

Violência e transgressão: uma trajetória da Humanidade

**Francisco de Oliveira, Maria de Fátima
Silva, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
(coord.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

CRIME: A MORTE DO TEATRO
UMA LEITURA DE *MEDEIA*, DE MÁRIO CLÁUDIO
(Crime: the death of theatre. A reading of Mário Cláudio's *Medeia*)

MARIA ANTÓNIO HÖRSTER¹

MARIA DE FÁTIMA SILVA²

Universidade de Coimbra

RESUMO: Partindo do mito de Medeia na versão euripídiana, Mário Cláudio apresenta-nos uma radiografia da sociedade portuguesa contemporânea. O projecto de levar à cena a tragédia grega é o ponto de partida para a denúncia da falta de receptividade à grande cultura. Passado e presente entram em contraste: à grandeza trágica opõe-se a banalidade, à cultura de elites substitui-se a de massas. A grande vítima do sensacionalismo e frivolidade actuais é, afinal, o teatro.

PALAVRAS CHAVE: Eurípides, *Medeia*, contemporaneidade portuguesa, sociedade de diversão.

ABSTRACT: Taking Euripides' *Medea* as his starting point, Mário Cláudio proposes an x-ray of Portuguese society. The project to stage the Greek tragedy is used to show how little receptive modern society has become to high culture. Past and present are set against each other: tragic grandeur against banality, elite culture against mass culture. The main victim is theatre itself.

KEY WORDS: Euripides, *Medea*, Portuguese contemporaneity, society of diversion.

SRD – Eu situo-o sempre num tempo que é pretérito e menos apontado para o futuro.

MC – Por uma razão muito simples: vou à procura de mitos. E não há mitos no futuro. Os mitos estão todos ligados ao passado. Na contemporaneidade haverá mitos, mas estão ainda em formação, não os encontro. [O meu tempo é] o presente e o passado. O passado lido à luz do presente.³

¹ Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, doutorou-se em 1993 com a tese *Para uma história da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, publ. pela Fundação Calouste Gulbenkian/FCT em 2001. Principais áreas de investigação: Literatura Comparada, com incidência em estudos de recepção literária e Estudos de Tradução. Cerca de uma centena de títulos publicados.

² Maria de Fátima Silva, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, é doutorada (1984) em Literatura Grega, com a tese intitulada *Crítica do teatro na Comédia Antiga*. Na docência e investigação tem privilegiado a Língua Grega Antiga, a Literatura Grega, em particular o Teatro e a Historiografia, e os estudos de Recepção dos Clássicos.

³ “Mário Cláudio: «O desafio seria inventar uma autobiografia»” <http://www.selecco.es>.

1. INTRODUÇÃO

As palavras de Mário Cláudio acima transcritas, constantes de uma entrevista concedida às *Seleções Reader's Digest* aquando da agraciação do escritor com o Prémio Pessoa, parecem-nos proporcionar uma feliz chave de acesso à obra sobre que aqui nos debruçamos: uma peça de teatro estreada a 2 de Março de 2007 pelo Teatro Experimental de Cascais, a que Mário Cláudio deu o título de *Medeia*⁴. À falta de mitos modernos, ou por não os encontrar, como diz, o seu autor recorre a um mito da tradição – que se conta no número daqueles que uma versão particularmente inovadora, a de Eurípides, definiu para sempre –, fazendo nele confluir dois tempos que dialecticamente se iluminam, o passado e o presente. Ora é justamente esse diálogo de épocas e de contextos que nos interessa valorizar neste momento.

Nascido no Porto em 1941, Mário Cláudio⁵ apresenta uma obra muito ampla e diversificada, que vai da poesia ao texto dramático e ao ensaio, passando pela ficção narrativa, concretizada em géneros como o romance, a novela e o conto⁶. Na sua incansável actividade, tem-se dedicado igualmente à tradução. Mas é sobretudo enquanto autor de ficção narrativa que mais se destaca, sendo porventura este o domínio em que se sente mais à vontade. Alguns dos títulos mais conhecidos dos seus romances, como *Amadeo*, *Guilhermina* e *Rosa*, tríptico romanesco posteriormente intitulado *Trilogia da Mão*, indiciam de imediato uma das tendências mais evidentes da sua produção: o cultivo da biografia ficcionada. Nas figuras do pintor modernista Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918)⁷, da violoncelista internacionalmente aclamada Guilhermina Suggia (1885-1950) ou da humilde representante da olaria tradicional portuguesa Rosa Ramalho (1888-1977), Mário Cláudio interpreta figuras de artistas portugueses com expressões muito diferentes, que representam também estratos distintos do tecido social português. O romance histórico tem sido igualmente um modo de acesso à nossa personalidade enquanto co-

pt/m%C3%A1rio_cl%C3%A1udio_%C2%ABo_desafio_seria_inventar_uma_autobiografia (acedido a 2 de Março de 2014).

⁴ Mário Cláudio (2008), *Medeia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, doravante citado como “Cláudio a”, acrescido da indicação de página.

⁵ Pseudónimo de Rui Manuel Pinto Barbot Costa.

