

Carmen Soares
Maria do Céu Fialho
María Consuelo Alvarez Morán
Rosa María Iglesias Montiel
Coordenação



orma
& Transgressão

II

(Página deixada propositadamente em branco)

Maria António Horster & Maria de Fátima Silva

Universidade de Coimbra

ESPAÇO PARA MEDEIA?
NOTAS ACERCA DA *MEDEIA*, DE MÁRIO CLÁUDIO

Que peço eu afinal? Um palco vazio, o direito à mulher.

Mário Cláudio, *Medeia*

É um dado conhecido que, em períodos de mudança e de maior instabilidade social e/ou emocional, sociedades e grupos retornam aos mitos – sejam eles de âmbito circunscrito¹ ou de mais ampla projecção, como sucede com os mitos clássicos –, para neles se reverem, redefinindo ou reajustando as coordenadas dos respectivos modelos de mundo. Se, no século XX, nunca deixaram de estar atentos à herança grega, os escritores portugueses² parecem ter ultimamente mostrado especial receptividade às narrativas mitológicas de origem helénica. São disso exemplo Eduarda Dionísio, Manuel Alegre, Mário de Carvalho, Hélia Correia, Jaime Rocha, entre muitos outros. Nesta mesma linha, Mário Cláudio acaba de nos brindar com uma peça ostensivamente intitulada *Medeia*, em que, elegendo a figura euripídiana como pedra de toque, esboça um diagnóstico da sociedade portuguesa no momento actual.

¹ Veja-se as recentes tematizações do mito sebástico em *As naus*, de António Lobo Antunes, e *Jornada de África*, de Manuel Alegre.

² Sobre a amplitude destes motivos na literatura portuguesa, vide M. H. Rocha Pereira (1988), *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, INCM.

A peça, agora editada, foi estreada pelo Teatro Experimental de Cascais a 2 de Março de 2007. É composta por nove quadros, um prólogo e um epílogo, e apresenta como personagem principal uma figura feminina, Medeia de seu nome³. Trata-se de uma mulher portuguesa, solitária e no início da velhice, uma actriz em final de carreira, que desde sempre alimentou o obsessivo projecto de levar ao palco a *Medeia* de Eurípides. O texto é relativamente breve e em todo ele se opera com o princípio da redução, manifestado logo ao nível das personagens: de entre todos os intervenientes no mito clássico e também na peça portuguesa, é Medeia a única figura a comparecer em palco. Ao mesmo princípio obedece a concepção dos espaços, que se cingem a uma sala de trono, ao camarim da actriz e à sala da casa em que vive sozinha, não aparecendo noutros casos claramente identificados, como sucede no epílogo. Perante o espectador surgem cenários despojados, tendo como únicos adereços um trono; uma banca de camarim, um espelho, uma peruca e uma estranha, mas evocativa, caveira de carneiro (Cláudio a: 19, 24, 28); um sofá, um telefone e um gravador, folhas de papel; uma cadeira de rodas. Pela própria sobriedade, eles são apontamentos que sublinham, de forma sugestiva, cada etapa de um processo de vida e frustração⁴.

Os efeitos cénicos consistem sobretudo num marcado jogo de luz e sombra⁵ e na utilização de adereços sonoros, como sejam o marulhar de

³ Mário Cláudio (2008), *Medeia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, doravante citado “Cláudio a: número de página”. Numa participação que teve no âmbito do colóquio “Mito clássico no imaginário ocidental”, organizado pelo Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em 2005, Mário Cláudio fez uma interessante intervenção que versava o tema do conflito de gerações e sua expressão no mito grego, onde deu algum desenvolvimento ao caso Medeia. Estamos em crer que esta intervenção possa ter sido inspiradora para a posterior escrita do texto dramático que agora analisamos.

Com encenação de Carlos Avilez, a peça foi interpretada por Anna Paula. No volume encontra-se reproduzida uma fotografia de uma cena do espectáculo, em que se vê Medeia sentada no seu trono (Cláudio a: 7).

⁴ Na representação do TEC, os dois espaços do camarim e da sala de estar ocupavam os dois extremos do palco, entre os quais a actriz se deslocava, num jogo de alternância entre as duas realidades essenciais da sua vida.

⁵ Para além dos jogos de luzes dentro de cada quadro, é regra o apagar e/ou o reacender de luzes entre eles. As rubricas cénicas do primeiro quadro, por exemplo, prescrevem: “*Cena inteiramente às escuras, vendo-se iluminado apenas o rosto de MEDEIA*” ou, logo, “*Apagam-se*

ondas, a campainha do telefone, o retinir da campainha de cena e, para além disso, o barulho insistente de camartelos, o grito de uma criança, a sirene de uma ambulância ou os disparos de uma arma. Estes efeitos sonoros desempenham funções diversas, surgindo ora como um “Leitmotiv” ao estilo wagneriano, por associação com determinados estados emocionais, designadamente momentos de recordação e *rêverie*, ou podem, metonímica e/ou metaforicamente, re-presentar acontecimentos já passados ou que decorrem fora do palco. Repetidamente, a cena permanece em total obscuridade, vendo-se iluminado apenas o rosto de Medeia, como acontece logo no primeiro e, depois, também no quinto e oitavo quadros.

