitrião se comprova e Alcmena acaba revelando que se entregaria a Júpiter. Contudo, não houve traição, Alcmena continua fiel ao marido e, mesmo que Figueiredo a tenha retratado como uma mulher que gostava de flertar, o flerte não passa de um pensamento dela em relação a Creonte, e a profecia de Tirésias se cumpre na pessoa do próprio Anfitrião. Logo, a mitológica fidelidade de Alcmena continua intacta, mesmo no Brasil do século XX.

Ao final da peça, a cidade inteira vai à porta da casa de Anfitrião e Alcmena, porque os rumores de que a profecia havia se cumprido começam a se espalhar e os cidadãos acreditam que Anfitrião estava em batalha, logo, Alcmena, para eles, é uma traidora. Anfitrião precisa decidir se conta ou não a verdade, Alcmena não quer que ele conte, pois era demasiado desonroso fugir da batalha. E, surpreendentemente, Anfitrião escolhe contar uma versão diferente:

ANFITRIÃO: – Enquanto eu defendia Tebas, enquanto eu defendia vossos lares, os vossos filhos, as vossas mulheres, alguém esteve aqui... e foi milagre... foi Júpiter, Nosso Senhor!

DEMAGOGÓS:– Anfitrião então tu és...?

ANFITRIÃO: – (*interrompendo-o*) Bolas, Demagogós. Sou o que tu pensas! Sou corno. Mas sou o herói desta cidade! (FIGUEIREDO, 1964, p. 57)

Ao contar essa mentira ao povo, Anfitrião acaba por contar o mito grego do encontro entre Zeus e Alcmena. Percebemos, também, que o autor traz, ao final da peça, o ideal do herói grego que não pode jamais fugir da batalha, seria mais desonroso para Anfitrião ser chamado de traidor e covarde do que ser chamado de “corno”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fiel Alcmena mitológica chega ao Brasil da década de 1940 como uma mulher à frente de seu tempo, uma mulher consciente de sua beleza e

do efeito que isso pode causar nos homens. Uma mulher capaz de seduzir um rei e os deuses. Já o general Anfitrião se apresenta como um homem inseguro e ciumento que esquece até a sua honra e a da pátria, para pregar uma peça na esposa e evitar que uma profecia se cumpra. Porém, é interessante salientar que – a despeito de todas as mudanças que Guilherme Figueiredo realizou em sua adaptação – ele manteve traços muito importantes de outras versões do mito, como o fato de Anfitrião achar um absurdo que Creonte quisesse Tessala e não Alcmena; na versão latina de Plauto, Anfitrião se sente lisonjeado por ter uma mulher digna do desejo do próprio Júpiter.

A recepção brasileira do mito, apesar de trazer personagens da tragédia, como Creonte e Tírésias, é bastante cômica ao abordar assuntos como ciúmes e infidelidade. Ao transformar a fiel Alcmena em uma mulher que gosta de flertar com outros homens e Anfitrião em um general inseguro e ciumento, Figueiredo “abrasileira” de maneira bastante eficaz essa narrativa mítica grega.

REFERÊNCIAS

APOLODORO. *Biblioteca*. Tradução Luiz Alberto Machado Cabral. Campinas: São Paulo, 2013.

EURÍPIDES. *Héracles*. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

FIGUEIREDO, Guilherme. “Um deus dormiu lá em casa”. In: *Quatro peças de assunto grego*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1964.

FIGUEIREDO, Guilherme. *Xântias*. diálogos sobre a criação dramática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *A comédia e seus duplos*: o Anfitrião de Plauto. Curitiba: Kotter Editorial, Cotia: Ateliê Editorial, 2017.

GUZIK, Alberto. “A dramaturgia moderna”. In: FARIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro*: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013. Volume 2. pp. 117-143.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução e prefácio Frederico Lourenço. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

PLAUTO. *Anfitrião*. Tradução, introdução e posfácio Leandro Dorval Cardoso. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

TORRANO, J. A. A. *Escudo de Hércules*. Poema de Hesíodo. Tradução. Hypnos, São Paulo, v. 6, p. 185-221, 2000.

ENTRE REALIDADE E FICÇÃO: *ANA CLITEMNESTRA*, DE CARLOS HENRIQUE ESCOBAR

Maria de Fátima Silva

INTRODUÇÃO

Começamos pelo título,¹ uma união sugestiva entre um presente (séc. XIX-XX brasileiros) – o de uma Ana ainda quase anónima – e um passado mítico, com milénios de idade – o de uma paradigmática Clitemnestra. Para, de seguida, retirarmos da “Informação preambular” os pressupostos subjacentes a esta legenda.

Fica então claro que o ponto de partida para a ficção é um episódio real, o que envolveu a vida e morte de Euclides da Cunha, um “grande escritor brasileiro”, “republicano e escritor” (ESCOBAR, 2007, p. 117), homem de letras e político, em ambos os casos com posições sólidas e conhecidas. Percurso de vida traçado em linhas essenciais, aquelas que balizam os seus extremos, acentuando-lhe sobretudo o desfecho, enigmático e envolto em tragicidade: “Euclides da Cunha (autor de *Os Sertões*) nasceu em 20 de Janeiro de 1866 e morreu tragicamente em Maio de 1909 nos jardins de uma casa no bairro da Piedade (Rio de Janeiro)” (ESCOBAR, 2007, p. 118). Anuncia-se a morte de um homem público nos limites de um

¹ Carlos Henrique Escobar. Ana Clitemnestra. In: *Teatro*. Águeda, Moira, p. 117-73, 2007. Carlos Henrique Escobar (1933-) é um filósofo, poeta e dramaturgo brasileiro, com uma notável carreira como ativista político e, na qualidade de académico, como propulsor da disciplina de Análise do Discurso, na universidade brasileira. Foi o fundador da Escola de Comunicação da UFRJ e do Instituto de Arte e Comunicação Social da UFF. Da sua produção dramática constam outras peças de inspiração clássica: *Antígona-América*, levada à cena pelo Grupo Decisão e publicada em 1962; *Ramom, o Filoteto Americano* (1975); e *José Medeira (Medeira Masculina)*. Sobre o seu pensamento e atividade, cf. Kowaga, 2014; Rosa, 2019.

domicílio privado, não a intimidade ou reserva da sua própria casa, mas um território hostil; continua o texto: “Nesta casa morava Dilermando e seu irmão Dinorah (então oficial da Marinha) e lá se encontravam Ana e seus filhos. Euclides da Cunha se armara para ir buscá-los, mas foi atingido por disparos efetivados por Dilermando e morreu no local” (ESCOBAR, 2007, p. 118). Um crime à partida motivado por conflitos masculinos, os que separam o marido do amante de Ana. Orientados pelo título que funde Ana com Clitemnestra, não podemos deixar de envolver na história os seus tradicionais parceiros, Agamémnon e Egisto, na tradição helénica também marido e amante. No confronto – como o imagina Escobar –, o amante domina, e, quando desafiado, elimina o rival.

Perante a evidência dos resultados, uma componente nos sucessos se mostra estranhamente obscura, o papel que nos acontecimentos terá cabido a Ana, em primeiro lugar simplesmente “a mulher de Euclides da Cunha”. Para a opacidade ou silêncio com que a imprensa e a opinião pública a trataram, o autor identifica um motivo: “o clima preconceituoso que cerca a coragem dessa mulher” (ESCOBAR, 2007, p. 117). Mulher que, afinal, ocupava na vida do marido o papel discreto a que a convenção social e a carreira política de Euclides a votara: “Já Ana, sua mulher, é como se fosse uma história paralela. Contudo também segredo e tragédia que cercou o autor no fim de sua vida” (ESCOBAR, 2007, p. 117). Secundarizada no episódio, Ana assegura enigma e tragicidade ao que resultou num quadro de violência entre dois homens que disputavam a mesma mulher. É esta a brecha que Escobar ocupa para construir a sua ficção.

Façamos, desde já, um parêntesis para recuar à velha história da morte de Agamémnon, para que o autor brasileiro remete, apenas por sugestão. Precisamos de regressar às fontes, para que as novas opções resultem claras. Antes que a tragédia grega desse a este episódio uma enorme visibilidade, já a épica e a lírica lhe tinham prestado evidente atenção. A *Odisseia*, em primeiro lugar, valorizou o episódio da traição e morte de Agamémnon, no seu regresso da guerra de Troia, a que retorna em três momentos: durante a Telemaquia, nas cortes de Nestor (Canto III) e de Menelau (Canto IV), o relato do homicídio do Atrida é feito ao filho de Ulisses em versões que ou isentam Clitemnestra, ou lhe deixam um papel

secundário nos acontecimentos; pelo contrário, o queixume do próprio Agamémnon no Hades, onde Ulisses o encontra (Canto XI), acentua a traição da rainha.

Em *Odisseia* 3.194, 249-50, 303-4, Nestor não hesita, no relato que faz a Telémaco do regresso dos heróis terminada a campanha troiana, em culpabilizar em exclusivo Egisto pelo homicídio de Agamémnon (aliás confirmando a denúncia que o próprio Zeus tinha feito, *Odisseia* 1.35-41). E se a rainha é isentada de culpa na morte do marido, a sua responsabilidade no adultério é também minimizada (3.264-71). Egisto veste o papel do sedutor que a princípio encontra alguma resistência da esposa fiel e mulher de virtude. Só por um assédio persistente, a que o destino veio dar um impulso, o traidor levou a termo os seus intentos. Em contrapartida, a deusa Atena (3.234-5) envolve na cilada que vitimou o Atrida “Egisto e a própria mulher”, desvendando a instabilidade das versões de que o poeta da *Odisseia* dispunha. Já no Canto IV, Menelau, acrescenta pormenores à cilada de que Egisto foi o responsável (4.52-37). A descontração e alegria do Atrida no regresso contrasta com a maquinação surda do inimigo. Avisado por um vigia ao seu serviço da chegada do rei, o usurpador convida o recém-chegado para um jantar no palácio, fazendo da *xenia* a arma do embuste. É num banquete que elimina Agamémnon com toda a sua comitiva. Nesta versão, o contencioso é político, estabelecido entre homens que se disputam o poder, sem qualquer participação de Clitemnestra.

No Hades, porém, a sombra de Agamémnon tem do golpe que o vitimou outra visão (*Odisseia* 11.409-35). Confirma o convite traiçoeiro de Egisto para um banquete – não já no palácio, mas na casa do próprio homicida –, não poupando Clitemnestra ao papel de cúmplice (11.410, “juntamente com a minha maldita mulher”). Portanto o homicídio torna-se uma questão doméstica e conjugal, fruto de um ressentimento de esposa traída. Numa palavra, a épica continha já em embrião os traços essenciais do futuro retrato trágico que consagrou a senhora de Micenas.

Dentro do ciclo épico, os *Nostoi*,² segundo o sumário de Proclo na *Crestomatia*, relatavam a morte de Egisto e Clitemnestra – insistindo na ideia de partilha no crime – às mãos de Orestes auxiliado por Pílates, introduzindo o cúmplice no ato do vingador. O sentimento que torna o adultério de Clitemnestra indiscutivelmente voluntário e faz dele um paradigma atroz de um comportamento feminino impõe-se em Píndaro (*Pítica* 11.22-8), como uma razão verosímil para o homicídio conjugal.

Logo, os testemunhos mais antigos sobre o tratamento deste mito introduzem discrepâncias na interpretação dos que se fixam como seus traços fundamentais; polêmico é, desde a origem mais remota do mito, o papel efetivo que coube à mulher na divergência entre os dois homens da sua vida. Ao declarar o seu projeto, porém, Carlos Escobar deixa claro que o seu modelo de referência é Ésquilo e o papel que atribuiu a Clitemnestra na sua trilogia intitulada *Oresteia* (458 a.C.).³ Por isso anuncia, como seu ponto de partida: “esse drama onde o comportamento e as ações de uma mulher (brasileira) se deixam atravessar pelos mesmos símbolos e pela mesma grandeza do personagem grego (Clitemnestra)” (ESCOBAR, 2007, p. 117). Não só palavras como “drama” e “personagem” denunciam o teatro como

² Huxley (1969, p. 167) sintetiza: “Os *Nostoi* portanto abrangeram um período ligeiramente mais extenso do que os sete anos durante os quais Egisto reinou em Micenas; decorriam entre a questão entre Agamémnon e Menelau em Troia até ao assassinio dos usurpadores em Micenas, por Orestes...”.

³ A questão da responsabilidade relativa dos dois amantes prosseguiu nas versões trágicas do episódio. Assim Electra, em Sófocles, passa a culpar, em igual proporção, a mãe e o amante como corresponsáveis no crime (*Electra* 97-9, 124-6, 193-200, 209-12, 263, 585-8). Eurípides lança dúvidas na participação efetiva de cada um dos homicidas na morte de Agamémnon; assim, segundo o Lavrador que pronuncia o monólogo de abertura, Clitemnestra foi o cérebro do golpe e Egisto o seu executor (*Electra* 9-10); Orestes parece confirmar esta versão ao responsabilizar Egisto pelo homicídio, “com a ajuda da mãe”, e ao propor-se tirar vingança “dos assassinos” por ordem do oráculo (86-9); Electra, por sua vez, parece dar prioridade à intervenção de Clitemnestra (122-4, 162-5); e o coro, solidário com Electra, não hesita em lhe avolumar as culpas (1155-61). Esta oscilação relativiza de certa forma a responsabilidade da rainha, uma clara preocupação de Eurípides nesta peça.

referência para uma reescrita que será também dramática, como, mais especificamente, a “grandeza” da personagem se aplica, de forma inconfundível, à versão esquiliana.

Recriar Clitemnestra exige a determinação de um contexto compatível com aquele que cercou a rainha de Micenas: o longo afastamento do marido na guerra de Troia, o prestígio do seu papel de comandante supremo das forças invasoras, a mobilização de diferentes povos em nome de um ideal comum, o abandono a que se viu votada perante a incompatibilidade de papéis que o contexto impunha aos homens e mulheres. Que os acontecimentos do final do séc. XIX no Brasil poderiam equivaler, *grosso modo*, a uma réplica da campanha contra Troia,⁴ é o que Escobar estabelece na sua interpretação: “Os motivos da época, a República, o ideal da unidade nacional, de raça, o papel ostensivo do exército, o preconceito e a solidão imposta a ela (pelas viagens sucessivas de Euclides da Cunha, esse Ulisses geógrafo da unidade territorial)” (ESCOBAR, 2007, p. 117-118). Logo o contexto, ficcional num caso e histórico no outro, tem manifestas coincidências.

Por fim, reduzindo o ângulo de perspectiva, o autor adianta alguns traços de personalidade na sua Clitemnestra, caracterizada, na versão dramática, por um protagonismo que os acontecimentos reais lhe não conferiram. Do “segredo” que a envolveu na realidade, a ficção, com maior liberdade, vai trazê-la a primeiro plano. Na antecipação do seu projeto, Escobar pode reconhecer o incentivo que para ele constituiu esse silêncio: “Enfim, de Ana se sabe muito pouco, mas é ela evidentemente a nossa Clitemnestra, a mulher que afronta a República, e define seus atos e sentimentos” (ESCOBAR, 2007, p. 118).

⁴ Aliás, nem mesmo a menção explícita a Troia falta nesta Informação Preliminar, no paralelo manifesto entre a realidade brasileira do momento e a ficção helênica: “Canudos e todos os movimentos populares (esmagados pelo Exército) são a nossa Tróia” (ESCOBAR, 2007, p. 118).

É, portanto, uma nova “mulher de vontade máscula” (Ésquilo, *Agamémnon* 10-1) que o autor brasileiro pretende recriar. Por isso, nesta “Informação Preliminar”, o estabelecimento de alguns traços essenciais ao retrato da Clitemnestra brasileira torna-se relevante. De um modo curioso, que vai ter repercussão no texto dramático propriamente dito (e.g., p. 123), o fio condutor da vida de Ana é traçado pela sequência de apelidos que sucessivamente se colaram ao nome que em permanência a identifica, Ana: “Ana Ribeiro, sobrenome por parte de pai, Ana da Cunha, por parte de Euclides da Cunha, Ana de Assis, por parte do então tenente Dilermando, ou Ana Clitemnestra, como o autor prefere chamá-la...” (ESCOBAR, 2007, p. 118). Os sucessivos apelidos constroem as diferentes etapas da sua vida, responsáveis por fazerem dela, em última análise, um paradigma; mulher, na dependência constante do homem, do pai, do marido e do amante, até impor-se pela afirmação e vontade próprias, tal como a senhora de Micenas. Através desta sucessão de apelidos, o autor antecipa a transformação da mulher real em símbolo de emancipação feminina.

Mas, tal como na *Oresteia* esquiliana, a vida de Ana, e a ficção sobre ela criada, não ficaram por uma primeira etapa correspondente a *Agamémnon* (a primeira peça da trilogia de Ésquilo): o homicídio do marido. Uma tentativa de vingança surgiu anos mais tarde, levada a cabo por um novo Orestes, agora Euclides da Cunha Filho, que teve como desfecho, nos acontecimentos brasileiros, a sobrevivência da vítima e a morte do agressor. O enredo de *Coéforas* impunha-se, a Escobar, como inspirador para esse intuito de vingança, apesar do desvio que os acontecimentos, no Rio de Janeiro, seguiram. O alvo do jovem vingador não era, como no mito grego, a mãe, mas sim aquele que ele considerava o verdadeiro culpado pelo homicídio do pai, o amante. Como também o destino ditou que a vingança se frustrasse e acarretasse a morte do próprio vingador. As Erinias, deusas da vingança e inspiradoras de uma justiça retributiva, estiveram ausentes do drama brasileiro...

COMO PANO DE FUNDO, A HISTÓRIA

O fundamento real de *Ana Clitemnestra* assenta em dois pilares: a historicidade das personagens – Euclides da Cunha, sua mulher Ana da Cunha, e o amante (mais tarde seu segundo marido), Dilermando de Assis – e a do contexto em que se inserem, o dos movimentos republicanos no Brasil do final do séc. XIX e inícios do XX.

Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (1866-1909)⁵ mereceu um lugar de relevo na história da literatura brasileira. Natural do Rio de Janeiro, após uma formação técnica como engenheiro militar, enveredou por uma carreira jornalística e daí passou à criação literária. Foi com a publicação de *Os Sertões*, um título emblemático na sua produção (1902), que se consagrou como autor. Título esse que parecia vir harmonizar as duas perspetivas da sua atividade, por se tratar, em embrião, de reportagens feitas ao serviço do jornal *Estado de São Paulo*, a propósito do movimento de Canudos. A importância política – mas também literária – desta publicação mereceu a Chaves de Melo (1995, p. 1415) o apodo de “uma espécie de Bíblia da nacionalidade”. Porque foi a partir dela, e da sensibilização que criou sobre o abandono das populações sertanejas, que um movimento de reflexão se ergueu a propósito da questão da terra e do homem brasileiro. Por isso acrescenta ainda o mesmo estudioso: “Euclides da Cunha era homem de raro carácter, engenheiro competente, pesquisador infatigável, atento colecionador de palavras: com isso, sacudiu uma época *fin de siècle*, marcada pela acomodação e pela mediocridade” (MELO, 1995, p. 1416).

Desde jovem que a sua ideologia republicana se tornou manifesta e que alguns atos de rebeldia deram conta da profundidade das suas convicções.⁶ Tratava-se de pugnar pela instauração de um regime

⁵ Cf. Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa. I. Lisboa, Verbo, 1995: *s.u.*

⁶ Celebrizou o ainda jovem Euclides da Cunha a reação de insubordinação que teve na Escola Militar da Praia Vermelha; numa afirmação da sua ideologia republicana, lançou a espada aos pés do Ministro da Guerra, Tomás Coelho, durante a revista à

republicano no Brasil, que veio a consumir-se em 1889 com a deposição do rei D. Pedro II. De um império, o país passava a governar-se por um modelo republicano presidencialista, iniciando uma nova era na sua história. Uma parte da vida de Euclides da Cunha foi então vinculada ao serviço do exército brasileiro, sobretudo após a proclamação da República.

Se *Os Sertões* – um relato histórico-ficcional – constituíram um momento determinante na sua carreira de escritor, marcante foi também a participação que teve, como testemunha e repórter, ao serviço do jornal *Estado de São Paulo*,⁷ na Guerra de Canudos, um conflito de sertanejos da Bahia contra o exército brasileiro.⁸ Fica claro para Euclides da Cunha a legitimidade da luta, que nada mais era do que uma reivindicação por condições mínimas de sobrevivência e de uma maior justiça social; dessa experiência resultou matéria para o seu relato e justificação para o grande eco que veio a ter na opinião pública. Desse êxito fala a nomeação do seu autor para membro da Academia Brasileira de Letras (1903). Uma atividade

parada, o que levou à sua expulsão. A este episódio, Escobar faz várias menções, num elogio às convicções determinadas e corajosas de um cidadão promissor: “Quebrou o espadim sobre os joelhos e na frente do ministro da guerra do império” (ESCOBAR, 2007, p. 128; cf. p. 129).

⁷ Esta missão foi-lhe atribuída na sequência de dois artigos antes publicados, que intitulou “A nossa Vendaia” (cf. *Ana Clitemnestra*, p. 123), em que defendia ideais republicanos contra o que se sugeria como um movimento pro-monárquico, em Canudos.

⁸ Este foi um conflito (1896-1897) entre o exército brasileiro e uma comunidade sócio-religiosa dirigida por António Conselheiro, sediada em Canudos, uma povoação do interior do estado da Bahia. A rebelião de sertanejos foi desencadeada pelas dificuldades de sobrevivência colocadas por uma política agrícola improdutiva, fustigada por secas e responsável por uma pobreza permanente, a que o governo central respondia com indiferença. Perante o movimento popular, os grandes proprietários desencadearam, junto do recém-estabelecido governo republicano, uma reivindicação, apoiada em boatos de que os revoltosos de Canudos se preparavam para pôr em causa o governo republicano e para reinstaurar a monarquia. Perante estes rumores não comprovados, desencadeou-se uma série de campanhas militares que terminaram com a chacina de milhares de sertanejos e a destruição completa de Canudos.

jornalística e política intensa, acrescida de trabalho como engenheiro e geógrafo – o que desenvolveu também no norte do Brasil com vista à demarcação de fronteiras com o Perú (1904) –, obrigou-o a frequentes ausências ou absorveu-lhe o tempo e a atenção, distanciando-o da vida particular e familiar.

Por isso, o seu casamento com Ana Emília Ribeiro (1872-1951), filha do então major Sólon Ribeiro – um nome preponderante na proclamação da República –, resultou numa união fraturada e distante, que acabou com a infidelidade da esposa, então já mãe de dois filhos de uma união extraconjugal com o militar Dilermando de Assis, 16 anos mais jovem do que ela.⁹ Perante o adultério da mulher, Euclides tentou o homicídio do amante, mas acabou morto por ele (1909) num tiroteio que ficou publicamente conhecido por “Tragédia da Piedade”¹⁰. Este seria, no entanto, apenas o primeiro homicídio, a que a vingança tentada pelo filho da vítima, Euclides Cunha também de seu nome, anos mais tarde (1916), acrescentou a morte do próprio vingador ferido por Dilermando. Após a morte do marido, Ana veio a casar com o amante, de quem teve ainda mais cinco filhos. Por sua vez abandonada por Dilermando ao fim de duas décadas de casamento, retirou-se para a ilha de Paquetá, onde veio a morrer de cancro em 1951.

⁹ Com vista ao comentário sobre a ficção de Escobar, importa registar os filhos de Ana: cinco dentro do casamento com Euclides, entre eles uma filha (Eudóxia) e um filho com o mesmo nome do pai, Euclides; mais seis nascidos da relação e depois do casamento de Ana com Dilermando de Assis.

¹⁰ O impacto deste episódio, envolvendo figuras públicas e escândalo social, foi tema para ficção literária e para uma ópera – *Piedade* – composta por João Guilherme Ripper. Por sua vez a Rede Globo transmitiu a minissérie *Desejo* (1990), com Vera Fischer no papel de Ana, e Guilherme Fontes no de Dilermando.

A FICÇÃO

À laia de prólogo

Não é uma verdadeira tragédia e menos ainda uma trilogia o que resulta da reescrita de uma nova Clitemnestra por Escobar. Mas o modelo da *Oresteia* de Ésquilo é, apesar de todas as inovações, inconfundível. Uma estrutura em 24 Cenas, à partida obedecendo a regras distintas da convenção trágica grega, não esconde tonalidades paralelas com as componentes padronizadas pela tragédia. Há prólogo, há coro, há peripécia, há desfecho; e, se quisermos, há terror e piedade, os requisitos aristotélicos para uma criação bem sucedida. O tema inspirado nos acontecimentos que envolveram, no Brasil do início do séc. XX, a morte de Euclides da Cunha, marcados por duas etapas – de homicídio e vingança, dentro do círculo familiar – supunha uma afinidade incontornável com a narrativa das duas primeiras peças da *Oresteia: Agamémnon* e *Coéforas*. A que o autor, para consolidar a proximidade entre modelo e recriação, não deixou de acrescentar a citação de passos da sua fonte, fazendo ouvir palavras de Ésquilo na boca da sua protagonista.

A opção por uma abertura em *flashback*, colocando o seu público diante da morte iminente da “velha Ana”, das alucinações que a atormentam face a temíveis inimigos ou vingadores, corresponde à inversão da cadência esquiliana. A narrativa dramática de Escobar antecipa, de modo particularmente original, *Coéforas* a *Agamémnon*.

Uma rubrica de cena – “são curiosos que observam ‘a velha Ana’ sendo levada nas ruas, carregada, para um hospital” (ESCOBAR, 2007, p. 120; cf. p. 121) – coloca os espectadores/leitores diante de um quadro de falência física a que uma encenação acentua os traços: “Ana de camisola branca e sob um forte luar é levada pelas suas filhas para o Hospital Central do Exército” (ESCOBAR, 2007, p. 120) . O espectro da morte ergue-se diante da nova Clitemnestra, como diante de cada um de nós, “os curiosos” dentro e fora da cena; e, no entanto, há ainda um espaço entre morte e vida, para que a esposa – criminosa ou vítima – se dê a conhecer.

Ora são justamente “os curiosos”, chamados a comentar, dentro de cena, o quadro a que assistem, que desempenham, em sucessivos diálogos, a missão esperada de um prólogo: a de antecipar acontecimentos, criar expectativas e sublinhar motivos, orientar, numa palavra, o auditório para tópicos em geral conhecidos, mas que integram, no drama do momento, certas inovações. Para que as diferentes perspectivas na leitura dos acontecimentos sobressaíam, os comentadores em diálogo revestem diversas identidades – duas mulheres primeiro, pela afinidade de género que têm com a protagonista; um casal, homem e mulher, depois, pelo contraste que se espera das suas interpretações; dois militares a seguir, detentores de uma mentalidade particular e afins com a vítima e o assassino; as filhas, por fim, ou seja, o círculo familiar, com uma visão tendencialmente mais sentimental ou afetuosa. No seu somatório, constituem o que poderíamos chamar ‘a opinião pública’, naturalmente heterogénea, sobre um episódio carregado de tensões e controvérsias que parece chegar ao fim. A maleabilidade do mito está, como sempre, subjacente à pluralidade de leituras a que o episódio poderá ser sujeito.

Basta uma citação curta do diálogo entre as duas Mulheres, para perceber como, num estilo minimalista, alguns alicerces convencionais são estabelecidos para a história:

Mulher 1 – Já foi bonita.

Mulher 2 – Bonita e assassina.

Mulher 1 – Não foi ela.

Mulher 2 – Mas foi por causa dela. (ESCOBAR, 2007, p. 120)

Como Clitemnestra, Ana tem como primeira credencial a beleza (cf. p. 121, “uma das mulheres mais bonitas do Rio de Janeiro”), a que se junta o episódio central da sua vida, o homicídio do marido. Não se trata de tópicos avulso, mas de um encadeamento que a convenção antiga deixava manifesto: formosura, como símbolo de erotismo e causa de desastre ou violência, ou não fosse Clitemnestra irmã da ‘bela Helena’, a causadora do confronto paradigmático em Troia. Ao mesmo tempo, Escobar deixa clara uma outra opção fundamental, a da atribuição de responsabilidades aos amantes sobre a morte do marido: se o autor material é, no caso brasileiro,

Dilermundo / Egisto, Ana Clitemnestra parece assumir, na ficção, a autoria moral, condição para a trazer a primeiro plano na ‘tragédia’.

Se não houve unanimidade na leitura das duas Mulheres, menos ainda ela existe na interpretação de um casal. Mulher embora e idosa, é mesmo assim a Velha quem pronuncia reprovações mais cáusticas:

Velha – (...) Elas levam uma mulher. Não é Ana de Assis, a velhinha?

Velho – Não, é Ana Ribeiro. A filha do general Sólon.

Velha – É a mesma coisa. Ana Ribeiro, Ana da Cunha e Ana de Assis. (...) Depois do que aconteceu vive escondida. (...) A cidade inteira a odeia. Todos sabem que ela é culpada. (...) Euclides da Cunha e o filho morreram por culpa dela. (ESCOBAR, 2007, p. 120-121)

A tónica volta-se agora para o trajeto de vida subjacente aos sucessivos apelidos de Ana: antes de mais para a sua origem distinta – aristocrata, no caso de Clitemnestra –, para a reclusão e o temor, que são expressão da culpa e do remorso. Antes que a cidade inteira lhe aponte o dedo, já Ana se condenou no tribunal da sua consciência. O paralelo com Ésquilo impõe-se novamente. Em *Coéforas*, a regra “ao culpado o castigo” (123, 312-3) tem de cumprir-se. E mesmo se Clitemnestra aparece investida no poder e responsável por um regime de terror (55-7, 302-4, 973-4), a sua segurança denuncia debilidades. À distância, sem se expor fora do palácio nem se aproximar do túmulo do marido,¹¹ a rainha envia oferendas propiciatórias e tenta reparar a omissão de outrora. A mulher teme pela vida, a rainha teme por um poder que detém contra a justiça e que as suas vítimas reclamam (32-42). Com a perda de segurança que o crime trouxe à sua vida, Clitemnestra passou a cultivar um pavor que a tornou vulnerável e, por isso, mais feminina. Deuses e mortais fazem ouvir a reprovação e exigem castigo: da mulher que ousou matar um rei que era também o seu

¹¹ O temor da reprovação pública é um traço comum em todos os tratamentos trágicos de Clitemnestra; cf. Sófocles, *Electra* 516-22, Eurípides, *Electra* 29-30, 643-4, 1013-5, 1036-40.

marido e o deixou privado das homenagens devidas (cf. Eurípides, *Electra* 323-5, 510); da mãe, que priva os filhos dos seus legítimos direitos.

Aos dois militares interessa sobretudo a execução do crime - quem disparou o tiro -, ainda que, sobre Ana, tenham também opiniões díspares:

Militar 1 – É uma mulher de fibra.

Militar 2 – É uma puta. Mulher de dois homens.

Militar 1 – Seu último marido foi general.

Militar 2 – E daí? A culpa não é dele.

Militar 1 – É de quem então? Ouça aqui. Esta mulher nunca disparou um tiro.

Militar 2 – E precisava?

Militar 1 – Eu não disse que precisava. Eu estou dizendo que ele foi ele que atirou. (ESCOBAR, 2007, p. 121)

Um fator relevante se junta agora aos pressupostos da ação. Mais profunda do que a paixão e suas consequências é a personalidade de Ana Clitemnestra, “mulher de fibra”, uma mulher fora do seu tempo, inconformada com a etiqueta social a que está sujeita e capaz de determinar a sua própria vida. Se não foi dela o golpe que vitimou Euclides, de que a rainha esquiliana reivindicava na totalidade a autoria, pelo menos a sua vontade firme transparece como a motivadora de um disparo, a que Dilermando apenas emprestou a pontaria certa de um militar. De distante e silenciada, a mulher vai-se revelando na sua verdadeira identidade.

Por fim, do comentário entre as filhas ressalta não o ódio das vingadoras, mas a solidariedade pela mãe na hora derradeira que se vizinha. *Electra* e os seus ressentimentos estão ausentes da versão brasileira. A preocupação com a urgência de chegar ao destino, o hospital, como último recurso de salvação, empenha todas elas, resistentes à animosidade latente nos que as cercam, mas animadas por uma última recomendação que recordam da mãe debilitada: “Ela detesta que chorem perto...” (ESCOBAR, 2007, p. 121).

Dentro do texto, esta cena proémica tem função equivalente à que a “Informação Preambular” tinha adiantado: quais são, do mito, as linhas de

força que a velha história dos senhores de Micenas comportava, e qual a leitura que realidade e ficção, no caso brasileiro, sugerem.

A Cena 2, uma espécie de *kommós* – um diálogo entre coro e personagem – complementa o contexto já esboçado. O cenário é o de uma cama de hospital, em que “Ana dorme agitada e é agora uma velha, porém vital e ágil” (ESCOBAR, 2007, p. 122). Ao seu lado, pairam como sombras os velhos da República, que constituem o coro. Com a sua intervenção, a tonalidade política incrementa-se na peça. As suas palavras de elogio à República, de empenho revolucionário, têm o condão de tornar presente a vítima, do mesmo modo que, em *Coéforas*, o coro de cativas, no célebre *kommós* que envolve Electra e Orestes, procura despertar o espírito de Agamémnon como cúmplice solidário na hora da desforra. Com palavras que se adivinham como citações de *Os Sertões*, Euclides da Cunha faz-se ouvir na sua dignidade de revolucionário e patriota, como um outro vencedor de uma campanha digna de Troia. Para o correligionário vai a adesão do coro, para Ana o dedo apontado numa condenação contra aquela que eliminou um grande homem, não apenas um marido.

Ana, que desperta – enquanto o coro se silencia por não haver entre eles diálogo possível –, tem por sua vez oportunidade de se expor como é, acima de todas as que são as possíveis opiniões a seu respeito. A sua habitual determinação, de mulher forte e sedutora – “Eu sou o que sou. Eu, Ana de Assis, Ana Clitemnestra para os entendidos, eu sou o que escolhi viver, eu, Ana. Minha boca tem todos os palavrões do mundo, para o poder e os homens e minhas coxas ainda brilham” (ESCOBAR, 2007, p. 123) – sobrevive ainda apesar do terror que lhe causam os inimigos – os cidadãos e a morte. Sobretudo um sentimento sobrevive nela com força maior: o ódio ao homem (“o macho é muito canalha para ser o meu cercado” (ESCOBAR, 2007, p. 124; cf. p. 132), que se foi instalando numa mulher que crescia para além dos limites da sua condição: “Eu era uma mulher como são todas as mulheres do mundo e talvez menos. (...) Depois cresci como uma bola de fogo, como uma bola, como um pôr-do-sol” (ESCOBAR, 2007, p. 124).

