



U. PORTO
Faculdade de Letras
Universidade do Porto

Entre Medeias: De Eurípides a *Desmesura*

Dissertação apresentada no âmbito do curso
de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,
Ramo de Estudos Românicos e Clássicos - Literaturas Clássicas

Vanessa Brochado Gomes da Costa

Porto, Setembro de 2010

Resumo

A *Medeia* de Eurípides instituiu o paradigma daquele que viria a ser um dos mitos gregos mais caros a toda a literatura, uma história grotesca que inspiraria releituras ao longo dos séculos.

Hélia Correia concebe, em *Desmesura – Exercício Sobre Medeia*, um esforço de reinterpretação do texto euripídiano que pauta não só por um respeito absoluto pelo original como por uma capacidade de reler nas suas entrelinhas características muito particulares da personagem principal.

Esse esforço de reinterpretação faz-se sentir especialmente em alguns traços da personagem como sejam a sua condição de bárbara e feiticeira, mas também na própria relação que esta estabelece com aqueles que com ela contracenam: o Coro, os escravos, mas essencialmente Jasão e os filhos.

Através do paralelo constante com a obra de Eurípides, tento, neste trabalho, estabelecer um quadro de similitudes e diferenças entre Medeias, assentando sempre nos pontos que surgem como mais prementes para a definição da oposição entre as duas personagens.

Palavras-chave: Medeia, Eurípides, Hélia Correia, Teatro Grego, Teatro Contemporâneo.

Abstract

Euripides' *Medea* established one of the most cherished Greek myths of all literature, a grotesque story that would inspire a variety of readings over the course of the centuries.

Hélia Correia conceives, in *Desmesura – Exercício Sobre Medeia*, an effort of reinterpretation of Euripides' text that is guided not only by an absolute respect towards the original play but also by a capacity of reading between its lines very specific characteristics of its main character.

Hélia Correia's reinterpretation of Euripides' text, *Desmesura – Exercício Sobre Medeia*, is guided not only by an absolute respect for the original play but also by an ability to read between the lines, specifically when it comes to its main character.

This reinterpretation of the Greek text can be seen in some of the leading characters's traits, such as Medea's position as both barbarian and sorceress, and in the relationship she establishes with those that oppose her in the play: the Choir, her slaves, and most particularly Jason and their children.

By establishing a constant comparison between this reinterpretation and Euripides' masterpiece, it is my intention to show the similarities and differences between the two Medeas, taking as a starting point the features which are shown to be the most important when tracing the distinction between the two characters.

Keywords: Medea, Euripides, Hélia Correia, Greek Theatre, Contemporary Theatre.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Jorge Deserto pelo apoio, compreensão, sabedoria e tantas mais coisas fabulosas que desde a primeira aula da Licenciatura me destinaram a ser sua pupila. Espero sinceramente não o ter defraudado.

Aos Professores Doutores Marta Várzeas, Francisco Topa e Pedro Eiras por terem sido professores incontornáveis no meu percurso académico.

Aos meus tios, primas e avós por serem a melhor família que se poderia ter e por lhes dever mais do que às vezes faço entender.

Aos amigos Jaime, Lamelas, Júlio, Marta, Armando, Emília e mais uns quantos, por todas as tolices e palavras certas nas alturas certas.

Aos meus pais, ao meu irmão e ao pedro.

E ao Tom Waits, ao Leonard Cohen, ao John Coltrane, ao Miles Davis, ao Thelonious Monk, ao Bill Evans, aos Beatles, aos Beach Boys, aos Led Zeppelin, ao Fausto, ao Zeca Afonso, ao J. P. Simões, aos Radiohead, ao Carlos do Carmo, aos Diabo na Cruz e a tantos outros pela companhia.

And just when you mean to tell her
That you have no love to give her
Then she gets on her wavelength
And she lets the river answer
You have always been her lover.

(Leonard Cohen, "Suzanne")

Índice

Resumo	iii
Abstract	iv
Agradecimentos	v
NOTA PRÉVIA	2
INTRODUÇÃO	3
1. MEDEIA, A FEITICEIRA ESTRANGEIRA	11
1.1 Medeia: a Feiticeira	13
1.2 Medeia: a Estrangeira	19
2. CENÁRIO E METEOROLOGIA	26
3. O CORO	35
4. AS RELAÇÕES NO FEMININO E NO MASCULINO	41
4.1 As Relações no Feminino	42
4.2 Medeia versus Jasão	54
5. O FILICÍDIO	77
CONCLUSÃO	86
BIBLIOGRAFIA	89

Nota Prévia

Este trabalho segue a tradução da *Medeia* de Eurípides de Maria Helena da Rocha Pereira (2008), em confronto, quando houve necessidade de recurso ao texto grego, com as edições de Page (1938), Diggle (1984) e Mastronarde (2002).

Introdução

A *Medeia* de Eurípides faz parte de uma tetralogia de peças (as restantes três perderam-se) que não alcançou mais do que o terceiro lugar nas Grandes Dionísias de 431 a. C.. Paradoxalmente, o mito de Medeia é, provavelmente, um dos mais conhecidos da Antiguidade Clássica e um dos que mais gratamente foi reescrito até aos nossos dias.¹

O fulcro da obra de Eurípides é o filicídio que uma mãe despeitada pela traição do seu marido perpetra, se o quisermos resumir em onze palavras. O assombro advém, obviamente, desse acto que ultrapassa a esfera do “normal”, do comezinho, do não-patologicamente inscrito. Afinal, que extremos de loucura levam uma mãe a matar os seus filhos?

Aliás, uma das grandes motivações para o debate acerca de *Medeia* assenta exactamente na quantificação da criatividade de Eurípides, já que a história de Medeia já vinha sendo contada há muito tempo: terá ou não sido o tragediógrafo grego o primeiro a imputar à mãe as culpas no assassinio das crianças?

¹ Fiquemo-nos pelos últimos trinta e cinco anos e pela língua portuguesa e temos, pelo menos, uma peça de Chico Buarque e Paulo Pontes (*Gota D'Água – Uma Tragédia Brasileira*, Editora Civilização Brasileira, São Paulo, 1975), uma de Hélia Correia (*Desmesura*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2006) e outra de Mário Cláudio (*Medeia*, Publicações D. Quixote, Lisboa, 2008), que partem da matriz euripidiana.

Há, acerca da morte dos filhos de Medeia, pelo menos duas versões anteriores do mito: uma que diz que Medeia queria tornar os filhos imortais, escondendo-os, por isso, no templo de Hera Akraia para que a deusa se responsabilizasse por conceder essa graça às crianças, causando a ira do marido, Jasão; outra que diz que as crianças foram mortas no templo da deusa pelo povo de Corinto, ou porque este não queria que Medeia fosse sua rainha (Corinto tinha sido oferecida por Hélios ao pai de Medeia) ou porque Medeia tinha assassinado Creonte, espoletando desta forma a ira da população.²

Repare-se que em nenhuma das versões Medeia é dada como a assassina dos seus filhos (excepto, eventualmente, na primeira, em que sabemos que Medeia pede perdão a Jasão por os filhos terem morrido, mas não há certeza nenhuma sobre se a culpa da morte dos filhos impende sobre a mãe), pelo que podemos inferir que Eurípides terá sido o primeiro autor a atribuir a Medeia o assassinio das crianças.

As facções dividem-se entre os autores que defendem que foi o tragediógrafo grego quem, pela primeira vez, matou os filhos de Medeia às suas mãos; outros há que defendem que Néofron, um autor trágico pretensamente anterior a Eurípides, se lhe antecipou.

Denys Page (1938, p. xxx a xxxvi), por exemplo, dedica ao mito uma parte da sua introdução ao comentário da peça e propõe que havia não um mas dois Néofron, um anterior e um posterior a Eurípides, e que era ao posterior que se referiam os detractores da originalidade de Eurípides.

Donald J. Mastronarde (2002, p. 44-64), por sua vez, é mais cauteloso e, após apresentar e analisar todos os extractos que referem Néofron, conclui que

(...) the evidence does not support a dogmatic conclusion and disagreement will no doubt continue. On the balance of probabilities, however, it seems more likely that the fragments ascribed to Neophron come from a post-euripidean play.

² Page (1938, pp. xx-xxv) e Mastronarde (2002, pp. 50-53) dão-nos relatos mais extensos e pormenorizados das versões que aqui tentei resumir.

Maria Helena da Rocha Pereira (2008, p. 13), por sua vez, na edição portuguesa, resume a questão de uma forma que me parece mais útil para o trabalho que aqui pretendo desenvolver:

De qualquer modo, (...) é na forma que Eurípides deu à história que o mito cristalizou, foi assim que ele se transformou em motivo de inspiração para pintores e poetas desde a Antiguidade aos nossos dias.

Eurípides cristaliza, portanto, o mito, e é a partir daqui que todas as obras posteriores que refiram Medeia se hão-de nortear.

Outro dos temas que se inevitável abordar quando falamos do mito de Medeia prende-se com a óbvia questão da passagem da esposa magoada (como nos é apresentada na abertura da peça) para a assassina de Glauce, de Creonte e dos próprios filhos.

Abundam, na tragédia grega, os exemplos de mulheres que ultrapassam os limites que lhes estavam estabelecidos e levam a cabo obras de monta em defesa de qualquer tipo de ideal. Clitemnestra mata o marido por, entre outras razões, este ter sacrificado a filha, Ifigénia. Antígona vai contra as leis da cidade quando decide dar um leito de morte digno ao seu irmão. Mas nenhuma das heroínas gregas chega ao horror de Medeia, à aniquilação da sua progénie para se vingar do marido, exceptuando, obviamente, Ino, cuja ligação a Medeia Lora Holland (2003) pondera com especial denodo.

Elizabeth Bongie crê que a motivação de Medeia para o assassinio das crianças só pode ser entendida se a subsumirmos a uma mundividência masculina. Mais do que isso, a uma mundividência do herói masculino (Bongie, 1977, p. 56):

(...) to read the Medea without cognizance of the role of the heroic code, without the realization that Medea, despite her gender, lived by the same rules as Achilles, Ajax and other great literary heroes before her, is to miss one of the most important keys to the play.

It is Medea's consistent and unwavering dedication to the principles of the heroic code that, more than any other single factor, binds Euripides' play into a coherent whole.

Esse código masculino pode ser resumido nos seguintes termos (*idem*, p. 30):

Success, along with the honour, status and renown that accompany it, is seen as the mark of the *agathos*; failure, the disgrace and ridicule associated with it, are, on the other hand, most to be feared.

A masculinidade de Medeia agudiza-se, defende Bongie, no fim da cena com Egeu, quando a princesa colca delinea a sua vingança perante o Coro (*idem*, p. 49):

She does not intend to leave her children to the insults of her enemies (782) nor will she endure the mockery of her foes (797); and, above all, she will allow no one to regard her as insignificant, weak and subdued, but rather she demands that she be seen as oppressive to her *echtroi* and well-disposed to her *philoï* (809), for to such people belongs a life of the greatest renown (810).

Christopher Gill segue a mesma linha de raciocínio quando tenta delinear as razões de Medeia para concretizar o infanticídio, acrescentando-lhe, no entanto, uma noção de exemplaridade (Gill, 1996, p. 168):

(...) her killing of the children, as well as his [Jason's] wife and kingly father-in-law, is to be understood not just as a mode of terrible vengeance (though it is that) but also as an exemplary gesture, dramatizing his misguided conception – as she sees it – of what is involved in leading a human life.

O gesto de Medeia, portanto, para além de se inscrever numa mundividência masculina e heróica, pretende ser exemplar, demonstrar a Jasão que este, por seu lado,

falhou nas expectativas que dele se tinham – era o Argonauta, o homem da casa, o herói da Grécia que não estava a cumprir o papel que pretensamente lhe tinha sido conferido, segundo Medeia.

Helene Foley vem, creio eu, expor a questão de uma forma ainda mais interessante. Advoga a autora que Medeia, para todos os efeitos, se rege por um código masculino. Mas esse mesmo código é matizado pela inevitabilidade da constatação que Medeia é, apesar de tudo, uma mulher (Foley, 2001, p. 249):

As in the case of Achilles, Medea's pursuit of her code tragically seems to require the injury of friends as well as foes. To characterize a revenge so carefully motivated throughout the early scenes of the *Medea* as merely the product of irrationality flies in the face of the entire Greek heroic code. Nevertheless, unlike Achilles, Medea fully anticipates [during the Great Monologue] how painful the emotional consequences of her revenge will be on herself as a woman.

Medeia irá, nas palavras de Foley, crescendo no sentido da sua masculinização, abandonando paulatinamente todos os traços femininos que a pudessem caracterizar. Mas, na cena final, quando Medeia surge *ex machina* para mostrar os filhos mortos a Jasão, passamos do herói arcaico a uma semi-divindade (*Idem*, p. 266.):

Yet, unlike Achilles, who regains a fuller humanity in *Illiad* 24, Medea finally leaves female and even human limits (including human ethical limits) behind. The audience is literally distanced from her as she appears high above the stage, and for the first time it is invited to feel pity for Jason, who, wrecked with paternal anguish, has lost all identity with the loss of his children.

Se, como defende Foley, Medeia passa de mulher a herói e depois a semi-deusa, torna-se indesmentível que a princesa colca é uma personagem mutável e que demonstra, no final da peça, não se reger por qualquer código que não o seu próprio.

Esse código é versátil consoante as situações e, portanto, deparamo-nos com a esposa fragilizada do início da peça a crescer retoricamente para o reencontro com Jasão, a voltar a adoptar uma pose falsamente débil nos diálogos com Creonte, Jasão e Egeu para conseguir, através do dolo, obter destes os favores que acabam por lhe conceder (mais um dia em Corinto, acesso ao palácio real e abrigo, respectivamente), a assumir plenamente a sua condição de herói aviltado perante o Coro e a voltar atrás na sua decisão no Grande Monólogo, até consumir o assassinio das crianças e assumir definitivamente o seu papel de quasi-deusa, no *agon* final.

Um mito com a ressonância e o fôlego deste não poderia passar ao lado de uma reincidente da mitologia clássica como é Hélia Correia. Perpassam pela sua obra poética, ficcional e teatral reminiscências constantes da cultura grega que pautam por um profundo conhecimento da sociedade, cultura e mitologia da Grécia Antiga³.

O paratexto foge, obviamente, ao âmbito desta análise mas creio que não podemos deixar de reparar com interesse numa dedicatória como a de *Desmesura – Exercício com Medeia*: “A Eurípides” (Correia, 2006, p. 9). A vénia ficou feita logo ao início, antes ainda do texto, mas a verdade é que a peça de Hélia Correia é uma construção que reinterpreta o mito cristalizado por Eurípides de uma forma particularmente respeitosa.

A dois mil e quinhentos anos de distância de *Medeia*, *Desmesura* é um exercício que mantém o fulcro da obra euripídica. Lá estará o assassinio da nova esposa, Glauce, lá estará também o filicídio. Há novas personagens e há personagens que desaparecem, mas esta nova Medeia também viverá a ofensa de Jasão de forma extrema, como a fundacional.

As diferenças decorrem não tanto da estrutura da peça, mas antes da actualização que Hélia Correia decide fazer da informação antiga.

O interesse de uma análise comparativa entre as duas obras é, assim, ainda maior. Sendo a releitura da obra de Hélia Correia uma actualização do original de Eurípides profundamente respeitosa, o cotejo dos dois textos torna-se, creio, ainda mais curioso e desafiador.

³ Vejam-se, a este propósito, as peças *Rancor – Exercício sobre Helena*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2000; *Perdição – Exercício Sobre Antígona*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 2003; ou a colecção *Mopsos, o Pequeno Grego*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, narrativa infantil que conta já com dois volumes que, em princípio, terão seguimento.

