



Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga
Faculdade de Filosofia

Figurações de Medeia na Literatura Portuguesa Contemporânea

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do
grau de mestre em Literatura Portuguesa

Por
Diana Adelaide de Sousa Forte de Sá



abril - 2012



**Universidade Católica Portuguesa
Centro Regional de Braga
Faculdade de Filosofia**

Figurações de Medeia na Literatura Portuguesa Contemporânea

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção
do grau de mestre em Literatura Portuguesa

Por

Diana Adelaide de Sousa Forte de Sá

Sob a orientação do Prof. Doutor José Cândido Oliveira Martins



abril - 2012

Ao Pedro e ao Marcelo

Aos meus pais e irmãs

Aos meus professores e alunos

Ao Prof. Doutor José Cândido de Oliveira Martins, pela orientação atenta, sábia e cordial, e também pelas importantes sugestões de leitura, dirijo o meu profundo agradecimento.

À Manuela e à Sandra, pelo apoio e pela atenção que me dedicaram, a minha gratidão sincera.

A todos aqueles que direta ou indiretamente *participaram* no desenvolvimento da dissertação, o meu grato reconhecimento.

RESUMO

Mito e personagem controversa, Medeia atravessa o tempo e sobrevive através das artes e da literatura. Sem reunir consensos, continua a inspirar os autores contemporâneos, que a ela regressam sem a rejeitar definitivamente. Por permitir diferentes abordagens e novas leituras, mais ou menos improváveis, mais ou menos inéditas, o mito de Medeia não só não se esgota literariamente, como adquire importantes possibilidades interpretativas, ditadas pela nova época e sensibilidade em que ressurge.

Com o objetivo de justificar a intemporalidade e a atualidade da figura mítica, observaremos, neste estudo, as figurações de Medeia nas obras *Sob o Olhar de Medeia* de Fiama Hasse Pais Brandão, *Desmesura – Exercício com Medeia* de Hélia Correia e *Medeia* de Mário Cláudio, explorando a singularidade de cada releitura do mito, reinterpretado por três autores portugueses contemporâneos a partir de registos genológicos e mundividências distintos.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; Medeia; literatura comparada; literatura contemporânea; estudos feministas; Fiama Hasse Pais Brandão; Hélia Correia; Mário Cláudio.

ABSTRACT

Myth and controversial character, Medea survives through time and through the arts and literature. Without gathering consensus, it continues to inspire contemporary writers, to which they return without rejecting it definitively. By allowing different approaches and new readings, more or less improbable, more or less unpublished, the myth of Medea not only does not end in literature but also acquires important interpretative possibilities dictated by the new era and sensibility in which emerges.

In order to justify the actuality and timelessness of the mythic figure, we observe, in this study, the figurations of Medea in the works *Sob o Olhar de Medeia* by Fiama Hasse Pais Brandão, *Desmesura – Exercício com Medeia* by Hélia Correia and *Medeia* by Mário Cláudio, exploring the uniqueness of each re-reading of the myth, reinterpreted by three Portuguese contemporary authors from different literary records and worldviews.

KEYWORDS: Myth; Medea; comparative literature; contemporary literature; feminist studies; Fiama Hasse Pais Brandão; Hélia Correia; Mário Cláudio.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
1. Mito e compreensão do comportamento humano	6
2. Literatura Comparada e estudos feministas.....	10
CAPÍTULO I: Mito e Literatura: fecundidade de um intertexto singular.....	12
1. Tradição mitológica e singularidade de um intertexto.....	12
2. Permanência e atualidade dos mitos	20
3. Do diálogo intertextual à tematização do feminino.....	24
4. Medeia, figuração intemporal da mulher	31
CAPÍTULO II: <i>Sob o Olhar de Medeia: à sombra do mito</i>	36
1. A figura modelar <i>ausente</i>	36
2. Os exílios de Medeia e de Marta	50
3. Carácter (in)submisso das personagens femininas	56
CAPÍTULO III: <i>Desmesura: o mito exacerbado</i>	64
1. Fascínio pelo legado clássico.....	64
2. Diálogo com o intertexto euripídico.....	67
3. Relação com as <i>novas</i> personagens femininas.....	78
4. Atualidade do passado.....	84
CAPÍTULO IV: <i>Medeia: o mito em declínio</i>	89
1. Obsessão, egoísmo e obstinação	90
2. Retrato da(s) mulher(es) sós: o desamor, o abandono e a rejeição	97
3. No rasto da velha Medeia	100
4. O monólogo de Medeia.....	106
CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIA	113

INTRODUÇÃO

1. Mito e compreensão do comportamento humano

O futuro tornou-se presente. É esta a conclusão a que chegamos quando observamos o nosso tempo e os mitos tecnológicos hoje dominantes. Homens do século XXI, nativos ou imigrantes digitais, convivemos hoje com uma realidade que um dia julgámos distante. O novo mundo, longínquo e inverosímil, é de facto real e inegável; e nós, que com desconfiança lhe auscultávamos apenas os sinais, fazemos agora parte dele.

A difusão da ciência e a generalização da tecnologia vieram impor ao mundo e aos seres humanos um conhecimento bastante sólido e facilmente adquirível, para o qual o acesso ao livro e a *World Wide Web* contribuíram de forma decisiva. Ao mesmo tempo, alargado que está o caminho do conhecimento (condição privilegiada para a formação integral do homem), assistimos a uma generalizada subestimação dos valores imateriais, supostamente imposta pela voracidade da vida hodierna.

Os indícios de modernidade transformaram-se efetiva e absolutamente numa avassaladora realidade tecnológica que serve de cenário a um tempo ostensivamente materialista. Esta atmosfera gradualmente mais desumanizada faria prever uma descrença (também progressiva mas durável) nas humanidades, na linguagem simbólica, nos mitos. O mesmo será dizer que a Ciência e um novo mito, o do Progresso, prometiam eclipsar a herança mitológica, e toda a sua vertente metafórico-simbólica, por oferecerem respostas mais adaptadas a uma sociedade cada vez mais apressada e indisponível.

Ora o ser humano transporta uma importante carga emocional que afinal não se dilui ou atenua com o desenvolvimento e com a contemporaneidade, forne-

cedoras de soluções superficiais para questões profundas. Civilizacionalmente mais avançado, o homem não se transfigurou à imagem da máquina e, como consequência, continuou e continua a manifestar uma incessante necessidade mítica, inerente à sua condição humana, a qual não pode ser satisfeita como uma qualquer *necessidade material*.

Depois da desconfiança e do encantamento votados ao novo mundo, surge, portanto, a sua relativização ou mesmo depreciação, ambientados que estamos com os seus benefícios e malefícios. Na realidade, contrariamente ao que se poderia supor, observamos que o desprendimento fácil, a frustração constante e a ânsia de novidade, esmagam o aproveitamento saudável e completo do mundo em que vivemos: a angústia convive com vidas confortáveis e preenchidas, assim como o isolamento e a sensação de abandono, com uma maior facilidade de confraternização; o mutismo reside numa sociedade mais livre e descomplexada; o individualismo e a competitividade imperam; o tempo corre com velocidade imparável. Disparamos de soluções para pequenos e grandes males, mas caímos facilmente no menosprezo das conquistas que realizámos, do mundo que nos rodeia, de nós e dos outros.

Constatamos, por outro lado, que a ciência e a tecnologia não só não estão aptas a resolver na totalidade as dúvidas, inquietações e dilemas existenciais, como criam outros problemas ao homem e ao mundo que o rodeia¹. O vazio que nos caracteriza (e que explica a dependência cada vez maior de fármacos, o recurso habitual à psicoterapia, a procura de medicinas alternativas, ...) resultará justamente do derrotismo que sentimos perante as nossas *limitações*.

¹ Como salientado por António Melo na nota introdutória de *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa: Actas do Symposium Classicum I Bracarense* do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Filosofia da UCP: “Deslumbrado com a Ciência, o Homem acreditou que tinha encontrado a solução para os problemas da humanidade. Todavia, o progresso tecnológico, que propiciou o conforto da civilização, também engendrou guerras cada vez mais mortíferas. As dilacerantes imagens de mutilados, de catástrofes humanitárias, de fuga ao genocídio ou às bombas inteligentes questionam-nos diariamente: para onde caminhamos? Que homem ou mulher construímos? Que valores comunicamos?” (AA. VV., 2000: 8).

O *cansaço do progresso* e a *lacuna* que dele provém, aliados à necessidade mítica intrínseca a que já aludimos, originam, a nosso ver, uma *revalorização do mito* consumada na unificação dos tempos, realizada esta por meio das artes e das letras. O homem, promotor ou recetor da herança mitológica, vê-se assim impelido para uma busca extemporânea de experiências e lições que a modernidade, a ciência, a tecnologia, a contemporaneidade, isoladamente, não lhe podem dar, tornando-se simultaneamente criador/espetador/leitor e personagem representada.

Efetivamente, são as questões profundas, as que não podem ser explicadas como as realidades de ordem natural, que mais inquietam o Homem. Desde muito cedo, procuraram-se no mito as respostas, as explicações, não singulares ou situadas apenas num tempo e num espaço, mas coletivas, transgeográficas e transtemporais, possuidoras de um saber essencial. Do mesmo modo, como observaremos, também os homens da ciência compreenderam que era fundamental *observar* o mito, que, tal como a ciência, se caracteriza pela coerência e pela ordem. E ainda mais que a ciência se caracteriza pela demonstração prática e acabada das ações humanas. Da possibilidade de integração e da complementaridade das linguagens mítica e científica, surgiu o entendimento entre duas partes aparentemente contrárias, importante fator de *apaziguamento* do desassossegado homem moderno. Mas não só a contemporaneidade percebeu o valor do mito. De uma forma contínua, através da História, ele foi sendo redescoberto, todavia hoje, talvez como nunca, o Homem conhece e explora a sua utilidade.

E de onde provém o mito? Como chegou até nós? Onde reside, hoje? Pode falar-se na perenidade do mito? Quando falamos de *mito*, pensamos comumente nos repositórios grego e romano, pela enorme importância de que se revestem em toda a cultura ocidental, ainda que não se circunscreva a estas proveniências. Nascido da palavra falada e perpetuado pela memória coletiva, deve a sua materialização às artes, e à literatura em particular, sendo recuperado também pela antroponímia, pela publicidade, pela indústria. A este propósito, Victor Jabouille² salienta a ampla reutilização do legado mitológico:

² Palavras proferidas na conferência “Histórias que a memória conta. Os Antigos, os Modernos e a Mitologia Clássica” (do *Symposium Classicum I Bracarense*, realizado na cidade de Braga em Maio de 1999, referenciado na nota anterior), texto incluído na publicação *A Mitologia Clássica e a sua*

Elemento de valorização estética, referente cultural, agente funcional, são várias as utilizações possíveis do mito nos nossos dias. Por definição, mito é memória e património cultural. (...) É curioso verificar que a mitologia clássica não persiste apenas na literatura. Os objectos plásticos, artísticos ou funcionais, são outros meios de materialização. (AA. VV., 2000: 41)

Por sua vez, enquanto difusora por excelência do mito, a literatura recupera-o, desenvolve-o e reescreve-o sobretudo, porque o reinterpreta e atualiza permanentemente. E, se por detrás de uma personagem espreita um mito, ou um mito literário, por detrás destes esconde-se um ser humano. O mesmo será dizer que, conhecendo a obra literária, (re)conhecemos o mito, encontramos o Homem.

A psicologia soube tirar partido desta cadeia que se constitui entre o mito, o mito literário e o próprio Homem. Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, relativamente ao mito, salientam precisamente que “Mais simplesmente, mais frequentemente, surge como meio de investigação psicológica.” (Machado; Pageaux, 2001: 129). Conhecer o homem, dar o homem a conhecer-se para se superar ou simplesmente para compreender o *outro* foram passos que a psicomitologia³ de facto possibilitou.

Mais uma vez, torna-se claro que é nos diálogos mito/ciência e presente/passado, apoiados, não só, mas particularmente na literatura, que devemos procurar muitas das respostas que permitam o entendimento dos e entre os homens. Para realizar um estudo desta natureza, multidisciplinar e multitemporal, se quisermos, teremos de apoiar as nossas investigações e análises num processo comparativo que interliga os elementos literários aparentemente desconexos, reunindo-lhes os pontos de contacto, para a partir deles chegar a conclusões sustentadas.

A Literatura Comparada permite este tipo de análise, por meio da exploração dos temas, dos mitos fundadores e recorrentes, ou numa expressão talvez mais simplista, através de leituras intertextuais. Deste modo, conseguimos aceder a um repositório muitas vezes oculto, dissimulado ou ignorado no qual poderá estar a

Recepção na Literatura Portuguesa: Actas do Symposium Classicum I Bracarense do Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Filosofia da UCP (2000).

³ O termo é usado por Walter Boechat a propósito da “psicomitologia do masculino” (Boechat, 2008: 57).

essência da obra literária. A partir daí, o *silêncio* do texto desvenda-se, o Homem revela-se através da linguagem simbólico-alegórica do mito.

2. Literatura Comparada e estudos feministas

Se o texto (e o mito através dele) auxiliou e continua a auxiliar o Homem no conhecimento de si e do outro (função antropológico-cognitiva), poderemos afirmar que o texto e a literatura (sistemas evolutivos e conectados com a realidade) podem também permitir um conhecimento mais particular da natureza humana, isto é, podem esclarecer mensagens e sentidos implícitos do âmbito do género, por exemplo (função expressiva e artística). Isto é particularmente visível em vários domínios da literatura atual, perspectivada através de um olhar comparatista e intertextual, por exemplo nos ecos de certos mitos recuperados pela literatura centrada na figura da mulher contemporânea – mito e literatura conjugam-se para repensar o feminino.

Consabidamente, a segunda metade do século XX e este início do século XXI têm assistido a conquistas por parte da mulher em todos os campos da sociedade, as quais foram sendo preparadas por indivíduos de outros tempos. Se o conhecimento da figura feminina é agora mais sólido, muito se deverá às mulheres dos textos, sejam elas personagens, autoras, leitoras, críticas literárias. Ora a sobrevivência do mito, e do mito feminino em particular, poderá ser explicada justamente pela plausibilidade e pela utilidade dos retratos recriados, nos quais a crítica feminista se apoia para analisar as representações da mulher.

O conhecimento a que nos referimos realiza-se por meio de um ou vários textos, de uma ou várias artes; constrói-se através de assuntos diversos, relacionados num campo cuja dinâmica assenta justamente na relação, passível de ser analisada através do diálogo intertextual e comparatista. Com efeito, os mitos são um elemento relevante nos estudos comparatistas, cuja metodologia crítica se alarga também ao cruzamento da literatura com o cinema, a pintura, a música e com outras artes, saberes e culturas, revestindo-se assim de um carácter necessariamente interdisciplinar. Interessar-nos-ão sobretudo, porque, na análise das

produções literárias que se alimentam do mito, se podem apoiar os estudos feministas, novo mas relevante *território* da literatura comparada.

Do eco destas interessantes relações na literatura portuguesa, e na literatura portuguesa contemporânea em particular, ocupar-nos-emos no trabalho que nos propomos desenvolver. Mais que encontrar vestígios da presença do mito, por demais evidentes, interessar-nos-á discorrer sobre os fundamentos do regresso que se verifica nas obras que seleccionámos para análise no *corpus* selecionado.

Grande é o carácter permeável e fecundante do mito, como tentaremos demonstrar. Como tal, das inúmeras possibilidades pensadas para este estudo, optámos por três obras próximas no *alicerce* mitológico que as sustenta, mas aparentemente bastante diversas nos meios e nos resultados: a partir de um mesmo ponto de partida – a mitificação de Medeia –, é traçado o perfil de diferentes personagens femininas, numa espécie de construção tripartida da personagem-mulher. Medeia é a recuperada e rica figuração mítica para repensar o feminino hoje.

Sob o Olhar de Medeia de Fiama Hasse Pais Brandão; *Desmesura – Exercício com Medeia* de Hélia Correia; e *Medeia* de Mário Cláudio são três obras contemporâneas que recuperam um mito clássico para o fazer atuar na literatura contemporânea, dizendo a natureza e o lugar da mulher. Mais real do que mitificada, Medeia revela-nos a personagem e, especialmente, a *mulher*, para depois da escrita e da leitura, retornar ao seu lugar e ao seu tempo. Destes *retornos* e reescritas que garantem a sobrevivência do mito, tratará esta tese, na qual se analisarão três obras distintas, mas temática e miticamente unificadas, com o intuito de demonstrar e justificar a permanência do mito feminino na Literatura Contemporânea.

CAPÍTULO I

Mito e Literatura: fecundidade de um intertexto singular

A cultura clássica criou valores intrínsecos que nos chegaram, transmitidos ao longo dos tempos, e estão na base do viver e sentir do homem moderno. Mitos, autores e temas da Antiguidade clássica constituem um importante legado que continua hoje vivo e em constante utilização pelos autores contemporâneos para darem corpo a sentimentos, dramas e ideais da actualidade. A literatura portuguesa não foge à regra.

José Ribeiro Ferreira, "Temas Clássicos na Literatura Portuguesa Contemporânea", *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa* (1999)

1. Tradição mitológica e singularidade de um intertexto

"Yo soy yo y mi circunstância", escreveu José Ortega y Gasset. Habitante do presente, o leitor de hoje é também e ainda um explorador de textos presos ao passado. Através do suporte mítico alojado no novo texto, e pela mão do autor, é lançado para fora do tempo, para uma desafiante descoberta de outros, autores ou personagens, de espaços ressurgidos, de vivências que se repetem.

A relação que se estabelece entre a literatura e o mito é, portanto, tudo menos simples ou ingénua, embora um qualquer leitor possa não aceder ao conteúdo oculto que muitas vezes se dissimula no texto. Importar-nos-á perceber, deste modo, as opções e as intenções do autor, sejam elas referentes ao mito eleito, ao género literário adotado, ao modo de tratamento do tema. Assim, procuraremos explorar a compatibilidade que sempre se observou entre a literatura e o mito, assim como os fundamentos dessa harmonia que continua a motivar os autores da actualidade.

Criado e destinado ao Homem, o mito só pode fazer-se de todas as matérias que lhe dizem respeito: a origem do Mundo, os seus elementos, o próprio Homem, as plantas, os animais, a história ou mesmo a ciência. De facto, quase tudo pode ser mitificado e tudo pode continuar a sê-lo, pois o mito assume-se como um sistema não estático: pertencendo a *illo tempore*, não se fixa no passado, antes o transpõe e, conseqüentemente, perpetua. A questão da génese do mito leva-nos a uma outra – a da autoria: *Quem cria ou criou os mitos?* Ligando-se à tradição, mesmo com uma origem real ou concreta, afirmam-se como independentes ou autónomos neste aspeto, por se não lhes conhecer a origem primeira. Se pensarmos na sua relação com outros mitos, todavia, esta independência não se observa, isto é, um mito apoia-se noutro que por sua vez se apoiara num outro também, originando uma sequência que resulta na interpenetração dos elementos particulares.

Abordando ainda a questão da origem, mas mais especificamente da proveniência, sabemos hoje que todas as sociedades têm os seus mitos, ainda que as mitologias grega e romana, egípcia, indiana ou bíblica se engrandeam, quando pensamos este tema. Por outro lado, o mito diz respeito às sociedades arcaicas e tradicionais e aos grandes povos antigos, mas também às sociedades modernas, que dão continuidade ao ciclo mítico iniciado nas origens através da sua adoção, adaptação ou criação.

Na verdade, este pequeno vocábulo, *mito*⁴, de simples pronúncia e escrita, contém uma plurissignificação que tem interessado homens de diferentes áreas e épocas, sem que se tenha chegado, ainda, a uma definição acabada. A *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, na entrada «Mito», a acompanhar a definição, faz uma curiosa ressalva que denota a dificuldade a que nos referimos:

⁴ Do grego, μυθος (segundo alguns, resultante da onomatopeia μν e do sufixo θ), o termo é ainda hoje complexo, como são variadas as possíveis raízes da palavra e respetivo significado: *myo* – fechar os olhos, fechar a boca –, *myeo* – iniciar, instruir –, *mytheo* – falar, narrar, *meudh* ou *mudh* (raiz indo-europeia) – lembrar-se, desejar com nostalgia, preocupar-se com o que foi outrora. Se já entre os Gregos se apresentava como um conceito polissémico, que se opunha a *epos*, a *ergon* e a *logos*, será entendível esta dificuldade de consenso à volta do conceito.

A título operativo, no entanto, apresenta-se a que se segue, a qual deverá ser corrigida, na medida em que isso se revelar necessário, pelas teorias explicativas do fenómeno a expor no adiante: *M. é a projecção reactiva no espaço social da linguagem e de outras formas sensíveis, de visões fantásticas, de desejos, de terrores, de explicações do universo e da vida, a um primeiro nível, directo e imediato, de um modo de apreensão do real e de religação com o mesmo real sem a mediação rigorosamente consciente da filos., da ciência e da teol.* (Antunes, 199-: 946).

A um leitor comum, propõe o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa diversas definições também elas elucidativas da heterogeneidade do termo.

1. Conto ou história de origem popular e transmitida pela tradição, em que, de forma alegórica ou simbólica, as forças da natureza, os factos históricos, os aspectos da condição humana... surgem personificados em deuses ou figuras heróicas (...). 2. Representação de factos ou de personagens reais, ampliados ou deformados pela imaginação colectiva ou pela tradição. (...) 3. Representação idealizada de um certo estado da humanidade num passado ou num futuro fictício (...). 4. Formulação do espírito sem fundamento real; o que apenas existe na imaginação. (...) 5. Exposição de uma ideia, de uma doutrina, de uma teoria..., sob uma forma alegórica e poética. 6. Concepção simplificada, muitas vezes ilusória, admitida pelos membros de um grupo, acerca de um facto, de uma ideia, um sentimento, um indivíduo... e que condiciona os seus comportamentos ou as suas apreciações. (...) (Casteleiro, 2001: 2493).

Como constatamos, a palavra *mito* por si só contém uma vertente mística: se questionarmos aqueles com quem lidamos diariamente sobre o seu significado, dificilmente nos apontam uma sugestão sem hesitar. Com uma grande carga de abstração, a palavra comporta um sentido ambíguo, mas também plural. Talvez se deva a esta ambiguidade a tendência para encarar o mito como algo longínquo e, como tal, fictício⁵. Como comumente o relacionamos com as sociedades primitivas, temos, contudo, de equacionar um sentido bastante diferente.

Vejamos que um mito fornecia os *modelos* do comportamento humano, logo, para se assumir como exemplar, revestir-se-ia de um cariz credível, real, embora primordial e com personagens sobrenaturais. Mircea Eliade refere justamente que “O mito só fala daquilo que *realmente* aconteceu, daquilo que se manifestou plenamente.”, referindo que “conta uma história sagrada, relata um acontecimento

⁵ Como sublinha Mircea Eliade, vulgarizou-se a sua oposição a *logos*, palavra, acabando por designar algo que “não pode existir realmente” (Eliade, 1986: 9).

que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos «começos»." (Eliade, 1986: 13 e 12).

Na *República*, livros II e III, Platão aborda a questão da educação mais adequada aos guardiões da cidade ideal, inserindo o tema da poesia na discussão sobre a educação a privilegiar. A poesia, da qual Sócrates fala, é justamente representada por mitos ou por histórias sobre deuses, contadas às crianças. Ora Sócrates considera que devem ser na sua maioria rejeitados, por veicularem mentiras e por representarem seres elevados a lutar e a odiar-se, aspetos que suscitariam maus ensinamentos. Em Aristóteles, porém, o mito, enquanto enredo, é o princípio, a alma da tragédia (que constitui a imitação de uma ação), assumindo-se como tal como o mais importante elemento trágico. Estes entendimentos desiguais traduziam já a complexidade que envolve o termo e conceito de mito, a qual permanece até hoje.

Para dar uma resposta mais cabal à falta de consenso em torno do mito, foram surgindo diversas teorias que, não totalmente afastadas, propõe diferentes interpretações do fenómeno.

Encarado como uma alegoria, representaria uma ideia através de uma imagem concreta. Alegoria física ou cósmica pode, no entanto, tomar contornos de alegoria histórica, quando baseada em factos e personagens reais. Mais ligado à intenção moralizante, poderá ser encarado como alegoria moral, religiosa, metafísica, mas também psicológica. Em comum, estas explicações da teoria alegorista apresentam precisamente a transposição do abstrato para o concreto. Também através do símbolo se tentou explicar o fenómeno. Esta teoria simbolista está intimamente ligada à alegorista, mas distingue-se dela pela maior "*naturalidade*" (Antunes, 199-: 947) que a caracteriza: a alegoria impõe o sentido, o símbolo revela-o.

Já a escola de C. G. Jung e Kerényi, por exemplo, encara diversos elementos míticos como símbolos que representarão os arquétipos do inconsciente coletivo. (Ao simbolismo "psicologista" regressaremos ainda.) Outros entenderam o mito apenas como mito e não como veículo, alegoria ou símbolo. Esta teoria (tautegorista), já perscrutável em Platão e noutros autores do mundo antigo, ganha força sobretudo a partir do século XVIII, por meio de vozes ligadas ao positivismo e ao idealismo. No início do século XX, o tautegorismo fenomenologista entende que o

mito comporta uma verdade – expressa pelo rito, pelo gesto que a traduz –, a qual se significa a si mesma sem referências a outras verdades. Entendido como sistema de organização mental pela teoria estruturalista de Lévi-Strauss, interessou também a autores contemporâneos como G. S. Kirk ou W. Burkert que contradizem a teoria anterior. Burkert interpreta-o da seguinte forma:

(...) o mito é um conto tradicional aplicado, com referência secundária a algo de importância colectiva. O mito, diz, não pertence ao reino do inconsciente, mas ao da linguagem. O facto principal não é a sua criação, mas a sua transmissão e preservação. (*apud* Pereira, 1993: 300).

G. S. Kirk, por sua vez, distingue-o do conto popular, que entende como uma forma não fixa, relativa a assuntos “menores”, cujo interesse é mais narrativo e cujas personagens são anónimas. O mito assenta em contextos mais específicos, dando vida a personagens também elas mais concretas que se movem à volta de assuntos profundos.

Se, ainda que longínquo, chega até nós na sua forma mais ou menos original, devemos também pensar na sua difusão, ou seja, nos meios de que se serve para se manter perene, porque a razão da sobrevivência do mito na atualidade deve-se também aos seus meios de representação e de transmissão.

A literatura (veículo privilegiado do mito), definida por Massaud Moisés como “(...) expressão, pela palavra escrita, dos conteúdos da ficção ou imaginação” (*apud* Mendes, 199-: 308) e por João Mendes como “a perfeita encarnação sensível da ideia na palavra significante” (Mendes, 199-:308), reúne a dupla vertente que apontámos ao mito – a da ideia (real ou fictícia) e a da palavra (falada e/ou escrita). Esta característica comum explica, em parte, a importância do intertexto mítico na produção literária, o qual se materializa igualmente por meio de outras formas de comunicação.

Também nas funções de literatura descobrimos razões para este saudável e frutífero entendimento, já que, igualmente neste aspeto, partilham propósitos. Umberto Eco, na introdução da resposta à pergunta “Para que serve este bem imaterial que é a literatura?”, destaca “(...) uma série de funções de que a literatura se reveste para a nossa vida individual e para a vida social” (Eco, 2003: 10). Nesta última expressão, aparentemente pouco importante, encontramos o motivo, talvez

maior, para a simbiose que nos ocupa e que se prende com a função explicativa e moralizante do mito.

A língua, como já o dissemos, é o suporte de ambos e, como salienta Eco, “A literatura em primeiro lugar tem em exercício a língua como património coletivo.” (Eco, 2003: 10), acrescentando que “A língua vai para onde quer mas é sensível às sugestões da literatura.” (Eco, 2003: 11). E nós perguntamos: a que é sensível a literatura? A resposta já a demos para pergunta semelhante: a tudo o que diz respeito ao homem, destinatário e autor das manifestações literárias, ou seja, ao mito. Deste modo, a matéria das criações literárias é em parte recuperada da tradição mitológica para se associar à originalidade criativa do novo autor. O mesmo será afirmar que a passagem dos mitos primitivos à literatura, ou a absorção do mito pela literatura, tornando-o literário, perpetua-o, por um lado, e enriquece-o, por outro, com novos significados.

Pierre Brunel, apoiando-se em Mircea Eliade, enumera três funções do mito: a narrativa (conta uma história), a explicativa (tem natureza etiológica), reveladora (anuncia, revela). Na verdade, o aspeto antropológico e o literário do mito não se excluem, antes se completam. Enquanto história, conta o que aconteceu, mas que ainda acontece. O seu tempo corre, mas circularmente, impedindo o progresso cronológico. Assim, devemos entender o mito como narrativa, saber, História, detendo um valor ético, características que permitem a sua aplicação no plano literário.

O mito pode mesmo transformar-se no elemento primordial da organização do texto literário, mas no plano literário será uma linguagem não forçosamente principal, e até tendencialmente secundária, porque dele o escritor extrairá uma história com a qual se fundirá, relegando-o para segundo plano. Em reação à secundarização do mito, o estudioso suíço Denis de Rougemont, por exemplo, distingue dois momentos “de profanação do mito” – “o nascimento para a literatura e o declínio na subliteratura” (Brunel, 1997: Prefácio xvii), tendo outros autores partilhado desta posição.

Pierre Brunel, por sua vez, revaloriza a literatura, enquanto difusor por excelência dos mitos, enquanto *thesaurus* coletivo, salientando, ao mesmo tempo, a importância interpretativa deste intertexto singular:

Confessemos que a literatura é o verdadeiro conservatório dos mitos. (...) o mito nos chega envolto em literatura e já é, queiramos ou não, literário. Resulta daí que a análise literária encontra o mito em um momento ou em outro. As tentativas recentes de “mitanálise” ou “mitocrítica” mostraram realmente que havia no mito uma voz fecunda para a interpretação dos textos. (Brunel, 1997: XVII).

Da História ou da Antropologia Cultural à Teoria da Literatura, vários saberes não puderam, portanto, alhear-se do mito, cujo estudo partiu dos “temas”. Repare-se que personagens como Medeia, Édipo, Abel e Caim eram considerados temas, uma vez que seriam o veículo para conceitos como a *traição*, o *incesto*, a *oposição entre irmãos*. Raymond Trousson, em *Les Etudes de Thèmes*, de 1965, utiliza justamente o termo *tema* no sentido que hoje atribuímos a *mito* (literário). O mesmo autor, em 1981, denomina a mesma obra de *Thèmes et Mythes*.

Pierre Albouy – para quem “mito literário” corresponderia ao “tema” de Trousson – distinguia “mito literário” de “tema”, pois considerava que o “mito literário” devia acrescentar significado, algo novo aos dados da tradição; caso contrário estaríamos na esfera do “tema”. Pierre Brunel afasta-se, de certa forma, deste entendimento: considera Brunel que *tema* e *mito literário* se relacionam, isto é, o mito pode ilustrar um tema. E, embora o mito literário assente em dados estáveis, “(...) muitas variações são possíveis e são o próprio signo da liberdade, da vida da literatura.” (*apud* Brunel, 1997: XVIII). O mito determina, portanto, a literatura, mas esta progride para lá dele, porque o mito é já literário (e a literatura molda os seus mitos).

Salientemos também que a partir do texto literário se configuraram conhecidos metidos críticos, como a mitocrítica e a mitanálise, que trouxeram os mitos a um domínio até então por explorar e que é o das significações literárias. A este aspeto voltaremos ainda.

Quando pensamos em literatura grega e latina, invade-nos quase sempre a ideia da mitologia. De facto, humanos, mortais, e deuses cruzam-se nos poemas homéricos, mas também na *Eneida* de Virgílio. Mas não só a poesia épica se faz do elemento mítico, que surge igualmente na tragédia, na lírica e na comédia antigas.

Os Romanos, por sua vez, utilizaram o fundo mítico helénico, como também o renovaram (pense-se, por exemplo em Rómulo e Remo).

Contudo, se o sistema da mitologia integrava os códigos do sistema literário clássico sobretudo – do Renascimento ao Neoclassicismo –, sendo a sua presença e significado questionados pela revolucionária poética romântica, perguntamo-nos pelas razões que justificam a sua visível permanência até aos nossos dias. Independentemente das teorias explicativas da natureza e funcionalidade do mito, parece-nos que o mito continua como narrativa indissociável das funções cognitiva e expressiva, isto é, como forma indispensável para o ser humano se pensar a si próprio e ao mundo que o rodeia.