Um pouco surpreendentemente, entre o primeiro e o último quadro transcorrem pelo menos vinte anos⁶. Porém, apesar do decurso de tão dilatado período, pouco acontece a nível da acção, e também no que respeita à situação vivencial desta Medeia portuguesa as alterações são mínimas. Esta contenção é, de alguma forma, o contexto conveniente a um sentido de trágico, dentro do que foi a tradição grega. Alguns artifícios concorrem para um efeito de tempo coalhado: no quarto quadro, por exemplo, o autor põe Medeia a recorrer a um gravador para ouvir (e fazer-nos ouvir), de novo, um texto de Eurípides que recitara no início do primeiro quadro (Cláudio a: 25); as rubricas cénicas apresentam grandes semelhanças entre si e poucos elementos novos vão introduzindo⁷; são frequentes as repetições dos mesmos trechos euripidianos, mas é, sobretudo, a tripla repetição do início de uma carta dirigida por Medeia ao Ministro Português da Cultura

as luzes. Ouve-se um marulbo de ondas que se espraíam nos seixos. Reacendem-se as luzes, a iluminar a partir de agora a inteira figura de MEDEIA, sentada no seu trono. Extingue-se gradualmente o marulbo das ondas” e, no final do quadro, “Apagam-se as luzes. Ouve-se o marulbo das ondas nos seixos. Ao reacenderem-se as luzes, extingue-se progressivamente o marulbo. MEDEIA está de pé.” (Cláudio a: 11, 12, 14).

⁶ As rubricas cénicas do quarto e do sétimo quadros indicam cada uma delas a passagem de dez anos (Cláudio a: 25, 37).

⁷ A rubrica do oitavo quadro, por exemplo, repete textualmente as do primeiro e do quinto (Cláudio a: 11, 29, 43), a do epílogo repete a do prólogo, com uma pequeníssima mas aliás significativa alteração (Cláudio a: 9, 51).

que contribui para a impressão de arrastamento e suspensão do tempo, pelo menos a nível subjectivo:

178

“Excelentíssimo Senhor Ministro da Cultura, vimos solicitar ao Ministério de que Vossa Excelência é digníssimo titular que nos seja disponibilizado um subsídio, destinado à produção da *Medeia*, de Eurípides, a qual será realizada pela primeira vez neste país, tudo conforme à memória descritiva e ao orçamento que juntamos em anexo, e aproveitamos para apresentar a Vossa Excelência os nossos melhores cumprimentos”. (Cláudio a: 14)

O início desta petição, em destaque logo no quadro de abertura, é textualmente repetido no quinto e, pela última vez, no oitavo quadros (Cláudio a: 29-30, 43), porém, denunciando o acentuar do desalento e a quase desistência, surge agora truncado das últimas fórmulas e provido de reticências depois da expressão “neste país”.

Sempre sozinha em palco, e com uma movimentação cénica mínima⁸, é pela força da sua voz e das suas palavras que a protagonista ergue perante o espectador a imagem do destino da *Medeia* euripidiana e, em contraponto, do seu próprio percurso de vida.

Uma pergunta começa por se levantar, designadamente, a do sentido da atribuição do nome de *Medeia* a esta mulher, que ecos de conversas familiares caracterizam como “uma grande actriz falhada” (Cláudio a: 24). Podemos admitir que o nome lhe assiste por ter elegido como grande projecto de vida a representação da tragédia homónima de Eurípides. Ao serviço dessa aspiração, e sinalizando esse seu desejo obsessivo, encontram-se a já referida petição ao ministro⁹, as insistentes idas ao Ministério (Cláudio a: 26), a repetida audição de trechos da tragédia por si gravados, a leitura constante

⁸ Na rubrica cénica do prólogo, por exemplo, lê-se. “*Cena aberta. MEDELA está silenciosa, hieraticamente sentada no seu trono*” (Cláudio a: 9). No primeiro quadro, *Medeia* continua sentada e, só no final, ao reacenderem-se as luzes, “*MEDELA está de pé.*” (Cláudio a: 14). No segundo quadro, *Medeia* “está sentada à banca” (Cláudio a: 17).