⁶ Multiplamente distinguida, a sua obra foi agraciada com os seguintes prémios, entre outros: Grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1984) com *Amadeo*; em 1997, o prémio de ficção PEN Clube Português; Prémio Pessoa (2004); Prémio Clube Literário do Porto (2005); comenda de “Cavaleiro das Artes e das Letras”, atribuída pelo Ministério da Cultura francês, em 2006; Prémio - Personalidade do Ano - Categoria: Literatura | Gala: The Best of Porto (2006); Prémio Vergílio Ferreira (2008).

⁷ Este pintor, de excepcional craveira e na primeira linha da arte internacional do seu tempo, pertenceu à primeira geração de pintores modernistas portugueses. A sua obra articula-se com os movimentos de vanguarda da sua época, como o cubismo, o futurismo ou o expressionismo.

lectivo. O estímulo de partida para muitas das suas criações romanescas tanto podem ser factos verídicos, por vezes pouco conhecidos, mas narrados pelos nossos cronistas, como pormenores escultóricos que surpreende num túmulo e o levam a abeirar-se de um grande mito nacional, como é o de Pedro e Inês. Um núcleo consistente da sua produção é, ainda, dedicado à sua cidade natal, o Porto, com o que circunscreve uma identidade de âmbito regional, mais restrito. São, pois, muitas as vias por este autor trilhadas para interpretar e dar a conhecer a herança cultural e literária portuguesa.

Não surpreende assim que, percorrendo os estudos que lhe têm sido dedicados, se nos deparem frequentemente tópicos como “portugalidade” ou “lusitanismo”⁸. De facto, um impulso decisivo para uma parte substancial da sua produção parece ser o de indagar, perscrutar, tentar compreender o que somos, o que temos sido como gente, como “povo”, como entidade política, social e cultural, ir ao encontro das nossas raízes, propor um sentido para as manifestações culturais de portugueses ilustres e menos ilustres, desenterrar memórias, recriar épocas, momentos e factos históricos que projectam nova luz sobre o nosso passado e o nosso presente.

Ora nesta auscultação do histórico-social e do imaginário português, que constitui, nos parece, o veio de fundo da sua produção, a presença da temática euripidiana de *Medeia* surge como uma incursão isolada pela tradição dramática grega. Num pequeno estudo que anteriormente dedicámos a esta mesma peça (Hörster / Silva, 2011), interessou-nos traçar e analisar a recepção da versão de Eurípides por Mário Cláudio, procedendo fundamentalmente a uma comparação das protagonistas e da sua trajectória de vida no que possa ter de paralela. Partindo dos dados apurados, iremos alargar agora a perspectiva, procurando entender a razão da escolha deste mito e a sua função como foco iluminador do presente.

2. PORQUÊ *MEDEIA*?

A peça⁹ compõe-se de nove quadros, um prólogo e um epílogo, e apresenta como personagem principal uma figura feminina, *Medeia* de seu nome¹⁰. Trata-se de uma mulher portuguesa, solitária e no início da velhice,

⁸ Cf., por ex., Carla Sofia Gomes Xavier Luís, *Língua e Estilo: um Estudo da Obra Narrativa de Mário Cláudio*, Centro de Estudos em Letras, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 2011. http://www.utad.pt/vPT/Area2/investigar/CEL/Research/CelCollections/Documents/CEL_Lingu%C3%ADstica_7.pdf (acedido a 2 de Março de 2014).

⁹ 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).

¹⁰ Para a apresentação geral da peça em análise retomamos alguma da informação contida no nosso anterior artigo (cf. Hörster / Silva, 2011).

uma atriz 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 atriz 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; 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 frustração¹¹.

Os efeitos cénicos consistem sobretudo num marcado jogo de luz e sombra¹² e na utilização de adereços sonoros, como sejam o marulhar de 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 anos¹³. 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

¹¹ Na representação do TEC, os dois espaços do camarim e da sala de estar ocupavam os dois extremos do palco, entre os quais a atriz se deslocava, num jogo de alternância entre as duas realidades essenciais da sua vida.

¹² Para além dos jogos de luz 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 MEDELA*” ou, logo, “*Apagam-se as luzes. Ouve-se um marulho de ondas que se espraia nos seixos. Reacendem-se as luzes, a iluminar a partir de agora a inteira figura de MEDELA, sentada no seu trono. Extingue-se gradualmente o marulho das ondas*” e, no final do quadro, “*Apagam-se as luzes. Ouve-se o marulho das ondas nos seixos. Ao reacenderem-se as luzes, extingue-se progressivamente o marulho. MEDELA está de pé.*” (Cláudio a: 11, 12, 14).

¹³ As rubricas cénicas do quarto e do sétimo quadros indicam cada uma delas a passagem de dez anos (Cláudio a: 25, 37).

é, de alguma forma, o contexto conveniente a um sentido de trágico, dentro do que foi a tradição grega.