Mas já a alucinação a domina, uma reação repetida numa paciente que Médico e Enfermeira tentam apaziguar. De novo o modelo grego ressalta com a referência ao sonho, também ele veículo de agitação e

percepção da morte (*Coéforas* 22-3); Clitemnestra, debilitada pelo crime e pelo remorso, apavorada pelo temor da vingança, reage com aparato à visão nocturna: lança gritos de horror (*Coéforas* 34-35, 535), acorda e salta do leito, procura afogar na luminosidade das tochas o efeito devastador da visão oculta nas trevas e calar as ameaças do além com oferendas (523, 525, 535-537). Tal como o sonho, a alucinação de Ana, com sintomas semelhantes, é reveladora; apenas o motivo do pesadelo é distinto: o da Clitemnestra grega inspirado pela maternidade, próprio de um momento em que o matricídio vingativo se prepara; o de Ana de sentido político, sendo a ideologia republicana e o que ela representa sobre o primeiro marido morto o que a tormenta como um inimigo detestado. É dessa alucinação que sai o *flashback*, o regresso ao passado, a memória do homicídio, que repõe a ação no seu ponto de partida. Um retoque na pintura do rosto elimina a brancura da morte, antes tão sublinhada, e devolve ao rosto de Clitemnestra o tom da vida, e sobretudo o coquetismo muito feminino que foi sempre sua característica. O modelo literário deixa, então, de ser *Coéforas* para se voltar para *Agamémnon*.

Jogo de presságios

Recuamos no tempo, com a casa do general Sólon Ribeiro como cenário, para o primeiro encontro que uniu o par Ana/Euclides. Esse, que foi um encontro logo seguido de casamento, cobriu-se da tragicidade dos presságios, ao mesmo tempo que o perfil dos dois agentes de um destino ganhava consistência. Tudo se passa na peça de Escobar, em ritmo de verdadeira tragédia, “num só dia”, dia, no entanto, marcado por alguma força superior a ditar a precipitação dos acontecimentos.

Ana gozava ainda, nessa manhã, do sucesso que tivera na véspera, no teatro da Escola, com a sua representação do papel da Clitemnestra esquiliana. Não era a primeira vez que o assumia, mas agora os seus amigos reconheceram nele uma vibração excepcional: “melhor do que no ano passado” (ESCOBAR, 2007, p. 127), “ela era grega e fui eu quem a representou no colégio. Não uma, nem duas, mas muitas vezes” (ESCOBAR, 2007, p. 145). Do seu papel, a tirada que reservava como preferida era

climática: aquele momento em que os gritos de Agamémnon se faziam ouvir de dentro do palácio, seguidos do discurso da assassina, a esposa que debita sobre o cadáver da vítima o ódio oculto, e que lhe preparou, sob palavras de amor e lealdade, o golpe mortal (*Agamémnon* 1372-94; Escobar p. 126-127).¹² E é ainda em trajos requintados e com as palavras de Clitemnestra nos lábios que Ana desce a escada, para vir conhecer um convidado para o almoço, Euclides da Cunha, amigo e correligionário do seu pai.

Sobre Euclides, as palavras com que a mãe lho anuncia não são discretas; é um “herói”, que dizem “um homem de verdade” (ESCOBAR, 2007, p. 128), já coberto de fama pelo ato de rebeldia com que assumiu os seus ideais de republicano na Escola Militar (cf. p. 129). No seu entusiasmo maternal, a mãe de Ana prepara uma união carregada de simbolismo: da atriz que vibra no papel de Clitemnestra, com o herói, envolvido numa campanha prestes a impor-se como reformadora de um país. Se a récita de versos do *Agamémnon* é pressaga, do lado de Ana, não o é menos a conversa breve que, em simultâneo, Sólon e Euclides trocam na sala, antes que se ouçam brados anunciadores da vitória da República. A cumplicidade ideológica que os liga permite confidências; e é assim que Euclides debita o que são, por enquanto, as suas ambições de futuro: viajar pelo Brasil, intervir na reunião e mobilização das suas gentes, e escrever sobre essa causa (ESCOBAR, 2007, p. 130), numa intromissão clara na personagem da realidade da figura.

Esta aproximação célere que forças exteriores patrocinam – não os deuses, mas os pais de Ana, no seu propósito de encontrarem para a

¹² O texto é, com pequenas alterações que poderão justificar-se pela edição usada, uma tradução da peça esquiliana. A cena é fulcral. Abatidos, manchados de sangue, jazem os dois cadáveres, o do conquistador de Troia e o da cativa troiana, Cassandra, a sua favorita. Poderosa, dominando a cena, ergue-se por trás deles a fúria assassina, uma Clitemnestra firme, brandindo na mão a arma do crime. A longa *rhesis* que então pronuncia tem a mesma crueza do gesto e traz até nós a revelação total de uma alma dominada pelo ódio.

herdeira o pretendente adequado –, conhece o seu momento decisivo com o encontro dos que são já ‘os noivos’. Ao que parece constituir uma profecia nas palavras de Euclides, junta-se a inevitável cegueira com que o ser humano responde ao desafio. ‘O herói’ sabe grego, conhece a cultura helénica, identifica nas palavras que Ana repete a voz de Clitemnestra, percebe inconscientemente qual o papel que lhe cabe no episódio – o de “Agamémnon” (ESCOBAR, 2007, p. 131). E apesar disso não recua, é com entusiasmo que se lança na aventura, juntando ao que seria uma imposição do destino a sua vontade.¹³ A cegueira de Ana é mais profunda, porque do papel que representa nada sabe; da guerra de Troia nunca ouviu falar, os contornos da história que recita desconhece-os; e, no entanto, vibra e identifica-se com a heroína dos seus sonhos de uma forma íntima e puramente intuitiva.

A culpa de ‘Agamémnon’

A preparar a morte do vencedor de Troia – a cena central do *Agamémnon* –, Ésquilo vai construindo uma sequência de delitos que de alguma forma legitimem o homicídio para além de um vulgar crime de uma mulher adúltera contra um marido indesejado. São, de vários tipos, essas

¹³ Está implícito um conceito que ecoa em célebres palavras de Ésquilo (*Persas* 742): “Quando um mortal se aplica na sua perda, a divindade colabora”. Por outro lado, Euclides parece confrontar-se com o destino e, de certa forma, experimentar o habitual dilema trágico, o da escolha entre ficar e partir. Ao escolher entre o que lhe parecia um dever de honra militar, que o obrigava a prosseguir a campanha, e os seus deveres de homem e de pai, que lhe exigiam a proteção da filha, o rei de Micenas preferiu sacrificar Ifigénia, talvez porque uma ambição maior que todas as considerações familiares lho ditasse. À sua medida, Euclides é colocado, pelos apelos e lágrimas de Ana, perante escolha equivalente: entre os ideais republicanos, que o obrigam a partir, e os deveres de marido e pai, que lhe aconselhariam ficar. Alguma tragicidade impende, portanto, sobre a sua figura. Esta é uma das discussões fundamentais na interpretação da peça esquiliana: a da efetiva liberdade de escolha de Agamémnon e, em consequência, a da sua responsabilidade ou culpa. Sobre o assunto, cf. Kitto, 1959, p. 1-38; Lesky, 1991, p. 13-23; Lloyd-Jones, 1991, p. 57-72.

transgressões. Ambição e impiedade, na forma genocida como o vencedor desmantelou Troia, sujeitam o Atrida ao desagrado dos deuses, de quem nem altares nem templos foram poupados (*Agamémnon* 320-50, 503-680, 810-54). O adultério patente, na presença de Cassandra como sua cativa de guerra (783-809), desafia, no terreno doméstico, a ira da esposa legítima. Depois a maternidade de Clitemnestra, que o marido não respeita; o sacrifício de Ifigênia carrega, portanto, de horror e ódio a relação entre o casal (218-27). Por fim, até a própria genética, a pertença a uma família em que os crimes se repetem de geração em geração funciona de fatalidade sobre o destino de Agamémnon (1090-7). Logo o que está em causa, na primeira peça da *Oresteia*, é não uma, mas um cúmulo de causas, pessoais, familiares e públicas, que de certa forma justificam a morte do vencedor de Troia às mãos da mulher. Mas, como contexto abrangente de todas estas circunstâncias, está a indiferença, por uma esposa que afinal Agamémnon desconhece e menospreza, e a ausência e solidão a que a vota. Escobar reduz todas estas motivações a duas apenas – abandono e indiferença, e omissão no exercício da paternidade -, que ganham, esbatidas todas as demais, uma prioridade superlativa. Também por esta forma o episódio se aproxima do quadro real.

A simultaneidade de tempos, que associa a instauração festiva da República com as sombras que se vão instalando na vida doméstica do casal, repõe o paralelo também sensível na tragédia entre público e privado. No mesmo dia em que as ruas são lavadas, as casas pintadas, as árvores podadas, para celebrar a renovação política que se respira, Ana está grávida, ponto de partida para uma nova etapa na sua vida. Na mesma medida em que Euclides se envolve nos sucessos públicos e se prepara para viajar mais uma vez, o tédio e a solidão de Ana vão-se convertendo em desespero: “cansei-me de esperar” (ESCOBAR, 2007, p. 133). A liberdade que a regra social concede ao homem – “Os homens sabem o que fazer. Eles têm uma vida independente” (ESCOBAR, 2007, p. 133) – contrasta com a reclusão inútil com que brinda a condição feminina – “Estou cansada de me mudar e de morar sozinha”, “Euclides nunca está em casa. Nunca me viram com ele” (ESCOBAR, 2007, p. 134). E é assim que um filho nasce na ausência do pai que, se não é um filicida – como o Agamémnon sacrificador de Ifigênia –, é

pelo menos alguém que dá azo a que os filhos se constituam como fator de conflito na existência do casal. Se amor houve, foi fugidio e sem a solidez suficiente para se confrontar com o atrativo da causa social que a República representa. Sob este ponto de vista, do conflito de géneros, a realidade dos primeiros anos do séc. XX brasileiro não se distanciava muito da retratada pelo mito troiano, ou da que a Atenas clássica conheceu. Por isso, uma aproximação de Euclides com Ulisses ou Agamémnon se impõe naturalmente, sublinhando afinidades entre modelo e recriação. De ambos, o epíteto comum é “esperados”, porque ausentes e responsáveis por longas ruturas conjugais (ESCOBAR, 2007, p. 139). Penélope e Clitemnestra são por eles abandonadas à proteção dos muros de palácios, do mesmo modo que Euclides procura transformar a casa em fortaleza, com a construção de paredes que atrofiam e sufocam o quotidiano da mulher condenada a esperar (ESCOBAR, 2007, p. 139-140).

Os protestos contra a decadência da sua vida e a perda de ânimo que a inércia e a solidão acarretam, reduzindo-a a uma espécie de máquina reprodutiva – “Estou parada nesta casa e minha barriga está cheia de filhos. Euclides, eu quero desistir de tudo” (ESCOBAR, 2007, p. 136) –, são o estímulo para a fase seguinte: a da traição. As razões que a movem talvez se inspirem no discurso de saudação com que Clitemnestra acolhe o marido que regressa da guerra; protestos de amor e fidelidade, a que se associam memórias de angústia e insegurança, durante os longos tempos de solidão (*Agamémnon* 855-76). Este é o primeiro golpe apontado à honra e dignidade máscula de Euclides.

Como um passo decisivo na ação, o adultério é cercado de pormenores sobre que vale a pena atentar, como se sociedade e natureza se unissem para estimular ou justificar a determinação de Ana Clitemnestra. Por ironia, Euclides é o primeiro agente da mudança, porque tudo se passa a partir de decisões suas: quando viaja com a mulher criando condições para uma violação imprevista, por um desconhecido na clareira de um bosque, que serviu não para magoar a dignidade feminina, mas para estimular impulsos e desejos – ao despir as roupas da formalidade, a verdadeira Ana despertou e renasceu; ou quando na sua casa recebe camaradas de armas, colocando diante da esposa abandonada a própria sedução. O contexto é

também expressivo; a relação impetuosa que une Ana ao desconhecido mobiliza em sua volta a natureza (*physis*), como moldura cúmplice de um ato de sexo que escapa às convenções impostas pelo *nomos*, ou a intimidade da casa patrocina aproximações imprudentes no que parecia ser um bastião defensivo. Por fim, outras cumplicidades se mobilizam, a das duas Tias, no papel de verdadeiras Amas de tragédia, prontas a ceder nas regras morais da convenção em nome da sobrevivência afetiva de uma mulher carente e apaixonada. Mais do que patrocinarem um amor culpado, elas passam a ser, em Escobar, o estímulo para o desencadear de uma paixão, sublinhando todos os encantos de um galã. São, por isso, as dignas projeções das Amas trágicas, sobretudo a da Fedra euripidiana, dispostas a abalar escrúpulos e pruridos morais em nome da felicidade de quem amam.¹⁴ E felicitam-se pelo que entendem como o sucesso da sua intervenção: “Ele se pôs como um anjo-jardineiro no coração de Ana” (ESCOBAR, 2007, p. 146). Mas como na tragédia, as boas intenções das Amas são somente contributos para a derrocada final.

É no topo desta linha ascendente de ausências e cumplicidades que o delito de adultério com o cadete se consuma. Na urgência do parto de mais um filho seu com Euclides, Ana é auxiliada por uma visita de acaso, do jovem, bonito, atraente e seduzido pelos seus encantos: Dilermando. É ele quem, numa hora crucial, desempenha o papel de marido e pai. Sem que ao quadro falte o patrocínio da natureza, Ana franqueia o corpo à invasão de um estranho, que, desta vez, oferece muito mais do que uma relação de

¹⁴ A Ama é uma personagem a que a tragédia grega nos habituou, sobretudo pela mão de Eurípides, que fez das Amas de Medeia e Fedra figuras inesquecíveis do seu teatro. Ligadas, pela função que desempenham, à senhora da casa, conhecedoras da sua intimidade de que são confidentes, ei-las dispostas a ultrapassar princípios e reservas em nome da felicidade ou bem-estar das suas protegidas. É o caso muito particular – e próximo do das Tias de Ana – da Ama de Fedra, no *Hipólito* de Eurípides. Consciente da paixão, adúltera e incestuosa, que ameaça a saúde da rainha rendida aos encantos do enteado, a Ama aconselha o adultério e adianta-se mesmo a declarar, a um jovem inconsciente do mal que provoca, a paixão da madrasta. Cf. Silva, 2005, p. 167-193.

acaso. Oferece paixão, satisfação sexual e, de algum modo, também afetiva, mas suscita, da sociedade que os cerca, reprovação. As circunstâncias oneram o peso do adultério, com as consequências coletivas de um ato que extravasa o nível estrito do familiar. Este tipo de comportamento é desmoralizante para os combatentes de excelência, e penalizante para os interesses da cidade. A honra dos valentes, afastados no cenário de guerra, é posta em causa por outros homens, que ousam trocar o serviço honroso em nome da pátria pela cobardia confortável da retaguarda; neste terreno, de um relaxamento inútil e condenável, permitem-se ainda a invasão das casas e a corrupção das esposas dos heróis que partiram. Foi assim Egisto, como agora Dilermando.

Triunfo e morte do vencedor

Neste que é o momento climático, os ecos esquilianos, voltam a impor-se. Para os sucessos da campanha não se necessita desta vez de um Mensageiro que os relate e se antecipe a reclamar o aplauso para o vencedor (*Agamémnon* 503-37). Escobar transporta-nos para o terreno da refrega e permite que leitores e espectadores assistam, em direto, aos sucessos em Canudos; um Menino, empoleirado numa cadeira, faz o relato do que vê à distância, numa espécie de desafio à tradicional *teichoscopia*.¹⁵ Não falta, no recontro, a violência genocida de que a guerra sempre é cenário.¹⁶ Mas

¹⁵ Este é um recurso – “observação do cimo das muralhas” -, utilizado desde a épica e com presença também na tragédia, para a descrição do avanço de um exército invasor. Os dois modelos emblemáticos desta técnica são a observação de Helena e Príamo do exército dos Aqueus, do alto das muralhas de Troia (*Iliada* 3.161-244), e a de Antígona e do Pedagogo, sobre os muros de Tebas, invadida por Polínicês na reivindicação dos seus direitos de herdeiro de Édipo (Eurípides, *Fenícias* 87-195).

¹⁶ “Canudos não se rendeu. Resistiu até ao esgotamento completo. Canudos caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram seus últimos defensores. Eram quatro apenas: um velho, dois homens e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5000 soldados” (168).

faltam as galas do herói, porque Euclides da Cunha não combateu, esteve ausente da luta, não por estar ferido, mas sim doente.

A proclamação de um Participante do Coro – “Ana, Euclides está voltando. Tróia caiu” (ESCOBAR, 2007, p. 153) – anuncia o regresso do ‘herói’, colocando-o em paralelo com a entrada triunfante do Agamémnon esquiliano. No entanto, as divergências são notórias. Na primeira tragédia da *Oresteia*, Clitemnestra assume, por inteiro e com entusiasmo, os preparativos do triunfo; que a recepção seja ao nível do Atrida e de um marido respeitado (600-1). A partir deste momento instala-se o cinismo; ‘o marido respeitado’ cabe mal a um Agamémnon, que nem é respeitado nem merecedor desse respeito; como a Clitemnestra cabe mal a legenda de ‘esposa fiel’ (606), que franqueia as portas da casa ao senhor que regressa. Por seu lado, os velhos de Argos, que compõem o coro, não corporizam um sentimento de aplauso unânime na cidade; haverá, em redor do vencedor, sorrisos forçados, daqueles para quem o sucesso teve um preço exagerado (790-4). Egisto, o amante, está ausente para que o palco caiba, por inteiro, aos ardis da rainha. A púrpura é lançada aos pés do vencedor, expressão simultânea de sucesso e de morte, como a legenda proferida por Clitemnestra cnicamente exprime (910-1): “que sob os seus pés se estenda um tapete de púrpura, por onde a um domicílio insuspeitado o conduza a Justiça”.

Na versão brasileira, o momento obedece a um outro propósito. Na iminência da chegada do marido, rodeado de sinais de sucesso – “Ele está vindo, Ana. E traz despojos de guerra, como Agamenon. Uma fileira de cabeças mestiças” (ESCOBAR, 2007, p. 153)¹⁷ – mulher e amante estão presentes, para enfrentarem juntos, com reações opostas, a dificuldade da circunstância. Ana preserva, de Clitemnestra, uma maior determinação: “Não tenho mais nada a ver com ele” (ESCOBAR, 2007, p. 153), é o seu

¹⁷ Naturalmente a imagem de Agamémnon sobre o carro do triunfo, ladeado por Cassandra como símbolo dos despojos de guerra, está subjacente a este testemunho (*Agamémnon* 810-54, 950-7).

brado de uma independência determinada; Dilermando respira a mesma cobardia de Egisto, delegando em Ana a condução do momento; ela mesma lhe reconhece a fragilidade: “Não pense, não fale. Eu falarei e pensarei por você” (ESCOBAR, 2007, p. 153).

Um último encontro de amor, e Euclides aproxima-se; “Este quadro lembra – na forma – a chegada de Agamémnon” (ESCOBAR, 2007, p. 156), esclarece uma rubrica de cena. É de noite, uma noite estrelada e límpida, como aquela que rodeia a abertura de *Agamémnon*, a anunciar boas notícias: “É como a tragédia “Agamenon” de Sófocles (*sic*), mas é também como Ana, a República e Euclides da Cunha” (ESCOBAR, 2007, p. 156-157). Não falta a “poeira”, a sugerir o carro que se aproxima, nem o troféu, em vez da cativa, a cabeça degolada de António Conselheiro, o chefe dos revoltosos de Canudos. “Euclides da Cunha se aproxima numeroso e sozinho”. Soam, ao longe, hinos e saudações aos vencedores. Mas o confronto entre marido e mulher não existe, apaga-se por trás da ausência, porque Ana se transferiu para a casa do amante.

O homicídio vai, portanto, decorrer noutro cenário: o da casa que Dilermando há pouco alugou no bairro da Piedade. Sobre o modelo grego impõe-se, neste caso, a realidade do crime ocorrido no Rio de Janeiro. Protagonizam-no os elementos masculinos da história: Euclides, o marido ofendido que decide eliminar o amante, e Dilermando que, apesar de ferido, reage e mata o invasor da sua casa.

A VINGANÇA

Numa peça que começara com a decadência de uma mulher culpada, que a morte já rodeia, a construção de uma vingança, que se foca também no cúmplice do crime, vai sendo cuidadosamente construída.¹⁸ Esta

¹⁸ No tema da vingança está pressuposta a gravidade com que o adultério era olhado na Antiguidade, como também no Brasil dos inícios do séc. XX. Assim o comprova, na Atenas clássica, a tolerância legalmente estabelecida para com o vingador; cf.

componente segue, como vimos, a realidade do escândalo que envolveu a morte de Euclides da Cunha, em pleno Rio de Janeiro. Um tal acto mobiliza as atenções das diversas testemunhas e colhe um coro unânime de reprovações; desde logo de alguns dos familiares mais próximos, mas também de conhecidos e companheiros de armas.

Por um processo que se vai revelando com maior nitidez, Escobar elabora também os trâmites da vingança. Atende, em primeiro lugar, à origem da revolta que se vai desenvolvendo no âmbito familiar. “*Num canto, um menino toca um instrumento de sopro*” (ESCOBAR, 2007, p. 134; cf. p. 146), como uma testemunha viva, ainda que aparentemente indiferente, às crises e delitos que se vão desenrolando sob os seus olhos de criança. A sua presença vai, passo a passo, ganhando mais relevo: “O menino toca o instrumento de sopro *em plano destacado...*” (ESCOBAR, 2007, p. 144; cf. p. 166). Até ao momento em que a sua identidade o traz a um primeiro plano: “É meu filho Euclides. O mesmo nome do seu pai” (ESCOBAR, 2007, p. 145). O novo Orestes entra, neste momento, em força na história. Depois de declarado o parentesco que o une ao senhor da casa, o seu papel, até aí ambíguo, ganha relevo no acolhimento do pai que regressa: “O menino, filho de Ana, *se destaca* e toca seu instrumento de sopro” (ESCOBAR, 2007, p. 155). É interessante a inovação introduzida por Escobar: Orestes não está, como na tradição grega em geral, ausente de casa, no exílio, por circunstâncias que variam – como refúgio contra possível rebelião em Micenas na ausência do rei (*Agamémnon* 877-86), ou como proteção contra uma mãe assassina e o seu cúmplice (Sófocles, *Electra* 11-4); na versão brasileira mantém-se presente, assiste às alterações que se vão sucedendo em casa, e vai construindo, inconscientemente – porque se trata de uma criança em crescimento – motivações e impulsos para o ato que será

Demóstenes 23.53: “quem ... encontrar alguém na cama com a mulher, a mãe, a irmã, a filha ou uma concubina que mantenha para efeitos de procriação de descendência, não deve sofrer pena de exílio, mesmo que tenha cometido homicídio”; cf. Lísias 1, Aristóteles, *Constituição dos Atenenses* 57.3.

levado a cometer. O filho volta, na versão brasileira, a ocupar o papel do vingador, ainda que o matricídio – um crime limite e central no evoluir da *Oresteia* - não seja nunca encarado como uma imposição divina e humana em *Ana Clitemnestra*. O alvo da desforra é, agora, apenas o autor material do homicídio de Euclides, Dilermando.

Além da criança, outras testemunhas se associam a uma reprovação implícita ao adultério que se vai consolidando. “Vigiar” passa a ser uma palavra dominante, no receio crescente em Ana pela hostilidade que a cerca: “Eles nos vigiam. (...) Euclides os trouxe para cá, mas não é tudo. Na praça em frente ficam alguns homens nos olhando. Eles vigiam” (ESCOBAR, 2007, p. 144). Como se de um coro de fiéis se tratasse, o cerco estende-se à comunidade a quem é conferida procuração nos interesses de Euclides. Na sua ausência prolongada, eles ali estão atentos aos que as paredes da casa escondem. A insistência na ideia de ‘vigilância’ parece impor uma relação com a figura – secundária no *Agamémnon* – do “Vigia” a quem está conferido o monólogo de abertura. Mas, mesmo vestindo a pele de um simples servo, este Vigia desempenha com muita eficácia o papel que compete ao tipo de personagem que representa. Como Vigia que durante a noite prossegue a sua missão, o servo mantém-se insone sobre o único leito que lhe está acessível, o telhado do palácio real. Como um cão de guarda, agachado no seu posto de observação, o homem é a imagem da persistência e da lealdade. Vários fantasmas o atormentam: a ausência do senhor, a autoridade temível de uma mulher de vontade máscula, a desordem surda que reina na casa. As suas apreensões ou suspeitas exprimem-se em termos que continuariam válidos para os novos vigilantes, em redor da casa de Ana (*Agamémnon* 36-8): “Nada mais digo. Um boi enorme pesa-me na língua. Esta casa, se lhe fosse dada voz, falaria com toda a clareza”.

Por fim, do círculo de amigos sai um último depoimento, igualmente decisivo. Veio de um relacionamento social – “Ontem no chá na casa do coronel Júlio, estava um homem. Aquele escritor” (ESCOBAR, 2007, p. 144) – e ocorreu quando o nome de Euclides, por casualidade, caía na conversa. Foi então que a semelhança flagrante entre Ana e Clitemnestra se repetiu, rememorando os velhos tempos da representação no Colégio, perante o

reparo desse vago conhecido (145): “Não existe um rosto para Clitemnestra, mas é certamente com ela que você se parece” (ESCOBAR, 2007, p. 144).

Pouco a pouco preparada, latente nos gestos e reparos dos que presenciam os acontecimentos, a vingança vai-se impor no próprio terreno do crime. O novo Orestes, Euclides da Cunha Filho, uma criança ainda, cumpre o seu destino perante o cadáver do pai e o homicida que ainda sustenta nas mãos o revólver. Ele próprio armado, ameaça de morte Dilermando e apenas uma pontaria hesitante o impede de consumir a vingança. A retribuição, a justiça taliônica de eras pré-civilizacionais, reproduz-se através de um menino que o destino preparou para cumprir esse papel, como a tradição do ato de Orestes também sugeria. Dilermando, um atirador de excelência, hesita perante a criança; e é aqui que Ana depõe o impulso de maternidade, para estimular o amante à legítima defesa. Nas palavras que então pronuncia está expressa a confissão da sua culpa: “Ele não é meu filho. Meus filhos são os teus filhos. Viu? Ele disparou. Ou é ele ou somos nós, idiota” (ESCOBAR, 2007, p. 168). Não há, para o vingador, dilema nem julgamento: ele cai simplesmente, tal como o pai cuja honra queria limpar.

Consumado o crime, Ana tem, como Clitemnestra, a sua *rthesis* de triunfo. Não perante os cadáveres das vítimas; esses, quer afastá-los da sua vista. Mas o júbilo com que vira a página acabada de viver ecoa o triunfo da senhora de Micenas (*Agamémnon* 1372-1406). É profundo o seu sentimento de missão cumprida. Toda a atenção se lhe concentra em si mesma, no sentido do seu ato, “a minha pilhagem no mundo dos homens. É a minha liberdade e o meu gozo” (ESCOBAR, 2007, p. 170). O futuro rasga-se-lhe sem sombras, numa distribuição de papéis tão conveniente ao seu projeto de vida: “Eu, Ana Clitemnestra, para inventar a mulher e com Dilermando de Assis para disparar por mim. (...) Ele não é o meu senhor, mas a minha arma...” (ESCOBAR, 2007, p. 170).

CONCLUSÃO

Ana Clitemnestra é uma peça do seu tempo, construída sobre um drama de família que encheu as páginas dos jornais e capturou a atenção pública. Não será com certeza uma tragédia, inspirada no mito e estruturada segundo um padrão convencional. Mas é a reescrita feliz de um modelo, o da *Oresteia* esquiliana, lido com autonomia e ajustado a uma outra realidade. Mas, ainda assim, tão sugestivo de uma história mítica, em que impulsos humanos, tensões sociais, e a força do destino revestiram uma expressão modelar.

REFERÊNCIAS

- Biblos. *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. I. Lisboa; Verbo, 1995.
- CHAVES DE MELO, Gladstone. “Cunha (Euclides Rodrigues Pimenta da)”. In: Biblos. *Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. I. Lisboa, Verbo, p. 1415-1417, 1995.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. “Ana Clitemnestra”. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. *Teatro*. Águeda: Moira, pp. 115-174, 2007.
- GAGARIN, Michael. Self-defense in Athenian homicide law. *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 19, p. 111-120, 1978.
- HUXLEY, George L. Greek Epic Poetry. From Eumelos to Panyassis. London: Faber and Faber, 1969.
- KITTO, Humphrey Davy Findley. *Form and meaning in drama*. London: Methuen, reimpr. 1959.
- KOWAGA, João. Carlos Henrique de Escobar por ele mesmo: tragicidade e teoria do discurso. *Diálogos* 18.2, p. 927-942, 2014.
- LESKY, Albin. Decision and responsibility in the tragedy of Aeschylus. In: SEGAL, Eric. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, University Press, p. 13-23, reimpr. 1991.
- LLOYD-JONES, Hugh. The guilt of Agamemnon. In: SEGAL, Eric. *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Oxford, University Press, p. 57-72, reimpr. 1991.

ROSA, Rodrigo Pereira. Entrevista com Carlos Henriques de Escobar Fagundes. *Policromías* 4, p. 203-208, 2019.

SILVA, Maria de Fátima. A Fedra de Eurípides. Ecos de um escândalo. In: *Ensaíos sobre Eurípides*. Lisboa, Cotovia, p. 167-193, 2005.

O HERÓI, A FERIDA E A FLECHA: O RESGATE DE FILOCTETES EM *RAMOM, O FILOTETO AMERICANO* , DE CARLOS HENRIQUE ESCOBAR ¹

Orlando Luiz de Araújo

Renato Cândido da Silva

CARLOS HENRIQUE ESCOBAR E O DRAMA MÍTICO BRASILEIRO

Publicada em 1962, *Antígone América*, que se trata de uma reescritura de *Antígona* (c. 442 a. C.), de Sófocles, foi a primeira peça escrita por Carlos Henrique Escobar², aos dezessete anos. A primeira montagem (1961), pelo Grupo Decisão, foi produzida por Ruth Escobar, sob patrocínio do Governo do Estado de São Paulo, dirigida por Antônio Abujamra e, no elenco, além de Ruth, estavam Dina Sfat, Sérgio Mamberti e Cláudio Mamberti. Reportando-se à recepção dessa *Antígone América* na cena paulista do início da década de 1960, Prado (apud Magaldi; Vargas, 2001) identifica que ela não se destacou. Apesar de a crítica não ter sido favorável ao dramaturgo, essa peça tem, no entanto, sua importância, pois no campo da recepção do mito grego na cena nacional, Carlos Henrique Escobar dá continuidade, após Carlos Maul, às reescrituras dramáticas de *Antígona*.

¹ Este artigo teve o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Brasil (CAPES).

² Carlos Henrique Escobar nasceu em São Paulo, em 1933 e, atualmente, reside em Portugal. Sobre sua trajetória na docência, no período em que morou no Brasil, foi proibido de lecionar em diversas universidades e, por isso, voltou-se ao teatro. De acordo com Escobar (2007, p. 11), diversas de suas peças foram “premiadas em concursos, e o dinheiro dos prêmios em grande parte me permitiu sobreviver”, sobretudo, quando proibido de lecionar. Na dramática, escreveu *O engano* (1978), *A caixa de cimento* (1978), *O acontecimento* (1978), *Matei minha mulher* (1983), *A tragédia de Althusser* (1983) e *Três quarteirões daqui* (1988), dentre outras.

Os mitos, elementos fundamentais que configuram os enredos das tragédias gregas, são fontes inesgotáveis do saber e, por isso, provocam fascínio e continuam a ser recepcionados pelos autores, em diversas manifestações artísticas e em variados contextos. Ainda hoje, os autores voltam-se às fontes míticas para escreverem suas obras. Em relação ao gênero trágico, sem dúvida, foi invenção dos gregos, mas na época atual, como lembra Romilly (2013, p. 7), também “se escrevem tragédias; escrevem-se um pouco por todo o mundo”. Periodicamente, os autores continuam a valerem-se dos mitos, das personagens e dos temas gregos para escreverem seus *Édipos* e *Filoctetes*, suas *Antígonas* e *Medeias*.

Sobre a ligação do autor com o gênero trágico, Escobar (2007, p. 9) ressalva: “não escrevo ‘tragédias gregas’, o que seria, na própria frase, um absurdo. Por vezes tentei – mas de forma lateral e nos temas e estilo do teatro moderno”. De fato, sua tentativa de reescrever os mitos gregos não parou com *Antígone América*, pois vieram ainda as peças *Ana Clitemnestra* (1986), *Medeia masculina (José Medeia)* (1998) e *Ramom, o Filoteto Americano* (1975), sendo esta última objeto do presente estudo. Com esses dramas, Escobar tornou-se (ao lado de Consuelo de Castro, Guilherme Figueiredo, Ivo Bender, Pires de Almeida e Reinaldo Maia) um dos dramaturgos que mais reescreveu mitos gregos no Brasil.

Pensar a recepção dos mitos gregos nas dramaturgias moderna e contemporânea, deve-se considerar um fator importante: o mito passa a ter nas novas recriações artísticas, dentre suas variáveis funções, valores intrinsecamente ligados ao pensamento e à vivência do homem moderno. Em concordância com Rosenfeld (2012, p. 36-37), “Boa parte da literatura e do teatro modernos procura recuperar a visão mítica ou pelo menos se esforça por usá-la para fins variados. No teatro abundam as tentativas de empregar o mito grego, referindo-o analogicamente a situações atuais”. Se os mitos revisitados, ao serem atualizados, voltam-se às questões particulares (social, política e cultural) de cada país; por outro lado, não deixa de apresentar também o seu caráter universalista, já que se liga às questões existenciais que assolam o ser humano. Assim, o mito pode ser entendido como metáfora do sentimento humano, já que, por meio do pensamento mítico, procura explicar a realidade a qual se propõe tratar – o

que justifica sua pervivência na contemporaneidade. No drama brasileiro, vários são os mitos que foram revisitados e atualizados. Já na primeira metade do séc. XIX – talvez aqui seja o início do drama mítico no Brasil – houve a preocupação em atualizar os mitos, a começar por Joaquim Norberto de Sousa Silva, em 1844, com *Clytemnestra, rainha de Mycenae, tragédia em cinco actos*. Posteriormente, vieram Machado de Assis com *Deuses de casaca* (1866) e *Uma Ode de Anacreonte* (1870); Francisco Correa Vasques com *Orfeu na roça* (1868), uma paródia de *Orphée aux enfers* (1858) de Offenbach; Luiz Moreira com *Amores de Psyché* (1894); e Coelho Netto com *Ártemis, episódio lírico* (1898), dentre outros. Já no início do séc. XX, destacam-se autores como Pires de Almeida, com *Pygmalião. Ficção mytológica em 1 acto* (1903); Teixeira Leite Pires, com *Apollo. Misterio Pagão* (1919) e Carlos Maul com *Antígona* (1916). Este último, em particular, escreveu sua versão da tragédia sofocleana para ser encenada no Teatro da Natureza, espaço cênico construído ao ar livre na Praça da República, no Rio de Janeiro, em 1916, para exibição de peças de temas gregos. Já destacamos, em outra ocasião, que esta *Antígona* do início do séc. XX, “embora seja pouco conhecida, lida pelo grande público ou estudada por pesquisadores [...], tem, no entanto, o mérito de ter sido a primeira em que a filha de Édipo apareceu na dramaturgia e no teatro brasileiro” (SILVA, 2020, p. 105-106). Sobre esta reescritura, “em seu contexto de representação, [está] intrinsecamente vinculada às origens do teatro grego, uma vez que dentre as propostas que emergiram do Teatro da Natureza, a que mais se destaca é [...] a encenação ao ar livre” (SILVA, 2020, p. 120).