⁹ No quinto quadro fala-se na “oitava proposta de espectáculo, submetida à consideração do décimo segundo ministro” (Cláudio a: 29), a que outros rapidamente se seguiram, até um irónico ‘quinquagésimo segundo’ (Cláudio a: 35).

de fragmentos do texto euripídiano. Mas a atribuição do nome de Medeia justifica-se, sobretudo, pelo facto de esta mulher avaliar e conduzir a sua própria vida em função do grande drama grego. A paixão por *Medeia* reflecte-se na sua identificação com a outra heroína e na sua completa subsunção no papel dramático. Ainda que plenamente consciente da diferença de identidades, momentos há em que, na sua mente, as duas figuras se sobrepõem, precisamente porque esta Medeia abdica de viver, em função do que seria o grande desempenho da sua vida. Veja-se a fala de abertura, em que parece ensaiar o texto:

(Recitando o texto de Eurípides.) “Jasão, perdoa-me o que disse. Tens de suportar este génio violento. Partilhamos tantas recordações do nosso amor!” Eu ralho comigo mesma, “Como és doida, Medeia, teimas em te queixar, quando o que os outros pretendem é apenas levar a vida da melhor maneira possível, teimas em te queixar, erguendo-te contra o Rei e contra o teu próprio marido.” (Cláudio a: 11; sublinhado nosso).

O facto de se ler e ler toda a sua vida à luz do texto euripídiano leva-a a designar o seu próprio marido como Jasão, por exemplo quando entra em diálogo mental com ele (Cláudio a: 17), a prefigurar por antonomásia todas as suas amantes como Glaucis (Cláudio a: 40) e a identificar o máximo decisor político português com o nome de Creonte (Cláudio a: 37), sendo estes, para além dos topónimos “Corinto”, “Kraneion” e “Iolco”, os nomes próprios que surgem no corpo do texto: Medeia, Jasão, Glaucis, Creonte; associadas ao passado de Medeia, aparecem ainda no prólogo as referências à Cólquida e a Eetes.

Interessa agora atentar na ostensiva presença do drama grego que, pode dizer-se, se institui como princípio estruturante da obra de Mário Cláudio. Para além de actualizado sob a forma de constantes citações, numa relação de intertextualidade explícita, o drama euripídiano começa logo por ser anunciado no prólogo, que se cinge à recitação sintética da versão do mito aqui adoptada. Aquilo que no autor português se designa por prólogo, embora não transcreva o monólogo de abertura da peça euripídiana,

aproxima-se-lhe na função — e, até, nalguns aspectos de conteúdo —, nomeadamente, esclarecer o espectador, ou leitor, sobre qual a versão do mito adoptada e salientar quais os principais tópicos do mito em desenvolvimento:

“Filha de Eetes, rei da Cólquida, Medeia apaixonou-se por Jasão à primeira vista. Com seus talentos de feiticeira ajuda o amante a conquistar o Velo de Ouro. Refugiam-se ambos em Corinto onde vivem felizes durante dez anos. Cansado porém da sua companheira, e ambicionando promover-se à custa de Creonte, o rei da cidade, Jasão torna-se noivo de Glaukis, filha do monarca. Repudia então a mulher que o ajudara, e que lhe dera dois filhos. Louca de ciúme, Medeia jura vingar-se. Envia de presente a Glaukis uma túnica e um diadema mágicos, os quais haverão de reduzir a cinzas o corpo da sua jovem rival. Não satisfeita com isto, Medeia levará a sua extrema fúria ao ponto de assassinar as duas crianças que Jasão engendrara em seu ventre”. (Cláudio a: 9-10).

No que respeita aos trechos citados, procurar-se-á compreender o porquê da selecção de cada um deles e apurar a respectiva função na economia da peça. Diga-se, desde já, que a versão proposta por Mário Cláudio não corresponde a nenhuma das duas traduções portuguesas de referência: a de M. H. Rocha Pereira e a de Sophia de Mello Breyner. Não nos parece, tão pouco, constituir uma versão feita sobre a tradução de L. Méridier, incluída na edição de *Les Belles Lettres*, utilizada por muitas gerações¹⁰. A opção do dramaturgo terá sido a de uma versão pessoal, bastante livre, com pontuais supressões e acrescentos, simplificada e, em parte, adaptada às tonalidades linguísticas do actual Português do quotidiano (vide, por exemplo, Cláudio a: 18, 20). A constante recitação de falas da tragédia grega encontra, num primeiro plano, a sua justificação na necessidade de

¹⁰ M. H. Rocha Pereira (32005), *Eurípides. Medeia*, Lisboa, Gulbenkian; Sophia de Mello Breyner Andresen (2006), *Medeia. Recriação poética da tragédia de Eurípides*, Lisboa, Caminho; L. Méridier (1970), *Euripide*, I, Paris, Les Belles Lettres.