Porém, não é só através das palavras ou da linguagem verbal que se perpetuam os mitos. A pintura, o cinema, a dança, a música também se deixaram influenciar pelo mito ao longo dos séculos. A linguagem mítica tudo contamina e influencia. Contrariamente à literatura, as outras artes que nele se inspiram estabelecem, na maior parte das vezes, uma relação “indireta”: as representações de um qualquer mito são normalmente a representação do mito literário, isto é, do mito filtrado pela literatura. A este propósito, Victor Jabouille fala-nos de uma transmissão estética de duas ordens – pura ou desvirtuada:

Uma estátua, uma pintura, uma peça de cerâmica, um bastão em osso decorado, um pedaço de seda bordada são suficientes para se estabelecer a cadeia de comunicação e de transmissão dos mitos. Esta transmissão estética pode ser pura – relacionada directamente com as versões correntes de um mito – ou desvirtuada – fruto já da influência de uma versão específica, normalmente literária. (Jabouille, 1993: 16).

Deste modo, por detrás ou para além da produção artística não literária, está o conteúdo mitológico do texto literário. Cingindo-nos às artes plásticas, lembremos que o mesmo autor considera que “A perspectiva plástica do mito é, em relação à literária, menos dinâmica, pois, de um modo geral, mantém a representação canónica.” (Jabouille, 1993: 21). O mesmo será dizer que, não abdicando da informação mítica decorrente do intertexto, as artes em geral exploram, mais do que o mito, o mito literário, comprometendo quiçá a representação artística, mas sobrevalorizando o mito que a literatura reinterpreto. Concordamos, portanto,

que será com a literatura que o mito mantém a relação mais privilegiada, não se diminuindo mutuamente, antes se completando: como conhecemos nós os grandes mitos? O que está por detrás de muitas das maiores obras literárias?

2. Permanência e atualidade dos mitos

Em jeito de resposta às questões que se levantaram, podemos afirmar que o intertexto mítico se assume como um poderoso motor literário, mesmo que o texto dele só revele resquícios mais ou menos visíveis. E, mais ainda, do ponto de vista hermenêutico, fornece a matéria da análise intertextual e comparatista que, em literatura, se revela essencial. Por outro lado, deixando de parte, por agora, este aspeto, os mitos devem a sua sobrevivência, também e sobretudo, àquilo “de que são feitos”, isto é, aquilo que eles refletem (mesmo que para isso saiam abaladas algumas das suas características fundamentais: o carácter fundador, a autoria desconhecida e a veracidade).

Umberto Eco, em *Sobre Literatura*, partindo da questão por si formulada (já exposta anteriormente) “Para que serve este bem imaterial que é a literatura?”, diz o seguinte: “(...) nem sou tão idealista ao ponto de pensar que a imensas multidões a que faltam o pão e medicamentos poderá trazer alívio a literatura.” (Eco, 2003: 12). Consabidamente, o homem é, foi e será sempre um animal simbólico; e não vive apenas da satisfação das suas necessidades práticas e imediatas.

Estamos todos de acordo quanto à dificuldade que a literatura (e as ciências sociais, as artes) tem em impor-se, num mundo cada vez mais ávido e apressado. (“Impor” aqui significará apenas “ocupar um lugar”.) Se é verdade que a cultura está cada vez mais ao acesso de muitos e que cada vez se lê mais (e de diferentes formas), verdade é também que as ciências dão respostas mais cabais e imediatas. Sendo a certeza e o tempo duas das maiores procuras do homem moderno, será fácil concluir qual seria o vencedor, se de uma competição se tratasse. Porém, o debate comporta outras variáveis.

Como referimos já, estariam reunidas todas as condições, hoje, para nos sentirmos plenos, esclarecidas quase todas as dúvidas, prolongada a existência, satisfeitos os desejos mais bizarros. No entanto, poucos se dizem felizes ou realiza-

dos ou satisfeitos do ponto de vista de conhecimento de si e do mundo. Se não é paradoxal esta relação que mantemos com a vida, é porque quase todos conhecemos pelo menos um motivo para a angústia que perturba ainda o mundo contemporâneo. Respostas para essa angústia, soluções para essa angústia, existirão, não só fora de nós – fornecidas pela tecnologia, pelo progresso –, mas também dentro de nós, guardadas na nossa memória, veiculadas pela palavra. O citado teorizador Umberto Eco acrescenta:

Mas há uma observação que gostaria de fazer: que esses infelizes que, reunindo-se em bandos sem objectivo, (...) permanecem excluídos do universo do livro e dos lugares onde, através da educação e da discussão, lhes chegariam os reflexos de um mundo de valores que provém de e remete para os livros. (Eco, 2003: 12).

Se falar de literatura é, também, falar do mito pela proximidade que temos vindo a apontar-lhes, perguntamos nós se será possível enquadrar o mito na contemporaneidade, na modernidade, com todos os cenários desfavoráveis que lhes conhecemos (pensemos no caso português, pensemos no caso grego)? Terá hoje o homem tempo e motivação para se procurar no passado e no mito?

No artigo “Pregnância lógica dos mitos: a via original de Lévi-Strauss”, Acílio da Silva Estanqueiro Rocha escreve “O mito, com regime de compromisso do homem na totalidade do real – como consciência original do ser –, preserva uma eterna juventude do mundo.” (Rocha, 1992: 511-512). Não nos afastando desta opinião, entendemos que o mito dá ao Homem a possibilidade de transformar o tempo num tempo novo, enlaçado no passado e, como tal, uno. Em diferentes épocas, o Homem coloca as mesmas questões (a sua origem, a sua finitude, o seu destino) e, assim sendo, o mito fornece ao homem exercícios originais de verdade.

Mesmo assim (e voltando ao caso atual português, em que o desemprego, a precariedade laboral, o acesso à saúde, o estado da justiça e da educação são os problemas mais prementes), podemos perguntar se de facto há hoje espaço para o mito. Consideramos, na verdade, que as questões práticas do dia a dia, as quais se assumem como as fundamentais, não podem ser prontamente solucionadas por este meio *imaterial*. De qualquer modo, entendemos também que, se alguns olharem para estas questões, muitos poderão tirar partido delas, porque o mito faz-se da palavra e a palavra é um poderoso *veículo* significante e expressivo.

Nesta ordem de ideias, José Antunes da Silva refere-se justamente à revalorização do mito que, no nosso entender, pode assumir-se como um excelente aliado do homem contemporâneo e da sua absoluta necessidade gnosiológica de pensar o que o rodeia:

Hoje em dia, no Ocidente, os mitos não têm grande crédito. Porém, talvez por influência das ciências da religião, da antropologia e da psicanálise, estamos a presenciar uma reavaliação dos mitos, dos rituais e símbolos que fazem parte da cultura humana. (Silva, 1992: 567).

Por sua vez, Maria Helena da Rocha Pereira, em *Estudos da História da Cultura Clássica* (Volume I), intitula um capítulo de «O Mito», pela importância de que se reveste o tema quando se fala de Cultura Grega. Depois de lhe explicar a etimologia e os sentidos ao longo dos tempos, salienta também que “(...) o interesse pelo mito é hoje enorme, quer pela multifacetada aplicação literária (muito explorada nos nossos dias), quer pela voga que dele fez a psicanálise e a psicologia analítica (...)”. (Pereira, 1993: 296-297).

Estes dois autores tocam e apontam a razão que a nosso ver permite que o mito resista, neste tempo e na literatura: o mito consente o estabelecimento de elos que *auxiliam* o homem a conhecer-se através dos outros; lendo um texto, o leitor tateia o mito e, encontrando-o na sua funcionalidade eminentemente simbólica, encontra-se a si próprio.

Esta aceitação que parece ser bastante consensual hoje não terá existido sempre, o que significa que a revalorização do mito não aconteceu continuamente do mesmo modo. Em *Mito e Significado*, no capítulo reservado ao “encontro do Mito e da Ciência”, Claude Lévi-Strauss comenta:

(...) tenho a sensação de que a ciência moderna, na sua evolução, não se está a afastar destas matérias perdidas, e que, pelo contrário, tenta cada vez mais reintegrá-las no campo da explicação científica. O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico (...) ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico (...) (Lévi-Strauss, 1978: 17-18).

Gilbert Durand, a propósito da “ressurgência do mito no nosso século” (Durand, 1982: 21) fala-nos de uma “saturação que faz oscilar a visão do mundo e a sensibilidade para o outro lado.” (Durand, 1982: 23) que explica a remitologização operada por nomes como Thomas Mann, Nietzsche, Gustave Maureau, apontados pelo mesmo autor.

O referido G. Durand designa o seu mestre Gaston Bachelard como “o primeiro reconciliador”, afirmando que foi “o primeiro cientista que se apercebeu de que há uma certa ordem metodológica, epistemológica da ciência mas que havia também uma ordem na não-ciência, isto é, do imaginário, quer dizer, da poética.” (Durand, 1982: 44). Precisamente Durand sublinha a possibilidade de tratar “a linguagem do imaginário e do mito como uma linguagem científica e pertinente na ciência do Homem e, em particular, nas ciências do texto”.⁶

A crítica literária que revela o núcleo mítico em todos os seus aspectos compositivos e significados, a narrativa fundamentadora, residente (ou impulsivadora de um texto), insere-se justamente nesta “ciência do texto” e é denominada pelo autor de *mitocrítica*. Sobretudo parte do pressuposto de que algumas estruturas literárias coincidem com estruturas míticas. Romancista e antropólogo, Mircea Eliade compreendeu bem essa “coalescência”, “correspondência” ou “interpenetração” (*apud* Durand, 1982: 67) da literatura *profana* e desse núcleo.

Os horizontes críticos da psicanálise, por outro lado, também souberam tirar partido da análise literária. Sigmund Freud percebeu que uma qualquer obra de arte podia ser estudada como um sonho. E outros psicanalistas fizeram mesmo psicanálise literária e psicanálise da arte, através da análise de obras literárias e produções artísticas. Por sua vez, Charles Mauron chamou a atenção para um “mito pessoal” que se apreenderia em imagens obsidiantes que estruturam a criação literária.

Para se fazer essa análise, seria necessário encontrar os “mitemas”, apreendidos naquilo que se repete claramente. Este método, contudo, não tem de fixar-se apenas no texto literário, pois através do mito podem alcançar-se muitas outras

⁶ Excerto de “A Mitocrítica”, conferência proferida em Lisboa, em Fevereiro de 1981, reunida no volume *Mito, Símbolo e Mitodologia* (Durand, 1982: 65).

metas. A *mitanálise* ocupa-se justamente das implicações antropológicas e sociológicas do fenómeno mítico.

Deste modo, mitocrítica e mitanálise assumem-se precisamente como duas componentes de um método, a que Gilbert Durand chamou *mitodologia*, que põe a nu elementos essenciais para a compreensão do homem e da sociedade, os quais, no nosso ponto de vista, explicam, não só a atualidade do mito, mas sobretudo a utilidade do mito.

A ciência continuará a dar-nos quiçá as melhores respostas; todavia nem tudo pode ser cientificamente estudado e comprovado. Pelo mito, pela arte e pela literatura, porém, muitas situações podem ser observadas, e como tal reavaliadas, porque há experiências do passado que se repetem no presente, com outras personagens, que, no essencial, são idênticas às que as antecederam – intemporalidade do ser humano e das suas experiências. Mas conhecer uma época é muito mais do que conhecer os gestos dos seus homens. Victor Jabouille salienta precisamente um outro elemento também ele relevante:

A materialização do mito na literatura possibilita, principalmente para aquelas culturas cronologicamente distantes e às quais não é possível aplicar técnicas directas de observação e de experimentação, o conhecimento e caracterização de uma época. (Jabouille, 1993: 22).

Aspetos aparentemente secundários de um qualquer mito podem ajudar a reconstruir cenários distantes, impossíveis de conhecer de outra forma, sendo o mito, portanto, um útil documento histórico e social. A permanência do mito residirá, então, na sua natureza significante e plural, possibilitadora de abordagens literárias, artísticas e científicas diversas, mas ao mesmo tempo complementares, apesar do enigma que necessariamente comporta.

3. Do diálogo intertextual à tematização do feminino

Os autores e obras que iremos analisar, naturalmente, não poderão ser lidos fora de uma riquíssima tradição literária e sem que se analisem os meandros dos diálogos intertextuais que evidentemente se estabelecem. No entanto, questões como a da intertextualidade e da estética de receção não foram ainda diretamente

abordadas, embora tudo o que até agora expusemos seja, de algum modo, de natureza intertextual e comparatista. Será então o momento de abordarmos o tema das relações que, ao nível da criação e da receção literária, se estabelecem entre textos.

Desde logo, não se pode escrever ou ler fora de uma *tradição* literária. Um qualquer autor pode encarar a *memória* do sistema literário como autoridade, tentando a imitá-la ou a continuá-la. Pode adaptá-la à sua visão do mundo, ou pode simplesmente afastar-se dessa herança, via que não deixa de a equacionar como referência. O texto verbal tende a dialogar, então, com outros textos, fora dos seus limites sincrónicos, de uma forma mais pacífica e previsível ou de forma inovadora e inesperada.

A este contínuo e fecundante *dialogismo*, apontado por M. Bachtin, e já subjacente nas teorias da imitação de Platão (*República*) e de Aristóteles (*Poética*), chamou Julia Kristeva *intertextualidade*, na década de 60 do séc. XX. Define-a como “cruzamento num texto de enunciados de outros textos” ou “transposição (...) de enunciados anteriores ou sincrónicos” (*apud* Bernardes, 1997: 1208), considerando o “intertexto” o resultado virtual dessa dinâmica.

Ler um texto é, portanto, comungar de experiências vividas por quem o escreve, visitar os lugares para onde nos leva, participar na história dos homens, conhecer personagens ou reencontrá-las, é ler muitos textos num só e ao mesmo tempo. Esta *multiplicidade* que marca o texto verbal resulta justamente da interação, da intertextualidade, que, aquando da sua criação, se estabeleceu.

O dialogismo de M. Bachtin e a equivalente intertextualidade de Julia Kristeva, a que nos referimos, vieram acabar com preconceitos baseados em *hierarquias* de influências e de fontes, tal como veiculado pelo velho metido histórico-literário da *crítica das fontes*. O dinamismo dialógico e intertextual constitui-se assim um método mais adequado para analisar esta dimensão crucial do texto.

Ao mesmo tempo, ultrapassando certo textualismo imanentista, os textos não podem prescindir dos contextos e dos seus autores. Para Bachtin, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior. O texto também não está isolado: insere-se num momento histórico e é marcado pelas condições desse momento, de forma que o entendimento do enunciado depende de uma análise de certos aspetos dos enunciados verbais que se situam fora do campo da arte. O dis-

curso verbal, portanto, não pode ser compreendido independentemente da situação social que o gera. Assim, o modo de existência da linguagem é o dialogismo, pois em cada enunciado convivem várias vozes. Julia Kristeva, fundamentando-se nos estudos de Bachtin, reinterpreta e, de certo modo, reduz a rica e sugestiva conceção de *dialogismo*. Entende o texto como um mosaico de citações, às vezes absorvidas e transformadas, já que os textos se completam através da memória de outros textos, sendo o processo de escrita (e de recepção) resultante do processo de leitura de um *corpus* literário anterior.

Consciente ou inconsciente, explícita ou implícita, perceptível ou imperceptível, a *intertextualidade* é um fenómeno complexo que assume diferentes manifestações e diferentes finalidades. Dentro de qualquer texto, é mantido um diálogo, que o relaciona com outros textos, com o passado, com a vida, com o mundo. A intertextualidade, literária mas também não literária, homo ou heteroautoral, mais do que natural, é inevitável, porque o autor dificilmente se consegue alhear daquilo que é ou foi, daquilo que leu ou daquilo que escreveu. Este *tesouro*, de que a literatura contemporânea não abdica, será depositado no discurso literário de diferentes modos, com diferentes intenções⁷.

Ao abordarmos as questões do mito e da intertextualidade, estamos a entrar no domínio da Literatura Comparada que surgiu da reação aos excessos ideológicos e românticos de nacionalização do fenómeno literário, para assim dar espaço às transformações resultantes do contacto entre autores e obras de diferentes países, de diferentes tempos. Definitivamente, o estudo das relações literárias situa-se para lá das fronteiras políticas das nações; a criação literária é naturalmente supranacional.

A implantação institucional da disciplina de Literatura Comparada dar-se-á na transição do século XIX para o século XX, ocorrendo o seu reconhecimento como campo de estudos verdadeiramente autónomo; o desenvolvimento que se observou ao longo dos tempos acabou por colocar a Literatura Comparada junto da Crítica Literária, da Teoria e da História da Literatura. Os estudos mais recentes de Literatura Comparada centram-se também nos múltiplos cruzamentos da literatu-

⁷ Cf. Sobre a importância da memória ou tradição no funcionamento do sistema literário, bem como sobre a teoria da intertextualidade, cf. Vítor Aguiar e Silva (1986: 258-265 e 624-633).

ra com o cinema, a pintura, a música e com outras artes, saberes e culturas, acentuando-se o seu carácter interdisciplinar.

Falar de Literatura Comparada implica, portanto, abordar diversas questões. A influência, a receção literária, os temas, os motivos e os mitos são alguns exemplos. Com efeito, uma pesquisa mais geral da obra literária conduzirá o investigador a uma análise baseada na receção, podendo, neste aspeto, investigar as influências, as fontes, a fortuna.

Este tipo de estudo permite identificar o contexto da literatura e da obra literária, isto é, os fatores externos (a história social, a corrente estética dominante,...) que condicionam a produção literária. Uma pesquisa mais específica, por oposição, conduz o mesmo investigador ao interior da obra literária, ainda que os fatores que consideramos exteriores dialoguem com outros que designaremos como internos ou intrínsecos. Atentemos, muito brevemente, em alguns tópicos fundamentais.

Neste âmbito, o *tema* será “tudo aquilo que é elemento constitutivo e explicativo do texto literário, elemento que ordena, gera e permite produzir o texto.” (Machado; Pageaux 2001: 116), detendo a função estruturante do próprio texto. O *motivo*, por outro lado, será “tudo aquilo que precisamente não intervém no plano das estruturas, dos princípios organizadores do texto.” (Machado; Pageaux, 2001: 116). O esforço da distinção terminológico-conceptual é sempre meritório, concorrendo para a clareza da análise crítica que se pretende empreender.

Ao contrário dos temas, como sugerido anteriormente, os *mitos* são um elemento distinto nos estudos comparativistas, mas de enorme importância pelas potencialidades de que se reveste ao nível da análise literária:

(...) há histórias, figuras míticas – sobretudo as que herdámos da tradição greco-latina – cuja exemplaridade inspira periodicamente a imaginação poética, a imaginação criadora. Há cenários míticos que são susceptíveis, devido a certas circunstâncias históricas, culturais, e até pessoais, de reactivação poética. O mito pode tornar-se também para o escritor uma explicação possível de si próprio, numa tentativa mais ou menos perfeita de identificação com o mito, ou então motivo de violenta recusa. O mito pode, portanto, funcionar na obra de um escritor como metáfora de uma circunstância existencial. (...) O mito, criação colectiva, é, portanto, também criação individual para o escritor, e nesse sentido o deve interpretar o investigador. (Machado; Pageaux 2001: 129).

Com conexões com o *tema*, porque ambos estruturam o texto, o *mito*⁸ torna o mundo inteligível e organizado, alicerça-se, enquanto história, em sequências narrativas, detendo uma dimensão poética, válida e inaugural. Assim, no entendimento dos autores citados anteriormente, podem distinguir-se quatro planos na definição do mito: o mito narrativa (com uma ação, um enredo, sequências narrativas,...), o mito saber (com explicações e informações), o mito História (com referências temporais, espaciais e sociais), o mito ético (com um sistema de valores).

A reutilização do mito no plano literário, que a citação documenta, deve-se justamente aos planos enunciados anteriormente, aspeto que já abordámos superficialmente neste capítulo.

Regressando a uma abordagem mais genérica de Literatura Comparada, mas apoiando-nos na matéria anteriormente exposta, percebemos que a disciplina se sustenta em conceitos diversificados e evolutivos, ainda em expansão ou construção. Precisamente a ilustrar o carácter progressivo e revisionista da Literatura Comparada, a Introdução de *Floresta Encantada – novos caminhos da literatura comparada*, com organização de Helena Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, refere-nos o seguinte, ao traçar o estado da arte desta área de conhecimento literário:

A Literatura Comparada é um campo internacional de estudos que, tendo já uma longa tradição, mesmo se diferenciada no tempo, no espaço e na cultura, e do ponto de vista das suas formas de institucionalização, do ritmo da sua evolução, das suas correntes e debates dominantes, conhece hoje um processo de mais rápida e intensa internacionalização, uma nítida ampliação e um forte dinamismo. (Buescu *et al.*, 2001: 9).

As noções de *ampliação* e de *dinamismo* interessam-nos sobretudo por explicarem, a nosso ver, o interesse renovado no mito, que antes comentámos na Introdução. De facto, a transversalidade da Literatura Comparada, e mais exatamente do estudo dos mitos, garante a sobrevivência do intertexto mítico num tempo e numa literatura cada vez mais distante dele. Ainda na introdução da referida

⁸ Os mesmos autores apresentam a seguinte definição de mito: “O mito é sempre um cenário mítico, no sentido em que conta sempre uma história. Narra e explica – conta – uma ordem do mundo (*ordo mundi*); mostra como se ordenam as relações do homem com o mundo, dos homens entre si, quer dizer, como se processa a formação dum grupo, duma sociedade. O mito é uma narrativa que dá sentido ao universo.” (Machado; Pageaux, 2001: 125).

obra, sobre as áreas disciplinares de alguns dos ensaios reunidos, refere-se precisamente o seguinte:

Todo este processo de renovação e de constituição de novas áreas disciplinares conduz à reconfiguração disciplinar do campo da Literatura Comparada, ao mesmo tempo que se dilatam as suas fronteiras, e se multiplicam as suas interações com outros campos de estudo, e outras esferas da cultura contemporânea. (Buescu *et al.*, 2001: 11).

Esta ideia de renovação baseada na “cultura contemporânea” levou-nos a olhar com curiosidade para um ensaio em particular, cuja área disciplinar é a da *Identidade – Os Estudos Feministas Revisitados: Finalmente Visíveis* – da autoria de Ana Gabriela Macedo. É também de *identidade* que trata o trabalho que começámos a desenvolver e é essencialmente da identidade feminina que nos ocuparemos, a partir do *corpus* literário apresentado inicialmente.

A leitura deste sugestivo ensaio permite-nos algumas conclusões, e talvez mais importante do que isso, descobrir outros “novos caminhos” interpretativos. Ana Gabriela Macedo enumera duas fases da crítica feminista: na primeira, a crítica ocupou-se dos textos canónicos de autoria masculina para a partir deles se chegar às representações da mulher; numa segunda fase, ocupou-se da *libertação* da escrita feminina. De facto, poder-se-á reconstruir a identidade feminina pela escrita apoiada no mito de duas formas: lendo literatura *masculina*, na qual a mulher se encontra representada, ou lendo literatura *feminina*, na qual a mulher se encontra representada duplamente (personagem e autora).

Se pretendêssemos avaliar o rigor de tais representações, talvez optássemos pela conclusão mais fácil que sugeriria que a segunda via é mais exata, mais próxima dos nossos intuitos de análise. Ora essa conclusão será válida, ou terá sido válida, mas invoquemos a palavra *dinamismo*, mais uma vez: a mulher mudou porque se alargou também o seu lugar na sociedade, transformando-se numa *nova mulher*; a *nova mulher* convive agora com o *novo homem*, partilhando papéis e funções sociais.

Com efeito, a literatura não se desliga desta nova realidade, antes acompanha, e a análise literária que pretendemos validar resulta, portanto, do encontro do novo homem e da nova mulher. Esse encontro desencadeará, a nosso ver, um *novo*

discurso, igualmente justo e rigoroso, feito simultaneamente de novos contextos (de novos elementos externos) e de um intertexto mítico inaugural, os quais – aliados – se interpenetram. O resultado será uma presentificação do mito e, ao mesmo tempo, um retorno da contemporaneidade aos começos (e à sua verdade original), por meio do novo discurso.

Aparentemente, parece impossível falar hoje da mulher sem regressar às origens mítico-literárias das primeiras representações. O mito é então totalmente permeável a um novo discurso, moldado por uma nova situação histórico-sociológica? Sim e não, porque se mantém fiel ao que sempre foi, mas suscetível de interpretações originais e atualizadas. A maleabilidade e riqueza da linguagem mítica permite múltiplas formas de reescrita e de reinterpretação.

Por tudo isto também, facilmente entendemos que as teorias feministas atuais não podem ignorar as possibilidades do mito. Mais do que isso, sabemos que não podemos recusar velhos e novos mitos, já que uns e outros fazem atuar personagens que funcionam como “representações coletivas”, isto é, “padrões de referência” (Macedo; Amaral, 2005: 131). Os velhos mitos são necessariamente relidos a partir do aqui e agora, independentemente de o ponto de vista ser feminino ou masculino – importa analisar como autores de hoje falam da mulher através de um influente modelo mítico, a figuração de Medeia. Na entrada “Mito” do *Dicionário da Crítica Feminista*, encontramos as palavras que se seguem, as quais serão a base do estudo literário do mito que procuraremos fazer:

(...) a desconstrução de determinado mito é extremamente reveladora em termos sociológicos e simbólicos, pois permite-nos avaliar determinadas respostas sociais (...) identificando quais os valores que são reforçados ou aqueles que, pelo contrário, são reprimidos e porquê. (Macedo; Amaral, 2005: 131).

As três obras que analisaremos no nosso estudo elegerão por certo determinados e diferentes valores – e temas, géneros, personagens, acontecimentos, espaços, tempos, informações –, em detrimento de outros, ainda que alicerçados num mito estruturante comum. Portanto, a investigação que se segue tenderá a decifrar, conjuntamente, os aspetos exteriores selecionados por cada autor, isto é, o contexto recriado à volta do mito, assim como a abordagem pessoal do núcleo mítico. Numa palavra, como releem hoje três autores a figura mítica de Medeia?

4. Medeia, figuração intemporal da mulher

Se os estudos feministas e a reflexão sobre o papel da mulher, feitos pela mão de autoras femininas e por certa crítica, são relativamente recentes⁹, o mesmo não se poderá dizer se pensarmos na literatura que, consciente ou inconscientemente, faz ou permite o mesmo estudo sobre o feminino, podendo ser, contudo, objeto de escrita por parte de autores masculinos. Uma coisa é certa, a figuração do feminino é hoje, ao nível da criação e da crítica, um motivo absolutamente central na cultura contemporânea.

Vejamos o caso concreto de Medeia, personagem que ao longo dos séculos foi reutilizada essencialmente por autores masculinos. Somos tentados a dizer que a proliferação da *escrita feminina* e da *escrita no feminino*¹⁰ veio tornar a análise feita na e através da literatura seguramente mais completa. Os mitos e os retratos do passado não foram negados, e continuam a não ser negados, quiçá por facilitarem o conhecimento do Homem, independentemente da natureza e do género dos seus autores e leitores. Neste espírito, Medeia será então uma figuração intemporal, porque se ajusta às visões do tempo em que renasce, ao longo dos séculos, através de pensamentos e de interpretações muitas vezes idênticos, mas também muitas vezes assinalavelmente diferentes.

Como percebemos da fábula mítica, será sobretudo pelo amor a Jasão e pelo assassinato de seus filhos que Medeia é lembrada, estando os outros traços mais conhecidos associadas ao mesmo sentimento e ao mesmo acontecimento: desobediência, revolta, vingança; numa palavra paixão e morte (crime). Ora, consabidamente, Medeia inspirou autores de diferentes épocas, originando variadas repre-

⁹ Será importante recordar as *Novas Cartas Portuguesas* (1972) de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa, no caso da Literatura Portuguesa, ou obras como *Um Quarto Só para Si* (1929) ou *O Segundo Sexo* (1949).

¹⁰ Não nos parece absolutamente relevante aqui a discussão sobre a conceptualização do que se entende por “escrita feminina” ou “escrita no feminino”. Em todo o caso, a propósito da reedição de *A Paixão Segundo Constança H.* (2010) de Maria Teresa Horta, Miguel Real, num artigo do número 1050 do *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (2010), clarifica a distinção entre “escrita feminina” e no “feminino”, associando a primeira designação “a uma vertente da narrativa que evidencia a repressão sobre a mulher por uma sociedade constituída predominantemente por instituições masculinas.” e a segunda a “uma literatura dominada por sentimentos, emoções e paixões, atribuindo uma especial significação aos valores do corpo e, dentro deles, ao erotismo”.

sentações da mesma personagem literária, que antes de o ser, estava já impregnada de uma grande complexidade antropológica e simbólica.

Falar de Medeia é quase sempre, como dissemos, recordar o filicídio, acontecimento supostamente criado pelo trágico Eurípides. Ora a feiticeira de Cólquida (filha de Eetes e neta do Sol, ligada a Circe e a Hécate, e como elas detentora das artes mágicas), presente na lenda dos Argonautas, terá cometido outros horrendos crimes, mas é aquele que se lhe fixou como uma marca distintiva ao longo dos tempos. Mais do que reações ao seu gesto, tem suscitado ao longo dos séculos tentativas de interpretação e até mesmo de compreensão, provocadas pela necessidade de *ordem* ou de lógica sentida pelos homens de todos os tempos.

Por outro lado, pela complexidade que esta figura mítica detém, acabou por inspirar e ser adotada por autores diversos para se fazer representar tal como a conhecemos em Eurípides, Ovídio, Séneca; ou naturalmente adquirindo traços novos e muitas vezes inesperados, atuando em todas as artes, em todos os tempos e em vários lugares. O conteúdo da alocução da Presidente da Comissão Organizadora do colóquio *Medeia no Drama Antigo e Moderno*¹¹, Maria Helena da Rocha Pereira, enfatiza justamente estes surgimentos e ressurgimentos:

Perpassando em muitas histórias e poemas ao longo da Idade Média tardia, irrompe, a partir do Renascimento e até à mais recente actualidade, em dramas, óperas, ballets, romances, poemas líricos, pinturas, esculturas, peças musicais e, por último, em filmes. Ao todo, umas trezentas obras de arte, de que cerca de cem pertencem ao teatro, provenientes de diversos países europeus (com predomínio da França, Itália, Alemanha), da América do Norte e do Sul. (AA. VV., 1991: 28).

Como verificamos, perpassando o tempo, Medeia atravessa também o espaço, cimentando o seu estatuto de mito transtemporal, renovando o seu estatuto de personagem. A conhecida versão de Eurípides – uma das mais adotadas, cremos nós, como texto matricial de outras “versões” ou reescritas, lida com os olhos do presente –, apresenta já contornos políticos, sociais e até feministas (aspeto talvez inusitado, uma vez que o autor foi mesmo considerado misógino): Medeia é a estrangeira, bárbara, a mulher traída e abandonada por Jasão, características que,

¹¹ Realizado em Coimbra, 1991.

avaliadas numa sociedade dita livre e moderna, poderão colocar Medeia numa situação de vítima. Do mesmo modo, o ato criminoso que ela comete tende a ser problematizado e explicado à luz da ciência, mais concretamente à luz da psicologia, sendo comum ler-se a peça euripidiana como um drama psicológico.

Deste modo, talvez pelas possibilidades que oferece, muitos autores desviaram-se do caminho original para, na senda de Eurípides, enveredar por novos trilhos¹²: no século XVIII, Glover faz a Medeia assassina confessar a sua culpa; Klinger, em *Medeia no Cáucaso*, apresenta-nos uma mulher arrependida dos seus crimes que chega mesmo a suicidar-se; Cherubini traz-nos uma Medeia que pondera desistir da vingança contra Dirce ou Creusa; Franz Grillpazer representa Medeia como vítima de Némesis divina; também no século XIX, inspirado por Grillpaze, E. Legouvé coloca a questão no amor materno menosprezado; G. Conrad faz Jasão perdoar Medeia, mortalmente ferida em Atenas. Medeia será também uma princesa negra pela mão do dramaturgo Hans Henny Jahnn; uma princesa indochinesa com H. R. Lenormand e a personagem Oparre, originária da Malásia, ambas vítimas de xenofobia. Será transportada para a África colonial e para a favela brasileira, com a peça *Gota d' Água* do brasileiro Paulo Pontes. Mais recentemente, Brendan Kennely, dramaturgo irlandês, *autoriza* a raiva de Medeia na obra com o mesmo nome, tendo em conta a traição e o abandono de que foi vítima.