Perguntaríamos: mas porquê *Medeia*? Qual o simbolismo que recomenda a peça euripidiana para motivo da decadência tematizada nesta reescrita contemporânea, que parece ser o grande objectivo de Mário Cláudio? Porque se trata, antes de mais, de um clássico de referência, de uma grande criação centrada sobre uma figura feminina, um tópico que se revelará essencial neste quadro de frustração. Depois, porque *Medeia* é paradigma de uma 'paixão' que fracassou, do correr atrás de um projecto que nem todos os extremos cometidos lograram realizar. E porque *Medeia* é também 'a estrangeira', a incompreendida, que não se adapta, apesar de todos os esforços, ao mundo hostil que a cerca e a repele. E, por fim, porque, como à Colca, não lhe falta vigor, a capacidade de lutar por um sonho, de que não desiste apesar de todas as adversidades. A *Medeia* de Mário Cláudio reflecte estes traços, ainda que de forma diluída, condicionada que está por uma sociedade que perdeu a noção de grandeza; por nunca abdicar do seu grande projecto de vida - a representação da peça de Eurípidides -, que cada vez aparece como mais irrealista, esta mulher do teatro vai ficando sucessivamente mais isolada e alienada. O cerco vai-se estreitando em torno dela e, ao contrário do seu modelo, esta *Medeia* acaba por morrer.

Mas uma segunda pergunta se impõe também: Que sentido poderá ter a atribuição do nome de *Medeia* a esta mulher, afinal com uma vida privada comum e mediana, que ecos de conversas familiares caracterizam como 'uma grande actriz falhada' (Cláudio a: 24)? A um nível mais superficial o nome assiste-lhe, obviamente, por durante toda a vida ter alimentado o grande projecto de encarnar a heroína euripidiana. Mas a atribuição do nome de *Medeia* justifica-se, sobretudo, pelo facto de esse projecto se lhe ter de tal modo colado à pele que esta mulher passou a avaliar e a conduzir a sua própria vida em função do drama grego, num processo de identificação aliás mais mental do que propriamente real. Disto mesmo mostra ela ter consciência logo na frase de abertura do drama (Cláudio a: 11): '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».

O mesmo desfasamento entre a grandeza trágica e os pequenos gestos do quotidiano soa nos momentos em que *Medeia* se consciencializa da mediocridade dos afectos e da falta de espaço para grandes gestos (Cláudio a: 28): 'Bem mais felizes terão sido essas mulheres antigas, descidas de um reino de taças de veneno e de tronos derrubados, desgrenhando a cabeleira no ventre dos seus amantes. Pariam em sangue, em sangue assassinavam'. Ao mesmo tempo que, como se vê, inveja a grandeza com que a tragédia grega redime a vulgaridade do dia-a-dia, a actriz portuguesa, num processo que talvez se possa ler como de alienação crescente, chega a reprovar em Eurípidides a falta de uma representação

da realidade ao nível despojado em que esta acontece (Cláudio a: 28): ‘«A chuva desta noite espalhou pela terra as azeitonas antes que amadurecessem». O texto de Eurípides não contém, mas devia conter, uma fala assim’.

Essa interiorização do drama grego não se restringe à criação de uma auto-imagem como Medeia: ela estende-se igualmente a todos os que a cercam e é assim que o marido recebe dela o nome de Jasão (Cláudio a: 17), todas as rivais são vistas como Glaucis (Cláudio a: 40) e a entidade que tutela a Cultura, identificada com Creonte (Cláudio a: 37).

Mas afinal a valorização da incompatibilidade entre o nome que a figura usa e a banalização dos seus gestos e linguagem remete para processo equivalente na evolução da própria tragédia grega. Assim, enquanto o Êsquilo cómico das *Rãs* de Aristófanes (1058-1061) defende, à semelhança da prática de uma tragédia mais antiga, uma coerência estrita entre o estatuto das personagens, a elevação das situações que vivem, a linguagem e o gesto que lhes dão voz e expressão, Eurípides, visto como um reformador do género numa fase de decadência, é acusado, na mesma comédia, de preferir os *oikeia prágmata*, ‘assuntos domésticos ou de trazer por casa’ (958), que, da tradição mítica, preservam apenas os nomes, baixando linguagem e comportamentos ao nível do mais rasteiro quotidiano.

3. REESCREVER *MEDEIA* NO PORTUGAL CONTEMPORÂNEO

Reescrever *Medeia* no Portugal de hoje significa para Mário Cláudio recriar, pelo menos em parte, a solenidade da matriz grega. Desse propósito dá sinal o prólogo (Cláudio a: 9-10), que concretiza a imagem de um clássico na atitude em que oferece a actriz, debitando, em síntese, o tema da *Medeia*. ‘Silenciosa, hieraticamente sentada no seu trono’, ela é a expressão de um certo ritmo teatral, de uma solenidade ostensiva, de que a peça de Eurípides pode ser o modelo.

3.1. As duas faces de Medeia

A reescrita do mito de Medeia por Mário Cláudio assinala, logo no primeiro quadro, um desvio que se nos afigura fundamental, no que tem de significativo para o Portugal contemporâneo. Diríamos até que, no seu conteúdo, este primeiro quadro funciona como uma espécie de novo prólogo, destinado a estabelecer um outro sentido, porventura aquele que Mário Cláudio tem em mente para a peça portuguesa.