Por mais que os mitos gregos estejam presentes no drama e no teatro brasileiro desde o séc. XIX, o que é extremamente significativo, sua consolidação só ocorreu ao longo do séc. XX, a partir da década de 1940 – com *Prometeu libertado* (1940), de Lúcio Cardoso; *Electra no circo* (1944), de Hermilo Borba Filho; *Senhora dos afogados* (1947), de Nelson Rodrigues; e *Greve geral* (1948) e *Um deus dormiu lá em casa* (1949), de Guilherme Figueiredo. A partir daí, desfilarem nos palcos brasileiros diversos personagens míticos. O Brasil conta com mais de uma centena de reescrituras, entre inéditas e publicadas. As produções mais recentes, apenas

para citarmos algumas, são *Caras de Plauto* (2019), de Atilio Bari; *Antígona & Agora* (2019), de Adão Vieira de Faria; *Lícidas* (2019), de Leonardo Antunes; e *Sísifo* (2020), de Gregório Duvivier e Vinícius Calderoni.

É necessário destacar que tal consolidação se deu por intermédio de peças que se tornaram emblemáticas, seja na assimilação dos temas mitológicos, seja nas inovações formais que, evidentemente, os palcos moderno e contemporâneo exigem. Queremos dizer que na maioria dessas novas recriações, a fim de reativar os mitos, os dramaturgos trouxeram às obras reformulações, muitas delas até mesmo radicais, das fontes mitológicas gregas. Assim, os mitos aparecem nas reescrituras mitológicas objetivando a (1) nacionalização e (2) a problematização das questões culturais, políticas e sociais da realidade brasileira; cujas obras, além de apresentar a (3) alteração dos nomes das personagens e a (4) hibridação de temas mitológicos, estruturam-se a partir de (5) diversos recursos estético-formais.

Diante do que veio à baila, pode-se dizer, com base em Samoyault (2008), que a reescritura mitológica existe porque escrever é reescrever, isto é, os autores se valem de fundamentos existentes e contribuem à criação continuada. Reescritura, nesse contexto, não deve ser vista como “repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização da referência, o movimento de sua continuação na memória humana” (SAMOYAULT, 2008, p. 117). Pensando na continuidade do mito no imaginário, que por meio da reescritura atravessa os séculos, Samoyault (2008, p. 117) parte dos conceitos de Genette, que “distingue e precisa numerosos procedimentos de ‘passagem ’que permite prosseguir indefinidamente uma história”. Dentre os procedimentos que garantem a sobrevivência do mito, destaca-se a *transmotivação*, ou seja, o deslocamento de motivos existentes nas versões anteriores.

Eis, portanto, um dos caminhos que explica existência da reescritura do mito – em especial, aqui, o de Filoctetes –, e que possibilita tecer aproximações e distanciamentos entre as obras. É nessa perspectiva, a qual este trabalho se direciona, que optamos por analisar, neste capítulo, o drama mítico brasileiro *Ramom, o Filoteto Americano*, de Carlos Henrique

Escobar, em diálogo com a tragédia grega *Filoctetes*³, de Sófocles. Nosso intento é tecer algumas considerações, isto é, aproximações e distanciamentos em relação aos personagens Filoctetes e Ramom Ianaíá, às armas e às feridas desses heróis em ambas as obras.

Escrito em 1975, *Ramom, o Filoteto Americano* venceu o “Concurso de Dramaturgia” e, na ocasião, recebeu o “Prêmio de Publicação” do Serviço Nacional de Teatro (SNT), sendo publicado em 1976⁴. Embora publicado, mantém-se inédito quanto à montagem – tem-se apenas o conhecimento de que no dia 22 de novembro de 1976, no Teatro Cacilda Becker, apresentou-se uma leitura pública da peça, sob direção de Cécil Thiré⁵. Por mais que seja escrito, o texto dramático materializa-se cenicamente, isto é, diante do espectador, no momento da encenação. Todavia, tratando-se, aqui, de uma análise literária, além de resgatar a obra de Escobar e sua efetiva contribuição ao teatro brasileiro, este artigo pode vir a contribuir aos estudos da recepção do mito de Filoctetes no Brasil.

FILOCTETES: O MITO GREGO REVISITADO POR CARLOS HENRIQUE ESCOBAR

³ Mito já reescrito por Jean-Baptiste Chateaubrun (*Philoctetes* - 1755); André Gide (*Philoctètes* - 1898) Rudolf Pannwitz (*Philoktetes* - 1906); Karl von Levetzows (*El arco de Filoctetes* - 1909); Bernt von Heiseler (*Philoktet. Nach dem drama Sophokles* - 1948); Oscar Mandel (*The summoning of Philoctetes* - 1961); Héctor Incháustegui Cabral (*Filoctetes* - 1964); Heiner Müller (*Philoktet* - 1964); Walter Jean (*Filoctetes* - 1974); Alfonso Sastre (*Demasiado tarde para Filoctetes* - 1989); Derek Walcott (*Omeros* - 1990); Seamus Heaney (*The cure at Troy* - 1991); Jan Ritsema (*Philoktetes variatius* - 1994); John Jesurun (*Philoktetes* - 1994).

⁴ Alguns exemplares da edição do SNT apresentam erros de editoração: os pares de páginas 34-35, 38-39, 42-43 e 50-51 aparecem em branco, o que pode dificultar o leitor quanto ao seu entendimento geral da peça.

⁵ Cf. *Revista de Teatro*, 1976, n. 414.

Das sete tragédias completas de Sófocles que sobreviveram ao longo dos séculos – *Ajax*, *Antígona*, *As traquínias*, *Édipo em Colono*, *Édipo tirano*, *Electra* e *Filoctetes* –, esta última não é a das mais conhecidas, se tivermos como parâmetro, evidentemente, as peças *Édipo tirano* ou *Antígona*. Esta, por sua vez, universalmente, é uma das mais conhecidas e revisitadas, seja no campo da literatura, da filosofia, da psicanálise ou da sociologia. No caso do Brasil, por exemplo, enquanto que o mito de Antígona está presente de 1914 a 2019, em cerca de cinquenta versões e nas mais diversas manifestações artísticas, o mito de Filoctetes está presente – até onde se sabe – apenas na peça *Ramom*, o *Filoteto Americano*.

Na modernidade, a ausência, ou até mesmo o pouco interesse que se tem por Filoctetes, pode ser lida à luz dos apontamentos de Wilson (2014), que identifica, já de início, que o próprio mito grego não está entre aqueles que excitam a imaginação do homem moderno. Para Wilson (2014), o tema da enfermidade deste herói e seu desterro na ilha deserta de Lemnos surgem de modo enfadonho aos jovens, pois estes tendem a identificar-se com os homens em ação, como no caso de Hércules ou Aquiles. Em *Filoctetes* (v. 99)⁶, Odisseu diz a Neoptólemo que “a língua, não as ações, tudo conduz”, o que corrobora à ideia de que esta tragédia se trata de “uma peça de relacionamentos e de comunicação, e não de grandes façanhas” (TAPLIN, 1971, p. 26)⁷. Sobre o público adulto, Wilson (2014) afirma que a história de Filoctetes contada por Sófocles não é capaz de provocar o mesmo efeito da κάθαρσις⁸ (purificação) suscitado pelos crimes dos Atridas ou pelas tragédias do cerco de Tróia, como dá-se em *Agamémnon*, de Ésquilo, ou *Hécuba*, de Eurípedes, por exemplo.

“O que quer que pudesse haver de impactante na lenda perdeu-se junto com as outras peças e poemas a seu respeito” (WILSON, 2014, p. 193).

⁶ Tradução Fernando Brandão dos Santos (SÓFOCLES, 2008).

⁷ No original: “a play of relationships and communication, not of great deeds”. Sobre o assunto, cf. Easterling, 1973, p. 29.

⁸ Cf. Aristóteles, *Poética*, 1449b 27.

A história mítica de Filoctetes aparece, de fato, em algumas fontes antigas, no entanto, em muitas das vezes, de modo fragmentado e, deste personagem, embora significativo, se diz muito pouco. A fonte mais antiga acerca do herói privado da guerra, esquecido na ilha de Lemnos, que mantinha consigo as armas herdadas de Hércules⁹ e que lutou na guerra de Tróia somente após a morte de Aquiles, encontra-se na épica de Homero.

Na *Ilíada* (2.716-725), Filoctetes aparece brevemente: dele, é dito que foi o rei de Metona, Taumácia, Melibeia e Olízon; é descrito como o sábio arqueiro que comandou sete naus. Mas, após ter sido picado por uma venenosa serpente, fora abandonado na ilha de Lemnos pelos filhos dos Aqueus. Dessa passagem, embora breve, depreende-se alguns motivos explorados por Sófocles em *Filoctetes*, dentre os quais destacam-se a habilidade e o conhecimento de Filoctetes no manuseio do arco, cuja discussão está presente durante toda a tragédia sofocleana.

Na *Odisseia* (3.188-190), na fala de Nestor a Telêmaco, Filoctetes é citado dentre os heróis que retornou feliz à casa após a guerra de Troia: “Diz-se que chegaram bem em casa os Mirmidões de lança selvagem/ a quem conduziu o famoso filho do magnânimo Aquiles;/ chegou bem Filocteto, o glorioso filho de Peante”¹⁰. Nessa passagem, destaca-se, também, a proximidade de Filoctetes com o filho de Aquiles, Neoptôlemo, personagem importante para a construção do tema da φιλία (amizade) em Sófocles. Ainda na *Odisseia* (8.219-220), este herói é mencionado por Odisseu, em discurso aos feácios, ao dizer que “Só Filocteto me supera com o seu arco na terra/ dos Troianos, quando nós Aqueus disparávamos as setas”. Na lírica grega, por sua vez, o filho de Peante e Demonassa está presente na *Primeira Pítica* (vv.51-5), de Píndaro, em uma passagem na qual o enfermo Hierão, ao conduzir seu exército de guerreiros, é comparado a Filoctetes. Quanto ao período helenístico, Filoctetes é mencionado em

⁹ Após a morte de Hércules, Filoctetes ergueu uma pira em seu tributo e foi presenteado com o arco de Hércules.

¹⁰ Tradução Frederico Lourenço (HOMERO, 2011).

Alexandra (vv. 907-929), de Lícofron. Nesse poema épico, têm-se as descrições da morte e do culto a Filoctetes em Lucânia.

No que diz respeito às fontes trágicas, temos conhecimento de que Êsquilo e Eurípedes compuseram um *Filoctetes*, e Sófocles um *Filoctetes em Troia*, mas que se perderam com o tempo, restando apenas fragmentos. A única tragédia completa que chegou até nós, versando sobre Filoctetes, é o já mencionado *Filoctetes*, de Sófocles. Essa peça, que apresenta Filoctetes como protagonista e sem personagens femininas, foi composta quando o tragediógrafo tinha 87 anos, e apresentada no festival das Dionísias Urbanas, em 409 a. C. Embora não se tenha conhecimento das outras tragédias apresentadas na ocasião, sabe-se, no entanto, que Sófocles foi laureado com o primeiro lugar no concurso dramático.

Sobre este *Filoctetes*, é importante dizer que “de forma alguma nos oferece aquilo que costumamos esperar de uma tragédia grega, já que não culmina em nenhuma catástrofe e que, na verdade, mais se assemelha à nossa ideia moderna de comédia” (WILSON, 2014, p. 194). Como destaca Bowra (1958), por mais que não haja um final trágico, *Filoctetes* desenvolve-se a partir de perspectivas trágicas. De fato, esta tragédia não apresenta aquela estrutura esboçada por Aristóteles (*Poética*, 1453a.), referente à passagem a qual afirma que o herói trágico, de caráter elevado, passa da felicidade à infelicidade. Antes de mais, trata-se de uma peça que mostra o resgate do herói após a sua ruína e, em larga medida, de uma tragédia com “final feliz”, como trazem os últimos versos (vv. 1469-1471): “partamos então todos juntos,/ depois de rogar às ninfas marinhas/ que tenhamos um retorno seguro”.

RAMOM, O FILOTETO AMERICANO: CONFLITO, PERSONAGENS E ESTRUTURA

As peças de Carlos Henrique Escobar, ao menos as de temas míticos, têm como pano de fundo períodos marcados por ruptura histórica¹¹. A história de *Ramom, o Filoteto Americano* se passa na região Alto Peru¹², especificamente, nas últimas décadas de dominação espanhola, período no qual os índios e mestiços estiveram submetidos à autoridade do vice-rei de Lima. A última fase do Período Colonial no Alto Peru – que vai do início do séc. XVIII até o séc. XIX, com a criação do Estado Nacional Boliviano – foi marcada por intensos conflitos políticos e sociais, e pelo acentuado declínio das atividades mineiras, centradas, sobretudo, em cidades como Oruro e Potosí. “Arrancamos das pedras o ouro-luz para os espanhóis” (ESCOBAR, 1976, p. 74), afirma o Coro de mineiros (Cena XXVI), referindo-se aos séculos de submissão e escravidão. Esse fato histórico, que perpassa *Ramom, o Filoteto Americano*, foi o ponto de partida de Carlos Henrique Escobar ao resgatar o esquecido herói Filoctetes e ao reescrever o mito de grego no Brasil.

Sobre a configuração do conflito, enquanto em Sófocles as personagens vivem as consequências da guerra, em Escobar, o conflito entre colonizado e colonizador, entre soldados e mineiros mestiços e índios, ocorre no tempo presente da encenação dramática, como se pode observar a partir das falas dos soldados, na Cena V:

SOLDADO I:

(Ferido, nos braços de dois soldados.) Eles me feriram com uma lança. Vou morrer! (Grita.) Não posso morrer! Por favor, por favor!

SOLDADO II:

Foi uma flecha.

SOLDADO III:

¹¹ A peça de estreia, *Antigone América*, retrata o conflito de classes a partir da revolta dos camponeses, cujo tema ainda se mantém atual no Brasil contemporâneo. Já as peças *Medeia masculina* (José Medeia) e *Ana Clitmenestra* estão ambientadas durante a Guerra de Canudos (final do séc. XIX – início do séc. XX).

¹² Nome utilizado no Período Colonial para designar a região geográfica que antecede a atual Bolívia.

Não. Foi uma lança. Acho que ele está mal. (O segundo soldado procura ouvir seu coração.) Ei, está ouvindo? Eles vêm vindo para cá.

SOLDADO II:

Vamos embora. Corra. (Saem em disparada.)

SOLDADO I:

[...] Não me deixem! Não quero morrer! (ESCOBAR, 1976, p. 10)

Ou, na Cena IX, no diálogo entre os mestiços:

MESTIÇO I:

(Com um grande chapéu de penas capturado de algum nobre espanhol.) Paremos aqui. É uma clareira. (Eles olham em torno.) Amarrem os espanhóis ali. (Três mestiços amarram os três soldados num extremo da cena.)

MESTIÇO II:

(O que se mantém ao lado do Mestiço I.) Vamos matá-los?

MESTIÇO I:

Sim. Como eles fazem com a nossa gente. Vamos fuzilá-los?

MESTIÇO II:

Mas não temos armas de fogo.

MESTIÇO I:

E as deles? Vocês abandonaram?

MESTIÇO II:

Estavam descarregadas. Jogamos fora.

MESTIÇO I:

Não importa. Eu decidi que vamos matá-los e vamos matá-los.

Usaremos as facas. (ESCOBAR, 1976, p. 15)

Ainda sobre a configuração do conflito, Escobar (1976, p. 9) afirma, em uma rubrica, que “a peça começa com uma projeção, na tela circular que envolve todo o teatro, de um conflito entre grevistas e policiais”. Essas projeções¹³ “cinematográficas”, que durante a peça se intercalam às cenas dialogadas, além de provocar um distanciamento na ação, pois trata-se de

¹³ O que pode ser observado nas seguintes cenas: Cena I; Cena VIII; Cena XV; Cena XIX; Cena XXI; Cena XXXII; Cena XXXIII e Cena XXXVI.

um recurso típico do teatro épico brechtiano, sugerem um conflito que remete ao contexto sócio-político da década de escrita da peça, isto é, ao período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). Como pontua o autor, esse conflito, propositadamente, pode ser atual, num tempo diverso daquele da ação da peça. Sobre a questão do conflito no contexto da ação dramática, leia-se, ainda: “paralelamente se desenvolvem cenas rápidas de conflito entre os soldados da colônia espanhola e mineiros mestiços e índios” (ESCOBAR, 1976, p. 9). É em torno desse conflito que a história mítica grega, reescrita por Escobar, desenvolve-se e o personagem Ramom Ianaiá, o Filoctetes brasileiro, é solicitado a entrar em cena.

Como se sabe, a tragédia *Filoctetes* movimenta-se em torno de cinco personagens, além do Coro de Marinheiros: Filoctetes, Odisseu, Neoptólemo, Hércules (*deus ex machina*) e o Mercador (disfarçado de Marujo), que caracteriza o tradicional Mensageiro da tragédia grega. Já o drama *Ramom, o Filoteto Americano*, ao contrário, apresenta um número variado de personagens: Ramom Ianaiá, Hernández, Vice-Rei, General, Conselheiro, Médico da Corte, Dama I, Dama II, Mensageiro, Embaixador I, Embaixador II, Menino-Irmão, Anão, Mãe, Velho Índio, Lanceiro, Noiva, Pai da Noiva, Mãe da Noiva, Velha I, Velha II, Jovem Oficial, Músico, Mulher Mestiça, Índio do Tambor, soldados, mestiços, índios, dois médicos, coro de soldados, coro de mineiros (mestiços e índios). Dentre esses personagens, vamos encontrar, por sua vez, uma aproximação com as principais personagens de Sófocles: Filoctetes passa a ser o índio mestiço Ramom Ianaiá; Neoptólemo o general espanhol Hernández¹⁴; e Odisseu o Vice-Rei da Espanha. Portanto, por mais que essa reescritura brasileira seja inovadora, sobretudo, por conter diversos personagens inexistentes no mito grego, é em torno do trio *Ramom-Vice-Rei-Hernández* que a peça se

¹⁴ Faz-se necessário destacar que, nessa peça, além de aparecer por meio de Hernández, Neoptólemo também surge, em um segundo momento, por meio da Noiva de Ramom, sobretudo nas cenas em que a jovem é encarregada de convencer seu noivo a deixar a mina, local em que ele se mantém recluso.

desenvolve e avança, semelhante ao que ocorre com *Filoctetes–Odisseu–Neoptólemo* na tragédia sofocleana.

Nessa perspectiva, a ação de *Filoctetes* tem como eixo central a intrínseca relação com essas três personagens de igual importância: o primeiro é Filoctetes, herói que sustenta sua revolta, seu sofrimento e sua solidão após ter sido abandonado na ilha de Lemnos por Odisseu e pelos irmãos Agammênon e Menelau; Odisseu é o segundo e, como uma figura política, no contexto de guerra, age por meio do oportunismo, utilizando-se de todo e qualquer recurso para realizar seus objetivos; por fim, o terceiro é Neoptólemo, representante do guerreiro ingênuo que age a mando de Odisseu.

Já os três personagens que formam o eixo central da ação de *Ramom, o Filoteto Americano*, também de igual importância, são: o mestiço Ramom, (ex)soldado dos espanhóis que, após muitos anos em combate, encontra-se recluso no fundo de uma mina de ouro com suas feridas e suas lanças; o Vice-Rei, representante do político-tirano sem escrúpulos, temeroso de que os mestiços e índios se rebelem contra a coroa espanhola, ordena que Hernández vá ao interior da mina para convencer Ramom a lutar e a conter os “revoltosos”.

No que diz respeito à estrutura, essa peça mítica de Escobar apresenta trinta e seis cenas, as quais podem ser distribuídas em três grandes partes, embora não haja uma divisão feita pelo dramaturgo. Desse modo, a Parte I abarca as cenas I a XII: tem-se, inicialmente, a apresentação do conflito entre o colonizado e o colonizador; em seguida, a decisão de resgatar Ramom Ianaiá do fundo da mina. Essa primeira parte só termina com o general Hernández encaminhando-se rumo à mina, com a intenção de encontrar e convencer Ramom Ianaiá a defender a coroa espanhola e a lutar contra os “revoltosos” mestiços e índios.

A Parte II inclui as Cenas XIII a XXII e, do ponto de vista estético, é extremamente significativa, pois há o recurso do metateatro¹⁵, marcando, assim, um questionamento não apenas no que tange ao conflito entre colonizado e colonizador, mas também em relação à função da arte dramática em seus contextos histórico, político e social. O personagem identificado apenas como Anão, juntamente com os “atores” (moradores da região), improvisa e encena a história de Ramom desde o momento em que este lutava e matava a mando dos espanhóis, até o momento em que abandona a guerra e passa a viver no fundo da mina:

ANÃO:

[...] Eu contarei para vocês parte de uma história. Mas vocês me ajudarão. Eu mostrarei como tudo é verdade. Ramom, o mestiço, foi o maior soldado destas plagas, mas a doença e a arte o roubaram dos espanhóis. (Já distribuindo os materiais da representação.) Foi há alguns anos, nem muitos nem poucos, quando Ramom era ainda um soldado.

Vamos, vistam-se de acordo com a verdade. Vamos, e ouçam bem. De acordo com a verdade. (Vaias e palmas.)

(O índio bate o seu surdo e os atores improvisados começam a cena da destreza. Um jovem mestiço de torso nu com uma máscara e um capacete articulados exercita-se com uma lança. Um outro faz um soldado ao seu lado. O anão e mais dois atores, engalanados, fazem os generais espanhóis.)

Atenção. Agora, a “cena da destreza”. Digam se não é verdade. Este é Ramom Ianaiá. (Vaias.) Ninguém combate como ele. Nós somos os generais espanhóis e Ramom combate por nós. Em troca de tudo que lhe demos. Honrarias e bens. (ESCOBAR, 1976, p. 28-29)

Nessa peça, o teatro dentro do teatro, cuja problemática centra-se no teatro que fala de si mesmo, isto é, que se auto representa, ocorre desde o

¹⁵ Esse recurso estético também é utilizado em *Ana Clitemnesta*. Na 3ª Cena, por exemplo, a protagonista Ana passa a representar a personagem Clitemnestra da tragédia grega *Agamémnon*, de Ésquilo, mantendo, assim, uma relação metateatral. Cf. Escobar, 2007, p. 125-126.

momento em que Hernández se encaminha e chega na entrada da mina. A utilização do metateatro para a construção dramática de *Ramom, o Filoteto Americano* é de suma importância, pois é por meio desse recurso que o público e o leitor têm conhecimento, em um primeiro momento, da trajetória do protagonista e dos motivos pelos quais deixou de ser um soldado guerreiro para viver recluso e solitário – como se poderá observar logo adiante, no próximo tópico.

Do ponto de vista dramático, não há dúvida que o metateatro representa a crise da representação teatral do séc. XX. O aproveitamento desse recurso, como pontua Vendramini (2013), pode ser considerado como o indício de uma época de revisão, já que o teatro, que se encontra às voltas com as crises estética e social, volta-se sobre si mesmo para verificar o próprio código teatral. Enquanto recurso estético, o metateatro foi uma opção utilizada, no Brasil, por diversos dramaturgos, mas de forma predominante na década de 1970. Por tratar-se de um período ditatorial assombroso, o metateatro objetivava uma crítica da realidade social brasileira, como se pode observar em *Ramom, o Filoteto Americano*. Sobre essa questão que perpassa o teatro brasileiro, Vendramini (2013) afirma que o auge do metateatro, sobretudo na cena paulista, aconteceu durante uma década marcada por rígida censura militar. Nesse sentido, conjectura-se que, quando a arte teatral não pode mais expressar livre e criticamente sobre a realidade a qual propõe tratar, por conta da censura, ela volta-se para si mesma com o objetivo de indagar quem é e qual a sua função face à realidade marcada pela opressão e pela repressão. “Ao fazê-lo, o teatro tem então a oportunidade de instaurar um universo crítico, no qual o debate de ideias ocupa um lugar tão proeminente quanto os conflitos emocionais entre as personagens” (VENDRAMINI, 2013, p. 268).

Por fim, as cenas XXIII a XXXVI formam a Parte III. No interior da mina, Hernández tenta convencer Ramom a lutar contra os “revoltosos” e é

malsucedido, visto que, sendo mestiço¹⁶, ele escolhe por sua ancestralidade indígena. Tem-se, posteriormente, uma segunda tentativa de descer ao interior da mina, mas agora é a vez da espanhola Noiva de Ramom. O Vice-Rei ordena à jovem que, caso Ramom se recusar a abandonar a mina, ela deve, juntamente com os soldados que a acompanha, roubar as lanças. É justamente isso que acontece. Após o roubo, Hernández começa o treinamento, mas tem resultado negativo – o peso das armas o impossibilita de manuseá-las: “começo a duvidar que sejam as duas lanças de Ramom. [...] Eram bem mais leves” (ESCOBAR, 1976, p. 105). Hernández conclui, então, que as armas não possuem validade senão nas mãos de Ramom¹⁷ e, em seguida, mesmo sem ter conhecimento de causa, diz ao Vice-Rei que a Noiva trocou as lanças: “Estava com eles [os soldados] uma moça. O senhor se lembra? Aquela que foi noiva de Ramom. Fui informado de que ela os guiou até o refúgio de Ramom” (ESCOBRAR, 1976, p. 106). Por ter “agido contra” a coroa espanhola, a jovem é assassinada.

As últimas cenas (Cena XXXV e XXXVI), que tratam da “batalha” final, trazem o jovem Ramom com novas lanças forjadas pelos índios e mineiros mestiços: “Duas, em par. Para rasgar, entrar e costurar” (ESCOBAR, 1976, p. 108). Este (anti)herói, que optou por abandonar a guerra que dizimou muitos de seus irmãos índios, e a viver recluso e solitário com suas feridas no fundo da mina, só retorna ao combate após as mortes do Velho Índio, de seu Irmão e de sua Noiva. Ramom só combate

¹⁶ Ramom Ianaia é filho de mãe branca e de chefe índio *aimorá*. A identidade mestiça do personagem pode ser verificada a partir do próprio nome: *Ramom* trata-se de uma variante espanhola do nome português Raimundo e *Ianaia* é de origem indígena. Para evidenciar esse caráter mestiço, Carlos Henrique Escobar traz, na Cena XXIV, a seguinte rubrica: “Ramom é um misto de *chefe índio* e *cavaleiro espanhol*. Usa um estranho capacete. Suas roupas são uma mistura de *couro* e *metais*” (ESCOBAR, 1975, p. 61. *grifos nosso*).

¹⁷ Fato já antecipado ao público/leitor na cena anterior (Cena XXXII) pelo o Coro de Mineiros: “roubaram as duas lanças mágicas com que o vice-rei pensa vencer-nos. Mas de nada adiantará. As lanças de Ramom não são lanças fora de seus braços” (ESCOBAR, 1976, p. 101).

por fúria: “Do meu corpo em pedaços reencontro o humor dos combates de outrora. A fúria inaugura outra vez em mim o soldado que faz as lanças dançarem soltas e em minha selvagem confusão ela quer combater” (ESCOBAR, 1976, p. 114). Se em Sófocles (*Filoctetes*, vv. 1469-1471) a peça termina com o regresso de seu herói à casa; em Escobar, o herói parte para a guerra, a fim de libertar a América, “ainda sem nome” (ESCOBAR, 1976, p. 115), dos colonizadores europeus: “Já não existem reis na América, já não existem tiranos na América” (ESCOBAR, 1976, p. 122).

RAMOM, O FILOTETO AMERICANO: O HERÓI, A FERIDA E A LANÇA

Como já mencionado no tópico anterior, em *Ramom, o Filoteto Americano*, o conflito se dá devido à revolta dos índios e dos mineiros mestiços contra à exploração da coroa espanhola no Alto Peru. “Os incas nos expulsaram para as montanhas e depois vieram os espanhóis e nos escravizaram: a nós e os incas” (ESCOBAR, 1976, p. 21). Por conta da revolta que se instaura na região, e temendo a derrota, eis que surge o Vice-Rei, autoridade máxima, cujo propósito é conter e punir os “revoltosos”:

VICE-REI:

(Em tom oficioso) Senhores, querem nos expulsar de toda a América. A Espanha combate nas Antilhas e combate hoje aqui nas regiões do vice-reinado do Alto Peru. Os mestiços e índios das minas de ouro se revoltaram obedecendo ao apelo dos aventureiros¹⁸. Mas

¹⁸ Referência, sobretudo, à figura de Simón Bolívar (1783-1830), que lutava pela independência do Alto Peru. Na peça de Carlos Henrique Escobar, leia-se: “Já no começo do século, mestiços, índios e espanhóis traidores urdiram revoltas contra a coroa da Espanha. Simón Bolívar é o maior entre eles. Recentemente o Rei da Espanha mandou 5.000 homens sob o comando de Goynescher, que venceu e restituiu a ordem à cidade de Caracas” (ESCOBAR, 1976, p. 18). Goynescher, figura histórica, no intuito de pôr fim ao governo local, recém instaurado, determina a execução dos líderes da revolta. Em relação à peça *Ramom, o Filoteto Americano*, a tensão e a ameaça de novas

isso não ficará assim. Tomarei as providências necessárias e exigirei que todos – todos os que algum dia serviram às tropas – se reincorporem a elas [...]. (ESCOBAR, 1976, p. 16)

Dentre as providências do Vice-Rei, exige-se que todos os soldados se reincorporem às tropas, o que incluí Ramom, pois ele é “um guerreiro e, em parte, é um espanhol” (ESCOBAR, 1976, p. 14). Diante desse contexto, e para que possamos tecer um diálogo entre *Ramom, o Filoteto Americano e Filoctetes*, leia-se a seguinte passagem:

VICE-REI:

Hernández! Você conseguirá trazê-lo de volta. (Muda o tom.) Aproxime-se, menino. Você é o mais jovem e o mais corajoso oficial da Espanha. Estes anos todos eu o mantive ao lado de Ramom para que você o vigiasse e aprendesse tudo. Nunca gostei que aquele mestiço fosse o capitão de todos os nossos soldados. Agora já é tarde. Ouça, todos sabem que vocês se tornaram muito amigos. (Desesperado.) Ele deve gostar de você. Traga-o de volta. Convença-o a voltar.

HERNÁNDEZ:

(Vacilante.) Mas faz tanto tempo. Não sei de ele me ouvirá. Nos últimos combates todos nós cavalgávamos longe dele. Os soldados reclamavam do seu cheiro e, depois, ele se ocupava mais em tecer tapetes com as lanças do que em combater. Senhor, (No ouvido do vice-rei.) eu sugiro que o velho chefe índio se encarregue disso. Ele tem força sobre Ramom.

VICE-REI:

revoltas acentuam-se pelo fato de que, novamente, Simón Bolívar desce a América em direção a estas terras [cidade de Caracas]” (ESCOBAR, 1976, p. 18). Este é, portanto, o motivo que faz o personagem Vice-Rei reunir os soldados, sobretudo Ramom Ianaiá. Essa premissa fica mais evidente se considerarmos um diálogo da Cena XXIV: no intuito de convencer Ramom Ianaiá a abandonar a mina, Hernandez diz que “um tal Bolívar vem descendo América abaixo e matando todos os nossos [os espanhóis]” (ESCOBAR, 1976, p. 65). Ramom Ianaiá, por sua vez, afirma: “Que mate todos os espanhóis da América como fizemos com os índios, como fizemos com todos os que se opunham a vocês” (ESCOBAR, 1976, p. 65).

Não confio nele. Você terá que ir. Não negocio com índios. Não confio neles. É você ou mais ninguém, Hernández. (ESCOBAR, 1976, p. 19-20)

Se considerarmos este fragmento e as falas de Odisseu e Neoptólemo (*Filoctetes*, vv. 101-15), não há dúvida quanto ao diálogo que se estabelece entre Escobar e Sófocles:

ODISSEU:

Digo-te pela astúcia agarres Filoctetes.

NEOPTÓLEMO:

Por que é preferível levá-lo pela astúcia a convencê-lo?

ODISSEU:

Não será convencido. Pela força não o agarrarias;

NEOPTÓLEMO:

Que confiança tão terrível ele tem na sua força?

ODISSEU:

Flechas inevitáveis e portadoras da morte.

Em *Filoctetes*, decorridos dez anos da guerra de Tróia, o adivinho Heleno advertiu, como relata o Mercador (vv. 600-13), que a vitória só se tornaria possível se as armas de Hércules, que estavam em posse de Filoctetes, estivessem no campo de batalha¹⁹. Esse é o motivo primeiro que leva Odisseu, juntamente com Neoptólemo²⁰, à ilha de Lemnos: muito mais que o resgate do herói abandonado e esquecido, a captura das armas aparece em primeiro plano. Já no Prólogo (vv. 1-134), Odisseu diz a Neoptólemo que “De Filoctetes tu precisas/ a alma roubar palavras proferido” (vv. 55-6), pois “se o arco dele não for tomado,/ não tens como destruir a planície de Dárdano” (vv. 68-9). Por manter uma relação segura e fiel (v. 71) com Filoctetes, o jovem Neoptólemo é encarregado de convencê-lo, por meio da astúcia (v. 78), a deixar a ilha; e como recompensa, Odisseu diz-lhe que

¹⁹ Sobre o vaticínio de Heleno: Cf. Baquilides, *Fr. 7* (escólio a *Primeira Pítica* 1.110, de Píndaro).

²⁰ Na versão de Apolodoro, Odisseu encaminha-se à ilha de Lemnos não com Neoptólemo, mas sim com Diomedes: cf. *Epítome*, 5.8

receberá dois prêmios (v. 117): “Sábio e também corajoso serás aclamado ao mesmo tempo” (v. 119). Em *Ramom, o Filoteto Americano* ocorre o inverso, pois o foco não recai sobre o armamento, como em Sófocles, mas sobre o herói. “Sem Ramom Ianaiá não há vitória” (ESCOBAR, 1976, p. 9) é a primeira fala dita na peça (Cena II), o que apenas realça o foco sobre o herói em detrimento das armas. Para a coroa espanhola, Ramom é o melhor soldado, por isso o único capaz de liderar as tropas. A fim de conter os “revoltosos”, o Vice-Rei utiliza como estratégia (Cena VIII) o fato de Ramom apresentar uma identidade mestiça, pois se ele estiver a frente da batalha, os mestiços e os índios ficarão indecisos quanto a que lado lutar e a quem defender. Essa assertiva pode ser observada na fala do Coro de Soldados (Cena XV), ao dizer que Ramom Ianaiá é “meio índio, meio espanhol, meio deles e meio nosso” (ESCOBAR, 1976, p. 36).