memorização do papel por esta actriz¹¹. No entanto, não é de forma alguma aleatória a escolha dos fragmentos euripidianos, que funcionam como elementos caracterizadores da personagem e da sua situação. Assim, logo no primeiro quadro, definem-se os motivos principais da desadaptação da protagonista: de modo sintomático Medeia parece seleccionar para ensaio precisamente aqueles trechos em que melhor vê reflectida a sua vida. Inspiram-se eles no segundo *agon* euripidiano, em que Jasão e Medeia se confrontam e em que a ironia amarga da heroína se impõe. Fingindo uma rendição que não se coaduna com a sua alma violenta, a Medeia euripidiana ilude o inimigo, um Jasão traidor, no justo momento em que põe em marcha um projecto de vingança (vv. 869-876 / Cláudio a: 11; 880-881 / Cláudio a: 12; 947-950 / Cláudio a: 13). O paralelismo dos dois textos inclui também uma similitude de propósitos das duas heroínas, a grega e a portuguesa, dentro de uma formulação quiástica: ambas assumem, em palavras que não são as suas, um papel que dificilmente lhes corresponde: de uma falsa submissão a primeira, cuja alma ferve de instinto destruidor, de vago estímulo a uma vingança desejada, mas distante para uma mulher comum, a segunda.

Se Jasão é o centro da frustração da vida de uma mulher nas suas aspirações familiares, uma figura anónima do Ministro da Cultura, no seu simbolismo institucional, representa toda uma sociedade hostil, responsável pela aniquilação de uma artista portuguesa, uma criatura social, que luta pela sua realização na comunidade em que se insere. Para exprimir a revolta contra uma resistência que sente tácita, mas nem por isso menos eficaz, a Medeia de M. Cláudio revolta-se contra essa anónima autoridade, com as mesmas palavras com que a sua correspondente helénica atingia Creonte, o senhor de Corinto (vv. 278-281 / Cláudio a: 15); ao soberano coube encarnar, no texto euripidiano, igual resistência social contra uma estranha ou estrangeira, incompreendida e erradicada de um contexto político incapaz de a enquadrar.

¹¹ Na contracapa lê-se que a actriz tem “algumas dificuldades de memorização”. Poderá ter a ver com a necessidade de decorar o papel o já referido recurso ao gravador para audição de trechos do texto clássico.

Que a Medeia portuguesa faz reverter sobre si mesma a auto-avaliação da figura grega depreende-se das reflexões pessoais logo desencadeadas por esta primeira fala citada. No processo auto-avaliativo prevalece a lembrança do amor passado, e a recitação dos passos de Eurípides dá lugar a uma longa e sentida memória do primeiro encontro com o seu “Jasão”. A imediata referência à existência de filhos, mediante a recitação, em termos mais dilatados, do conteúdo dos vv. 880-881 da peça euripídiana, confirma e reforça a importância que atribui à sua situação familiar:

“[...] Tenho dois meninos que precisam ainda de quem deles cuide, e será que não me lembro de que somos uma espécie de exilados, e de que não podemos contar muito com os amigos?” (*Suspendendo a recitação do texto de Eurípides.*) Meninos! Que meninos? Eles comem com os seus gestos de ternura o corpo indefeso dos pais. (*Voltando a observar as mãos.*) E enquanto nos esquecemos das mãos, e a velhice as transforma em pássaros moribundos, aumenta o apetite das crianças que trouxemos ao Mundo. Que meninos? Serpentes dos cabelos de Medusa! (Cláudio a: 12)

Sobre este quadro familiar, Mário Cláudio introduz um motivo que lhe é caro: o do conflito e tendencial aniquilamento que acompanha o processo geracional, pais e filhos por natureza vocacionados para uma mútua reacção provida de tensões.

Mas o texto clássico não funciona apenas como impulso para uma avaliação da situação familiar. Ainda no primeiro quadro, Medeia reproduz as palavras de uma outra figura, não expressamente identificada mas em quem haverá de ver-se o ex-marido¹², que lhe assaca ser ela uma atriz sem dotes físicos e vocais à altura do papel de Medeia. De imediato a portuguesa recita o texto em que a heroína grega põe em marcha o seu plano de vingança (Eurípides, 947-950):

¹² Embora o conteúdo desta crítica feita à atriz, em termos da sua *performance* teatral, admitisse a sua atribuição a um encenador ou colega de profissão, o sentido de vingança que, de imediato, desencadeia na protagonista parece-nos antes implicar uma referência a Jasão: esta nossa interpretação favorece, de resto, a redução do número de personagens, a que aludimos como um princípio do texto português.

(*Recitando o texto de Eurípides.*) “Mandarei um presente a tua mulher, o que de mais belo se consiga encontrar à face da Terra, e serão os meninos que lho hão-de levar.” (*Suspendendo a recitação do texto de Eurípides.*) Eu acho que posso dizer estas palavras sem parecer ridícula. Há séculos que as trago no coração São de fogo e de sangue, vermelhas como o vinho, gravadas a tinta negra numa taça com uma harpia ao fundo”. (Cláudio a: 13).