Se o quadro começa com a recitação de trechos de Eurípides relacionados com a vivência amorosa, nomeadamente o primeiro encontro de Medeia com Jasão, termina com a leitura de uma carta que ela dirige ao ministro da Cultura solicitando um subsídio para a montagem da peça num palco português.

O grande desvio em relação ao texto de Eurípides patenteia-se logo na concepção do quadro, que assenta nestes dois grandes vectores. Do ponto de vista estrutural, deparam-se-nos três núcleos, cenicamente separados por um efeito de luz (Cláudio a: 14)¹⁴. No primeiro, em que Medeia começa por se apresentar ao espectador ensaiando passos de Eurípides (Cláudio a: 11; vv. 869-871), prevalece a dimensão amorosa e familiar da figura. Evocado em tom poético, surge-nos o seu encontro com o marido, o eclodir da paixão e a referência aos dois meninos que resultaram dessa relação.

Do segundo núcleo ressuma a frustração desta mulher, ao recordar palavras de uma voz anónima¹⁵, que lhe negam os dotes requeridos para a representação da grande figura trágica, avaliando-lhe, em contrapartida, as capacidades como mais compatíveis com uma medíocre carreira circense. Ainda que não identificada, esta voz poderá atribuir-se ao marido – porventura até porta-voz da comunidade –, quer pelo tom displicente e fútil, quer pelo facto de, na imediata sequência, Medeia recitar o texto de Eurípides que concretiza o plano de vingança: ‘Mandarei um presente à tua mulher, o que de mais belo se consiga encontrar à face da Terra, e serão os meninos que lho hão-de levar’ (Cláudio a: 13). Também aqui a Medeia portuguesa não deixa de ter consciência do abismo entre o mundo que escolheu como pátria emocional, a cultura grega, e a sua própria realidade, pois que, logo após esta frase euripidiana, comenta consigo mesma: ‘Eu acho que posso dizer estas palavras sem parecer ridícula’ (Cláudio a: 13; s.n.). Ou seja, ela própria, que durante toda a vida se colou ao plano heróico da grega, tem consciência da sua estatura mediana, como projecção do contexto que a cerca, e parece ter interiorizado as críticas que, talvez pela boca de Jasão, a sociedade lhe dirige.

Por fim, no terceiro núcleo destaca-se a recitação da carta dirigida por Medeia à tutela da Cultura, o que, como dissemos, configura um afastamento sensível em relação à matriz grega. A sua intervenção pública em favor do teatro desempenha, ao longo de toda a sua existência, um papel em nada inferior ao da sua vida privada e emocional¹⁶. A decadência desta Medeia manifesta-se paralelamente nos dois âmbitos: a um Jasão infiel, ela corresponde com infidelidades, por um lado, e acomodações sentimentais, por outro, sem nunca atingir uma dimensão trágica; da vida pública, por seu turno, vêm-lhe inúmeros mo-

¹⁴ Sucessivas rubricas de cena, que falam do apagar ou acender de luzes, do ruído ou do silêncio do mar, marcam etapas de sonho, de evocação, de experiência, de desilusão (Cláudio a: 11, 12, 14, 15 *passim*).

¹⁵ «Que disparate, menina! A Medeia não é para ti. Pede outro corpo, outra voz, outra maneira de estar. Tu não tens ancas, já viste? Nascestes para executar um número no arame, agarrada à sombrinha, até aos vinte anos.» (Cláudio a: 13).

¹⁶ Confrontada com a traição do marido, o seu comentário mostra que mais importante do que a vida familiar é para ela a carreira (Cláudio a: 18): ‘À noite recebi-o como se nada fosse, uma actriz perdoa tudo excepto o sucesso que visita as colegas (...)’.

tivos de frustração, a que ela reage com um misto de resignação e rebeldia. O seu grande sonho não encontra espaço de realização numa sociedade que a não compreende.

É sensível o contraste entre a declamação da carta, formulada num puro tom burocrático, e os devaneios a que logo se entrega. Para exprimir o silêncio indiferente a que foi votada a sua solicitação, Medeia transpõe-se para um universo grego e exprime a passagem do tempo em termos mitológicos (Cláudio a: 14-15). O teor pragmático da carta e a sua interacção com a vida pública portuguesa choca com o irrealismo desta Medeia nas suas figurações do universo clássico. A didascália – *Irónica* – indicia, no entanto, que, ainda que irrealista e fantasiosa nesta sua imersão pelo mundo grego, ela não perde a noção da distância em relação à realidade circundante.

3.2. Os diferentes níveis de linguagem: Eurípidés ao serviço de outras intenções

Trazer Eurípidés ao convívio de um novo público em outro contexto temporal e cultural passa também, no texto de Mário Cláudio, pela recitação de trechos da peça grega, sob forma de permanentes ensaios. Uma comparação, que nos parece necessária, com as duas outras traduções portuguesas disponíveis da peça grega – a de M. Helena da Rocha Pereira¹⁷ e a de Sophia de Mello Breyner Andresen¹⁸ – denuncia, na nova versão de Mário Cláudio, uma intenção compatível com a natureza ambígua da sua Medeia.