Em relação aos versos 117 e 119 de *Filoctetes*, referentes à premiação de Neoptólemo, eles aparecem de modo semelhante em *Ramom, o Filoteto Americano*, quando o General diz a Hernández que ele “será promovido. Depois que Ramom vencer os mineiros, o lugar dele será seu” (ESCOBAR, 1976, p. 20). Quanto ao roubo das armas, de fato ocorre, mas quase no fim da peça (Cena XXXI), após as frustradas tentativas de Hernández e da Noiva que não conseguiram convencer Ramom de deixar a mina, pois era este o objetivo principal. Aliás, antes de ser efetivado, em um primeiro momento, o roubo só aparece como uma sugestão do Vice-Rei (Cena XXIX), caso a Noiva não conseguir realizar a tarefa que lhe foi destinada, ou seja, o roubo das armas fica, então, em um segundo plano: “Se Ramom não quiser subir, ela deverá trazer as duas lanças. Roubá-las” (ESCOBAR, 1976, p. 87).

Ainda sobre a construção das personagens, é imprescindível destacar que há um largo distanciamento entre o Filoctetes grego e o Ramom Ianaiá brasileiro. Quanto ao Filoctetes sofocleano, trata-se de um herói que, após ser picado por uma serpente venenosa, foi rejeitado pelos companheiros e arremessado à solidão. Um homem, portanto, que foi vitimado por meio de uma traição e de uma injustiça perversa (vv. 264-9):

FILOCTETES:

dois generais e o rei dos Cefalênios
lançaram vergenhosamente aqui desertado, atingido
por selvagem mordida de uma serpente homicida,
morrendo com uma doença selvagem,
com a qual eles, filho, abandonaram-me neste lugar
sozinho [...].

O Filoctetes de Sófocles trata-se de um nobre, pois ele não é “[...] inferior/ a nenhum das casas protogênicas” (vv. 180-181). Mas, de acordo com o Coro, ele foi “de tudo privado em vida” (v. 182), sobretudo como guerreiro, isto é, de participar da guerra. A privação na qual se encontra este herói está relacionada, também, às convenções da πόλις (cidade), conforme aponta Santos (2008, p. 44), ao afirmar que Filoctetes está privado do convívio religioso, já que se encontra impossibilitado de participar e de realizar os devidos sacrifícios; “está privado do convívio social, pois não tem companheiros que lhe sejam solidários no sofrimento; privado do convívio político e guerreiro, pois não participa como um membro da comunidade das decisões e dos combates efetivamente”.

Já o personagem Ramom Ianaía, de Escobar, semelhante ao Filoctetes, é identificado pelos espanhóis como um nobre herói. Entretanto, após muitos anos lutando e matando seu povo a mando da coroa espanhola, ao contrário do herói grego, ele decide, por vontade própria, recolher-se à solidão no fundo de uma mina de ouro. Ramom Ianaía opõe-se ao Filoctetes grego no instante em que decide abandonar a guerra e, tal distanciamento é, sem dúvida, um dos mais significativos na peça²¹.

²¹ Esse distanciamento leva-nos a retomar alguns aspectos já apresentados, referentes ao resgate do herói. Em Sófocles, o artifício utilizado para convencer Filoctetes a deixar a ilha, e para que Neoptólemo roube as armas, ocorre por meio da astúcia, já que Filoctetes encontra-se furioso por ter sido abandonado pelos companheiros. Em Escobar, justamente pelo fato de Ramom Ianaía ter escolhido viver recluso, por vontade própria, o recurso utilizado para fazer com que ele retorne ao combate é o convencimento, mas sem o uso da astúcia.

O combate de Ramom, agora, é o Combate-Arte, pois passou de um soldado guerreiro à artista tecedor de tapete sagrado. “Um soldado que não mata. Minhas lanças não atravessam homens, mas costuram e juntam formas” (ESCOBAR, 1976, p. 70). Em outra passagem (Cena XXIV), em diálogo com Hernández, Ramom Ianaiá afirma:

RAMOM:

[...] Eu não existo mais como soldado de vocês. Cai fora. Olhem lá. (Apontando o tapete semitecido.) Combato naquele canto. Estou colhendo tudo que posso ou lembro, estou ocupado até o desfalecimento. Não levaria jamais as minhas duas lanças – duas grandes agulhas cheias de linhas – sobre o meu povo [...]”. (ESCOBAR, 1976, p. 64)

O fato desse personagem não mais existir como um soldado espanhol, como ele mesmo afirma, pode ser verificado, também, na fala de Ramom à sua Noiva (Cena XXXI). Mas, dessa vez, ele traz à baila o motivo pelo qual deixou de ser um guerreiro espanhol – por ser mestiço, decide por sua ancestralidade indígena:

RAMOM:

[...] Olhe, diga e eles que eu estou entre os meus. Escolho minha parte índia, mestiça. Escolho a dificuldade. Todos sabem que, quando minhas feridas pioraram, eu troquei a guerra pelos fios e só eles me receberam. Desci da cidade para o fundo da mina. (ESCOBAR, 1976, p. 96)

Se levarmos em consideração o que foi dito anteriormente, sobretudo as passagens em que o personagem Ramom afirma ter trocado “a guerra pelos fios”, e que suas armas são, na verdade, “duas grandes agulhas”, abre-se espaço para pensar a configuração das armas, em ambas as peças. Em relação ao armamento de Filoctetes, sabemos que ele possui armas “invencíveis” (v. 78), “inevitáveis” (v. 105), “gloriosas” (v. 654) e “sagradas” (v. 943). Esse arco, presente de Apolo a Hércules, simboliza a inteligência do

homem em ação para garantir a dominação do homem pela terra” (HARSH, 1960, p. 412, *tradução nossa*)²². Mas, nessa tragédia, o uso que Filoctetes faz do arco destina-se a sua sobrevivência – caçar e matar animais selvagens para se alimentar –, o que se leva a conjecturar que, no contexto da Antiguidade, Filoctetes simboliza a forma ultrapassada de um guerreiro grego.

FILOCTETES:

Ó aladas presas e raças de feras
de olhos brilhantes, que este lugar
mantém, alimentadas nos montes,
jamais de minha caverna aproximar-vos-eis
fugindo de mim. Já não tenho nas mãos
a força das flechas como antes!
(vv. 1146-1152)

Embora haja distanciamento entre ambos os personagens, observa-se, aqui, que as armas de Ramom, semelhante às armas de Filoctetes, também perdem sua função fora do contexto de guerra. O personagem de Sófocles usa as armas para a caça, ao passo que o de Escobar as utiliza para a tecelagem. É nesse contexto, ao terem suas armas roubadas, que ambos os personagens se lamentam. Filoctetes lamenta-se por não mais poder caçar animais:

FILOCTETES:

Ó miserável, miserável eu sou
e pela fadiga aviltado, eu
já sem ninguém
de agora em diante, infeliz,
habitando aqui, morrerei,
ai ai ai ai,
por não mais buscar alimento,

²² No original: “This bow, Apollo’s gift to Heracles, symbolizes man’s intelligence brought into action to guarantee man’s domination of the aethr” (HARSH, 1960, p. 412).

com minhas aladas armas
segurando com mãos fortes.
(vv. 1102-10)

E, Ramom Ianaiá, por não mais ter seu instrumento de tecelagem:

RAMOM:

[...]

Onde amarrarei os fios para fazer a minha paz?

Não me tirem o sol desta confusão dos meus braços, desta confusão
de pedras e sons. Devolvam-me, tragam-na de volta.

[...]

Sem elas não respiro, sem elas não penso. São minhas. São meus
pulmões. [...]. (ESCOBAR, 1976, p. 99-100)

Além dos aspectos apresentados anteriormente – sobre o herói e o armamento – é importante destacar, por fim, a caracterização da ferida de ambos os heróis, que também é marcada por distanciamentos e aproximações. Em Sófocles, o motivo já ficou advertido: Filoctetes foi picado por uma venenosa serpente. Já em *Ramom, o Filoteto Americano*, a primeira menção à ferida de Ramom ocorre no início da peça (Cena VI), em uma fala da Velha I: “Aquelas feridas não saram” (ESCOBAR, 1976, p. 12). Há também uma menção na Cena XII, quando o Mensageiro afirma que Ramom “jamais curou-se” (ESCOBAR, 1976, p. 12); outra quando Hernández diz que, por conta da ferida aberta, “os soldados reclamavam do seu mau cheiro” (ESCOBAR, 1976, p. 19); e, por fim, um terceira, na Cena XII (início da Parte II, que corresponde às cenas metateatrais), quando o Anão, ao mostrar as roupas de Ramom Ianaiá encharcadas de sangue, afirma: “Estas feridas são nossas, de todos os mestiços. Séculos de colaboração” (ESCOBAR, 1976, p. 26). Essa assertiva é retomada quando o Coro de Mineiros lavam e fazem os curativos em Ramom (Cena XXVII):

RAMOM:

[...] Lavem-me fundo. Tirem a gordura negra que cobre o formidável
metal branco em mim. Tirem-me a febre, colham desse desastre de
pus e feridas do menino ginasta que fui.

CORO DE MINEIROS:

Ó Ramom! Amigo dos metais e das linhas.

Lavamos tuas sombras, teu sangue batido e Espanha. Ó Ramom!
Ferros e feridas, e nas lanças erguidas os panos e as tintas.

Lavamos com água e pedras.

Com água e chumaços de pano urdidos em preparados no claro de
suas febres acessas nos metais e na pele.

O fogo com que viajamos o teu dorso e mergulhamos fundo em tuas
chagas, pelos de escamas e coros fundidos.

Amargas as marcas de ferro junto às feridas. (ESCOBAR, 1976, p. 75-
76)

Não há dúvida que há, aqui, dentro dos propósitos de Escobar, uma atualização da ferida de Filoctetes; trata-se, antes de mais, de uma ferida coletiva, aberta durante o Período Colonial no Alto Peru. No caso do personagem Ramom Ianaiá, pode-se dizer, ainda, com base na fala do próprio personagem, que a ferida aberta e o sangue grudado à sua pele estão relacionados ao período em que era soldado espanhol, quando matava os mestiços a mando da coroa espanhola.

De fato, diante do que foi exposto, a peça *Ramom, o Filoteto Americano*, de Carlos Henrique Escobar, surge de modo inovador na dramaturgia mítica brasileira. Por mais que haja distanciamentos, em relação ao *Filoctetes*, de Sófocles, a reescritura brasileira apresenta diversas aproximações com a tragédia grega. Ao atualizar o mito grego na cena nacional, e ao tecer críticas severas sobre a última fase de colonização no Alto Peru, Escobar constrói sua obra a partir de novos motivos, seja no que diz respeito à caracterização Ramom Ianaiá, seja em relação às armas e às feridas do seu herói americano.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

BOWRA, Cecil Maurice. *La literatura griega*. Tradução Alfonso Reyes. 4. ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.

- ESCOBAR, Carlos Henrique. *Ramom, o Filoteto Americano*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1976.
- ESCOBAR, Carlos Henrique. “Prefácio”. In: *Teatro*. Águeda: Moira, 2007. p. 9-11.
- EASTERLING, Patricia Elizabeth. Repetition in Sophocles. *Hermes*, v. 101, n. 1. 1973. pp. 14-34.
- HARSH, Philip Whaley. The role of the bow in the Philoctetes. *American Journal of Philology*, n. 81. 1960. pp. 408-414.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011.
- LÍCOFRON. *Alexandra*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2017.
- MAGALDI, Sábado; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.
- PÍNDARO. *Odes*. Tradução António de Castro Caeiro. Lisboa: Quetzal Editores, 2010.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Tradução Leonor Santa Bárbara. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 2013.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.
- SANTOS, Fernando Brandão dos. “Introdução”. In: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008. p. 17-53.
- SILVA, Renato Cândido da. O primeiro rastro da filha de Édipo na dramaturgia brasileira: a *Antígona* (1916), de Carlos Maul. *Travessias Interativas*, v.10, n. 20. 2020. pp. 102-121.
- SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução Fernando Brandão dos Santos. São Paulo: Odysseus, 2008.
- TAPLIN, Oliver. Significant actions in Sophocles’ Philoctetes. *Greek, Roman and Breazantine Studies*, n. 1, v. 12. 1971. pp. 25-44.

VENDRAMINI, José Eduardo. “Teatro e metalinguagem”. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2013. p. 257-271.

WILSON, Edmund. “Filoctetes: a ferida e o arco”. In: SÓFOCLES. *Filoctetes*. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 193-213.

UM NOVO OLHAR SOBRE A INSURGENTE CLÁSSICA: REVISITANDO MEDEIA EM *MATA TEU PAI*, DE GRACE PASSÔ

Marco Aurélio Rodrigues

INTRODUÇÃO

Quando Andreia Beltrão, renomada atriz brasileira, rompe com o silêncio da plateia, após receber toda audiência enquanto se transforma na personagem central do espetáculo, sua frase “Estamos na Grécia” anuncia que ali, naquele exato momento, diante de todos, estava Antígona, filha de Édipo, heroína encarnada pela atriz na peça homônima de Sófocles, representada em Atenas no ano de 401 a.C. E, assim, mais uma vez, a história da irmã devota, preocupada com os ritos fúnebres e a tradição, contrária às leis impostas pelos homens, é revisitada e aplaudida em todo o país, como se suas palavras evocassem a Antiguidade, mas também falassem sobre questões próprias do atual contexto político, social e religioso das terras tupiniquins.

É notório que, ao longo dos séculos, as performances do teatro antigo deram espaço a novos movimentos, novas perspectivas de encenação, novos temas e, por conseguinte, novas teorias. Todavia, vale enfatizar, também, que o teatro grego sempre esteve presente em toda a história da literatura teatral. Até mesmo o Brasil, cujo histórico de encenações é bem mais recente, iniciadas na primeira metade do século XX, tenha, depois do início da década de sessenta do século XX, experimentado, tal quais tantos outros países, principalmente na Europa, o resgate do teatro clássico.

Não é tarefa fácil delimitar os movimentos que fazem com que a tragédia ou a comédia sejam demandadas, mas é fato que tal experiência está ligada a inúmeros fatores históricos que estejam acontecendo nos países que as revisitam. Tanto a tragédia como a comédia nasceram da confluência de elementos históricos, políticos, sociais, ético, morais e religiosos, sendo

assim, por mais que um mito, no caso da tragédia, ou uma situação cotidiana da Atenas do século V, para a comédia, dialoguem, a princípio, com uma população específica, os diversos elementos que constituem as peças falam, primordialmente, sobre o ser humano, as relações sociais, os sentimentos, entre outros aspectos que impedem os textos clássicos de permanecerem cristalizados em um período específico da história do Ocidente. Ao que concerne às representações clássicas, principalmente no século XX, Hall (2004, p. 7-9) aponta o ano de 1968 como decisivo para que o mundo voltasse seu olhar para os textos antigos. Trata-se de um período agitado da história mundial, em que a Grécia entrava em uma cruel ditadura militar, que só acabaria em 1974, morreria nesse mesmo ano o ativista Martin Luther King, ocorreria a invasão da Tchecoslováquia pela União Soviética, o famoso protesto feminista no concurso de Miss America realizado em Atlantic City, nos Estados Unidos, e, também, a viagem da nave Apollo 8 à lua. Assim sendo, o mundo experimentava mudanças em todos os níveis: sociais, políticos, ético-morais, culturais e religiosos e o texto clássico oferecia subsídios para todas essas discussões: o papel da mulher, a homossexualidade, a liberdade sexual, a injustiça social, a tirania etc. Aliado a esse contexto histórico fortíssimo, vale salientar o que pensa Goldhill (2007, p. 2) sobre outros importantes elementos que devem ser levados em consideração e passam a instigar os diretores teatrais. A partir da década de 1970, os grupos teatrais enxergaram no drama grego uma possibilidade de romper barreiras e desenvolver novas experimentações. Tais questões não eram novidade, pois já haviam sido investigadas por Beckett e Brecht anteriormente, no entanto, como sugere Foley (2014, p. 34), corroborando o entendimento de Goldhill, o teatro clássico trazido à modernidade possibilitava uma nova forma de experiência, um diálogo entre o antigo e o novo que propiciava a superação ou retomada das formas de representação.

Dessa forma, é justamente no contexto das possibilidades de novas discussões, calcadas na tradição clássica, juntamente com as proposições de Goldhill (2007) e Foley (2014), atuais correntes de experimentação e representação, que o teatro clássico no Brasil também ganha maior fôlego para assuntos imprescindíveis de serem debatidos nos palcos. Assim, é no

ano de 2017 que o teatro clássico, no Brasil, passa por um interessante fenômeno: a representação maciça de tragédias cujo protagonismo está ligado às personagens femininas.

Nesse contexto, as palavras de Del Rios¹ sobre o espetáculo *Trágica.3*, dirigido por Guilherme Leme, com as atrizes Leticia Sabatella, Denise Del Vecchio, Miwa Yanagizawa nos papéis de Antígona, Medeia e Electra, respectivamente, são assertivas em relação às questões abordadas pelas tragédias:

Os enredos foram concentrados nos instantes de maior veemência e desespero verbal. Poderia ser algo exasperado, mas a montagem é minimalista nos gestos, concepção cenográfica e na sutileza musical. [...] O enxugamento de obras já naturalmente concisas impõe mais relevo ao instante em que os personagens dão o passo além que pode lhes custar a vida, mas do qual não abdicam por fidelidade à voz do sangue ou em retribuição extrema à violência do poder (o Estado e seu líderes). A questão individual, aqui, se sobrepõe à dor das massas, mas, mesmo assim, os gregos antigos foram os primeiros a insinuar pela arte os massacres entre povos, alguns deles irmãos, estimulados por interesses de impérios, ambições isoladas ou fanatismo em nome da fé.

Fica evidente a relação que as heroínas estabelecem com a sociedade contemporânea e esse é um importante aspecto que justifica a presença marcante das heroínas trágicas no ano de 2017. Tal momento no panorama teatral brasileiro, o qual ganhou fôlego no país no último ano, já havia sido descrito por Foley e Mee (2011), em referência ao cenário em geral, como um processo mundial. Para Foley (2001, p. 335), em um trabalho dedicado às mulheres trágicas, a potência do discurso atingido por elas é justificada por uma trama expressivamente social, política e emocional:

¹ DEL RIOS, J. Peça ‘Trágica.3’ traz interpretações e direção inovadora. Estadão, São Paulo, 26, junho, 2014. Cultura. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/teatro-danca,peca-tragica3-traz-interpretacoes-e-direcao-inovadora,1519076>. Acesso em: 25 out. 2020.

Tragedy also treats the domestic as well as the public world as an important moral realm. Some female characters take ethical positions that bring what seem to be specifically female concerns and approaches into play in both domestic and public debates. Age, status, and kin position can weight even more specifically for them than for their male counterparts.²

Assim, em um momento de profunda mudança social, econômica e, principalmente, de discussões que colocam em xeque o campo do público e do privado, como a questão do feminismo, do feminicídio, dos problemas educacionais etc., a tragédia, cuja protagonista é uma personagem feminina, torna-se o veículo perfeito para o debate e a exposição de ideias que ainda insistem em se perpetuar na sociedade.

Dessa forma, muitas das montagens atuais de *Antígona*, assim como as de *Medeia* e as de *Electra*, que passam a ser frequentes no cenário teatral, principalmente no eixo Rio-São Paulo, releem Ésquilo, Sófocles e Eurípides, reveem a performance e inserem novas perspectivas em cima de ideias desenvolvidas na Antiguidade, mas que estão mais efervescentes do que nunca. Tomando por base que a tragédia e a comédia ainda têm muito a manifestar ao homem moderno, é preciso levar em consideração, também, o fato de que a arte teatral grega atualmente é veículo de inúmeras experimentações estéticas.

Nesse sentido, Andrea Beltrão e Amir Haddad, na montagem de *Antígona*, desconstroem o ambiente do drama clássico, dando ao conceito do teatro pós-dramático, por exemplo, a oportunidade de uma experimentação inovadora, pois, levando-se em conta o fato de a tragédia e a comédia grega serem os principais modelos do padrão teatral aristotélico

² A tragédia também trata o mundo doméstico e público como um importante reino moral. Algumas personagens femininas assumem posições éticas que trazem o que parecem ser especificamente preocupações femininas e abordagens na peça em ambos os debates domésticos e públicos. Idade, status e posição de parentesco podem pesar ainda mais especificamente para eles do que para seus colegas do sexo masculino. *As traduções são de minha lavra.*

(que evocam a mimese e a catarse) e, portanto, sempre terem estado alinhados ao chamado “drama burguês”³, o teatro antigo apresenta os elementos necessários de desconstrução para as novas modalidades cênicas que buscam uma encenação que dialogue com seu público, a qual proponha práticas que despertem novamente o fascínio e o pensamento crítico do espectador.

Denominado teatro pós-dramático, por Lehmann (2007), uma das mais famosas estéticas teatrais adotada nos últimos anos justamente rompe com o paradigma do drama clássico, o que torna o uso de tragédias e comédias gregas ainda mais estimulante a uma nova safra de autores. Para o teórico (2007, p. 33), o teatro moderno estava estagnado em sua própria tradição, o que confere ao pós-dramático uma configuração posterior àquela do paradigma conhecido. Assim, o teatro dito pós-dramático nasce como uma experimentação de novas técnicas em cima das velhas estéticas, não em uma tentativa de superá-las, negando as classificações antigas em prol de uma nova identidade, mas como um campo que ultrapassa a barreira do convencional.

É nesse contexto, de experimentações e renovações, que ganha espaço a montagem da peça escrita pela atriz e diretora Grace Passô, e dirigida por Inez Viana na Cia OmondÉ, *Mata teu pai*. Interpretada por Débora Lamm, atriz reconhecida principalmente por seus papéis cômicos, o drama expõe a situação de Medeia, uma mulher que vive com as filhas entre expatriadas, mulheres de todas as partes do mundo. Inconformada com o abandono do marido, Jasão, com o qual deixou sua terra natal, até mesmo

³ A expressão “drama burguês” diz respeito, essencialmente, à discussão proposta por Szondi (2004), na qual esse modelo de encenação expressa um tipo específico de produção teatral que tem o homem burguês (século XVIII), mesmo que ele não seja pertencente exatamente a essa classe, mas haja como tal, como figura central. A estética do drama burguês apresenta um indivíduo voltado às questões mais particulares e menos públicas, tendo o diálogo como recurso essencial para o desenvolvimento das relações e um forte apelo didático, principalmente relacionado à moral e aos costumes.

tendo participado do assassinio de seu irmão, a heroína relata a crueldade e a dor da mulher desamparada e largada à própria sorte com os filhos.

MATA TEU PAI

Em uma montagem premiada, que percorreu principalmente o circuito Sesc de Teatro no ano de 2017, a peça *Mata teu pai*, de Grace Passô, ganhou novo fôlego no ano de 2020, durante a pandemia da Covid-19, com uma apresentação programada pela série “Em casa com o Sesc”, que propõe exhibições de espetáculos pelas redes. Essa nova apresentação, depois de um tempo fora de cartaz, demonstra o quanto o espetáculo se mantém vivo e sempre requisitado, com o mesmo vigor de sua primeira apresentação.

Se por um lado a história de Medeia revisitada por Passô (2017) discute o patriarcado, a xenofobia, o feminismo e tantas outras questões do atual momento, seu retorno a *Medeia* mítica, mas também à figura construída por Eurípides em 431 a.C., revela o quanto o teatro clássico ainda tem a falar ao homem contemporâneo exatamente sobre as mesmas indagações. Nesse sentido, principalmente refletindo a respeito das considerações já feitas sobre as novas estéticas em contato com o teatro clássico, *Mata teu pai* representa a assimilação do que há de mais refinado e delicado no discurso antigo da feiticeira da Cólquida, com as novas estéticas e as demandas do presente.

Dirigida por Inez Viana, na Cia OmondÉ, *Mata teu pai* faz parte do grupo de obras cuja inspiração retoma imediatamente a temática clássica, muito embora, no caso específico desta, há uma exigência maior da atenção do espectador para que as referências fiquem mais claras, pois o contexto em que ocorre a ação não pertence ao universo clássico, mas é extremamente contemporâneo.

Medeia abre o espetáculo com um grito desesperado “Preciso que me escutem.” (PASSÔ, 2017, p. 23), em meio a escombros e uma caracterização que remonta imediatamente a um espaço belicoso, no qual, pouco a pouco, entende-se que a matriarca convive com outras refugiadas de várias nacionalidades e, num discurso muito sutil, vai inserindo os elementos para

que o público tome conhecimento daquele universo. Se por um lado, a *Medeia* de Eurípides começa com a presença da ama dando detalhes sobre a atual conjuntura, por outro, em *Mata teu pai* é a própria heroína que traz as informações. Nesse sentido, é explícito o conhecimento que Passô (2017) tem da obra clássica e de referências essenciais, pois algumas delas já se escancaram nas primeiras palavras proferidas por Medeia.

A esse respeito, de forma mais geral acerca dos elementos que estão tanto na tragédia de Eurípides, de 431 a. C., quanto na de Sêneca (41-49 d. C.), as palavras de Pociña *et al.* (2019, p. 2-3) respaldam os motivos das constantes representações de Medeia e, por conseguinte, reforçam o ambiente sobre o qual *Mata teu pai* se constrói:

It is worth tracing the reasons for the surprising persistence, up to the present, of the tragic features of a woman that were the object of a tragedy performed in Athens in 431 BC, [...]. It seems obvious that the story of our protagonist includes different elements which have the ability to generate interest and to move people in so many different times and places. The reason can be found in the two original dramas, Euripides' Greek play and Seneca's Latin tragedy. Both plays dealt in depth with multiple feelings, all fundamental to human experience, and this gives the subject an extraordinary modernity. Medea's behavior is determined by strong feelings of love and deception, jealousy, betrayal, injustice, hate, pride, anger, revenge, and punishment.

É com esse misto de sentimentos e sensações que a audiência, pouco a pouco, é introduzida a questões mais delicadas do universo da vida de Medeia. Se por um lado, o amor, a vingança, a traição e a injustiça já são apresentados em seu discurso, por outro, a própria questão de seu “não-lugar”, ou seja, de uma mulher que não esteja na sua própria terra de origem e, portanto, não se reconhece naquele espaço, torna-se evidente na expressão da angústia da heroína. É nesse contexto que frases como “Terra da gente é terra da gente.” (PASSÔ, 2017, p. 24) e “A terra é de quem não tem a terra.” (PASSÔ, 2017, p. 25) retomam a constante presença de χθών (terra, lugar), cujo vocábulo na tragédia de Eurípides ultrapassa 29 ocorrências.

A própria alusão que a ama faz à dedicação de Medeia aos outros, também está presente na fala da personagem principal de *Mata teu pai*, pois, se a ama em *Medeia* faz referência à ἀνδάνουσα μὲν φυγὰς πολίταις (*Med.* 12-13) – exilada agradável aos cidadãos – na peça de Passô (2017), a protagonista relata sua proximidade e compaixão com as demais mulheres de seu convívio:

Toda imigrante que encontro pelas ruas, cumprimento.
Compro relógios de haitianas.
Tenho mil relógios parados de baterias gastas.
Uma caixa cheia de carregadores de telefone.
Anéis, anéis, anéis, pulseiras que nem são a minha
moda.
Um dia beijei minha vizinha judia na boca, depois de
ouvi-la cantar.
A paulista que mora ali ficou me olhando.
Toda imigrante que encontro pelas ruas eu cumprimento,
compro o que vende, pergunto se quer água.
Penso sempre nas haitianas. (PASSÔ, 2017, p. 24)

Em meio ao discurso que se constrói, no qual Medeia mostra sua empatia e discorre sobre sua vida naquele ambiente hostil, ela também enfatiza que está doente, febril, e precisa da ajuda das outras imigrantes. Nesse momento, juntamente com a quantidade de repetições e uma crescente indignação da heroína com a postura dos homens, para os quais profere palavras de rancor, seu discurso ganha ares de alucinação, como parte de um delírio. Assim, sua fala passa a ser entrecortada com estrondos de bombas, explicitando que toda a conjuntura é mesmo de guerra, de inquietação, de desesperança e de desassossego. O fato de ser a própria Medeia, em *Mata teu pai*, aquela que traz esses relatos à cena, tem muito a dizer sobre a construção de Passô (2017) para o espetáculo, pois dar voz diretamente à protagonista contraria a presença da ama na *Medeia* de Eurípidés, pois deixa na mão da própria heroína o discurso sobre o οἶκος (casa), que nas palavras da ama, na tragédia clássica, transmitia a confusão na qual aquele ambiente se encontrava. A esse respeito, Ruffell (2014, p. 68-69) é assertivo ao comparar o papel da ama em *Medeia* e a presença da

mesma figura na *Odisseia* (por volta de 750 a. C.), de Homero, e em *Coéforas* (458 a. C.), de Ésquilo:

In both cases, the nurse is loyal to the restoration and preservation of the male oikos and thence the broader social order, which depends on this royal household. The distinction is that Eurycleia's interests are aligned with those of Penelope, whereas Cilissa is antipathetic to Clytemnestra. The nurse in *Medea* is operating in this tradition of the preservation of the patriarchal oikos and its travails, and calling attention to an even more dysfunctional household than even these two accounts. Whereas, for these other nurses, domestic considerations had political implications, the nurse in *Medea* explicitly adopts broader political language to emphasize that the oikos only stands where there is no dispute between husband and wife: 'this is the greatest security [sôtēria], when a wife does not stand in dispute with her husband' (14–15). The irony, of course, is that *Medea* and Jason's oikos is far from political power: indeed, it is in order to join the royal oikos that Jason is in the process of dissolving his own household. The nurse's loyalties are also in conflict. Although she speaks initially of her mistress and regards Jason's acts as those of betrayal (17), she nonetheless acknowledges that he is her master (83–4), and that her loyalty is to the oikos as well as to her mistress, a point that the paidagōgos emphasizes in their dialogue (49).⁴

⁴ Em ambos os casos, a enfermeira é leal à restauração e preservação do *oikos* masculino e, portanto, da ordem social mais ampla, que depende desta família real. A distinção é que os interesses de Euricléia estão alinhados com os de Penélope, enquanto Cilissa é antipática a Clitemnestra. A ama em *Medeia* está operando nesta tradição de preservação do *oikos* patriarcal e suas angústias, e chamando a atenção para uma família ainda mais disfuncional do que as desses dois relatos. Considerando que, para essas outras amas, as observações domésticas tiveram implicações políticas, a ama em *Medeia* adota explicitamente uma linguagem política mais ampla para enfatizar que o *oikos* só fica onde não há disputa entre marido e mulher: 'esta é a maior segurança [sôtēria], quando a esposa não briga com o marido' (14-15). ³ A ironia, claro, é que o *oikos* de *Medeia* e Jasão está longe do poder político: na verdade, é para se juntar ao *oikos* real que Jasão está em processo de dissolução de sua própria casa. A lealdade da

Esse conflito da ama, ao qual Ruffell se refere, é exatamente a construção que permite reconhecer em Medeia uma confusão de sentimentos, emoções e desespero, que se agravam com o estágio febril. Ao intercalar as narrativas de outras personagens e expor sua própria dor, é no ato denominado “Sororidade” que a heroína de Passô (2017, p. 33) se identifica em meio aos latidos estridentes de uma cadela:

Só as prostitutas que se apaixonam verdadeiramente pelos clientes me entendem. As transexuais que se deitam um dia numa cama pra mudarem seu corpo. As terroristas diante das Torres Gêmeas também. [*endereço ao público*] Não estou contando essas coisas pra convencê-las de não irem a essa festa do pai de vocês, não sou desse tipo. Vocês vão se quiserem, não são mais crianças. Estou contando tudo isso pra vocês porque eu sou Medeia. E vocês, se ainda não sabem, vocês são minhas filhas. Conhecem a história da mãe de vocês?

Ao declarar seu nome, em estágio avançado da narrativa, Medeia faz com que o espectador se questione sobre aquela mulher e sua história. Até o momento, as falas da protagonista não definiam exatamente os acontecimentos e os motivos pelos quais ela, de fato, estava questionando a postura do marido, dos homens de modo geral, e enfatizando sua vivência entre mulheres estrangeiras. Ao se revelar a suas filhas, Medeia se senta no centro da cena e deixa um de seus seios à mostra, dando de mamar a uma das mulheres em cena. A montagem do espetáculo, dirigido por Inez Viana, no que diz respeito às apresentações do Sesc, ressalta, nesse momento do espetáculo, um elemento que, diferentemente do que a didascália aponta, torna ainda mais intrigante esse papel de Medeia e sua relação com a maternidade.

ama também está em conflito. Embora ela fale inicialmente de sua patroa e considere os atos de Jasão como traição (17), ela reconhece que ele é seu mestre (83-4), e que sua lealdade é para com o *óikos* bem como para sua patroa, ponto que o pedagogo enfatiza em seu diálogo (49).

No texto teatral, Passô (2017, p. 34) reforça que Medeia coloca em seu colo uma das mulheres para amamentar, entretanto, na montagem do Sesc, o grupo de filhas de Medeia, em muitos momentos do espetáculo, confunde-se com as próprias refugiadas, pois o elenco era formado por atores de um projeto da terceira idade. Sendo assim, ao espectador, o fato de Medeia estar amamentando uma das pessoas ali presente, coloca a personagem no papel da nutriz, daquela que, independentemente de quem esteja ali, ela apresenta seu colo, seu leite e seu afago, não é para menos que esse ato da peça se chama “Amizade”, cuja relação com o conceito grego de *φιλία* (amizade, afeto) se torna latente.

No ato denominado “A cadela” (PASSÔ, 2017, p. 35), há nitidamente um revés na história, pois a personagem se torna mais agressiva e dá indícios de que, embora tenha questionado de forma positiva, anteriormente, o próprio direito de seu marido de se casar com uma nova mulher, o discurso evidencia um conflito na aceitação, principalmente no que diz respeito ao temor de que as filhas aceitem o novo *status quo* de bom grado. Esse momento do espetáculo traz à tona a essência de toda a necessidade de um resgate clássico do mito de Medeia, pois revela que a insurgente clássica não pode mais ser vista da mesma forma. Ao relatar a forma como a paulista pede que Medeia diga às filhas sobre a nova madrasta, a heroína comenta que desferiu um soco na refugiada pelas palavras contra outra mulher. Eis que fica claro o porquê da expressão proferida “tá na hora de rever o ângulo da história” (PASSÔ, 2017, p. 35):

A paulista quer que eu diga a vocês, sabe o que ela quer que eu diga? Ela quer que eu diga a vocês que vocês têm uma madrasta e que madrastas são más, não, da minha boca vocês não vão ouvir isso. Tá na hora de rever o ângulo da história, o erro é dele.

A passagem em questão é significativa justamente porque, principalmente a partir do início do século XXI, os autores passaram a rever ideias ultrapassadas e a repensar o papel da mulher no teatro clássico. Até meados do século XX, as análises das tragédias que têm na mulher sua personagem principal, depositavam uma carga de responsabilidade na

heroína que acabavam, na maioria das vezes, tendo como única resolução o crime e a insanidade. Esse tipo de percepção é contrariado quando a própria sociedade contemporânea passa a observar a mulher como parte de um sistema opressor e analisa suas características por um viés mais complexo do que apenas inseri-la em um discurso que, em muitas análises, beira à misoginia. A esse respeito, Hatzichronoglou (1993, p. 186) é incisiva em definir a dualidade do caráter de Medeia:

She is a woman, and yet she acts like a man. She is a barbarian, but she behaves like a Greek. She is slighted and weak and yet she is able to destroy everything. She says she loves, but the power of her hatred comes through with equal intensity. She is human but she possesses powers that go beyond human limits.