A escolha desta fala leva a presumir a existência de um desejo de vingança, resultante de um orgulho ferido por se ver rejeitada enquanto mulher, tal como na matriz clássica, mas aqui, sobretudo, por se ver menosprezada como atriz, componente que M. Cláudio introduz como novidade no seu texto. No entanto, na medida em que a Medeia portuguesa, ao longo de toda a peça, não esboça, para além de um exercício de imaginação, o plano da morte da rival (cf. Cláudio a: 20) e, como se verá, a vingança sobre o marido assume uma forma bem mitigada e sobretudo mental, o texto clássico funciona, portanto, como uma espécie de sucedâneo de um desagravo, intimamente desejado, mas nunca levado à prática. Do mesmo modo, a injustiça de que se sente alvo por parte do Ministro gera sentimentos de vingança, também estes não concretizados, mas verbalmente articulados em termos euripidianos: “Ó Zeus! Ó Justiça, filha de Zeus! Ó Sol glorioso!”. (cf. v. 764 / Cláudio a: 32)

Noutros momentos, os trechos euripidianos adquirem antes uma função comentadora, como que reclamada e assumida pela personagem. Sirva de exemplo o já referido episódio em que Medeia confirma um dos *flirts* do marido e, ainda que por sua vez disposta a atraí-lo com outro, se vê por esse outro preterida em favor de uma mulher mais jovem. De imediato lhe acode uma sentença lapidar do texto grego, em que Medeia raciocinava sobre as amarguras da condição feminina (vv. 230-231/ Cláudio a: 41): “É claro que entre todas as criaturas dotadas de vida e de vontade, somos nós, as mulheres, as mais infelizes.” Ao mesmo texto recorrera já anteriormente para vincar a sua pessoal convicção da desvantagem que implica ser-se

mulher, tanto no domínio do relacionamento público como na esfera privada (Cláudio a: 31-32).

184

Perante o espectador, os fragmentos clássicos recitados por Medeia constituem certamente uma espécie de guião para compreensão da figura que ela é, mas, sobretudo, o pano de fundo contra o qual se desenha o panorama da sociedade portuguesa na actualidade. Uma comparação da estrutura e das personagens do mito grego com os seus correspondentes portugueses é sob esse aspecto elucidativa.

Assim, os elementos de sustentação da protagonista são, na Medeia portuguesa como no seu modelo, os vectores da sua condição feminina, tanto no plano familiar – relacionamento conjugal e maternidade – como no contexto do social. O traço que marca a experiência amorosa da Medeia euripídiana exprime-se pela paixão por um homem que a idade e a origem distante distinguem do que era convenção. A união com alguém mais jovem e estrangeiro, em quem apostou como promessa de felicidade, não tinha dentro do código grego condições de êxito. No texto português este desequilíbrio etário acentua-se através da existência de rivais flagrantemente mais novas, que dispõem de uma frescura com que a velha actriz não pode concorrer. O factor idade subjaz ao texto euripídiano de forma genérica, enquanto no autor português adquire, logo no primeiro quadro, expressão muito concreta no motivo das mãos, onde a protagonista constata as marcas da passagem do tempo.

Em Eurípides, mostrando-se Medeia demasiado envolvida com os ressentimentos presentes, em que prevalece o desejo de vingança, é através de testemunhos alheios, como seja o da Ama, mais do que pela recordação da esposa abandonada, que se revive a memória de outros tempos. Não assim em M. Cláudio: aqui, a reconstituição do passado é cometida à protagonista que, no seu isolamento não dispõe de qualquer confidente, e se revela mais movida pela ventura antes experimentada do que pelo ódio. Quanto à figura de Jasão, ela encontra-se intimamente ligada nos dois textos ao símbolo do mar, que é em ambos um elemento de separação de espaço e de tempo. Este Jasão aparece historicamente descontextualizado, sendo-

lhe, pela protagonista, conferida uma espécie de estatuto mítico: em todas as lembranças do primeiro encontro, a figura masculina, qual reverso de Afrodite, emerge coberta de algas das águas do mar.

Na exacta medida em que a figura de “Jasão” surge do nada, a história desta Medeia constrói-se de raiz sobre este encontro, desinserida de qualquer quadro familiar, tornando-se assim supérfluos os motivos do rompimento e dos crimes sobre o pai e o irmão. Com esta preferência, M. Cláudio despoja também a sua heroína da necessidade de dotes mágicos que a tradição lhe atribuía¹³. Por seu lado, o Jasão contemporâneo parece ter sido atirado para esta ligação com Medeia de um modo algo passivo: ao contrário do seu antecessor, não investiu nela qualquer sentimento de gratidão, nem propósito de conquista de prestígio social.