A selecção dos passos que servem ao ensaio da actriz portuguesa estabelece com ela, e a sua própria vivência pessoal, alguma sintonia. Tanto mais flagrante se torna por isso o esforço de compatibilizar, ou, pelo contrário, de fracturar o tom próprio da heroína trágica com o de uma mulher comum, que tenta, sem nunca o conseguir, vestir a pele do seu modelo.

Um diálogo de incompreensão com o Argonauta, que revela uma real incompatibilidade de almas e de projectos de vida, apesar de todas as tentativas para uma aproximação, alterna com um monólogo, em que Medeia se recria, consciente de alguma responsabilidade que, por natureza, lhe cabe nesse distanciamento (Cláudio a: 11). Na transferência para a situação portuguesa, o diálogo baixa ao nível da disputa entre os elementos de um casal comum, que dos seus modelos mantém quase só o nome.

Em consonância, na preferência de Mário Cláudio, ora é um certo lacerismo que se impõe, o propósito de condensar o espírito do texto original em frases sucintas e directas, onde o vocabulário se despoja de uma elevação voluntária ou de alguma subtileza na expressão de sentimentos usada nas outras

¹⁷ *Eurípidés. Medeia*, Lisboa, Gulbenkian, 32005.

¹⁸ *Medeia; recitação poética da tragédia de Eurípidés*, Lisboa, Caminho, 2006.

versões; predomina então a expressão de um certo convencionalismo vulgar nas relações humanas, próprio dos nossos dias¹⁹:

Eurípides, *Medeia* 869-871

Mário Cláudio (11):

‘Jasão, perdoa-me o que disse. Tens de suportar este génio violento. Partilhamos tantas recordações do nosso amor!’

M. H. Rocha Pereira (82):

‘Rogo-te, Jasão, que perdoes as minhas palavras. É natural que suportes as minhas iras, dadas as muitas provas de amor que trocámos.’

Sophia de Mello Breyner (54) :

‘Jasão, perdoa-me as palavras que eu disse. Depois de todas as provas de amor que nós demos um ao outro tens de ser indulgente comigo na hora do meu desespero.’

Ora é uma banalização mais acentuada da linguagem que domina, sobretudo expressiva quando posta em contraste com notas descontextualizadas, como a menção ‘do Rei’, sem sentido na reflexão pessoalizada em que se encontra (Cláudio a: 11):

Eurípides, *Medeia* 873-876

Mário Cláudio (11):

‘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.’

M. H. Rocha Pereira (82):

‘Eu entrei em discussão comigo mesma, a mim censurei. Miserável, que insânia é esta, e que hostilidade para com quem me quer bem? E estou, como uma inimiga, contra os soberanos do país e contra o marido ...’.

Sophia de Mello (54):

‘Raciocinei e acusei-me a mim própria: “Desgraçada para quê tanta hostilidade e demência erguidas contra decisões sensatas? Para quê tratar como inimigos os reis deste país e um marido ...’.

Como decorre destas citações, enquanto as referências da *Medeia* grega são de natureza aristocrática ao seu mais alto nível, a *Medeia* portuguesa vê-se

¹⁹ Nas citações que se seguem das versões de Mário Cláudio, de M. H. Rocha Pereira e de Sophia de Mello Breyner, todos os sublinhados são nossos.

inserida numa sociedade burguesa e mediana, em que cada um procura apenas o seu próprio proveito, mas na qual ela afinal acaba por se ir integrando, até ao nível linguístico.

A concretização da conflituosidade entre os membros do casal aprofunda-se com a menção dos filhos, cuja existência veio agravar o sentimento de desadaptação da mãe, em resultado do repúdio de que se sente objecto, em família como em sociedade. Talvez para sublinhar a relação com os filhos, associada ao exílio no plano social, desta vez a Medeia portuguesa pareça pretender ser mais explícita, desdobrando as expressões que lhe dão voz. Mas, mesmo alargando-se em considerações, ela não abandona o tom trivial que é corrente na sociedade em que se insere. A sua experiência decorre, como ficou dito, no círculo de uma sociedade burguesa contemporânea: enquanto, nas outras traduções, o que está em causa é a escassez ou ausência de amigos, no texto português o que se sublinha é a indiferença desses mesmos amigos, entregues que estão aos seus próprios interesses. Esta continua a ser a imagem da sociedade contemporânea veiculada por Mário Cláudio.

Eurípides, *Medeia* 879-881

Mário Cláudio (12):

‘Mas isso que nos importa, se os deuses velam por nós? Tenho dois meninos que precisam ainda de quem deles cuide, e será que não me lembro de que somos uma espécie de exilados, de que não podemos contar muito com os amigos?’

M. H. Rocha Pereira (82-83):

‘Porque me aflijo, se os deuses dão providências desta maneira? Não tenho eu os filhos e não sei que temos de abandonar esta terra e que são escassos os amigos?’

Sophia de Mello Breyner (55):

‘Para quê estes sentimentos? Sei que aquilo que os deuses fazem está bem feito. Para quê, se sei que tenho filhos e não ignoro que estamos exilados e sem amigos?’

É expressivo o uso da palavra ‘meninos’, que Mário Cláudio prefere ao tratamento de ‘filhos’, comum às outras duas versões, sugerindo o tom próprio de uma sentimentalidade burguesa.