A dualidade da personagem é muito bem captada por Passó (2017), pois a Medeia de *Mata teu pai*, justamente vai apresentando os dois lados de uma mesma moeda, seu amor e fidelidade por Jasão, o ódio pela traição, a busca por reparação etc. No entanto, ao enfatizar que está na hora de observar a história de outra forma, rever o modo como as coisas são conduzidas, a heroína fala sobre as questões que já haviam sido abordadas, como feminismo, imigração, xenofobia, sororidade e amizade.

Na montagem de *Mata teu pai*, no que diz respeito à estética pós-dramática do espetáculo, esse momento de cisão também apresenta alguns elementos que não passam despercebidos ao espectador. Por diversos instantes, ao longo do espetáculo, há estrondos de bombas, barulhos de animais e a movimentação de personagens em cena, porém, durante essa passagem em específico, os latidos estridentes da cadela se potencializam com a crescente revolta que passa a tomar conta de Medeia ao falar da festa de casamento do marido, o que eleva o ambiente de tensão, o qual remete claramente ao desarranjo causado por esse homem na vida daquela mulher e suas filhas.

Lehmann (2007, p. 143), ao falar sobre a estética pós-dramática, cita a parataxe (a organização de forma coordenada e justaposta) do espetáculo. Para o estudioso, a montagem pós-dramática deixa de lado uma composição hipotática (de subordinação de signos), para dar espaço a um lugar em que

as sensações ocorrem de forma simultânea, e “não mais se concatenam de forma inequívoca”:

[...] pode-se constatar um tratamento não-hierárquico dos signos que visa uma percepção sinestésica e rejeita uma hierarquia pré-estabelecida, que privilegia a linguagem, o modo de falar e o gestual e em que as qualidades visuais, como a experiência arquitetônica do espaço, quando chegam a entrar em jogo, figuram como aspectos subordinados. (LEHMANN, 2007, p. 144)

Dessa forma, quando a personagem expõe sua realidade em cena, em meio a luzes ofuscantes e sons incômodos, os espectadores são transportados para um universo em que eles devem se deixar conduzir e receber aquelas informações, para posteriormente poderem assimilá-las, afinal “tudo depende [...] de não compreender imediatamente.” (LEHMANN, 2007, p. 145). Esse recurso auxilia na criação de um estado de inquietação que extrapola o palco, pois, principalmente no caso de *Mata teu pai*, o incômodo da personagem passa a ser do próprio espectador, que o sente de forma vívida e intensa.

Nessa atmosfera, Medeia vai deixando claro, pouco a pouco, que sua intenção é a de uma vingança diretamente relacionada à figura masculina, o que a faz incitar a morte do marido na festa. No entanto, sua reflexão sobre o assassinato a faz compreender que a figura desse homem, que passará ao saudosismo, nunca as libertará, inclusive nos casamentos que as próprias filhas arranjariam, espelhando a figura paterna:

[...] e a gente vai olhar pra ele, vai temer a saudade, e de novo e por quanto tempo mais a gente vai suportar esse homem que só está entre nós na ausência? E continuar essa história por tempos e tempos, e vocês vão crescer e caçar por aí alguém que seja exatamente a mesma coisa porque vocês não vão conseguir se amar, olha pra mim! Tem bala aqui. E tem gatilho. Tem eu aqui, agonizante, tem meus peitos explodindo. De leite e de dor. [...] (PASSÔ, 2017, p. 42)

Assim, a cena final apresenta Medeia convencida de que não é o marido que tem de morrer, mas suas próprias filhas, ao chegar à conclusão de que nada restaria a não ser acabar com a prole para que não se perpetuasse a dor e o sofrimento que o marido impusera à família, porque o patriarcado não acabaria com Jasão e o mundo continuaria a cobrar das mulheres um preço muito alto. Ao falar que mais uma vez são as mulheres que estão se sacrificando (PASSÔ, 2017, p. 44), Medeia reforça sua maternidade e a necessidade de poupar suas filhas do “mundo lamacento, vendido, injusto, capitalista, militar, patriarcal” (PASSÔ, 2017, p. 45).

A construção da personagem de Débora Lamm evoca a todo o tempo o aspecto opressor do mito de Medeia, mulher que abandona seu lar para se dedicar a um marido que a deixa, com filhos pequenos, para se casar com uma princesa. Em um cenário vazio, que também denuncia a lacuna existente na vida da própria heroína, a atriz é o chamariz, em meio a gritos inesperados e rompantes de histeria e euforia, da decadência e carência humana. Sobre esse aspecto, Rinne (1988, p. 120) esclarece a profundidade do mito que lida com a questão da autonomia e fragilidade humana diante da dedicação não correspondida. Na montagem, Medeia é o tempo todo atraída e afugentada pelas filhas que não tomam partido da situação da mãe, mas tampouco aceitam a atitude do pai. O impasse mostrado em cena apresenta de forma acurada as palavras de Rinne (1988, p. 120):

Ela não consegue encontrar a si mesma, porque vive através dele [Jasão], e também não descobre as suas próprias formas nem define seus objetivos, tanto externamente como no relacionamento [...] Cada um responsabiliza o outro pela falta de equilíbrio e pelo vazio da sua existência; [...]

Diferentemente do que ocorre em Eurípidés, cuja vingança também envolve Creusa e seu pai, a nova família de Jasão, mesmo que ela responsabilize o outro, Medeia é a mulher que não quer se calar diante dos abusos da sociedade machista, nem se voltar para si, fechada em um mundo que consumirá suas energias e sua própria existência. A esse respeito, Lamm faz o seguinte comentário no prospecto do espetáculo:

Medeia é uma protagonista feminina que desafia o amor romântico. Na tragédia de Eurípides, ela ressignifica o sentimento quando foge com o ser amado, o que fará dela uma estrangeira. Mata o irmão e mais adiante mata seus próprios filhos que tem com Jasão ao se ver traída por ele. A Medeia de “Mata Teu Pai” leva consigo o discurso e angústias do mundo atual. Dar voz a uma personagem milenar será sempre um desafio.

A fala de Lamm reforça a potência dessa protagonista que, justamente pelo fato de carregar “o discurso e angústias do mundo atual”, perpetua-se na condição de oprimida e precisa, imediatamente, rever sua postura diante do mundo para que não tenha mais que implorar para que a escutem.

UM NOVO OLHAR

Próximo do desfecho do espetáculo, quando a festa começa a ser organizada no entorno de Medeia, a heroína passa a falar especificamente sobre o ex-marido e a nova namorada, citando o fato de a conhecê-la e de que ela era a atual prefeita da cidade, a protagonista relembra que a mulher, anteriormente, havia trabalhado como empregada doméstica em sua casa:

Já sei que é mulher a pessoa que está com meu marido. Já sei que é a prefeita, então cadê ela? Já sei que é negra, que ganhou, é prefeita da cidade. Todos votaram nela, não é? Eu não voto aqui. Ele também não.
Sei que é conquista dela, sei que é forte, da inteligência, sei que já limpou minha casa, sei, foi empregada, mas vim aqui reescrever a história. [desculpando-se]
Se não me lembro do rosto dela é porque no meu sangue corre a doença do opressor. Ainda. Demora tempo para ensinar o sangue, calma. [refere-se ao público]

Essa passagem é extremamente significativa, pois sintetiza a grande questão que envolve a trama pensada por Grace Passô: a relação entre opressor e oprimido. É a própria Medeia quem se desculpa com o público,

em uma tentativa de se justificar quanto ao seu momento de opressão em relação à namorada do marido. Ao falar que a mulher é negra, era empregada doméstica e hoje ocupa o principal cargo da cidade, Medeia percorre o mesmo caminho falacioso de uma retórica que busca nas características físicas ou posição social um motivo para desmerecer o outro. Sendo assim, dizer que não se recorda do rosto da mulher tem um peso simbólico significativo, pois reflete o desdém de um grupo que age com superioridade em relação aos que prestam serviços ou são de uma classe social inferior.

Nesse sentido, é interessante pensar na reflexão de Smit (2014, p. 159) acerca das representações modernas de *Medeia*, nas quais as protagonistas são apresentadas como mulheres negras, pois, como reforça a autora, o drama tem espaço para discussões como colonialismo e imperialismo, “[...] in which colour prejudice and cultural conflict play a considerable role”⁵. No caso de *Mata teu pai*, ao falar sobre as condições da atual namorada do marido, mas logo se punir e se desculpar sobre tal ato, Medeia retoma um processo de discussão sobre a opressão que vem sendo construída ao longo de toda a trama. Assim, a Medeia de *Mata teu pai* ocupa um lugar importante na gama de montagens que lidam com o tema clássico para discussões profundas das questões da modernidade como o racismo, o feminismo, a xenofobia etc. Para Smit (2014, p. 157), é a partir de leituras mais feministas, já do início do século XX, que tais questões passam a ser abordadas e discutidas pelas encenações que têm a *Medeia*, de Eurípedes e Sêneca ou o próprio mito, como pano de fundo.

Esse novo olhar para a insurgente clássica é assunto do trabalho de Foley (2014, p. 191), que aponta a dualidade presente na heroína clássica tão representada nos palcos americanos nos dias de hoje. A autora (2014, p. 191) enfatiza a importância do fato de as personagens não estarem à mercê do destino, mas articularem suas posições, tomarem atitudes deliberadas e sofrerem as consequências por seus atos. No caso de *Mata teu pai*, é

⁵ “[...] em que o conflito racial e cultural desempenham um papel considerável.”

justamente uma posição de autonomia de Medeia que a faz percorrer um trajeto de reflexão profundo ao longo do espetáculo que, inclusive, permite à heroína transitar entre a oprimida e a opressora.

A mudança na forma de se pensar e analisar a figura de Medeia na modernidade é fruto, também, dos estudos pós-colonialistas dentro dos Estudos Clássicos. Por esse ângulo, o trabalho de Rankine traz considerações importantes sobre a personagem feminina clássica resgatada na modernidade, pois sua análise discute a “europeização” (2007, p. 72) de tratamento dado a essas personagens que eram vistas sempre pelas mesmas concepções estéticas e costumes.

Citando *Medeia* (431 a. C.) e *Hécuba* (424 a. C.), ambas de Eurípides, Rankine (2007, p. 63) passa a elencar elementos nas tragédias que hoje despertam novas reflexões, principalmente no que diz respeito a uma análise simplista das protagonistas. Tanto em *Hécuba* quanto em *Medeia*, ao dar voz a essas personagens na modernidade, principalmente repensando o contexto eurocêntrico, os autores possibilitam a discussão, inclusive, da potência de uma figura de oposição exercida por essas mulheres que ganham o direito à empatia e a terem suas vozes ouvidas.

Em um trabalho dedicado a representações de *Medeia*, de Eurípides, na Irlanda, Wilmer (2005, p. 136) tece considerações que salientam o papel que as heroínas clássicas ocupam na atualidade: “The play deals with the power of women and their status in the domestic and the public spheres, and it has the capacity in postcolonial Ireland to subvert dominant notions of national identity”⁶.

É exatamente essa mesma ideia que está presente na montagem de *Mata teu pai*. Ao levar à cena uma mulher oprimida e que discute as questões relacionadas à imigração, à sororidade, ao feminismo, ao patriarcado etc., Passô (2017) revisita o universo clássico reconhecendo em

⁶ O drama lida com o poder das mulheres e seu status nas esferas doméstica e pública, e ela tem a capacidade na Irlanda pós-colonial de subverter as noções dominantes da identidade nacional.

Medeia uma mulher oprimida por um sistema que a coloca em posição de subserviência e não oferece escapatória. Quando Medeia desiste de incitar a morte do marido, mas resolve pôr fim à vida de suas filhas, ela confirma a luta ainda a ser travada para que a estrutura social vigente seja transformada e não continue a depositar na mulher a responsabilidade da qual o homem constantemente se isenta e, ainda, tem o amparo da sociedade.

CONCLUSÃO

Luschnig (2007, p. 201), ao relatar sobre algumas montagens de *Medeia* na modernidade, discute os desfechos das peças e traz um interessante relato sobre uma senhora que, ao fim do filme *Titanic* (1997), estava chorando, pois tinha esperança de que o navio não afundasse no final. Esse tipo de exposição reforça o quanto é possível repensar as narrativas sem esgotar as possibilidades, pois, no caso de *Medeia*, tanto a tragédia quanto o mito, discutem questões que ainda são debatidas pela sociedade.

Ainda assim, uma montagem moderna de *Medeia* poderia ser apenas uma encenação das tragédias clássicas, mas o instigante reside justamente no diálogo que é possível travar entre as preocupações da Antiguidade e da contemporaneidade, revendo o papel dessa mulher por tanto tempo entendida, muitas vezes, apenas como uma mãe insensata, presa ao seu desejo por vingança e reparação.

Ao inserir Medeia em uma paisagem bélica, conflituosa e de trânsito, Passô (2017) retoma a insurgente clássica sob nova perspectiva, em consonância com as recentes leituras que têm sido feitas em relação à heroína grega. Se a personagem, por um lado, tem fôlego para ser representada em qualquer parte do mundo, por outro, no que diz respeito aos países colonizados, ela tem muito a falar sobre a condição da expatriada, da estrangeira e até mesmo da relação de submissão imposta durante séculos pelas metrópoles às colônias.

Sendo assim, *Mata teu pai* pertence a uma nova gama de representações que, com a efervescência das discussões relacionadas ao

feminismo e à afirmação social da mulher, principalmente no que diz respeito ao salário igualitário, ao feminicídio e às diversas denúncias de abuso sexuais ocorridas nos últimos tempos, principalmente no meio televisivo e cinematográfico, as heroínas gregas são resgatadas como forma de mostrar ao mundo contemporâneo o quanto elas ainda são atuais e as discussões de outrora ainda fazem parte de um processo custoso que está longe do fim. Se são heroínas solitárias, como pontua Ahrensdorf (2009, p. 85), pois para o autor elas pertencem a um universo de protagonistas que lutam contra o restante do mundo, mesmo assim pode-se perceber que suas vozes não passaram e continuam não passando incólumes, dando vazão a um grito desesperador e que passou a ser escutado em uma sociedade que insistia em não as ouvir.

REFERÊNCIAS

- AHRENSDORF, P. J. *Greek tragedy and political philosophy: rationalism and religion in Sophocles' Theban Plays*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- EURIPIDES. *Euripides Fabulae*. Tomus I: Cyclops, Alcestis, Medea, Heraclidae, Hippolytus, Andromacha, Hecuba. Edidit J. Diggle. New York: Oxford University Press, 1984.
- FOLEY, H. P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- FOLEY, H. P.; MEE, E. B (org.). *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford: Oxford University Press, 2011. (Classical Presences).
- FOLEY, H. P. *Reimagining Greek Tragedy on the American stage*. California: California University Press, 2014.
- GOLDHILL, Simon. *How to stage greek tragedy today*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- HALL, E. *et al* (org.). *Dionysus Since 69: Greek Tragedy at the dawn of the third millennium*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- HATZICHRONOGLU, L. Euripides' Medea: Woman or Fiend. In: DEFOREST, M. (org.). *Woman's Power, Man's Game: Essays on Classical Antiquity in Honor of Joy K. King*. Wauconda: Bolchazy-Carducci. p. 178-193.

LEHMANN, H-T. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUSCHNIG, C. A. E. *Granddaughter of the Sun: A Study of Euripides' Medea*. Leiden: Brill, 2007.

PASSÔ, G. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. (Coleção Dramaturgia).

POCIÑA, A. *et al. Portraits of Medea in Portugal During the 20th and 21st Centuries*. Leiden: Brill, 2019.

RANKINE, Patrice D. *Ulysses in Black: Ralph Ellison, Classicism and African American literature*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2007.

RINNE, O. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1988. (Coleção A magia dos mitos).

RUFFELL, I. The nurse's tale. In: STUTTARD, D. (org.). *Looking at Medea: essays and a translation of Euripides' tragedy*. United kingdom: Bloomsbury, 2014. p. 65-82.

SMIT, B. V. Z. Black Medeas. In: STUTTARD, D. (org.). *Looking at Medea: essays and a translation of Euripides' tragedy*. United kingdom: Bloomsbury, 2014. p. 157-166.

SZONDI, P. *Teoria do drama burguês: [século XVIII]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Titanic. Direção: James Cameron. Roteiro: James Cameron. Manaus: S2GO, 1997. 1 DVD (194 min).

WILMER, S. E. Irish Medeas: revenge or redemption (an irish solution to an international problem). In: DILLON, J.; WILMER, S. E. (org.). *Rebel women: staging ancient Greek drama today*. United Kingdom: Bloomsbury, 2005. p. 136-148.

UM BRADO FEMINISTA CONTRA A “SEVÍCIA,
VIOLÊNCIA, ESTUPRO E MORTE”, EM *MEDEIA NEGRA*
(2018), DE MÁRCIO MARCIANO E DANIEL ARCADES

Denise Rocha

INTRODUÇÃO

Minha voz está cansada,
mas com vocês eu me faço coro, eu me sinto coro.
(Medeia Negra)

O nome Medeia (Μήδεια) evoca a mitologia grega: a jovem, que era filha de Fetes, rei de Cólquida, e da ninfa marinha Ideia. Descendente de Hélio e neta de Circe, ela era uma maga com experiência em filtros. Apaixonou-se por Jasão, o ajudou a roubar o velocino de ouro e fugiu com ele para a Grécia. O nome dessa moça determinada deriva do verbo μήδομαι (“meditar um projeto, preparar”) e significa “a que medita (um projeto)” (DICIONÁRIO, s.d., p. 181).

A partir da indicação da etimologia da mitologia grega, a de que a heroína tinha uma faceta reflexiva, a atriz, cantora e performer Márcia Limma (Márcia Lima Gomes), construiu, em caráter coletivo, a *Medeia Negra*, que teve o posterior aprofundamento literário de Marcio Marciano e Daniel Arcades. A personagem brasileira denuncia o racismo e o machismo.

A peça musical foi encenada no dia 2 de setembro de 2018, em Salvador, e no mesmo mês, no 3º Festival Internacional de Teatro de Mulheres, em Frankfurt, na Alemanha. Na época da apresentação no Festival de Arte Negra, da Funarte de Minas Gerais, em 2019, a protagonista concedeu uma entrevista a Carlos A. Siquara, denominada *Márcia Limma estreia nesta sexta o espetáculo ‘Medeia Negra’*. Ela foi publicada na edição de 22 de novembro, do jornal *O Tempo*, de Belo Horizonte. A artista explica a origem da ponderação a respeito da peça de Eurípedes, iniciada em 2016, e

o engajamento que resultou na escrita sobre a protagonista feminista brasileira:

Depois de estudar a história de Medeia, eu fiquei interessada em repensar a versão dessa história apresentada por Eurípedes. Eu fiquei muito motivada em refletir sobre a perspectiva do feminino que é colocada ali, e, claro, tendo sempre um olhar para o corpo negro, principalmente da mulher negra, e das diversas camadas de violência que elas são obrigadas a lidar. (LIMMA *apud* SIQUARA, 2019, p. 1)

Nessa época, Márcia Limma iniciou uma Oficina de Contação de Histórias, parte do projeto de extensão universitária de oficinas de literatura – “Projeto Corpos Indóceis e Mentis Livres” –, e coordenado por Denise Carrascosa, no Complexo Penal Lemos Brito de Salvador. Nesse espaço carcerário feminino, Márcia trocou ideias com as detentas sobre o mito de Medeia: “A ideia do infanticídio para elas é horrível. É um crime considerado gravíssimo. Mas, nesse processo, eu pedi que elas escrevessem uma carta para Medeia e depois eu produzi outra como resposta” (LIMMA *apud* SIQUARA, 2019, p. 1).

O repúdio aos assassinatos dos filhos, praticados pela Medeia, de Eurípedes, levou a atriz a reconsiderar outro tema, o da dor, que fora enfatizado nos relatos das aprisionadas. O sofrimento das mulheres, físico e psicológico, que se tornou um dos *leitmotives* da peça *Medeia Negra*, foi enfatizado com músicas-lamentos, em um estilo, oriundo da diáspora africana e cultivado nos Estados Unidos da América: “Eu busquei no universo do blues e do jazz, vozes que se posicionaram contra os problemas sociais. Eu quis trazer a imagem dessa mulher que pode, assim, ter uma voz” (LIMMA *apud* SIQUARA, 2019, p. 1).

Em relação às vestimentas para compor a protagonista, Márcia explicou: “Já o figurino é muito inspirado na encenação do Negro Fugido que dramatiza a luta dos negros contra a escravidão e acontece em Santo Amaro da Purificação (no Recôncavo Baiano)” (LIMMA *apud* SIQUARA, 2019, p. 1).

Figura 1: Cena de abertura com Márcia Limma.



A peça *Medeia Negra*, direção de Tânia Farias e direção musical e de piano de Roberto Brito, inicia-se com a protagonista que, carrega dois nagés com pavios acesos, e confessa seu crime diante do baobá, uma árvore frondosa e com raízes expostas, de origem africana, que tem dimensão mítica:

Está consumado.

Encerro aqui no mangue da ancestral anciã, o ciclo maldito do amor, três vezes maldito. Escrevo no tempo meu nome, Medeia, com o sangue da minha linhagem, filicida geral, assassina da própria cria.

Ato supremo da negação.

À sombra do milenar baobá, replanto a semente malsinada, enterro aqui a carne de minha carne, face contra a face, abraçados no beijo amargo da morte.¹

¹ O texto de *Medeia Negra* (2018) não foi ainda publicado. As citações dele foram transcritas da apresentação do dia 2 de setembro de 2020.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbaAHwYdY2w&has_verified=1>

A mãe assassina sepulta no altar sagrado da “ancestral anciã”, a mãe suprema, seus filhos, que seriam resultados de um amor desgraçado. E, por isso, ela fala de “semente malsinada” e, com o sangue de seu sangue, inscreve seu nome na história.

Medeia Negra tem duas facetas: a primeira, a visão geral da protagonista sobre a exploração de pessoas marginalizadas no Brasil, desde o início dos “massacres indígenas” em um doloroso processo, no qual muitas mulheres sofrem com “sevícia, violência, estupro e morte”. E, a outra, a visão particular dela sobre seu crime e aprisionamento, e sua experiência com as outras detentas. No final, a Medeia brasileira, negra e criminosa, conclama as companheiras à luta contra o patriarcado: “que o coro de mulheres, vitimadas como eu, usem suas vozes como lanças contra os verdadeiros bárbaros, usurpadores, estúpidos, infrenes, incapazes de amar”.

Assassina confessa, Medeia revela ainda as criminosas engrenagens do capitalismo: “Sob o manto da cultura, o rastro da maldita lógica econômica, barbárie, tanto mais acumula, quanto mais extermina”, afetando ainda mais as mulheres que os homens.

No artigo “Medeia-Negra – solo – em processo: experiências e reflexões”, a artista Márcia Limma esclareceu sobre a paisagem social brasileira, imersa em vários tipos de preconceitos oriundos da sociedade machista, que marginaliza pessoas de cor da pele negra e as mulheres por serem mulheres, consideradas frágeis:

Esta montagem é uma invenção complexa que reconstrói o mito sob a ótica da afirmação da mulher negra, potencializando seu discurso para desconstruir preconceitos como racismo e o sexismo por meio do empoderamento que a energia de Medeia nos traz. [...] Estão no palco, tanto a voz presente no mito clássico da Grécia Antiga, quanto a voz contemporânea de mulheres encarceradas. *Medeia*, em grego, significa “aquela que dá bons conselhos”. A *Medeia Negra* dirá para nós, mulheres: “fala desse mundo o pretexto para o amor próprio e resista a qualquer contradição erguida pelo patriarcado colonizador. Levante a cabeça mulher!”. (LIMMA, 2018, p. 193-194)

O objetivo do estudo “Um brado feminista contra a “sevícia, violência, estupro e morte”, em ‘Medéia Negra’ (2018), de Márcio Marciano e Daniel Arcades” será, de um lado, apresentar as características da desgraça da mãe, assassina e aprisionada, em diálogo com os elementos da tragédia, de Aristóteles. Além de enfatizar as vulnerabilidades das companheiras na prisão, todas vítimas do machismo ou do amor masculino. A pesquisa busca, ainda, mostrar a situação de mulheres, anônimas e invisíveis, nos cárceres nacionais.

MÃES CRIMINOSAS NO BRASIL

O encarceramento feminino no Brasil, segundo o relatório *Mães Livres. A maternidade invisível no Sistema de Justiça*, do Instituto de Defesa de Defesa (IDDD), de 2019, cresceu 625% entre os anos 2000 e 2016. O Estado de São Paulo concentra a maior população carcerária do Brasil (33%), no ano de 2016.

A população prisional feminina era de 37,8 mil mulheres e 64% das detentas eram negras. Cerca de 40% eram prisões provisórias e 75,34% cometeram crimes sem violências. No total, havia 47,3% de mulheres jovens (entre 18 e 29 anos), 51,9% teriam o ensino fundamental incompleto, 60,1% solteiras. Em relação à maternidade entre as presas verificou-se que:

Das mulheres presas, 74% são mães e 56% têm dois ou mais filhos. E o sistema carcerário brasileiro está longe de atender as necessidades e direitos dessas mães. Apenas 14% das unidades prisionais femininas e mistas dispõem de cela ou dormitório adequado para gestantes. Só 12% possuem berçário ou centro de referência materno infantil. (SANTOS, 2019, p. 1)

Figura 2. Márcia Limma iniciou uma oficina de contação de histórias, a partir de *Medeia*, de Eurípedes, no conjunto penal feminino, em Salvador (2016).



A protagonista da *Medeia Negra* humaniza essas mulheres despersonalizadas no sistema carcerário, consideradas pessoas desalmadas e desnaturadas, e mostra suas vulnerabilidades e sensibilidades:

Eu sonho todos os dias com o cheiro da minha mãe.
Mãe, ainda sinto o teu cheiro, nunca esqueci.
sinto a sua mão em minha testa, verificando,
a cada minuto, a temperatura da minha febre.

DE EURÍPEDES A MÁRCIO MARCIANO E DANIEL ARCADES: A MARGINALIZAÇÃO DE MEDEIA

Medeia, de Eurípedes, ocorre em Corinto, na Idade heroica da Grécia. Os protagonistas são: Jásen e Medeia, feiticeira, com dois filhos, o preceptor e a aia; Creonte, rei de Corinto; Egeu, rei de Atenas; o mensageiro e o coro de quatro mulheres. Abandonada pelo esposo, que iria se casar de novo, a vingativa Medeia apunhalou seus meninos, negou ao pai o enterro e fugiu, em um carro flamejante, para o santuário de Hera, deusa das colinas.

Ela tinha o objetivo de sepultar, nesse local, as crianças, depois da tragédia cometida.

A definição do gênero trágico na Antiguidade, enquanto concepção artístico-literária, foi elaborada por Aristóteles (384-322 a. C.) na obra *Poética* (1449b.).

[...] a tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, segundo as partes; ação representada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores e, que, suscitando a compaixão e o terror, tem por efeito obter a purgação dessas emoções.

A tragédia cometida pela Medeia grega não a afetou, juridicamente, pois a mãe assassina fugiu, enquanto a Medeia brasileira foi presa, julgada e condenada.

Nas cenas teatrais brasileiras moderna e contemporânea, o tema literário *Medeia* tem grande ressonância; apenas para citarmos algumas, destacam-se: *Além do rio (Medeia)* (1957), de Agostinho Olavo; *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes; *Medea en promenade* (2012), de Clara de Góes; *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô; *Curra-Temperos sobre Medeia* (2018), de Cleiton Pereira; *Medea Mina Jeje* (2018), de Rudinei Borges dos Santos; e *Medeia Negra* (2018), de Márcio Marciano e Daniel Arcades. A respeito deste espetáculo, a artista Márcia Limma declara: “O corpo ancestral de Medeia, que o machismo tratou de banir e desconstruir, retorna com toda a força, em movimento, provocando a polifonia da voz feminina” (LIMMA, 2018, p. 193).

O processo criativo da Medeia Negra

A origem do espetáculo teatral de 2018 evoca a peça *O Castelo da Torre*, de 2015, dramaturgia colaborativa do Grupo Vila Vox, com redação final de Marcio Marciano, sobre uma mulher negra aprisionada nos porões do Castelo Garcia D'Ávila, na época colonial. No final do espetáculo, a protagonista, interpretada por Márcia Limma, canta um lamento africano: “O que fiz meu Deus? Tinha dois filhos. Perdi um, mas não vejo o segundo”.

A peça em questão foi reformulada por Marciano com o título de *Biografia*, na qual surge a fala: “Nasci negra, morro negra todos os dias”, que reaparece em *Medeia Negra* (CAZARINI, 2019, p. 1).

Figura 3: Cartaz de *Medeia Negra*, com Márcia Limma, apresentação no SESC/SP, 2019.



A *Medeia* brasileira, apresentada no SESC de São Paulo, em 2019, segundo Renata Cazarini, em “*Medeia Negra*, com Grupo Vilavox”: “se propõe como força agregadora da resistência contra o patriarcado, catalisadora do feminismo negro. [...] Embora uma atuação solo, a atriz concebe a montagem como interação com o público que se assuma identificado com o gênero feminino” (CAZARINI, 2019, p. 1).

A protagonista encarcerada, em contato com outras mulheres, entoava sua profissão de fé: a crença no poder do corpo negro, em sua luta por mudanças, desde os primórdios do mundo:

O que importa é que meu corpo negro, me afirma e me nega,
Como um palimpsesto, nele apago minhas dores,
para reescrever na pele, um novo canto de prazer.
Nele apago os vestígios dos homens,
Para reescrever na pele a memória ancestral.

A negação ou a afirmação da pele negra reflete as dores vivenciadas ou silenciadas, por causa da discriminação em várias esferas da vida, e a altivez pelo reconhecimento da força da ancestralidade. A metonímia do corpo afro, a da libertação, assemelha-se a um pergaminho reescrito com a recuperação da identidade, livre da herança escravocrata.

Medeia reescreve no palimpsesto de sua vida pessoal e no das mulheres oprimidas suas observações viscerais acerca da exploração humana no Brasil que atingiu, inicialmente, os indígenas, e se perpetuou em distintas gerações de pessoas cronicamente pobres. Na prisão, a mãe infanticida organiza um fórum feminino com dois objetivos: primeiro, a contação de histórias biográficas entre as companheiras de desgraça, para falar das dores infringidas por homens e, segundo, para organização de uma ação solidária de enfrentamento do poder masculino.

As visões sobre a condição feminina no Brasil

Em uma viagem visionária pelo Brasil, urbano e rural, pelas praias, costas, encostas, confins, cidades e presídios, Medeia denuncia a exploração dos pobres, entre os quais as mulheres são as mais afetadas. O lamento em oito estações inicia-se com a expressão “O que vejo” e termina com o refrão “sevícia, violência, estupro e morte”, enfatizando o destino social feminino na sociedade patriarcal. Na primeira parada, Medeia narra:

O que vejo nas praias virgens da costa,
à sombra da luxuriante paisagem,
massacres de indígenas,
dentre os quais, um grande número de mulheres.
Sevícia, violência, estupro e morte.

Crítica social, Medeia denuncia na Bahia, no Valongo e no Pelourinho: “à sombra do desenfreado comércio, multidões de bestas de cargas”; e “na encosta suntuosa, nos veios e entranhas da terra lavrada”, milhares de carregadores e carregadoras, em condições alviantes de trabalho. A viagem prossegue:

O que vejo nos vastos confins desta terra,
entre florestas, caatingas e cerrados,

os mesmos sem eira, esfolados,
dentre os quais as mesmas mulheres
de corpos surrados, batidos, largados,
feito manadas de feras humanas,
sevícia, violência, estupro e morte.

Na “topografia errante das grandes cidades”, Medeia vislumbra: “sob a vaga luz alucinada das mercadorias, hordas de espantalhos, com o seu cortejo de mulheres”. Na *urbes*, ela contempla a população feminina encarcerada:

O que vejo nos presídios desta terra,
aflorados como pústulas na carne carcomida
tropas aviltadas,
pelo domínio do crime, pelo regime do medo,
centenas de mulheres.
Sevícia, violência, estupro e morte.

Em outros espaços citadinos, “no chão das fábricas, nas praças de comércio, nas filas dos hospitais, nos coletivos sempre lotados, o mesmo contingente de miseráveis, com sua proporção de mulheres, duas vezes miseráveis”, Medeia elenca as extremas dificuldades vivenciadas pelas pessoas: as sobreviventes de trabalhos mal remunerados e dependentes das deficientes redes de transportes públicos e do falho sistema de saúde.

Nesse panorama sociopolítico desanimador, no qual sobressai-se a condição humana aniquilada, que resulta, principalmente, do descaso de autoridades governamentais em coibir danos à população pobre. A situação feminina é a mais degradante:

O que vejo nos becos e sarjetas das metrópoles atormentadas
fantasmas do vício e da fome,
entre tantas mulheres perdidas,
sevícia, violência, estupro e morte.

As confissões no cárcere

Aprisionada pelo assassinato praticado, Medeia começa a trocar ideia com as companheiras oprimidas: uma fala do tio abusador, outra recorda-se

da infância com uma mãe preocupada com sua saúde e bem-estar etc. Medeia confessa: “É muito difícil ser julgada” e ensina, simulando um interrogatório: “Não desafie o sistema. Você se arrependeu? Você não pode mais que o Estado. Você se arrependeu? É apenas uma mulher”. No final de tal inquérito representado (teatro no teatro), ela enfatiza que muitos homens, condizentes com a opressão masculina, afirmam que uma mulher não teria nenhum valor.

Medeia tenta explicar o infanticídio às companheiras: “A busca pelo reconhecimento, me levou a cometer atos inexplicáveis. Eu nunca, eu nunca sequer derramei uma lágrima”. Ela enfatiza sua falta de remorso, ao mesmo tempo que confronta seus filhos, em memória, criando outra vez um espaço de representação paralelo: “Não serei mais o bode expiatório de vocês. Não carregarei nenhum de vocês, prefiro vê-los mortos a se tornarem policiais que matam inocentes”. Com a mente imersa em um quadro de violência, que acredita ser recorrente na sociedade, Medeia, friamente, banaliza seu ato cruel, o de matar crianças inocentes, incapazes de se protegerem. Justifica sua barbaridade, como se o futuro de seus filhos fosse somente o de se tornarem agentes da lei. Ao minimizar seu crime, ela assume sua faceta hedionda, sem culpa alguma, afirma: “Nasci negra e morro negra todos os dias” e pede: “Mandem fotos das crianças”.