Seria fácil imbuir *Desmesura* de um travo político, como sucede, por exemplo, com *Gota d'Água*, ou actualizá-la, como faz Mário Cláudio, à luz de um século XXI pouco permissivo para com a passagem do tempo, tornando a princesa colca numa nova protagonista do *Sunset Boulevard* (1950, Billy Wilder), mas, ao optar por seguir tão de perto a matriz grega, Hélia Correia reduz drasticamente, por vontade própria, as suas hipóteses de inovar, o que só pode acrescentar valor ao seu texto: ao invés de aquiescer às solicitações modernas, Hélia Correia opta por se manter ao longe, num tempo e num espaço que podem ser quaisquer uns, determinada na difícil tarefa de reescrever, traço por traço e sem excursos, uma das personagens mais intrigantes da Literatura.

Se a riqueza literária de *Desmesura* não justificasse um estudo como o que me proponho fazer, uma devoção tão evidente à Cultura Clássica justificá-lo-ia por certo.

A minha análise incidirá primacialmente, como é aliás inevitável, sobre a personagem de Medeia, num esforço de dissecção da figura nas duas obras. Tocarei, portanto, no que diz respeito a Eurípides, nos traços principais de Medeia, devidamente assentes na literatura que tem sido elaborada sobre o tema para, em seguida, analisar a reinterpretação à luz do que a matriz nos deu. Obviamente, farei por me cingir aos traços que, por paralelismo ou antítese, encontramos nas duas Medeias.

A galeria de personagens secundárias será sempre abordada em correlato com a princesa colca e nunca enquanto figura de pleno direito, porque só em interacção podemos entender capazmente o fulcro da protagonista de *Medeia* e *Desmesura*. Também uma análise do cenário e do tempo terá aqui lugar, já que na obra de Correia estes elementos ocupam uma posição preponderante na formatação de Medeia.

Se tanto Eurípides como Hélia Correia concederam a Medeia o único holofote desta peça, estaria a esquivar-me à essência do mito se não pusesse também no centro deste estudo a mais inquietante figura feminina do imaginário grego.

É também por esta razão que, numa obra com o fôlego de *Medeia*, se torna imperativo que tentemos traçar um perfil da personagem principal tão preciso quanto o texto nos permita. A razão, mais do que natural, é óbvia: Medeia ocupa todo o espaço, toma por completo a cena e, portanto, esquivarmo-nos ao confronto com ela seria defraudar em absoluto o propósito do texto.

É, assim, uma imposição, em qualquer estudo de comparação entre duas obras que partilham esta personagem, que se elabore uma tentativa de aproximação entre *Medeias*.

Neste sentido, e tendo em atenção as duas obras que tento cotejar, parece-me especialmente importante desencadear a comparação por este ponto e fazê-lo tomando em linha de conta alguns aspectos peculiares: a Feitiçaria, o Barbarismo, as Relações de Medeia no Feminino e no Masculino, o Filicídio, com o devido excuro referente ao Coro e ao Cenário e à Meteorologia que, não sendo pontos de encontro entre as duas peças em particular, assumem uma posição de relevo na obra de Hélia Correia, até por contraponto com a tragédia grega de uma forma mais genérica.

Dois dos traços mais prementes na caracterização da Medeia de Hélia Correia são exactamente os aspectos que dizem respeito à feiticeira e à bárbara. Estes traços de personalidade, se é que assim lhes podemos chamar, são duas das pedras de toque na acção de *Desmesura*, integram e definem a princesa colca perante si mesma e os outros.

Mas as marcas de uma personagem vivem tanto de traços de personalidade como de interacção e confronto. É neste sentido que importa que vejamos Medeia em contraponto com as personagens femininas e masculinas das duas obras, para que, através dos olhos dos outros, possamos determinar mais capazmente o que é particular ou partilhado nas duas peças. Já a análise do Coro, por sua vez, se inscreve na necessidade de constataremos que esta personagem colectiva, apesar de ser profundamente diferente em ambas as obras, tem um papel relevante a desempenhar nas duas peças.

Naturalmente, a cena central de ambas as peças será a do Filicídio. Escamotear a importância particular deste passo em *Medeia* e *Desmesura* seria desvirtuar as peças e tirar-lhes aquele que é o mais importante legado para o futuro da criação de Eurípides.

Por fim, e porque o Cenário e a Meteorologia assumem, em *Desmesura*, uma preponderância que não poderia deixar de ser devidamente analisada, dedico-lhe outro dos pontos deste capítulo.

Será, portanto, *a solo* e *inter pares* que lerei a personagem principal de Eurípides e Hélia Correia, para potenciar uma visão de conjunto conclusiva.

1. Medeia, a Feiticeira Estrangeira

Conviria, numa tentativa de traçar um perfil de ambas as Medeias, realçar as similitudes e diferenças entre uma e outra personagem. De uma obra à outra, e sem grandes alterações, a trama é a mesma, pelo que convém que tracemos um plano que nos permita estabelecer em que pontos se cruzam ou seguem caminhos díspares. No que a Medeia diz respeito, creio que uma das mais claras separações entre as duas obras em apreço está exactamente no tratamento que é feito das questões do barbarismo e da feitiçaria, já que o fulcro da personagem é o mesmo e a sua génese está mais e mais capazmente documentada na Introdução.

Importa, no entanto, que fique traçado um perfil preparatório da personagem principal de Eurípides para que, em seguida, a possamos ver em correlação com a Medeia de Hélia Correia.

Estamos, em *Medeia*, perante uma personagem principal que abarca todo o espaço. Nas palavras de Page (1935, p. xv):

Here, indeed, for the first time in the Greek theatre, the power of the drama lies rather in the characters than in their actions. Medea's emotions are far more moving than

her revenge (...) The murder of the children, caused by jealousy and anger against their father is mere brutality: if it moves us all, it does so towards incredulity and horror.

Embora tenha dúvidas acerca da preponderância da personagem em relação à acção – creio, com McDermott (1989, p. 26), que a personagem é o motor da acção mas que aquela não se sobrepõe a esta – uma afirmação como a de Denys Page estabelece um bom ponto de partida para o que aqui quero estabelecer: estamos perante uma história de horror e brutalidade, horror e brutalidade esses que advêm de uma mãe cujo comportamento, hoje em dia, não hesitaríamos em caracterizar como patológico.

Medeia será, então, uma personagem aviltada logo à entrada do texto, que conhece à partida o perigo que pende sobre a sua casa, e, conseqüentemente, as suas acções decorrerão desse aviltamento. É uma personagem que vive da emoção – no sentido em que a sua acção é motivada emocionalmente – mas que responde racionalmente à afronta que lhe fizeram: primeiro, leva a Jasão a nova esposa e o novo sogro (aqueles de quem igualmente depende a sua ascensão económico-social e a constituição de uma nova família), mas os requintes de malvadez que a fazem matar os próprios filhos para extremar a dor de Jasão são fruto de uma mente obviamente perturbada mas capaz de um raciocínio claro, como qualquer bom estratega.

Medeia vingá-se da traição de Jasão da forma mais inequivocamente dolorosa, matando-lhe os filhos. Se o assassinio da nova esposa de Jasão e daquele que mais visivelmente exigia a sua partida de Corinto são (sem grandes medidas ou considerações) vinganças aceitáveis, o subsequente homicídio das crianças não é nem pode ser entendido como um expediente admissível.

Estamos, portanto, perante uma personagem que foge da norma. Não só da norma do socialmente aceitável como do eticamente aceite mas também do naturalmente instituído.

O que é brilhante na obra de Eurípides é que esse comportamento patológico, essa fuga à realidade não tem uma culpa. Não há um deus que obrigue Medeia aos seus actos, nem o facto de a personagem principal ser tanto bárbara como feiticeira (aspectos que são referidos ao longo da obra, mas que não marcam indelevelmente o discurso da

acusação) é um mote para as suas acções, apesar de estas características estarem certamente no imaginário do comum espectador de teatro. Medeia faz o que faz porque é humana ou, se quisermos entender a presença do carro do Sol na cena final como marca de um certo exercício de divindade, porque é mulher. Ou, e talvez esta seja a consideração mais acertada, porque é Medeia.⁴

1.1 Medeia: a Feiticeira

A feitiçaria é, como se sabe, um dos traços definidores de Medeia. A descendente do Sol é, desde as primeiras versões do mito, um ser humano dotado de capacidades fora do comum e dada como particularmente próxima de algumas divindades⁵. Mas importa ver até que ponto estas capacidades excepcionais são integrantes da personagem no contexto de *Medeia* e de *Desmesura*.

A *Medeia* de Eurípides é, neste particular, parcimoniosa, como já acima deixei entrever. Medeia e os seus poderes extraordinários ficam-se pela esfera do que é normal nos seres do sexo feminino (vv. 384-385; 406-409):

O melhor é [matá-los] pela via mais directa, na qual somos [as mulheres] mais sábias, suprimi-los com veneno. (...) Além disso, nascemos mulheres, para as acções nobres incapacíssimas, mas de todos os males artífices sapientíssimas.

Acerca das capacidades excepcionais de Medeia, diz-nos Maria Helena da Rocha Pereira, na Introdução à obra (2008, p. 24), que

(...) [são] remetidos para os venenos dos seus presentes e para o êxodo no carro do Sol (...)

⁴ Barlow (1989), p. 170: “The significant thing is that Medea, in spite of the enormity of the crime, is shown to be a human being, not a monster, and like most human beings to be a mixture of different elements. (...) Aristotle’s labels and blanket words like ‘good’ and ‘bad’ [are] wholly inadequate to describe the dramatic action of *Medea*.”

⁵ Hélios, Zeus e Hera, pelo menos, tinham-se cruzado com Medeia, ainda nas versões mais remotas do mito, como nos diz Page (1938), pp. xxi-xxv.

Mas cumpre, a este respeito, fazer pelo menos referência à acusação directa de Creonte, em 282-286:

Creonte – Eu temo – não vale a pena dissimular as palavras – que faças à minha filha algum mal irreparável. Motivos de temor, há-os de sobra. Tu és por natureza astuta e sabedora de muitos artifícios, e torturas-te por estares privada do tálamo conjugal.

Donald Mastronarde faz referência a este passo quando, na sua edição, fala dos poderes sobrenaturais, num esforço de contradição de Knox, que tende a humanizar estas características de Medeia. Mas, logo de seguida, volta a matizar a questão (Mastronarde, 2002, p. 25):

The supernatural elements are thus downplayed, both in matters “outside the drama” and those within the play, until the finale, apparently already a conventional locus for more open intervention of the divine or supernatural. The contrast with the presentation of Medea’s magical powers in later versions of this plot is again striking.

Mastronarde faz ainda notar a presença de uma deusa que será particularmente cara ao imaginário de *Desmesura*: Hécate, “a que habita no recesso do meu lar” (vv. 395-397), embora o editor (2002, p. 236) ressalve que esta é a única referência que se lhe faz ao longo da peça: “This is the only allusion to the goddess of magic in the play, a sign of Eur.’s restraint in showing the sorceress aspect of Medea.”

Essa contenção de que nos fala Mastronarde parece-me ser o ponto essencial desta questão. Medeia era já reconhecida enquanto feiticeira à época de Eurípides, mas o tragediógrafo opta, sabiamente, por escamotear essa particularidade, optando por trazer a cena uma Medeia tendencialmente menos poderosa do que seria expectável.

Pelo contrário, no texto de Hélia Correia abundam as referências, maioritariamente sob a forma de acusações, à condição de feiticeira (agora assumida

abertamente) de Medeia. Há, ao longo de trinta e cinco páginas de texto, onze referências directas à feitiçaria de Medeia⁶.

Estas acusações, mais ou menos veladas, são feitas por todas as personagens e nunca são rebatidas, antes pelo contrário, são reafirmadas, pela personagem principal.

Senão, vejamos a forma como abre a peça. Na cozinha da casa de Jasão em Corinto, duas escravas gregas, Melana e Éritra, mãe e filha respectivamente, fazem pão, uma ocupação tipicamente feminina e perfeitamente expectável vinda de escravas gregas⁷, e dialogam nestes termos (Correia, 2006, p. 17):

Melana - Eu digo alguma coisa?

Éritra – Pensaste.

Melana - Ninguém manda no que pensa.

Éritra (segredando) – Ela consegue ouvir-nos a pensar...

(...)

Éritra – É isso o que me assusta mais que tudo.

Deter-me-ei adiante sobre o significado destas palavras nas relações da senhora e das escravas que a acompanham na peça mas, neste momento, interessa-me fazer notar que as primeiras linhas da peça são, pela própria topologia, muito importantes e que, onde Eurípides nos mostrava a Ama e o Pedagogo a lamentar a sorte da sua senhora, temos agora duas escravas que se limitam a temer Medeia e a sua capacidade de ler a mente dos outros.

Poder-se-á argumentar, naturalmente, que na abertura de *Medeia* a desgraça já caiu sobre a casa de Jasão e que o mesmo não sucede no caso de *Desmesura*, mas isso não implica necessariamente que, logo à entrada da peça, nos seja feito um retrato tão assombrado da senhora. Nas palavras da Ama, Medeia é “terrível” e não é desejável desafiá-la, mas a verdade é que nunca, no diálogo entre a Ama e o Pedagogo, essa maldade é associada à feitiçaria. Em Hélia Correia, Medeia é, à partida, um ser

⁶ Correia (2006), pp. 25, 26 (duas referências), 28, 30/31, 31, 37, 42, 44, 46, 47.

⁷ A este propósito, veja-se Bernard (2003), Capítulo 5, “Le Travail Féminin”.

extraordinário, enquanto o que ressuma do texto euripídiano é uma mulher aviltada pela traição do marido.

Desmesura assume mais abertamente essa maldade em potência de Medeia. Se Medeia é, mesmo antes de as dificuldades se abaterem sobre a casa de Jasão, um ser temível, então o salto para o homicídio será, se não mais natural, menos surpreendente. A patologia da Medeia de Hélia Correia está devidamente diagnosticada. E essa maldade em potência de Medeia consubstancia-se no tipo da bruxa.

Mas não só pela boca das escravas gregas nos é afirmada o gosto pela feitiçaria de Medeia. Também Abar, a escrava núbia, interpela Jasão, quando este dá conta a Medeia do seu plano de casar com Glauce (Correia, 2006, p. 31):

Abar – Jasão, não vês
Que ela quer prolongar-te a agonia?
Finge nada saber e no entanto
Já tudo adivinhou. É bruxa.

E Jasão, ele próprio, admite que a sua primeira esposa é um ser humano com dotes excepcionais (*idem, ibidem*):

Jasão – Eu... Não é só isso.
Acendes tochas nas encruzilhadas
À tua deusa Hécate, a temida.
Andas descalça e suja.

Repare-se que, aqui, Medeia é identificada com a tipologia da bruxa que viremos a associar às adoradoras de uma deusa que, dentro do Panteão grego, ocupava uma posição particularmente temível e que estava intrinsecamente ligada à bruxaria⁸. A sua condição de quase vagabunda ajuda ao retrato de uma mulher que de forma alguma se presta quer ao ideal da esposa grega (é sabido que a mulher helénica devia prezar a

⁸Burkert, 1985, p. 171: “The pathways of Hecate are pathways of the night; accompanied by barking dogs, she leads a ghostly retinue. Hecate is also goddess of the Moon and of the moon-conjuring witches of Thessaly (...)”. Sobre esta questão, *vide* nota de rodapé 6.

manutenção de um aspecto cuidado⁹) quer à imagem de uma mulher (senhora ou escrava) com quem seja desejável o relacionamento social. Jasão descreve Medeia como uma personagem auto-excluída do trato grego.

Mas a própria Medeia discorre sem qualquer sinal de vergonha sobre as suas habilidades como feiticeira (*idem*, p. 23):

Medeia (*empurra as escravas que tratam do pão e começa a preparar uma poção de ervas ao lume*) – Não, tu não vais morrer, mulher [Abar].

Tu ficas

Porque ordeno que fiques entre os vivos.

Eu tenho os meus poderes.