O primeiro sinal de ruptura entre o par, se for correcta a interpretação de que provém de “Jasão” o descrédito sobre as capacidades artísticas de Medeia (vd. supra pp. 178-179) decorre de uma profunda incompreensão sobre o que para ela constitui a fundamental razão de viver: o teatro¹⁴. No entanto, a Medeia-actriz não é isenta de responsabilidade no gradativo afastamento mútuo. Como ela própria reconhece, ao amor por “Jasão” sobrepôs-se sempre a paixão pelo teatro e a obsessão com a representação de *Medeia* não deixou lugar para o marido: “Foi assim que Jasão me abandonou. A mulher que se deixa devorar pelo sonho que espaço deixa para o sonho do homem?” (Cláudio a: 45). Daqui sobrevivem os sinais de infidelidade, que se traduzem num progressivo interesse do Argonauta

¹³ No texto português parece resistir uma leve sugestão de capacidades extraordinárias da figura, na medida em que ela pressente determinadas predisposições no filho que ainda há-de nascer, uma debilidade que virá a usar como arma de vingança contra o traidor: “Consenti que o pequeno nascesse porque tinha a certeza de que viria a ser um fraco, e não achava na altura castigo melhor para o que o engendrara.” Noutro passo, é ela mesma quem, com ironia amarga, evoca os traços de feiticeira da sua antepassada: “Passeio devagar pelos corredores do Ministério, e é ver quem foge mais! (*Rindo às gargalhadas.*) Vendo bem, não se esgotaram os filtros da bruxa. Fogem como possessos.” (Cláudio a: 28, 44).

¹⁴ Esta total submissão da vida à arte vai ao exagero de condicionar a gestação de um filho em função dos papéis desempenhados no momento. Vd. infra p. 187.

português¹⁵ por mulheres mais novas. A uma tomada de consciência da diferença de idades como factor de separação, alia-se o motivo, novo em M. Cláudio, de uma temida esterilidade por parte de Medeia (Cláudio a: 17), como novos são igualmente, no autor português, os adultérios com que esta retribui as traições de que é vítima (Cláudio a: 18).

Sendo a figura de Jasão sempre perspectivada através de Medeia, uma vez que ele é um permanente ausente de cena, haverá que relativizar a animosidade que sobre ele se acumula, porque, afinal, uma observação exterior e desapaixonada do seu comportamento permite identificá-lo com o que, de bom ou mau grado, poderá considerar-se o homem-padrão da moderna sociedade portuguesa¹⁶, que, sem o cinismo do seu arquétipo euripidiano, mais não pretende do que uma vida mediana, sem incómodos, regida por uma flexível tábua de valores e isenta de paixões radicais e perturbadoras. Em nome da tranquilidade conjugal, parece até disposto a pactuar com as aspirações da mulher, acompanhando-a numa visita à Grécia, “porque uma actriz deve visitar a terra que pisa no palco” (Cláudio a: 34). O facto de, neste cenário pagão, a ter levado a “ver aquela face de Cristo na capelinha de Dafnis” é pela mulher interpretado como um disfarçado apelo à compaixão, podendo entrever-se aqui a contraposição entre uma ética cristã e uma pagã, representada por cada um dos elementos do casal (Cláudio a: 34).

O grande gesto de vingança da Medeia grega sobre Jasão reduz-se na versão portuguesa à recitação dos textos que lhe dão voz, o que denota a incapacidade da mulher-actriz, seja por disposições pessoais ou pela teia social em que vive enredada, de estar à altura do paradigma trágico que lhe serve de referência. Como acto conscientemente praticado de intentada vingança, Medeia menciona apenas o consentimento em dar a vida a um

¹⁵ Esta é uma identidade mítica que M. Cláudio importa para a sua versão, através de um breve jogo de sinais, que fazem da “caveira de um carneiro” uma remissão para o passado do conquistador do Velo de Ouro (Cláudio a: 17).

¹⁶ Alguns tiques de linguagem revelam nele um certo snobismo urbano, como o tratamento de você dirigido à mulher (Cláudio a: 46).

descendente, que ela previa incapaz de satisfazer as aspirações de um pai (Cláudio a: 28). Quanto às rivais, todas elas jovens, modernas, perfumadas e sedutoras, o desgosto intimamente desejado não vai além de puras congeminções inspiradas em Eurípides.

As suas relações com “Jasão” sempre estiveram submetidas à prioridade do teatro, chegando a condicionar a decisão de conceber um filho em função dos papéis desempenhados no momento¹⁷. Do mesmo modo, as relações que ao longo da vida foi mantendo com os filhos, já adultos, sempre foram secundárias face às exigências da sua profissão. Significativamente, e denunciando porventura algum remorso, encontram-se entre as tiradas mais longas da peça aquelas em que evoca o seu modo de lidar com as crianças, por exemplo, de como deixava um sozinho perante o tabuleiro de xadrez (Cláudio a: 47-48), confiando em que assim se educaria, enquanto o outro teria assimilado os modelos comportamentais do pai. A avaliação que faz dos seus dois descendentes no momento actual passa pelo posicionamento de cada um deles perante o teatro. O mais velho, casado e com filhos, tipo do gestor bem sucedido, que corre pela vida através de aeroportos e quartos de hotel, é por ela avaliado como um “fantasma” (Cláudio a: 34), um ser sem vida, asfixiado nos seus fatos de tecidos caros, nas suas constantes viagens, na incapacidade de uma relação amorosa profunda, na sua disfunção erétil, mas, de modo definitivo, por ela condenado e rejeitado em virtude do seu desamor ao teatro. O mais novo, que só escapou ao aborto por Medeia entender que a pressentida fragilidade do descendente seria uma forma de vingança sobre “Jasão”, é um fraco, um desajustado, homossexual sem eira nem beira, que vive de esmolas da família. Mesmo assim, é com esse que ainda sente certa afinidade, já que ele manifesta laivos de compreensão pelo meio teatral em que ela se move.