Chegada a hora da traição que desencadeia um desejo íntimo de vingança, a divergência entre a força anímica da heroína grega e a incapacidade inata da sua réplica portuguesa torna-se patente. Ainda assim, a versão de Mário Cláudio exprime um certo empolamento no tom da linguagem, uma elevação convencional, que talvez seja o apelo a uma grandeza de atitude que a realidade não consente. Mesmo se apenas em palavras, a Medeia portuguesa tenta ascender ao plano de uma vingança efectiva e realmente trágica. Contrastando

com a formulação encontrada para designar a natureza excepcional do presente, a introdução do termo ‘meninos’, em vez de ‘crianças’ ou ‘filhos’ das outras traduções, vem impor à frase um tom doméstico que denuncia o irrealismo da vingança ideada.

Eurípides, *Medeia* 947-950

Mário Cláudio (13):

‘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’.

M. H. Rocha Pereira (85):

‘Vou-lhe mandar uns presentes, que em beleza excederão em muito o que se usa, creio eu, e que serão levados pelas crianças’.

Sophia de Mello Breyner (57):

‘Vou-lhe mandar presentes cuja beleza por certo excede de longe tudo quanto agora existe entre os homens ... que os meus filhos lhe vão levar’.

Com o desmoronamento da vida particular, vem também o desânimo pelo insucesso que a proposta da representação encontra da parte das autoridades públicas. É justamente após ter relido a carta enviada ao ministro da Cultura, a que o tempo não trouxe resposta, que *Medeia* debita palavras dirigidas, no original de Eurípides, a Creonte, o soberano de Corinto. Para exprimir essa que é a maior frustração da sua vida, a actriz portuguesa mantém, na tradução que dá forma às suas palavras, um tom elaborado e patético, desta vez em sintonia com o adoptado nas traduções de Rocha Pereira e de Sophia.

Eurípides, *Medeia* 278-281

Mário Cláudio (15):

‘Oh! É este o cruel fim da minha vida amaldiçoada! Os meus inimigos navegam de velas pandas. Nenhuma praia hospitaleira espera para nos receber e nos salvar. Maltratada como sou, Creonte, pergunto-te: “Por que crime quererás tu banir-me de Corinto?”

M. H. Rocha Pereira (56):

‘Ai! Ai! Desgraçada, que de todo estou perdida! O navio inimigo avança a todo o pano, e não há saída deste mal, que seja fácil de abordar. Mas, na minha desgraça, mesmo assim te pergunto: porque me mandas embora desta terra, ó Creonte?’

Sophia de Mello Breyner (30):

‘Ai de mim! A predição cumpriu-se! Os inimigos abrem no vento as suas velas. Não tenho praia, nem porto, nem abrigo! Mas, Creonte, mesmo derrotada faço uma pergunta: porque é que me desterras?’

Em resposta 3 traic3o, Medeia concebe ela mesma²⁰ – ao que nos parece – uma carta, em que o marido se regozija com uma promessa de reconciliac3o. As palavras usadas s3o citaç3o de Eur3pides.

Eur3pides, *Medeia* 909-913

M3rio Cl3udio (18):

‘3 perfeitamente natural que qualquer mulher se aborreça, quando o marido anda com outra. Mas tu reconsideraste. E embora tenha levado algum tempo, minha querida, tomaste a decis3o que deverias ter tomado. 3s uma mulher de car3cter’.

M. H. Rocha Pereira (84):

‘Porque 3 natural que o sexo feminino se enfureça contra os maridos quando eles contraem n3cias estranhas. Mas o teu 3nimo mudou para melhor e, embora s3o com o tempo, reconheceste a decis3o que prevaleceu. Esse procedimento 3 de uma mulher sensata’.

Sophia de Mello Breyner (56):

‘3 natural que a mulher se irrite contra o esposo que contrai nova boda. Mas o teu coraç3o mudou e escolheu melhores sentimentos, e, embora com demora, reconheceste a raz3o mais forte. Agiste como mulher sensata’.

Nas citaç3es transcritas, 3 por demais sens3vel em M3rio Cl3udio a trivializaç3o da linguagem e das relaç3es humanas, inclusivamente com a introduç3o de uma f3rmula de tratamento – ‘minha querida’ – denunciadora, no contexto urbano contempor3neo, de uma conviv3ncia estereotipada, mesmo num quadro familiar.

Depois de avaliados estes exemplos, pode chamar-se ainda a atenç3o para o desrespeito, na vers3o portuguesa, da ordem pela qual as citaç3es s3o feitas, em relaç3o 3 disposiç3o que os mesmos versos t3m no original de Eur3pides. Esta alteraç3o decorre da relaç3o que se deseja estabelecer entre as palavras da hero3na grega e as diversas etapas da experi3ncia da sua vers3o portuguesa.