Medeia assume sem pejo que é bruxa e que as sua mezinhas são tão poderosas que conseguem manter Abar com vida. Não é só uma mulher com a capacidade de ler a mente, uma serva de Hécate que lhe presta culto nas encruzilhadas. Os poderes de Medeia são esses mesmos que assistem aos deuses e não há qualquer modéstia na sua assunção dessas capacidades. E esta inflexão no sentido de um correlato entre os poderes de Medeia e os poderes divinos é reiterada ao longo da obra, com especial insistência nas falas que antecedem e sucedem os assassinios (de Glauce e dos próprios filhos de Medeia).

Abar, a escrava núbia, confirma, na manhã em que é perpetrado o homicídio de Glauce, a filiação de Medeia na estirpe do Sol (Correia, 2006, p. 41):

Abar – O deus do Sol. O deus de que Medeia

Descende.

Mas a árvore genealógica particular de Medeia não é referida exclusivamente neste passo. Quando Abar traz as crianças a Medeia para que esta leve a cabo o assassinio, estas são as suas palavras (*idem*, p. 51):

⁹ Goldhill (2006), pp. 51-60.

Medeia – Meus filhos vão comigo para casa.

Levarei deles o que de mim descende,

A metade divina.

Esta Medeia, cujos poderes procedem de uma deusa (nas palavras de Melana, “Da deusa recebeu todo o poder / E toda a crueldade”, *idem*, p.28), transforma-se, no fim da peça, numa habitante legítima do Olimpo – se é a metade divina das crianças que é a dela, então torna-se claro que ela descende em absoluto dos deuses. Cumpre, no entanto, fazer notar que não será essa maior proximidade ao divino que dará à Medeia de Hélia Correia uma vitória inquestionável no final da peça. A proximidade ao divino adianta de muito pouco quando Medeia perde Jasão (*vide infra* Medeia vs. Jasão).

Da feiticeira à divindade, a fronteira é, a certa altura, muito ténue no âmbito de *Desmesura*. Em Eurípides, Medeia só é associada à divindade na cena final quando, *ex machina*, traz os filhos mortos à vista de Jasão e anuncia a sua partida para Atenas.

É uma associação simbólica à divindade, se assim o quisermos pôr: Medeia manter-se-á, apesar de tudo, no plano humano, viverá como humana junto a Egeu.

Em *Desmesura*, no entanto, a questão não se põe nestes termos. Nada é dito acerca do destino de Medeia e a única referência que nos é feita ao seu futuro é a seguinte, na última fala da peça (*idem*, p. 52):

Medeia – (...) Tu, Sol, prepara-te

Para me resgatar com o teu carro,

Que os assustará tanto como a chuva!

Medeia não só afirma a sua filiação imortal como se socorre exclusivamente dela em caso de necessidade (não há aqui o subterfúgio de Egeu). Apesar de não haver o

deus ex machina e de o confronto final com Jasão ser oblivido, a Medeia de Hélia Correia assume um pendor ainda mais não-humano do que a de Eurípides.

1.2 Medeia: a Estrangeira

A condição dos metecos e dos bárbaros de uma forma geral na sociedade grega e as dificuldades da sua adaptação está vastamente documentada¹⁰, mas Eurípides opta por quase suprimir este facto do seu texto ou, quando o refere, fá-lo dando ao fenómeno do barbarismo uma conotação claramente positiva.

Quando, em Eurípides, se faz referência à sua condição de bárbara, Medeia é o exemplo do estrangeiro adaptado à nova cultura em que se integrou, o que, aliás, é corroborado pelas palavras de José Ribeiro Ferreira sobre os estrangeiros nas peças de Eurípides (Ferreira, 1983, p. 206):

Na caracterização dos não-Gregos, Eurípides, em regra, não considera diferenças de costumes e instituições sociais. As suas personagens bárbaras comportam-se como gregas.

Esta concepção é afirmada pela própria princesa bárbara (vv. 221-222):

Medeia – (...) Força é que o estrangeiro se adapte à nação.

E é ainda reiterada quando Medeia afirma o seu desejo de ficar na *polis*, quando Creonte a quer expulsar de Corinto (*idem*, v. 313):

Medeia – (...) Casai, sede felizes. Mas deixem-me habitar neste país.

¹⁰ Sobre este assunto, remeto para Ferreira (1983), pp. 85-258; Austin e Vidal-Naquet (1986), pp. pp. 97-113; e Cartledge (2002), pp. 105-132.

Poder-se-á argumentar que o diálogo com Creonte nos apresenta uma Medeia movida pelo motivo do dolo, mas não me parece que o argumento se aplique a este caso particular, já que a sua intenção é obter um dia mais em Corinto e não precisaria, para tal, de recorrer a um argumento como este (basta-lhe-ia, como o faz em seguida – e, este sim, é o verdadeiro argumento – dizer que precisa de mais um dia para saber como vai organizar a sua vida futura). Quando faz uma afirmação destas Medeia quer, para todos os efeitos, ficar na Grécia.

Mas também Jasão, no primeiro *agon*, faz notar que Medeia é uma bárbara integrada (*idem*, vv. 535-37):

Jasão – (...) habitas na terra dos helenos, em vez da dos bárbaros, conheces a justiça e sabes usar das leis, sem recorrer à força.

Seria fácil entrevemos aqui igualmente um tom paternalista na voz de Jasão. Mas essa eventual benevolência não retira verdade às suas palavras: Medeia é, segundo o Argonauta, uma beneficiária da acção grega mas soube aprendê-la. Medeia terá saído a ganhar com a troca, mas essa troca foi efectiva também do seu lado, ela soube aproveitar as benesses dessa aquisição e tornou-se, para todos os efeitos, igual aos gregos nesse particular, queira-o ou não Jasão.

Maria Helena da Rocha Pereira, na introdução à peça, faz também notar a leveza com que este assunto é tratado por Eurípides (*idem*, p. 24):

E contudo – e aqui se reconhece a arte do dramaturgo – ele consegue extrair a figura de Medeia das suas origens bárbaras e do seu passado criminoso e fazê-la entrar em consonância não só com as mulheres gregas que constituem o Coro, como com o espectador.

A assunção de um perfil grego pela parte da Medeia de Eurípides pode parecer um tanto ou quanto exagerada quando nos confrontamos com um passo como o seguinte:

“Jasão – (...) Não há mulher alguma na Grécia que queira jamais fazer tal [, assassinar os filhos]” (*idem*, vv. 1339-40), mas a verdade é que este é uma referência isolada no texto de Eurípides e pode usar-se como contraponto a esta afirmação a anterior citação do Argonauta. Não me parece que Medeia se des-helenize com o assassinio dos filhos, parece-me antes que Jasão não se apercebe da importância ontológica da decisão de Medeia e, portanto, situa a sua argumentação num plano que ele pode compreender: é mais fácil culpar a estrangeira do que o ser sobre-humano e “sobre-sexual” em que Medeia se transformou.

A helenização de Medeia que nos surge em Eurípides é, em *Desmesura*, lida, na boca das mesmas personagens, de uma forma completamente díspar.

Dêmos, primeiro, voz a Medeia (Correia, 2006, p. 25):

Medeia – Abar, ouve-me, acorda. Eu não consigo
Viver sem ela aqui. Precisarei
De falar minha língua com alguém.

Nota-se, nesta primeira intervenção, que Medeia tem saudades da Cólquida, terra que a viu nascer, já que necessita de falar a sua língua-natal com alguém.

A questão da língua-natal de Medeia, aliás, terá uma ressonância muitíssimo profunda ao longo de *Desmesura*, e será uma das pedras de toque do diálogo entre Medeia e Abar, já que a senhora insta constantemente a escrava núbia para que o diálogo entre ambas seja em colco. Mas Abar, moribunda, já esquece a língua de Medeia (*idem*, p. 24):

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 o teu colco já não tenha
Encontrado terreno para raízes.
É a primeira coisa a apagar-se.

Medeia – Não! Fala! Fala sempre! Fala ainda!

Abar adormece ou desmaia. Medeia sacode-a violentamente, Melana afasta-a com brusquidão.

Note-se, neste passo, o absoluto desespero em Medeia por não conseguir comunicar com Abar na língua do seu país.

Pouco depois, é esta a reacção da senhora à nova recusa da escrava em falar-lhe na sua língua:

Medeia – Fala em colco!

Abar – Não falo. Já esqueci.

E tu não podes obrigar-me.

(...)

Medeia (*furiosa*) – Ai, não, traidora!

Hei-de infligir-te as mais terríveis dores!

A conclusão a retirar daqui é por demais clara: a urgência de Medeia em falar a sua língua nativa é de tal forma pungente que, quando lhe é recusada, Medeia facilmente recorre à violência e à ameaça para conseguir (neste caso, frustradamente) ouvir de novo a língua da Cólquida. A língua será não tanto uma veleidade como uma absoluta carência para Medeia e a recusa dessa urgência exponencia o lado violento que já está latente em na princesa colca.

Mas o facto de ter saudades de casa não obriga necessariamente a que se desgoste da sua nova morada. Mas Medeia já antes tinha desfeito essa potencial concepção (*idem*, p. 24):

Medeia – (...) Estraguei-vos a Grécia, não é isso?

Nunca me resignei à vossa luz.

Portanto, não é exclusivamente o recurso constante à feitiçaria que desliga Medeia da realidade grega: ela própria faz questão de se demarcar da sua nova pátria.

Mas não é só Medeia que afirma a sua condição de estrangeira. Também Jasão, a meio de uma altercação entre a senhora e a escrava Melana, deixa explícita a inadaptação de Medeia à regra grega (*idem*, p. 35):

Medeia – Que sabes tu do amor [, Melana]? Alma de escrava.

Feita para aceitar que o senhor te cubra,

Te emprenhe e largue e ofereça a seu prazer.

Melana – O amor das mulheres é isso.

Medeia – Não.

Jasão – Não o amor das bárbaras.

Jasão traz aqui a cena a palavra por que esperávamos: Medeia é bárbara e é por isso que não entende o amor como as gregas (como Melana) o entendem. Não há, como se pode supor pelo que tenho vindo a expor, qualquer nota de indignação de Medeia a esta afirmação. Há, no entanto, no mesmo passo, uma nota do seu desagrado a uma outra instituição grega: os deuses (*idem, ibidem*).

Medeia – Não. Nem vosso Zeus podia

Fazer voltar o tempo àquele instante

Em que ainda não tinhas dito nada.

A recusa da divindade (Zeus é “deles”) é, como a História nos tem ensinado, uma forma de exclusão, uma marca de pertença a uma cultura outra.

E há ainda que fazer notar que o desagrado que a Grécia desperta em Medeia é depois estendido à educação que esta dá aos filhos, como Jasão nos dá conta (*idem*, p. 46):

Jasão – (...) Eu sabia
Como ias trabalhando contra a Grécia
Na sua educação.
Medeia – Que mal fazia
Que lhes contasse histórias dos avós
Como todos contaís?

O desejo de integração dos filhos na sociedade grega não é, no entender de Jasão, uma prioridade para Medeia (apesar de esta rebater as palavras do marido) e também aí podemos subentender a antipatia que Medeia nutria pela Grécia.

Há aqui, ainda, duas considerações que creio que podemos levar em linha de conta, a primeira das quais se pauta pelo confronto das duas culturas, a de Medeia e a de Jasão, no que à educação dos filhos diz respeito. Esta questão, profundamente actual e que, por isso mesmo, pode ter ressonâncias entre o público de *Desmesura*, pode ser tida como o ponto de partida para a segunda consideração: a necessidade que Medeia tem de manter um lugar natal que sente que vai perdendo paulatinamente e que tenta manter tanto através dos filhos como através da língua, o colco, que faz questão de ensinar a Abar.

Note-se, neste particular, que, às crianças, Medeia não ensina a sua língua natal (*idem*, p. 26):

Melana – (...) Tu, por que não ensinas aos teus filhos
A tua língua desarmoniosa?
Medeia – Os meus filhos são gregos. Hei-de vê-los
A reinar sobre o trono que seu pai
Devia ter há muito conquistado
Ao ramo da família que o roubou.
Por muita glória que o meu sangue tenha,
Glória alguma equivale à de reinar
Numa terra cantada pelos poetas.

O que não é narrado não existe.

Para os filhos, Medeia guarda a língua grega. Uma asserção tal podia levar a subentender qualquer tipo de prurido na manutenção da sua própria identidade: se os filhos são uma das formas de se manter colca, por que não ensinar-lhes a língua do seu país de origem? Facilmente poderíamos supor que estamos antes em presença de um passo em que Medeia deixa claro que, apesar de tudo, não quer que os seus filhos sejam discriminados por falarem uma língua que não a grega. Seria o medo da diferenciação das crianças, mais do que qualquer outra coisa, que teria motivado a decisão da princesa colca.

Mas, como explico *infra* no capítulo sobre o Filicídio, Medeia não tem, para todos os efeitos, grande interesse nos filhos. À luz desta noção, creio que mais facilmente poderíamos argumentar que, ao recusar-se a ensinar-lhes o colco, Medeia estaria, uma vez mais e num âmbito tão importante para si como era a sua língua-natal, a excluir os filhos de si, a remetê-los, em definitivo para o lugar dos outros, da Grécia e de Jasão.

A sua motivação não é ter os filhos como reis numa terra mais próspera ou mais avançada culturalmente; aquilo que move Medeia é a ambição de deixar a sua marca num solo que será cantado, que lhe dará ressonância no futuro e do qual se dirá, porque tudo aqui se resume à necessidade de se ser dito na posteridade, que teve como reis os filhos de uma estrangeira – o que representaria, no entender de Medeia, outra machadada na ordem helénica. Não é tanto a sua vontade de ver os filhos singrar no local que os acolheu que ressuma deste trecho como a necessidade de ver a sua história validada por quem a pode contar. A Grécia é tão-só uma arma para atingir o seu objectivo e os filhos os móveis de Medeia para alcançar o seu fim: continuar a existir através da narração.

2. Cenário e Meteorologia

Cumprir que, para uma análise cabal dos dois textos que aqui pretendo comparar, que me detenha um momento sobre o cenário de ambas as peças. Em Eurípides, naturalmente, há condicionamentos que não observaremos em Hélia Correia e que se prendem, acima de tudo, com a construção cénica do teatro grego.

Como é consabido e natural, a tragédia grega tinha, no que diz respeito à encenação, bastantes limitações; as mudanças de cenário eram praticamente impossíveis pelas implicações logísticas a que obrigavam. Peter Arnott resume a questão de uma forma bastante clara (Arnott, 1991, p. 3):

(...) the fifth century theatre seems to have had nothing like scenery in our sense of the word: no backdrops, no realistic stage pictures, no scenic illusion.

O cenário do teatro grego resumia-se a uma construção que imitava a fachada de uma casa, eventualmente pintada, pelo que dificilmente havia acesso directo ao interior, mesmo que por vezes as personagens lá se encontrassem: qualquer nota sobre o que se

passava dentro da habitação, como, em *Medeia*, o assassinio das crianças, era-nos dada pelo relato de quem lá dentro se encontrava.

Ora, o teatro contemporâneo não tem de se prender com estas questões, o que permite a Hélia Correia colocar as suas personagens virtualmente em qualquer lugar. Correia opta por as confinar à cozinha¹¹ da casa de Jasão e Medeia, investindo num imaginário cénico feminino que, em *Medeia*, não podemos divisar. Passamos, portanto, de um cenário neutro — por obrigação logística e que, por isso mesmo, era o único reduto possível e, portanto, inquestionável — para um cenário sexualmente investido — por opção do autor, numa época em que todos os cenários já foram reconstruídos e desconstruídos de todas as formas possíveis.

Uma opção como esta é, por isso, profundamente relevante. Ao remeter para uma cozinha toda a acção, Hélia Correia isola ainda mais Jasão do seu *habitat* natural, faz dele um estranho em sua própria casa.