Antes de Eurípides, porém, outros contaram e escreveram Medeia. Referenciada nos poemas épicos gregos, por Hesíodo, na *Teogonia*, e por Píndaro, surge desde sempre ligada à lenda dos Argonautas. Ésquilo, Sófocles e Eurípides exploram o mito, mas é a tragédia euripidiana *Medeia* (e outras que se lhe seguiram, como sugerido) que o tornam verdadeiramente popular entre os gregos, tal como os papiros e os vasos documentam. Apolónio de Rodes há-de recuperar a personagem, assim como, na literatura latina, Ênio, Pacúvio, Ácio, Ovídio (em *Medeia*, *Heroides* e *Metamorfoses*), Séneca, Valério Flaco. E Medeia continuará, de uma forma

¹² *Apud* Duarte, Mimoso-Ruiz, “Medéia”, in Brunel, Pierre (org.) (1997), *Dicionário de Mitos Literários*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, pp. 613-619.

irradiadora, a ser a feiticeira possuidora de artes mágicas; e a mulher intensamente apaixonada capaz de matar os próprios filhos.

Na literatura portuguesa em particular, a figura mítica de Medeia está igualmente presente no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, em “Vista do Inferno” de Duarte de Brito; em versos de Francisco de Sá, na “Écloga Andrés”; e nos escritos de Gil Vicente, em *Templo de Apolo – Prólogo – e Auto da Índia*; em Camões (em “ABC em Motos” e *Os Lusíadas*, III, 32); em António José da Silva, na peça *Os Encantos de Medeia*; em António Dinis da Cruz e Silva, no soneto “Jason, cruel Jason, louca sem tino”; em Bocage, em dois idílios e na cantata “Medeia”; ou na canção *Ciúmes* da Marquesa de Alorna¹³.

Entre os autores contemporâneos, merecem destaque: Sophia de Mello Breyner Andresen, em *Dia do Mar e Medeia – Recriação Poética da Tragédia de Eurípidés*); Fiama Hasse Pais Brandão, no romance *Sob o Olhar de Medeia* e na peça “Eu Vi o Epidauro”; Hélia Correia, na obra dramática *Desmesura – Exercício com Medeia*. São alguns nomes femininos que perscrutaram Medeia, tal como a alemã Christa Wolf, com a sua conhecida obra *Medeia – Vozes*; sem esquecer o irlandês Brendan Kennely, em *When Then Is Now – Three Greek Tragedies: The Trojan Women, Medea, Antigone*; e ainda o escritor português Mário Cláudio, na obra *Medeia*, publicada em 2008.

Como explicar este interesse contínuo? As muitas utilizações ou evocações de Medeia poder-nos-iam fazer pensar que este mito, tal como tantos outros, permitiu já todas as abordagens e todas as possibilidades interpretativas e, assim sendo, tenderia a ser ultrapassado. Tudo estaria dito e redito; que haveria de novo a dizer? As obras recentes, em diversas línguas, provam o contrário. Mas a reescrita intertextual da literatura comprova-nos uma e outra vez que é possível dizer de novo o já dito, como realçado na frase aforismática latina – *non nova, sed nove*.

Ao mesmo tempo, o carácter sobrenatural de Medeia poderia do mesmo modo fazer prever um crescente desinteresse pela personagem, o qual a afasta

¹³ As referências que se fazem neste parágrafo baseiam-se no conteúdo do texto “Mito de Medeia na Literatura Portuguesa”, in *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa* (Pereira, 1972:13-35). Este exemplar estudo crítico é por si bem representativo da presença de Medeia na nossa literatura.

ligeiramente dos homens e mulheres reais que povoam a literatura e nos quais os leitores se reveem. No entanto, é justamente a faceta sobrenatural de Medeia que poderá explicar a dimensão dos seus atos, incompreensíveis para muitos. Manuel de Oliveira Pulquério lembra precisamente que "(...) Medeia não é apenas ou fundamentalmente mulher." (Pulquério, 1991: 33), acrescentando que "(...) ela está para além do masculino e do feminino, ao situar-se no domínio do humano e, simultaneamente, no domínio o monstruoso e do sobrenatural." (Pulquério, 1991: 36). Na mesma comunicação¹⁴, o autor refere-se à personagem como "espírito profundamente perturbado" ou "um caso clínico" (Pulquério, 1991: 41), sendo a nosso ver estes aspetos que tornam a sua condição humana tão vincada como a sobrenatural e, conseqüentemente, que explicam o constante *regresso* de Medeia.

Ainda que o próprio Eurípides tenha acautelado a compreensão e a aceitação do ato de Medeia, ao fazer intervir o Sol, que auxilia a assassina, lembrando-nos que não foi um ser totalmente humano, não foi uma mulher totalmente mulher que matou os próprios filhos, casos recentes, reais e similares, veiculados quase diariamente pela comunicação social, fazem-nos ver em Medeia um ser real (faceta também evidente na obra euripídiana), *perturbado*, mas humano. E esta perceção leva-nos a questionar as palavras de Manuel de Oliveira Pulquério que, finalizando a comunicação referenciada, afirma: "Medeia não é modelo de coisa nenhuma. (...) Quando deixaremos, finalmente, de insistir na normalidade de Medeia?" (Pulquério, 1991: 44). A nosso ver Medeia continuará a ser, não um modelo, mas antes um ser invulgar, ou mais vulgar do que seria provável? A sua perenidade e fecundidade residirão justamente aí.

Recuperando os aspetos que se foram enunciando, procederemos nos próximos capítulos à análise da presença do mito de Medeia na contemporaneidade literária portuguesa, através da leitura das três obras mencionadas na Introdução para o nosso selecionado *corpus*, partindo do romance *Sob o Olhar de Medeia* de Fiama Hasse Pais Brandão.

¹⁴ "O Grande Monólogo da *Medeia* de Eurípides" in AA. VV. (1991), *Medeia no drama antigo e moderno: Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.

Capítulo II

Sob o Olhar de Medeia: à sombra do mito

*Eu vi a agricultura: semeavam.
Mulheres cavam desfazem
os mesmos cômoros, abaixam-se sobre a leira,
poisam a semente,
caminham e cantariam
alto se algum silêncio vasto
se formasse ou o criassem
os gestos – a semear.*

*As vinhas são o campo duro
aonde andam. Dobram o flanco – é a poeira, são
os nimbos espessos, as nebulosas.*

*Mulheres que habitam o tempo:
jubilam com a luz
de primavera ou verão (só a suavidade),
dormem debaixo
de águas sendo agrestes, das noites todas.*

*Param, com o tempo, na entrada,
em casas áridas. Assim lançaram ao pó o seu grão,
amam a terra,
assim a morte as prende.*

Fiama Hasse Pais Brandão, *Obra Breve. Poesia Reunida*
[*Germinações – 1.^a (AGRICULTURA)*] (2006)

1. A figura modelar *ausente*

Sob o Olhar de Medeia. Não fosse o título da obra de Fiama Hasse Pais Brandão, publicada pela primeira vez em 1998, ao qual se junta uma passagem¹⁵ de *Viagem dos Argonautas* de Apolónio de Rodes, citada em jeito de epígrafe, teríamos dificuldade em entender a centralidade da personagem mítica na narrativa – a única “relativamente longa”, como nos recorda Gastão Cruz¹⁶. Nunca se fazendo ouvir e raras vezes citada explicitamente, Medeia surgir-nos-á como uma figura sombria no desenvolvimento da ação principal. No entanto, apesar da quase ausência, os dois elementos paratextuais referidos inscrevem a obra, *ab initio*, numa rede de

¹⁵ “«com os seus olhos fascinou o olhar de Talos, o de bronze... e enviou-lhe imagens de morte, no seu furioso êxtase... E ele, apesar de ser de bronze, caiu vencido pela força da feiticeira Medeia».” (Brandão, 2008: 147).

¹⁶ Brandão, 2008: 8 (Nota Explicativa).

referências tradicionais com raízes na memória clássica, que não podemos evidentemente ignorar.

Já alertados, e talvez pela intrigante escassez de referências expressas a Medeia no longo texto de Fiana, a atenção esmera-se na busca de indícios da sua participação nos acontecimentos. É justamente o título que nos estimula a busca, assumindo-se, a nosso ver, como ponto fulcral na reconstrução do romance: encaixado pela preposição “Sob”, que indicia uma circunstância de lugar (quicá com um cariz também causal ou de modo), a expressão empurra o leitor para o interior do texto, lembrando-lhe a interferência de Medeia na ação, provavelmente, sob a forma de autoridade *superior*.

A feiticeira da Cólquida como que vagueia e espreita, sem ser vista, espargindo do alto o seu poder – que nos habituámos a associar-lhe, de acordo com os gestos assassinos testemunhados pelos textos clássicos –, moldando todos aqueles que o seu olhar alcança e, ao mesmo tempo, convocando o leitor para a interpretação do seu papel, num legítimo horizonte de expectativas. Medeia aparece, assim, na escrita de Fiana¹⁷, como figura tutelar, misto de ausente-presente.

Apenas evocada num constante discurso alusivo – condição que porá mesmo em causa o seu estatuto de personagem¹⁸, no sentido mais lato –, e escassas vezes, Medeia como que transfere a partir da sombra as suas próprias características para determinadas personagens, através do seu olhar – o mesmo com que dominou o gigante Talos, como a epígrafe atesta. E, deste modo, silenciosamente, duplica-as à sua imagem e, por consequência, influencia-lhes a atuação. Marta e

¹⁷ A figura mítica de Medeia surgira anteriormente na produção literária de Fiana. Ália Rosa C. Rodrigues refere-se e documenta a reescrita da figura mítica por parte da autora: “F. H. P. Brandão, poetisa, ensaísta e escritora portuguesa da segunda metade do séc. XX, reescreveu, por duas vezes, o mito de Medeia, reinventando essa figura com base no modelo euripídico, eterno espelho com múltiplos reflexos. A sua primeira obra dedicada a este mito, a peça *Eu Vi o Epidauro* (1985), produz imagens do infanticídio de Medeia como personagem euripídica, enquanto que na segunda, o romance *Sob o Olhar de Medeia* (1998), reconhecemos a Medeia maga, capaz de matar o gigante Talos com a faísca do olhar. Duas perspectivas, duas Medeias que provam a vitalidade deste modelo dramático.” (Rodrigues, 2008: 411).

¹⁸ A este propósito, João Amadeu Silva afirma o seguinte: “(...) nem Medeia nem qualquer outra personagem mítica tem, na narrativa de Fiana, o estatuto de personagem, assumem-se antes, como alusões enquadradas nas actividades do quotidiano da protagonista e as suas referências decorrem dos conhecimentos que esta vai adquirindo na escola.” (Silva, 2012: 536).

Lázaro são, segundo a nossa interpretação, exemplares nesse aspeto. Por outro lado, em virtude da máxima autoridade que possui no romance, transfigura outras personagens em figuras a si ligadas nas narrativas onde atuou, como se se desse um retorno ao passado dos textos, por intermédio da diegese e por intermédio da condição mítica que possui. A participação da Ama, do pai Eetes, de Jasão (não evidente, mas admissível) far-se-á, assim, de acordo com este processo de *contágio* pelo olhar cimeiro e onnipotente de Medeia¹⁹.

Na realidade, encontrámos no texto pelo menos as duas facetas da Medeia clássica a que nos referimos no capítulo I, ao citar Manuel de Oliveira Pulquério: o ser humanizado, com o seu drama pessoal; o ser demoníaco e sobrenatural. A nosso ver, Marta e o filho do Caseiro (chamemos-lhe assim, para já) *substituem-na*, caminhando, porém, em direções diversas, unificadas pelo mesmo tronco comum – a Quinta, primeiro espaço de atuação. Ambos podem, portanto, ser lidos como máscaras de Medeia, na medida em que incorporam, separadamente, duas faces do mesmo mito. Assim, ao longo da caminhada que se faz nas linhas do romance, as personagens absorvem traços marcantes da maga²⁰, assumindo-os gradualmente como seus. Conseguimos, de facto, reconhecer no texto, na figura de Marta, a jovem retratada por Apolónio de Rodes, em *A Argonáutica*²¹:

(...) Medeia andava de sala em sala, à procura da irmã (...) embora normalmente ela não passasse lá o seu tempo, mas sim, todo o dia, atarefada, no templo de Hécate, de quem era sacerdotisa. (Rodes, 1989: 98).

Medeia, residente ainda na terra de seu pai, prefere a natureza e o templo de Hécate ao palácio, ostentando um já claro sinal de emancipação face à normalidade, se pensarmos nas suas mãe e irmã. Marta assemelha-se à jovem princesa e

¹⁹ Lembremos, a este propósito, que Medeia é sacerdotisa de Hécate que se faz representar com três corpos ou três cabeças, detendo o poder de olhar para três direções ao mesmo tempo.

²⁰ No capítulo inicial, ponto 4 (“Medeia, figuração intemporal da mulher”), mencionámos os seguintes elementos aquando da usual caracterização de Medeia: amor, assassinato, desobediência, revolta, vingança. Além destes, surgirão, neste capítulo, outros tópicos igualmente relevantes.

²¹ Cf. Rodes, Apolónio de (1989), *A argonáutica* (tradução de Fernanda Pinto Rodrigues), Mem Martins, Publicações Europa-América.

parece imitar os seus comportamentos: esgueira-se da casa grande, para se entregar às tarefas da Quinta, templo do Caseiro, seu Mestre (tal como Hécate relativamente a Medeia), participando nelas através dos seus ensinamentos: “(...) passou a esforçar-se por se levantar cedo e correr para o exterior, para junto do Caseiro (...)” (Brandão, 2008: 192); “Marta pegou, de novo, na mão do seu guia no reino da Natureza e saltitou a seu lado, de regresso à Quinta, onde os esperava, tal como haviam combinado, a apanha das nêspersas (...)” (Brandão, 2008:193); “(...) o Caseiro chamou Marta para ver as ameixieiras carregadas de ameixas já rosadas. Teriam, pois, de colhê-las em breve.” (Brandão, 2008: 201). A entrega à vida natural e à agricultura que as citações relatam é a primeira manifestação de amor por parte de Marta e, ao mesmo tempo, um prenúncio de uma abnegação desobediente (o pai não apoia os trabalhos na quinta), observável no futuro da jovem.

Por outro lado, as angústias e os medos da princesa parecem-nos ser também os de Marta, que “Ofegante, em lágrimas, correu para o Colégio, pensando trazer consigo Jesus e mais algumas crianças, um grupo que pudesse fazer frente aos lenhadores e impedir o corte do pinheiro mais belo (...)” (Brandão, 2008: 181). Medeia temera, do mesmo modo, a morte do argonauta mais belo²², chorando a sua possível perda:

Tinha medo que os touros ou Eetes, com as suas próprias mãos, pudessem matá-lo; e chorava-o como alguém já morto. O pesar de tudo isso avassalava-a; uma lágrima redonda escorreu-lhe pela face; e chorando docemente deu voz à sua angústia (...) (Rodes, 1989: 104).

Reparemos que a independência ou emancipação a que nos referimos anteriormente, ilustrando a dedicação de Medeia ao mundo natural e a Hécate, não anulam uma faceta emocional. De igual modo, Marta acusa um carácter prático e determinado, como constatámos já, que se conjuga com a fragilidade de criança.

²² “Quando o grupo saía do salão, a beleza e o encanto de Jasão distinguiam-no de todos os outros; (...)”(Rodes, 1989: 104).

Também no escuro da noite e no interior do quarto, a aproximação a Medeia²³ se realiza, pela partilha de pesadelos inquietantes, numa iniciação ao terror:

Entretanto, a donzela estava deitada na sua cama, profundamente adormecida, esquecidos todos os cuidados. Mas não por muito tempo. Atormentaram-na sonhos, sonhos enganosos, os pesadelos de uma alma angustiada. (...)

Sentou-se, tremendo de medo, e percorreu as paredes do quarto com o olhar. Lenta e penosamente, regressara à realidade. Depois, cheia de autocompaixão, chorara e dera ao terror que o seu pesadelo engendrara (...) (Rodes, 1989: 109).

(...) a noite era baixa e negra, sem afectos, tantas vezes ocupada pela outra realidade cruel dos sonhos. Sonhos de quedas, de fugas, de imersão no mar, com as figuras humanas desmedidas, as vozes estridentíssimas. Os sonhos eram a primeira nascente do terror. (Brandão, 2008: 157).

Como quem herda o ensinamento do terror, Marta experimenta a angústia das sombras, revelando-se mais uma vez um reflexo da própria Medeia. Se Hécate iniciara Medeia, Medeia inicia Marta, num ritual feito com o olhar. Em resumo, Marta, a jovem que vive em harmonia com a Natureza, a quem se entregava e dedicava em virtude dos ensinamentos do Caseiro, capaz de sofrer, angustiada quando presa no seu quarto de sombras, palco de pesadelos, como que interpreta o papel Medeia, enquanto esta atua, ao mesmo tempo, num outro sentido²⁴...

No texto de Apolónio citado anteriormente, mas talvez mais nas versões de Eurípidés²⁵ e de Séneca²⁶ e nos textos *Metamorfoses e Heroidas* de Ovídio²⁷, vis-

²³ Segundo a mitologia, Hécate (iniciadora de Medeia e cujo nome significará “a distante e/ou “todo o poder”), ligada ao mundo das sombras, enviava aos humanos os terrores noturnos e as aparições de fantasmas.

²⁴ Aludindo novamente Hécate, recordamos que as suas três faces simbolizam a virgem, a mãe e a senhora.

²⁵ Eurípidés (1996), *Medeia* (introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), Coimbra, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

²⁶ Séneca (2010), *Medeia* (introdução, tradução e notas de Ricardo Duarte), Lisboa, Sá da Costa.

²⁷ Ovídio (2007), *Metamorfoses* (Tradução de Paulo Farmhouse Alberto), Lisboa, Livros Cotovia; e ainda Ovídio, (1986), *Heroidas* (Tradução de Francisca Moya Del Baño), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

lumbramos a mulher com inclinação para o mal, capaz de destruir e de matar. Não revemos Marta nesta Medeia, mas somos capazes de, quase sem dar por isso, associá-la ao jovem rapaz, de idade semelhante à de Marta, criado no mesmo espaço, filho do Caseiro. Observemos:

O vulto que se encobria atrás das árvores podia ter fugido para sempre, era o melhor que viria a acontecer, pensou, perder-se no encalço dos animais perdidos. (...) Lázaro, que soltara as ovelhas, fizera-o com uma soberania natural, um poder maligno, sobre os animais e as plantas. (Brandão, 2008: 154).

Sabemos que os ensinamentos de feitiçaria colhidos de Hécate conferem a Medeia um “poder maligno”, já que os utiliza quase sempre com fins destrutivos. Pensemos nas mortes de Absirto, de Pélias, de Creonte e de Glauce²⁸, que são aniquilados com “soberania natural”. Sabemos também que, com um gesto inimaginável, Medeia acabará por condenar à morte cada filho indefeso. Este quadro, que marcará para sempre a personagem, é-nos descrito por Eurípides (mas também por Séneca e por Ovídio, explicitamente nas *Metamorfoses* e implicitamente nas *Heroides*). No texto euripídiano, por exemplo, sobressai a vulnerabilidade dos jovens, a fazer lembrar as vítimas de Lázaro perante uma vingança gratuita:

1.º Filho
Ai, que farei? P’ra onde fugir à mãe?

2.º Filho
Não sei, querido irmão, perdidos estamos.

Coro
Entramos?
Salvemos do crime
estas crianças.

1.º Filho
Sim, pelos deuses, salvai-nos, precisamos.

²⁸ O irmão de Medeia, Absirto, é por si raptado, morto e despedaçado. As filhas de Pélias esquartejam o pai e colocam-no num caldeirão, na tentativa de o rejuvenescer, a mando de Medeia, que cortara aos bocados um carneiro velho, transformando-o num jovem cordeiro, depois de o mergulhar em água a ferver com ervas mágicas. Creonte, rei de Corinto, oferece a filha a Jasão, suscitando a ira e a vingança de Medeia. Morre, juntamente com a filha, envolto em fogo. Filha de Creonte, rei de Corinto, também designada por Creúsa, Glauce morre ao receber de Medeia presentes envenenados.

2.º Filho

Como a ponta da espada já está perto! (Eurípides, 1996: 79).

(...) Lázaro vigiava também, com malícia, as coelhas. Quando ninguém estava próximo, rondava a coelheira e, num ápice, metia a mão no tufo de pêlos, onde se escondia a ninhada, e trazia no punho fechado um pequeno láparo. O corpo mole da pequena criatura crispava-se, estremecia de frio, contorcia-se sem tino, sem perceber que era um contacto maléfico e não o corpo da mãe. Lázaro olhava-o, apertava-o sem pena, e voltava a colocá-lo na cama de pêlos. Sabia já que o pequeno animal ficava condenado à morte, depois de estar na sua mão. (...) (Brandão, 2008: 167).

Com a mesma mão assassina, fora cometido o infanticídio, repetido na obra de Fiama, através da força do mito. E uma Medeia cruel e fria, que apaga a faceta de menina e distorce o papel de mãe, intromete-se na ação, lado a lado, com a outra.

Como sugerimos anteriormente, as restantes personagens próximas de Marta e de Lázaro, não sendo imagens imediatas de Medeia, são também marcadas pela sua *presença*, surgindo no novo texto como representações de personagens do enredo mítico clássico. Dando força aos protótipos de Medeia, por de certo modo reconstituírem sequências narrativas míticas, desvendam ora a diversidade de Medeia-Marta ora modelos de atuação, confirmando a função exemplar e ética do mito. Os espaços apresentam, de igual modo, marcas de cenários distantes, como se uma força superior reconstruísse os elementos da narrativa, facilitando o processo de transfiguração pelo olhar, enquanto a ação se desloca para o tempo e para o lugar das origens. Começamos pela singularidade das *dramatis personae*.

Se aceitarmos que Medeia se faz representar através de Marta e de Lázaro, ainda que veladamente, somos tentados a procurar Jasão. Não encontramos uma personagem que possamos associar prontamente ao *objeto* da paixão, mas descobrimos multiplicações do argonauta nas diversas paixões de Marta – a natureza e os animais, os jovens companheiros, o professor, o médico. Surgidos no texto sobretudo para revelar a intensidade da vivência do amor por parte de Marta, estes elementos ou pessoas traduzem a dedicação, a entrega, a paixão (que em Medeia se revelam essencialmente por meio de Jasão):

Mais tarde pensou: Paixão por vários homens e coisas, por ele, médico de palavras terapêuticas, pelo heróico e desaparecido

Jesus, por Tiago, o que pregava boa vontade e paz entre os jovens seguidores, pelo mestre que lhes lia textos para os iniciar na gnose do mundo humano, e por Lucas, o pobre de sorriso confiante e actos generosos. Quanto às coisas, amo-as apaixonadamente, pensou, sobretudo as coisas diárias e os muitos frutos da Natureza. (Brandão, 2008: 273).

Ainda que “imaginosamente obsessivo” (Brandão, 2008: 268), na adolescência, Marta representa um sentimento plural, mais equilibrado, o qual evoluirá para um amor social, como veremos, distinguindo-se do sentimento singular e irracional que leva Medeia ao excesso.

Para o maior equilíbrio da vivência amorosa, terá contribuído a ligação ao Caseiro. Seu guia, Manuel (que já comparámos a Hécate, mas que poderemos associar à Ama senequiana) possui o estoicismo que faltou a Medeia, transmitindo-o a Marta, desde os primeiros anos, através de uma lição de harmonia tranquila com a Natureza.

O Caseiro, um estóico rude, conhecia o mundo quase sem diferenças. A sua força era a aceitação. Com um timbre muito grave e firme, a todo o momento chamava Marta, quando percorriam juntos a Quinta e os campos. Marta, serena, caminhava detrás. (Brandão, 2008: 155).

Neste contexto, parece-nos importante citar as palavras de Ricardo Duarte, que reforçam a identificação do Caseiro com a Ama, opondo, ao mesmo tempo, Marta a uma Medeia desassossegada:

Concretizemos com o caso de Medeia. Foi a falsa convicção de que só ao lado de Jasão poderia ser feliz que a animou no ror de assassínios que cometeu desde que deixou a casa de seu pai até ao funesto desenlace do filicídio, já em Corinto. Tivesse ela desfeito os falsos juízos em que laborava e muito mais cedo teria ido ao encontro de um apaziguamento genuíno.

.....
É esta a base da fórmula estóica da vida em conformidade com a natureza, cristalizada na expressão latina *naturam sequi*, aquela que deve ser a aspiração máxima do Homem. O que o consegue fazer é sábio e atinge o bem supremo, a *uita beata*.

A demanda da virtude constitui, deste modo, o objectivo de vida de todo o *sapiens* estóico. Sábio é aquele para quem nenhuma dor é insuportável e a quem nenhuma alegria o vem

desassossegar. Muito longe deste ideal está a Medeia senequiana (...)

.....
A Ama é conselheira, filósofa, modelo de *bona mens*, voz da prudência e da reflexão. Ela enuncia os preceitos por que se deve guiar a essência do comportamento humano, especialmente o da mulher: silêncio, resignação ante o poder, serenidade. (Séneca, 2010: 14-17).

Através da Ama, ressurgida no Caseiro, Medeia evolui, apazigua-se, conforma-se, atuando como Marta, isto é, a essência do Caseiro marca a essência de Marta, o qual, como a descrição anterior documenta, substitui a personagem Ama e, como tal, condiciona a própria jovem.

Com uma atitude diferente da do Caseiro, surge na narrativa a Voz, o pai de Marta. Autoritário, frio e distante, transforma a filha em sua oponente, lembrando-nos Eetes, o rei da Cólquida preterido por Jasão. Pierre Grimal menciona justamente a oposição da princesa a seu pai, mesmo antes da chegada dos argonautas.

Uma tradição tardia, referida por Diodoro, diz-nos que Medeia era, de facto, uma princesa cheia de humanidade, que se opunha frontalmente à política de seu pai, que consistia em matar todos os estrangeiros que chegassem ao país. Irritado com esta surda oposição, Eetes encarcerou-a numa prisão, da qual ela não teve qualquer dificuldade em fugir. (Grimal, 2009: 293).

A mesma oposição, quase sempre provocada pelo refúgio de Marta na Natureza, encontramos-la em *Sob o Olhar de Medeia*, que de igual modo dá conta da obstinação e da revolta da jovem, a lembrar Medeia no confronto com o pai.

Um dia, na manhã, o Caseiro saiu da sua pequena casa, num dos cantos da Quinta, sombria. Marta disse: bom-dia. Respondeu: Menina. Marta esperou. Ele disse: Menina, o seu pai não quer que a Menina saia da Quinta com as ovelhas. Agora tem de dormir mais, que está na escola. (...) Marta grita: sou eu que ajudo com as ovelhas. Sou eu. Para o colégio vou depois. Dá tempo. E de súbito, a voz, por trás, troou: do Tempo sei eu. Quem decide como repartir o Tempo sou eu. As horas sou eu que as divido. E a Voz tinha eco, de repente, sobre as árvores e o jardim. Marta pensou: eu vou. (Brandão, 2008: 151).

O pai, que pretende assumir-se como dono do tempo e do espaço, envolve Marta numa contenda da qual a filha detém já as reminiscências transmitidas pelo mito iniciático e tutelar de Medeia. Como tal, a *fuga* repete-se.

Para o retorno ao espaço e ao tempo inaugural e, ao mesmo tempo, para a verosimilhança do enredo, contribui ainda a quinta (de onde Marta partirá mais tarde), em muito semelhante à terra de Medeia. Este lugar (a quinta de Carcavelos²⁹, se quisermos, ou simplesmente a Quinta) é sobretudo um espaço de harmonia e de aprendizagem para Marta criança e adolescente. Sem designação clara, poder-se-ia chamar Cólquida, pela proximidade do mar, pelas árvores e pelos frutos, pelas ovelhas, por Marta-Medeia.

Quando à tarde foi para o Colégio, levava oculta na pasta uma pequena parte do velo sujo das ovelhas. No fim da aula, pô-lo na mesa do professor, e poderia ter dito: é o velo da pobreza que vai transformar-se em ouro. O mestre-argonauta, agora, disse: é o velo que ainda não é, mas será de ouro. (Brandão, 2008: 201).

De olhar o laranjal e da ideia de tempo, lembrou-se dos pomares da Cólquida, a antiga, no mar Negro, pomares sem tempo, para serem atravessados no futuro por quem, como os Argonautas, busque a salvação, para a trazer aos outros, os desfavorecidos, os abandonados. (Brandão, 2008: 218).

A não nomeação do lugar onde se move a jovem Marta contribui, a nosso ver, para a concretização do retorno que se vem insinuando, realizado através de uma transfiguração das personagens e dos lugares, vivida pela protagonista e porventura pela própria autora. Mencionando esta identificação circunstancial e mesmo biográfica, Júlio Conrado no ensaio “Em Carcavelos, com Fiama”³⁰ refere o seguinte:

Poderá então falar-se, lendo o romance de Fiama, de um lugar sem nome, paradisíaco, de flora variada, exuberante, onde elementares saberes de cultivo e artes ancestrais de pastoreio combinam com a proximidade do mar e com as inclemências ou as

²⁹ Curiosamente, Fiama cresceu numa quinta em Carcavelos, onde frequentou o colégio St. Julian's School.

³⁰ Comunicação apresentada na Convenção dos Críticos Literários de Ripi, Itália, em 25 de Novembro de 2002.

amenidades climatéricas na constituição do palco sobre o qual as vidas de Marta e de Fiana são representadas em harmonia plena com a Natureza. (Conrado, 2002: s. p.).

O mito de Medeia condiciona, portanto, não só a composição das personagens, como a construção do espaço. Figura central, abrirá as portas a outros mitos que se aproximaram do texto quase sem darmos conta, para completar o mito fundador. De facto, Medeia não é a única personagem mítica na história. Irrupendo pela literatura grega, mas também pela cultura hebraica, o texto estabelece um constante diálogo com os mitos³¹ (cujo interlocutor principal será a referida Medeia), resultante numa repetição de ações inaugurais. Reforçando esta ideia, o texto clarifica que “Talvez as crianças nasçam dos nomes, os atos surjam das histórias dos outros actos. Os textos antigos, na sequência de todos os textos, agem de novo, repetem-se, tornam o sagrado atual e agente, reencarnam.” (Brandão, 2008: 178). Na realidade, integrados no texto, complementam a função do mito de Medeia, compensando-o, ao apresentar caminhos já percorridos, ao desvendar valores intemporais.

Centremo-nos em Jesus, Lucas, Tiago, Maria e Lázaro. Este outro Jesus é um dos companheiros de escola de Marta. Num ato de amor partilhado, tenta salvar um pequeno pássaro, oferecido a Marta, escondendo-o no pinhal, com a conivência da companheira. Aquando do corte do pinheiro mais belo, refúgio do pardal, o rapaz sacrifica a sua própria vida pela salvação do pássaro, qual Jesus Cristo. Este episódio e a recordação da “imagem de Jesus caído sobre o lenho” trouxeram a Marta “simultaneamente angústia e fragilidade, sem imaginar o futuro, pensando

³¹ João Amadeu Silva salienta este aspeto, da densa tessitura intertextual da obra de Fiana, referindo o seguinte: “A aproximação de *Sob o Olhar de Medeia* à cultura grega, à cultura hebraica (com referências ao Novo Testamento) e à cultura popular, centra-se no mundo dos mitos, como forma de entender um sentido mais profundo do quotidiano e uma relação mais intensa com a Natureza. Nos tempos que vivemos, impõe-se o reconhecimento e a solidez de uma cultura e suas raízes para que não se esbata a identidade matricial e se reconheçam ainda os fundamentos da nossa existência. O caldo multicultural em que vive exige um banho na profundidade do passado, de forma a encontrarmos as mais profundas raízes que nos aproximam e nos distinguem. Nessa perspectiva, os mitos representam a assimilação compreensiva, à custa da força transformadora do olhar de Medeia, aglutinadora e repositora de valores.” (Silva, 2010: 122).

que a dádiva e o sacrifício teriam de ser seguidos como exemplo.” (Brandão, 2008: 196). E assim aconteceu:

Foi o início do seu apostolado relativo à dádiva, pronta a transformar este princípio, vivido entre vizinhança e amigos, num princípio entre nações. (...)

Ao olhar aquelas ameixeiras cheias de frutos, uma riqueza espontânea ou apenas produzida por gestos simples, Marta começou a idealizar um mundo em que os bens da terra, como se fossem narrados num Evangelho ou mensagem, ficassem ao dispor de todos os homens. (Brandão, 2008: 203).