Diante de mulheres, consideradas criminosas como ela, Medeia diz reconhecer as pessoas que compreenderiam suas faltas, iniciando com menções às prisioneiras do sistema escravocrata: “Somente os ouvidos cansados, entendem o meu vômito. As encarceradas de senzala, de negreiro e de cozinha me entendem”. Na lista de oprimidas, ela destaca as ingênuas: “As mulheres e crianças que se casaram com seus maridos sem conhecerem o seu rosto”, bem como as marginalizadas das profissões sexuais e a das pessoas que mudaram seus corpos: “As putas que amam sua profissão em um homem. Os clitóris mutilados [...]. As transsexuais que veem amor nas transformações de seus corpos e são vistas como mutiladoras”.

Medeia, que nunca se compadeceu com a inocência de seus próprios filhos e os rejeitou, assume uma postura de solidariedade com pessoa anônimas e massacradas, acreditando que elas compreenderiam suas decisões: “Somente as que nunca denunciaram entendem a minha dor”.

A solidariedade entre as prisioneiras

Ao se declarar “mãe e filha de todos nós”, Medeia admite que sua garganta estaria lesionada por seus gritos e lamentos, e que seria uma “lâmina que corta o destino, mas se perde no vácuo dos ouvidos”. Diante da constatação da exploração humana de pessoas fracas e oprimidas, Medeia conclama um último pedido: “Que o coro de mulheres, vitimadas como eu, usem suas vozes como lanças contra os verdadeiros bárbaros, usurpadores, estúpidos, infrenes, incapazes de amar”. Com tal declaração, de foro muito íntimo, ela revela sua mágoa por ter sido oprimida por um homem.

Como líder feminina e organizadora das mulheres contra todo tipo de opressão, Medeia faz uma convocação, em alto e bom som, primeiro para as mães: “Levanta, ergue-se a prole, alimenta com leite do teu peito”. Depois para as outras, incentivando-as à vivência do prazer físico e a de tomar decisões transformadoras para si mesmas e para a sociedade patriarcal:

Goza quando quiseres.
Inunda o mundo, faz o teu dilúvio mulher!
Só quem pode renovar o mundo com dilúvio é você.

Na crença do poder transformador das águas simbólicas, de dimensão de um dilúvio, diante das injustiças, Medeia convoca para o ataque direto, com arma e dentes, com atitudes e falas:

Usa a lâmina para afiar novos humanos,
Usa os dentes para espalhar tuas histórias,
Usa as águas para purificar,
os novos corpos de vítimas e algozes.

O ventre feminino, formador da vida, como mola propulsora de forças e de tomada de decisões, deveria ser o espaço biológico, capaz de emanar decisões pessoais:

Cria no teu útero a coragem de poder escolher dentro de si,
o que quiseres.
Diz não a quem merece o não,
Diz sim, a quem passa por semelhante desprezo.

Na árdua tarefa de unir suas forças, depois da tragédia pessoal, e reunir as energias das outras criminosas, Medeia confessa sua fadiga, ao mesmo tempo em que revela sua constatação das fragilidades e receios no processo de mudanças:

Minha voz está cansada,
Mas por você eu me faço coro,
Eu me sinto coro,
Mesmo rouca, eu observo,
Vejo medo no rumo de nossas histórias,
vejo receio de como ficaremos agora.

Solidária com as companheiras de infortúnio, declarando ser parte do coro coletivo e convicta da culpa do sistema tradicional pelo sofrimento das mulheres, Medeia convoca suas parceiras para a grande luta contra o patriarcado:

Levanta, levanta, mulher, levanta,
Levanta, levanta, mulher, levanta,
Com o patriarcado é assim,
Se conseguir mulher, converse,
E se não der, mate!

A proposta de Medeia ao combate contra o sufocamento feminino e em prol de transformações sociais, abarca duas soluções: dialogar ou matar. A cruzada sugerida leva a um radicalismo, antes combatido em relação aquele consolidado pelo patriarcado.

Na crítica teatral, “*Medeia Negra* cruza a mitologia dos orixás e o feminismo negro diante de um corpo bárbaro e atemporal”, que foi escrita na ocasião da apresentação do espetáculo, no SESC/SP, em dezembro de 2019, foi ressaltado que ele se baseia:

[...] em referências estéticas da África e da diáspora dos povos escravizados.

Emana, portanto, da mitologia dos orixás, do feminismo negro e da vivência com mulheres em situação de encarceramento em Salvador. Aproxima o discurso sobre a ética da elaboração da voz política de mulheres negras.

Narrativa, canto e musicalidade possibilitam registros cômicos, dramáticos, imagéticos e sensoriais, segundo as criadoras, que ressaltam ainda esse corpo bárbaro e atemporal. Medeia representa as mães ancestrais que expressam a morte como transformação e reconstrução, não como o fim da vida.

O pensamento patriarcal é confrontado e, por meio dele, o condicionamento social que marginaliza, julga e condena corpos considerados inadequados, estrangeiro, estranhos. (MEDEIA NEGRA, 2019, p. 1)

CONCLUSÃO

A Medeia, de Eurípedes, que é branca e da nobreza, empreendeu fuga, depois do infanticídio, e não foi julgada pela barbaridade de seu crime de sangue. A Medeia, de Márcio Marciano e Daniel Arcades, entretanto, negra e pobre, enfrentou o sistema jurídico, foi condenada e levada ao cárcere.

Em *Medeia Negra*, os elementos da tragédia, segundo Aristóteles – *hybris*, *pathos*, *anagnórisis* – não são mencionados ao longo da confissão que a infanticida faz às companheiras de cárcere.

Em *Medeia Negra*, a protagonista justifica seu crime, sua catástrofe pessoal, de forma lapidar, por dois motivos: o amor de um homem e o medo do futuro das crianças: “prefiro vê-los mortos a se tornarem policiais que matam inocentes”. Dessa forma, ela distancia-se, friamente, de sua delinquência, indicando que a violência nacional latente, que demanda a formação contínua de um quadro crescente de profissionais da ordem, poderia afetar o futuro de seus filhos. Medeia não lamenta o infanticídio, mas, sim, a condição de exploração de mulheres no Brasil, submetidas a “sevícia, violência, estupro e morte”.

Na prisão, Medeia torna-se uma ativista pelos direitos humanos das mulheres, a quem convoca por uma aguerrida luta contra o patriarcado.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Trad. de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim, com. e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. In: *Tópicos. Dos argumentos Sofísticos. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética*. São Paulo: Abril Cultural. 1973. p. 443- 471.

CAZARINI, Renata. Medeia Negra, com Grupo Vilavox. *Palco Clássico*, 4 dez. 2019. <http://palcoclassico.blogspot.com/2019/12/medeia-negra-com-grupo-vilavox-mito.html>>. Acesso em: 13 set. 2020.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA MITOLOGIA GREGA. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

EURÍPEDES. *Medeia*. In: *Medéia. Hipólito. As troianas*. Tradução, introdução e notas Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. p. 17-78.

LIMMA, Márcia. Medeia-Negra-solo-em processo: experiências e reflexões. In: CARLOS SOBRINHO, Antônio; LUCIANY, Aparecida (Orgs.). *Cadernos Araxá*. v. 1. Salvador: Pantim, 2018. p. 179-195.

‘Medeia Negra’ cruza a mitologia dos orixás e o feminismo negro diante de um corpo bárbaro e atemporal. 1. dez. 2019. Disponível em: <<https://cartacampinas.com.br/2019/12/medeia-negra-cruza-a-mitologia-dos-orixas-e-o-feminismo-negro-diante-de-um-corpo-barbaro-e-atemporal/>>. Acesso em: 13 set. 2020.

SANTOS, Rafa. Brasil prende cada vez mais mulher jovem, negra, sem estudo e mãe. *Revista Consultor Jurídico*, 14. nov. 2019. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2019-nov-14/brasil-prende-cada-vez-jovem-negra-estudo-filho?imprimir=1>>. Acesso em: 13 set. 2020.

SIQUARA, Carlos A. Márcia Limma estreia nesta sexta o espetáculo ‘Medeia Negra’. 22 nov. 2019. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/diversao/marcia-limma-estrela-nesta-sexta-o-espetaculo-medeia-negra-1.2264944>>. Acesso em: 13 set. 2020.

ICONOGRAFIA

Figura 1: Cartaz de Medeia Negra, com Márcia Limma, apresentação no SESC/SP, 2019. Disponível em: <<https://www.folhanoroeste.com.br/entretenimento-esportes/sesc-pompeia-recebe-monologo-sobre-o-empoderamento-da-mulher-negra/>>. Acesso em: 13 set. 2020.

Figura 2: Márcia Limma iniciou uma oficina de contação de histórias, a partir de *Medeia*, de Eurípedes, no conjunto penal feminino, em Salvador (2016). Disponível em: <<https://www.facebook.com/medeianegra/photos/h%C3%A1-um-ano-a-atriz-marcia-limma-entra-pela-primeira-vez-no-conjunto-penal-femin/495630597462608>>. Acesso em: 13 set. 2020.

Figura 3: Cena de abertura: Medeia com dois nagés. Disponível em: <<https://www.facebook.com/medeianegra/photos/pcb.1139755316383463/1139742459718082/>>. Acesso em: 13 set. 2020.

FILMOGRAFIA

Márcia Limma em *Medeia Negra*, no teatro #EMCASACOMSESC. 2 set. 2020.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZbaAHwYdY2w&has_verified=1>. Acesso em: 13 set. 2020.

O MITO GREGO E O POPULAR CIRCENSE EM *ELECTRA NO CIRCO*, DE HERMILO BORBA FILHO

Beatriz Pazini Ferreira

PARA COMEÇO DE CONVERSA

O nordeste foi a grande veia cultural de interesse nacional em que se buscou manter as raízes do popular: teatro popular, espetáculos de rua e outras manifestações artísticas. O direito à reivindicação do popular abriu as portas para o desenvolvimento de movimentos construídos pelas próprias camadas populares, como sindicatos, partidos políticos, movimentos de minorias, movimentos educativos, dentre outros. Esse processo de valorização da permanência e da consciência popular foi intenso na década de 1920, depois dos ideais do *Manifesto Regionalista* (1926), que se estenderam por todo o país. Ademais, nessa época, no nordeste, muitos movimentos culturais populares foram criados, como o Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP), o Teatro Popular Nordestino (TPN) e o Movimento de Cultura Popular (MCP). Com a Ditadura Militar (1964-1985), alguns desses movimentos e espetáculos culturais populares foram perseguidos, por serem acusados de manipular a consciência das massas, de serem patrulheiros ideológicos e de não estarem preocupados em construir arte pela arte, mas em fazer propaganda e panfletagem política.

O processo de globalização produz discussões na sociedade, uma destas é a criação do novo, porém se estabelece um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que é necessário alcançar o moderno, não se pode negar a identidade e a herança cultural. E o teatro popular contribuiu para a modernização do teatro brasileiro, pela reivindicação da identidade cultural nordestina. É nesse tocante que este texto contribui para conhecer, mesmo que brevemente, a trajetória de Hermilo Borba Filho, que buscou a modernização do teatro, o qual, para ele, seria possível se valorizasse a cultura e o teatro popular mantendo diálogo com as raízes do erudito e do teatro grego. Isso está presente na peça *Electra no circo* (1944), que retoma,

de forma intertextual, personagens da tragédia grega e, ao mesmo tempo, insere elementos populares, vivências circenses e discursos que são produzidos nesse espaço, como “hoje tem espetáculo”, e as ações do palhaço e do Mestre de Cerimônias que interagem com o público, representado pelas crianças.

Para a construção do texto, foi indispensável recorrer a autores como: Bodnar (2017), Santos (2007) e Luyten (2006), que argumentam sobre o teatro popular, a presença de personagens populares e os importantes movimentos teatrais populares ocorridos no nordeste, além de enfatizarem a presença das produções dos criadores dos espetáculos populares; Aristóteles que expõe, na *Poética* (1449b), sobre o gênero tragédia, afirmando ser a imitação de uma ação de caráter elevado, que foca os aspectos da conduta dos heróis, permitindo uma reflexão sobre o caráter de suas ações que suscitam o terror e a piedade; e Anatol Rosenfeld (1985), que discute os recursos teatrais, como o anti-ilusionismo, indispensável para compreender a relação das personagens O Palhaço, O Mestre de Cerimônias e o coro das crianças.

O MITO ELECTRA NO UNIVERSO POPULAR HERMILIANO

Hermilo Borba Filho foi ator, autor, crítico, diretor, encenador, ensaísta e professor. Nasceu em Engenho Verde, Palmares, Pernambuco, em 1917, e faleceu em 1976. Formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito do Recife, em 1950, mas nunca exerceu a profissão de advogado. Foi fundador do curso de Teatro da Escola de Belas Artes de Pernambuco e pesquisador da cultura popular nordestina. De 1930 até sua morte, o dramaturgo foi atuante no Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), diretor artístico do TEP, fundador do TPN e do Teatro de Arena de Recife. Borba Filho escrevia, dirigia e atuava nas peças, escreveu textos teóricos que eram colocados em prática no texto teatral e no palco para a consolidação, a reafirmação e a modernização do teatro brasileiro.

Toda essa trajetória de criação e de participação em grupos populares foi primordial para a construção do pensamento de Borba Filho e está na

base de seus esforços em modernizar o teatro brasileiro, em levar o teatro para o povo. Seu projeto incluía conhecer e produzir teatro em suas mais variadas vertentes, seja pela encenação de clássicos da dramaturgia, seja pela inserção de brincadeiras, de folguedos, de formas populares.

Borba Filho iniciou sua carreira como ator e diretor, na década de 1930, com a Sociedade de Cultura Palmarense, em Palmares, sob orientação de Miguel Jasselli. No mesmo ano, dirigiu a Sociedade de Cultura Palmarense e, seis anos depois, mudou-se para a capital Recife e trabalhou no Grupo Gente Nossa (GGN), de Samuel Campêlo. Em 1940, ingressou no TAP, traduziu peças e atuou nos espetáculos, além de participar da crítica quando essas peças eram encenadas.

Em 1941, publicou *Teatro, arte do povo e reflexões sobre a mise-en-scène*. Nesse livro, Hermilo discute a situação na qual se constrói uma cena, criticando a *mise-en-scène* burguesa, porque lutava contra a mercantilização e o aburguesamento da arte; isto é, para Borba Filho, era necessário um teatro que fosse voltado para o povo, era preciso levar o teatro aos subúrbios, às fábricas, às praças e, ainda, inserir no texto, na cena, espetáculos também populares, por exemplo.

Insatisfeito com a linha de repertório do TAP, Hermilo ingressou em outro grupo, o TEP, em 1945. No mesmo ano, para confirmar seu anseio de recriar a linguagem teatral, Borba Filho fez uma conferência durante a II Semana de Cultura Nacional, apresentando que o teatro deveria tratar de temas e conteúdos nacionais, relacionados com os mitos também nacionais, como peregrino Antônio Conselheiro, Lampião e Maria Bonita, Zumbi dos Palmares e demais heróis que povoam o romanceiro popular. Não bastava somente inserir essa cultura no repertório, era necessário aplicar um sentido popular para o espetáculo, interagindo com o povo e se sobressaindo em relação às marcas de distanciamento.

Entre as décadas de 1930 e 1950, os grupos teatrais e a dramaturgia nordestina apresentaram uma grande contribuição para os palcos brasileiros. Hermilo Borba Filho produziu uma escrita cênica que retomou a herança do teatro grego e medieval, especialmente quando se voltou para os gêneros cômicos, como o entremez, o auto e a farsa, mas com a cor local nordestina. A aproximação com o teatro grego se deu pela inserção da

dramaturgia profana e do popular, mediante a presença de personagens populares e o uso de ditados, de provérbios, da linguagem oral.

O ano de 1953 é considerado um grande divisor de águas para a produção e o pensamento teatral de Hermilo, visto que houve um processo de “antropofagia artística”, quando ele se mudou para São Paulo e dialogou com a arte paulista. Lá, ele trabalhou como jornalista e diretor de teatro.

Na década de 1960, fundou o TPN e o Teatro de Arena de Recife, abrindo novas perspectivas artísticas no nordeste. Com o TPN, ele mesclou membros novos e antigos integrantes do TEP e passou por duas fases: inauguração, em 1960, e reinauguração, em 1966. A primeira fase do TPN foi interrompida, em 1962, por razões financeiras e políticas, retomando as atividades apenas em 1966.

O TPN tinha o objetivo de recriar um espetáculo nordestino por meio das manifestações dramáticas espontâneas do povo do nordeste, como o bumba meu boi e o mamulengo, que se tornaram fontes de inspirações populares (SANTOS, 2007). Maurício (1981) entende que o posicionamento do TPN retratava um ambiente político tenso, que antecede o golpe militar de 1964, além disso, anunciava certa oposição ao Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). Maurício (1981) destaca que o grupo acredita que a arte deveria ser comprometida, mantendo uma ligação entre a realidade e sendo, portanto, porta-voz da coletividade e do indivíduo. Em vista disso, tanto o TEP como o TPN apregoavam a necessidade de levar um teatro de qualidade às camadas socialmente menos favorecidas.

Em 1967, Hermilo participou do MCP (Movimento de Cultura Popular, criado na primeira gestão de Miguel Arraes, em 1960), juntamente com Paulo Freire e Ariano Suassuna. As atividades iniciais do MCP eram orientadas para conscientizar as massas, mediante a alfabetização e a educação de base. Por meio desse movimento, Borba Filho buscava realizar uma ação comunitária de educação popular, a partir da pluralidade de perspectivas, com ênfase na cultura popular, além de contribuir para a formação de uma consciência política e social nos trabalhadores.

O grande objetivo de Borba Filho, desde o tempo do TEP e, depois, com o TPN e o Teatro de Arena, pós-vivência em São Paulo, foi valorizar a identidade nordestina, por meio da inserção dos espetáculos populares do

nordeste, das brincadeiras, das manifestações populares, sem deixar de lado a veia tradicionalista em sua maneira de escrever e dirigir peças. Ele o fazia sem abrir mão de relações produtivas, com influências das mais variadas.

A contribuição de Hermilo Borba Filho para o teatro brasileiro é incomensurável, visto que seus estudos sobre a cultura e a arte nordestina colocam em prática a valorização da literatura popular, nunca perdendo de vista a necessidade da luta para a transformação da sociedade por meio da arte. Segundo Luyten (2006, p. 79),

[...] as modalidades poéticas populares do Nordeste são muito mais conhecidas nacional e internacionalmente do que as versões paulistas [...]. Devido à migração de nordestinos para outras regiões do Brasil, notadamente São Paulo, verificamos, hoje em dia, que a capital paulista se tornou um dos maiores centros produtores e emissores de poesia popular nordestina. [...] A cultura popular nordestina [...] expandiu-se, sobretudo no século XX, de tal modo que hoje é possível notar sua influência em todos os meios culturais do País, desde a literatura das classes dominantes ao teatro e cinema.

Borba Filho concretizou uma estética do espetáculo, uma identidade antropofágica, na qual articulou várias interfaces; como o teatro, o canto, a dança, a máscara, o boneco, a brincadeira, o bicho, recriando uma atmosfera da cultura popular nordestina. Para o autor, os caminhos para a modernização do teatro brasileiro seriam usar máscaras como no teatro grego, dançar como no teatro oriental, fazer acrobacias como no teatro chinês, cantar como nas óperas, dar pancadas como nas velhas farsas medievais (BORBA FILHO, 1964).

Ao longo das montagens de Borba Filho, o TPN elaborou uma vasta experiência do uso de máscaras, como no teatro grego, respaldada nos estudos das máscaras do bumba meu boi: “como no Bumba, o teatro é o local da ação; seus atores usam máscaras; lançam mão da *parábese*; quebram a atmosfera empática para se entregarem ao lúdico e se divertem enquanto divertem os espectadores” (BORBA FILHO, 1969, p. 64-65, *grifo do autor*). Conforme aponta Santos (2007, p. 125), “enquanto o espetáculo popular, o uso da máscara parece inteiramente normal para o público, no teatro

erudito, ao contrário, ainda aparece como barreira entre o ator e o espectador, que nem sempre percebe a função que desempenha”.

O teatro popular demonstra as reflexões e os costumes de uma região, que, regularmente, são esquecidos pela mídia e pelos críticos literários, porque, por meio desses cenários regionais, como o sertão, explicitam-se questões fundamentais dos contextos político e social: a exploração das minorias, do povo e os excessos de poder da burguesia. Considerando que o nordeste foi o grande palco cultural em que se buscou manter as raízes do popular, Hermilo Borba Filho insere elementos da identidade nordestina, como os espetáculos de rua, o teatro popular, as manifestações circenses. Ele também funde o erudito, a herança do teatro grego e o drama europeu, para construir, de fato, caminhos para a modernização do teatro brasileiro. O texto hermiliano é vasto de elementos figurativos do teatro grego, da brincadeira, dos espetáculos populares, dos seres mistificados e da linguagem oralizada.

Os espetáculos populares do nordeste nascem da tradição ibérica e recaem no termo “folclore”, além de tomar formas e contornos, no que se refere à conscientização popular que utiliza essas tradições. O mamulengo, o auto dos guerreiros, os pastoris, o fandango, o bumba meu boi, dentre outras manifestações culturais populares, começaram na tradição oral, perpassaram o mítico e o rapsódico e são carregados de sentidos e de simbologia. O teatro popular está inserido nesse contexto, em que inspirações vindas de tradições regionais ganham lugar de destaque nas produções culturais nordestinas. Por exemplo, em 1944, Hermilo Borba Filho publicou *Electra no circo*, que retoma o mito grego *Electra*, da maldição dos Atridas, a partir da estrutura do universo circense, em que as personagens são identificadas pelas funções artísticas. Na Grécia, os espetáculos teatrais eram realizados ao ar livre, e a dramatização das histórias era tematizada na vida de reis, rainhas, heróis, deuses e deusas, além de figuras sobrenaturais que povoavam o mito grego.

De acordo com Aristóteles (*Poética*, 1449b.), a tragédia é um gênero que representa a imitação das ações humanas, da vida, da felicidade, da desventura em um caráter elevado, sendo o texto dramático construído por uma linguagem ornamentada que suscita terror e piedade para os efeitos da

purificação dessas emoções. As ações do herói trágico são reveladas pelos deuses e oráculos como castigo. Borba Filho substituiu as penalidades dos deuses pelas pulsões inconscientes e reflexivas do homem para compreender o destino humano.

A retomada do mito grego tem como protagonista Electra, que, na peça de Hermilo, é chamada de A Moça do Arame. A heroína Electra, filha de Agamemnon e Clitemnestra, está em, pelo menos, três textos dramáticos gregos: *Coéforas*, de Ésquilo, *Electra*, de Eurípedes, e *Electra*, de Sófocles. De acordo com Bodnar (2017, p. 220):

Electra de Eurípedes difere das demais, especialmente, porque as cenas e as personagens por ele criadas se aproximam mais da realidade, tendo suas personagens uma conotação mais próxima do agir e do sentir humanos. Talvez, por isso, das três versões, seja a eurípidiana a que mais inspira versões modernas.

A fábula da peça e seus personagens são localizados em um circo. A ação dramática se baseia em torno dos filhos de O Dono do Circo (Agamemnon), A Moça do Arame (Electra) e O Rapaz do Trapézio (Orestes). Também aparecem Equitadora (Clitemnestra), O Domador (Egisto) e O Homem Lagarto (Pílades). Os diálogos são intercalados por coros, herança do teatro grego.

A peça se passa em um circo e é dividida em três atos: “Antes do espetáculo”, “Durante o espetáculo” e “Depois do espetáculo”. O primeiro ato dramatiza a morte do Dono do Circo, explica-a e traz a indagação “hoje tem espetáculo?”. Entre o segundo e terceiro ato, algumas vozes, sombras e fantasmas do passado perturbam O Rapaz do Trapézio, semelhante às Erínias¹ gregas (divindades permeadas de pavor e medo), que perseguem

¹ Na mitologia grega, as Erínias (Tisífone, Megere e Alecto) são divindades encarregadas de cobrarem vingança pelos crimes de sangue ocorridos no mesmo *gênos* familiar. Sobre o nascimento das Erínias, Cf. HESÍODO, *Teogonia*, vv. 178-185.

Orestes pelo assassinato de sua mãe, Clitemnesta². Nesse ato, as duas cenas se fundem: circo e sanatório. Nesse momento, aparece a personagem do teatro grego, Orestes. O Rapaz do Trapézio enlouquece e é internado em um hospício, após o assassinato da Equitadora e do Domador. No terceiro ato, A Moça do Arame abandona o Rapaz do Trapézio para se casar com o Dono do Circo, que é o pai de ambos. Ao final da peça, fica evidente o incesto entre pai e filha. O desfecho ocorre quando A Moça do Arame e O Dono do Circo saem para as trevas, e O Rapaz do Trapézio se suicida.

Electra no circo é a peça que mais se aproxima das tragédias gregas, ao se apropriar do mito. Hermilo faz uma releitura da origem literária e mítica de seus personagens, o que fica mais evidente no terceiro ato, quando as personagens surgem nos delírios do Rapaz do Trapézio trajando vestimentas gregas: Agamêmnon, Clitemnestra, Egisto, Electra e Orestes.

Os personagens A Moça do Arame, O Dono do Circo, O Rapaz do Trapézio, Equitadora, O Domador, O Homem Lagarto representam personagens da tragédia grega que impelem ódio e violência. No mito grego, Electra se vinga de Clitemnestra, sua mãe, auxiliada por seu irmão Orestes. São personagens que revelam as fraquezas humanas. Hermilo retoma o mito grego criando uma atmosfera de devaneios e de projeções inconscientes e sobrenaturais, evocando o mistério no espaço popular circense:

A voz do Palhaço vai se perdendo, ao longe, sempre repetindo “Hoje tem espetáculo?”. Uma grande bola azul, aquela que vimos no primeiro ato, na sala de espera à entrada do picadeiro, atravessa a cena como se fosse impulsionada. Logo, que ela se some aparece a

² “Olha, olha outra vez,/ perscruta por toda parte,/ não fuja oculto o matricida impune./ Ei-lo abrigado/ abraçado à imagem da Deusa imortal/ quer submeter à Justiça suas ações./ Não pode ser. Sangue de mãe no chão/ é irreparável, ai, ai, ai./ líquido vertido na terra some./ Mas deves devolver o rubro licor dos membros sugado de ti vivo:/ De ti beberei não potável poção (*Eumênides*, Êsquilo, vv. 254-266. Tradução de Jaa Torrano).

Moça do Arame; uma veste grega, uma grinalda na cabeça ...
(BORBA FILHO, 2007, p. 72)

O texto teatral se configura como metateatro, no qual as personagens artistas vivem a própria tragédia diante do público. Com isso, Hermilo “brinca” com a tragédia autorreflexiva e filosófica e ironiza a intertextualidade, disfarçando a origem literária e mítica, o intertexto, mas, depois, retoma este em chave anti-ilusionista. A partir dos elementos do teatro popular, como a presença de palhaços, Hermilo faz a releitura do circo apresentando diálogos interativos para provocar o efeito do universo circense: “homens e mulheres, respeitável público [...] um espetáculo, respeitável público, um espetáculo!” (BORBA FILHO, 2007, p. 29). Além disso, as personagens não se nomeiam, apenas respondem a designação de suas funções no circo. Também há referência de personagens-tipo como os serventes e as crianças:

Primeiro Servente: Muito tempo que não há desastre no circo...

Segundo Servente: Não me lembro de nenhum.

A Moça do Arame: Ai! Desgraçada de mim! Muitos de vocês já estavam no circo quando meu pai morreu. Eu me lembro perfeitamente.

Terceiro Servente: De que morreu o dono do circo?

Primeiro Servente: Não fale nessas coisas.

(BORBA FILHO, 2007, p. 30)

O coro das crianças interage com o Palhaço. Esse coro representa o público do picadeiro se entretendo não com as jocosidades das brincadeiras, o que é comum na arte de se comunicar no picadeiro, mas com a indagação do porquê o espetáculo não se inicia:

Coro dos meninos- O Palhaço! Lá vem o Palhaço!

O Palhaço- Vocês ainda estão aí?

Primeiro Menino Pobre- Pois então...

Segundo Menino Pobre- A gente veio ver o espetáculo.

O Palhaço- E hoje tem o espetáculo?

Terceiro Menino- Tem, sim senhor.

O Palhaço- Não. Hoje não tem espetáculo.

Coros dos meninos- Tem, sim senhor.

(BORBA FILHO, 2007, p. 48)

O coro dos serventes e das crianças acompanha as ações das personagens principais, fazendo perguntas ou confabulando com a trama. Dessas interações “antes do espetáculo”, o Mestre de Cerimônias justifica para o público, no segundo ato, o comportamento dos artistas: “Respeitável público, não é culpa nossa se os artistas do nosso circo quiseram viver uma história própria antes do espetáculo” (BORBA FILHO, 2007, p. 47). Essas ações do Mestre de Cerimônias e do Palhaço mantêm relações com o público, provocando a quebra da quarta parede e estabelecendo, assim, o efeito anti-ilusionista:

E o palhaço o que é? (Silêncio. Ninguém responde). E o palhaço o que é? (Nada. Silêncio. E ele, já no palco, no proscênio). Já se foi o tempo em que o palhaço era ladrão de mulher (Riso amargo). E depois, como era mesmo o resto da canção? (Aponta um cavalheiro na plateia). Não se lembra? Não? Faça um esforço. Vamos. Para que esse sorriso desconfiado? (BORBA FILHO, 2007, p. 32)

O público participa para a convergência do distanciamento que entrecorta a ação. De acordo com Rosenfeld (1985), o ator do teatro épico tem por objetivo interromper qualquer processo de ilusão, ou seja, deve estar preparado para desdobrar-se em sujeito (narrador) e objeto (narrado), assim como para atuar em seu papel. O Mestre de Cerimônia também interage com a plateia, motivando o efeito do teatro épico: “Respeitável público. Dentro de alguns minutos apresentaremos os números sensacionais do Grande Circo do Mundo. Não direi que haja feras. Não. Não direi isso. Vou até decepcionar a distinta plateia dizendo que não há feras” (BORBA FILHO, 2007, p. 29).

O Palhaço, por exemplo, configura-se como personagem que retoma o universo circense de origem popular, expondo os avessos de si e dos que configuram o cotidiano. O circo é um segmento artístico popular, caracterizando-se como uma arte itinerante que funde teatro, música e dança e oportuniza o acesso da população mais simples, ou seja, o circo é um local de expressão de arte genuinamente popular, rotinas que o TEP praticava, levando o teatro para fora da sala de espetáculos, com apresentações em ruas, praças e escolas. Segundo Bolognesi (2003, p. 34), “diferentemente dos espetáculos das feiras ambulantes, os primeiros circos

eram permanentes e se instalaram apenas nas grandes cidades”. O espetáculo circense, em seus primórdios, não se destinava ao público das ruas e das praças, mas se dirigia aos aristocratas e à crescente burguesia. Dessa forma, o circo, em sua manifestação popular, começou a aparecer com

a entrada dos saltimbancos que a *commedia dell' arte*, manifestação teatral própria das feiras e festas populares, mistura-se aos números de circo, principalmente pela presença do personagem Arlequim, um dos ancestrais mais próximos do palhaço moderno. Aos poucos, malabaristas, equilibristas e outros artistas foram sendo incorporados diversificando o modelo aristocrático baseado na rigidez dos números equestres tornando, conseqüentemente, o formato do espetáculo mais popular. (CASTRO, 2005, p. 55)

De acordo com Nóbrega (2015, p. 172) “o circo anuncia a Pantomima do Nascimento na véspera do Natal e espalha alegria”. Pantomima, expressão cênica gestual, se inicia na Grécia, com as apresentações da comédia e da tragédia. Borba Filho concedia destaque cênico aos personagens populares, para que não ficassem estagnados apenas como parte do folclore, mas se tornassem protagonistas da encenação e da invenção, como os palhaços: “chegou a hora. Precisamos agir com rapidez. O público não demora a chegar” (BORBA FILHO, 2007, p. 35).

Hermilo move o mito grego para o universo popular nordestino, ambientado em um circo juntamente com seus elementos, isto é, manifestações e festas populares, e tem no palhaço o personagem popular que interage com os outros que compõem o teatro grego. A ação é dinâmica, ligeira, justamente para se aproximar do efeito circense, carnavalesco, estabelecendo relação com as manifestações populares. Dessa forma, transpõem das fontes dramáticas primárias, como os clássicos do teatro grego, as novas feições para a construção da dramaturgia brasileira, abrindo espaço para as danças dramáticas, o circo, o palhaço. Diante disso, observa-se o aproveitamento do mito grego mergulhado nas manifestações populares, na forma de um teatro popular, construindo a ação dramática a partir do tema e das formas populares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Borba Filho foi um pensador do teatro brasileiro e utilizou as manifestações populares, o artista popular e a personagem popular, elementos, muitas vezes, negados por alguns cânones. Borba Filho recria, dramatiza, de forma cômica e satírica, de modo carnavalesco, o mito grego de Electra. Na tragédia grega, a fatalidade do destino é profetizada pelos deuses, a frágil condição humana nada pode fazer contra essa fatalidade. Hermilo recria o mito ambientando os temas e os aspectos populares, propondo uma linguagem circense e mantendo o livre-arbítrio das personagens, ou seja, o homem é responsável por suas ações. Dessa forma, *Electra no Circo* é uma representação da condição humana e do cotidiano trágico ambientado na manifestação popular circense.

Electra no circo possui cunho trágico, sondagem da condição humana e instinto em contraposição à norma. A peça apresenta, ainda, recursos metateatrais, em que Hermilo escreve a tragédia moderna, incluindo, de forma representativa, personagens da tragédia grega, mas, agora, identificados por suas funções artísticas. Além disso, a peça se apropria de formas populares, de aspectos lúdicos e de outras atividades movimentadas pelo universo dos palhaços de circo. Então, a arte pode estar nas ruas, nas praças, nas feiras e nos congressos, pauta sistematizada por Hermilo Borba Filho, porque, para ele, o saber do povo exerce função de referência memorialística, coletiva e testemunhal em relação à tradição artística e cultural.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

BODNAR, Roseli. *Entremez: jogos de espelho em um labirinto sem fim* – a dramaturgia de Ariano Suassuna, Francisco Pereira da Silva e Hermilo Borba Filho. 2017. 367 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

Disponível em:

<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/7486/2/TES_ROSELI_BODNAR_COM_PLETO.pdf>. Acesso em: 2 out. 2020.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003. Disponível em: <https://www.livrebooks.com.br/livros/palhacos-mario-fernando-bolognesi-sud7v_yymtsc/baixar-ebook>. Acesso em: 15 out. 2020.

BORBA FILHO, Hermilo. *Diálogo do Encenador*. Recife: Imprensa Universitária, 1964.

BORBA FILHO, Hermilo. Entrevista a Sebastião Uchoa Leite. Conversa com um dramaturgo. In: CORREYA, Juarez; ALVES, Leda (Orgs.). *A palavra de Hermilo*. Recife: Cepe, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. Electra no circo. In: BORBA FILHO, Hermilo. *Hermilo Borba Filho: teatro selecionando*, vol. 1. Org. Leda Alves e Luís Augusto Reis. Rio de Janeiro: Funarte, 2007a.