Ao mesmo tempo percebe-se que, com o passar dos anos, a recitaç3o de passos de Eur3pides perde essa relaç3o com o fluir da vida e passa a repetir-se, como sintoma de uma imobilizaç3o mental e afectiva (e. g., Eur3pides, *Medeia*

²⁰ Na nossa interpretaç3o, as citaç3es de Eur3pides, em toda a peçca de M3rio Cl3udio, encontram-se restringidas 3 figura de Medeia. Por isso, presumimos que esta carta, cujo conte3do, no texto grego, 3 uma fala de Jas3o, possa resultar de uma transposiç3o imagin3ria, para o marido portugu3s, da reacç3o do Argonauta na vers3o grega. A alternativa para esta interpretaç3o seria a de que o marido portugu3s se identificaria, tamb3m ele, com as personagens gregas, assumindo *de motu proprio* o discurso de Jas3o, o que nos parece pouco plaus3vel.

230-231, Cláudio a: 31, 41; Eurípides, *Medeia* 873-876, Cláudio a: 11, 25). À expressão mais ou menos imediata das vivências vai-se substituindo uma repetição obsessiva dos mesmos passos, sentidos afinal como a sùmula da sua própria existência (Cláudio a: 34; s.n.): ‘Eu teimo em decorar as minhas linhas’.

Também a nível da linguagem, portanto, esta *Medeia* aparece como uma criatura que oscila entre dois mundos, o mundo ideal grego e a realidade portuguesa contemporânea, sendo mesmo intimamente atravessada por essa fractura. A elevação alterna com a trivialidade, levando a verificação de uma cada vez maior fidelidade ao tom elevado do original a presumir que essa colagem sinaliza um alheamento crescente da figura em relação à realidade circundante.

3.3. A envolvente social de *Medeia*

Também ao nível da envolvente social de *Medeia*, se verifica a perda de tragicidade do modelo grego. Seja no plano familiar, seja no público, assistimos a uma trivialização e superficialização das relações. Os próprios contactos entre as pessoas, mesmo ao nível da intimidade familiar, são veiculados por cartas e telefonemas de estrutura estereotipada²¹. O marido e os filhos, que ouvimos apenas através de *Medeia*, são figuras dominadas pelo convencionalismo das suas atitudes e comportamentos, inspirados afinal na contemporaneidade portuguesa. Jasão, um homem de negócios sem traços muito nítidos, aparece-nos como um banal *D. Juan*, ‘amante de Glaucis horizontais’ como o classifica *Medeia* (Cláudio a: 40), sem grandes pretensões nem traços de dignidade; a sua própria linguagem, que soa apenas pela boca da mulher, exprime essa mesma mediania. O filho mais velho representa um modelo de integração subserviente numa sociedade consumista e preocupada com a ostentação de sinais de riqueza; paradigma de um executivo, transita de aeroporto em aeroporto, absorto em relatórios e entregue a relações amorosas ocasionais (Cláudio a: 34, 49). A maior acusação que *Medeia* lhe tece é, no entanto, o ódio pelo teatro e pelo que este representa de emoções autênticas e de vida (Cláudio a: 23). O mais novo, a quem ela satisfaz todos os caprichos - de cursos, roupas e viagens (Cláudio a: 47-48) -, encarna um processo de marginalização e de deriva, como resultado da incapacidade de definir um rumo para si mesmo. A análise desencantada que esta *Medeia* traça dos seus familiares repercute a que, com clarividência, ela reproduz do ambiente geral (Cláudio a: 38): ‘É o intervalo do almoço. Aí vão eles para as suas bifanas e as suas cervejas. (...) São os artesãos do fim, a desfibrar o casulo da minha fantasia. (...) Cumprem rigorosamente a sua tarefa de dismantelar a magia’.

Mais significativas do que o agregado familiar de *Medeia*, apresentam-se-nos as figuras públicas dos sucessivos Ministros da Cultura. Como

²¹ Quanto ao carácter convencional da linguagem nas comunicações telefónicas no âmbito familiar, cf. Cláudio a: 21, 22-23, 26-27.

destinatário da carta integralmente recitada no Primeiro Quadro (Cláudio a: 14), esse tipo de ‘Creonte engravatado’ (Cláudio a: 37) começa por impor uma barreira de indiferença e de silêncio ao sonho de Medeia. Transcorridos dez anos (Cláudio a: 29-30), Medeia recita de novo a mesma carta, naquela que é já a oitava tentativa ‘submetida à consideração do décimo segundo ministro, um pequenino de quem já ninguém recorda o nome’. Em vez do silêncio, a resposta vem desta vez carregada de cinismo. O ministro actual escuda-se na incompetência dos seus antecessores, tece rasgados elogios à ‘grandeza’ da carreira da actriz e despede-se formalmente; mas a petição continua sem resposta. Outros ministros vêm a cruzar-se com ela nas suas persistentes idas ao Ministério, limitando-se agora a sorrir e a baixar ‘respeitosamente a cabeça’ (Cláudio a: 31).