Podemos então dizer que Marta-Medeia se faz representar também através de Jesus, ou seja, Marta adquire de Jesus a lição e, como tal, nascem nela novos traços – a dádiva e o sacrifício (negados por Medeia relativamente ao filhos, por exemplo).

As personagens *reavivadas* pelo texto continuam a aparecer na narrativa, para dessas aparições, tal como Marta, recolhermos nós ensinamentos perenes. Certa vez, deslumbrada pelo fogo, Marta assiste a um incêndio provocado por um grupo de rapazes. Enquanto a palha arde, as crianças fogem do seu erro. Uma delas, porém, deixa-se ficar, com um pau na mão, assumindo a sua culpa, tentando remediar a sua falta. É Lucas, que mais tarde afirmará a Marta: “Quero escrever livros.” (Brandão, 2008: 226), como o evangelista.

A malícia das crianças atizara o fogo, mas a abnegação de uma delas redimira-as. O mal, o perdão e o sacrifício preocupavam, nessa idade, Marta. Depois do sofrimento de Jesus, reconheceu a paixão da criança, que fora sozinha da maldade até à penitência.

(...)

Marta estava emocionada pelo duplo ensinamento que recebera: o esplendor do fogo, no seu som e nas suas cores luminosas, e a coragem do arrependimento antes do perdão. (Brandão, 2008: 206 e 207).

A coragem do arrependimento (que faltou à Medeia euripidiana, por exemplo) aprende-a Marta-Medeia com Lucas, na lição de abnegação colhida deste episódio.

Companheiro de Jesus e de Marta, Tiago é apelidado de “o fiel” (Brandão, 2008: 225) ou “o que pregava boa vontade e paz entre os jovens seguidores” (Brandão, 2008: 273), lembrando-nos o apóstolo e a sua proximidade em relação a

Jesus. Após a morte do amigo comum, acompanhará Marta, mesmo depois da adolescência, a qual, pela sua mão, será conduzida à “paixão social”, influenciada também pela “lembrança de Jesus” e pelo “altruísmo de Lucas” (Brandão, 2008: 278). Mais uma vez, a nova personagem convocada leva Marta para lá de Medeia, incapaz esta de uma paixão plural.

Maria é a companheira próxima de Marta, trazendo-nos à memória a irmã de Lázaro e de Marta do Evangelho de S. Lucas. Presente nas idas à praia, na alegria do verão, é a ouvinte das histórias contadas por Marta, a ajudante na rega, o apoio na morte. Irmãs sem o serem, ensinam ao leitor a fraternidade, a partilha de conhecimento, a cooperação, o companheirismo e a retribuição, que perdurarão para lá da infância e da adolescência:

Parou à beira da água, e desejou que outra criança viesse agitar a espuma, a seus pés. E, vinda deste seu desejo, a filha do banheiro, a Maria, postou-se a seu lado, a saltitar no recuo da espuma. (Brandão, 2008: 231).

(...) Marta e Maria falam continuamente. Marta: vou contar-te a história dos Argonautas, que aprendi este ano. (...) Vamos para o meu quarto, que eu conto-te. (Brandão, 2008: 234).

Procuram a Marta, que já não viam desde o Verão. (...) Então, diz Maria, o barco de Jasão? (Brandão, 2008: 241).

Na ausência do Caseiro, em dias de Novembro soalheiro, Marta tentava, com paciência e esmero, regar sozinha um talhão semeado, quando viu que não dava vazão, que, por rápida que fosse, sempre a água se acumulava nuns sítios e noutros escasseava. Sentiu alívio, quando viu que o Lucas a olhava por cima do portão, e ouviu a voz fina de Maria chamar: Marta. (Brandão, 2008: 244).

Na morte, da avó primeiro, do banheiro e da mãe de Marta depois, apoiam-se mutuamente, como duas irmãs em sofrimento igual:

Pegaram na mão da Avó, que caiu sem força própria. Marta, aflita, sem atender aos inusitados apelos da mãe, correu pela casa fora, pela Quinta, em direcção à praia, para chamar a Maria, com quem partilhava terrores e esperanças. (Brandão, 2008: 274).

Já perto, ouvem: o teu pai caiu, tombou no chão de repente. (...) ainda lhe deu tempo para agarrar a mão de Maria e entrarem na barraca os três juntos, de mão dada. (...) para partilhar com a Maria e o Lucas o dorido caminho do cemitério, iria também, embora fosse a primeira vez que seguiria o caminho terrestre de um morto. (Brandão, 2008: 279 e 280).

Estão ali consigo, no quarto pouco revisitado e nunca esquecido, a Maria e o Lucas. (Brandão, 2008: 285 e 286).

Vejamos que Medeia rejeitou a orientação da Ama, aquando do filicídio, isolando-se perante os outros. Para além do seu barbarismo, terá contribuído para o isolamento uma obstinação impeditiva de qualquer irmandade.

As duas personagens femininas do texto de Fiana, num diálogo com o Evangelho de S. Lucas³², espelham como vimos as imagens de Marta e de Maria, irmãs de Lázaro da Betânia. Por sua vez, Lázaro, a criança rebelde – que apelidámos de o filho do Caseiro – ou o homem doente, apresenta-se como uma recriação das figuras bíblicas de Lázaro de Betânia³³ e de Lázaro, o leproso³⁴, sobretudo. A personagem duplicada da Medeia malévola será punida no final (assim como Medeia o foi, quase irremediavelmente, através do tempo), revelando ao leitor um outro caminho a percorrer.

(...) o Lázaro era o filho do nosso Caseiro. Uma criança terrível, insubordinada e quase perversa. E eu, na infância e na adolescência, pensava que os nomes destinavam os seres, animados e inanimados. Ele seria leproso, um dia, como punição final. (...) E, ao fim e ao cabo, ele está agora no hospital, mais novo do que eu, com a sífilis, uma das pestes deste século. (Brandão, 2008: 335).

Oponente de Marta na infância, será por ela acompanhado, mais tarde, na doença e na morte, num complacente exemplo de reconciliação.

Pela manhã, Marta e Tiago tinham ido buscar o Lázaro à Quinta, para o levarem ao hospital (...) Lázaro, em surdina: não precisava, não precisava de ir. Marta: não queres mudar de vida? Vais ter quem trate de ti. Depois voltas, acrescenta, sempre por amor à vida, o que leva Tiago a apertar-lhe comovido a mão, lado a lado, confiando também na regeneração natural, mas mais duvidoso, diante da doença concreta e da miséria física de Lázaro, um nome de sofrimento, como dizia Marta, outrora. (Brandão, 2008: 331).

³² Lc 10, 38-42.

³³ Jo 11, 1-45.

³⁴ Lc 16, 16,19-31.

Cabe-nos agora perceber o fundamento desta conjugação³⁵, ou *convergência multicultural*³⁶, que torna o romance particularmente original, mas também de leitura complexa.

A nosso ver, e adotando a análise de Fialho e de João Amadeu Silva (explorada antes na nota 31), o efeito desta convergência – conduzida, na nossa opinião, pelo mito de Medeia – é sobretudo simbólica e iniciática:

A alma humana é chamada a percorrer o caminho até à pacificação de aparentes contrários, uma vez amadurecida para um percurso gnóstico, da Luz para as trevas e de novo para a Luz – percurso, como já se percebeu, não isento de dor, até à beatitude da vida renovada, do encontro pleno. Nesse percurso se geram as afinidades dos caminhantes, nele nasce o forte sentimento de aliança e solidariedade. (Fialho, 2011: 160).

Fatalmente capturadas por outras de nome igual, as personagens foram portanto chamadas ao texto para com Medeia conduzirem Marta e nos conduzirem também. Deste modo, a releitura de Pais Brandão efetua uma “ressacralização” do mito (Fialho, 2011: 157), resultante numa reflexão eminentemente ética da condição humana, alicerçada no percurso individual da personagem Marta.

2. Os exílios de Medeia e de Marta

Sob o Olhar de Medeia é, na verdade, o trajeto pessoal de Marta desde tenra idade até à maturidade, isto é, uma espécie de gestação de um ser humano completo, de que os nove capítulos poderão ser um símbolo. De um modo bastante linear, conseguimos reconstituir o curso de vida da personagem feminina, através da sucessão das personagens e dos espaços, assistindo ao mesmo tempo à multiplicação de referências aos mitos. Aspeto imutável, de facto, a presença mítica mantém-se constante até ao final, embora progrida ela mesma.³⁷ Esta dupla continuidade dá

³⁵ Maria do Céu Fialho identifica claramente os universos culturais das diversas referências identificáveis na abordagem de Fíama: “(...) o do mito grego, o da Bíblia judaico-helenística, da Cabala, da novela de Bernardi Ribeiro, lida a partir do seu significado oculto⁹, da elegia camoniana, na sua saudade neoplatónica pela Jerusalém distante.” (Fialho, 2011: 160).

³⁶ A expressão é usada por Maria do Céu Fialho no texto citado. (Fialho, 2011: 160).

conta do crescimento físico e gnóstico da personagem principal, fazendo do fundamento mítico o fator peculiar da educação de Marta. Medeia assume-se como o principal pilar desta edificação que se apoia também no Caseiro, em Tiago, no professor,... Comparemos, portanto, os percursos de ambas.

A princesa da Cólquida é levada como estrangeira para Corinto. Em sofrimento, mas responsável pela escolha que faz, deixa para trás o conforto e a proteção dos “tempos de menina”:

Beijou o seu leito; beijou as colunas de ambos os lados das portas de dobrar; afagou as paredes do seu quarto. Depois, arrancando uma das longas tranças, deixou-a lá para a sua mãe, em memória dos seus tempos de menina, e disse o seu triste adeus:
- Mãe, parto, deixando aqui este cabelo em meu lugar.
Adeus; pois vou para muito longe. (...)
Com estas palavras, e chorando muitas lágrimas, partiu (...)
(Rodes, 1989: 132).

Já em Corinto, arrependida, assume a dor causada pelas opções que tomou: “Ó meu pai, ó minha terra que eu deixei (...)” (Eurípides, 1996: 40); “E eu, sozinha, sem pátria, sou ultrajada pelo marido, raptada duma terra bárbara, sem ter mãe, nem irmão, nem parente, para me acolher desta desgraça.” (Eurípides, 1996: 43); “Ó minha pátria, como eu agora me lembro de ti!” (Eurípides, 1996: 45).

Marta é afastada do branco quarto da mãe para o seu novo quarto de trevas e, de igual modo, atravessa o caminho da felicidade até ao sofrimento. Contrariamente a Medeia, foi vítima de um abandono que não procurou, mas antes lhe foi imposto.

Já muitas vezes havia recordado e descrito a atmosfera tão clara do quarto, em que nascera para o conhecimento e para a memória de si. A finíssima cassa branca dos cortinados das janelas e do dossel da cama da mãe, o tule incolor luminoso do mosquiteiro, que envolvia a sua pequena cama, e o ar não invisível mas sim de textura fina e brilhante. Um dia disse para a luz, rindo: faça-se luz. A mãe, ela própria volátil nesse clarão insólito, ainda respondia afectuosa: a Marta vai mudar de quarto. Vai ter um quarto seu, com as suas coisas. A mudança foi traiçoeira, temporã, nascera naquele clarão de luz e estava ainda a conhecê-la. Antes de a

³⁷ Veja-se que Medeia é mencionada explicitamente três vezes (cf. Brandão, 2008: 213, 219 e 220), todas na sequência Quinta e Colégio, e no capítulo “Ar”, e o Polifemo, por exemplo, na sequência da Cidade, no capítulo “O Fogo”.

entender, e de crescer em uníssono com a luz, foi mergulhada nas trevas, num espaço opaco de móveis de madeira escura, em que os estreitos intervalos entre a cama, a arca e o guarda-fatos eram de ar negro. (Brandão, 2008: 246).

O percurso da sombra desloca física e emocionalmente a criança Marta, numa impercetível iniciação à morte. O sentimento que experimenta na *partida* e no *exílio* é semelhante ao da princesa progredindo para lá dele, isto é, Medeia vive a sombra (a separação, a traição, a solidão) e, por isso, demoniza-se; Marta vive a sombra (o afastamento da mãe) e, por isso, humaniza-se, protegida pelo olhar mítico.

Marta, quando foi levada, em menina, do quarto de sua mãe, perdeu a infância prometida. Chorou noites e noites (...) (Brandão, 2008: 157).

Dor intensíssima, a de ser amada e depois expulsa e desterrada. (Brandão, 2008: 163).

A pequena Marta viveu na grande casa de família como se estivesse em permanente exílio, como se do quarto da mãe a tivessem levado para longínquos quartos e não soubesse a razão e o tempo da mudança. (Brandão, 2008: 149).

Para a angústia sentida neste espaço de afastamento e de solidão, contribuem decisivamente as imagens que nele se desenham. Quarto da noite e de trevas, é-o igualmente de sonhos disformes, sendo *salpicado* de luz, apenas, pela presença da avó, narradora de histórias passadas. Marta-Medeia torna-se assim mais humana: afastada que está da luz inicial tem agora de percorrer a sombra em busca da luz terrena.

Quando Marta se deitou, nessa noite de tristeza, mais uma vez, como sempre, as imagens lhe encheram os olhos fechados. A cara de Lázaro flutuava em água negra, agitada pelo estrebuchar das ovelhas, arrastadas também pela água. Faltava luz naquele espaço, espesso e sem saída. Talvez tudo se passasse para além do espelho, que tinha ao anoitecer um brilho muito leve, escuro. (Brandão, 2008: 162-163).

E, numa madrugada dessas noites de infância, já depois da mudança do mundo luminoso para o mundo da terra, acordou surpreendida pela chegada de um viandante terrestre, branco e alquebrado. Ocuparia, na sua vida, também um lugar de narradora, evocando a própria vida da família de que, como Avó, conhecia duas gerações minuciosamente. Ela era, desde que chegou à Quin-

ta, vinda da sua velha casa solitária, o único resíduo de luz interior, nos quartos escurecidos. (Brandão, 2008: 252).

Conduzida por uma força oculta, superior, que pretende devolver-lhe a harmonia, Marta é empurrada para fora do *palácio*, e do seu quarto *de trevas* (espaço transitório de aprendizagem), encontrando no sol, na terra, no ar, na água o seu refúgio: “Também a pequena alma de Marta, à força da crueldade mortal desses corredores e quartos, se exilava a pouco e pouco na Natureza viva.” (Brandão, 2008: 149).

Na realidade, não será o pai e não será a mãe da jovem quem condiciona a filha na escolha deste trajeto: o pai, a Voz, não só não apoia, como condena a dedicação de Marta ao mundo natural que a rodeia; a mãe não se opõe, mas, pela ausência, não colabora na *fuga* encetada por Marta.

Afastou-se para dentro da casa, a correr ligeira, deixado para trás as vozes do senhor e do servo, o castigo e a humildade. Procurou pelos recantos da casa o olhar da mãe, eterna aranha, na penumbra, a fazer rendas. Assim a perdeu um dia, quando era uma imagem da luz primeira. Agora, é uma renda sem fim, sempre sem lugar certo na casa, num qualquer recanto. Sofre, ao procurá-la, depois de entrar em casa assustada e ofegante a fugir da repri-menda. (Brandão, 2008: 159-160).

O Caseiro, por sua vez, orienta a sua integração na Natureza, não regulando, contudo, a sua opção pessoal: “Marta era activa e pragmática. Decidira um dia ajudar para todo o sempre o Caseiro, nas tarefas de agricultura e do trato dos animais.” (Brandão, 2008: 149).

A integração na Natureza terá para Marta um significado múltiplo. Espaço de compensação, como vimos, assumir-se-á como fonte de conhecimento, pelo contacto com as árvores, com os frutos e com os animais:

Fruir do verde das folhas largas, pontiagudas e duras, da nespereira, irmãs das da magnólia, e do amarelo dos frutos foi um novo limiar da sabedoria. (Brandão, 2008: 195).

Uma das manhãs dessa Primavera, o Caseiro não levou as ovelhas para o campo e pastagem fora da Quinta. (...) Era a manhã da tosquia, manhã serena, repetida através dos anos. Muito mais tarde, Marta situaria essa breve manhã na história geral da huma-

nidade, e ser-lhe-ia mais um sentimento de pertença, uma fonte inesgotável de gestos e saberes. (Brandão, 2008: 197).

A renovação da Natureza, cumprida ao longo dos meses e das estações, iniciam-na na aprendizagem do ciclo da vida, que Medeia interrompeu por meio do assassinato dos próprios filhos, mas que agora e aqui se realiza, sob o seu olhar, diante de Marta.

Poucos dias depois da última apanha dos figos e da manhã da tosquia, o Caseiro chamou Marta para ver as ameixeiras carregadas de ameixas já rosadas. Teriam, pois, de colhê-las em breve. A floração das ameixeiras era, entre todas as árvores da Quinta, a mais evidente. Floriam em fins de Fevereiro, quando ainda por vezes sopravam da serra ventos fortes e frios. (...) E, de novo um pouco mais tarde, em Abril, outros ventos ainda da serra, bruscos, desprendiam muitos dos pequenos frutos em formação. (...)

Uma ou outra ameixa, que rolava das mãos ao ser colhida, desfazia-se no chão em gotas nacaradas. Marta louvava também os frutos caídos para alimento dos insectos do terreno, que o revolviam e fertilizavam, artífices cegos. (Brandão, 2008: 201-202).

O Verão em meio e, simultaneamente, as uvas e os marmelos estavam maduros. (Brandão, 2008: 208).

Depois das uvas e dos marmelos, em inícios de Setembro, faltava colher as nozes, ou, antes, apanhá-las uma a uma do chão, depois de sacudir os ramos da árvore enorme. (Brandão, 2008: 213).

As romãs começavam a estalar com o calor brando de fins de Setembro e deixavam à mostra, dentro da casca pardacenta e dura, inesperados bagos vermelhos translúcidos. (Brandão, 2008: 214).

Em fins de Outono, entre a cor pardacenta dos dias, alguns chuviscos e a respiração molhada pelo salitre do mar, despontavam para os olhos, no seu brilho, os citrinos. (...) As laranjas podiam manter-se vários meses na árvore, sempre prontas a des-sedentar a boca e a comover o espírito. (Brandão, 2008: 216-217).

Numa clara alusão à fertilidade, representada pelo poder reprodutivo das árvores, pela floração e pela frutificação, a representação da maternidade impõe-se, transmitida a Marta pela Natureza, espaço de Medeia.

Por outro lado, as imagens de finitude (com que Medeia e Lázaro se identificam pelas mortes que cometeram) sucedem-se, desvendando-lhe, de igual modo, o

ciclo da morte. Esta aprendizagem faz-se gradualmente na Quinta ou ao seu redor, preparando Marta para um futuro situado para lá dos limites da infância.

Quando Marta saiu do quarto, esgueirou-se furtivamente pela penumbra do corredor, abriu com dificuldade a pesada porta de ferro e vidros da entrada, e viu diante de si, espetado em dois ferros da vedação da Quinta, o cão de guarda, já morto. O sangue ainda escorria abundante do ventre do Lobo, o fidelíssimo protector que todas as noites percorria a Quinta incessantemente atrás de qualquer ruído. Lobo, gemeu Marta. (...) Marta não conseguiu afastar-se do corpo que sangrava e, pela primeira vez, a ouvir a caseira anunciar o regresso das ovelhas, pensou no ritmo natural, das perdas e dos regressos ou renascimentos. Não só a alternância dos contrários, mas a compensação dos afectos, a harmonia entre o sofrimento e a esperança. (Brandão, 2008: 164).

Lobo, “o fidelíssimo protetor”, dominador das noites, foi inevitavelmente dominado pelo ciclo da morte ou da vida, que atingiu do mesmo modo o *dominador do mar* e o *dominador da terra*:

Marta pensava: as muitas mortes são sinais da vida múltipla. Viram o banheiro no chão, no recanto da mesa, enrolado sobre si próprio, pelo pouco espaço. (Brandão, 2008: 279).

Já morrera, embora há pouco tempo, o Caseiro. A imagem da sua morte foi triste e trágica. (...) Estava junto do portão principal, como se, na sua morte solitária, tentasse sair pelo caminho dos senhores, acaso pela última vez. (Brandão, 2008: 283).

Tantas vezes imaginada, a morte leva ainda a mãe e o pai de Marta. A jovem, apoiada na aprendizagem que realizou, acompanha-os, com convicção, reconciliando-se na morte com os pais desaparecidos: “Não a vais ver, já sei, diz a Maria. Marta olha-os, agora mais calma: vou, vou vê-la.” (Brandão, 2008: 286); “Ouve: o teu pai está na igreja. Vamos, pede Marta.” (Brandão, 2008: 310). Mais que vingança, dor ou afastamento, a morte para Marta será apaziguamento e aproximação, cumprido que foi o percurso gnóstico.

Podemos deste modo afirmar que a Natureza compensou Marta da inocência perdida, iniciando-a na aprendizagem da própria vida. Pacificada consigo e com os outros, avançará e entregar-se-á a outras vivências, mais uma vez conduzida por Medeia que ressurge e se humaniza através de Marta e de Fiama.

3. Carácter (in)submisso das personagens femininas

Simultaneamente às perspetivas ética e gnóstica que temos vindo a explorar, apoiada no aspeto sagrado do mito, a releitura de Fiana realiza também a sua pragmatização, voluntária ou involuntariamente propiciadora de uma interpretação objetivada do papel da mulher. Uma vez mais, através das personagens e dos cenários reescritos, a fonte principal desta diferente abordagem será também o mito condutor de Medeia, originalmente rico em termos históricos, sociológicos e psicológicos. Neste sentido, reflitamos comparativamente a partir do núcleo mítico fundador, em busca de outras interpretações.

Retomando as ideias já expostas e relacionando o conteúdo dos pontos anteriores, consideramos que o romance de Fiana Hasse Pais Brandão realiza um tratamento complexo do mito, na medida em que recupera a sua dimensão sagrada ou oculta, sem excluir uma dimensão ou função, se preferirmos, sociológica. Lembremos ainda que o bom entendimento entre mito e feminismo, por exemplo, se deve precisamente à justeza dos retratos humanos e sociais recriados: “Para as teorias feministas actuais o mito é interessante porque representa de uma forma estilizada facetas humanas e também a posição de determinadas personagens em relação às estruturas de poder em vigor no mundo social onde estas se inserem.” (Macedo; Amaral, 2005: 131).

Reparemos então que as mulheres que convivem com Marta na infância e na adolescência, embora por vezes nomeadas (Maria é a criada; Luísa é a mulher do Caseiro), se fazem notar (ou esconder), no espaço Quinta, dirigido pelo elemento masculino, pelas funções e tarefas domésticas desempenhadas. Assumindo uma relação sobretudo de contraste em relação a Marta e a Medeia – por se revelarem mais submissas e silenciosas –, permitem, ao mesmo tempo, a caracterização de Medeia (enquanto modelo) e de Marta (enquanto padrão de referência), assim como a caracterização sociológica de um país e de uma época³⁸, através da representação textual feminina que realizam.

³⁸ As referências a Portugal e ao regime político de Salazar e de Marcelo Caetano são escassas e indiretas. Surgem, no final do romance, breves notas espaciais – “Rossio” (Brandão, 1998: 338), “Avenida” e “Rotunda” (Brandão, 1998: 341) – que denunciam a cidade de Lisboa, mas que por si só não explicitam completamente o contexto histórico e social. No entanto, as alusões à Guerra

A mãe de Marta foi a mãe presente, até tenra idade da filha, para se desvanecer, depois, no silêncio da casa, entregue às rendas. Maria ocupava-se das lides da casa, destacando-se apenas quando os marmelos davam lugar à marmelada, em setembro. O seu lugar é o interior da casa, tal como o da senhora, evidenciando-se numa tarefa passageira. Luísa, a Caseira, embora ativa e empenhada nas tarefas diárias, não se sobrepõe ao marido no cultivo das terras, não se envolve na educação do filho.

De fora da Quinta, chegam a avó e a tia de Marta. A avó, importante na devoção a Marta de equilíbrio interior (abalado pelo *abandono* a que a mãe a sujeita), é o elo de ligação ao passado familiar e à fantasia, através das histórias que narra, não surpreendendo o leitor quando, como as restantes mulheres, se apaga no interior da casa. A tia jovem desempenha um papel relevante na vida de Marta, se pensarmos na companhia que lhe oferece, mas realmente transitório: esvai-se na narrativa, regressando à sua casa, após a morte da mãe. O gosto pela aventura e o amor à Natureza, que partilhava com a sobrinha, desembocam num “misticismo cristão” que a diferencia de Marta e que porventura a aproxima das restantes mulheres do seu tempo.

A avó mantinha-se no centro da casa, todo o dia trôpega no seu quarto, a escovar os cabelos branquíssimos penteados ao alto e que lhe lançavam chispas, ora sentando-se a escrever as suas epístolas de amizade antiga, ora relendo um pequeno missal. Trouxera consigo uma filha, tão jovem ainda, que talvez tivesse nascido outrora e sido conservada eternamente assim, enquanto a avó embranquecia. Nela, Marta ganhou mais uma companheira de deambulações, uma aventureira nos caminhos do pinhal. (Brandão, 2008: 252).

A morte da Avó foi seguida da ausência da jovem tia, decidida então a viver definitivamente em casa sua. Marta sentiu a dupla falta. A Avó fora um manancial de ficção fantástica e real, e a tia juvenil era, como ela, uma pesquisadora do mundo da Natureza. Mas, à tia, a aventura e o amor pela Natureza levavam-na a um misticismo cristão cada vez mais arreigado. (Brandão, 2008: 276-277).

Colonial Portuguesa (Brandão, 1998: 282), à polícia política e reuniões clandestinas (Brandão, 1998: 326-328), às manifestações e confrontos sociais (Brandão, 1998: 338 e ss.), sem excluir evidentemente as marcas biográficas da própria autora, que se intrometem, por exemplo, nas referências ao Colégio, à Quinta e ao local da morte paterna (*apud* Fialho, 2011: 171), levam-nos a admitir aquela localização espaço-temporal.

Espelho de uma sociedade marcada pela repressão e pela discriminação (se aceitarmos o regime salazarista e marcelista como referente), o comportamento destas mulheres ajusta-se à realidade dominante, tal como o da mulher do banheiro, mãe de Maria, e o de tantas outras que não atuam nesta história. Na verdade, além das tarefas domésticas, esperava-se destas mulheres a submissão ao elemento masculino que se lhes encontra associado: a mãe de Marta vê relegadas para o marido as decisões que se tomam na casa, relativamente à entrega de Marta à Natureza, por exemplo, e, mais tarde, relativamente ao seu estado de saúde. A mãe de Lázaro acompanha o marido, deixando a família. E a mulher do banheiro desaparece da ação logo que este morre, não tendo até aí relevância na história.

A domesticidade que representam, ao ocupar o espaço privado da casa e ao assumir-se como fadas do lar, não funciona no romance de Pais Brandão, na nossa opinião, como promoção de um estilo de vida – como sucedeu, por exemplo, na ficção dita doméstica de Júlio Dinis (*apud* Macedo; Amaral, 2005: 44 e 64) –, mas antes como uma representação social, da qual Marta e Medeia se desviam. Na realidade, as outras mulheres do romance aproximam-se, porque todas se afastam de si próprias, caminhando maquinal e mudamente no masculino trilho que delinearam para si.

Tudo era regido pelo senhor da casa, até a própria fala, e as mulheres, como figurantes, compunham os actos próprios da actividade doméstica, habituadas a escutar e a silenciar. (Brandão, 2008: 212).

Maria e Marta, mais jovens, representantes da geração de sessenta e setenta, vão *mais longe* que as suas mães: estudam, participam civicamente nos problemas do seu país, atuam profissional e intelectualmente (Maria torna-se professora; Marta possui estudos superiores e escreve). Associam-se a Lucas e a Tiago, respetivamente, não se anulando, antes se apondo, perante o elemento masculino.

Sabemos que as relações de poder entre homens e mulheres (já modificadas por uma maior consciencialização e por um suporte legal importante, imposto naturalmente pela integração europeia) não traduzem ainda totalmente a equidade que os direitos consagram. Pensemos nas sociedades rurais, interiores ou simplesmente desfavorecidas social e economicamente nas quais os cenários normal-

mente se repetem: ao homem cabe a atividade profissional (sendo o exercício da paternidade e da domesticidade considerados diminuidores); a mulher detém por obrigação o dever de trabalhar em casa, desempenhando as funções e as tarefas tradicionais; o marido deve usufruir de um salário mais elevado, quando à mulher é permitido o exercício de uma profissão. Cenários como estes estão cada vez mais desvanecidos, em função da consciencialização a que nos referimos, assim como de motivos que se prendem com a economia familiar, mas ainda coexistem com realidades consideradas mais equilibradas.

A obra em análise, publicada na década de 90, mas que ilustra sobretudo, no nosso entendimento, um tempo anterior mais marcado pela opressão e pela desvalorização da condição feminina, coloca a mulher de dois lados distintos: Marta ocupa um dos lados (estando Maria próxima se si); as restantes mulheres do núcleo principal, o outro. A casa será o símbolo do desprendimento da primeira e da sujeição das outras. E onde situar Medeia?

A Medeia de Apolónio, de Eurípides, de Ovídio ou de Séneca, se nos detivermos nos textos antigos que temos usado como fonte de breve análise comparativa, revela-se uma mulher singular na coragem, na ousadia e nos limites que estabelece para si mesma. Impregnada desde há séculos de uma condição feminista advinda da insubmissão (ao pai, ao marido, ao Rei), a personagem age de modo distinto das restantes mulheres que a acompanham. No texto de Apolónio, Medeia, ainda em terra de seus pais, revela-se mais determinada que a irmã Calcíope e mais visível que a mãe, nomeada, mas não atuante. Nas tragédias euripidiana e senequiana, surge-nos menos ponderada que a Ama; nos textos de Ovídio menos vulnerável que a princesa Glauce. Medeia viveu, portanto, em ambos os lados, experimentou condutas distintas, de acordo com as fontes clássicas: foi a jovem desobediente que ouviu o coração e enfrentou o poder e a ordem, abandonando o seu palácio e a sua pátria; foi também, ainda que transitoriamente, a esposa fiel e obediente, estrangeira num outro país, enclausurada numa nova casa; foi, por fim, a mulher desmesuradamente ousada, que transformou a paixão em sacrifício, recuperando a sua essência primordial.

No romance de Fiama, a singularidade de Marta também se afirma, comparativamente às restantes personagens femininas, na oposição que declara ao pai

(questão abordada anteriormente) que, mais tarde, se transformará na oposição ao regime político. De facto, a oposição filha/pai, verificada na Quinta da infância e da adolescência de Marta, prepara-a para outras Vozes, dominantes na Quinta-Portugal do futuro. Naquele lugar e naquele tempo, ouvindo simultaneamente narrações exemplares da boca do Mestre³⁹, aprendeu a fazer valer as suas fundas convicções, enquanto compreendia e praticava os valores sociais que defenderá para o seu país.

Próxima de Tiago, e mais afastada de Maria (complexada pelo grau inferior de instrução) e de Lucas (ausente em África), a Marta jovem mulher, empenha-se socialmente pelo fim dos desfasamentos, pondo em prática as aprendizagens que a memória conservou:

Longe da quinta, onde só vai de passagem aos fins-de-semana, e embora nada esqueça de tudo o que a tornou ela própria, agora na juventude tardia, pelo seu próprio impulso solidário e pelo estímulo do convívio com Tiago, dedica-se a idealizar o futuro social, a harmonia possível nas comunidades ou países, o amor próximo. Todavia a memória é uma fonte, que escorre sempre, mesmo interrompida pelo esquecimento ou confusa pelas mutas faces sobrepostas das coisas e dos factos e das pessoas que os viveram entre si. (Brandão, 2008: 325).

E reconhece “(...) estou preparada para a acção. Já me pensei a mim, e fiz um percurso que posso chamar meu, até aqui.” (Brandão, 2008: 326). Deste modo, a acção que empreende está fortemente marcada pelo desejo apaixonado de um mundo melhor, de:

Uma sociedade sem esbirros, sem miséria, com trabalho e lazer, ao menos isso. E, depois, pensar na totalidade, nos valores renovados. Relativizar o laicismo moderno, a ideia moderna de progresso evolucionista, relativizar, queria dizer, reduzir, trabalhar para isso, um ideal sem absolutos, um futuro entrelaçado ao passado,

³⁹ Ália Rodrigues, em “*Medeia* sob o olhar de Fiama”, a propósito da demanda argonáutica, destaca o efeito das aventuras narradas a Marta no seu “projecto pessoal”: “A verdade é que Marta se apropriou desta aventura para a tornar um projecto pessoal (...) Nesta medida, a demanda de Marta converte-se na paixão social que surgiu no fim da adolescência e que consiste na busca da salvação e ressurreição dos povos submetidos e em reformas de sistema políticos (...)” (Rodrigues, 2008: 424).

sem a voragem tecnológica que isola o futuro. (Brandão, 2008: 327-328).