Medeia, por sua vez, também não pertence à cozinha: apesar de ser um lugar de mulheres, este é, antes de tudo, o lugar das escravas. Quando Medeia surge numa cozinha, o seu estatuto de senhora da casa está a ser posto em causa.

Mas há ainda uma característica muito particular que relaciona o cenário e a interpretação da peça que não podemos deixar de lado numa análise de *Desmesura*: as condições climatéricas e a óbvia influência que estas têm na peça.

Mais uma vez, começemos por *Medeia*. As anotações sobre mudanças climatéricas no teatro grego surgem, tendencialmente, ligadas a deuses e não passam de apontamentos que em nada se relacionam com o avançar da acção ou com as personagens. Não cumprem, ponhamo-lo assim, um papel estrutural na caracterização da personagem.

Na peça de Hélia Correia, muito pelo contrário, o tempo que faz lá fora é uma condição integrante do cenário, surgindo referências meteorológicas na didascália inicial de duas das três partes de *Desmesura*.

¹¹ A este propósito, e para que também a este propósito possamos fazer um contraponto com *Medeia*, C. A. E. Luschnig (1992) dá-nos conta exactamente do contrário no texto original, de como a casa de Jasão é vazia em Eurípides (p. 44): “The house of Medea is reduced to its façade. It is no more than the stage building now. It conceals nothing. There s no need now to open the doors. No one ever enters it again.”

Mas mais importante ainda do que a referência à meteorologia é a noção de que Medeia impõe o estado do tempo em Corinto, obrigando a cidade a uma pluviosidade e uma escuridão nada habituais na *polis*. A chuva é-nos dada como uma decorrência da presença de Medeia, um mal que a princesa colca trouxe consigo, como as outras personagens da peça fazem notar.

Detenhamo-nos, no entanto, na abertura da peça e vejamos como é lúgubre o cenário inicial de *Desmesura* (Correia, 2006, p.17):

Ouve-se um trovão. Percebe-se que o tempo está escuro no exterior. O lume aceso na chaminé é um pequeno foco de claridade.

(...) Éritra vem sacudindo-se da chuva (...)

Melana – A chover, outra vez? *(Vai confirmar, abrindo a porta)* A chover, sempre.

Como sabemos, não há didascálias no teatro grego, mas nada impedia que Eurípides pusesse na boca da Ama ou do Pedagogo exactamente as mesmas palavras que ouvimos a Melana e que abrem a peça de Hélia Correia.

Uma afirmação como a que aqui vemos, especialmente quando acompanhada por uma indicação cénica que incide de forma bastante clara na tentativa de criar um cenário lúgubre, dá-nos evidentemente nota de um tom que há-de perpassar por quase toda a peça.

Mas, poucas linhas abaixo, Éritra explica a razão para o estado do tempo em Corinto (*idem*, p. 18):

Melana – (...) Conversemos

Sobre assuntos comuns. Ah, como chove!...

Éritra – E é assunto comum que chova assim?

Toda a gente em Corinto passa a vida

A estranhar estas chuvas tão intensas.

Eu própria me recorde de como era

Cheia de sol esta cidade. E quente!

Os Invernos passavam num instante.

Desde que ela chegou, vivemos nisto...

Relembro que, durante o diálogo de abertura, Melana e Éritra estão constantemente a falar sobre Medeia sem nunca referir o seu nome. O facto de o nome nunca ser trazido a cena, no entanto, não impede que o público vá delineando, ao longo da conversa entre mãe e filha, uma imagem da personagem principal. E essa imagem é, no passo que acabo de transcrever, já a de alguém com capacidades acima das do ser humano comum: Medeia trouxe com ela a chuva que, desde que ela chegou, nunca mais abandonou a cidade. A causa do mau tempo é Medeia.

Mas, se Medeia é a causa de chuva, as escravas que com ela contracenam também têm um papel (se bem que inquestionavelmente menor) nesta classificação meteorológica da peça. Éritra, com o seu cabelo ruivo, é, nas palavras de Jasão, “o único sol que há aqui dentro [da casa]” (*idem*, p. 20). Abar, por sua vez, é a escrava que parte em busca do Sol, o Sol que é, para a egípcia, a fonte da vida e cuja falta precipita Abar para a morte.

A chuva que Medeia trouxe é então a putativa causa do óbito de Abar (*idem*, p. 24):

Éritra – Foste tu que a mataste. A chuva és tu!

Veio agarrada a ti como uma peste!

Éritra traz aqui a cena a culpabilização directa de Medeia não só pela lenta agonia de Abar como pela chuva que não cessa de cair. Aliás, na resposta a Éritra, é a própria Medeia quem acaba por conceder neste particular (*idem, ibidem*):

Medeia (*sorrindo*) – Tal é o ódio e o medo que me têm.

Estraguei-vos a Grécia, não é isso?

Nunca me resignei à vossa luz.

A chuva que Medeia trouxe consigo inscreve-a não só na categoria de feiticeira, como acima tentei demonstrar, como, nas suas próprias palavras, na de estrangeira. Ela é a que nunca se resignou à luz grega, a que projecta a sua abjecção pela Hélade no mau tempo que obriga Corinto a suportar.

É na Parte II que a peça se precipita no sentido do morticínio. A notícia do novo casamento de Jasão com Glauce é dada a todas as personagens no início desta parte, mas é um pouco mais adiante que me pretendo deter neste momento.

Medeia acabou de ser notificada por Jasão das novas núpcias que este pretende contrair e sai de cena. Anoitece e Medeia volta à cozinha, onde as escravas dormem, para preparar a poção que há-de matar a nova esposa do seu marido e a didascália dá-nos nova informação relevante (*idem*, p. 36):

Noite. (...) A luz é luar de Hécate, vermelho.

Quando as acções de Medeia estão consagradas à sua deusa, Hécate, a quem os actos mágicos estavam consignados, Hécate deve fazer-se notar através do luar vermelho. Repare-se que, ainda na I Parte, Medeia tinha preparado uma mezinha a Abar, para a trazer de novo à vida. Nessa altura, Hécate não era uma presença notória. Agora que a poção se destina a matar, importa que a deusa esteja representada através do seu luar¹².

Aliás, a presença de Hécate é reiterada nesta cena pela própria Medeia, que justifica o aurgimento da deusa ali naquele momento particular (*idem*, p. 37):

¹² A este propósito, talvez interesse fazer referência a este passo de *Desmesura* (2006, p. 23), bem demonstrativo do unilateralismo dos poderes de Medeia:

Medeia – (...) Eu tenho os meus poderes [para salvar Abar da morte].

Melana – Não contra a morte.

Medeia – Que dizes tu?

Melana – Que matas mas não salvas.~

O poder de Medeia é o de matar, de destruir, nunca o de dar vida ou criar, questão que, aliás, só vem reiterar o que digo *infra*, O Filicídio. A Medeia de Hélia Correia é um motor de destruição, portanto, ajuizá-la sob um ponto de vista maternal, de entidade passível de gerar vida, é inconcebível.

Medeia – (...) Ouvis como uivam as cadelas de Hécate?
Cercam o belo sono do traidor.
Buscam-lhe o peito e as coxas, os nervosos
Músculos do guerreiro.

Também Abar, no fecho da cena, nos dá conta do particular estado de coisas na casa de Jasão, representado agora no fogo, que podemos associar a Hécate tanto pela cor (vermelha, como a do luar que agora se estende pela cozinha da casa), como pela óbvia associação às tochas, um dos símbolos da imagética da deusa (*idem*, p. 40):

Abar – Ah, senhora, eu morria de tristeza,
De saudades do sol. Mas vejo agora
Atear-se o incêndio nesta casa
E o seu calor aquece-me as entranhas.

A manhã seguinte, que abre a Parte III, mostra-nos um cenário completamente diferente da lugubridade a que a cozinha da casa de Jasão nos havia habituado (*idem*, p. 41):

É manhã. O sol entra na cozinha. Abar está só e olha maravilhada para a luz quente.

Abar será, naturalmente, a personagem preferencial para nos dar conta da chegada do Sol. Mas o júbilo inicial se Abar será rapidamente transformado em preocupação (*idem, ibidem*):

Abar – O sol! O meu senhor! Nem quero crer!
Ah, como o sangue aquece e ganhar vida!

Ou estarei caminhando com os mortos,
Por entre o seu esplendor? Ou foi Medeia
Que abandonou Corinto? Onde está ela?
Ah, como pode a luz abençoar
Tão terrível manhã?

Repare-se que, nesta primeira fase do discurso de Abar, a única razão viável apresentada para o regresso do Sol à cidade (a morte da núbia não é, obviamente, uma hipótese) é a subsequente partida de Medeia de Corinto. A ideia inicial continua arreigada na escrava: Medeia é a causa da escuridão e do mau tempo que se mantêm sobre a *polis*.

A entrada de Melana em cena, relatando a ida das crianças ao palácio de Creonte para entregar o presente envenenado de Medeia a Glauce, leva Abar a reiterar essa sua dúvida, mas agora com uma ligeira inflexão teológica (*idem*, pp. 41-42):

Abar – (...) Pode um deus
Dos gregos enganar-se?
Melana – Tu que dizes?
Abar – O deus do sol. O deus de que Medeia
Descende. O que, decerto a seu pedido,
Se retirou destes lugares, deixando
Todo o espaço para Hécate, voltou,
Pensando que Medeia desistiu
Da sua casa grega.

A segunda hipótese apresentada por Abar para o regresso da luz e do calor é, portanto, a de o Deus do Sol ter regressado à cidade por pensar que Medeia teria abandonado Corinto e a sua família, situação que, obviamente, só poderia ser dada como verdadeira por um deus pouco interessado na cidade, já que Abar há muito que vem preconizando a vingança de Medeia.

O regresso do Sol, como tenho tentado mostrar, é, na boca de Abar, menos uma fonte de alegria do que de preocupação, facto que é de estranhar especialmente quando nos é transmitido pela escrava que, como acima vimos, mais se ressentia com a falta da luz e do calor.

A preocupação de Abar é legítima, entendamo-lo, mas a resolução da dúvida que a núbia tem trazido a cena só é resolvida com a entrada de Éritra em palco, para relatar a morte de Glaucé (*idem*, p. 44):

Éritra – (...) Assim que a pobre [Glaucé] o [manto] colocou nos ombros,
Seu corpo ateou fogo. (...)
As chamas
Espalhavam-se no espaço a separar-nos. (...)
Abar – Por isso o sol saiu, entendo agora.
Porque existia um fogo para atear.

Temos, finalmente, a razão para o regresso do Sol a Corinto: a sua presença era, afinal, uma necessidade para que Medeia pudesse levar o seu plano a bom porto.

Poder-se-ia discutir que Hécate seria uma boa substituta para o Sol, neste momento, e que poderia perfeitamente ser a deusa da magia a atear o fogo, ela que era a patrona de Medeia. Obsto com dois argumentos: Hécate é, preferencialmente, uma deusa nocturna, pelo que a sua convocação à luz do dia talvez não fosse, ponhamo-lo assim, tão propiciatória. Aliás, já antes a poção que Medeia preparara a Abar durante o dia fora consignada ao Phásis e a nocturna concebida sob a égide de Hécate.

E há ainda a necessidade da presença do Sol para levar Medeia de Corinto, depois de aquela ter cometido o infanticídio. Creio que esta fuga pela mão do deus do Sol só pode ser lida como uma remissão para o texto euripídico. Medeia surge, no texto de Eurípides, elevada na *mechane* e no carro do Sol para o confronto final com Jasão. Em *Desmesura*, apesar de não termos nem *deus ex machina* nem *agon* final, temos também uma Medeia que remete para a sua condição extra-humana.

A presença alternada de Hécate e do Sol, em representação da noite (que estendo aqui aos dias escuros e chuvosos) e do dia, em espaços claramente diferenciados da peça, atestam da ambiguidade e da ascendência divina da personagem principal: os próprios deuses, seja porque vêm em Medeia uma adoradora indefectível ou por terem nela uma descendente, vergam-se às vontades da princesa colca.

Os humanos, por seu lado, colocá-la-ão do lado do intangível, do que move as forças da natureza e, por isso mesmo, a sua posição será essa que assiste aos deuses: a do incompreensível.

3. O Coro

Dentro do âmbito da tragédia grega, o Coro é um elemento cuja importância não pode ser escamoteada.

Eurípides, sabemo-lo, tinha uma relação particularmente especiosa com esta personagem. Recorria a ela, obviamente, mas também concorria nele uma certa vontade de o silenciar, de o remeter a uma insignificância que fazia dele “a provider of background music” (Arnott, 1989, p. 37), em certos casos. Em *Medeia*, claramente, tal não sucede (*idem, ibidem*):

Euripides' other, contrary device was to tie his Chorus so closely to the main action that they became participants in it; thus he hoped to justify the presence of the Chorus in purely realistic terms. In *Medea*, the protagonist appeals to the Chorus, as woman to women. (...)

O Coro de *Medeia* é interventivo, tem uma opinião e funciona como personagem de pleno direito, se partirmos da asserção que, apesar de dele não dependerem

alterações no enredo, é no Coro que a personagem principal terá o seu maior apoio e o seu maior confidente. Naturalmente, porque, apesar de tudo, Medeia é uma mulher, este Coro é feminino e constituído por mulheres de Corinto – as mulheres gregas que Gould (1996, p. 220) inclui na galeria de personagens marginais que constituem preferencialmente os Coros gregos.

John Gould acrescenta ainda ao Coro uma noção de alteridade que o tornará adversário da personagem principal mas não necessariamente a voz que guia a audiência (*idem*, p. 224):

... the “otherness” of the chorus, its essential role within the tragic fiction, resides in its giving collective expression to an experience alternative, even opposed, to that of the “heroic” figures who most often dominate the world of the play; however, they express, not the values of the *polis*, but far more often the experience of the excluded, the oppressed and the vulnerable.

No mesmo ensaio, Gould delimita ainda mais claramente a linha de intervenção do Coro, retirando-lhe qualquer pretensão oracular e inscrevendo-o definitivamente no âmbito da personagem de pleno direito (*idem*, p. 231):

... we must read each choral utterance as the response of this chorus, at this point in the tragic fiction, to what has occurred, a response which is no more protected from fallibility than any other.

Em Hélia Correia, por sua vez, o Coro tem uma configuração claramente diferente da que tenho tentado apresentar. A indicação da presença desta personagem colectiva é-nos dada antes ainda da abertura da peça mas, paradoxalmente, o Coro não consta da Lista das Personagens da peça (Correia, 2006, p. 11).

A primeira grande diferença entre o Coro de Hélia Correia e o de Eurípides prende-se com o facto de, em Hélia Correia, o Coro não ser uma personagem. A didascália que abre a secção dedicada ao Coro diz-nos (*idem*, p. 13) que

Uma aproximação como esta é significativa, até porque, de certa forma, acaba por ir, voluntariamente ou não, de encontro à visão de Aristóteles acerca das partes corais intercaladas que teriam começado a surgir depois de Ágaton¹³.

Em *Medeia*, como demonstrei, o Coro não se limita a ser a “música de fundo” da peça. E, mesmo nas peças do autor grego em que tal acontece, essa “música de fundo” é sempre diferente e os temas variam consoante o rumo que a peça esteja a tomar. Aqui, pelo contrário, teremos hinos fixos que devem ser repetidos de uma forma bem menos rígida do que a estrutura da tragédia grega pressupunha. Portanto, é bastante claro que Hélia Correia esvazia o Coro da sua peça dessa atitude de intervenção e opinião de que estava imbuído o Coro grego de *Medeia*.

Esse desinvestimento psicológico no Coro de Correia assume contornos ainda mais claros quando atentamos no facto de o Coro de *Desmesura* ser, na verdade, dois coros: um masculino, outro feminino. Uma opção como esta vai, claramente, contra os pressupostos que Gould apresenta e que acima já alinhavei, pressupostos esses que defendem que o Coro é um correlato da personagem principal, no sentido em que funciona, pelo menos em parte, como um contraponto desta.