BORBA FILHO, Hermilo. *Teatro popular em Pernambuco*. Revista Dionysos, Rio de Janeiro, a. XIV, n. 17, 1969.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O Elogio da Bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/17704607-O-elogio-bobagem-alice-viveiros-de-castro.html>>. Acesso em: 15 out. 2020.

ÊSQUILO. *Eumênides*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

LUYTEN, Joseph M. Desafio e repentismo do caipira de São Paulo. In: BOSI, Alfredo. (Org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MAURÍCIO, Ivan *et al.* (Orgs.). Manifesto de lançamento do Teatro Popular do Nordeste. In: CIRANO, Marcos; ALMEIDA, Ricardo; MAURÍCIO, Ivan (Orgs.). *Hermilo vivo - vida e obra de Hermilo Borba Filho*. Recife: Comunicarte, 1981.

NÓBREGA, Geralda Medeiros. *Hermilo Borba Filho: memórias de resistência e resistência da história*. Campina Grande: Eduepb, 2015.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SANTOS, Benjamin. *Conversa de camarim: o teatro no Recife na década de 1960*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2007.

PROMETEU DECOLONIZADO: VIOLÊNCIA E PROJETO EM CENA

Paulo Willame Araújo de Lima

O MITO

O mito de Prometeu é um símbolo! Um símbolo de negação da Lei em nome da criação autêntica. Propomos, aqui, a apresentação de um Prometeu que é, enquanto símbolo, uma experiência de vida decolonial. Contudo, vale antes apresentarmos o que entendemos por mito: uma narrativa simbólica sobre a experiência de vida, de modo geral, e sobre a existência humana em suas relações, de modo específico. Nesse sentido, a mitologia passa a ser uma reflexão sobre como essas narrativas se constituem e qual sua potência de intervenção na realidade social. Portanto, estamos de acordo com Joseph Campbell (1990, p. 17), quando em sua entrevista a Bill Moyers, o mitólogo diz que não se trata, no estudo do mito, da busca de “um sentido para a vida”. Entende-se, desse modo, que a mitologia não almeja a construção de uma ideia perfeita da vida.

Não há um sentido, *a priori*, do que é a vida, e o mito não se coloca como o forjador desse sentido. Pelo contrário, ele surge como imagem coletiva de certas experiências decisivas para a vida e seus dilemas em sociedade. Tais dilemas escancaram o fato de que a vida não obedece ao tédio da perfeição, inclusive por sua incapacidade de ser “perfeita”. Sem perfeição, o sofrimento é constituinte da vida, já diziam os gregos, é *phatos*, paixão, padecimento.

O sentido é um artifício da razão, já a experiência é um artifício da vida em sua inteireza sociobiológica. É por isso que Campbell (1990, p. 17) define o mito como experiência de vida:

Experiência de vida. A mente se ocupa do sentido. Qual é o sentido de uma flor? [...] Qual é o sentido do universo? Qual é o sentido de uma pulga? Está exatamente ali. É isso. E o seu próprio sentido é que você está aí. Estamos tão empenhados em realizar determinados

feitos, com o propósito de atingir objetivos de um outro valor, que nos esquecemos de que o valor genuíno, o prodígio de estar vivo, é o que de fato conta.

A experiência de vida é diferente da vivência. Esta última é precisamente tudo o que compõe a vida do sujeito enquanto indivíduo. Ninguém pode compartilhar uma vivência com outra pessoa, pelo simples fato de que tudo o que a vivência é capaz de produzir está limitado a ter sua verdade apenas no sujeito que vivenciou, de modo que o que resta são memórias, lembranças, cicatrizes, marcas, imagens, reflexos, ruídos e fragmentos que, por mais que a linguagem se esforce, nunca conseguirá expressar a vivência em sua completude.

A vivência só ganha relevância e alcance social, político e cultural quando ela deixa de ser uma ação subjetiva para tornar-se intersubjetiva. Para se tornar experiência, a vivência precisa fazer-se *convivência*. Com isso, não queremos dizer que o problema da limitação da linguagem será resolvido, contudo alertamos para o fato de que a linguagem se quer também instrumento de acesso às vivências alheias, porém, quando a vivência se faz coletivamente, o que a linguagem buscará não é a transmissão de uma verdade factual, mas sim a partilha, que se sabe residual, do passado, do presente e do futuro. Nesse sentido, só há experiência quando há vivências em comum que suscitem memórias e projetos em comum. Se falarmos de uma “experiência de vida”, é porque se trata de uma vida que se sabe e se quer existente em comunidade. Essa experiência comum efetiva-se como um evento compartilhado, que põe no presente a memória de um passado comum e a projeção de um futuro idem ou, nas palavras do filósofo e historiador camaronês Achille Mbembe, comentando a “teoria do evento” de Marcus Garvey, trata-se de um advento:

Para Garvey, o evento por excelência era chamado a se produzir, por definição, num *futuro cuja hora exata ninguém conhecia*, mas cuja proximidade era evidente. No caso dos negros, o objeto da espera era o *advento* de um “império africano”, indispensável para que a raça negra pudesse desfrutar de uma *existência política e econômica no mundo*. [...] A política de sentinela consistia em acompanhar ou

mesmo em precipitar seu advento, *preparando-se* para ele. (MBEMBE, 2018, p. 268-269, *grifo nosso*)

A certeza da vinda deste evento não é uma dedução lógica, mas sim uma esperança que se torna verbo de ação, uma esperança que – tal como propõe o educador brasileiro Paulo Freire – seja esperar. Uma esperança que seja advento – no sentido judaico-cristão do termo, ou seja, de preparação – que possibilitará o desfrute de uma existência outra que integre o indivíduo na sociedade em questão. Para o mito, portanto, mais decisivo do que o sentido promovido pelo *logos*, são as práticas orientadas pelo *ethos*.

A narrativa mítica não se preocupa com a construção racional do sentido, mas com as verdades próprias aos prodígios de estar vivo. Essas verdades pouco têm a ver com sentido, mas sim com a experiência. Como dissemos no texto “Homem, arte e verdade: aproximações (des)necessárias entre Nietzsche e Sartre”, a verdade

[...] não é uma organização lógica e universal de “verdades” abstratas. Para ele [Sartre], verdade é a totalidade do Ser em tanto quanto ele [o Ser] se manifeste como um “há/tem/existe” na historialização da realidade humana. A verdade é, portanto, a objetividade do subjetivo, sendo este último seu fundamento (ou, nas palavras da Professora Eliana Sales Paiva, sua contextualização). (LIMA, 2019, p. 728-729)

Aqui, retomamos este ensinamento sartreano, no qual o fundamento, ou melhor, a contextualização da verdade, é a liberdade. Não pode haver verdade imposta, pois esta deixa de ser verdade e passa a ser norma, Lei, a qual tem função existencial diferente da verdade. Lei é disciplina, controle. Verdade é manifestação, reconhecimento. Ela é sempre um reconhecimento do que há/tem/existe na historização do mundo.

UMA MITOLOGIA DECOLONIAL

O que significa, então, acessar um mito clássico, como Prometeu, por um olhar decolonial? Para responder a essa provocação, é preciso que nos

aproximemos da discussão teórico-política que perpassa o surgimento da “decolonização” como termo de peso conceitual dentro de um movimento político que acontece desde o sul global. Nesse sentido, retomamos, aqui, o curso de “Produção cultural nas margens” que construímos através do Coletivo Transpassando (gestor do Programa de Extensão Transpassando/UECE). Nesse curso, ocorrido em aulas de modo on-line, durante a pandemia, o professor Elizandro dos Anjos, publicitário e arte-educador convidado, trouxe uma didática exposição diferenciando os termos “decolonial”, “pós-colonial” e “descolonial”.

Partindo de alguns autores latino-americanos, Elizandro põe em seu slide o seguinte:

DECOLONIAL: O decolonial encontra substância no compromisso de adensar a compreensão de que o processo de colonização ultrapassa os âmbitos econômico e político, penetrando profundamente a existência dos povos colonizados mesmo após ‘o colonialismo’ propriamente dito ter se esgotado em seus territórios. (SANTOS, 2018)

PÓS-COLONIAL: A preocupação dos estudos pós-coloniais esteve centrada nas décadas de 1970 e 1980 em entender como o mundo colonizado é construído discursivamente a partir do olhar do colonizador, e como o colonizado se constrói tendo por base o discurso do colonizador. (ROSEVICS, 2017)

DESCOLONIAL: A descolonialidade não consiste em um novo universal que se apresenta como o verdadeiro, superando todos os previamente existentes; trata-se antes de outra opção. (MIGNOLO, 2017) (ELIZANDRO, 2020, *não publicado*)

Nessa ocasião, trabalhávamos a compreensão de decolonialidade não como um conceito repleto de abstração especulativa. Antes de seu valor conceitual, a decolonialidade tem um valor figurativo, que está contextualizado na existência ancestral e criativa do Terceiro Mundo, principalmente. Portanto, o decolonial é, antes de tudo, um movimento coletivo de reconhecimento de uma história (passado), contada em primeira pessoa, e de um projeto (futuro) construído coletivamente distante do humanismo eurocêntrico e racista, posto em curso pelo sistema colonial. Sobre este humanismo, o dramaturgo e filósofo francês, Jean-Paul Sartre,

nos mostra o racismo que constitui (ontem e hoje) a civilização europeia quando, no prefácio para o livro “Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador”, do tunisiano Albert Memmi, o francês diz que o racismo está

[...] engendrado a cada instante pelo aparelho colonial, apoiado por essas relações de produção que definem duas espécies de indivíduos: para um deles, o privilégio e a humanidade são uma coisa só – ele se torna homem pelo livre exercício de seus direitos; para o outro, a ausência de direitos sanciona sua miséria, sua fome crônica, sua ignorância – em suma, sua subumanidade. (SARTRE, 2007, p. 28)

Sartre, prefaciando o livro de Memmi, faz uma forte crítica ao processo de colonização que a Europa impôs sobre o que hoje conhecemos como Terceiro Mundo¹. Foi pela imposição colonial de um “processo civilizatório” – que mais condizia com a implementação da barbárie contra os não-brancos – que a mitologia greco-romana alcançou as Américas e, assim, o Brasil. Se partimos da definição de mito como uma experiência de vida em coletividade para desvendar o prodígio de estar vivo, é impossível negar que, antes mesmo dos europeus invadirem outros territórios, já havia mitos muito simbólicos e potentes nos povos originários.

Nesse sentido, cabe indagarmos: por que não temos em nossas memórias e costumes conscientes os mitos de Tupã ou de Olorum como temos os mitos do Zeus olímpico ou do Deus cristão? A resposta é simples, em sua concepção, mas muito complexa em sua compreensão histórico-ideológica: há um apagamento e um silenciamento constante, sistemático e estrutural das mitologias contra-hegemônicas, pois como nos coloca o crítico de cultura, Stuart Hall, a hegemonia é sempre uma relação de poder que nunca se impõe como pureza absoluta. O jogo da hegemonia é sempre

¹ Aprofundamos esse estudo sobre o racismo burguês e sobre o mito como base da poética revolucionária no trabalho final para licenciatura em Filosofia pela UECE, no ano de 2017, sob o título “Da possibilidade de uma poesia revolucionária em Orfeu Negro de Jean-Paul Sartre”.

um jogo de sobreposições. Contra-hegemônica é toda narrativa que se distancia ou tensiona negações da matriz cultural do poder dominante.

No caso do Brasil, colônia de Portugal, em vasto contato compulsório com outras culturas eurocêntricas como França, Inglaterra e Itália, teve na mitologia judaico-cristã e na mitologia greco-romana os marcos civilizatórios da construção de signos, sentidos, valores, memórias, costumes e, sobretudo, experiências que destituíram as identidades coletivas já existentes no local, e impuseram novas referências simbólicas para auxiliar na compreensão da nova norma social exportada.

A moral, a política, a ontologia, a cosmologia, a estética e a cultura dos povos originários foram rebaixadas ao lugar do mito como sinônimo de mentira e falsidade. E tudo o mais que participava da matriz eurocêntrica ganhou o valor de verdade. Foi nesse processo de valoração que certas mitologias foram reconhecidas como religiões e outras foram condenadas como seitas, cultos pagãos, rituais primitivos ou mesmo desumanos. Nesse processo de colonização, paralelo à superexploração política e econômica dos povos colonizados, impuseram-nos um *ethos* (práticas e costumes) e um *nomos* (regras e leis) que objetivavam não só a disciplina e o controle dos corpos, mas, também, das mentes.

O processo de descolonização é precisamente o processo de emancipação das colônias, inicialmente pela retomada política e econômica em favor da nação colonizada, mas, também, em nome da autenticidade cultural dos oprimidos. Contudo, dado os silenciamentos e apagamentos supracitados, há quem defenda que já não é possível um puro processo descolonial, pois durante o séc. XX, no decorrer das inúmeras lutas pela descolonização do mundo, vimos surgir a pós-colonialidade. Não obstante, como nos mostrou Elizandro em seus recortes, o mundo pós-colonial pouco se emancipou, de fato, da colonialidade presente antes dos processos (armados ou não) de descolonização. O pós-colonial enquanto categoria conceitual nos parece com o pós-moderno do qual fala Stuart Hall (2001, p. 148): “um significante tão vazio e deslizando que pode ser entendido como qualquer coisa”. Para Hall (2001, p. 149), o pós-modernismo “não é uma nova época cultural”, mas apenas o modernismo na rua que continua a desenvolver-se aumentando as desigualdades.

Aqui, poderiam forçar a barra e dizer que o modernismo (movimento cultural e artístico) e, conseqüentemente, o pós-modernismo não são a mesma coisa que o colonialismo (sistema político e econômico) e o pós-colonialismo. Porém, deixando de lado a abstração conceitual desvinculada da historicização desde os oprimidos, veremos que tanto historicamente, ideologicamente e economicamente quanto culturalmente, essas díades, aparentemente diferentes, comungam dos mesmos sujeitos, objetos e lugares sociais. Ambas estão postas em relações de poder e dominações que, como bem coloca Hall (2001, p. 150), só fazem alastrar as injustiças sociais que a opressão perversa de civilizar os “povos primitivos” começou a produzir no Terceiro Mundo e, inclusive, no Brasil, através da “hegemonia cultural” do colonizador.

A decolonialidade, por sua vez, surge como expressão discursiva que tenta dar conta de uma experiência coletiva já existente desde o começo da resistência contra os processos de violências e opressões coloniais. Agora, após as apostas no processo de descolonização (nem sempre bem-sucedidos) dos territórios, buscando a retomada de soberania dos povos, percebemos e produzimos vários processos de resistências em favor de uma cultura, um *ethos* e um *nomos* contra-hegemônicos. Os sincretismos religiosos forjados na América Latina nada menos são do que um processo de decolonialidade da crença imposta. Para Paulo Freire (1996, p. 78), o sincretismo é uma experiência anticolonial:

No fundo, as resistências – a orgânica e/ou a cultural – são manhas necessárias à sobrevivência física e cultural dos oprimidos. O sincretismo religioso afro-brasileiro expressa a resistência ou a manha com que a cultura africana escrava se defendia do poder hegemônico do colonizador branco. [...] Não é na resignação, mas na rebeldia em face das injustiças que nos afirmamos.

Dessa forma, enquanto o processo de descolonização se dava através de uma negação radical e, portanto, violenta, da colonização e de todo seu processo civilizatório; enquanto a pós-colonização se apresentava como uma positivação resignada das violências e opressões coloniais e, portanto, nada mais era do que o discurso maqueado e massificante da colonialidade ou, na esteira de Hall, era a colonização nas ruas repondo as altas cortes

burguesas pelo neoliberalismo; a decolonização, por sua vez, é negação da negação na medida mesma em que é positividade criativa do novo, do diverso à norma. Ela é formação na exata medida em que é deformação autêntica.

Na verdade, a decolonização não intenta investir contra as criativas ideias desenvolvidas durante a colonização. Ela faz coro ao martinicano Frantz Fanon, quando orienta para deixarmos a idolatria pela Europa – e sua colonialidade – que não para de falar do homem enquanto o massacra e o extermina. Precisamos nos reconhecer como agentes da História – e das mitologias que simbolizam as narrativas que nos constituem enquanto viventes e partícipes das relações homem-homem, homem-mundo e, assim, da relação homem-cultura (na sua acepção mais originária, de cultivo):

Trata-se, para o Terceiro Mundo, de recomendar uma história do homem que tenha em conta ao mesmo tempo as teses às vezes prodigiosas sustentadas pela Europa e também os crimes da Europa, dos quais os mais odiosos terão sido, no interior do homem, o esartejamento patológico de suas funções e o esmigalhamento de sua unidade, no quadro de uma coletividade a fratura, a estratificação, as tensões sangrentas e alimentadas pelas classes, enfim, na escala imensa da humanidade, os ódios raciais, a escravidão, a exploração e sobretudo o genocídio exangue que representa a segregação de um bilhão e meio de homens. (FANON, 1979, p. 274)

É sobre esse esartejamento patológico, esse esmigalhamento da unidade coletiva, dessa estratificação, das explorações sangrentas e racistas que Joseph Campbell está falando quando apresenta as Américas como modelo de uma sociedade que não reconhece mais a importância dos rituais atrelados a uma mitologia poderosa. O mitólogo refere-se ao jornal “Times”, de Nova Iorque. E o entrevistador Moyers complementa o raciocínio de forma muito sensata, quando admite que a falha está na falta de acolhimento aos habitantes subjugados, pois foi a sociedade que “não lhes forneceu rituais por meio dos quais eles se tornariam membros da tribo, da comunidade” (CAMPBELL, 1990, p. 20).

Sendo assim, trata-se, aqui, de revisitar os rituais cênicos e a mitologia grega recomendando tal mitologia nos prodígios simbólicos que ela oferece, mas também mostrando as fissuras que ela deixa implícita a respeito das atrocidades que a civilização helênica encarnou desde a substituição simbólica que sua mitologia promoveu, ao condenar os deuses titânicos em favor dos deuses olímpicos. O que essa mudança nos diz da civilização europeia de modo geral e o que o as releituras do *Prometeu Acorrentado*, de Êsquilo, tem a dizer por meio das experiências/fricções decoloniais brasileiras? Façamos, agora, o movimento decolonial de olhar para a formação helênica, que recebemos por imposição, e provoquemos nela a deformação necessária para que ela diga precisamente de nós, condenados da terra e manipuladores do fogo.

PROMETEU: DO ACORRENTADO AO DECOLONIZADO

Prometeu é um deus-titã, do panteão grego. Dizer isto é dizer que ele faz parte da primeira geração das dinastias divinas da cultura grega, pois de modo genérico, os deuses da mitologia grega clássica podem ser divididos em geração titânica e geração olímpica. A primeira geração diz respeito aos deuses que surgiram nos primórdios da cosmogonia helênica: os Titãs, dos quais houve duas linhagens de poder patriarcal: a primeira de Urano/Céu germinando Gaia/Terra e a segunda com o titã Cronos/Tempo, realizando um “golpe de Estado” contra o pai e assumindo o poder divino-titânico, tendo sua irmã Reia como genitora de sua descendência, a qual ele devoraria para garantir sua permanência no trono. A segunda geração diz respeito aos filhos de Cronos os quais foram vomitados pelo pai graças ao irmão Zeus, que seguiu a “tradição patriarcal” de golpear o pai soberano para assumir o poder supremo.

Quanto ao surgimento de Prometeu, nessa genealogia, há diferentes narrativas míticas, o que Jaa Torrano bem explica em seu estudo acerca da tragédia esquiliana:

Na *Teogonia*, Prometeu é filho de Jápeto e Clímene, aquele é filho de Céu e Terra, esta é filha de Oceano e Tétis, e os filhos de ambos, entre os quais Prometeu, tem em comum o destino de terem sido golpeados por Zeus e arremessados ao Tártaro. Nesse drama, Prometeu se declara filho de “Têmis ou Terra, forma única de muitos nomes”. Por que assim se declara? A palavra *thémis* significa “lei”, no sentido da *lei ancestral* de origem divina; o filho da Deusa Têmis tem por natureza a *legitimidade* e suas ações manifestam a essência de sua mãe. Ela é *filha de Céu e Terra*, essa filiação, por sua vez possibilita identificá-la com a Terra mesma (como Prometeu [de Êsquilo] o faz). (TORRANO, 2009, p. 334, *grifo nosso*)

De início queremos ressaltar essa valorização ancestral de Prometeu às divindades ligadas a concretude dinâmica da natureza. Vale lembrar que em Êsquilo, a primeira fala da personagem Prometeu (vv. 88-91)² é um clamor ao Vento/Éter/Fugor, ao Mar/Rio/Águas, à grande Mãe Terra e ao Sol/Luz/Calor que tudo ver. Esse clamor que ele faz é contra “O novo chefe dos Venturosos” (v. 96), que lhe inventou aquela prisão, da qual ele já previa a dor e o sofrimento pelo qual passaria. Um pouco menos de preconceito e apagamento das culturas originárias do Terceiro Mundo e veremos que tais divindades titânicas coincidem com aquelas que promovem o equilíbrio cósmico em culturas diversas. Assim como Prometeu refere-se à sua mãe, “Lei e Terra” (vv. 209-210), todas essas divindades-côsmicas são – Terra, Ar, Água e Fogo – cada uma a seu modo, divindades “[...] de muitos nomes e forma única” (v. 210).

Variações na acedência de Prometeu à parte, vejamos algumas reflexões que essa exposição de Torrano no possibilita alinhando-se à dramaturgia esquiliana. Desta feita, o tragediógrafo Êsquilo coloca o titã Prometeu herdando da mãe (Thémis, a lei/costume ancestral) a legitimidade como sua natureza. Aqui cabe notar: a lei titânica não é a da “ordem”, mas sim a do “reto conselho” (v. 18). Prometeu tem, em sua identidade, a capacidade a qual se faz presente em todo o desenvolvimento da

² Tradução Jaa Torrano.

humanidade: a previsão projetiva, o lançar-se para o futuro. Como bem coloca o tradutor Mário da Gama Kury (1993, p. 11) em sua “Introdução”:

Provavelmente a chave para o melhor entendimento da tragédia é o nome de seu personagem principal: o progresso da humanidade se deveu à capacidade dos homens de “pensar antes de fazer” (literalmente *Pro-metheus* significa “aquele que pensa antes”). Esta chave torna mais compreensível o longo discurso de Prometeu sobre o bem que ele fez à humanidade em seus primórdios.

O bem ao qual o tradutor faz menção diz respeito ao feito ilegal, porém legítimo, de pegar uma centelha do fogo divino do Olimpo e entregar aos homens, garantindo, assim, que a humanidade fosse capaz de se fazer enquanto civilização. Foi o fogo – presente de Prometeu por amor aos homens – que possibilitou ao homem a manipulação criativa do seu entorno e a construção de seus próprios paradigmas. O fogo tornou-se, na narrativa prometeica, a possibilidade dos homens se emanciparem da tirania de Zeus, que tinha os planos de destruir o gênero humano.

Todo o sofrimento de Prometeu não é outra coisa senão a ira de Zeus pelo titã que preferiu garantir a liberdade humana a se fazer submisso aos caprichos de um “monarca absolutista”, um “colonizador” como Zeus. Essa ira se efetivou no mundo pela intervenção dos filhos de Estige – deusa titânica de influência marítima que foi a primeira titânide que, junta a seus filhos, se aliou ao projeto de tomada de poder que o “patriarcado” de Zeus perpetrou contra o “patriarcado” de Cronos. Como prêmio, Estige tornou-se guardiã do rio no Tártaro, que homologa o valor de verdade sobre o que mortais e imortais dizem, de modo que, se algo é dito contra o “império olímpico” de Zeus, o proferidor das heresias sofrerá as consequências, tais quais Prometeu sofreu. Dessa forma, jurar pelo Rio Estige tem o valor mítico e dramático semelhante à jura pela honra ou pela vida de um parente existente nos costumes e nas narrativas do nordeste brasileiro, por exemplo.

Poder (*Kratos*) e Violência (*Bia*, às vezes traduzido como Força) são os titãs filhos de Estige. Interessantemente – e não por acaso – são eles os responsáveis por fazer cumprir a ira do “novo chefe”. Porém notemos, enquanto *Kratos* faz questão de discursar exaustivamente sobre a necessidade da obediência e a importância da punição, *Bia* apenas cumpre

sua missão de levar Prometeu até o rochedo, no qual este herói será acorrentado por Hefesto, que o faz a contragosto, por ver em Prometeu seu congênera, ambos divindades forjadoras dos metais e artesãos da terra, através do fogo.

Essa ação pura, sem justificativas prévias ou póstumas de sua prática, diz muito sobre a natureza da Violência. A violência, tal como nos mostra Fanon em seu livro *Os condenados da terra*, não pode ser julgada ou valorada em sua natureza, pois tal natureza é instrumental. Dessa forma, não se trata de determinar se violência é boa ou ruim, *a priori*. Trata-se de descobrir a serviço de que(m) ela está promovendo fricções. Opondo-se à violência que está a serviço do “novo chefe” colonial, Fanon fala de uma violência emancipadora (como aquela promovida por Prometeu contra os deuses olímpicos em nome da emancipação criativa da humanidade). Fanon nos diz que na maturação da violência, muitas correias arrastam-na e levam-na para a saída do colonialismo.

Apesar das metamorfoses que o regime colonial lhe impõe nas lutas tribais ou regionalistas, a violência envereda pelo bom caminho, o colonialismo identifica o seu inimigo, põe um nome em todas as suas desgraças e lança nesta nova via toda a força exacerbada de seu ódio e de sua cólera. Mas como passamos da atmosfera de violência para a violência em ação? Que é que faz explodir a panela? Em primeiro lugar tenha-se em conta o fato de que esse desenvolvimento não deixa incólume a beatitude do colono. O colono que “conhece” os indígenas percebe por vários indícios que alguma coisa está mudando. (FANON, 1979, p. 54)

O “colono” da tragédia de Prometeu é Zeus, em toda sua supremacia olímpica. O castigo infligido a Prometeu, encaminhado pela Violência e julgado pelo Poder, deu-se exatamente porque tal colono, “conhecendo” os indígenas presenteados com o fogo roubado, percebeu vários indícios de que algo entre os mortais havia mudado. Essa mudança era a autonomia dos homens em relação ao Direito divino. Já não era preciso esperar um raio divino para iluminar a noite, pois a manipulação do fogo lhe permitia essa proatividade. Já não era necessário um tirano, pois o fogo trouxe a

democracia. Tais mudanças se deram por mediação de Prometeu, que nutria um grande afeto pelos humanos. Um amor verdadeiro, generoso.

É em nome de seu afeto pela humanidade que “aquele que pensa antes” é condenado pela Lei da Ordem, pois a concretude prática e dinâmica do amor, das emoções abala as estruturas abstratas, coercitivas e universalizantes da norma, do Direito. A violência física a qual a personagem Prometeu sofre nada mais é do que a expressão singular da violência objetiva imposta por Zeus contra toda humanidade com o advento do Direito, por exemplo, tal como se vê na trilogia *Oresteia*, de Ésquilo.

Contextualizando essas reflexões sobre as violências presentes na tragédia *Prometeu Acorrentado*, para uma atualização dessas nas cenas espetaculares brasileiras (seja do palco, da TV ou do drama cotidiano), veremos ficção e realidade se divergirem na medida em que o mito vai perdendo sua força simbólica, e a tragédia vai se naturalizando na rotina não como o sofrimento paralelo à esperança do advento mítico-dramático, mas como pura faticidade resignada da tragédia como norma, da exceção como regra.

No palco da vida brasileira, o que incomoda a plateia é ver o protagonista passando fome, o inocente sendo preso ou morto e o “Mal” levando todos os “filhos do Senhor” ao inferno, dizendo: “o pecado assolou a humanidade”. Todavia, do outro lado das cortinas, um passo atrás do que vemos – como nos sugere o filósofo e cineasta esloveno Slavoj Žižek – vê-se as verdadeiras causas dessas violências. Se, por um lado, é dramaticamente violento roubar um mercantil ou um jovem negro ser preso por participar de manifestações e carregar na bolsa produtos de limpeza; por outro lado, mais violento ainda é o sistema, a estrutura social e econômica que fundamenta violências como as já citadas. Às violações cotidianas sentidas de imediato na pele, Žižek chama de violência subjetiva, já a estrutura que a fundamenta, o filósofo chama de violência sistêmica.

Contudo, a violência sistêmica é apenas um tipo do que o esloveno chama de violência objetiva; há outra: aquela referente à violência da linguagem, à imposição do signo e ao peso social do sentido: a violência simbólica. É a esta violência que fazemos referência quando falamos desses silenciamentos e apagamentos promovidos pela cultura colonizadora. Essa

violência está tão incorporada em nós, que se torna invisível. Ela é o próprio exercício da capacidade de fala, de entendimento e, exatamente por isso, o próprio fundamento de toda expressão violenta de desrespeito, intolerância e preconceito que vemos e vivemos no dia a dia. Como diz Zizek (2014, p. 60), ao lembrar o conceito de Significante-Mestre de Jacques Lacan, “a comunicação humana em sua dimensão mais fundamental e constitutiva não traz consigo um espaço de intersubjetividade igualitária. Não é uma comunicação ‘equilibrada’”.

Outra face da violência simbólica é o Direito, aquele desde olímpicos: a norma institui um padrão que, quando não cumprido, deve ser recriminado. Assim é a violência: a forma mais alta, mais refinada e mais coercitiva dela “é justamente a imposição desse critério por referência ao qual certas situações passam a ser percebidas como ‘violentas’. É por isso que a própria linguagem, o meio por excelência da não violência e do reconhecimento mútuo, implica uma violência incondicional” (ZIZEK, 2014, p. 62).

A linguagem é feita por signos que não se resumem à escrita e oralidade, pois passam também pela imagem e pelo ritmo. Esses signos possuem sentidos, mas também se dilatam assumindo uma função simbólica. A recente produção do teatro contemporâneo em Fortaleza, Ceará, nos ilustra bem isso: os signos da dramaturgia esquiliana tornaram-se símbolos decoloniais. Vejamos alguns exemplos pertinentes.

O espetáculo *Prometeu*, da Inquieta Cia de Teatro, nos mostra uma releitura do mito grego do titã Prometeu, apresentando uma reflexão sobre poder, conhecimento e decisão; e lendo o signo de uma divindade grega como o símbolo de uma população excluída: negros, mulheres, LGBTQs etc. Essa peça foi estreada em 2014, com encenação de Gyl Giffony e elenco da Companhia. No portfólio disponível no perfil coletivo da Cia, no Mapa Cultural do Ceará, consta a seguinte sinopse: “No terreiro cênico, a experiência de uma desmontada construção da mítica prisão de Prometeu,

aquele que vê antes. Em repiques de tocaia, a história do titã convida-nos dubiamente a dançar em comunidade, trazendo à baila reflexos sobre poder, conhecimento e decisões³.”

Nesse espetáculo, inspirado no *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, a personagem perdeu sua corporificação clássica interpretada através de um ator-protagonista, para tornar-se um símbolo presente em todas as personas que atuavam na cena. Por meio do compartilhamento ou da coincidência de algum elemento cênico – por vezes um adereço, por outras vezes um gesto, que atuavam como significantes carregados de significados –, Prometeu tornou-se uma entidade que, como santo em terreiro de umbanda, baixava sobre as personas presentes no palco para dar seu recado de luta e de festa. Todos atores e atrizes tornaram-se Prometeu em, pelo menos algum instante da peça. Já o público, por sua vez, era levado a um processo ambíguo e potente de estranhamento da personagem em sua forma clássica esquiliana, mas, ao mesmo tempo, um reconhecimento instintivo de si como protagonista da narrativa. O ritual em culto ao Prometeu do terreiro, a cada batida do tambor, a cada ritmo vibrante promovido naquele palco-arena, fazia com que o espectador se sentisse parte do rito por se perceber congênera daquele Prometeu contra-hegemônico.

Pelo menos no âmbito da criatividade, a qual inventa a si mesma e a própria realidade, pela necessidade de existir resistindo à norma coercitiva, somos todos Prometeus Acorrentados projetando nossa libertação. Fomos presos pela Lei que nos quer reprodutores da Ordem e obedientes a mesma e não criadores autênticos de si. Por autêntico, podemos assimilar a definição de Fanon (1979, p. 38), em contexto de descolonização, para quem autêntico “é tudo aquilo que precipita o desmoronamento do regime colonial, que favorece a emergência da nação. Autêntico é o que protege os indígenas e arruína os estrangeiros”. Ou se preferirmos, porém sem

³ Disponível em:
<[https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/6889/portf%C3%B3lio_da_inquieta_cia_\(web\).pdf](https://mapacultural.secult.ce.gov.br/files/agent/6889/portf%C3%B3lio_da_inquieta_cia_(web).pdf)>. Acesso em: 13 out. 2020.

contradição alguma, podemos fazer coro à definição de autenticidade presente na perspectiva decolonial de Mbembe (2017, p. 185), na qual é possível compreender a autenticidade como “a capacidade de criar, para si e para o mundo, uma imagem de si”.

Nesse sentido, a revisita à tragédia de Prometeu desde as experiências de vida do Terceiro Mundo, nos possibilita constituir, com essa personagem, uma identidade mitológica que, na coletividade das artes cênicas, ganha característica de identidade política, tal como dissemos no texto “Mito e situação-limite: reflexões sobre o teatro filosófico e a filosofia dramática de Sartre” publicado como capítulo do livro *Pilares da Filosofia*:

[...] o mito - exatamente por carregar consigo um discurso baseado em uma singularidade limitada, mas em [íntima] relação com o meio - ganha um status de identidade protótipo do Ser-verdadeiro, ou seja, do existente concreto em ação no mundo real. Contudo, essa “identidade mitológica” descoberta na personagem não se propõe como símbolo de um homem isolado, mas sim de um determinado conjunto de homens que historicamente podem ser associados àquela imagem dinâmica, portanto dramática, apresentada pela cena teatral. Isso que chamamos aqui arbitrariamente de “identidade mitológica”, quando levado para uma camada mais profunda, ampla e plural do sentido do mito para a construção social, faz com que, na verdade, o mito - e qualquer “identidade mitológica” e, portanto, que apresente-se como símbolo, possa ser também tomada como uma “identidade política”. (LIMA, 2020, p. 145)

Essa mesma simbolização produtora de identidade política podemos encontrar em outra apresentação, agora da Cia Nós de Teatro, com o espetáculo *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*, que vai às ruas e praças de Fortaleza para apresentar a quem suportar a beleza, o impacto e a força de uma verdade social. Esse espetáculo escancara o fato de a população negra não ter conseguido a libertação pós-escravatura para sua vida e suas crenças. Essa população ainda está presa aos grilhões que a Ordem e o Progresso do Brasil olímpico impuseram desumanizando esses corpos através do *Kratos* e da *Bia* do Estado de direito burguês brasileiro, pervertendo as noções de justiça, segurança, beleza e verdade.