Os obstáculos surgem, porém, repetindo-se a luta desigual travada no pinhal com os lenhadores:

No último lanço da descida, Marta vê, então, inesperadamente, as três sombras opacas de personagens intrusos, decerto do mesmo mundo de sombras a que pertencem aquelas outras que sempre os têm seguido. Muito rápidos, identificam-se com cartões da Defesa do Estado e, ainda mais rápidos, e perante a contenção voluntária de todos, lançam a mão a um pequeno maço de folhetos, que está sobre um banco. Depois, mais lentos, mas com uma violência mais visível exigem a identidade de todos. Estão, agora, duas dessas sombras palpáveis, diante da humilhação de todos, recolhendo e apontando dados, enquanto a terceira sombra, mais obscura, no vão do começo da escadaria, tem um pequeno revólver na mão, sem motivo aparente. É, na verdade, um demónio, dos que se resguardam por detrás do espelho, e, por detrás do espelho, há escadas angulosas e íngremes, que levam a uma cidade amena e dolorosa, de sonhadores e de esbirros. (Brandão, 2008: 333-334).

Perante uma Medeia que a testa, por meio de uma imagem de sombra e de morte, Marta não enfraquece, porque na memória residem outras imagens de vida, transmitidas pelo mesmo mito, numa história recontada.

Marta, sobressaltada, sente que esse estado de espírito a torna ainda mais reactiva e firme na vontade de agir. No mesmo momento, à viva consciência de que está num templo, em que se veneram imagens de santos, de bela estatuária antiga, e se celebra o esplendor da música, associa-se a das altas volutas do pinhal, preenchidas pela polifonia dos pássaros, nas manhãs. Assim, o presente e a memória encontram-se, por fim, harmoniosamente, estabelecendo um equilíbrio necessário à vida. Marta respira fundo, sente-se viva, rodeada de perigos antigos, de falácias e de terrores que dividem os homens. (Brandão, 2008: 334).

O sacrifício (que a feiticeira infligiu aos próprios filhos) chega mesmo a repetir-se, reavivando em Marta sentimentos anteriormente experimentados, por si e pelos companheiros: “A Marta, os clarões e os estampidos causam temor e mágoa, pelos outros, os que estão na frente, os expostos e sacrificados (...)” (Brandão, 2008: 341).

Marta e um grupo de companheiros, unificado num espontâneo cortejo humano que a acompanha, são capturados pelo Polifemo e retidos na caverna. Contudo, guiados pelas experiências míticas, vencem-no simbólica e oniricamente. Numa clara alusão ao poder do sonho, que não se cumpriu, Fiama admite que faltou cumprir-se Portugal, ao deixar toda uma geração pendente:

Marta desperta então do sonho e do sono. Vê que do outro lado do vale suave e escarpado, na linha da crista das montanhas, pequenas figuras humanas contemplam o horizonte, hieráticas e serenas como em face do Deus ignoto, nas pinturas dos mestres pintores românticos. Não podem mover-se, não sabem sequer o caminho. São os seus companheiros, os amigos, os amigos dos amigos, tão sós e indecisos, uma geração quase perdida. A dos que se moveram pelo desejo e pela paixão. (Brandão, 2008: 344-345).

Como Medeia, mas com outros a seu lado, Marta lutou obstinadamente pelas suas convicções, sem que a sua ousadia lhe trouxesse a harmonia procurada. Todavia o Polifemo, abalado pela geração da paixão e do sacrifício, acabaria por sucumbir para as gerações vindouras, de acordo com reflexão partilhada com o leitor no final do romance: “Dádiva para com outra geração, pensa Marta, também vigorosa e capaz de combinar o sonho utópico e a realidade, melhor que a dos seus mestres.” (Brandão, 2008: 333).

Para concluir esta análise, devemos agora retornar ao título, impulsor da nossa interpretação e causa maior das nossas expectativas. O mito de Medeia representa, na realidade, a *auctoritas* no texto de Pais Brandão? Que Medeia se faz representar através da sua escrita? Existem afinidades com a Medeia clássica?

O mito assume-se na nossa opinião como condutor do texto, impondo-se verdadeiramente através do título, isto é, a referência explícita a Medeia esbate quase por completo a não participação da *personagem* na história e, simultaneamente, condiciona a interpretação do leitor. Não se secundarizando em relação à *nova* ação, e antes se impondo pela multiplicação (através da proliferação de outros elementos míticos), Medeia detém a autoridade do texto, exercida por meio de Marta. E é uma Medeia primitiva, mas mesmo assim atualizada, a que Fiama nos apresenta num exercício intertextual de figuração feminina, fazendo do campo literário um espaço de representações.

Em resumo, Medeia, modelo simbólico na construção ou desconstrução das personagens e do próprio texto, molda Marta através do seu olhar e molda a linguagem através de uma escrita novamente diferenciada. Desde o título até ao final do romance, a ação cresce à sombra do mito, assumindo-se como um precioso referencial para os homens e mulheres do Portugal contemporâneo, através dos exemplos e das histórias, da terra e das mulheres, “sob o olhar de Medeia”.

Capítulo III

Desmesura: o mito exacerbado

(...) Medeia, a doce e a vencida, dará lugar a outra,
uma que pena e concebe a magnífica vingança.

Cale-se essa voz e faça-se ouvir esta para que a
lição do amor nos seja horrível.

Tenha o despeito de uma feiticeira dimensão tal
que nunca a compreendam e o arrepio dure uma
eternidade.

Hélia Correia, *Apodera-te de Mim* (2002)

1. Fascínio pelo legado clássico

Antes de nos debruçarmos sobre o primeiro tópico da análise crítica de *Desmesura – Exercício com Medeia* (2006^a) de Hélia Correia, vemo-nos obrigados a comentar, prévia e comparativamente, o subtítulo da obra central deste terceiro capítulo do nosso percurso crítico sobre o *corpus* escolhido.

O texto protagonizado por Medeia não inaugura a visitação aos mitos clássicos por parte de Hélia que, em 1988, participa na representação de *Édipo Rei*: anteriormente a *Desmesura*, publica *Perdição*⁴⁰ (1991) e *O Rancor* (2000), apresentados também como “exercícios” de matriz mitológico-intertextual. Este contacto com o mito grego é aliás analisado por Maria do Céu Fialho que, a propósito do “motivo anoulhiano do cansaço de Antígona”, afirma sobre a fecundidade da inspiração grega: “Parece ter sido este fator que desempenhou um papel determinante para o encontro – o seu encontro criador – da escritora com o mito grego: primeiro com o de Antígona, depois com o de Helena.” (Fialho, 2006: 52). O mesmo se poderia afirmar sobre a revisitação de Medeia, como teremos oportunidade de referir. No mesmo sentido, sobre as protagonistas das três obras dramáticas de traça gre-

⁴⁰ Ana Raquel Fernandes explica a génese de *Perdição* no artigo “Hélia Correia: com paixão e furor” no número 12 da revista *Sinais de Cena* (Dezembro de 2009), p. 55.

ga, e sobre os referidos *exercícios* realizados pela autora, Tatjana Manojlović salienta a originalidade das leituras de Hélia Correia:

Os pilares deste teatro lírico, impregnado de poesia, onde dominam o verso e a palavra, são a morta Antígona, a lúcida Helena e a poderosa Medeia, em busca das suas identidades. Os seus passados, carregados das glória, humilhação e culpabilidade, entrelaçam-se com o presente interpelando com exigência as próprias **consciências**. Embora as suas experiências, condições sociais e origens míticas difiram, a Autora proporciona um caminho singular na procura das visões **pessoalíssimas** de Medeia, Helena e Antígona, visando desmitificar os seus passados.⁴¹ (Manojlović, 2008: 30-31).

Como se indicia, desde já, estamos claramente perante uma escritora contemporânea que não resiste ao fascínio da literatura e cultura gregas⁴², sem silenciar a sua interpretação pessoal e fecundante dos mitos. Na realidade, os pontos de contacto entre as três obras de Hélia Correia referidas são suficientemente claros para que se possam assumir como um ciclo, uma “tríade dramática” ou “trilogia” (cf. Manojlović, 2008: 29, 30). A mesma ensaísta sublinha justamente uma abordagem similar das obras dramáticas, ainda que realizada sobre um *cenário* distinto, destacando ainda a aproximação provocada pelos subtítulos, enquanto forma de criação de um horizonte de expectativas do leitor ou proposta de programa de leitura:

Embora *Perdição* e *O Rancor*, designados como “Exercícios sobre Antígona”, “Exercícios sobre Helena” e *Desmesura* por sua vez como “Exercício com Medeia”, tenham como pontos de partida lendas diversas, que pertencem a ciclos diferentes (o dos Sete Contra Tebas, o de Guerra de Troia, e o dos Argonautas), as respectivas peças, unidas pelo tratamento dos temas e das protagonistas, bem como pelos seus subtítulos, formam uma trilogia. (Manojlović, 2008: 30).

Como adiantámos anteriormente, parece-nos relevante a ténue diferença que se observa no subtítulo da obra: a um provável “*Exercício sobre Medeia*” Hélia prefere um *Exercício com Medeia* (2006^a), isto é, a preposição *sobre* dá lugar à pre-

⁴¹ [Negrito nosso].

⁴² O mais recente livro de poesia de Hélia Correia, *A Terceira Miséria* (2012), ilustra o seu regresso aos clássicos, e à Grécia em particular.

posição *com*, cujo significado pode pressupor proximidade, cumplicidade, conhecimento e, conseqüentemente, justiça. Estas ideias não estão aparentemente tão vinculadas nas obras anteriores, se entendermos que a preposição *sobre* traduz as ideias de análise e de reflexão e, por conseguinte, um maior distanciamento e objetividade. Talvez devido a uma possível tentativa de *construção de uma nova verdade*, advinda do poder supremo do autor e sintomática do cansaço, esta Medeia de Hélia Correia surgir-nos-á, desde as primeiras linhas, dirigida pela visão autoral e, como tal, sem a indelével máscara da tradição⁴³ excessivamente arreigada. E, assim, a personagem que veremos solitária e abandonada, conduzidos quer pela memória quer pelo elenco intratextual, tornar-se-á uma personagem tão amparada como subjugada pela reescrita heliana do mito, através da qual se sujeita a uma nova luz ou crua visão.⁴⁴ Mas pode uma tradição mítica milenar desencadear ainda novas leituras literárias ou artísticas?

Com efeito, fará sentido recordar neste ponto as palavras da já referida Maria do Céu Fialho que no seu ensaio “O Mito Clássico no Teatro de Hélia Correia ou o Cansaço da Tradição” (cf. Fialho, 2006: 47-59) nos ajuda a compreender o complexo processo de recriação e de releitura dos mitos, do qual *Desmesura* será certamente um exemplo:

Um dramaturgo ou um espectador do século XXI não pode nutrir a ilusão ingénuo de se situar perante o mito de Antígona, por exemplo, de forma absolutamente despojada dos seus instrumentos de leitura e das suas vivências de homem ou de mulher do século XXI. E deles fazem parte toda a linguagem da tradição com que aprendeu a falar e a entender a sua cultura. Isto é, (...) ninguém lê ou assiste à *Antígona* de Sófocles pairando no ar, desintegrado da própria tradição da compreensão de *Antígona* – mesmo quando a refuta ou a desconstrói. (Fialho, 2006: 49).

⁴³ Hélia Correia, em *Apodera-te de Mim* (2002), recorda a versão “tradicional” de Medeia, como a recebeu, afirmando: “Esta é a história como a recebi. A história de uma mãe nervosa e exausta. Esta é a história que deixei cair para que se desfaça em mil pedaços e a grande, a bruxa, seja levantada pela minha versão” (p. 11).

⁴⁴ Para a crueza da reescrita de Hélia, contribui grandemente, a nosso ver, o título *Desmesura* que reforça semanticamente, por antecipação ao subtítulo, o cariz hediondo e brutal desta versão do mito.

Testemunhas e protagonistas de um viver novo, não somos de facto apenas produtos do presente. Ainda que portadores de *tiques* da modernidade, agimos conduzidos por uma memória impregnada de velhas vivências, tantas vezes inconsciente e ocultamente silenciosa. Numa palavra, à imagem do exercício de Hélia Correia, também os leitores de hoje leem a tradição mítico-literária do passado com os olhos e a mundividência do séc. XXI – com a cultura, os valores, as convenções literárias, etc., que configuram a atual atmosfera e determinam a recepção de uma criação artístico-literária. O contrário seria advogar um leitor adâmico e acreditar no dogma da imaculada percepção... (cf. Aguiar e Silva, 1986: 300 e ss.).

Nas próximas linhas, com Hélia e com Medeia, tentaremos desvendar as particularidades desta outra abordagem, assim como da personagem mítica, que se dará a conhecer certamente com novos e velhos contornos.

2. Diálogo com o intertexto euripídiano

Como indicado, impõe-se uma reflexão crítica sobre os modos de leitura do mito clássico de Medeia, em termos de proximidade e de afastamento. Começamos por um relevante elemento paratextual de *Desmesura*: expressa sob a forma de contida dedicatória – “A Eurípides” –, a inscrição inicial faz-nos entrar no texto *agarrados* à versão euripídiana. Com este conciso mas contundente registo, a autora portuguesa reforça a paternidade ou matriz intertextual da sua criação, ao mesmo tempo que estabelece publicamente um expresso preito de homenagem ao escritor grego.

Avançando para o elenco das figuras da obra dramática, não somos totalmente surpreendidos quando vemos Medeia e depois Jasão a encabeçar o lote de personagens (*dramatis personae*). Aludidos apenas, mas igualmente presentes, estão os inocentes filhos de ambos ou as *crianças*⁴⁵, cuja participação é manifestamente mais notada na tragédia de Eurípides⁴⁶. Afetando o carácter trágico da obra

⁴⁵ Com efeito, no texto de Hélia Correia, os filhos de Medeia e de Jasão são identificados nas três últimas indicações cénicas como *crianças*; no texto principal como *filhos* ou também *crianças*.

⁴⁶ Diferentemente, na *Medeia* de Eurípides, os filhos fazem-se ouvir aquando do assassinato perpetrado pela sua própria mãe, em cinco falas, intercaladas com a intervenção do Coro (cf. Eurípides, 1996: 78-79).

de Hélia, esta *economia* esmorece a compaixão (criada pelo quadro familiar euripídico), mas estimula o horror, contribuindo desta forma para amplificar a desmesura, sem invalidar portanto a *auctoritas* do autor grego.⁴⁷

Relativamente ao espaço genérico em que decorre a ação, a coincidência entre as criações de Eurípides e Hélia Correia sobressai: os factos desenrolam-se em Corinto, sendo as referências à Cólquida também um ponto comum. Na criação de Eurípides, é a Ama quem nos situa, ao fazer em jeito de analepse a contextualização da ação, levando o leitor/espetador à “terra da Cólquida” (Eurípides, 1996: 35); e descrevendo sumariamente o trajeto e as ações de Medeia, antes da chegada a Corinto. Já no texto de Hélia, o primeiro parágrafo da didascália inicial coloca-nos expressamente na “Cidade grega de Corinto” (Correia: 2006^a: 17), conduzindo o leitor, modo imediato, para os meandros da casa, mais concretamente para “Uma cozinha”, onde se passa toda a Parte I, bem como as Partes II e III, e não para o quarto do casal, por exemplo, como se poderia esperar. A opção pelo espaço doméstico convencionalmente atribuído à mulher, inovação de Hélia, ajusta-se à crueza a que aludimos anteriormente, na medida em que não contém o cariz sentimental e íntimo do quarto, espaço de encontro e de harmonia, associando-se ainda às atividades práticas de preparação e transformação dos alimentos. Na verdade, a desarmoniosa Medeia anunciada no título exercitará e consumará o horror num espaço mundano, privado do carácter sagrado do quarto, o qual se adequa perfeitamente à praticidade dos seus gestos. Neste sentido, podemos observar que estamos perante o respeito pela *unidade de espaço*, prevista pelas convenções da tragédia clássica, a qual confere maior densidade e evidência às desmesuradas ações de Medeia.

Com efeito, cenário interior da casa dotado de enorme simbolismo⁴⁸, normalmente tido como menos *nobre*, o espaço fechado da cozinha acaba por ser o palco principal do enredo, aspeto que dará a Medeia uma condição humana e vul-

⁴⁷ António Freire regista o seguinte: “Ora, Eurípides já não cria na mitologia tradicional. (...) põe mais em destaque os actores humanos, cujas paixões conduzem o drama.” (Freire, 1987: 115-116).

⁴⁸ Cf. a perspetiva fenomenológica e antropológico-simbólica de Gaston Bachelard (2008), em *Poética do Espaço*, sobre os ricos significados dos espaços da casa, verdadeiro centro afetivo do mundo, como o canto protetor ou o ninho de aconchego do ser humano, lugar de sonhos, de memórias e de medos.

gar. Tendo como centro simbólico o lume ou o fogo, espaço de ação, de domínio e de controlo feminino, a cozinha transforma-se assim, no texto de Hélia Correia, no centro do lar e no centro do drama, constituindo-se em elemento caracterizador de Medeia. Afinal, a cozinha mostra-se, arquetípica e simbolicamente ao longo dos séculos, como o espaço feminino por excelência – “espaço de posse” e de trabalho da mulher, determinado pela tradição histórico-cultural, lugar da confeção dos alimentos e do convívio familiar à volta da mesa.

Outra categoria axial do texto dramático é o tempo da ação, aparentemente o mesmo nas duas criações, de Eurípides e de Hélia Correia: a autora contemporânea parece não a querer situar noutra tempo que não o que Eurípides representara para falar de amor, traição, vingança, temas antigos sempre atuais. A opção pela suposta manutenção do tempo contribui logicamente para uma verosímil construção da trama deliberadamente apoiada no texto grego e para assinalar uma ideia de intemporalidade.

Sabemos, contudo, que a reescrita dos textos e dos mitos nem sempre se “cola” ao tempo original, tirando partido justamente e muitas vezes das possibilidades que a atualização da ação permite. Estas considerações não significam que Hélia Correia não presentificou o tempo; ou que não fez, mais ou menos conscientemente, a avaliação da sociedade atual, e dos papéis feminino e masculino, através da visitação e comparação com o passado. Outros aspetos, ajudar-nos-ão a desvendar essa possibilidade, mais adiante.

Expostos estes pontos de encontro entre Eurípides e Hélia Correia, podemos afirmar que a obra dramática de 2006 repetiu, com Eurípides, alguns pilares da tragédia-matriz, combinando-os intencionalmente com outros que afastam o *exercício* ou versão heliana do intertexto euripídiano, tanto ou mais que a aproximam, precisamente na senda do poeta grego de Salamina.⁴⁹ Por conseguinte, como

⁴⁹ Referindo-se ao caráter de Eurípides, A. Freire salienta: “Espírito independente, mais amigo dos livros do que dos homens, instintivamente contrário à tradição, que só seguia quando não lhe podia fugir, Eurípides é dos tragiógrafos gregos o mais complicado e o mais singular.” Citando M. Croiset, acrescenta “«Havia nele uma extrema curiosidade intelectual, que o levava a aflorar todas as questões; tudo o interessava e solicitava, a natureza, a sociedade, o homem; gostava de se interrogar a si mesmo e de interrogar os outros sobre os mais diversos problemas. Muito independente e inconstante, as soluções tradicionais raramente o satisfaziam; pelo contrário, os sistemas, o modo engenhoso de ver as coisas, tentavam-no. A sua inteligência pronta, penetrante,

sugerido, vamos assistindo a um diálogo intertextual que, consciente da sua liberdade interpretativa, ora opera por proximidade com o texto matriz, ora opta por manifestações de afastamento. Atentemos agora mais detidamente neste segundo aspeto.

No seguimento da nossa leitura crítica, sentimos por exemplo a ausência da Ama quando os nossos olhos de leitores *contaminados* pelo legado clássico percorrem o já referido elenco. Em vez dela, surgem na escrita da autora contemporânea três outras mulheres: Melana (escrava grega), Éritra (filha de Melana, igualmente escrava) e Abar (escrava núbia). Estranheza causar-nos-á a condição destas mulheres com quem afinal Medeia – a princesa ou a senhora – contracenará, como se de outra escrava se tratasse num alargado gineceu. Do Pedagogo, de Egeu, do Mensageiro, de Creonte, elementos masculinos, não encontramos vestígios, embora o Rei (que não morre desta vez) seja brevemente aludido. Apenas Jasão, como dissemos, se faz notar ao nível do discurso dramático, ainda que a sua intervenção na ação seja algo abafada pelas várias falas das personagens mulheres.

Paradoxalmente, ou talvez não, um Coro masculino, seguido de um Coro feminino (que já encontrávamos no texto de Eurípides), refreia a nossa tentadora interpretação, que nos fazia acreditar numa aliança feminina. Trata-se aparentemente de um confronto que oporá não tanto homens/mulheres, mas antes que deixará Jasão de um dos lados e Medeia de outro: é a Hécate (de quem Medeia é sacerdotisa) que o Coro feminino consagra o seu hino que secunda e supera o hino masculino, “Lamento pelos Heróis”. As restantes mulheres excluem-se para já da contenda que se anuncia.

Neste sentido, o diálogo que abre *Desmesura*, mantido entre mãe e filha, escravas, sugere de forma ainda ténue uma oposição relativamente a Medeia: note-se que a personagem é designada por “ela” nas primeiras falas, tratamento que deixa perceber um certo desprezo. A este sentimento juntam-se acusações diversas que, pouco a pouco, solidificam a oposição que começara a insinuar-se, longe de uma generalizada empatia feminina:

audaciosa e, mesmo, temerária, era exímia em levantar dúvidas e em ver os defeitos das coisas. (...)»”. (Freire, 1985: 194).

ÉRITRA (*segredando*) – Ela consegue ouvir-nos a pensar...
(Correia, 2006^a: 17)

(...)
Eu própria me recordo de como era
Cheia de sol esta cidade. E quente!
Os Invernos passavam num instante.
Desde que ela chegou, vivemos nisto... (Correia, 2006^a: 18)

MELANA – Ela adivinha, sabes muito bem! (Correia, 2006^a: 22)

Éritra, a filha de Melana, não esconde o seu antagonismo, enfrentando Medeia de igual para igual e com atrevimento, sugerindo mesmo que volte à Cólquida, aspetos que nos deixam perceber o desenraizamento que Medeia enfrenta:

ÉRITRA – (...) A chuva és tu!
Veio agarrada a ti como uma peste! (Correia, 2006^a: 24).

ÉRITRA – Se te faz tanta falta o negro Inverno,
Porque não voltas tu para a tua terra? (Correia, 2006^a: 25).

De facto, as acusações sucedem-se, umas relacionadas com o estado do tempo (de que Medeia será culpada), outras com a sua capacidade divinatória, sendo continuadas pelas restantes personagens que atuam no drama. É a já referida Melana quem lembra a Medeia o seu passado criminoso, de que os assassinatos do irmão e de Pélias são o exemplo, como que a sugerir que o conhecimento da verdade lhe confere poder em relação à sua senhora:

MELANA – (...) Que mataste
Teu próprio irmão e o cortaste em postas...
(...) E o velho Pélias? O Senhor de Iolcos
Cujas filhas levaste no engano,
Fazendo-as cozinhar o pobre rei
Sob o pretexto de o tornar mais novo? ... (Correia, 2006^a: 23)

A condição de Medeia continua a ser posta em causa pela escrava que hesita em chamar-lhe *senhora*. (Uma das leituras possíveis é que a nobreza não desculpa comportamentos indignos ou criminosos.) É a própria Medeia quem lembra à escrava essa obrigação que nem Jasão, seu previsível oponente, parece esquecer:

JASÃO – Tua senhora onde é que está?
(Correia, 2006: 19).

MELANA – Oh, Medeia!...
MEDEIA – Senhora! Assim se trata
Uma princesa. Esqueces? Julgas tu
Que, por me encontrar longe do meu reino,
Fiquei desprotegida? (...) (Correia ^a, 2006: 24).

A vulgarização de Medeia, já analisada relativamente à opção pelo espaço “cozinha”, volta deste modo a verificar-se, por outro lado, num contínuo exercício de inovação.

Outro sinal de fragilidade do seu estatuto social é a morada que Creonte lhe reserva e que em muito se afasta do palácio de Eetes. É o próprio Jasão que se refere desiludido ao “casebre” em que habitam (Correia, 2006 ^a:20), apelidado de “caverna” por Éritra (Correia, 2006^a: 21), provavelmente com diferente intenção⁵⁰. O espaço *casa*, enquanto local de proteção e de conforto do ser humano, como observámos já, surge-nos diminuído e escurecido, perdendo a simbologia de união e de vida, a lembrar-nos a ameaça desmesurada que paira desde o título.

A condição de estrangeira de Medeia, que põe em causa o respeito e o amor que lhe devem, é também repetidamente aludida, funcionando de igual modo como motivo acusatório:

ÉRITRA – (...)
Tem de estar grata ao rei, essa estrangeira.
Dá-lhe comida, habitação, marido... (Correia, 2006^a: 22).

JASÃO – (...)
(...) E que destino
Lhes daremos aqui, em casa pobre,
Filhos de mãe estrangeira? (...) (Correia, 2006^a: 33).

A estranheza destas passagens recai, por um lado, na expressão usada por Éritra (grega, mas escrava), “essa estrangeira”, situação que a tornaria próxima e, portanto, sua coadjuvante⁵¹. Por outro lado, sabemos que, de acordo com a ances-

⁵⁰ A jovem escrava pretenderá referir-se ao negrume que assolou a cidade e as suas vidas, desde a chegada de Medeia, assim como a própria casa de Medeia e de Jasão.

⁵¹ António Freire lembra que “O isolacionismo e orgulho ingénito dos antigos Gregos inspirava-lhes atitudes absurdas para com os estrangeiros. Aos olhos dum grego, o estrangeiro era não só

tral narrativa mítica, Jasão tirou partido da ligação a uma Medeia estrangeira, quando o objetivo era a obtenção do almejado velo de ouro.

Embora consciente da desconsideração a que é sujeita, Medeia não se deixa afligir com estes indícios de subjugação, lembrando com serenidade o vínculo sagrado a Hécate que a protege: “(...) Hécate, a deusa / Do sangrento luar, está junto a mim. / Sua sacerdotisa permaneço.” (Correia, 2006^a: 24 e 25). Entendemos nós que a consciência divina confessada por Medeia é um sinal – já audível nas palavras do Coro feminino – de que Medeia, a que tenta ser mulher, caminhará no sentido da transformação, amparada por Hécate (que se insinua no início) e pelo Sol (que se descobre no final). Na entanto, a sucessão dos factos demonstra-nos que a proteção de Hécate se esvai, ou de pouco parece valer-lhe, enquanto no decorrer da ação Medeia se tenta coadunar à sua condição feminina: a colca será mesmo surpreendida por um Jasão gradual e surpreendentemente mais hostil, que vai enfrentando a esposa até na presença das escravas em regozijo:

JASÃO – (...)
Estás cheia de atitudes antipáticas!
(...) em Corinto todos
Se afastaram de mim por tua causa.
MEDEIA – Por minha causa?!
JASÃO – Sim, todos te culpam
Pela chuva que não cessa de cair.
MEDEIA – E acreditas?
MEDEIA – Eu... Não é só isso.
Acendes tochas nas encruzilhadas
À tua Hécate, a temida.
Andas descalça e suja. E para cúmulo
Vêem-te a carregar a núbia às costas! (Correia, 2006^a: 30-31).

Medeia olha-o emudecida. As outras mulheres agitam-se com uma espécie de alegria dominada. Éritra solta mesmo uma gargalhada. (Correia, 2006^a: 32).

Aliado inesperadamente às outras mulheres da casa – neste caso particular, bem diferente do Jasão de Eurípidés –, apresenta-se-nos como um homem assaz trivial, bem diferente do *herói* que o próprio acredita (ainda) ser: “O herói dos Argonautas confinado / A um casebre!” (Correia, 2006^a: 20). Insistente na sua con-

“bárbaro”, mas *a priori* inimigo. Frequentemente, os estrangeiros das cidades gregas eram escravos ou prisioneiros de guerra.” (Freire, 1985: 7).

dição de “homem”, revela uma certa intranquilidade advinda do medo e da antipatia que a dominadora Medeia parece exercer sobre todos, sendo mesmo a esposa a lembrar-lhe a incongruência do seu discurso:

MEDEIA – Nunca falaste assim!...
JASÃO – Pois falo agora!
Por uma vez sou homem nesta casa!
MEDEIA – Pois mais pareces um menino irado...
Não és maior que todos, o Herói?
O que te importa a opinião comum? (Correia, 2006^a: 31).

Ao mesmo tempo, este homem estranhamente inseguro reveste-se de uma covardia que não lhe reconhecemos nas fontes clássicas, apoiando-se em Abar para explicar a Medeia a intenção de se casar com Glauce: “JASÃO – Deixa que eu fale, que explique... Abar, ajuda, /Diz qualquer coisa em colco. Sim, traduz./Será mais doce a frase aos seus ouvidos.” (Correia, 2006^a: 32).

Ora não serão estas características que mais surpreenderão o novo leitor, ainda que pouco concordantes com o clássico heroísmo do argonauta; mas antes o menosprezo de Medeia mulher, visível por exemplo nas claras investidas relativamente a Éritra, a jovem escrava, e no assumido desejo por Glauce:

ÉRITRA – (...) Por isso tu me olhavas
Como se me quisesses namorar...
ABAR – Não era exactamente isso que ele queria... (Correia, 2006^a: 29).

JASÃO – (...)
(...) (*Sorri para Éritra*) A culpa é tua. Foi
A cor do teu cabelo o que atçou
O meu desejo pela tua irmã. (Correia, 2006^a: 35).

A juntar-se ao carácter vulgar, fraco e mulherengo de Jasão, surge a ambição pelo poder, traço que, em certa medida, o diminui também enquanto herói:

JASÃO – Medeia. Entende. Eu fico. E os nossos filhos
Ficam também. Quem vais partir és tu.
(...)
JASÃO – Melana, eu casarei com tua filha.
(...)
Quanto a nós, Éritra, és agora a única

Descendente do rei. Ninguém duvida
De que o seu sangue corre em ti, a ruiva
Cabeleira, esses olhos o confirmam.
Passado o luto, ele te perfilhará.
E reinaremos juntos em Corinto. (Correia, 2006^a: 48-49).

Da inesperada coligação crescente (estabelecida por Jasão relativamente às restantes mulheres), e que isola cada vez mais Medeia, resultará uma certa empatia do leitor para com a personagem que, nas Partes I e II, nos vai surpreendendo com gestos e falas inusitados:

Entra Medeia, com Abar, uma escrava núbia aos ombros. (Correia, 2006^a: 22).

MEDEIA – Abar, tu estás melhor? Já não me foges?
MELANA – Precisa de calor. Não sai daqui.
MEDEIA – *Ó minha escrava negra Abar, que falta fazes!* (Correia, 2006^a: 30).

A dedicação a Abar, inesperada numa Medeia concentrada no amor a Jasão, assume-se a nosso ver como uma estratégia desesperada de lidar com o abandono que parece prever, sendo a escrava um elo de ligação ao seu país, à sua família, ao seu passado, ao amor, sustentado na língua que as duas conhecem, mas que a núbia parece esquecer:

*Amado Phásis, salva esta mulher.
Porque ela é tudo, ó rio, que de ti tenho.
Falar com ela é tudo o que me resta.*
ABAR – Perdoa. Eu lembro bem a minha língua
De infância, a núbia. E o grego que aprendi
Quando para cá, vendida, me trouxeram.
Receio que teu colco já não tenha
Encontrado terreno para raízes.
É a primeira coisa a apagar-se...
MEDEIA – Não! Fala! Fala sempre! Fala ainda! (Correia, 2006: 24).

ABAR – Já esqueci essa língua. Fica apenas,
Quando se vai morrer, a meninice.
Sou pouco mais que uma criança aqui. (Correia, 2006^a: 33).