O Coro feminino de Hélia Correia não é um contraponto a *Medeia*; é, muito pelo contrário, uma segunda voz da personagem, tal como o Coro masculino é a segunda voz de Jasão. Nas intervenções do Coro, onde quer que elas surjam, teremos um eco constante da mulher e do homem. Detenhamo-nos, portanto, um pouco sobre cada uma destas vozes.

O hino feminino é dedicado “a Hécate”, deusa que, como já fiz notar, assume em *Desmesura* uma capital importância. O poema é, todo ele, um reflexo da mundividência mulheril, com uma preponderância absoluta dos sintagmas no feminino. Ao longo das três estrofes (duas de dez versos, uma de dezasseis), há apenas seis nomes masculinos, o

¹³ *Poética* 1456^a: : “(...) Por isso, intercalam partes corais, tendo sido Ágaton o primeiro a fazê-lo”. (tradução de Valente, 2004, pp. 77-78).

que é significativo pelo que de feminino aqui ressoa: estamos definitivamente inscritos num mundo de mulheres.

Hécate assume o papel principal e imagética associada à deusa vai sendo desenrolada compulsivamente¹⁴: a lua, as encruzilhadas, as três vias, as três caras, as cadelas. Até que, chegados à terceira estrofe, Hécate passa a ser, mais do que uma imagem, uma “fazedora de hecatombes” (Hélia Correia, 2006, p. 15), a que tomba os mortais no desastre. A partir daqui, do anúncio do poder da deusa, Hécate desaparece e surgem duas novas personagens: um herói (herói “macho” e “perdido”, como Correia faz questão de sublinhar *idem, ibidem*) e uma mulher que dança sobre a tumba do marido.

Esta mulher, naturalmente, é a adoradora da deusa (surge, inclusivamente, “ao luar”, *idem, ibidem*), pelo que está traçada uma linha de comunicação também com Medeia que, apesar de não dançar sobre a tumba do marido, é a epítome da adoração a Hécate.

O hino masculino, por seu lado, é um “Lamento pelos Heróis”. Antes de mais, cumpre que se note as diferenças entre um e outro título. O hino a Hécate é dirigido a uma deusa; este, por seu lado, dirige-se a uma personagem colectiva, sem nome mas que, ainda assim, representa uma categoria de personagens habitual e bastante reconhecida e à qual se associava um género como o lamento¹⁵, por exemplo em cerimónias fúnebres. Ora, o que Hélia Correia aqui nos traz é um Lamento pelos Heróis sem louvores pelos feitos obtidos, como seria habitual, antes com recriminações pelos defeitos do heroísmo a que não se pode escapar.

O “Lamento Pelos Heróis” é, como o “Hino a Hécate” também já o fora, um poema profundamente assente no cenário habitual do destinatário do hino. Tal como no poema à deusa toda a paisagem concorre para um local confortável para Hécate, também aqui teremos o herói no seu ambiente natural: a guerra. Esse ambiente natural, no entanto, demonstra ser um campo de infortúnios para o guerreiro, infortúnios esses que ficam claros logo na abertura das estrofes com aquele “Ai dos homens” (*idem*, p. 13) que não augura nada de bom para o resto do poema.

¹⁴ Vide Burkert (1977), p. 171.

¹⁵ A este propósito, bem como sobre todo o lamento ritual, veja-se Alexiou (2002).

Há um cenário bélico que é descrito quase cronologicamente: a viagem até ao campo da batalha (o “apelo ardiloso do mar”, *idem, ibidem*), a peleja propriamente dita e a subsequente, quase inevitável morte do herói na guerra. Este cenário, o cenário preferencial e exclusivamente masculino, que materializa a “aretê”, a excelência, a certeza de um nome inscrito para sempre na História, é paradoxalmente um lugar conotado negativamente.

Aliás, essa ambição suma do herói, a perenidade do seu bom nome, é exactamente a primeira a ser deitada por terra no hino masculino: “Que é a eternidade / Mais do que uma sombra parda? / Parda sombra o herói / Se irá também tornar” (*idem, ibidem*).

Há uma paulatina mas constante aproximação à morte do herói. O sangue tomba na segunda estrofe, dedicada à batalha ela mesma, e, na terceira estrofe, o homem “cai no fulgor da batalha” (*idem, ibidem*). Esta morte que se lamenta por se dar longe dos que são queridos, não deixa, no entanto, de ser uma morte segundo a concepção do mundo masculino: é uma morte “longe da paz / A que sempre quis mal” (*idem*, p. 14). Nem no leito de morte o herói deixa de ter de se reger pela “aretê”.

É, aliás, o repúdio por essa lei à qual não se pode fugir que domina a última estrofe do hino. Pela primeira vez desde o início do poema é trazida a cena uma personagem feminina: a mãe de cujo leite o herói se alimentou mas que, nem através desse laço primordial, conseguiu impedir a morte do filho no campo de batalha. Os últimos versos do poema “Só aos homens ouviu / Só à glória escutou”, resumem, em tom claramente disfórico, todo o poema.

Estamos, portanto, perante um homem que duvida do que está consignado a todos os homens, apesar de não conseguir deixar de se inscrever, também ele, nessa mundividência, por contraponto com uma deusa que, através da sua adoradora, vence a batalha contra o seu oponente, o marido. Será fácil fazer a transposição dos hinos para a peça: mais do que uma identificação de género, o que aqui temos é uma espécie de consciência das duas personagens mais importantes da obra: Jasão e Medeia.

Jasão será, talvez, o herói volúvel e corroído pela dúvida mas sobre quem impende (entre outros factores) a urgência de eternidade, urgência essa que em *Desmesura* se materializa na tentativa de obter uma posição social mais vantajosa (não esqueçamos que, apesar das suas motivações lúbricas, que desenvolvo *infra*, em

“Medeia versus Jasão”, o Argonauta quer casar com Glauce e depois com Éritra para ter uma vida mais confortável do que aquela a que Creonte o tinha resumido no casamento com Medeia). Jasão é a negação da memória do feminino, um herói, afinal, igual aos outros a quem é dirigido o “Lamento”.

Mas, por outro lado, o Jasão de Hélia Correia nunca se presta ao exercício de questionamento que, como já vimos, ressuma da leitura do “Lamento pelos Heróis”: Jasão é, como em seguida tentarei demonstrar, uma sombra do herói que foi e só é efectivamente masculino no confronto final com Medeia, pelo que só parcialmente o podemos identificar com o destinatário do “Lamento”.

Medeia, por seu lado, é, como já referi, a epítome da adoradora de Hécate, aquela que assenta em todos os pontos da descrição da deusa (relembremos a entrada de Medeia em cena e as acusações de Jasão). A nota final sobre a mulher que dança sobre a tumba do marido, no entanto, não se aplica a Medeia. Naturalmente, Medeia ultrapassa a vulgar adoradora de Hécate: Medeia rejubilaria, certamente, com a morte de Jasão, mas acaba por sair do confronto com o marido mais penalizada do que vencedora (*vide infra*, “O Filicídio”).

Medeia e Jasão cabem apenas parcialmente nas palavras dos Coros de *Desmesura*, pelo que se poderia concluir que, afinal, estamos perante essas vozes discordantes de que Gould nos dava notícia. Parece-me, no entanto, que talvez os Coros sejam não tanto a consciência efectiva como a consciência desejada de ambas as personagens. Creio que os Coros funcionam como um plano da normalidade em que tanto Jasão como Medeia se gostariam de rever – ele, no herói que vive segundo a lei dos homens mas que é constantemente assolado pela dúvida; ela, na mulher que se limita a dançar sobre a tumba do marido, em vez de acabar a relação entre os dois da maneira funesta como o faz – mas que nenhum dos dois consegue atingir o patamar de normalidade que o Coro masculino e o Coro feminino apresentam.

Creio que uma leitura como esta, por contraponto com aquela que põe em facções diferentes Coro e personagens, dá tanto a Medeia como a Jasão uma profundidade outra que talvez possamos entrever em *Desmesura*.

4. As Relações no Feminino e no Masculino

Uma das questões que, pela sua premência, não poderia escamotear num estudo sobre a *Medeia* ou qualquer uma das suas decorrências é exactamente a da submissão à dicotomia feminino-masculino.

Como bastamente se tem vindo a discutir, a mais inequívoca das marcas deste mito passa exactamente pelo questionar de uma instituição sacralizada como era a maternidade, questionar esse que vem recolocar a função de mãe num plano inferior ou, no mínimo, paralelo ao plano do guerreiro. Quando Eurípides decide martirizar Jasão com a morte dos filhos às mãos da mãe, é a imagem de Medeia que sai reconstruída do duelo: coube-lhe, à mãe, o papel de *alastor*, de vingadora, em detrimento dos seus próprios deveres.

A questão ganha novos contornos se admitirmos, como o fazem vários autores, que esta decisão decorre de uma crescente consciencialização de Medeia para o acto que vai ter de levar a cabo. É, acima de tudo, a lógica do guerreiro aviltado que subjaz à actuação de Medeia, apesar de o papel de mãe nunca ser definitivamente esquecido (é dessa indefinição ontológica que advém uma das fontes de admiração da obra de Eurípides).

Mas importa, neste concorrer entre Medeia-mãe e Medeia-guerreira, não esquecer que há dois pólos que, de forma relativamente clara, se debatem na peça: o feminino e o masculino, de uma forma radicalizada como só a literatura o poderia fazer, à época: a sociedade grega não se permitia heroínas, menos ainda permitia que a mulher questionasse o papel que o homem lhe tinha adjudicado, pelo que só na literatura (na tragédia mas também na comédia), podemos ver esta disputa na ordem do dia.

Claro que esta “literaturalização” do feminino obriga a uma leitura puramente literária da personagem de Medeia, pelo que só quando o próprio texto afirma o hábito da sociedade grega é que podemos antever uma ainda assim débil imagem da Grécia Clássica. Este jogo entre o que é inventado e o que é socialmente aceite é outra das grandes mais-valias do texto euripídiano. Nas palavras de John Gould (1980, p. 42):

(...) the formal rules of law will tell us one thing, the half-conscious paradigm of myth perhaps another.

Este capítulo dedica-se, portanto, à observação destas dicotomias em particular na obra de Eurípides e à forma como elas são tratadas, por sua vez, na reinterpretação que Hélia Correia faz da matriz euripídiana.

4.1 As Relações no Feminino

Uma das mais consideráveis diferenças entre as personagens femininas de Eurípides e de Hélia Correia diz respeito à forma como a personagem principal se escuda nas personagens secundárias. Creio poder afirmar que é relativamente consensual que as personagens femininas de *Medeia* estão submetidas a uma mesma vontade comum (a de vingar o sexo feminino) e que, nesse sentido, a entreajudada é visível na relação do Coro com Medeia até ao momento em que a figura de Medeia-mãe (ou Medeia-mulher) subsume à força da Medeia-guerreiro.

A condenação do Coro começa no momento em que a personagem principal declara a resolução do infanticídio mas, até aí, todas as palavras amargas são dirigidas a Jasão, e Medeia, através da sua decisão de assassinar a sua oponente e o sogro de Jasão, é a paladina do sexo feminino, a voz que vinga as mulheres. Senão, vejamos, este é o comentário do Coro ao anúncio do plano de Medeia de matar o rei e a princesa de Corinto para se vingar de Jasão (vv. 415-426):

A fama mudará, trazendo à minha vida
Glória; a honra virá p'ra a raça das mulheres
E fama inglória não mais nos manchará.

Dos velhos aedos as musas cessarão
De celebrar do meu sexo a infidelidade.
O canto inspirado da lira, não o quis
Febo, senhor dos sons,
Em nossa mente infundir; que, se o fizera,
Eu comporia um canto contra os homens.

Mas, mais tarde, quando o Coro é inteirado da intenção de matar as crianças, a sua reacção é completamente adversa (*idem*, vv. 815-818):

Já que tais desígnios nos comunicaste, nós, no desejo de te ajudar, e de acordo com a lei dos mortais, não te aconselhamos a que cometas essa acção [matar os filhos] (...) E tu virás a ser, por certo, a mais desventurada das mulheres.

As conclusões a tirar daqui são claríssimas: Medeia tem o apoio do Coro até ao momento em que o seu crime se mantenha na esfera da cidade. Quando o crime se transfere para a esfera do que é intrinsecamente feminino, os filhos, passa a ser condenável pelos seus pares¹⁶. A partir da afirmação da sua natureza ambivalente, Medeia está sozinha¹⁷.

A Medeia de Hélia Correia, por seu lado, não tem coadjuvantes, o que é especialmente significativo se considerarmos que quatro quintos das personagens de

¹⁶ Quando me refiro à “esfera do intrinsecamente feminino”, ponho-me somente na perspectiva do Coro de *Medeia*, a quem, *femininamente*, o filicídio só pode parecer uma aberração. Medeia está, agora, na esfera do intrinsecamente masculino mas o Coro não se demora nesse tipo de considerações: é tão-só o assassinio das crianças pela mãe que lhes interessa, e não tanto os processos mentais que levaram a esta decisão.

¹⁷ Foley (2003), p. 258: “The women of the chorus only break with Medea, see her as other than themselves and unlike women, when she determines to include the killing of the children in her revenge on Jason”.

Desmesura são mulheres. Estamos, aqui, radicados num mundo exclusivamente feminino – a acção decorre, como já vimos, na cozinha da casa de Jasão –, em que nenhuma das três escravas de Medeia manifesta, uma vez que seja, apoio à sua senhora. Antes ainda de termos qualquer referência à traição do Argonauta, num momento em que a casa não se encontra ameaçada pelo exterior, o medo vem de dentro. Medeia é uma figura omnipresente e as suas capacidades extra-humanas são fonte de temor mesmo quando não se encontra presente.

A abertura da peça é muito clara neste particular. Melana e Éritra, mãe e filha, escravas da casa, encontram-se na cozinha a preparar pão, Medeia está ausente. Eis as primeiras linhas da peça (Correia, 2006, p. 17):

Melana – A chover, outra vez? (*Vai confirmar, abrindo a porta*) A chover, sempre.

Éritra – Não digas nada.

Melana – Eu digo alguma coisa?

Éritra – Pensaste.

Melana – Ninguém manda no que pensa.

Éritra (*segredando*) – Ela [Medeia] consegue ouvir-nos a pensar.

E eis a posição das escravas da casa: o medo da senhora é de tal forma violento que, mesmo na sua ausência, é preferível não pensar. Ao longo do texto, compreendemos que esta posição é tão irredutível quanto o possa ser e a separação da senhora e das escravas é visível: ela é sempre a feiticeira, a estrangeira, a que não se soube adaptar à regra grega. A própria Medeia tem noção disso quando se dirige a Éritra e Melana, dizendo-lhes (*idem*, p. 24):

Medeia (*sorrindo*) – Tal é o ódio e o medo que me têm.

Mas, em boa verdade, o medo pode ser uma valorosa fonte de apoio e Medeia pode perfeitamente coagir as escravas a ajudá-la nos seus propósitos através dele, como, aliás, acaba por tentar fazer no final da obra, quando obriga Éritra e Melana ao silêncio fazendo-as compreender que será sobre elas, e não sobre Medeia, que recairão as culpas do assassinio de Glauce. Mas, entenda-se, Melana e Éritra não são cúmplices de

Medeia, não lhe dão, aqui como em toda a obra, o seu apoio: é o medo da vingança popular e não qualquer eventual compaixão pela situação da sua senhora que as move.