A contracapa que, naturalmente, destaca os tópicos com maior impacto na atenção pública, diz que ela os “assassina”, verbo que deve no entanto

¹⁷ No período em que representou sobretudo papéis de grandes heroínas virgens, tais como Antígona, Ifigénia e Ofélia, parecia-lhe uma “impertinência” admitir nas suas entranhas a gestação de um filho. (Cláudio, a: 28).

entender-se como designando metaforicamente o resultado de uma relação mãe-filhos baseada na desatenção: “Esquecida do homem que veio do mar, foi aos poucos assassinando os filhos, roubando-lhes o direito de a assassinares ao longo da vida. Está completamente só.” (Cláudio a: 33).

Resta, nesta nossa análise, determo-nos nas relações de Medeia com as regras da cidade e o poder. Ao contrário do seu modelo grego, a nova heroína tem um projecto pessoal de alcance público, o teatro, ao qual submeteu, ao longo de toda a sua vida, qualquer outro objectivo. A luta pela efectivação deste projecto assume uma dimensão quixotesca e, no panorama que traça da esfera social e da política cultural portuguesa, M. Cláudio não poupa em meios satíricos. O poder é, no texto moderno, corporizado por um anónimo Ministro da Cultura. Enquanto o ascendente e autoridade de um soberano como Creonte promove, com as pretensões da estrangeira, um conflito radical, a nova Medeia tem de medir forças com um adversário sem rosto e de algum modo inconsistente. A peça acentua um esvaziamento dos centros de decisão na pressão asfixiante da máquina burocrática e na sucessão permanente dos detentores do cargo¹⁸. Na visão desta Medeia, a componente ‘exílio’ encontra neste vazio de resposta a sua concretização.

Mas qualquer que seja o detentor desta tutela, a gestão do processo cultural português enferma dos mesmos vícios: dependência de subsídios, pouca transparência na sua concessão e critérios discutíveis no estabelecimento de prioridades. É o que se depreende da vaga resposta do Ministro à pretensão de Medeia, em que apoia a banalização de uma cultura de elites:

“Mas não entende, minha senhora”, explica o Ministro, “que vamos oferecer-lhe um teatrinho de bolso e num grande centro comercial onde desagua nos seus períodos de lazer a nossa população, e não concorda comigo que é necessário trazer o teatro à rua, e ligá-lo à educação, distribuindo pelas escolas a história da nossa Medeia em banda desenhada, e não acha que em pouco diverge afinal a grande tragédia grega do

¹⁸ “Condenou-me a isto o meu Creonte engravatado, escritos os requerimentos todos que as normas exigem” (Cláudio a: 37). Sobre a constante variação dos detentores da tutela, *vide supra* p. 178.

futebol de qualidade, e que o nosso ditador Creonte acusa muito da idiosincrasia do dirigente desportivo, e que o nosso Jasão bem pode ser encarado como um craque? Então, minha senhora, não está de acordo comigo?” (Cláudio a: 45)

189

Na linguagem pretensamente envolvente e retórica do político são visíveis os traços satíricos com que M. Cláudio caustica muitos dos princípios da actual estratégia cultural portuguesa. Medeia acaba por ser a única figura que mantém viva uma noção de cultura como legado transgeracional, sendo a sua obsessão pelo teatro clássico a expressão paradigmática dessa mesma resistência. Com isso adquire estatuto heróico e o tópico da ‘estrangeira / estranha’ encontra a sua mais clara manifestação na luta solitária contra a sociedade medíocre que a cerca¹⁹. Ela é, sob esta perspectiva, a ‘outra’, aquela que não se conforma com as convenções da *polis*, e, neste sentido, a transgressora.

Com o avançar da peça, caminham de par o acentuar do desânimo da actriz e o desmoronamento da cultura no sentido tradicional, simbolizado pelo crescente recurso ao efeito sonoro das pancadas do camartelo. Mário Cláudio erige, com este texto, um monumento ao teatro. No meio de uma sociedade rasteira, que entrou em crise deslizante de valores, a cena aparece, na boca da figura, como o único lugar que permite a vivência de sentimentos fortes e autênticos. E se esta valorização da instituição teatral sai relativizada pelo facto de ser posta na boca de uma figura com fortes traços de egoísmo e em processo de decadência física e intelectual, por outro lado, os sinais de anemia social que, por seu intermédio, chegam ao espectador, os ecos de conversas dos vários sectores da sociedade, são de molde a dar razão à sua visão exaltante do palco.