Depois da língua (vínculo à terra, à família), numa atitude de grande carência, e conhecendo já o projeto de Jasão, Medeia volta mesmo a tentar o amor, recorrendo novamente a Abar para compensar o abandono de que é vítima:

MEDEIA – Abar, tu queres-me mal ou queres-me bem?
ABAR – Isso que interessa?
MEDEIA – Mal ou bem? Responde.
ABAR – Uma escrava só tem um sentimento.
A lealdade. Eu nunca te traí.
MEDEIA – Estou a falar de amor.
ABAR – Isso não sei.
Foi sempre dispensável entre nós.
Porque vens acordar-me com pieguices?
Volta para o teu quarto.
MEDEIA – Para o quarto
Em cujo leito ele dorme? Nunca mais.
ABAR – Ficas connosco aqui? Tenho impressão
De que sempre quiseste aqui ficar.
Gostas da sujidade, dos maus cheiros.
A Grécia é muito limpa para ti.
MEDEIA – Isso, aproveita, insulta-me! Eu abri-te
O meu profundo coração, a língua
Falada no meu culto, em minha terra. (Correia, 2006^a: 36).

Distinguindo-se da Ama de Eurípides, Abar sobrepõe-se a Medeia, sem temor, subestimando-a, como que a prenunciar a indignidade dos seus atos.

Embora Medeia se nos apresente fragilizada e abandonada (pelas escravas; por Jasão e por Abar) surpreenderá, contudo, deixando emergir o caráter lembrado por Melana a Jasão, sobretudo a sua personalidade destruidora.⁵² Desmesuradamente despeitada e carente, revelar-se-á desmesuradamente agressiva e vingativa, avançando decidida e em incontrollável “desvario”⁵³ para a morte de Glauce, primeiro, e para a morte daqueles que ama depois. O discurso da mulher desesperada exprime a desorientação profunda e a dor superlativa, mostrando-se a personificação viva da violência afetiva exercida pelo ciúme atroz e descontrolado. Invetivando o marido Jasão, ao conceber a sua exemplar vingança, Medeia maquina atingi-lo onde mais intenso sofrimento lhe pode causar – a morte (*thanatos*) dos próprios filhos:

⁵² Bem visível nesta fala: “MELANA – (...) / Porém Medeia, tu bem sabes, é / Bem mais que uma mulher. Destrói quem ousa/ Desagradar-lhe ou desobedecer-lhe. / Da deusa recebeu todo o poder / E toda a crueldade. E, apesar / De ser filha do sol, as suas mãos/ Estão cheias de trevas e de morte.” (Correia, 2006^a: 28).

⁵³ Cf. Correia, 2006^a: 42. É Abar quem reconhece o “desvario” de Medeia, o qual se traduzirá, *in extremis*, no assassinato dos filhos e da própria, assim como, emocionalmente, de Jasão (causador e destinatário dos horrores perpetrados), cuja morte prenuncia também.

MEDEIA – *(desvairada; verga-se em espasmos, com vômitos secos)*
– Abandonai-me agora, carne, sangue,
Já que ele me abandonou. Saí, morrei
No vômito da boca, sentimentos.
Tudo aquilo que me encheu a minha vida
Se esvai neste suor. A terra, os vermes,
Os comedores de mortos nada fazem
Se o seu trabalho eu comparar com este
Trabalho do ciúme, este veneno
Que arde e destrói a minha humanidade.
Saí, saí, memórias, belas noites
Quando as suas palavras cintilavam
Como cristais. Saí, águas do corpo!
Que eu deite as mãos para dentro da garganta
E exponha as minhas vísceras no ar
Para nelas ler o meu destino. Amante!
(...)

Agarra-se à barriga. Acaba de conceber a sua vingança.

Não lhes pertencereis. Acaba aqui
O mundo inteiro e acabais vós também.
Vosso pai perderá a sua parte,
Aquilo que dele veio para vós,
Vosso lado mortal. Atingirei
O seu centro de dor onde eu não tive
Nunca morada, agora o vejo e entendo.
(...)
ABAR – Que culpa têm eles? Por que não matas
Antes o teu marido?
MEDEIA – A morte espera
Por ele de qualquer modo. (...)
MEDEIA – Sai!
ABAR – Não!
MEDEIA – Sai! Sai da frente! Seja então.
Será teu sangue a minha passadeira.

Mata Abar e afasta bruscamente as cortinas. As crianças nunca serão mais do que vultos na sombra. ⁵⁴ (Correia, 2006^a: 50-52).

Assistimos nesta passagem à transfiguração de Medeia que, pelo *cansaço da tradição*, se nos apresenta como uma imagem perversa da maternidade, num parto das memórias e dos sentimentos, feito de sangue, carne, suor, espasmos, seguido de uma nova gestação de ódio e de vingança. E, uma vez engendrada e cometida a vingança maior, Medeia, imbuída de uma condição sobrenatural⁵⁵ que a si própria

⁵⁴ Esta opção constitui uma forma de respeitar o preceito (*decorum*) da literatura clássica, e trágica em particular, de não representar a violência física diante do olhar do espetador.

⁵⁵ No final da ação dramática, Medeia dirige-se ao Sol, para que o astro destruidor a resgate e a liberte definitivamente da condição humana e terrena.

restitui por se ver humanamente vencida, num tom desafiador, entrega a sua história aos cidadãos gregos para que a perpetuem “Até que um (...) a compreenda!” (Correia, 2006: 52). A solução que faz intervir o Sol adotou-a Hélia Correia de Eurípides, ainda que na versão grega o desfecho *ex machina* se assumia como um meio de defesa e de fuga e na versão heliana como um claro sinal de supremacia e de vingança.

Regressando ao tópico atual, podemos concluir que o diálogo com o intertexto euripidiano se faz de duas formas: por aproximação (sob o signo do reconhecimento); por afastamento (em jeito de desmesura), sendo esta tendência ela mesma *euripidiana*. Assim, o percurso gradualmente desmesurado de Medeia é inovador em Hélia que, à maneira de Eurípides, desnuda e reinterpreta esta figura feminina, isolando-a dos demais. Causa ou efeito desse isolamento, a sua desmesura é, portanto, o caminho deliberadamente escolhido, numa inédita e exacerbada ressurreição.

3. Relação com as *novas* personagens femininas

Na sequência do afirmado, é oportuno dirigir um olhar para as demais figuras femininas de Hélia Correia, que contracenam com Medeia; e ver de que modo elas constituem um estímulo para a revelação do inconformismo da protagonista. “Passa-se entre mulheres este teatro de Hélia Correia (...)” (Melo, 2006: 8). Acrescentamos nós que *Desmesura* se passa entre *novas* mulheres, graças a um enriquecimento baseado na substituição ou, se preferirmos, na triplicação das figuras femininas. Maria de Fátima Silva salienta este processo, que contribui, a nosso ver, para uma feminilidade bastante heterogénea: “Dentro de uma tendência que se verifica já em *Perdição* e *Rancor*, a autora reforça, em torno da heroína, um círculo feminino (...)” (Silva, 2006^c: 175). Assim se assinala a diversidade psicológica e comportamental, fugindo à tentação dos estereótipos sobre a figura feminina.

Relativamente à *seleção* e *relevância* das personagens, aspeto curioso será a inclusão por parte da dramaturga da personagem Ama nas obras *Perdição* e *Ran-*

cor⁵⁶ e, por outro lado, a (aparente) exclusão de *Desmesura* da mesma personagem, presente como sabemos na criação de Eurípidés. Assim se supera a esperada funcionalidade da dramaturgia clássica da figura da confidente experiente, em favor de outras personagens femininas mais inesperadas. Analisando o similar “enquadramento” feminino da versão euripídiana, Maria de Fátima Silva refere-se à Ama de *Medeia* como uma “figura solidária e próxima” (Silva, 2006^c: 175), autora que no ensaio “A Ama – Um Motivo Clássico no *Rancor* de Hélia Correia” procede a uma descrição mais abrangente da personagem.

(...) o desenho de uma Ama de tragédia assenta sobre uma estrutura de traves mestras permanentes. A Ama será sempre uma mulher sobre quem os anos pesam já, que acumula a experiência de um longo tempo vivido ao serviço de uma mesma família. Da vida dos seus senhores, a Ama conhece cada pormenor e cada crise, que se sucedem como uma linha contínua a ligar, de geração em geração, passado e presente. A proximidade com a casa, selada pelo tempo, torna-a íntima e confere-lhe uma autoridade que é o prémio devido a uma convivência leal. A sua voz comenta, com desassombro e segurança, muito acima do que seria esperável de uma simples serva. Em geral, esta mulher é dotada de espontaneidade e de uma sabedoria popular muito básica, uma e outra inimigas do fingimento e da sofisticação. Se, na casa, alguém existe com quem o relacionamento da Ama seja próximo, esse alguém é a senhora, a cujo serviço a velha criada sempre dispôs o seu esforço. O convívio entre as duas mulheres é, porém, controverso; não lhe falta a compreensão e a emotividade que advêm da convivência que as une, como parceiras dentro da condição feminina que lhes é comum, para além de um dia-a-dia partilhado; nem mesmo uma devoção generosa que a serva coloca ao dispor da senhora nas horas de sofrimento e dor. Mas nele pondera também um vago rancor ou concorrência, sempre latente entre criaturas próximas, mas a quem a via tratou com generosidade diversa. O que a uma sobra em estatuto social e familiar, em riqueza ou em afecto, traduz-se na outra em privação e escravatura. Nas suas simetrias e assimetrias, este é um par dramático de potencialidades infinitas, que a tragédia grega reconheceu e apurou; na produção de Hélia, a mesma tradição gravou uma marca permanente e profunda. (Silva, 2006^c: 115 e 116).

⁵⁶ Maria de Fátima Silva comenta a inovadora recriação da personagem em Hélia Correia: “Nas suas duas produções dramáticas – centradas sobre heroínas no feminino – a Autora dá relevo à figura de uma Ama, para que a tradição clássica lhe não forneça suporte directo; de facto, nem Antígona nem Helena tinham a seu lado, nas versões tradicionais do mito, uma ama a testemunhar ou a partilhar com elas um destino.” (Silva, 2006^b: 115).

Como se explica e como se resolve a falta da experiente, íntima, sábia e confiante Ama? Respondendo à primeira parte da questão, reconhecemos que os traços da Ama apresentados não são prontamente identificáveis nas personagens da peça teatral de Hélia Correia dedicada a Eurípides. Vindas de um “centro de confrontos e tensões” (Silva, 2006^c: 175), as mulheres com que Hélia alarga e complexifica a trama atravessam o seu feminino círculo para se abeirarem de um marido traidor e calculista, deixando Medeia (a sua senhora, que se revela de início humanizada e vulgar) progressivamente mais só. A falta da Ama serve justamente o isolamento e a construção de Medeia enquanto figura singular e solitária.

A opção da dramaturga levanta-nos, contudo, uma outra reflexão, de acordo com a nossa interrogação anterior, relacionada com o desempenho do papel e da missão da Ama, atribuíveis a qualquer uma das personagens femininas, se entendermos o género como elemento fundamental no cumprimento da função.

Melana, “que ainda não fez quarenta anos, morena” (Correia, 2006^a: 17), abre a Parte I. Leitores informados de Eurípides, logo temos a tentação de rever a Ama (também ela primeira personagem na *Medeia*), até porque a cozinha, os afazeres e as palavras que troca com a filha denunciam a sua condição de escrava. Como verificámos anteriormente, não se revelará próxima, dedicada ou solidária para com Medeia e, se o parece, não o é verdadeiramente. Recordemos, por exemplo, que coopera na vingança para auxiliar a filha a quem prepara um destino diferente do seu:

MELANA – Senhora!
Eu não poso deixar que faças isso.
MEDEIA – É chegado o momento de pesares
Não com rigor, mas com paixão, a vida.
(...)
Contra quem sonhas tu, Melana, diz?...
É contra mim ou é contra a rainha,
Contra a princesa, irmã de tua filha? (Correia, 2006^a: 39).

ABAR – Acabas de tornar-te sua cúmplice.
MELANA – Que devia eu fazer? Não me dá ela
Ordens de sua casa?
ABAR – Bem te entendo.
Diz-me que não tomaste cada instante
Como o mais doce mel na tua boca.
Diz-me que te arrependes...

Entra Medeia.

(...) MEDEIA – Cumpriu-se tudo?

MELANA – Tudo se cumpriu. (Correia, 2006^a: 43).

De facto, a desautorização de Medeia a que nos referimos na primeira parte, e a que se junta a simpatia para com Jasão, dão aqui lugar a um comportamento solidário e cumpridor. Porque calculado e cobiçoso, e, sobretudo, porque meramente pontual, Melana não será a Ama que procuramos.

Ao mesmo tempo, a escrava jovem, a ruiva Éritra opõe-se claramente a Medeia, como salientámos já, não a temendo, antes a subestimando, como quando se refere à cor do seu cabelo: “ÉRITRA – Já o pinta com folhas de noqueira / Para encobrir os brancos. E ele não sabe...” (Correia, 2006^a: 33). Conhecedora do desejo que provoca em Jasão, a rapariga instiga o comportamento do senhor, desrespeitando ostensivamente a condição de esposa que Medeia ainda detém. Apoiando-se na sua proveniência, acaba por aceitar a proposta de traição que Jasão lhe faz após a morte da irmã Glauce:

JASÃO – Melana, eu casarei com tua filha.

(...)

ÉRITRA – Jasão, eu não me atrevo! Eu tremo. Eu fujo...

JASÃO – Tonta! Pensarás tu que não te olhava

Dia após dia? Que eu não via o modo

Como a cor do cabelo de repente

Te descia para o rosto, se eu passava?

Vem, atravessa o temporal comigo.

Visitemos o **Rsei**⁵⁷. Ele achará,

Ainda sem o saber, consolação

Só de olhar para ti.

Saem. (Correia, 2006^a: 49).

Substituta de Glauce, é na obra de Hélia Correia poupada a uma morte que poderíamos supor, roubando a Medeia a condição de esposa. Concorrente crescente, não se solidariza com a senhora de quem ouvimos: “(...) Atiça o lume, / Melana. Com cuidado. Éritra dorme. / Sono de rapariga. Não a acordes.” (Correia, 2006^a: 38).

⁵⁷ [Negrito nosso].

Para encerrar o círculo feminino que rodeia Medeia, resta-nos Abar, a última escrava a entrar em cena. Aparentemente será a núbria a *compensar* a ausência da Ama euripidiana: lembremos que é ela (e não Melana ou Éritra que largam o palácio para acompanhar Jasão) quem assume o amor maternal renunciado por Medeia, protegendo os seus filhos e acompanhando-os na morte. Ainda que a Ama de Eurípides se mostre porventura mais conhecedora da natureza da senhora, a proteção que vota às crianças⁵⁸ é justamente a mesma que arrasta Abar até à morte:

AMA

Ide, ó filhos, para dentro de casa, que lá tudo estará bem. E tu conserva-os à parte o mais que for possível, e não te aproximes da mãe em delírio; que eu já a vi olhá-los com os olhos bravos de um toiro, que se vai fazer algo de terrível; nem cessará a sua cólera, eu bem o sei, sem se abater sobre alguém Que ao menos recaia sobre os inimigos, não sobre os amigos.

(...)

AMA

Vedes, caros filhos; a vossa mãe o peito se lhe agita e move à ira. Correi depressa p'ra dentro do palácio, e não vos acerqueis da sua vista, nem vos aproximeis, mas defendei-vos do carácter selvagem, temeroso, de um ânimo indomável. Ide, então, correi céleres p'ra dentro. (...) (Eurípides, 1996: 38).

Entra Abar, que encobre as crianças no seu manto. Vendo a expressão de Medeia e a faca na sua mão, Abar apressa-se a escondê-las atrás da cortina da despensa e faz frente à sua senhora.

(...) Medeia tenta forçar o acesso às crianças, empurrando Abar que, muito debilitada, resiste cada vez mais fracamente.

ABAR – São crianças, senhora!

(...)

MEDEIA – Sai!

ABAR – Não!

MEDEIA – Sai! Sai da frente! Seja então.

Será teu sangue a minha passadeira. (Correia, 2006^a: 51-52).

⁵⁸ Maria Helena da Rocha Pereira define a Ama de *Medeia* de Eurípides como “ (...) uma pessoa dedicada à sua senhora, que sofre com ela (vv. 56-58), mas não sua seguidora incondicional (como a sua congénere em *Hipólito*): pelo contrário conhece o seu carácter impulsivo e temível, e tenta afastar as crianças de perigos que só ela adivinha (vv. 44-45, 89-95, 98-105) (Eurípides, 1996: 20-21).

A sua morte que antecipa a das crianças e que não ocorre na versão euripídiana (se aceitarmos a coincidência entre a Ama e Abar) é criada por Hélia para, no nosso entendimento, isolar Medeia enquanto ser feminino invulgar, anulando qualquer possibilidade de cumplicidade.

Antes do crime, contudo, é em Abar que Medeia se apoia, embora ao longo da ação a escrava se apresente gradualmente mais distante da senhora (e acabe como vimos assassinada às suas mãos), não sendo ela, portanto, sua oponente direta, aspeto que descobrimos em Melana e sua filha. Estes resquícios da Ama de Eurípides em Abar, juntamente com outros traços que também lhe identificamos⁵⁹ fazem-nos acreditar numa construção de Abar alicerçada na figura da Ama: ao contrário de Medeia, a escrava Abar aceita o destino, eleva-se perante os demais porque os conhece verdadeiramente, ama os filhos que não tem, morrendo por eles, incorporando, portanto, neste último aspeto, o amor maternal absoluto que terá faltado a Medeia. Sendo a personagem que mais se aproxima da Ama, em certo sentido ultrapassa essa funcionalidade ao morrer com os filhos de Medeia. O efeito desta outra morte será a configuração de uma suma vingança, que supera a versão euripídiana, porque mais desmesurada.

O círculo feminino representado pelas *novas* mulheres coloca Medeia num plano meramente individual e pessoal, sendo essa a sua missão essencial. Nesse sentido, mais que contribuir para uma figuração modelar da personagem mítica, o núcleo que se desenha afasta-a da representatividade por meio do isolamento. No

⁵⁹ Abar conhece Jasão e os seus intentos, quase tão bem como conhece Medeia; presente o desfecho da vingança; comenta os gestos e as atitudes dos seus senhores (e das demais personagens), apoiando-se numa sabedoria intrínseca, em que parece remotamente ecoar a clássica função da Ama euripídiana:

“ABAR – Eu bem sabia!/Bem o via a sair constantemente./Eles dão sinal, os homens infiéis./São animais com cio. Não há cerca/Que os consiga prender...” (Correia, 2006^a: 32);

“ABAR – Ah, Medeia, eu conheço-te tão bem.../ Não foi em vão que me ensinaste a língua/ Em que te iniciaste nos feitiços. / As palavras não são senão o espírito/ Das coisas que nomeiam. Sim, não vi / Somente o teu país. Eu vi-te a alma / Tão negra como eu. De certo modo, / Há entre nós um esboço de irmandade. (*Ri-se*)” (Correia, 2006^a: 39-40). E em outros passos:

“ABAR – Não vêm / Como ela ergue a cabeça, como luta/Qual uma égua brava contra a sorte? / Oh, eu conheço os gregos e conheço-a. Não largará seu homem sem lutar.” (Correia: 2006, 35); “ABAR – Não perde só Jasão. Vai perder tudo.” (Correia, 2006: 37); “ABAR – Isto é mais que ciúme. É desvario.” (Correia, 2006^a: 42).

entanto, voltando a considerações anteriores sobre a interpretação condicionada de qualquer leitor, e recordando, por outro lado, observações de Maria do Céu Fialho⁶⁰, podemos sempre equacionar a função representativa de Medeia na versão de Hélia Correia. No nosso ponto de vista, esse efeito é admissível, ainda que não se assuma como calculado e fundamental. Notemos que a construção da personagem Medeia se baseia num processo gradual de desumanização, propiciada pela traição. A intervenção do elemento Sol não só foi mantida como reforçada pela proteção de Hécate que Medeia e o Coro feminino relembram, ou seja, é um ser inumano que Medeia representa, muito mais que um ser inconformado e poderoso.

Em resumo, mais que uma imagem ou modelo de mulher Medeia será “a grande, a bruxa” (Correia, 2002: 11), traída por Jasão e por outras novas mulheres, capaz de exceder a outra que a memória tão bem conhece.

4. Atualidade do passado

Estimulados pelas ideias anteriores, devemos aceitar que o passado será mais legível quanto mais reconhecível. Conforme a conhecida lição de Italo Calvino, uma das grandes marcas dos clássicos reside na sua permanente atualidade, no efeito de perenidade presente quer na receção de sucessivas gerações de leitores, quer no poder de fecundante inspiração que exercem sobre autores de tempos bem diferenciados, como é o caso de Hélia Correia.

Ao contrário de Fiama Hasse Pais Brandão e de Mário Cláudio, Hélia Correia não insinua a presentificação do tempo do texto contemporâneo. Obra de 2006,

⁶⁰ "Ou não representará Medeia o ícone da mulher, numa sociedade de preponderância pública masculina, que teme em surdina e remete para o espaço secundário (contudo, temivelmente poderoso, porque investido das forças não racionais da natureza) essa mesma mulher? Uma mulher que tem, contudo, a verdadeira consciência do seu poder e se dispõe a usá-lo, inconformada (...)"(Fialho, 2011: 624).

No citado ensaio, Maria Céu Fialho (2011) faz uma interessante e valiosa análise da obra de Hélia Correia, desenvolvida numa reflexão comparativa relativamente a Eurípides, sobretudo, chamando a atenção para outros aspetos: o pórtico coral feminino e masculino como prelúdio e a sua importância na compreensão da ação; a concentração espacial da ação e a opção/simbologia da cozinha; a presença feminina amplificada e a masculina reduzida; o estatuto de estrangeira e a condição de mulher por parte de Medeia; a imagem minimizada de Jasão; a simbologia do Sol e da sua ausência/presença; a ligação Abar/Medeia e a dimensão feminina da personagem mítica a que já aludimos.

Desmesura aloja dois tempos – o da produção literária e de leitura (para já próximos); e o da ação (se aceitarmos a escravidão na Grécia Antiga, por exemplo, como referente temporal) –, aspeto que nos impele para uma análise comparativa de comportamentos, atitudes, pensamentos. Poderemos sempre realçar que a dramaturga não julgou necessário atualizar o essencial da fábula trágica de Eurípides, uma vez que lhe reconhece uma intemporalidade inquestionável. Porém, isso não a impede de introduzir dissemelhanças na reescrita do tragediógrafo grego, como assinalámos.

Com efeito, à exceção de Medeia, todas as mulheres atuantes são escravas, condição que as distingue da *senhora*. Assistimos assim, neste grupo, a uma quase indistinção social (que Medeia não deseja, mas suporta), em virtude de uma proveniência que a torna estrangeira, bárbara, exilada, isto é, igualmente *escrava*. Em consequência do seu barbarismo, usa uma língua incompreensível, só entendida por Abar, apresenta-se de forma pouco usual e revela um entendimento muito diferente dos demais no que diz respeito à condição feminina. Desterrada, tenta adaptar-se à nova pátria, não negando a sua língua, os seus costumes, a sua feminilidade. Verdadeira consigo própria e fiel à sua origem, demarca-se dos Gregos, despoletando diversas tensões e incompreensões:

JASÃO – Para os Gregos existe muita coisa
De que nunca se fala. É distinção
Que não sabes fazer. E aos nossos filhos
Falas continuamente dessas coisas.
Das saudades do rio da tua terra,
Da tua língua bárbara. Eu sabia
Como ias trabalhando contra a Grécia
Na sua educação.
MEDEIA – Que mal fazia
Que lhes contasse histórias dos avós
Como todos contais? (Correia, 2006^a: 46).

Além de lhe ter negado o passado, e a família, Jasão recusa-lhe a língua, que Melana caracteriza como “desarmoniosa” (Correia, 2006^a: 26): “Terei de ouvir falar aquela língua / Que é um ultraje à Grécia?” (Correia, 2006^a: 28). Por sua vez, quando a análise se situa na esfera pessoal ou feminina, percebemos que Medeia se distingue dos restantes de forma ainda mais evidente. Vejamos, por exemplo, como se distancia da escrava grega Melana:

MELANA – (...)
Vai, veste-te melhor para o teu marido.
Prende os cabelos, lava os pés. Pareces
Uma mendiga, enlameada e rota. (Correia, 2006^a: 26).

MELANA – (...) Uma mulher
Não conhece o sabor da liberdade.
Algum homem eu tinha de servir. (Correia, 2006^a: 30).

Para a grega, a mulher deverá ser a esposa submissa, dependente do marido, a quem deve sempre agradar, subserviência nem sempre cumprida por Medeia que se apresenta suja e descuidada por andar livre pelos caminhos e encruzilhadas. Mas será sobretudo a singular conceção de amor defendida por Medeia que a individualiza relativamente às restantes mulheres e, por conseguinte, que explica os seus incompreendidos atos. Tentando despertar consciências, a princesa caminha cada vez mais só, acompanhada somente pelo seu pensamento, que não encontra eco junto dos seus interlocutores:

MEDEIA – Que sabes tu do amor? Alma de escrava,
Feita para aceitar que o rei te cubra,
Te emprenhe e largue e ofereça a seu prazer.
MELANA – O amor das mulheres é isso.
MEDEIA – Não. (Correia, 2006^a: 35).

MEDEIA – Somos todas mulheres. Quem me humilhar
A vós humilha! Não sofremos nós
Com as mesmas bebedeiras dos senhores,
Com a posse brutal e com os partos? (Correia, 2006^a: 36).

MELANA – Se fosses realmente conformada
ao estado de mulher, tu resignavas-te.
Homem algum, ouviste?, homem algum
Guarda fidelidade. Uma rainha
Sabe, ao casar-se, que ganhou para sempre
Apenas o palácio. O homem, logo
Que assegure descendência, buscará
Sem cessar outros ventres. (Correia, 2006^a: 37).

O exercício da maternidade é também um ponto de discórdia, como compreendemos nas palavras de um Jasão grego: “(...) Se soubesses/Amá-los como amam as mães gregas,/Sem egoísmos, sem furores (...)” (Correia, 2006^a: 33). Verdadeira no amor, e atravessando todos os limites do expectável, Medeia revelar-

-se-á desmedidamente mulher ao escolher vingar a traição por meio dos filhos – aquela que é geradora da vida também se acha no direito de apagá-la, gerando uma clara controvérsia em torno da maternidade.

A nós, leitores contemporâneos, restar-nos-á interpretar os sinais e reconstruir o presente através desta obra que Hélia Correia quis situar noutros tempos. Na realidade, lendo e relendo os excertos que escolhemos citar, conseguimos observar e analisar as tensões que se nos apresentam diretamente no texto, ao mesmo tempo que observamos e analisamos tensões iguais camufladas nas mesmas linhas. O desrespeito generalizado (entre estratos, géneros e gerações) resultante de um imperfeito entendimento da liberdade (a demanda da geração de Marta e dos companheiros⁶¹), e visível nas mais diversas esferas, é o mesmo que Hélia escreveu em *Desmesura* ao retratar a relação das escravas com Medeia, de Jasão com as escravas, de Medeia com Abar e com os filhos).

O desconforto para com as minorias étnicas, a obstrução à imigração, o alheamento e o desrespeito das potências económicas (velhas ou emergentes) face aos pequenos grandes países de outrora vêm necessariamente à memória do leitor de Hélia Correia, ao assistir aos laivos de xenofobia auscultáveis nas palavras das personagens. A violência doméstica, o adultério ou a instrumentalização dos filhos nos relacionamentos falhados pairam de igual modo nas linhas do drama heliano. A crueldade nua e crua que nos choca dia a dia, num contínuo jogo de horror, é aquela que Hélia desvenda e que Medeia comete.

Em suma, adotando a hiperbolização trágica construída por Eurípides, *Desmesura* questiona velhos e novos conflitos originados pela complexa teia das relações humanas, especialmente a partir da esfera privada da intimidade, num original “exercício” com uma Medeia intemporal. A leitura de Hélia Correia recorre, deste modo, a um símbolo intemporal de confronto e de vingança, para, através de um *ajuste de contas* feito de palavras, dizer sem medo que há gestos que merecem ser recordados e para sempre incompreendidos.

⁶¹ Personagens de *Sob o Olhar de Medeia* de Fiamma Hasse Pais Brandão, obra abordada no capítulo anterior.

Num exercício original porque amplificado, Hélia repete Eurípides, afastando-se de Fiama, que explora o cariz inaugural do mito, afastando-se de Mário Cláudio, que o estende sem antigos artifícios a todos nós.

Capítulo IV

Medeia: o mito em declínio

*A vida é reinvenção permanente.
Tudo é mentira e tudo é real.*

Mário Cláudio, *Ípsilon / Público*
Entrevista (2011)

Nascida no seio da mitologia grega clássica e de um âmbito lendário, a figura de Medeia, ímpar pela complexidade psicológica e pela densidade emocional que a caracteriza, tem vindo a adquirir contornos cada vez mais reais e intemporais, ao longo dos séculos, em múltiplas releituras. Revisitada pela literatura de todos os tempos, pelas artes plásticas, pela música, pelo cinema, esta personagem inesgotável continua a inspirar muitos criadores (e leitores) que a ela regressam, para a transformar num ser real e não raras vezes semelhante a todos nós. A inquietação que nos provoca e as interrogações que inevitavelmente nos suscita, mais que o resultado de um carácter certamente indecifrável, surgem justamente dessa materialização realizada artisticamente com resultados interessantes em termos sociológicos e psicológicos.

Na verdade, ainda que subsista a Medeia uma condição sobrenatural, mágica e enigmática, a personagem mítica e literária atua em contextos históricos e sociais concretos, pondo a nu teias de relações reconhecíveis nas sociedades atuais. Assim sendo, a sua construção enquanto ser ficcional garante uma representação séria e justa do ser humano, e da mulher em particular. O mesmo será afirmar que, pelas possibilidades representativas, Medeia sobrevive devido a uma condição mítica plausível, isto é, a uma condição mítica que não anula e antes edifica uma personagem real. Mas em que sentido Medeia é um ser real? Lembremos as análises realizadas nos capítulos anteriores: situadas em tempos e espaços diferentes, com personagens variáveis, as ações construídas por Fíama e por Hélia convi-

dam o leitor a olhar à sua volta, sem que a atenção interpretativa abandone o intertexto mítico. Ou seja, Medeia é um ser real porque espelha por antecipação sentimentos e comportamentos repetidos na ficção ou na realidade.

Na senda de mais respostas e interpretações, continuaremos a tentar compreender quem foi Medeia e, sobretudo, quem é a Medeia desenhada por Mário Cláudio⁶², primeira e única voz masculina da tríade de autores que entendemos explorar, nesta viagem interpretativa sobre o mito em autores contemporâneos. A busca de respostas far-se-á dentro de mais um texto dramático, de Mário Cláudio, percorrendo os *novos* caminhos que a partir dele se abrem.

1. Obsessão, egoísmo e obstinação

Claramente escrita em relação direta com a *Medeia* de Eurípides (veja-se a denominação da personagem principal – Medeia –, do marido, os dois filhos, as recitações do texto euripídiano pela personagem atriz), a obra de Mário Cláudio encerra sumariamente, no prólogo, a história protagonizada pela mulher de Jasão na tragédia grega, revelada ao leitor/espetador por *outra* Medeia (atriz, personagem principal, sentada no trono). Os elementos fundamentais que lhe conhecemos das versões clássicas – *paixão, ciúme, vingança, morte* – surgem nas palavras da personagem, nesta cena preparatória (cf. Cláudio, 2008: 9-10), não surpreendendo, ou antes, não antecipando, para já, o fator inovador que nos habituamos a sondar nas releituras do mito.

Logo no primeiro quadro, porém, a personagem, observando as mãos, refere o envelhecimento que a começa a atingir para de seguida nos apresentar o seu

⁶² Em 2008, publica Mário Cláudio *Medeia*. O autor, nascido no Porto, de nome Rui Manuel Pinto Barbot Costa, é também responsável por uma obra que inclui a ficção, a poesia, a dramaturgia e o ensaio. Com textos traduzidos em várias línguas, foi galardoado com o Grande Prémio de Romance e Novela, da Associação Portuguesa de Escritores, o Prémio Pen Clube, o Prémio Pessoa e o Prémio Vergílio Ferreira, em março de 2008.