Mas cumpre ainda fazer notar que Melana e Éritra são as personagens de *Desmesura* que mais assertivamente referem outra característica incontornável da casa onde habitam: a obrigatoriedade da remissão ao silêncio. Melana está constantemente a calar a filha, seja porque Éritra se demora em considerações sobre a sua senhora – como acima já vimos – ou porque, ainda desconhecedora da sua condição de princesa, trata Glauce por irmã. Talvez convenha determo-nos neste passo para vermos como reage Éritra a esta invectiva da mãe para se calar (*idem*, p. 19):

Éritra – Porque o faria [proibi-la de ir ao palácio] ele [Creonte]? Quer ver a filha
Feliz, na companhia de outra jovem
Que é para ela uma irmã...
Melana (*olha-a- com ferocidade*) – Que desaforo!
Tu tem tento na língua, rapariga!
Éritra – Que mal há no que eu disse? Nesta casa
O melhor é fingir que somos mudos.
Melana – Ora aí tens! De um mudo não resulta
Desastre algum.

Éritra redirecciona as palavras da mãe, que não sabe ainda trazerem a lume outros medos, para o dever de silêncio que é imposto na casa.

Melana, por seu lado, não se limita a calar a filha: a toda a casa impõe o mutismo, mesmo a Medeia (*idem*, p. 26):

Melana – Não! Calai-vos [, Medeia, Abar e Éritra]!
Calem-se todas! (*Para Éritra*) Faz o pão! (*Para Abar*) Descansa!
Os gregos gostam muito de palavras
Mas por elas nos chegam as desgraças.

Melana assume, em formulações como esta, feita aliás diante de duas não-gregas (Medeia e Abar) um carácter muito mais profundo do que aquele que aparentemente lhe é atribuído: ela é a que se insurge contra o hábito grego porque a experiência de vida (a que lhe deu aquela casa, mas também a que advém da ascendência real da filha) lhe veio demonstrar que calar é sempre a solução mais assisada.

É esta a forma que a mais velha das escravas gregas tem de lidar com os seus problemas, incluindo a que é, obviamente, a sua maior dificuldade actual, Medeia: remeter-se a si e aos outros a uma economia da palavra, engolir o medo como as palavras.

Éritra, por seu lado, tem exactamente a postura que se esperaria de uma jovem: a sua vontade, apesar de ser cingida pela mãe, é fazer um uso copioso da palavra, quanto mais acintoso, melhor. E nem Medeia, aquela que também ela teme apesar de lhe assistir essa irreverência que é apanágio da sua idade, escapa às suas diatribes (*idem, ibidem*):

Éritra – Bruxa velha!

Medeia faz orelhas moucas a imprecações como esta ou, quando não o faz, como é o caso do passo acima, que representa o mais claro desafio à autoridade de Éritra, Melana vem em defesa da filha, matizando-lhe o tom desbragado ou impondo novamente o silêncio.

Mas importa que não esqueçamos que Éritra e Melana não são as únicas escravas que nos surgem na peça de Hélia Correia. Abar, a escrava núbia, é também uma personagem em fricção com a sua senhora.

A relação de Medeia com Abar é de natureza diferente da que mantém com as restantes escravas da casa. Abar é estrangeira (como Medeia e ao contrário de Melana e Éritra) e aprendeu a língua nativa de Medeia, o colco. Entre escrava e senhora, o diálogo será, então, bilingue, com Medeia a intimar constantemente Abar a falar com ela em

colco e não em grego. Mas Abar está debilitada pela falta de Sol de Corinto, uma decorrência da chegada de Medeia: “Toda a gente em Corinto passa a vida / a estranhar estas chuvas tão intensas (...) Desde que ela [Medeia] chegou, vivemos nisto...” (*idem*, p. 18); a proximidade da morte retira o vínculo que a ligava a Medeia, como se pode ler no passo seguinte (*idem*, p. 24):

Abar – A morte, ao abeirar-se, dá ao escravo

Direitos de nobreza. Vejo-o agora.

Já nada podes contra mim, mulher.

Medeia – Fala em colco!

Abar – Não falo. Já esqueci.

E tu não podes obrigar-me. A morte,

Mais piedosa que tu, estendendo a mão,

Compra-me sem moedas. Como todos,

Mudo por fim de dona.

Importa que se note um aspecto neste passo, para além da libertação de Abar: a recusa terminante de voltar a falar em colco, separando em definitivo Medeia da escrava com a qual ainda podia almejar ter uma relação de proximidade.

O corte dos laços é retomado um pouco à frente, com esta interpelação da senhora (*idem*, p. 36):

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.
(...)
Abar – (...) 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, na minha terra.
Abar – Eu nunca fui senão um mecanismo
Para conversação. Que queres agora?
Que te deite a cabeça no meu colo
E que te faça festas? A desgraça
Não te irmana comigo nem com elas.

A recusa liminar do apoio que Medeia requeria é particularmente importante neste passo. Este episódio antecede brevemente a concepção do veneno para matar Glauce. É legítimo, portanto, que assumamos que a intenção de Medeia é ganhar as boas graças de Abar para que esta a ajude no seu propósito. Mas a verdade é que é a Melana que Medeia pede que leve o manto e as crianças junto de Glauce. Resta-nos, portanto, a ideia de que aquilo que Medeia efectivamente pretendia junto da sua escrava núbia era um pouco de conforto, esse conforto que a casa recentemente agredida pela nova do casamento de Jasão deixara de proporcionar à senhora.

Quando Abar se recusa a oferecer o conforto que a senhora ainda contava receber dela, estamos perante um momento definitivo do isolamento de Medeia: se Melana e Éritra eram, vimo-lo, desde o início detraкторas da sua senhora, o único apoio de Medeia, Abar, quando vê a morte aproximar-se, recusa a sua senhora duas vezes: primeiro, negando-lhe o colco, em seguida, obstando-se a pretar-lhe apoio. Medeia é, aqui e ao longo de toda a peça, irremediável e incontornavelmente “outra”, mesmo em relação àqueles que lhe foram mais próximos.

Mas a relevância de Abar na peça de Correia não se fica por aqui. Como vimos, a escrava núbia é a única personagem feminina com a qual Medeia parece, de alguma

forma, ter uma relação de cumplicidade. Essa cumplicidade, apesar de, como tenho vindo a expor, se esbater paulatinamente com o avançar do texto, não dilui o profundo conhecimento que Abar demonstra ter da psique de Medeia.

Há, entre as duas, essa espécie de intimidade ressentida que assiste àqueles que conviveram durante muito tempo. A própria Abar afirma essa relação excepcional que a une à sua senhora (*idem*, p. 39):

Abar – Ah, Medeia, eu conheço-te tão bem...

Não foi em vão que me ensinaste a língua

Em que te iniciaste nos feitiços.

(...) Eu vi-te a alma

Tão negra como eu. De certo modo,

Há entre nós um esboço de irmandade. (*Ri-se*)

Abar conhece efectiva e definitivamente Medeia, pode antecipar-lhe os passos e até antever algumas das consequências dos seus actos. Há, muitas vezes, um tom de presságio na voz da núbia.

Quando Medeia sai de cena depois de Jasão a ter notificado do seu novo casamento, dá-se este diálogo entre senhor e escrava (*idem*, p. 35):

Abar – Se Medeia se for, não irá só.

Jasão – Leva-te a ti?

Abar – Leva Corinto inteira.

Abar sabe, muito antes de Medeia nos dar conta das suas intenções, que a questão não se irá dirimir por si mesma, que há ainda uma luta a travar: pouco antes, quando Éritra diz que o seu cabelo ruivo é da mesma cor do da sua meia-irmã, Glauce, Abar responde com um lacónico “É cor de sangue...” (*idem, ibidem*).

Mas adiante, quando Medeia, à noite, volta à cozinha para preparar a poção que há-de matar Glauce, é este o seu comentário a uma afirmação de Melana (*idem*, p. 37):

Melana – (...) Perder Jasão tornou-te [Medeia] humilde, foi?

Abar – Não perde só Jasão. Vai perder tudo.

E, no fim da mesma cena, temos estas palavras, que creio não poderem ser entendidas como outra coisa que não um presságio, ditas por Abar (*idem*, p. 40):

Abar – Ah, senhora, eu morria de tristeza,

De saudades do sol. Mas vejo agora

Atear-se o incêndio nesta casa

E o seu calor aquece-me as entranhas.

O conhecimento que Abar demonstra ter de Medeia abarca, como vimos, mesmo as acções pecaminosas da princesa colca. A escrava núbia é quase um mensageiro do mal por vir. Talvez caiba aqui, e a propósito das capacidades premonitórias de Abar, uma comparação com a Ama de *Medeia* que, na abertura da peça, por mais de uma vez prediz, também ela, o futuro da família de Jasão (v. 60 e vv. 90-95):

Ama – (...) o mal está no começo; não vai ainda em meio.

Ama – E tu [, Pedagogo,] conserva-os [as crianças] 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 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.

A posição de Abar é paralela à da Ama, neste ponto, mas Abar estende-se na peça, reiterando constantemente a sua posição. Em *Medeia*, estamos, creio eu, em presença de um caso isolado de premonição, o que, claramente e como tentei provar, não sucede em *Desmesura*. A função de ambas as escravas é exactamente a mesma, elas alertam as outras personagens (e o público) para o acto que se vai desenrolar em seguida¹⁸, mas a recorrência das premonições da escrava núbia tornam-na uma personagem ainda mais próxima da sua senhora: é ela, de entre todos os que contracenam com *Medeia*, a que tem, como a princesa colca, traços de bruxa; ela que, para além disso, é também a única que partilha com a sua senhora a condição de estrangeira naquela terra.

Como tenho tentado aclarar, Abar é uma extensão de *Medeia* no sentido em que a conhece como nenhuma outra personagem da peça. *Medeia*, por seu lado, demonstra ter para com Abar a espécie de tratamento de favor que é apanágio dos escravos mais queridos do seu senhor, tratamento esse que não poucas vezes se transforma numa quase dependência.

Esse tratamento de favor, essa dependência torna-se ainda mais definitiva quando notamos que a única prece em colco que *Medeia* faz ao longo de toda a peça, uma prece que é dirigida ao rio do lugar natal da senhora, o Phásis, é feita em favor de Abar (Correia, 2006, p. 24):

Medeia – (...) Amado Phásis, salva esta mulher.

Porque ela é tudo, ó rio, que de ti tenho.

Falar com ela é tudo o que me resta.

Aliás, o carácter de excepção da relação entre senhora e escrava mede-se exactamente por aí: Abar não é só a que conhece melhor *Medeia* por compreender a sua língua natal, ela é também a única que lhe merece a invocação da sua língua natal para que seja salva.

¹⁸ Em Eurípides, aliás, há um certo comprazimento na exibição constante da desgraça por vir, com a recorrente exposição das crianças a parecer uma tentativa para alertar que aquelas personagens vão ter no final uma importância maior do que a que lhes temos estado a dar. Mas entendamo-lo, essa eventual premonição terá lugar através dos próprios filhos de *Medeia*, e não de uma qualquer escrava, o que, inquestionavelmente, não sucederá em *Desmesura*.

Abar é, como já acima tentei demonstrar (*vide* “Medeia – A Estrangeira”), a única esperança de Medeia para manter um fio de ligação com o seu local de origem, a única a quem foi concedida a graça de ser iniciada na língua colca, o que, se por um lado, a torna refém de Medeia (Abar será a constantemente instada a pacificar as saudades de casa da sua senhora), por outro, torna também Medeia refém de Abar – falar com ela é tudo o que lhe resta.

Como explicar, então, que, de entre todas as escravas da casa, seja exactamente Abar que Medeia decide matar, quando esta se interpõe no seu caminho para o assassinio dos filhos?

A razão poderá ser óbvia: Abar era a única escrava que se encontrava em casa quando Medeia está a cometer o homicídio. Mas, convenhamos, seria fácil optar por uma solução diferente e substituí-la por Melana ou Éritra (matar Éritra, aliás, seria até uma forma de totalizar a vingança: matava-se também aquela que, certamente, viria a ser a substituta de Glauce no leito de Jasão). Matar Abar, é, no meu entender, uma forma mais vaga de fazer sofrer Jasão, especialmente se assumirmos a hipótese Éritra como viável.

Parece-me, no entanto, que matar a escrava núbia permite à Medeia de Hélia Correia capitalizar o fecho da peça de uma maneira ainda mais dramática: matar Abar e os filhos significa, simbolicamente, despojar-se daqueles por quem Medeia nutria algum tipo de afeição (com as reticências em relação às crianças que explico *infra*, “O Infanticídio”). É, no fundo, um reitar da desumanização de Medeia, que depois abandonará, no carro do Sol, a Grécia.

Isto é muitíssimo significativo. Em *Medeia*, Eurípides totaliza a vingança através, vimo-lo, da lógica do guerreiro. Medeia é um ser supra-humano (no sentido em que aparece *ex-machina*), mas é ainda um guerreiro – esse guerreiro que, como Aquiles antes das súplicas de Príamo, se recusa a entregar os despojos ao familiar (vv. 1361-1379):

Jasão – Mas também sofres esta tortura e participas da desgraça.

Medeia – Fica sabendo bem. A dor se esvai, desde que não podes rir-te de mim.

(...)

Jasão – [Peço-te] Que me concedas dar sepultura a estes cadáveres e chorá-los.

Medeia – Isso não, que eu mesma com minhas mãos lhes darei sepultura (...)

Esta Medeia, que não demonstra sequer sentir dor na morte dos filhos (neste momento específico da peça, entenda-se), é, em Hélia Correia, substituída por uma mulher que, apesar de ser tão pouco misericordiosa como a Medeia original, leva consigo tudo aquilo a que alguma vez se ligou – Abar, de uma forma bem mais clara do que os filhos. Não é tanto a vingança absoluta em relação a Jasão que ressuma do final de *Desmesura*, mas antes a necessidade de acabar com todos os laços terrenos.

Em jeito de conclusão, entendamos que a questão do apoio dos pares – que é, afinal, o fulcro deste capítulo – é abordada de uma forma completamente diferente em Eurípides e em Hélia Correia.

A Medeia de Eurípides tem o apoio incondicional de pares não só a nível sexual como a nível social. São as mulheres de Corinto, mulheres livres como Medeia, que a declaram vingadora dos seus sofrimentos, que a apoiam durante parte da peça. Esse apoio só lhe é revogado quando se vêem perante a inevitabilidade do assassinio das crianças.

Pelo contrário, a Medeia de Correia é, desde o início, uma mulher sozinha. As escravas, seus pares apenas no particular do sexo, demonstram apoiá-la apenas naquilo a que o costume as obrigou – têm para com ela o tratamento devido à senhora e, por isso, devem-lhe lealdade, mas não há nunca um apoio humano, por assim dizer, uma identificação fraternal que ultrapasse a ligação escravo-senhor. Muito pelo contrário, Melana e Éritra constantemente nos dão parte do medo que a senhora lhes inspira e não hesitam em maldizê-la.

Abar, por seu lado, talvez tenha sido próxima da senhora em tempos idos, e prova disso é a dependência que Medeia apresenta em relação à núbia (não esqueçamos que Medeia entra em cena pela primeira vez com Abar às costas, encharcada, porque foi buscar a escrava que tinha ido “procurar o Sol”), mas, durante toda a peça, recusa-se a

apoiar Medeia e não perde uma oportunidade para reafirmar a sua condição de estrangeira e feiticeira (a inadaptada ao costume grego, portanto). Condição esta que, estranhamente, é também a que mais obviamente ressuma do carácter de Abar e que a inscreve mais uma vez num plano muito mais próximo do da sua senhora do que a escrava núbia acha ou quer achar.

Portanto, as personagens femininas de *Desmesura* estão em bloco contra Medeia. A verdade é que esta Medeia é, desde sempre e sem subterfúgios, uma personagem odiada por todos os que com ela contracenam. Se, em Eurípides, o Coro retira a confiança a Medeia e isso é, inevitavelmente, uma marca da transformação da mulher em guerreiro, em Hélia Correia, Medeia é, desde sempre, um ser acossado mas temível, uma força que se receia mas que só merece o respeito das mulheres que com ela contracenam na estreita linha das relações entre senhora e escravas.