A par do desmoronamento da arte, como sintoma de uma decadência colectiva, M. Cláudio faz igualmente o diagnóstico da desintegração do

¹⁹ Uma concepção estrutural semelhante depara-se-nos na obra que o autor português deu à estampa em simultâneo com esta *Medeia: Boa noite, Senhor Soares*. Aqui, o estrangeiro / o estranho, a personagem de grandeza mítica, contra a qual há-de ler-se a mediania da sociedade portuguesa, é o Senhor Soares, em representação metonímica da constelação pessoana.

núcleo tradicional da família: o afastamento do casal, o destino solitário de muitas mulheres, a crise de valores e o desenraizamento das gerações mais novas. No destino dos filhos da actriz espelham-se duas tendências da evolução da juventude portuguesa: por um lado, o princípio pragmático, a aspiração ao êxito profissional e económico, o recurso aos “sinais exteriores de riqueza”, o total desinteresse por manifestações culturais tradicionais, como o teatro, dentro de um modelo de vida economicista; por outro, a total perda de referências sociais, a falta de inserção, a incapacidade de definir um projecto de vida, a deriva, a droga.

A própria Medeia portuguesa é, para além da sua resistência, uma personagem dividida. Se, no domínio cultural ainda não capitulou e empunha o teatro como bandeira da sua luta, também há que reconhecer que, do mesmo modo que o seu modelo grego faz uma tentativa de adaptação à envolvente social, ela se verga à convenção e assume comportamentos estereotipados, como muito bem revelam as conversas ao telefone com o círculo familiar²⁰.

Um dos planos em que o contraste das duas épocas, a Grécia de Eurípides e o Portugal do nosso tempo, bem como a oposição entre diferentes concepções sociais mais claramente se manifesta é a diferença no registo linguístico. Contra os mosaicos de linguagens da actualidade, em que prevalecem o estereótipo, seja ele burocrático e político ou doméstico e trivial, recortam-se os extractos do texto euripídiano. A sua dignidade estatutária, assente na intensidade dos sentimentos e na expressão depurada das paixões, contrasta com o carácter volátil que em boa parte preside à comunicação contemporânea.

Cabe, no contexto do presente colóquio, colocar a questão da transgressão e da norma no caso que acabamos de analisar. É esta Medeia uma transgressora? De alguma maneira já temos vindo a responder à questão. Trata-se de uma personagem atravessada por uma profunda fractura interna.

²⁰ Olá, minha querida. Só para lhe dizer que o seu marido acaba de me telefonar, e parece que está tudo bem. (Cláudio a: 23)

No plano familiar, ela vive em conflito com as normas que a tradição estabelece à condição feminina, no desempenho do papel de esposa e de mãe. Em sociedade, onde esta Medeia participa através do seu projecto teatral, por um lado está condenada a transgredir uma tendência de populismo fácil, com que as suas preferências clássicas se não coadunam. Mas, por outro, em nome de um instinto de sobrevivência, não deixa de adoptar comportamentos e tipos de linguagem ditados por um mero conformismo social. Por estas opções, M. Cláudio constrói aquela que é, por fim, a sua transgressão literária: a de, ironicamente, rotular de *Medeia* a experiência de uma mulher vencida, numa sociedade que, na sua mediania, lhe não deixa espaço de realização.

Bibliografia

- Andresen, S. M. B. (2006), *Medeia. Recriação poética da tragédia de Eurípidés*, Lisboa, Caminho.
- Cláudio, M. (2008 a), *Medeia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Cláudio, M. (2008 b), *Boa noite, Senhor Soares*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- Clauss, J. and Johnston, S. (1997), *Medea*, Princeton University Press.
- Ferreira, J. R. (1999), “Temas clássicos na Literatura Portuguesa contemporânea”, in *Raízes greco-latinas da cultura portuguesa. Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, Fundações Gulbenkian e Eng.º. António de Almeida, 395-429.
- López, A. e Pociña, A. (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I-II, Universidad de Granada.
- Medeia no drama antigo e moderno* (1991), Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- Méridier, L. (1970), *Eurípide*, I, Paris, Les Belles Lettres.
- Pociña, A. e López, A. (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*, Universidad de Granada.
- Rocha Pereira, M. H. (1972), *Temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo.
- Rocha Pereira, M. H. (1988), *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*, Lisboa, INCM.
- Rocha Pereira, M. H. (2005), *Eurípidés. Medeia*, Lisboa, Gulbenkian.
- Suárez de la Torre, E. e Fialho, M. C. (eds.) (2006), *Sob o signo de Medeia*, Universidades de Coimbra e Valladolid.