Como dramaturgo, viu todas as suas peças encenadas e representadas. Escreveu *Noites de Anto*, *A Ilha de Oriente*, *Henriqueta Hermínia da Conceição* e o monólogo *Medeia*. Este texto, escrito de modo a corresponder a um pedido da atriz Eunice Muñoz, terá sido produzido em 2004 ou 2005, mas publicado apenas em 2008, juntamente com a novela *Boa Noite, Senhor Soares*. A peça, encenada por Carlos Avilez a partir da obra de Mário Cláudio, estreou no dia 2 de março de 2007, no Teatro Experimental de Cascais. O monólogo foi interpretado pela atriz Anna Paula.

Jasão. Símbolos de juventude, ele e ela do passado surgem como duas pessoas etariamente já algo diferentes (ele é designado de “criança”; ela de “rapariga”), por menor que anunciará uma incompatibilidade entre os amantes: “Ele veio a correr até mim pela praia fora, e as algas transparentes colavam-se-lhe às pernas. Era ainda uma criança, e eu uma rapariga que tudo conhecia.” (Cláudio, 2008: 11-12). A forma como descreve Jasão – “Eu nunca tinha visto um homem assim.” (Cláudio, 2008: 13) – lembra-nos, por outro lado, o fascínio inicial da jovem Medeia perante o argonauta, mencionado em *A Argonáutica* de Apolónio de Rodes⁶³.

Neste amor que se repete, como no prólogo nos fora sugerido, irão interferir o ciúme, a traição e o desejo de vingança (tópicos que encontrávamos já na tragédia grega), mas também, como já dissemos anteriormente, a maior maturidade da figura feminina relativamente ao marido, reforçada no texto de Mário Cláudio, que reserva para esta característica a causalidade dos sentimentos a que nos referimos.

Sentavas-te comigo no bar da praia, aquele que tinha por ornamento a caveira de um carneiro, pregada na parede. Passavam as mulheres mais novas do que eu, e fingias não te dar conta disso. Como se fosse possível! Eu observava o movimento dos teus olhos. Ficavam na sombra como órbitas da caveira do carneiro, e era então que deixavas de estar comigo. (Cláudio, 2008: 17).

Esta ocorrência, aparentemente repetida, aqui recordada pela mulher preterida pela jovialidade das outras (projeções da filha do Rei de Corinto), evoca-nos a traição cometida por Jasão, ainda que com objetivos mais políticos que íntimos na tragédia euripídiana, se aceitarmos as razões evocadas pelo próprio Jasão: “Não foi por amor de uma mulher que eu fiz esta aliança com o leito real qua agora tenho, mas, como já disse, com o desejo de te salvar e de gerar filhos régios, da mesma origem dos demais, que sejam o sustentáculo da casa.” (Eurípides, 1996:53). Partilhada pelas duas protagonistas, a de Eurípides e a de Mário Cláudio, a traição (que, no excerto, apenas se insinua: nos gestos de Jasão e na reiterada referência à caveira do carneiro) acaba por consumir-se, numa luta em que para-

⁶³ Observámos este aspeto no capítulo que dedicámos a *Sob o Olhar de Medeia*, de Fiama Hasse Pais Brandão: Medeia sente-se fascinada por Jasão desde a primeira visão. No texto antigo, é a Afrodite e a Eros que se deve o nascimento do amor.

doxalmente a água ligada à primeira visão do amante (ou ao amor natural) é vencida pelo fogo (da posse sexual e do ciúme):

Entre no quarto a meio da tarde, e ali estavam. A primeira coisa que vi foram as pernas, e em vez de as ter ele enredadas nas algas, não me esqueço, tinha-as enroscadas nas pernas da outra. (...) O incêndio que me consumia vinha daquela cama onde me roubava de si o homem que saíra do mar. (Cláudio, 2008: 18-19)

Na passagem citada, revemos Jasão e a filha de Creonte⁶⁴, presentificados, e Medeia, em ciúme, desta vez incapaz de lhe dizer “(...) se ainda ao menos não tiveses descendência, seria perdoável teres-te enamorado de um novo tálamo.” (Eurípides, 1996: 50). Com um ciúme que a impede de entender a traição também como causa da destruição familiar, Medeia interpreta-a enquanto mulher subestimada sexualmente.

O tema da traição prossegue, ajustando-se ao intertexto grego por meio da própria Medeia que denomina de Glaucis as outras mulheres. Encarando a condição de mulher traída como uma herança provável da sua Medeia, esta Medeia constrói a afinidade com que suportará o desamor que se repete, apoiando-se, portanto, na indistinção entre a vida real e vida encenada.

Insisti em acompanhar-te ao aeroporto. Lá estava a mulher vestida de tigre, sapatos prateados, óculos escuros, o nécessaire da praxe. Tão estereotipada que me fez rir! Conhecendo-te como te conheço, amante de Glaucis horizontais, a quem julgarias tu enganar? (Cláudio, 2008: 40).

Também a vingança (corporizada na morte da rival e dos seus) surgirá no texto, como seria expectável, ainda que não consumada à maneira euripidiana: a concretização do assassinato da outra mulher far-se-á através da recitação do texto

⁶⁴ Nos textos dramáticos clássicos que nos têm servido de referência, e de acordo com o preceito do decoro, a consumação da traição não passa pela posse física explícita de Glauce. No texto de Hélia Correia, o envolvimento sexual entre os amantes também não é claro.

A versão de Mário Cláudio descreve o quadro recorrendo a uma linguagem corrente, por exemplo, “(...) tinha-as enroscadas nas pernas da outra.” (Cláudio, 2008: 18), bem mais prosaica que a linguagem de Eurípides citada continuamente pela própria. O efeito desta conjugação, observável noutras passagens (Cláudio, 2008: 23, 33, 34, 48, 49, *et passim*), relaciona-se, no nosso entendimento, com a ambiguidade da personagem principal, uma mulher trivial, com problemas comuns, que decide viver na pele do mito e elevar-se através dele.

grego⁶⁵, de uma forma indireta e alheia (ou mesmo cobarde, adequada a uma vítima derrotada), num insistente processo de despersonalização. Assumindo a incapacidade perante a própria vida, Medeia altera-se de modo a tornar-se efetivamente Medeia.

(...) lembrei-me daquilo que mais desejava, e que me poderia comunicar um mensageiro que tivesse assistido à tragédia daquela que a que te abraçavas na cama. (*Recitando o texto de Eurípides.*) «O diadema de ouro que lhe cingia a cabeça descarregava uma torrente de um estranho fogo que a ia devorando. E o tecido da belíssima túnica que os teus meninos lhe tinham oferecido, pobre rapariga!, consumia-lhe a carne delicada.» (Cláudio, 2008: 19-20).

E a vingança surgirá, através de uma traição carente, confessada e desculpabilizada pela própria protagonista no seu monólogo: “Está completamente só. E se alguma vez levou outros para a cama, foi para experimentar o amor que nunca viria a conhecer.” (Cláudio, 2008: 33)⁶⁶. Consciente das traições de que é vítima, retribui, em busca de um amor transitório, com pena de si mesma, sem a sede de vingança que poderíamos pressupor.

O *assassinato* dos filhos repete-se também, como referimos, aparecendo, contudo, igualmente suavizado: as imagens de morte constroem-se mais uma vez pela evocação do intertexto euripídiano, sem que se consume efetivamente por meio da dor física, do sangue, do crime. No primeiro quadro, nomeadamente, a recitação do texto grego provoca na protagonista uma reflexão que, na 3.^a pessoa, se torna universal, mas que o leitor associa aos filhos que ainda não lhe conhece. O tom das palavras de Medeia deixa já adivinhar a tensão familiar existente, relacionada no texto com a velhice a que a atriz atribuía o esmorecimento do amor do pai dos seus filhos.

⁶⁵ Maria Ivone Mendes da Silva Correia Costa (2010) identifica e analisa as citações da peça euripídiana presentes no texto de Mário Cláudio.

⁶⁶ Sabemos que, segundo a versão euripídiana, Medeia prepara o seu casamento com Egeu. No entanto, este casamento assume-se mais como um instrumento de salvação do que de devolução da traição: “(...) recebe-me no teu lar, no teu país, na tua casa.” (Eurípides, 1996: 61).

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, 2008: 12).

O retrato que nos apresenta torna-se gradualmente mais frio, iniciando-se com a expressão “Meninos”, repetida, mas divergente em termos de pontuação, caminhando para um distanciamento evidenciado pela utilização do pronome pessoal “Eles”. Ainda que novamente nominalizados (“crianças”, “meninos”), os filhos são designados de “Serpentes dos cabelos de Medusa”, numa aproximação a Medeia⁶⁷. Esta associação dos filhos a Medusa e aos seus cabelos reforça a ideia de mortalidade (dos filhos), já que Medusa é a única Górgona mortal, e insinua, por outro lado, o poder dos filhos relativamente à sua mãe (o olhar penetrante das serpentes transformava todos que os olhassem), o qual Medeia parece querer vencer também, numa tentativa de destruição do amor maternal.

É uma mãe terna e atenciosa, todavia, aquela que se nos apresenta no terceiro quadro; o filho, esse, é ainda uma criança. O cenário de amor e de proteção recriado constrói-se, estranhamente, sobre a história da mesma Medusa, a qual a mãe repetidamente contava ao filho.⁶⁸ Na mesma passagem, a evocação do ato assassino de Medeia, através da reprodução das palavras do Coro de Eurípides⁶⁹, ditas antes da morte das crianças, antecipa igualmente uma morte anunciada: e, ainda que anteceda o desfecho da recordação familiar, a recitação impõe-se porque prenuncia um crime fatal que separará mãe e filhos.

⁶⁷ Repare-se na raiz aparentemente comum das palavras “Medeia” e “Medusa” cuja origem, do sânscrito, remeterá para “a sábia”.

⁶⁸ “(...) lia-lhe sempre a mesma história” (Cláudio, 2008: 22): esta passagem lembra-nos o papel do contador de histórias, reservado, nos ancestrais grupos sociais, aos mais sábios e experientes e, no seio familiar, à mãe. Nos dois casos, a história (repetida porque deve ser interiorizada e perpetuada) tem uma função iniciática e moralizadora, que neste contexto pode ser entendida como uma preparação para a *morte*.

Qual uma criança que escuta e compreende a lição contida nas palavras contadas, o filho “fingia encher-se de terror” e “acabava por adormecer no seu pequeno charco de sangue imaginado.” (Cláudio, 2008: 22).

⁶⁹ “«Ó Terra, acorda! Brilhantes flechas do sol, olhai! Reparai na maldita antes que ela erga a mão assassina, manchada pelo sangue dos filhos!»” (Cláudio, 2008: 22).

Este prenúncio de morte sai fortalecido no quarto quadro, mais uma vez pela presença do sangue [“Uma vez, e em pequeno, apareceu-me de repente com o rosto coberto de sangue. (...) Foi então que percebi como pode incitar-nos à morte o sangue de um filho nosso (...)”] (Cláudio, 2008: 27), dando-nos conta da contínua despersonalização em favor de Medeia assassina.

A estes sentimentos ambíguos juntam-se outros que nos remetem para a divisão interior que a Medeia de Eurípides experimentara aquando do homicídio, mas que por outro lado inauguram a defesa empreendida por uma mãe em sofrimento camuflado: Medeia admite o *assassinato* que tem vindo a cometer – “foi aos poucos assassinando os filhos, roubando-lhes o direito de a assassinares ao longo da vida.” (Cláudio, 2008: 33) –, mas legitima o *crime* por si cometido. Adivinhando o afastamento, afasta-os gradualmente ao mesmo tempo que se acerca de Medeia, para se reinventar enquanto pessoa. E só este afastamento poderá explicar o tom usado pela personagem para falar dos filhos, que encara sobretudo como homens, sem ligação filial:

Um transformou-se em fantasma. Lê um relatório de números, janta sozinho no restaurante de um aeroporto, fornicava com uma mulher de passagem, mobilizado o elevador como que por avaria entre duas reuniões onde se boceja. O outro vagueia como um pedinte. Defende-se do cinzeiro de alabastro com que um namorado o quer agredir, pede emprestado e não paga, esquadrinha os anúncios de ofertas de emprego no canto de um café que os reformados frequentam. (Cláudio, 2008: 34).

A caracterização que faz dos filhos, na verdade, dificilmente poderá ser mais cruel e destrutiva, mas as palavras reveladoras de um assassinato já perpetrado através da crueldade dão lugar a um surpreendente sentimento de culpa e a uma doçura que nos comove, lembrando-nos a afetuosa mãe assassina de Eurípides:

Que contas darei a meus filhos? (Cláudio, 2008:39).

Ao mais novinho deixava-o diante do tabuleiro de xadrez, a jogar com um adversário invisível, e acreditava que tamanha inteligência o defenderia da solidão. Cresceu aí pela sala. (Cláudio, 2008: 47).

Terá morrido já? É como eu o mais novinho, vive no pânico das nuvens. (Cláudio, 2008: 48).

Anda, ó minha desventurada mão, empunha a espada, move-te para a meta dolorosa da vida, não te deixes dominar pela cobardia, nem pela lembrança dos teus filhos, de como eles te são caros, de como os geraste. Mas por este breve dia, ao menos, olvida, que depois os chorarás. Porque, mesmo matando-os, eles te são sempre caros e eu – que desgraçada mulher que eu sou! (Eurípides, 1996: 78).

Medeia mulher, mãe e atriz (é pela representação de Medeia que reaprende a ser e a lidar com os seus) apresenta-se, portanto, como uma mulher em conflito, portadora de sentimentos que escolhe secundarizar decidida que está a ser outra.

Mas não só consigo própria, como também com os vários elementos da família (os filhos, a nora, o marido), Medeia combate: ora culpabilizando-se, ora desculpabilizando-se, lança para fora de si as possíveis responsabilidades da fragilidade da relação com os outros – “Mas eles nunca me telefonam.” (Cláudio, 2008: 21); “A mulher é uma parva.” (Cláudio, 2008: 23); “E tu? Não tens passado a vida a envenenar os filhos contra mim?” (Cláudio, 2008: 25) –, edificando o isolamento conjugal, familiar e social, num declínio crescente. Medeia, a outra, também se assumira conflituosa (com o seu pai, com o seu irmão, com o tio de Jasão, com Jasão) e gradualmente mais só, sempre conduzida por uma cega paixão. Mas o que move afinal esta mulher? O que a leva a isolar-se, *matando* aqueles que amava e que possivelmente a amavam também? O amor obsessivo pelo marido? O egoísmo com que exerce a maternidade? Sim e não. Ou antes, sim, mas não só. Se, até agora, o sentimento que a ligava ao homem que nunca lhe pertencera (como nos clarifica no quarto quadro), aliado a uma má representação do papel de mãe, poderiam constituir a reposta mais óbvia, uma outra tomará por completo o texto: será a representação, a sua outra paixão, isto é, o sonho caprichoso (ou a necessidade) de ser *Medeia*, originalidade maior da visão de Cláudio.

Nesta mulher que reaparece, prontamente descortinámos a faceta de esposa e de mãe, mas não a desvendámos completamente como atriz, embora, enquanto tal, se agarre obstinadamente, desde o início do texto, à personagem euripidiana, esquecendo-se de ser quem realmente era. Note-se que a atriz se chama Medeia (nome que apaga qualquer hipótese de uma nomeação corrente), ainda que o autor lhe tenha criado um suporte familiar e social mais ou menos comum: o marido e os

filhos, a nora e os netos, a profissão,... É então uma mulher persistente e deslumbrada com a possibilidade de representar Medeia que temos agora diante de nós. O seu sonho, que não se consumará intratextualmente, transformar-se-á em obsessão e, como tal, em pesadelo, uma vez que comprometerá a sua conduta em relação aos seus filhos (e a deles em relação à mãe), assim como o relacionamento com o homem que amou.⁷⁰

Traços como a obsessão, o egoísmo e a obstinação, distintivos da personagem de Eurípides, e ligados ao amor e à maternidade, decalca-os Mário Cláudio da versão antiga; o sonho-pesadelo, transformado no mais importante projeto pessoal e profissional, desenha-o Cláudio na folha branca em que o seu texto se reescreve.

2. Retrato da(s) mulher(es) sós: o desamor, o abandono e a rejeição

Na sequência desta reflexão crítica, vêm-nos subitamente à memória as palavras de Joaquim Matos: “Lemos Mário Cláudio sempre de pé atrás. Temos dificuldade em não ver intenções em tudo aquilo que escreve.” (Matos, 2004: 99). Que pretende Cláudio dizer por meio desta mulher reaparecida, até agora aparentemente tão igual à sua homónima colca?

Vejamos: se Medeia teve de enfrentar o monarca de Corinto, Glauce e Jasão, a atriz terá de enfrentar o envelhecimento, que a vai consumindo e afastando do sonho; o poder instalado representado pelos diversos Ministros, que a cegam com promessas jamais cumpridas; a ausência dos seus, suporte elementar mas inexistente. O mesmo será dizer que a uma força destrutiva, exterior e inevitável, que se vai impondo, se juntam fatores interiores (porque nascidos no seio familiar e profissional), como a rejeição e o abandono, porventura tão ou mais inexoráveis.

Os sinais exteriores de degradação física (as mãos, o gravador, a peruca que oculta a calvície, a cadeira de rodas que sucede ao trono) materializam a passagem do tempo que se intromete no texto desde as primeiras linhas. É uma ação em contagem decrescente esta, cuja protagonista parece ser a vítima principal. Note-se

⁷⁰ Este afastamento terá sido eventualmente causado pelo seu próprio afastamento e não por outra mulher qualquer, como ela própria parece ter percebido, ao perguntar “A mulher que se deixa devorar pelo sonho que espaço deixa para o sonho do homem? (Cláudio, 2008: 45).

que a expressão “dez anos mais tarde” se repete nos quarto e sétimo quadros, lembrando-nos que o tempo corre e não espera por Medeia. De facto, ela vai-se transformando, ao longo do monólogo, e cada vez de forma mais notória, numa atriz *fora de prazo*. A noção de que está a ser traída pelo tempo, e por uma consequente inaptidão para o desempenho do papel, mata-a, aos poucos, levando-a, em jeito de resposta-vingança, a *matar* os seus, tal como Medeia fizera aquando da traição do marido. Dirá mesmo, magoada mas ciente, “A Medeia não é para ti. Pede outro corpo, outra voz, outra maneira de estar.” (Cláudio, 2008: 13)⁷¹.

Sabemos de facto que a velhice se intromete na ação, combinando-se com os fatores que conhecemos da tragédia clássica, contribuindo para a não realização do sonho. Elemento relevante, insinua-se desde as primeiras linhas, para se impor gradual mas totalmente, com o decorrer dos acontecimentos, qual a demolição do próprio teatro. As palavras “envelhecer” e “velhice” (que abordam diretamente a questão) surgem no quadro um, associadas às “mãos”, no discurso da própria Medeia. Embora sentada no trono, no prólogo, e depois no primeiro quadro, esta Medeia não será a jovem ou a mulher adulta que identificámos nas obras de Fiama Hasse Pais Brandão e Hélia Correia analisadas anteriormente, mas antes uma mulher-mãe-atriz mais madura e em declínio por quem o tempo não espera e a quem o reconhecimento começa a escapar. O poder que o “trono” representaria, traduzido também pela imagem das “mãos” (símbolo de atividade, domínio), esvai-se justamente pela consciência do declínio. A ênfase dada ao tempo pelo autor Mário Cláudio contribui para a construção da ideia de decadência, associada à ideia de punição. Notemos, por exemplo, que a “cadeira de rodas”, surgida no epílogo, demonstra de forma austera a degradação que se adivinhara; a “peruca” que caracteriza a Medeia careca do sétimo quadro remete do mesmo modo para a implacabilidade do tempo. No mesmo sentido, “os dez anos” em que Medeia, a da Cólquida, viveu em harmonia com Jasão, insurgem-se na ação, por duas vezes⁷², dando ao tempo o papel principal.

⁷¹ Não é óbvia a autoria destas palavras: reproduzirão o próprio pensamento de Medeia ou, por outro lado, o discurso do marido em relação à mulher.

⁷² Nos quarto e sétimos quadros, como referimos anteriormente.

Por outro lado, a atriz não terá também o auxílio que procura no poder político, representado por vários Ministros, que lhe adiam e impedem, sucessivamente, a realização do sonho de representar a sua Medeia. Note-se que já Eurípides inserira a sua tragédia num contexto político (Medeia é expulsa pelo monarca Creonte, mas será acolhida por Egeu, rei de Atenas), o qual determina decisivamente os acontecimentos da tragédia grega. Na versão de Cláudio, a atriz também não será apoiada, até porque a mentalidade política dominante não se coaduna com os seus pensamentos e intentos. Recordemos por exemplo as palavras de um dos Ministros (a propósito de uma possível distribuição da peça em banda desenhada pelas escolas): “(...) em pouco diverge afinal a grande tragédia grega do futebol de qualidade (...)” (Cláudio, 2008: 45). A atriz será mesmo *expulsa* do teatro que acabará por ser demolido. Note-se que a Medeia de Eurípides fugira, num carro enviado pelo Sol, salvando-se. Esta mulher, por seu lado, ficará para sempre presa ao seu sonho, imóvel, porque nenhum Sol (seja ele o Ministro ou o próprio país) a resgatará. O problema do apoio à cultura insinua-se na obra, portanto, porque é Portugal que Mário Cláudio retrata no seu texto.⁷³

Intrigante é o epílogo: a atriz relata um pesadelo em que seria atingida por três tiros disparados por um homem mais jovem sentado na última fila da plateia. Depois, cairia e seria aplaudida pelo público. O pesadelo, ao contrário do sonho que a acompanha ao longo da vida, torna-se real, de seguida: ditas aquelas palavras, a atriz levanta-se, ouvem-se três disparos e cai morta. A autoria dos disparos é desconhecida, mas presumível: o marido, (um d)os filhos, o Ministro; os três tiros certos, prováveis: o *desamor* do jovem marido, o *abandono* da família afastada de um projeto maior, a *rejeição* do poder político pervertido⁷⁴.

⁷³ Mais especificamente, é a sociedade portuguesa atual com os seus problemas mais prementes que se revela no texto, à sombra do mito. Na verdade, a subestimação da cultura – representada na obra pelo teatro – por parte dos governantes e das massas, a precariedade laboral (das novas gerações; das velhas gerações), a dependência económica dos filhos relativamente aos pais, a secundarização da família ditada pelo exercício profissional, o número crescente de divórcios e a consequente desintegração familiar coabitam no texto ao lado de uma Medeia nascida do mito antigo.

⁷⁴ Relativamente a este último aspeto, Maria António Horster e Maria de Fátima Silva qualificam Medeia de Mário Cláudio de “transgressora”, pela luta com que se defende das “convenções da *polis*”: «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

Certo é o retrato que se desenhou: Medeia é na realidade uma mulher só, acompanhada apenas pelo seu sonho transformado pesadelo, pelo tempo, por Jasão e pelos filhos, pelo poder. A solução que procurou, reinventando-se, não lhe trouxe o cumprimento do sonho, mas antes a consumação do pesadelo.

3. No rasto da velha Medeia

Ainda com o pensamento no epílogo, importante será esclarecer o significado do número três (que associamos à totalidade, à conclusão) na cena final. Na verdade, os disparos concluem a ação, mas concluem também o sonho da representação que se nos apresenta desde o início. Não tendo sido a personagem a desistir dele, é este fator exterior que finaliza uma obstinação que teima em não abrandar.

Se quisermos pensar na ideia de totalidade, por outro lado, teremos de sair para fora do texto, entrando pela porta da representação: colocando-nos na pele do espetador (e abandonando a de leitor), conseguimos ver e ouvir o aplauso final que a atriz que representou o papel criado pelo autor receberá, após o triplo disparo. Na verdade, a representação e a aclamação que a personagem procurava cumprir-se-ão, mas somente por meio de uma outra Medeia, a terceira, que se assumirá como uma mulher que quis obstinadamente ser outra e, como tal, se viu efetivamente transformada nela⁷⁵.

Se a conclusão e a totalidade se realizam, ainda que pela concretização do pesadelo, sinais existem ao longo do texto que aparentemente negariam um desfecho perfeito. Diversos símbolos se insinuam ao longo da ação. O carneiro, por exemplo, é recorrente no texto. Encontrámo-lo também na *Medeia* de Eurípides e

mais clara manifestação na luta solitária contra a sociedade medíocre que a cerca.(...)» (Horster; Silva, 2011: 189).

⁷⁵ O teatro aparece no texto de Mário Cláudio dentro do próprio teatro, isto é, por meio do texto dramático e da sua representação o autor interpreta e questiona um espaço cultural concreto e a partir dele um espaço mais generalizado, coincidente com o pequeno país de nome Portugal. Acusando uma tendência inerente à própria literatura, e ditada pela apropriação do mito, o texto claudiano constrói toda uma sociedade, desconstruindo o espaço cénico de Medeia.

no episódio mítico em que o tragediógrafo grego se apoiou.⁷⁶ No texto de Mário Cláudio, toma quase sempre⁷⁷ a forma de “caveira de um carneiro” (Cláudio, 2008: 17), no início, e “a grande caveira do carneiro”, depois (repetida três vezes: Cláudio, 2008: 19, 24, 28), ou seja, a imagem impõe-se e cresce em tamanho e em presença. Que entendimento podemos ter deste elemento, relacionando-o com o que já expusemos? Detenhamo-nos na sua simbologia:

Ardente, macho, instintivo e potente, o carneiro simboliza a força genésica que desperta o homem e o mundo, e que assegura a recondução do ciclo vital, tanto na primavera da vida como na das estações. Por isso, associa o ímpeto e a generosidade a uma obstinação que pode conduzir à obcecção. (Chevalier; Gheerbrant, 1994: 160).

É Jasão, jovem, homem, quem desperta em Medeia o amor e a paixão, sentidos de forma obstinada e obcecada, tal como o seu sonho de ser Medeia. Note-se, todavia, que na obra de Mário Cláudio é a “caveira do carneiro” que se nos apresenta. Ligada à morte, a caveira (o crânio), a sede do pensamento, apontará também para a deterioração física que no entendimento da personagem feminina contribuiu para o desamor a que foi sujeita. A morte de Medeia, que se consuma no final, espregueada, na verdade, em toda a ação, não apenas em relação à protagonista, mas sobretudo em relação aos seus. Além do elemento anterior que associamos a Jasão, também o “sangue” nos lembra a centralidade do tema: os terceiro e quarto quadros são marcados por este elemento subvertido por Medeia em imagem de morte. Símbolo de vida, de beleza, generosidade, nobreza e elevação está na realidade tão perto da *maternidade* como da *morte*. Medeia conhece tão bem esta dualidade como a ambivalência do comportamento humano, para o bem e para o mal, e dela quererá usufruir, ao assumir-se teimosamente como Medeia: “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

⁷⁶ A lã do carneiro alado propiciou a aproximação de Medeia a Jasão. No texto de Mário Cláudio, Medeia evoca este acontecimento ao referir-se ao “velo do carneiro sagrado” (Cláudio, 2008: 12) como elemento da busca de Jasão.

⁷⁷ O “velo do carneiro sagrado” surge apenas na página 12.

em sangue, em sangue assassinavam.” (Cláudio, 2008: 28). As vítimas que escolhe são as previsíveis, até porque o sangue a impele para esse fim:

Sentava-me na cama dele, quando estava doente, e lia-lhe sempre a mesma história. (...) Eu aproximava a minha da cara dele, e ele adorava aquele jogo em que fingia encher-se de terror. (...) E púnhamo-nos a rir, e eu fazia-lhe cócegas, e ele acabava por adormecer no seu pequeno charco de sangue imaginado. (Cláudio, 2008: 22)⁷⁸.

Uma vez, e em pequeno, apareceu-me de repente com o rosto coberto de sangue. Tinha descoberto as lâminas da barba do pai, e desatara a golpear-se sem se aperceber da dor. Sorria com a maior das inocências por debaixo daquele sangue todo. E só quando reparei no meu susto é que entrou em pânico. Eu limpei-o e lavei-o, conforme pude, manchando a camisa e o roupão. (*Pausa*) Foi então que percebi como pode incitar-nos à morte o sangue de um filho nosso, concebido numa noite que tínhamos julgado sem fim. (Cláudio, 2008: 27).

Nos excertos, reconhecemos a ternura da maternidade, a dedicação, a proteção e, paradoxalmente, a presença do sangue, elemento que adultera a ligação mãe-filhos e, como tal, dá primazia à ideia de morte que se imporá por meio da passagem do tempo e da obstinação da mãe-atriz.

Outras imagens de inocência e de morte, Antígona, Ifigénia e Ofélia, são também trazidas ao texto pela protagonista (Cf. Cláudio, 2008: 28), que pela identificação mítica se outra para abandonar a condição de mulher mais velha, dominando transitoriamente o tempo, mas não a morte, revelada já no exercício da maternidade.

De acordo com o que expusemos, acreditamos que é de tempo e de morte que se faz este texto. É ainda de reinvenção e de verdade esta história. E é no espelho⁷⁹ e no álbum⁸⁰, dois símbolos metafóricos do tempo e das memórias, que vive o

⁷⁸ Medeia narra ao filho a história de Medusa. A opção por esta história prepara o filho para a morte da sua relação futura.

⁷⁹ O espelho surge citado no texto em breves ocorrências – “*MEDEIA volta-se para o espelho (...); (Recomeçando a contemplar o rosto no espelho.)*” (Cláudio, 2008: 39). No entanto, subentende-se a sua presença no espaço “Camarim”. Os quadros repartem-se pelos espaços teatro (camarim e espaço de cena) e casa.

⁸⁰ “*Salão de casa de Medeia que está sentada, folheando um álbum.*” (Cláudio, 2008: 47).

conteúdo do coração e do pensamento de Medeia. Adereços banais ⁸¹, não fosse este um texto dramático, os dois elementos, aparentemente insignificantes, revelam-nos uma Medeia conhecedora das suas limitações e das suas faltas, ciente das paixões desmedidas e das rejeições a que a sujeitam, uma “grande atriz falhada”⁸² que, enquanto mulher e mãe, percebeu bem os sinais do tempo, reinventando-se à imagem de Medeia. A atriz falhada em que se transformou é na verdade a mulher falhada na sua paixão pessoal, porque o amor e o teatro são as suas máximas paixões, traídas ambas pelo tempo inexorável.

Outros sinais, audíveis⁸³, são o marulho e o som do camartelo. Peça dominada por uma única voz, *Medeia* sustenta-se em dois pilares sonoros que complementam um cenário relativamente simples. Aparentemente distintos, apontam em sentidos também eles diversos: o mar, espaço exterior e natural; o teatro, espaço interior e humanamente intervencionado.⁸⁴

O primeiro, o mar, surge ligado à dinâmica da vida, assumindo-se como um lugar de nascimentos, transformações e renascimentos e como uma imagem da vida cíclica. Símbolo de um estado transitório entre as possibilidades informais e as realidades formais, de incerteza e de dúvida, é ao mesmo tempo a imagem da vida e da morte. (cf. Chevalier; Gheerbrant, 1994: 439). No texto em análise, a praia (o mar) é o palco do conhecimento dos dois amantes e da génese do amor, mas também o espaço de afastamento (ou substituição): Medeia observa o marido, pela

⁸¹ Maria Antónia Horster e Maria de Fátima Silva enumeram os adereços escolhidos por Mário Cláudio para *vestir* os “cenários” despojados: “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.” (Horster; Silva, 2011: 176).

⁸² O neto lança-lhe a pergunta: «Avó, o que é “uma grande actriz falhada”?» (Cláudio, 2008: 24), sintetizando a opinião generalizada a seu respeito.

⁸³ As autoras citadas na nota 80, na mesma reflexão, mencionam também a campainha do telefone, o retinir da campainha de cena, o grito de uma criança, a sirene de uma ambulância e os disparos de uma arma. (cf. Horster; Silva, 2011: 177).

⁸⁴ Veja-se a referência aos trabalhadores responsáveis pelas pancadas do camartelo: “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. (...)” (Cláudio, 2008: 38). Verificamos, na realidade, que esta caracterização os vulgariza e distancia da naturalidade, da magia, da arte e do sonho, representados pelo próprio teatro.

primeira vez, saindo das águas do mar e ama-o desde então (cf. Cláudio, 2008: 12 e 13); sente o seu afastamento, quando ele olha as outras mulheres, no bar da praia (cf. Cláudio, 2008: 17); entende a rejeição a que é votada, por exemplo, na praia, “em Corinto nas tais férias.” (Cláudio, 2008: 40). Vida e morte ligam-se, portanto, através do mar, representado ao longo de toda a ação pelo marulho, vocábulo que sobrevaloriza a sua faceta destruidora e, simultaneamente, nos transporta para a demolição do teatro, também ela marcada pelo ruído.