A não-identificação sexual entre pares inscreve a Medeia de Hélia Correia num outro nível, relega-a para uma condição que será a de qualquer outra entidade, mas dificilmente a de mulher.

4.2 Medeia versus Jasão

Personagem do confronto por excelência, Jasão é o verdadeiro indesculpável destas peças e as acções de Medeia (apesar de, obviamente, poderem ser entendidas como uma reacção excessiva) só podem ser lidas como correlatos da falta de ética do Argonauta.

Para tal aponta Melissa Mueller (2001, p. 476), quando desmonta Jasão e no-lo apresenta como alguém que não cumpre as regras do casamento nem da amizade (se não a observação das primeiras, pelo menos a das segundas Jasão devia mitologicamente a Medeia).

Stuart Lawrence, por seu lado, aponta para a não-emoção e não-heroicidade de Jasão (Lawrence, 1997, p. 52):

Jason (...) appears immune to strong feelings, the good as well as the bad. But not only is Jason unemotional: he is unheroic. We see this when Medea reinterprets his exploits as her own (476-87).

Na sua introdução à peça, Maria Helena da Rocha Pereira resume a questão (2008, p. 25):

Jasão tem sido justamente caracterizado como um exemplo acabado de egoísmo. Falha por completo numa das mais sagradas obrigações para os gregos: a lealdade aos juramentos (vv. 21-22). O primeiro dos seus diálogos com Medeia, o do segundo episódio, é cínico e calculista; o segundo, no quarto episódio, reencarece os seus ares protectores. No êxodo, não fica bem claro se prevalece o desgosto pela perda irreparável dos filhos – a que nem sequer pode dar sepultura – se o desespero de se ver totalmente privado de descendência.

As posições sobre Jasão são, como se pode ver, bastante taxativas mas a verdade é que talvez o público de *Medeia* fosse um pouco mais indulgente para com a personagem masculina da peça.

Quando estabelece um paralelo entre a quebra dos juramentos na peça de Eurípides e a quebra de juramentos *tout court*, Boedecker diz-nos, pervertendo de certa forma o seu próprio juízo, que o caso de Medeia não é uma excepção à regra (Boedecker, 1991, p. 11):

Clearly, the painful issues in the tragedy would have a broad resonance for political φίλοι, especially at a time when old systems of alliances were conspicuously breaking down (...), when oaths sworn years before were being vigorously debated and their validity questioned.¹⁹

¹⁹ Cumpre ainda fazer notar que Boedecker inscreve, desta forma, Medeia dentro de um passado feliz onde as alianças, supostamente, nunca eram quebradas, pondo-nos, portanto, perante a intemporal questão da degradação da sociedade com o passar dos tempos.

McDermott assume uma posição muito interessante neste particular – relativiza os crimes de Jasão tornando-os quase nulos (McDermott, 1989, p. 30):

And it must also be conceded that the sins of the husband which prompted this revenge were not so great in the eyes of the author's society. Jason's crimes were merely divorce and breach of the oaths by which Medea had bound him at the time of marriage (see line 161-162). Divorce was a completely commonplace affair in fifth-century Athenian society, involving merely the dissolution of the "fact" of marriage; breach of oaths, though a crime, was one whose punishment would be expected to issue in some unspecific way and at some unspecific times from gods like Themis and Zeus. (...) No matter how much we indict Jason for his ingratitude, his weaselly manner, and his self-interested rationalizations, he is no worse, really, than the middling man. A cad, yes; a criminal, no.

Tendo a concordar com McDermott: a acção de Jasão não é tão pecaminosa quanto isso, apesar de termos de levar em linha de conta a imagem que a Grécia fazia do Argonauta – Jasão vinha, para todos os efeitos, investido dessa aura de heroísmo (essa mesma que Lawrence defende que desaparece aqui).

Uma realidade como a do divórcio era relativamente normal na sociedade grega, como atesta Sara Pomeroy (Pomeroy, 1987, p. 81-82):

El divorcio era fácilmente obtenible, tanto por mutuo consentimiento como por una acción en beneficio de cualquiera de los conjugues, y no suponía ningún estigma. Cuando el divorcio se iniciaba por el marido, estaba simplemente obligado a enviar a su mujer fuera de casa. (...) Desde el momento que los hijos se producían para perpetuar la casa del padre, eran de su propiedad, y permanecían en ella cuando se disolvía el matrimonio y, probablemente, en los casos de divorcio.

Sue Blundell acrescenta, ainda acerca desta questão, que o divórcio não acartava, ao contrário do que nos diz Medeia em 236-7²⁰, qualquer tipo de estigma (Blundell, 1995, p. 128):

Remarriage for a divorced wife (or widow) who was not past child-bearing age appears to have been quite normal, for divorce did not apparently carry any stigma.

Portanto, a questão central aqui nunca será o divórcio. A sentimentalidade de Medeia, que abandonou o país de origem para seguir o objecto dos seus afectos, seria um facto de pouca monta para a audiência que sabemos ser (exclusiva ou tendencialmente masculina da peça²¹.

O que importa aqui e, nesse particular, sim, Jasão é um tratante, é o seu completo desprendimento no que respeita à situação futura dos filhos e da antiga esposa.

No primeiro *agon*, Jasão não demonstra ter qualquer pena do exílio que Medeia e as crianças terão de sofrer; nunca, por uma vez, tenta inverter o estado de coisas e mantê-los junto a si. Uma hipótese como essa seria viável na eventualidade de um divórcio, tanto para Medeia como para as crianças, como sustenta Claude Mossé (1990, p. 60), quando afirma que a mulher divorciada podia permanecer em casa do ex-marido.

Jasão descarta-se das suas responsabilidades, que poderiam ou não incluir Medeia, mas nunca poderiam moralmente excluir as crianças.

Mas, mais uma vez, entendamos que Jasão, esse Jasão desinvestido da aura de heroicidade que sobre ele pendia, como diz Lawrence, não é nunca um criminoso. É um homem de moralidade duvidosa e profundamente egoísta, mas a sociedade grega nunca poderia entrever nele mais do que isso.

²⁰ “Pois a separação para a mulher é ingloria (...)” (vv. 236-237). Assumirei, como me parece mais acertado por ter fontes que atestam o contrário e que refiro, que este comentário é fruto da argumentação emocional de Medeia e que, portanto, deve ser matizado.

²¹ Maria de Fátima Sousa e Silva (2005, p. 69) radica igualmente a questão na cisão entre masculino e feminino: “(...) o que a conduz a extremos incompreensíveis e inaceitáveis (...) não é a identidade não grega e um comportamento a ela inerente, mas a tendência para paixões extremas que em Eurípides é fisiológica na natureza feminina.”

Não existe no Argonauta, aos olhos do espectador, qualquer espécie de insubmissão à lei do casamento. O que há é, tão simplesmente, um homem rendido à sua própria causa – a ascensão social, uma pretensão que seria legítima se não implicasse para os que o rodeiam um estado de quase indigência.

Há que fazer notar uma diferença essencial entre as personagens masculinas das duas peças: o Jasão de *Desmesura* é um homem entre mulheres: não surge no palco nenhum outro homem com quem possamos comparar o Argonauta, ele é o único elemento masculino que surge na peça.

Em Eurípides, pelo contrário, contamos com a presença de mais três homens: o Pedagogo, que irei excluir como possível fonte de comparação por ser uma personagem demasiado secundária, Creonte e Egeu.

Creonte será, perante Medeia, um inimigo relativo. É um inimigo porque representa uma ameaça à sua permanência em Corinto, mas os seus sentimentos em relação a ele não são, nem remotamente, os mesmos que nutre em relação a Jasão. Digamos que Creonte está do lado dos inimigos de Medeia mas que é um inimigo distante, pouco prioritário. É óbvio que a cena do rei de Corinto não é um entretenimento para o desenrolar da peça, a cena é fulcral no que diz respeito à consciencialização do público para a extraordinária capacidade de fingimento e argumentação de Medeia, bem como para o estabelecimento do que a profundidade do vínculo pai-filhos significa — Creonte teme pelo mal que Medeia possa fazer à sua filha e acaba por sofrer as consequências da sua cedência a Medeia, cedência essa que é claramente estipulada nos limites da paternalidade — mas, ainda assim, não podemos, creio, considerá-lo como mais do que um agente paralelo da causa de Jasão²², apesar de, obviamente, não podermos imputar a Creonte a mesma falta de escrúpulos que pende sobre o Argonauta.

Ainda acerca de Creonte, cumpre fazer notar ainda uma questão essencial: em *Medeia*, Creonte assume abertamente perante a colca, como nenhuma outra personagem

²² Ainda acerca de Creonte, mas desviando o âmbito da análise para *Desmesura*, cumpre dizer que, ao contrário do rei de Corinto de Eurípides, o de Hélia Correia é punido de uma forma ténue, por comparação com o Creonte de *Medeia*, que é morto: em *Desmesura*, Creonte perde Glauce, como no texto grego, mas mantém a vida e ganha uma nova filha, Éritra, e um novo genro, Jasão.

o fará, o seu medo. Já acima, em “Medeia: a Feiticeira”, abordei esta questão, mas importa que agora retome o tema para fazer o contraponto entre o texto euripídiano e o de Hélia Correia.

O que gostava de aclarar é que, ao longo de todo o discurso com a princesa colca, Creonte assume uma posição timorata relação a Medeia que contrasta com a gritante ausência de um Creonte em *Desmesura*. Sem a presença do rei de Corinto, o assassinio de Glauce fica esvaziado da questão da paternalidade que é central em *Medeia* e passa a ser unicamente um capricho da princesa colca, sem quaisquer outras pontas soltas que permitam levar *Desmesura* a outros pontos de interesse que não Medeia ela mesma. É a concentração absoluta na personagem principal que ressuma da ausência de Creonte.

Egeu, o rei sem filhos que promete ajuda a Medeia quando sabe da traição do Argonauta, será, por seu lado, o exacto contraponto de Jasão, na tragédia euripídiana. A dicotomia quebra dos juramentos – promessa de um porto seguro, protagonizada por Jasão e Egeu, respectivamente, é explicada por Boedeker (1991, p. 98) da seguinte forma:

The entire [Aegeus'] episode illuminates by contrast Jason's grievous fault in breaking his oath to Medea.

Marianne Hopman (2008, p. 164) defende exactamente a mesma tese:

(...) Aegeus' willingness to utter solemn oaths, complete with self-directed curses, reasserts the performative value of language jeopardized by Jason's broken oaths.

Melissa Mueller (2001, pp. 487-488) resume capazmente a questão com estas palavras:

Aegeus functions in several ways as a precise complement to Jason. His marriage is childless but he has remained loyal to his wife and seeks help from the Delphic oracle. Jason has broken his alliance with Medea in spite of the binding tie of children (490-91). Moreover, Aegeus acknowledges that Jason has treated Medea unjustly (699), and he goes beyond mere sympathy in actually promising Medea refuge in return for her promise to end his childlessness. (...) He, in many ways, comes closer to fulfilling the expectations that Medea had of her husband.

Mark Buchan (2008, p. 7), por seu lado, e referindo-se especificamente à passagem de Egeu por Corinto para saber mais sobre o a premonição que a seu respeito tinha sido feita, indo contra as indicações da premonição ela mesma, que lhe ditava que voltasse rapidamente para Atenas (vv. 679 e 681), encontra um ponto em que Jasão e Egeu se tocam: ambos são, apesar de tudo, homens movidos pelo desejo:

Aegeus and Jason are two different male examples of the excess of desire. Were we to translate the Chorus's advice to the specific characters of each, their message to Aegeus would now be: "Do not want to know more [about the oracle], just go home." To Jason: "Do not want to have more."

Mas, apesar desta circunstância que une os dois homens, a verdade é que é clara a importância que tem uma personagem como Egeu no decorrer de *Medeia*: ele representa tudo aquilo que Jasão não respeita. A falta de Egeu concorrerá para o mesmo objectivo da ausência de Creonte, a absolutização da importância de Medeia, mas acrescenta-lhe outro pormenor: sem Egeu, Jasão deixa de ter um paralelo, o que tanto podemos entender como uma perda significativa – não há um exemplo masculino que inferiorize o Argonauta – como enquanto um ganho qualitativo na caracterização de Jasão: ele actua agora *a solo* e a mesquinhez dos seus actos ganha uma nova força, embora a possamos entender como o espelho de todo o sexo masculino.

Como já tenho feito notar, Hélia radica Jasão entre mulheres numa cozinha, ela que, ao contrário de Eurípides, tinha a hipótese de pôr as suas personagens noutro cenário (Correia, 2006, p. 32):

Jasão – (...) Lá porque estou
Convosco na cozinha, terei eu
De ouvir tagarelar?

Jasão é um herói diminuído à partida e é, aliás, muito irónica esta opção: imaginar um grande herói grego como era o Argonauta abandonado numa cozinha, rodeado de escravas é um claro exercício de *nonsense*.

Mas não nos deixemos iludir: não estamos perante uma peça cómica e talvez não seja despropositada esta localização. Antes de mais, ela reafirma o poderio feminino na casa; em seguida, e decorrendo do primeiro, ela retira a Jasão qualquer poder na peça: aquela é a zona das mulheres. Esta noção perpassa pelo texto, pelo menos duas vezes, uma sem Medeia em cena, outra com a personagem principal em palco (*idem*, p. 28):

Jasão – Toda a gente a [Medeia] receia, mas eu não!
Não sou senhor da minha própria casa?
Não farei eu o que me apetecer?

Abeira-se de Éritra que lhe foge, assustada com o seu tom.

Melana – Qualquer homem sensato hesita quando
Se trata de irritar sua mulher.
Porém, Medeia, tu bem sabes, é
Bem mais que uma mulher.
(...)
Jasão – Tanto medo tens dela?
Melana – Sim, confesso.

Assim tu confessasses.

Jasão não pode ser senhor da sua casa porque teme Medeia tão claramente que até as escravas o notam, apesar dos seus esforços para o disfarçar.

Mas Jasão força essa tentativa de ser ele a tomar as rédeas na sua casa, confrontando Medeia (*idem*, p. 31):

Medeia – Nunca falaste assim!...

Jasão – Pois falo agora!

Por uma vez sou homem nesta casa!

Medeia não está habituada às palavras rípidas de Jasão (o Argonauta acabara de admoestar a esposa pelo seu comportamento pouco habitual numa mulher grega), não está habituada a que este cumpra de forma tão peremptória o seu papel de homem.

Mas o Jasão de Hélia Correia não é só um homem diminuído na sua casa, ele é também um herói que não recebeu a paga pelos seus sacrifícios da maneira esperada (*idem*, p. 20):

Melana – (...) Ainda que seja

Uma casa pequena.

Jasão – Bem pequena.

A hospitalidade de Creonte,

Rei de Corinto, foi... bom... comedida.

(...)

Melana – O rei Creonte nunca te deixou

O celeiro vazio.

Jasão – Para me engordar!

Não vês? Para me fazer ganhar barriga!

O herói dos Argonautas confinado

A um casebre!

Jasão é, portanto, tanto um *pater familias* débil como um herói pouco respeitado, um homem sem recursos de maior que está votado a engordar. O estatuto que o Argonauta esperava ter foi-lhe recusado mas, para além de o fausto que ele ambicionava não lhe ter sido concedido, está reduzido a ficar a empanturrar-se em casa. Jasão é, aqui, duplamente aviltado: no seu estatuto de herói (por não lhe serem concedidas as grandezas com que sonha) e na sua condição de herói (por o votarem exclusivamente à engorda, marca não só da passagem do tempo como da descredibilização social).