Com direção de Murilo Ramos, e vencedor do Prêmio Funarte de Arte Negra, esse espetáculo de/na rua também foi estreado em 2014 e é encenado por atores negros e periféricos cearenses. Em *Todo camburão tem um pouco de navio negreiro*, a divindade titânica parece ter encarnado todo seu sofrimento em um típico mortal das periferias do Brasil. A essa criança negra, pobre e periférica, batizaram de Natanael. Em uma reportagem divulgando a apresentação do espetáculo pelo Dia da Consciência Negra de 2019, a Secretaria de Cultura do Ceará-SECULT/CE fala da divisão cênica em três atos, nos quais

[...] é contada a saga de um menino negro que, inserido num contexto de opressões e violências, é levado a tomar decisões que lhe custarão um julgamento popular enquanto réu. Convocado à decisão sobre o destino de Natanael, o público se vê inserido num forte debate sobre o extermínio da juventude negra nas periferias, além da desmilitarização da polícia e da política brasileira.⁴

Nesse espetáculo, o público, pelo menos quando periférico, se reconhece em Natanael como o herói, que se torna anti-herói na medida em que o sistema lhe coage a tanto. Natanael, no terceiro ato, vai preso e julgado. O público assume o lugar declarado de legitimação e legalização da sentença. Para tanto, o público passa a ocupar uma posição de “lei divina” na dramaturgia da peça. Cabe a cada espectador, como diria o teatrólogo brasileiro Augusto Boal (2009), decidir se quer ser a “lei do reto conselho” ou a “lei da ordem”, se será Mãe Terra acolhedora ou se será Pai Legalista. Essa dramaturgia parece trazer todos os dilemas que o Prometeu carrega consigo em sua tragédia.

Natanael é a versão titânica encarnada nas periferias das grandes cidades. E o público é convocado a se posicionar dramaticamente, na

⁴ Disponível em: <<https://www.secult.ce.gov.br/2019/11/19/no-dia-da-consciencia-negra-porto-iracema-recebe-espetaculo-todo-camburao-tem-um-pouco-de-navio-negreiro-do-grupo-nois-de-teatro/>>. Acesso em: 14 out. 2020.

mesma medida que politicamente. Escolherá o júri popular o mesmo destino para Natanael que Zeus escolheu para Prometeu? Ou será o júri a descendência de Io, que fará nascer a sensibilidade humana que libertará Prometeu-Natanael de seu suplício instaurado pelo Estado de direito burguês-racista? Essa resposta é imprevisível até o final de cada espetáculo. Natanael é condenado ou absolvido a cada apresentação, cada dia de dramatização é, para a personagem Natanael, como cada dia que Prometeu tem seu fígado devorado pela Água (que por sinal é símbolo da deusa Atena, esta associada ao surgimento do direito legalista, que se opõe ao direito ancestral).

Augusto Boal, em seu livro *Estética do Oprimido* fala da necessidade e da importância da descolonização dos corpos e das mentes, para alcançar uma revolução efetiva. Este intelectual promotor do projeto político-cultural que, junto à equipe do Teatro do Oprimido, nomeou de Projeto Prometeu, afirma que “palavra, som e imagem são as mais poderosas formas de comunicação do ser humano. Devem ser democratizadas como a terra, a água e o ar” (BOAL, 2009, p. 92). Democratização, aqui, assume o mesmo peso e valor, bem como requer o mesmo compromisso violento que a descolonização ou decolonização.

Conhecemos o mito de Prometeu e sabemos de seu potencial simbólico. Agora precisamos apenas desenvolver a capacidade sensível de se perceber Prometeu em certas situações e agir pela liberdade do nosso titã, pela liberdade daqueles, nos quais vemos espelhado em si o nosso Prometeu ou que amamos com a mesma intensidade de Prometeu aos homens. Sigamos o exemplo do Titã e façamos resistência à Ordem em nome dos afetos. Se todos os titãs se juntarem, não há Lei Olímpica que obstrua a força cósmica da natureza em harmonia com a criatividade humana.

Que a liberdade prometeica seja nosso advento de esperança e nosso motor. Que não nos resignemos diante a faticidade trágica da vida, pois temos uma manha ancestral. Somos tal qual deuses titânicos que “veem antes”, que veem além e promovem a criação do novo através de fricções inflamáveis. Asê!

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito* / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ÊSQUILO. *Tragédias: estudos e tradução*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HALL, Stuart. Que “negro” é esse na cultura popular negra? In: *Revista Lugar Comum* [recurso eletrônico], n. 13-14. 2001, pp. 147-159.
- KURY, Mário da Gama. “Introdução”. In: ÊSQUILO. *Prometeu Acorrentado; Êsquilo. Ajax/Sófocles. Alceste/Eurípedes*. Tradução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. pp.09-12.
- LIMA, Paulo Willamne Araújo de. *Da possibilidade de uma poesia revolucionária em Orfeu Negro de Jean-Paul Sartre*. Fortaleza: UECE, 2017.
- LIMA, Paulo Willamne Araújo de. Homem, arte e verdade: aproximações (des)necessárias entre Nietzsche e Sartre. *Revista Lampejo* [recurso eletrônico] v. 9, n. 1, 2019, pp. 722-749.
- LIMA, Paulo Willame Araújo de. “Mito e situação-limite: reflexões sobre o teatro filosófico e a filosofia dramática de Sartre”. In: SILVA, Francisca Galiléia P. da; ARAÚJO, Hugo Filgueiras de; SILVA, Francisco Amsterdan Duarte da; BANDEIRA, Francisco Dário de Andrade (Orgs.). *Pilares da Filosofia: estudos acerca da ética, política, linguagem, conhecimento e ensino de filosofia* [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020. pp. 138-147.
- MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução Sebastião Nascimento. Brasil-França: Edições N-1, 2018.
- MBEMBE, Achille. *Políticas de inimidade*. Tradução Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. “Prefácio de Jean-Paul Sartre”. In: MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador*. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. pp. 25-32.

TORRANO, J. A. A. “Teologia (theomythía) do cenário de das personagens”. In: ÊSQUILO. *Tragédias*: estudo e tradução. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009. pp. 329-338.

ZIZEK, Slavoj. *Violência*: seis reflexões laterais. Tradução Miguel Serras Pereira. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2014.

MULHER E MITO NA RECEPÇÃO BRASILEIRA DE *LISÍSTRATA* DE ARISTÓFANES

Ana Maria César Pompeu

A primeira peça feminina de Aristófanes dentre as que nos chegaram é *Lisístrata*, que traz uma protagonista homônima da peça, a que libera a tropa, Liberatropa ou Lisístrata. As mulheres se reúnem para planejar acabar com a guerra do Peloponeso, sob a liderança da protagonista. A ideia é a realização de uma greve de sexo pelas esposas mais jovens da Grécia e a tomada da Acrópole ateniense pelas mulheres mais velhas. Recusando o sexo aos maridos e o tesouro aos Atenienses, para o financiamento da guerra, a paz voltaria à Grécia. As mulheres em *Lisístrata* não usam habilidades estranhas ao sexo feminino. Utilizam seus próprios dons para atrair os homens. Aristófanes usa paradigmas míticos para construir a força de suas mulheres em *Lisístrata*.

É, no entanto, nos paradigmas míticos que Aristófanes encontra a força da ferocidade de mulheres devotas de Ártemis, deusa da caça selvagem - e assim ligada à guerra -, mas também deusa dos partos, associada mais intimamente às mulheres. O caráter ambíguo dessa deusa, enquanto virgem caçadora e deusa da fertilidade - a Ártemis cultuada em Éfeso (local de seu maior santuário, e onde ela substituíra uma antiga deusa asiática da fertilidade) era polimástica, muitos seios cobriam o seu peito - serve perfeitamente à caracterização das mulheres da peça. (POMPEU, 2011, p. 80)

Ártemis é a deusa mais atuante em *Lisístrata*, como podemos verificar na iniciação religiosa das mulheres atenienses, descrita na parábase (v.640/1-647):

Coro das Mulheres - [...] desde os sete anos de idade eu era arréfora; depois fui moleira, aos dez anos, para nossa patrona, e deixando cair

a túnica amarela era ursa nas Braurônias; e enfim fui canéfora sendo uma bela moça, tendo um colar de figos secos.¹

Essa passagem é um importante testemunho sobre a vida religiosa das mulheres gregas, especialmente das Atenienses:

Florenzano (1996, p. 21-40) nos informa que essa é uma passagem considerada fundamental para o conhecimento da vida das mulheres na cidade grega e dá relevância à *arcteia*, período em que as meninas permanecem em Bráuron, a serviço de Ártemis, como um ritual de passagem da infância para a fase adulta: corresponderia ao *coureion* e à efebria dos homens em Atenas, bem como à *cripteia* masculina em Esparta. (POMPEU, 2011, p. 81)

No entanto, há interpretações diversas acerca dessa passagem:

Walbank (1981, p. 276-281) afirma que há muitas dificuldades na interpretação dessa passagem, principalmente, na intrusão em um serviço, aparentemente, todo devotado a Atena de uma temporada como servidora de Ártemis em Bráuron, além de haver a evidência de que as “ursas” eram meninas e não moças na idade de casar, como os versos de Aristófanes propõem; e a outra dificuldade que Walbank diz encontrar está na referência ao período de serviço como arréfora, que só esta passagem evidencia ser aos sete anos de idade e não na adolescência. Muitas emendas a estes versos foram propostas por muitos estudiosos. Walbank, no entanto, propõe que o serviço, referido pela coriféia, era devotado só a Ártemis. (POMPEU, 2011, p. 81)

O mesmo trecho de *Lisístrata* na tradução/adaptação de Millôr Fernandes não menciona Ártemis e a substitui por Afrodite:

CORO DE MULHERES – [...] Aos sete anos de idade, eu carregava as ânforas sagradas, aos dez, botava incenso no altar de Atenas; depois, vestindo a túnica amarela, fui virgem de Afrodite nas festas de Braurônia. E enfim, feita donzela, alta e formosa, meu corpo já

¹ Tradução Ana Maria César Pompeu, 1998/2010.

pronto para ser mulher, pedi à Deusa que me libertasse de meus votos de virgindade e passei a usar um colar de figos secos.²

A deusa Ártemis também se faz presente nas citações do *krokôtos*, ‘túnica amarela’, cor de açafrão, a que as “ursas” deixam cair nas Braurônias, e no prólogo da peça aparece como um instrumento de sedução das mulheres (v. 44, 47, 51, 219, 220), e que, como Dezotti (1997, p. 185-224) propõe, as mulheres podem estar vestindo, depois da combinação do plano de greve de sexo.

- Ca. E o que de sensato mulheres fariam
ou de esplêndido, nós que enfeitadas nos sentamos
com túnicas amarelas e embelezadas
com longas vestes ciméricas e sapatos elegantes?
- Li. São essas coisas mesmas que espero que nos salvem,
as túnicas amarelas, os perfumes, os finos sapatos
as pinturas e as curtas túnicas transparentes.
- Ca. Mas como?
- Li. De forma que agora nenhum
homem levante a lança um contra o outro...
- Ca. Então, pelas duas deusas, tingirei uma túnica amarela.
(vv.42-51)
[...]
- Li. Tocai todas na taça, ó Lampito;
e que uma em vosso nome repita o que eu disser.
E vós jurareis estas coisas e as sancionareis:
Não há nenhum homem, amante ou marido-
- Ca. Não há nenhum homem, amante ou marido-
- Li. que irá se aproximar de mim com tesão. Repete.
- Ca. Que irá se aproximar de mim com tesão. *Papa!*
Desatrelam-se os meus joelhos, ó Lisístrata.
- Li. Em casa e casta passarei os dias-
- Ca. em casa e casta passarei os dias-
- Li. com uma túnica amarela e embelezada-
- Ca. com uma túnica amarela e embelezada-

² Tradução Millor Fernandes.

Li. para que o esposo mais se queime se desejos por mim,
 Ca. para que o esposo mais se queime de desejos por mim.
 Li. E jamais de bom grado cederei ao meu esposo.
 Ca. E jamais de bom grado cederei ao meu esposo.
 Li. E se, eu não consentindo, ele me obrigar à força-
 Ca. e se, eu não consentindo, ele me obrigar à força-
 Li. de mau grado irei me entregar e não me moverei.
 Ca. de mau grado irei me entregar e não me moverei.
 Li. Não levantarei para o teto as sandálias pérsicas.
 Ca. Não levantarei para o teto as sandálias pérsicas.
 Li. Não me agacharei como a leoa na faca de queijo.
 Ca. Não me agacharei como a leoa na faca de queijo.
 Li. Estas coisas fixadas possamos beber desta taça.
 Ca. Estas coisas fixadas possamos beber desta taça.
 Li. Mas se eu as violar, a taça se encha de água.
 Ca. Mas se eu as violar, a taça se encha de água.
 (vv. 209-235)

Numa versão de *Lisístrata* para Teatro de Bonecos, o Grupo Paideia, representado por Danielle Motta, retira a cor da túnica e a substitui por algo mais expressivo na atualidade:

LISÍSTRATA: “Não há nenhum homem, marido ou amante
 Que irá me tocar com sua glande!”

CALORENTA: “Não há nenhum homem, marido ou amante”... ai,
 meu Zeus, me deu uma tremedeira nas pernas...
 “Que irá me tocar com sua glande!”

LISÍSTRATA: “Permanecerei em casa, casta e pura
Com um vestido com aquela abertura
 Pra ele ficar na segura”

CALORENTA: “Permanecerei em casa, casta e pura (fala chorando e
 gaguejando)
Com um vestido com aquela abertura
 Pra ele ficar na segura”

LISÍSTRATA: “Não cederei de forma alguma
 E por mais que ele queira
 Comigo não dará nem uma”

CALORENTA: “Não cederei de forma alguma
 E por mais que ele queira

Comigo não dará nem uma” ... nem umazinha? (Pergunta chorando!)

LISÍSTRATA: “Nada de frango assado!”

CALORENTA: “Nada de frango assado!”

LISÍSTRATA: “Nada de carrinho de mão!”

CALORENTA: “Nada de carrinho de mão!”

LISÍSTRATA: “Nada de bola gato!”

CALORENTA: “Nada de...” mulher, nem bola gato? Isso é igual a copo d’água, a gente num nega a ninguém!

LISÍSTRATA: “NADA DE BOLA GATO!”, repita!

CALORENTA: “Nada de bola gato!”

LISÍSTRATA: “Nada de canguru pernetta!”

CALORENTA: “Nada de canguru pernetta!”

LISÍSTRATA: e que eles se acabem na punhetaaaaaa!”³

Ártemis aparece também nas invocações seguidas das mulheres, ao ameaçarem os homens (v. 435; 439; 443; 447). Na citação dos exemplos de ferocidade guerreira das Amazonas (v. 678-9) e da rainha cária Artemísia, por cuja captura viva os Atenenses ofereceram a recompensa de 10.000 dracmas (HERÓDOTO VIII 93), por considerarem terrível que uma mulher pudesse lutar contra Atenas, que tem o nome ligado ao da deusa Atena (v.675).

Pois se algum de nós ceder e der a elas uma pequena chance, elas nada negligenciarão dos tenazes trabalhos manuais, mas até barcos vão construir e ainda vão tentar combater no mar e navegar sobre nós, como Artemísia. E se elas se voltarem para a hípica, eu risco de lista os cavaleiros; pois a mulher é o que há de mais hípico e firme se até, não escorregaria mesmo a galope. Observa as Amazonas, as que Mícon pintou combatendo a cavalo contra os homens. (vv. 672-679)⁴

³ Adaptação e tradução Danielle Motta Araújo, 2017. Itálico meu.

⁴ Tradução de Ana Maria César Pompeu.

Vejamos o mesmo trecho na tradução em pernambuquês/baianês de Edson Meira:

Se um de nós der corda a elas, um tantí que seja,
elaí nũ vão dexar de aprontar uma presepada das pior.
Vão construir navio e ainda por cima vão querer
travar uma batália naval contra nós, como fez Artemísia.
E se partire pra montaria, aí é que acabou de rasgar a cober' da dôdia:
adeus cavalaria!
A mulé é o bicho que mais sabe montar e se equilibrar na sela.
Ela nũ escorrega nem se [o garanhão] disparar. Repara as Amazona
montada, lutando contr'os home nofi desêi de Mícon.

Podemos ainda encontrar menção à deusa Ártemis no canto dos velhos do coro sobre Melânio (v. 781 ss), que se mostra como Hipólito, caçador e misógino, fazendo referência pelo nome a Melântio, o homem negro, que luta com Xântio, o homem louro, e o derrota através de uma *apate*, 'fraude', que daria origem à festa das Apatúrias, que faz parte do período de passagem da infância à fase adulta dos rapazes áticos.

Ártemis aparece ainda na atribuição de animalidade selvagem às mulheres. No verso 682 ss.: "Coro de Mulheres: Se, pelas duas deusas, me inflamares a ira/ eu libertarei então a javali que há mim, e eu te farei/ hoje gritar por socorro aos do teu demo sendo tosquiado." E no verso 1014-15: "Coro dos Velhos: Não há fera mais indomável do que uma mulher,/ nem fogo, nem é tão depravada nenhuma pantera⁵"

Ártemis aparece no primeiro canto do Lacedemônio:

Embaixador Lacedemônio
Envia a esse jovem,
Mnêmone, a sua
Musa, a que me conhece e
aos atenienses quando em Artemísion,
impelidos pelos deuses, atacavam
os lenhos evenciam os Medos, e a nós, por nossa vez, Leônidas

⁵ Quando não se menciona o tradutor, a tradução é minha.

conduzia como a javalis, penso,
de dentes afiados – muita
espuma florescia em volta dos maxilares
e, ao mesmo tempo, muita escorria do alto das pernas.
Os Persas não eram menos
numerosos que os grãos de areia.
Caçadora mata-feras,
venha aqui, deusa virgem,
para as tréguas,
para que nossa união dure muito.
Que nossa amizade prospere
graças aso nossos acordos, e que ponhamos
um fim às astúcias de raposas.
Venha aqui, ó virgem caçadora.
(*Lisístrata*, v.1247-1272).⁶

A deusa ainda se faz presente no canto do Ateniese, que invoca primeiro Ártemis numa série de deuses que servirão de testemunhas, para que eles não esqueçam a paz de que agora gozam (v. 1280 ss). Podemos ainda ver uma alusão à deusa Ártemis no último canto, que encerra a peça. É o canto do Espartano, ele pede à musa Lacônia que deixe o “Taígeto amável”, local de culto da deusa e a invoca para presidir os coros de virgens.

Segundo Bowie (1993, p. 185-224), as mulheres jovens eram consideradas selvagens e seriam domadas pelo casamento, e dessa forma os homens sentiam ansiedade e medo em relação às mulheres. Tal afirmação torna a presença de Ártemis ainda mais apropriada à peça, ao observamos também o esclarecimento de Nicole Loraux (1990, p. 157-196) sobre a apropriação das mulheres de *Lisístrata* de duas deusas, normalmente antagonicas, Afrodite e Atena, uma servindo a outra.

As mulheres, recusando o sexo aos seus esposos, voltam a um passado de *parthenoi*, ‘virgens’ e se apoderam do templo da virgem Atena, para reconstituírem o seu *oikos*, confiando-se nos poderes de

⁶ Tradução Adriane da Silva Duarte.

sedução de Afrodite, para inspirar desejo amoroso nos homens. Ártemis é a deusa virgem no limiar da idade de casamento permanentemente, como ilustra os ritos de passagens dos jovens, que ainda não deixaram a caça selvagem e os desertos das montanhas pelo casamento, ela é a *Limenoskopos* ‘guardiã dos portos’ (Calímaco 3, 259) festejada no Pireu, em 16 Mouníquion. Era ela que se dizia ter favorecido os gregos em Salamina, a Ártemis Mouníquia⁷, que explica a necessidade de sua permissão para passagens de um mundo a outro: seja do ventre da mãe para o mundo exterior, seja do mundo pacífico ao guerreiro, do da solidão para o do casamento, seja então do reino de Afrodite ao de Atena. E todas essas passagens estão presentes em *Lisístrata*, ao tratar de guerra e de sexo, em seus dois planos, entrelaçados pela simbologia do jogo de palavras *pylé* e *thyra* que significam “porta” da Acrópole e das mulheres. (LORAU, 1990, p. 157-196)

RECEPÇÃO DE *LISÍSTRATA* NA DRAMATURGIA BRASILEIRA

Adriane da Silva Duarte (2015) faz uma síntese⁸ das produções brasileiras inspiradas em *Lisístrata*, no artigo “‘Operação Lisístrata’: do Teatro ao Ato. A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de Chumbo da Ditadura Brasileira”, na revista *Phaos* – 2015 (15), pp. 65-79. Ela analisa a recepção da comédia *Lisístrata* no Brasil durante a ditadura militar, especificamente dos anos 1967 e 1976: primeiro a montagem de *Lisístrata*, em 1967, utilizando a tradução de Millôr Fernandes, com Ruth Escobar representando o papel da protagonista. Essa montagem pode ter inspirado um discurso do deputado Moreira Alves (MDB/GB), usado como pretexto para a promulgação do AI-5, que marcou a intensificação da ditadura brasileira. A seguir, a publicação, em 1972, de *Tereza Batista Cansada de Guerra*, de Jorge Amado, que é um romance no qual a Tereza Batista apresenta semelhanças com a protagonista aristofânica. Por fim, o artigo

⁷ Cf. Bailly, A. *Dictionnaire grec-français*, 1990, “Mythologie et religion”.

⁸ Para detalhamento de cada uma dessas produções, ver artigo completo Duarte, 2015.

trata da peça inspirada em *Lisístrata: Lisa, a mulher libertadora*. de 1975, escrita por Augusto Boal, no exílio.

Apesar de tantas promessas e de, na euforia de ter conseguido a renovação de seu passaporte, então suspenso pelo Itamaraty, Boal ter prometido que sairia mundo afora “semeando Lisas onde a terra for boa” (12/06/1976),²² a peça, ao que consta, nunca veio a ser encenada e o projeto foi abandonado. Chico Buarque, por sua vez, musicou apenas uma das letras que Boal lhe enviara, a canção *Mulheres de Atenas*, gravada no disco *Caros Amigos* de 1976.²³ A canção, difundida fora do contexto para o qual fora pensada, assumiu conotação inversa da projetada, tendo sido percebida como uma ode à submissão feminina: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas;/ vivem pros seus maridos, orgulho e raça de Atenas”. Nada mais equivocado, já que a “subversiva” Lisa ou Lisístrata viria abalar certezas e paradigmas – ainda que em Aristófanes ela também promovesse o regresso das mulheres ao lar uma vez celebrada a paz pan-helênica.

A recepção de *Lisístrata* no Brasil durante a ditadura revela que a heroína grega foi percebida como um símbolo de resistência e luta, resistência que deveria começar nos lares e fomentaria a luta contra o poder que emanava dos quartéis. (DUARTE, 2015, p. 78)

Mário da Gama Kury traduziu *Assembleia de Mulheres e Lisístrata* como *A Revolução das Mulheres e A Greve do Sexo*, em 1964, quando se instaurou o Regime Militar no Brasil.

LISÍSTRATA, TESMOFORIANTES E ASSEMBLEIA DE MULHERES

Lisístrata sendo a primeira peça feminina de Aristófanes anuncia os temas das outras duas comédias femininas: *Tesmoforiantes* e *Assembleia de Mulheres*. Como em *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* apresenta um coro de mulheres, mas não traz uma protagonista feminina, traz um homem que será transformado por Eurípides, personagem da peça, em uma mulher. Apresentará o espaço do Temofóron, templo das duas deusas Tesmóforas, Deméter e Core ou Perséfone. Lugar interdito aos homens. Nessa peça veremos a demonstração do que as mulheres afirmam sobre sua formação

religiosa em *Lisístrata*. Elas se reúnem para celebrar as duas deusas cultuadas no Festival, mas fazem uma assembleia no meio da festa e combinam matar o poeta trágico Eurípides, que fala mal das mulheres em suas tragédias, revelando todos os seus segredos aos homens, que, por temor, acabam reduzindo mais ainda o espaço de circulação de suas esposas e tornando suas vidas ainda pior. Em *Assembleia de Mulheres*, elas se disfarçam de homens e participam da assembleia, interdita às mulheres. Lá, uma delas, Praxágoras, a líder, propõe entregar o governo da cidade às mulheres, como a única coisa que falta ser colocada em prática pela assembleia. A proposta é aprovada, especialmente pelas mulheres disfarçadas de homens que participam da assembleia, e as mulheres instauram uma comunidade de tudo: bens, marido, mulheres e filhos. Como em *Lisístrata*, as mulheres são boas administradoras da casa, então administrarão bem a cidade.

CONCLUSÃO

A recepção de *Lisístrata* no Brasil, pela leitura das diversas traduções que já temos (Aristófanes. *Lisístrata. A Greve do Sexo*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2003; Aristófanes. *Duas comédias: Lisístrata e Astesmoforiantes*. Tradução de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005; Aristófanes. *Lisístrata*. Tradução de Ana Maria Cesar Pompeu São Paulo: Editorial Cone Sul, 1998. /Editora Hedra, 2010; Aristófanes. *Lisístrata: no dialeto do Sul da Bahia e no dialeto de Pernambuco*. Tradução Édson Reis Meira. Ibicarai: Via Litterarum Editora, 2017. Aristófanes. *Lisístrata e Tesmoforiantes de Aristófanes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2011; *A Greve do Sexo (Lisístrata). Uma comédia grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2014; além de uma adaptação para o público jovem: *Lisístrata ou a Greve do Sexo*. Por Anna Flora a partir de tradução de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: 34 Letras, 2010 e ARAÚJO, Danielle Motta. *Lisístrata: Estudo e Adaptatradução para o Teatro de Bonecos* Dissertação de

Mestrado. PPGLetras-UFC. Fortaleza, 2017)⁹ faz a releitura do poder feminino herdado das deusas e heroínas da mitologia.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Danielle Motta. *Lisístrata*: Estudo e Adaptatradução para o Teatro de Bonecos Dissertação de Mestrado. PPGLetras-UFC. Fortaleza, 2017.

ARISTÓFANES. *A Greve do Sexo (Lisístrata) e A Revolução das Mulheres*. Tradução e adaptação Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1964.

ARISTÓFANES. *Duas comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARISTÓFANES. *Lisístrata/As Nuvens*. Tradução e Adaptação com Nota Introdutória Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural S.A Cultural e Industrial, 1977.

ARISTÓFANES. *Lisístrata*. Tradução Ana Maria César Pompeu . Introdução de Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.

BAILLY, A. Mythologie et religion. In: BAILLY, A. *Dictionnaire grec-français*, Edition revue. Paris: Hachette, 1990.

BOWIE, A M. *Aristophane: myth, ritual and comedy*. Cambridge University Press, 1993.

DEZOTTI, M. Celeste Consolin. *Pandora Cômica: as mulheres de Aristófanes*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas, DLCV/U.S.P., 1997.

DUARTE, Adriane da Silva. “Operação Lisístrata”: do Teatro ao Ato. A recepção da comédia de Aristófanes nos anos de Chumbo da Ditadura Brasileira. *Phaos* – 2015 (15), pp. 65-79.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. Nascido, viver e morrer na Grécia antiga. Coord. Maria Lígia Prado e Maria Helena Capelato. São Paulo: Atual, 1996. (Discutindo a História).

⁹ Cf. DUARTE (2015), com complementos meus.

HENDERSON, Jeffrey. *Lysistrata*. In: ARISTOPHANES. *Lysistrata*. Edited with introduction and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1987.

LORAUX, Nicole. *Les enfants d'Athéna*: Idées atheniennes sur la citoyenneté et la division des sexes. Édition augmentée d'une postface. Paris: La Découverte, 1990.

MEIRA, Édson Reis. *Lisístrata: no dialeto do sul da Bahia e no dialeto de Pernambuco*. Ibicaraí: Via Litterarum, 2017.

POMPEU, A.M.C. *Lisístrata e seus planos*: Mulheres e Acrópole Homens não entram. Aristófanes, Lisístrata. Estudo e tradução. Dissertação de Mestrado, São Paulo: FFLCH/USP, 1997.

POMPEU, A.M.C. A construção do feminino em Lisístrata de Aristófanes. *Revista Letras*. Curitiba, n. 83, p. 75-93, JAN./JUN. 2011. Editora UFPR.

SILVA, Maria de Fátima. A mulher, um velho motivo de cómico. In: OLIVEIRA, Francisco de e SILVA, M. F. *O teatro de Aristófanes*. Coimbra: faculdade de Letras, 1991.

WALBANK, M.B. "Artemis bear-leader". *Classical Quarterly*, p. 276-281, 1981.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Joseane Prezotto

Pós-doutoranda e professora colaboradora no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, atuando na linha de pesquisa Literatura. Mito. Outros Saberes. Membro do Núcleo de Cultura Clássica - UFC. Doutora em Letras (2015) pela Universidade Federal do Paraná, onde atuou como professora substituta de Língua e Literatura Grega de 2014 a 2016. Tem experiência no ensino de Línguas Clássicas (Grego e Latim), nas áreas de Literatura Grega Antiga e de História e Filosofia da Linguística, bem como Linguística e Língua Portuguesa. Lattes:<http://lattes.cnpq.br/281707760355955>

Orlando Luiz De Araújo

Doutor (2008) e mestre (2001) em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado, com bolsa CAPES – Código de Financiamento 001, pela Universidade de Lisboa (2016). É integrante do Núcleo de Cultura Clássica da Universidade Federal do Ceará (NUCLAS) e coordenador do Grupo de Narrativa e Teatro (G-ENTE). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Ceará (UFC), atuando como professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Letras.

E-mail: orlando.araujo@ufc.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2680403686223727>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9886-3733>.

Renato Cândido Da Silva

Doutorando e mestre (2019) em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com bolsa CAPES – Código de Financiamento 001. Graduado em Letras Português/Inglês pela Faculdade Dinâmica Cataratas (UDC). É integrante do Núcleo de Cultura Clássica da Universidade Federal do Ceará (NUCLAS) e do Grupo de Narrativa e Teatro (G-ENTE). Atualmente, desenvolve pesquisa acerca das reescrituras dos mitos gregos na dramaturgia brasileira.

E-mail: renatoliteraturaufc@gmail.com.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8379309700195195>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8976-8208>.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Ana Maria César Pompeu

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Titular da Universidade Federal do Ceará. Atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLEtras) e em Estudos da Tradução (POET). É líder do grupo de pesquisa/CNPQ/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. É Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2020-2021). E-mail: amcpompeu@ufc.br; <http://lattes.cnpq.br/4726092826722326>.

Beatriz Pazini Ferreira

Licenciada em Letras, mestra e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PPGL/UEM). Faz parte do quadro efetivo docente do Departamento de Letras do Campus Avançado de Patu (CAP) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). É coordenadora do Projeto de Extensão Cineatro, que busca discutir questões ligadas ao Cinema e ao Teatro e expandir o conhecimento sobre essas intersemioses para outros espaços, fora da universidade. Ao longo de sua trajetória acadêmica, também pesquisou aspectos ligados ao ensino de Literatura, à psicologia, à angústia, ao lirismo, à retórica poética, ao hibridismo dos gêneros literários. Sua dissertação abordou os conflitos ideológicos e eróticos no romance *Lavoura Arcaica*, de Raduam Nassar. Atualmente, pesquisa a literatura popular e o teatro nordestino, mais precisamente Hermilo Borba Filho. E-mail: pazinibia2001@yahoo.com.br.

Denise Rocha

Licenciada em Letras, doutorado em Literatura e Vida Social (UNESP, *campus* de Assis), e bacharelado em História pela Ruprechts-Karl-Universität, em Heidelberg, Alemanha, onde obteve o título de *Magister Artium*. Tem interesses em leituras e pesquisas nas áreas de Literatura Alemã e de Literaturas de Língua Portuguesa: literatura regionalista e de temática indígena e negra do Brasil; literatura de viagem, épica, realista, neorrealista e contemporânea de Portugal; literatura colonial e pós-colonial da África (Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau,

Angola e Moçambique) e literatura colonial e de pós-independência da Ásia (Timor-Leste, Macau e Goa). E-mail: rocha.denise57@gmail.com.

Maria de Fátima Silva

Professora Catedrática do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. A sua carreira como docente e investigadora foi principalmente focada na Língua e Literatura Grega Antiga, com particular relevo para o teatro e a historiografia. É autora de diversos livros e artigos, bem como de diversas traduções. Mais recentemente tem-se dedicado com particular interesse aos Estudos de Recepção. Prof. Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e membro do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. E-mail: fanp13@gmail.com; Orcid: 0000-0002-8107-9165.

Marco Aurélio Rodrigues

Graduado em Letras (Português, Grego Clássico e Latim) pela FCLAR/UNESP, campus de Araraquara, São Paulo. É Mestre e Doutor em Estudos Literários pela mesma instituição e Doutor em Estudos Clássicos, pela FLUC, Coimbra, Portugal. Atualmente, é Professor de Filologia Românica e Linguística do Curso Letras-Português, da UNIFAP, no estado do Amapá, Campus Santana, e realiza pesquisa na área de Performance e Recepção do Teatro Antigo. É membro do Grupo de Pesquisa Visões da Antiguidade Clássica (Linceu) e Líder do Grupo de Estudos Dramáticos na Amazônia (G.E.D.A.) E-mail: marcoaurelio@unifap.br; Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6628588590014673>.

Pauliane Targino da Silva Bruno

Graduada em Letras, especialista em Estudos Clássicos, mestre e doutora em Letras pela Universidade Federal do Ceará (UFC). É professora Assistente do Curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará (UECE), com experiência em Línguas Clássicas, sobretudo, em Língua Latina e Literatura Latina, com ênfase nos estudos da Literatura do período imperial de Nero, especificamente, em Sêneca e Lucano.

Paulo Willame Araújo de Lima

Um amante da vida em comunidade e militante pela Civilização do Amor. Apaixonado pelas artes cênicas e pela LIBRAS por saber que o corpo fala e por

querer ouvi-lo. Por acidente, é técnico em finanças, por escolha, é educador e, por compromisso político, se assumiu produtor cultural. Sempre disposto a aprender.
E-mail: paulow.fin@gmail.com; <http://lattes.cnpq.br/0724572310142273>.

Stefanie Cavalcanti de Lima Silva

Graduada em Letras Português e respectivas Literaturas pela UFC (2014), Mestre em Letras com ênfase em Estudo de Literatura de Língua Clássica pelo PPGLetras – UFC (2018) e doutoranda em Letras na área de Mito e outros saberes pelo PPGLetras – UFC. Bolsista Capes. Doutoranda em Letras no PPGLetras da Universidade Federal do Ceará. Bolsista Capes.
<http://lattes.cnpq.br/8634047155277137>. E-mail: stefanie.silva17@gmail.com.

NOTA SOBRE A CAPA

As imagens de capa e contracapa do Volume 2 foram cedidas gentilmente pela autora e fotógrafa Julieta Bacchin, a quem agradecemos a generosidade. As imagens captam dois momentos de atuação do talentoso ator Kenan Bernardes (Medea) na montagem de *Medea Mina Jeje*, do dramaturgo brasileiro Rudinei Borges dos Santos. A peça, um “poema-pranto” a partir da tragédia *Medeia* (431 a.C.), de Eurípedes, foi publicada em 2018, pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), integrando o livro *Dramaturgia negra*, organizado por Eugênio Lima e Julio Ludemir.