O camartelo é a arma que aniquila o porto de abrigo de Medeia, sucedendo ou complementando o marulho. Fugindo às águas agitadas do amor, Medeia é inundada pelo som destruidor no casulo que julgou impermeável. Mais uma vez, Mário Cláudio transfere, com mestria, o palco de Medeia, o qual flutua do passado ao presente, por novas águas. A destruição do espaço de compensação e de refúgio transforma a perda de Medeia numa dupla perda: enquanto mulher procurou reinventar-se como Medeia para cumprir o sonho; como a ficção e a mentira que procurou realizar se revelaram afinal tão verdadeiras como a vida, o sonho deu lugar ao pesadelo.

A abordagem claudiana, que nos retrata uma Medeia duplamente “vítima” dos seus projetos de vida – o amor e o teatro –, justamente porque não conseguiu deixar de ser uma simples mulher, recorda-nos as recriações de Medeia de Brendan Kennelly ou Christha Wolf, publicadas pela primeira vez em 1991⁸⁵ e 1996, respetivamente, nas quais a receção assenta na “desculpabilização” de Medeia, e que põe a nu as fragilidades da personagem feminina.

Sobre a obra do autor irlandês, pode ler-se no *Dicionário da Crítica Feminista*, na entrada “Medeia”, o seguinte:

Do ponto de vista do Estudos Feministas, Medeia é uma
personagem que tem vindo a ser reinterpretada, problematizando

⁸⁵ O autor Brendan Kennelly esclarece-nos dos seguintes aspetos: “*Medea* was first performed by the Medea Theatre Company in the Dublin Theatre Festival at the Royal Dublin Society Concert Hall on 8 October 1988. It was revived on 6 July 1989 at the Gate Theatre, Dublin, prior to a tour of England which took in the Purcell Room at London’s South Bank Centre. The text was first published in book form by Bloodaxe Books in 1991.” (Kennelly, 2006: 6). Também *Medeia* de Mário Cláudio obedeceu a esta forma de materialização, ao estrear em março de 2007, um ano antes da sua publicação.

a perspectiva tradicional que focava toda a avaliação moral da peça de Eurípides no horror do matricídio. Um exemplo da reinterpretação de que a peça tem sido alvo é a de Brendan Kennelly (1991), dramaturgo irlandês contemporâneo, que reescreveu (...) a peça clássica e, alterando a perspectiva do texto, sublinhou a legitimidade da raiva de Medeia, que só é levada a um acto extremo devido ao seu sofrimento. A traição e o abandono de Jasão são elementos que Kennelly toma em linha de conta para contrapor à fúria de Medeia. Assim, Medeia matricida torna-se um símbolo de revolta feminina contra o estatuto de vítima, de sofredora passiva. (Macedo; Amaral, 2005: 128).

Por outro lado, sobre *Medeia* – Vozes de Christha Wolf, e seguindo a linha de pensamento anteriormente exposta, citemos Isabel Capelo Gil:

Recuperando versões anteriores a Eurípides, a autora descreve Medeia como “aquela que dá bons conselhos” (WM 54), uma curandeira, conhecedora das propriedades curativas das plantas, mas também uma curandeira da alma, uma exorcista da memória recalçada. Nesta curandeira e psicóloga apresenta-se um processo concomitante de des-figuração do modelo euripídiano da mãe filicida, e de refiguração/re-construção de uma Medeia benévola e inócua, um bode expiatório numa sociedade de vítimas. A nova figura é exemplificativa do processo de vitimização de Medeia, que o discurso feminista enceta e que se integra na linha de des-figuração tanto dos chamados “mitos femininos”, como dos “mitos da feminilidade”. (Gil, 2004: 10-11).

Esta faceta explanada por Isabel Gil reconhecemo-la, por exemplo, nos conselhos e observações que Medeia dirige à nora⁸⁶ e aos filhos⁸⁷, explicitamente; ou aos Ministros, e a todos nós, seres sociais, tantas vezes desconhecedores das *propriedades curativas* da cultura e da arte, de modo implícito através da sua obstinação.

A nosso ver, tanto o “processo de vitimização de Medeia”, a que aludimos na citação de Isabel Capelo Gil, como a “legitimidade da raiva de Medeia”, referenciada por Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, são elementos também reconhe-

⁸⁶ “Tem feito o que lhe recomendei, deixá-los brincar o mais possível com água? (*Pausa.*) Pode ter a certeza, ficam muito mais tranquilos. (*Pausa.*) Os terrores nocturnos! Não acha que somos nós que os incutimos neles? (*Pausa.*) Deixe-os brincar à vontade, com água de preferência.” (Cláudio, 2008: 23).

⁸⁷ “Não quero que trabalhes de mais, ouviste?” (Cláudio, 2008: 21); “Sabes perfeitamente que não tenho dinheiro, e acho que o teu irmão faz muito bem em não to emprestar.” (Cláudio, 2008: 26).

cíveis na *Medeia* de Mário Cláudio, construídos concretamente por via do desamor, do abandono e da rejeição a que nos referimos no segundo ponto deste capítulo. Aspeto verdadeiramente inovador, contudo, encontrámo-lo apenas na abordagem claudiana: o autor adota e descarta a personagem de Eurípides, optando por uma nova figura (uma mulher de hoje) – só, idosa e em declínio – de nome Medeia⁸⁸. Ironicamente apelidada desta forma, Medeia é assim o símbolo da derrota face à mediocridade geral. Mas não serão vencedores aqueles que investem contra os medíocres?

4. O monólogo de Medeia

Um prólogo, um epílogo e nove quadros dominados quase completamente⁸⁹ por uma única voz.⁹⁰ Um texto dramático inspirado pela tragédia de Eurípides, mas sem a participação direta de outras personagens. Um monólogo que substitui os diálogos (que encontramos, por exemplo, na versão de Hélia Correia). Em Mário Cláudio destacam-se uma mulher e um palco. Uma vida e um teatro. A solidão e o declínio. Que Medeia é esta, afinal? Ou antes, por que motivo Mário Cláudio opta por isolar, envelhecer, enfraquecer e matar Medeia habitualmente acompanhada, madura, dominadora e imortal? E porque silencia quase por completo as outras vozes? A nossa resposta encontramos-la, talvez estranhamente, na entrevista dada pelo autor a Rui Lagartinho⁹¹, a propósito da publicação de *Tiago Veiga – uma biografia*⁹²:

⁸⁸ Maria Antónia Horster e Maria de Fátima Silva terminam a sua reflexão, “Espaço para Medeia? Notas acerca da *Medeia*, de Mário Cláudio”, abordando justamente a “transgressão” operada por Mário Cláudio: “(...) 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.” (Horster; Silva, 2011: 191).

⁸⁹ Medeia conversa com os familiares por telefone. Adivinhamos as suas palavras pelo diálogo breve e de certo modo *unilateral* que com eles mantém.

⁹⁰ Christa Wolf construiu também onze monólogos, que distribui por seis vozes (Medeia, Jasão, Agámeda, Acamante, Leucon e Glauce). Embora recorra a diferentes vozes e personagens, Medeia assume o protagonismo, pois os monólogos ligam-se à sua história.

⁹¹ “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida”, in *Ípsilon*, disponível na www: <URL: <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369>> [consultado em 2011-12-26].

⁹² Mário Cláudio *Tiago Veiga – uma biografia* (2011).

"Os deuses perdoam as loucuras aos que envelhecem". Tiago Veiga acreditava mesmo nisto?

Ele transformou-se gradualmente e com a idade num excêntrico. De uma excentricidade cultivada e muito pouco natural. Um certo desmazelo propositado. Era uma espécie de cosmética, de maquilhagem para dar o tom de um poeta distante, que não se entrega aos outros. Um arquétipo da poesia, através dos mecanismos de um esteticismo que se revela em última análise inestético.

São os últimos dias de um sobrevivente?

Todos nós somos sobreviventes, de alguma forma. A idade dá-nos uma capacidade de reflexão interior e um distanciamento cínico. (...) Eu acho que isto acontece a todos com a idade. E à nossa vida de escritores acrescenta-se outra curiosidade: o tempo que nos resta só faz sentido ser ocupado a escrever. Ficam para trás as rivalidades que possam existir entre pares, deixa de contar o facto de repararem ou não em nós, o gostarem ou não daquilo que fazemos. O importante é fazer.

Mas o Tiago Veiga corre até ao fim da vida. O seu último acto é uma fuga.

Era um homem que valorizava muito a autonomia da vontade. E o seu último acto revela isso mesmo. Foi o seu último poema.

Traída pelas mãos, Medeia deixa-se trair pelos seus, fugindo deles e agarrando-se obstinadamente ao seu projeto, porque o tempo só pode ser vivido a representar. E, se «Morre jovem aquele que os deuses amam.», ao invés, Medeia é condenada a viver cada instante, em desamor e em declínio.

E fá-lo até ao fim, envelhecida e só, reinventando-se em Medeia, para, quando a morte chegar, mesmo depois da derrocada do teatro, a receber "*hieraticamente sentada numa cadeira de rodas*" (Cláudio, 2008: 51).

Alicerçado em Eurípides, que se intromete por meio das recitações contínuas feitas pela atriz, o texto de Cláudio desloca-se para um tempo que é o nosso, pintado de solidão, de individualismo, de gerações afastadas. O monólogo acusa ou denuncia justamente os silêncios, as palavras não ditas, as ausências caracterizadoras do mundo atual e do Portugal do mundo. Tal como adiantámos brevemente nos pontos precedentes, o texto claudiano retrata as recentes notícias de abandono e de morte que embaraçam uma sociedade fugazmente chocada; a perseguição do sucesso profissional e financeiro enquanto projeto único (de que o filho mais velho é um exemplo); a degradação, o desemprego, a toxicodependência (do filho mais novo); os desencontros conjugais provocados por interesses divergentes (de Jasão, de Medeia)... O autor contemporâneo constrói, portanto, a sociedade de valores e

de sentimentos ideal, através da sua reconstrução, estimulando-nos a “capacidade de reflexão interior” e o “distanciamento”⁹³ necessários para nos olharmos por dentro, de modo a evitarmos o desmoronamento fatal. Por outro lado, mas também através da reconstrução (ou, se quisermos, da demolição), apresenta o teatro como um espaço primordial de aprendizagem e de formação, onde “Tudo é mentira e tudo”⁹⁴ é real. Admirável “mentira” verdadeira, razão maior do potencial cognitivo e do encantamento estético da literatura, *Medeia* cumpre, deste modo, os preceitos da obra literária que é e, ao mesmo tempo, os preceitos do mito que reinventa.

Texto aparentemente simples, porque breve, tem o mérito de nos desafiar a encarar a complexidade do ser humano, das relações, da sociedade. Tem o mérito de nos levar a olhar para nós mesmos, para os nossos filhos, pais e companheiros... Se observarmos o espelho de Medeia, vemo-los: a família, os mais velhos, os profissionais subestimados, à espera, como se o tempo não corresse veloz.

⁹³ “Sou incapaz de desinventar completamente uma vida”, in *Ípsilon*, disponível na www: <URL: <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369>.

⁹⁴ Resposta dada pelo autor na mesma entrevista.

CONCLUSÃO

Abertos os caminhos, chegou o tempo de reunir o que em cada um se encontrou, neste espaço de conclusões e de convergências. As questões sucederam-se e a partir delas se esboçaram cenários interpretativos, de respostas, de perguntas, por intermédio do mito, de Medeia, da literatura, dos autores portugueses escolhidos. Coube-nos a condução do texto através dos textos e da memória e cabe-nos, agora, cumprir a interpretação da perseverança do mito na literatura e na literatura portuguesa contemporânea. Constatámos que os mitos sobrevivem, fecundam e iluminam de várias formas, mas, se é evidente esta conclusão, não o será a sobrevivência de um produto da Antiguidade num tempo insistentemente veloz e ávido de novidade.

Agarrados, simultaneamente, aos intertextos clássicos e aos textos de Fíama, de Hélia ou de Cláudio, consideramos ter encontrado se não as respostas cabais pelo menos o nosso entendimento das duas principais questões que se foram afluando e repetindo: *a força da literatura clássica (e particularmente dos mitos) na literatura e no pensamento contemporâneos; a perenidade de Medeia, personagem mítica controversa.*

A continuidade, o regresso ou, se preferirmos, o reencontro com os textos antigos continua a realizar-se (sem prejuízo de novos e valiosos autores e obras), por um lado, pelos vínculos que permite estabelecer. De facto, o distanciamento do passado ditado pela passagem cronológica do tempo não corresponde, de modo algum, a um desfasamento das mensagens e do conteúdo. Não sendo questões totalmente iguais as que vivemos e as que vemos retratadas na literatura mítica – se se mudam os tempos, renovam-se as visões –, são-no em grande parte (ou no essencial) muito idênticas. Como tal, as histórias não só se perpetuam, porque ainda fazem sentido, como até se repetem com novas *emendas*. Por outro lado, o distanciamento temporal a que nos referimos (e até civilizacional), empurra-nos e

convida-nos a uma interpretação do *outro* e, a partir dela, a uma interpretação do *eu*, fundamentada justamente nas coincidências exploradas pela literatura subsequente.

O cansaço ou o desencanto face ao presente e a todas as utopias ideológicas ou positivistas, – antevisto, num passado recente, como um tempo quase perfeito (prometido pelos avanços galopantes da ciência e da tecnologia) – explica também, a nosso ver, a revalorização da ética, das humanidades, da linguagem simbólica e do mito. E, mais uma vez, em consequência, explica o ressurgimento das personagens míticas nos textos hodiernos, criados em relação direta com o intertexto clássico, isto é, abordando o presente e o homem contemporâneo através da edificação de um tempo passado/universal desprovido de marcas evidentes de atualidade); ou, ao invés, em relação indireta, atualizada ou mesmo improvável com esse mesmo intertexto. Neste caso, o leitor reencontra-se talvez mais prontamente, sem que os mitos saiam subestimados pelas suas figurações, mas antes fortalecidos pela continuidade operada pela reescrita mítica intertextual.

Se respondemos à questão da sobrevivência dos mitos aludindo a sua pregnância e validade, impõe-se também justificar Medeia. De todos os regressos, será este um dos que mais se repete pela expressiva amostra analisada. Tendo em conta tudo o que se disse até aqui, não seria de estranhar o constante interesse pela arrojada maga da Cólquida. Mito antigo, incorpora e representa a coragem, o amor, a inteligência. Estranho será o interesse e o retorno constante à mais marcante e simultaneamente desprezível faceta de Medeia. Sabemos que, já entre os antigos, a personagem não contava com a simpatia dos espetadores. A gradual defesa dos direitos da mulher e maior o conhecimento da identidade feminina poderiam fazer supor uma também gradual compreensão ou desculpabilização da mãe assassina. Ora, embora alguns autores o tenham feito efetivamente, contando com a reação desfavorável de críticos e de leitores, podemos afirmar que Medeia, ainda hoje, não reúne consensos nem simpatias. Ainda assim, a literatura não se cansa dela, não a condena perpétua e incondicionalmente. Anda por aí, nos textos, nos sons e nas imagens. Anda por aí, nas nossas interrogações e respostas (in)conclusivas, reinventado-se permanentemente.

É Medeia, mito feminino, uma *mulher* que se representa repetidamente, contribuindo para uma construção cada vez mais profunda e completa do ser humano e do feminino, em particular. O nosso entendimento não invalida, todavia, o entendimento de autores como Manuel de Oliveira Pulquério que não aceita a normalidade de Medeia. Também nós defendemos a anormalidade da feiticeira, quase tanto como defendemos a sua normalidade. Lembremos que os textos que abordámos nos permitiram reencontrar Medeias, várias, diferentes: a jovem, a mulher adulta, a idosa; a amante da natureza, a bárbara, a assassina, a apaixonada; a benévola, a irascível, a incómoda; a companheira, a abandonada, a solitária. Diversas, como se fossem máscaras da própria figura, todas elas são resultantes de um vínculo comum. Ora esta multiplicidade apoiada na unidade desculpabiliza Medeia (ou pelo menos não a condena em absoluto), fazendo-a viver e sobreviver enquanto personagem literária e, dessa obstinada sobrevivência, enquanto mulher. É, portanto, na multiplicidade de Medeia (que pode reduzir-se tipologicamente a três representações fundamentais, de acordo com Albrecht Dihle⁹⁵ – o ser divino/demoníaco, o ser de origem bárbara/exótica; o ser apaixonado, atraído e vingativo) que reside, a nosso ver, a imortalidade do mito, a reutilização da personagem e, deste modo, a aceitação da personagem enquanto mulher. Na realidade, tal como Medeia, cada ser humano constituiu-se de traços distintos, uns adormecidos, outros vigilantes, outros ainda totalmente despertos. Medeia atuou e atua socorrendo-se de todos eles; o ser humano leitor, escritor, espetador, sem o carácter bárbaro e divino do mito, reconhece-se nos traços e comportamentos comuns, *perdoando-lhe* os outros e, sem dar conta, prolongando-lhe a *vida*, através da arte, representação suprema de mundos possíveis.

Deste humilde exercício de Literatura Comparada que agora se termina, retiramos, entre outras, talvez a melhor das lições que a nada inocente criação literária nos pode dar: o tempo corre ligeiro e em diante, mas, ao mesmo tempo, lança a mão do passado, porque o homem, esse habitante dos textos, é o mesmo, desde e para sempre.

⁹⁵ *Apud* Ieranò (2005: 109).

Apesar de todas as manifestações de crise destes tempos de indigência cultural; apesar de todas as formas preocupantes de erosão da memória e da tradição clássica, ainda perduram – como nos três autores estudados evocadores da figura de Medeia – fulgurações e regressos à fonte grega, relida a partir dos tempos contemporâneos.

E, quando nos perguntarem – “Para onde olharemos? Para quem?/ Certo é que Atenas se mantém oculta/ E de algum modo intacta, por debaixo/Do alcatrão, do ferro retorcido.” (Correia, 2012: 36) –, saberemos certamente a resposta.

BIBLIOGRAFIA

1. Ativa

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2006), *Medeia – Recriação Poética da Tragédia de Eurípidés*, Lisboa, Editorial Caminho.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da (2001), *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- BEAUVOIR, Simone de (2008), *O Segundo Sexo* (tradução Sérgio Milliet), Lisboa, Bertrand Editora.
- BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais (2006), *Obra Breve. Poesia Reunida*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2008), *Em Cada Pedra um Voo Imóvel e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CLÁUDIO, Mário (2008) *Medeia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- CORREIA, Hélia (2000), *O Rancor – Exercício sobre Helena*, Relógio d'Água, Lisboa.
- (2002), *Apodera-te de Mim*, Black Sun Editores, Lisboa.
- (2006^a), *Desmesura – Exercício com Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2006^b), *Perdição – Exercício sobre Antígona*, Lisboa, Relógio d'Água.
- (2012), *A Terceira Miséria*, Lisboa, Relógio d'Água.
- EURÍPIDES (1996), *Medeia* (introdução, versão do grego e notas de Maria Helena da Rocha Pereira), Coimbra, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.
- KENNELLY, Brendan (2006), *When Then Is Now – Three Greek Tragedies: The Trojan Women, Medea, Antigone*, Highgreen, Tarsset, Northumberland, United Kingdom, Bloodaxe Books.

- OVÍDIO (2007), *Metamorfoses* (tradução de Paulo Farmhouse Alberto), Lisboa, Livros Cotovia.
- (1986), *Heroidas* (tradução de Francisca Moya Del Baño), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- RODES, Apolónio de (1989), *A argonáutica* (tradução de Fernanda Pinto Rodrigues), Mem Martins, Publicações Europa-América.
- SÉNECA (2010), *Medeia* (introdução, tradução e notas de Ricardo Duarte), Lisboa, Sá da Costa.
- WOLF, Christa (1996), *Medeia: vozes* (tradução de João Barrento), Lisboa, Cotovia.
- WOOLF, Virginia (2005), *Um quarto só para si* (tradução e prefácio de Maria de Lourdes Guimarães), Lisboa, Relógio d'Água.

2. Crítica

- AMARAL, Fernando Pinto do (1991), *O Mosaico Fluido*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ARNAUT, Ana Paula (2002), *Post-Modernismo no romance português contemporâneo: fios de ariadne – máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina.
- (2005), “Mário Cláudio – Aproximação a um retrato”, in LEÃO, Delfim F.; FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de Fátima (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora.
- BORGES, Anabela Ferreira (2003), *O tempo e o mito em Sob o Olhar de Medeia*, Universidade Católica Portuguesa. Dissertação de Mestrado.
- CONRADO, Júlio (2002), “Em Carcavelos, com Fiama”, disponível em WWW<URL:<http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/jconrado.htm> [consultado em: 10 dezembro 2010].
- COSTA, Maria Ivone Mendes da Silva Correia (2010), *As (re)citações de Eurípides na Medeia de Mário Cláudio*, Universidade de Aveiro. Dissertação de Mestrado.

- DUMAS, Catherine (1998), "[Recensão crítica a 'Sob o Olhar de Medeia', de Fiamma Hasse Brandão]", in *Revista Colóquio/Letras. Recensões Críticas*, n.º 149/150, pp. 425-426.
- FERNANDES, Ana Raquel (2009), "Hélia Correia: com Paixão e Furor", in *Sinais de Cena*, n.º 12, p. 55.
- FIALHO, Maria do Céu (2006), "O mito clássico no teatro de Hélia Correia ou o cansaço da tradição", in SILVA, Maria de Fátima Sousa, *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 47-59.
- (2011), "Reinvenção de Mundo e Correspondência de Símbolos em *Sob o Olhar de Medeia* de Fiamma Hasse Pais Brandão", in SOARES, Carmen [et al.] (coordenação), *Norma e Transgressão II*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 156-173.
- (2011), "Hélia Correia: Medeia reescrita em Desmesura", in MINGOCHO, Maria Teresa Delgado; GIL, Maria de Fátima; CASTENDO, Maria Esmeralda (coord.), *Miscelânea de Estudos em Homenagem a Maria Manuela Gouveia Delille*, vol. I, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Investigação em Estudos Germanísticos, Minerva Coimbra, Coimbra, pp. 617-627.
- GIL, Isabel Capelo (2004), "Seis vozes em busca de um drama. Os géneros e os sentidos em *Medea Stimmen* de Christa Wolf", in AA. VV., *Estudos Literários / Estudos Culturais*, Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (Universidade de Évora, Maio 2001), Associação Portuguesa de Literatura Comparada / Universidade de Évora, CD-ROM, 2004, vol. II.
- GIL, Isabel Maria de Oliveira (2002), *Mitografias; figurações de Antígona, Cassandra e Medeia no drama de expressão alemã do século XX*, Universidade Católica Portuguesa. Tese de Doutoramento.
- IERANÓ, Giorgio (2005), "Observações Sobre o Mito de Medeia no Século XX", in LEÃO, Delfim F.; FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de

- Fátima (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora.
- HORSTER, Maria António; SILVA, Maria de Fátima (2011), “Espaço para Medeia? Notas acerca da *Medeia*, de Mário Cláudio”, in SOARES, Carmen [et al.] (coordenação), *Norma e Transgressão II*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 175-191.
- LAGARTINHO, Rui (2011), “Sou capaz de desinventar completamente uma vida”, in *Ípsilon* [Em linha] disponível em WWW: <URL: <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369> [consultado em: 26 dezembro 2011].
- LEITÃO, Isilda M^a Lopes de Sousa Ramos (2006), “Medeias”, in PEREIRA, Virgínia Soares Pereira; CURADO, Ana Lúcia (orgs.), *A Antiguidade Clássica e Nós*, Braga, Universidade do Minho, pp. 469-480.
- MANOJLOVIC’, Tatjana (2006), “Personagens de Antígona, Helena e de Medeia na trilogia de Hélio Correia”, in SILVA, Maria de Fátima Sousa, *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélio Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 155-172.
- (2008), *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélio Correia*, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, Centro de Estudos de Teatro [Tese de Doutoramento].
- MATOS, Joaquim (2004), *Mário Cláudio, Ficção e Ideário*, Porto, Caixotim.
- MELO, Jorge da Silva (2006), “Continuar a Escrever”, in SILVA, Maria de Fátima Sousa, *Furor. Ensaios sobre a obra dramática de Hélio Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 7-9.
- MOREIRA, Andreia Marisa Ferraz (2009), *Pro Medea – A Inocência da Princesa Senequiana*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [Dissertação de Mestrado].
- PEREIRA, Sofia Margarida Fernandes (2009), *A Reescrita de Mitos Clássicos no Teatro de Hélio Correia*, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [Dissertação de Mestrado].

- PULQUÉRIO, Manuel de Oliveira (1975), "Julgamento de uma Feiticeira: a Medeia de Eurípides", in *Biblos – Revista da Faculdade de Letras*, n.º 51, Faculdade de Letras, Coimbra, pp. 581-594.
- (1991), "O Grande Monólogo da «Medeia» de Eurípides", in AA. VV. *Medeia no drama antigo e moderno: Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- RODRIGUES, Ália Rosa C. (2008), "Medeia sob o olhar de Fíama", in *Revista Biblos – Revista da Faculdade de Letras*, vol. VI, pp. 411-428.
- SILVA, João Amadeu Oliveira Carvalho da (2010), "A quinta de Fíama Sob o Olhar de Medeia: aproximação à Natureza e aos mitos", in *Carnets, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite*, n.º spécial printemps / été, pp. 121-129.
- (2012), "Entre Medeia e Helena de Tróia, em *Sob o Olhar de Medeia e A Costa dos Murmúrios*", in PINTO, Ana Paula [et al.], *Mitos e Heróis (A expressão do imaginário)*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, pp. 535-543.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e (2005), *Ensaio sobre Eurípides*, Lisboa, Edições Cotovia.
- (2006^a) (coord.), *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- (2006^b), "A Ama – Um Motivo Clássico no Rancor de Hélia Correia", in Silva, Maria de Fátima Sousa, *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 115-128.
- (2006^c), "Linguagem, barbarismo e civilização. Hélia Correia, *Desmesura*", in Silva, Maria de Fátima Sousa, *Furor. Ensaio sobre a obra dramática de Hélia Correia*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 173-195.

3. Teórico-crítica

- AA. VV. (1979), *Intertextualidades*, Coimbra, Almedina [*Poétique*, Paris, Éd. du Seuil, n.º 27].
- AA. VV. (1991), *Medeia no drama antigo e moderno: Actas do Colóquio de 11 e 12 de Abril de 1991*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- AA. VV. (1999), *Raízes greco-latinas da cultura portuguesa / Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos (org. conf.).
- AA. VV. (2000), *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa: Actas do Symposium Classicum I Bracaraense*, Braga, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Filosofia da UCP.
- AGUIAR E SILVA, Vítor (1986), *Teoria da Literatura*, 7.ª ed., Coimbra, Almedina.
- ANTUNES, Manuel (199-), «Mito», in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 13.º, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 946-950.
- BACHELARD, Gaston (2008), *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1997), "Intertexto/Intertextualidade", in *Biblos*, vol. 2, Lisboa, Verbo, pp. 1207-1212.
- BLOOM, Harold (1991), *A Angústia da Influência*, Lisboa, Cotovia.
- BOECHAT, Walter (2008), *A Mitopoesia da Psique: mito e individuação*, Petrópolis, RJ, Vozes.
- BOUILLAGET, Annick (1996), *L'Écriture Imitative (Pastiche, Parodie, Collage)*, Paris, Nathan.
- BRISSON, L. (2005), *Introduction à la philosophie du mythe. 1. Sauver les mythes*. Paris, Vrin.
- BRUNEL, Pierre (org.) (1997), *Dicionário de Mitos Literários* (edição brasileira de Nicolau Sevcenko e tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Resende Costa e Vera Whately), Rio de Janeiro, José Olympio Editora.

- BUESCU, Helena [et al.] (orgs.) (2001), *Floresta Encantada (Novos Caminhos da Literatura Comparada)*, Lisboa, Dom Quixote.
- CASTELEIRO, João Malaca (coord.) (2001), *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*, Lisboa, Editorial Verbo.
- CALVINO, Italo (1994), *Porquê Ler os Clássicos* (tradução de José Colaço Barreiros), Lisboa Editorial Teorema.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (1994), *Dicionário dos Símbolos* (tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra), Lisboa, Editorial Teorema.
- DUARTE, Mimoso-Ruiz (1997), “Medéia”, in BRUNEL, Pierre (org.), *Dicionário de Mitos Literários*, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, pp. 613-619.
- DURAND, Gilbert (1982), *Mito, Símbolo e Mitodologia* (tradução de Hélder Godinho e Vítor Jabouille), Lisboa, Editorial Presença.
- ECO, Umberto (2003), *Sobre Literatura*, Lisboa, Difel.
- EIGELDINGER, Marc (1987), *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Editions Slatkine.
- ELIADE, Mircea (1981), *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70.
- (1986), *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70.
- FERREIRA, José Ribeiro (1999), “Temas Clássicos na Literatura Portuguesa Contemporânea”, in AA. VV., *Raízes Greco-Latinas da Cultura Portuguesa, / Actas do I Congresso da APEC*, Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos (org. conf.).
- FREIRE, António (1985), *Teatro Grego*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia.
- (1987), *Estudos de Literatura Grega*, Braga, Edições da Faculdade de Filosofia.
- GADAMER, H.- G. (1997), *Mito y razón*, trad., Barcelona, Piados.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes – La littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil.

- GRIMAL, Pierre (2009), *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel.
- HUTCHEON, Linda (1989), *Uma Teoria da Paródia – Ensinaamentos das formas de arte do século XX* (tradução de Teresa Louro Pérez), Lisboa, Edições, 70.
- (1991), *Poética do Pós-Modernismo*, Rio de Janeiro, Imago.
- JABOUILLE, Victor [et al.] (1993), *Mito e Literatura*, Mem Martins, Editorial Inquérito.
- (2000), “Histórias que a memória conta. Os antigos, os modernos e a mitologia clássica”, in AA. VV., *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa: Actas do Symposium Classicum I Bracarense*, Braga, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Filosofia da UCP, pp. 27-47.
- LESKY, Albin (1995) *História de Literatura Grega* (tradução de Manuel Losa, S.J.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1978), *Mito e Significado*, 2^a ed., Lisboa, Edições 70.
- MACEDO, Ana Gabriela (2001), “Os Estudos feministas revisitados: finalmente visíveis”, in BUESCU, Helena [et al.] (org.), *Floresta Encantada (Novos Caminhos da Literatura Comparada)*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 271-287.
- MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*, Lisboa, Afrontamento.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri (2001), *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*, Lisboa, Presença.
- MELO, António Maria Martins (coord.) (2000), “Symposium Classicum I Bracarense. A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa”, in AA. VV. *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa: Actas do Symposium Classicum I Bracarense*, Braga, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Filosofia da UCP, pp. 7-9.
- MENDES, João (199-), «Literatura», in *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 12.^o, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 307-314.

- PARATORE, Ettore (1987) *História da Literatura Latina* (tradução de Manuel Losa, S.J.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- PEREIRA, Maria Helena Rocha (1972), “Mito de Medeia na Literatura Portuguesa”, in *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, pp. 13-35.
- (1990), *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. II (Cultura Romana), 2.^a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1993), *Estudos de História da Cultura Clássica*, Vol. I (Cultura Grega), 7.^a edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- (1999), “Mito/mitologia”, in *Biblos*, vol. 3, Lisboa, Verbo, pp. 830-834.
- (2000), “Enigmas em Volta do Mito”, in *A Mitologia Clássica e a sua Recepção na Literatura Portuguesa: Actas do Symposium Classicum I Bracarense*, Braga, Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Filosofia da UCP, pp. 13-26.
- (2001), *Portugal e a herança clássica e outros textos*, Porto, Asa.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie (2002), *Introduction à l’Intertextualité*, Paris, Nathan.
- REAL, Miguel (2010), «“Escrita feminina” e no “feminino”», in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 1050, p. 18.
- ROCHA, Acílio da Silva Estanqueiro (1992), “Pregnância lógica dos mitos: a via original de Lévi-Strauss”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo XLVIII, Braga, pp. 511-550.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2008), *A Intertextualidade* (tradução de Sandra Nitrini), São Paulo, Aderaldo e Rothschild Editores.
- SILVA, José Antunes da (1992), “Mitos: Sua Relevância no Mundo Contemporâneo”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Tomo XLVIII, Braga, pp. 567-580.