Num crescendo, os confrontos com a tutela da Cultura virão a revelar uma cada vez maior falta de receptividade a qualquer proposta de uma manifestação dramática de elite. Como a actriz já previra, no Sexto Quadro (Cláudio a: 35), ‘inventarão uma Medeia vendedora de fruta, outra casada com um fabricante de armamento, uma terceira toxicodependente à beira do fim.’ O clímax desta rejeição encontra-se no Oitavo Quadro, no momento em que o ministro de então substitui o silêncio dos seus antecessores por uma contraproposta à medida das expectativas de um novo público (Cláudio a: 45):

«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 futebol de qualidade, e que o nosso ditador Creonte acusa muito da idiossincrasia do dirigente desportivo, e que o nosso Jasão bem pode ser encarado como um craque? Então, minha senhora, não está de acordo comigo?»

Mário Cláudio traça-nos aqui, com grande poder de síntese, realismo e sarcasmo, o panorama da nossa actual sociedade, denominada e caracterizada por Mario Vargas Llosa como ‘a civilização do espectáculo’²². Nestas palavras do ministro, iluminam-se dialecticamente passado e presente, permitindo-nos concluir que a *Medeia* de Eurípides funciona afinal como uma metonímia de toda a cultura de elites, que perdeu o prestígio de que vinha gozando ao longo dos séculos e deixou de ter capacidade para se afirmar nas sociedades massificadas do presente.²³

²² Vide Llosa (2012).

²³ Uma concepção estrutural semelhante depara-se-nos na obra que o autor português deu

Esta aniquilação cultural encontra a sua concretização no processo alegórico de desmontagem física do edifício que alberga os espectáculos da actriz. Já no Quinto Quadro, uma rubrica cénica indica que ‘começa a ouvir-se ao longe o ruído do camartelo que procede à demolição do teatro’ (Cláudio a: 30) e, com ela, torna-se iminente a expulsão da figura trágica de *Medeia*. Este é um processo dilatado, pois que dez anos mais tarde prosseguem as pancadas do camartelo (Cláudio a: 37, 39, 41, 44, 46, 48), que alcançam o seu clímax no final do último Quadro (Cláudio a: 50): ‘Atingem o auge as pancadas do camartelo. Percebe-se o fragor da derrocada do teatro. Ouve-se na distância a sirene de uma ambulância’.

O desmantelamento do edifício, numa figuração por sinédoque da morte do grande drama, vai de par com o fim de *Medeia*. Apesar de toda a frustração do seu projecto, fio condutor da peça, a *Medeia* portuguesa, ainda que derrotada em todas as frentes, mantém, no epílogo, a pose solene do início: ‘Silenciosa, hieraticamente sentada numa cadeira de rodas’ (Cláudio a: 51). A substituição do trono por uma cadeira de rodas é um sinal dramaticamente eficaz do processo de decadência por que passa a figura. No final, ouvem-se três tiros – tornando-se ocioso sublinhar o simbolismo do número – e, quando se acendem as luzes, *Medeia* cai morta.

Ainda que alienada, a protagonista de Mário Cláudio é, em toda a peça, a única que mantém viva a causa do drama de alto nível. Em resultado da segregação de que é vítima e do isolamento a que é votada, ela constitui-se como uma réplica da ‘estrangeira’ que foi também a *Medeia* grega.

Ao contrário da heroína colca, esta *Medeia* não mata os seus filhos nem qualquer uma das suas rivais. O final ambíguo não permite decidir se ela é vítima dos disparos que se ouvem, se se suicida (o que parece menos provável) ou se os disparos constituem a expressão cénica do sentir de alguém que simplesmente morre quando cessa a grande razão da sua existência. Uma certeza fica porém: o crime acontece e a vítima é o teatro na sua expressão mais elevada.

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, Bernardo Soares, em representação metonímica da constelação pessoana, a qual, por sua vez, representa a alta expressão poética.

BIBLIOGRAFIA

- S. M. B. Andresen (2006), *Medeia. Recriação poética da tragédia de Eurípidés*. Lisboa: Caminho.
- M. Cláudio (2008 a), *Medeia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- (2008 b), *Boa noite, Senhor Soares*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- J. Clauss and S. Johnston (1997), *Medea*. Princeton University Press.
- J.R.Ferreira (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.
- A. López e A. Pociña (2002), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, I-II. Universidad de Granada.
- M. A. Hörster e M. F. Silva (2011), “Espaço para Medeia? Notas acerca da *Medeia*, de Mário Cláudio”. In: *Norma e Transgressão*, C. Soares, M. C. Fialho, M. C. Alvarez Morán, R. M. Iglesias Montiel (eds.), II. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra: 175-191.
- (1991) *Medeia no drama antigo e moderno*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.
- L. Méridier (1970), *Eurípide*, I. Paris : Les Belles Lettres.
- A. Pociña e A. López (2007), *Otras Medeas. Nuevas aportaciones al estudio literario de Medea*. Universidad de Granada.
- M. H. Rocha Pereira (1972), *Temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo.
- (1988), *Novos ensaios sobre temas clássicos na poesia portuguesa*. Lisboa: INCM.
- (32005), *Eurípidés. Medeia*. Lisboa: Gulbenkian.
- E. Suárez de la Torre e M. C. Fialho (eds.) (2006), *Sob o signo de Medeia*. Universidades de Coimbra e Valladolid.
- M. Vargas Llosa (2011), *A civilização do espetáculo*. Trad. de C. Rodriguez e A. Guerra. Lisboa: Quetzal.