Acrescentemos a esta caracterização outro pormenor de relevo. Este Jasão tenta constante e abertamente (perante todas as personagens menos a sua esposa) tornar Éritra, a bela filha de Melana e irmã (para já, sem o saber) de Glauce, sua concubina, como a própria Éritra nos deixa saber ainda nas primeiras linhas da peça (*idem*, p. 18):

Éritra (*coquette*) – Ora, às vezes parece que Jasão
Gostava de tirar-me da cozinha.²³

Mas Jasão também não tem pruridos em fazer referências menos convenientes à mais nova das suas escravas (*idem*, p.27):

Melana – (...) Ela [Medeia] está à tua espera.
Vestiu-se, penteou-se para ti.
Decerto se estendeu no vosso leito.
Jasão (*estranhando*) – Pareces uma velha alcoviteira.
Isso não são maneiras de falar
Para esposos com filhos. Mas talvez
Eu possa apreciar os teus serviços
Se os aplicares em outra direcção... (*Sorri para Éritra*)

²³ *Idem*, p. 18.

Aqui, sim, parece-me, temos uma diferença importante entre as duas obras. Se o Jasão de *Medeia* nos surge como um homem exclusivamente interessado em ascender socialmente (vv.550-564.), há no Jasão de *Desmesura* uma pequena *nuance*: este é um homem que não tem pruridos em assumir que se sente atraído por mulheres mais novas: primeiro, Éritra, depois, quando notifica Creonte desta sua predilecção e este lhe dá a mão da sua filha, irmã de Éritra, em casamento, Glauce. Obviamente, esta questão não se poria na sociedade grega: o homem dispunha como lhe apetecesse das suas escravas; mas isso não invalida a novidade na peça de Correia.

Há, portanto, aqui, uma inflexão muito vincada: o Jasão de Hélia Correia é, efectivamente, na cena, um traidor dos laços matrimoniais. É legítimo assumir-se, então, que toda a simpatia do público se dirige para Medeia.

A subtileza da escolha de Eurípides, que deixa entrever a culpa de Jasão mas que não a afirma de forma tão clara nas palavras do próprio Argonauta, recoloca a questão e torna *Medeia* numa peça que pode ser lida como um *mano a mano* entre pares, uma disputa legítima entre duas partes em que cada uma terá as suas razões igualmente válidas. Hélia Correia, pelo contrário, fica-se pelo plano familiar; nunca, em *Desmesura*, é a florada qualquer questão que ultrapasse o domínio da cozinha da casa.

Agora que está traçado o perfil do Jasão de Correia, talvez convenha traçar também um perfil de Medeia em relação a Jasão em *Desmesura*. Como tenho tentado demonstrar, a imutabilidade psicológica da Medeia de Hélia Correia é uma das diferenças essenciais entre esta personagem e a protagonista da peça de Eurípides. A Medeia euripídiana, como já vimos, passa por três fases ao longo da peça (de mulher a guerreiro a quasi-deusa) enquanto a de Correia se mantém confortavelmente num plano constante de mulher temida e temível, praticamente inumana.

A única nesga de humanidade de Medeia ocorre exactamente quando esta surge em correlato com Jasão. O amor que a colca nutre pelo Argonauta enforma os únicos passos efectivamente femininos da personagem de Hélia Correia, de tal forma que quase se torna incoerente para com a sua própria imagem.

Há uma característica comum aos três passos em que Medeia se debate com a afirmação do seu amor pelo Argonauta e que em seguida analisarei: este amor é sempre absoluto e desesperado, vive num isolamento total, como se Medeia e (a imagem que esta cria de) Jasão existissem numa bolha que recusa tudo o resto.

É particularmente conveniente que Medeia exponha os seus sentimentos em passos profundamente diferentes da peça: com as escravas na cozinha, quando faz o veneno para matar Glauce; perante Jasão, no diálogo final; e sozinha, pouco antes de decidir matar os filhos. Assim, dispersos e em âmbitos tão diferentes, os discursos só vêm reconhecer o absolutismo deste amor.

A primeira referência à relação de Medeia com Jasão surge na página 37 de *Desmesura* e estende-se pela seguinte, com Medeia a nulificar a sua existência em prol do amor (*idem*, p. 37-38):

Medeia – (...) A minha história é só a minha história
Pois não existe em mim nem mãe, nem esposa
Nem filha de seu pai. Existe apenas
O começo do belo e do terrível,
Do amor que a si próprio se sustenta
Sem amigos, família, aprovação,
Festejo social.

Uma afirmação como esta inclui todo um programa: Medeia é nada (não é sequer esposa) sem o amor. Esse amor é o belo e o terrível, pelo que nem sequer podemos entrever aqui uma imagem inocente e pura deste sentimento. É, também e *a priori*, a confirmação de uma existência isolada: não requer família (mãe, esposa ou filha), consenso ou apoio de pares (amigos, aprovação, festejo social). É a vida em dependência total e exclusiva do objecto de afecto.

Mas esse amor ultrapassa ainda qualquer categoria teológica, inscrevendo-se definitivamente num plano que não só é proibido ao humano como também ao divino (*idem*, p. 38):

Medeia – (...) Essa criança
A quem dais o nome de Eros nada é,
Não passa de um menino inofensivo
Se o compararmos com a monstruosa,
Com a tremenda vocação da carne,
O destinar-se uma mulher a um homem
Como eu fui destinada para Jasão
Ainda antes que o tempo começasse.

A antítese inofensivo-monstruoso/tremendo é perfeitamente consonante com o perfil desta Medeia: mesmo dentro do amor (ou especialmente ou exactamente por causa dele), tudo concorre para o excesso, para o belo-horrível que já acima fora referido.

Esse excesso, obviamente, fica fora do tempo mas insere-se numa categoria tão cara aos Gregos e aos contemporâneos como é o destino, o que, em boa verdade, é o mesmo que não se inserir em nenhuma esfera tangível.

Medeia afirmou, até este ponto, a sua carência espiritual de Jasão e esgrimiu argumentos recorrendo essencialmente aos planos sociológico, teológico e temporal. Mas a inflexão que em seguida dá ao seu discurso deixa-nos agora num campo de acção completamente diferente (*idem, ibidem*):

Medeia – É com ele que eu respiro e me alimento,
Não com o ar, não com os frutos, não.
Tudo na minha vida é trajectória
Que converge para ele como uma seta.
Corre o meu sangue para o seu sangue, o riso
Para dentro do seu riso.

A urgência de Jasão deixou agora de ser puramente espiritual para passar a um âmbito fisiológico, absolutizando mais ainda esta dependência. As referências a categorias como o ar, os alimentos e o sangue, apresentados por Medeia como subordinados ao Argonauta, inscrevem o amor de Medeia por Jasão (porque, já o vimos, o contrário não se poderia afirmar tão claramente) num âmbito do que é naturalmente exigido pelo Homem para viver. Mais do que uma vontade, Jasão é uma necessidade.

O discurso encaminha-se para o seu final, mas não poderia deixar de fazer notar duas questões que Medeia traz a lume. A primeira delas é a noção de que os filhos da princesa colca e do Argonauta só são queridos a Medeia por causa de Jasão (*idem, ibidem*):

Medeia – (...) E os meus filhos
Se tanto os amo, é porque vejo neles
O rosto de seu pai...

São afirmações como esta que legitimam as minhas conclusões sobre o infanticídio (*vide infra*, cap. 1.5).

Em seguida, cumpre que notemos que, no final da prelecção, Medeia volta a dirigir-se directamente às escravas, o seu público, para afirmar a sua diferença não só em relação a elas, como em relação às suas deusas (*idem, ibidem*):

Medeia - (...) Mansas mulheres,
Que sabeis vós do arrebatamento,
Do absoluto encontro? As vossas deusas
Não se espojam na lama com desejo,
As terríveis bacantes são cordeiros
À vista de Medeia.

Medeia volta à luta quando volta a usar a segunda pessoa do singular, o que é particularmente demonstrativo do seu carácter belicoso: durante o excuro sobre Jasão, Medeia mostrou-nos a sua fraqueza mas, quando se dirige às escravas, mesmo falando de Jasão, é a voz da desumanidade que voltamos a ouvir. Desumanidade aliás entendida num âmbito total, excluindo até as mais perigosas das mulheres: as que se dedicavam aos rituais báquicos e as próprias deusas.

Melana interrompe aqui o discurso da senhora para questionar “E devemos / Chamar amor a coisa tão medonha?” e Medeia retruca de acordo com essa imagem de ser isolado de tudo (menos de Jasão) a que nos tem vindo a habituar (*idem, ibidem*):

Medeia – Decerto não. Eu bem a procurei,
Essa palavra nova. Não existe.
Se houvesse uma palavra, eu poderia
Talvez achar conforto, convertê-la
Num sentimento que me consolasse.

É, mais uma vez, a Medeia sozinha, embora nos surja agora com uma pequena mas importante *nuance*: o inominável sentimento que a move não é uma forma de conforto; pelo contrário, é uma forma de isolamento mas que agora não representa qualquer fonte de gáudio. Ao contrário da sobrançeria que muitas vezes lemos nas palavras da colca, o que aqui nos aparece é uma Medeia que admite a sua fraqueza.

Durante a discussão com Jasão que se segue ao assassinio de Glauce (pp. 46-48), surge a segunda referência à ligação entre o Argonauta e Medeia (*idem*, p. 47):

Medeia - Sim, tens razão. Tu [Jasão] nada me pediste.
Mas tudo em ti falava sem palavras.
A minha pele ouvia a tua pele,
Os meus lábios teus lábios. Existias,
Vindo do mar. O único. O esperado.

Não tinhas de pedir. O mundo inteiro
Se abateu como areia a nossos pés.
Comentam que traí a minha família
Mas eu já não tinha família, ao ver-te.
O amor avassalou todo o meu espaço.

Escuso-me ao comentário dos últimos três versos por a questão ter sido versada acima, apesar de os citar por crer que desta forma o sentido global do discurso sai reforçado.

Talvez seja útil lembrar que este passo surge a meio de uma discussão. A *captatio benevolentiae* deveria surgir no início do discurso, pelo que, ainda mais porque vai contra o estipulado por uma instituição clássica, é estranho termos um discurso de louvor (do amor de Medeia por Jasão e portanto também de Jasão) aqui. A intenção de Medeia talvez seja menos voltar a cair nas boas graças de Jasão do que simplesmente dar palavras ao que sentia pelo Argonauta.

O discurso sincopado pode ser exemplo disso mesmo: Medeia começa razoavelmente articulada, assentindo nas palavras de Jasão, pelo que nada faria supor que a conjunção adversativa fosse introduzir uma nota sentimental numa disputa que até agora tinha pautado pela lucidez. Em vez de um discurso estruturado, Medeia vai optando pela opulência retórica da frase curta, às vezes reduzida a um sintagma nominal, e pela inarticulação que a falta de frases complexas potencia. No centro nevrálgico do discurso, Jasão surge do mar numa nota impressionista que nem sequer carece de verbos. E depois aquela comparação do mundo a areia que se abate sob os seus pés, num plural que explica toda a esperança que Medeia votara àquela união.

A emotividade que enforma este discurso de Medeia torna-o num objecto retórico tão rico como qualquer raciocínio e torna-o numa nova demonstração do poder que a relação entre as duas personagens tinha.

O último vislumbre de uma Medeia movida por essa humanidade que decorre do seu amor por Jasão surge exactamente antes da decisão de assassinar as crianças e depois de Jasão ter gorado definitivamente as expectativas que Medeia tinha em relação

a uma eventual nova união entre os dois, agora que Glauce estava morta. Medeia está sozinha em palco, já que Jasão, Éritra e Melana foram levar a Creonte a boa-nova do casamento do Argonauta com a filha que restava ao rei de Corinto e Abar tinha ido buscar as crianças.

O teor monologal do discurso e o contexto em que se insere dentro da diegese imbuem esta prédica de Medeia de um tom particularmente desesperado, como a própria indicação cénica deixa entrever (*idem*, p. 50):

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 enchia 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 por dentro da garganta

E exponha as minhas vísceras ao ar

Para nelas ler o meu destino. Amante!

De homem e grego, o que se esperaria?²⁴

Convém que se note que, mais uma vez, o discurso se inscreve dentro do plano semântico da fisiologia e da natureza, ressaltando, de uma forma muito clara e em

²⁴ Detenho-me sobre as linhas que se seguem a estas abaixo, na secção sobre o “O Filicídio”. Opto por as deixar passar em branco agora porque, mais do que uma consideração sobre a relação de Medeia e Jasão, se trata de uma meditação sobre as crianças e a Grécia.

concomitância com o que já antes se tinha afirmado, o carácter natural da relação de Medeia e Jasão, no sentido em que estamos claramente perante uma relação que não pauta pela inscrição no domínio da razão. Para isso apontam as referências ao abandono da carne e do sangue, ao suor, às águas do corpo, à garganta e às vísceras, bem como a comparação com os vermes que, para além disso, estabelecem uma óbvia ligação entre a mundividência de Medeia e a morte.

Cumprir ainda que se atente que é neste preciso momento que se apaga a humanidade de Medeia (“este veneno / que arde e destrói a minha humanidade”) e que essa humanidade (que era já bastante ténue em relação a qualquer pessoa que não Jasão) se apaga na exacta medida em que a colca vai esquecendo as memórias do seu casamento – Medeia deixa de se assumir como humana quando se desliga em absoluto de Jasão.

O acto que vai levar a cabo em seguida é, obviamente, um correlato dessa desumanização.

Mas cumpre que não nos deixemos toldar por estes momentos de fraqueza de Medeia e que tenhamos bem presente que a relação entre Medeia e Jasão se faz também de disputa e que pode ser entendida de uma forma ainda mais clara se observarmos particularmente cada um dos combates entre marido e esposa.

Em Eurípides, Medeia e Jasão surgem frente a frente em três episódios da peça: em dois *agones*²⁵ (vv. 446-626 e vv. 1294-1414) e num encontro formal em que Medeia torna Jasão, sem este o saber, seu cúmplice nos assassinios de Glauce e dos próprios filhos do casal.

Em Hélia Correia, temos dois encontros entre Medeia e Jasão: nas páginas 30-35 e nas páginas 46-49.

²⁵ Para uma definição formal de *agon*, remeterei para as palavras de Marta Várzeas (2009, pp. 71-72) : “Aquilo que se deve entender por *agon* formal na tragédia é uma cena de debate entre duas ou três personagens, com discursos extensos, mais ou menos simétricos, proferidos sucessivamente por cada uma das partes entre os quais por vezes o Coro faz um breve comentário, seguindo-se no final destas exposições um diálogo agressivo, em esticomitia. Em Eurípides, são momentos destacados dos demais, delimitados pela entrada em cena de um dos intervenientes e o fim com a sua saída.”

Há algumas diferenças essenciais entre as disputas: em *Medeia*, o único testemunho das conversas entre os dois é o Coro, uma personagem que, neste momento e por imposição da própria estrutura do *agon*, é uma não-personagem (no sentido em que não intervém directamente na acção). Em *Desmesura*, Medeia e Jasão estão acompanhados pelas escravas da casa, personagens interventivas e que se intrometem no decurso das discussões, o que equivale a dizer que as disputas em *Desmesura* (especialmente a primeira) serão entrecortadas pelas vozes de Abar, Melana e Éritra.

Os debates entre Medeia e Jasão, pela sua capital importância dentro do texto euripídiano, foram amplamente discutidos²⁶, sendo, de uma forma ou de outra, referidos em todos os textos a que tive acesso, pelo que me escuso a demorar-me em considerações sobre os significados de cada réplica e tréplica. Far-lhes-ei referência quando me parecer relevante para o confronto com *Desmesura*.

O primeiro conflito da peça de Hélia Correia contém, *grosso modo*, exactamente as mesmas ideias que tinham sido debatidas em Eurípides.

Há, no entanto, que ressaltar um pormenor: em *Desmesura*, é Jasão que anuncia à esposa a intenção de contrair novas núpcias. O decurso do diálogo é particularmente demonstrativo da personalidade de Jasão: o Argonauta tenteia, apalpa terreno quando acusa Medeia do isolamento a que foi votado em Corinto, escuda-se nas escravas e, quando finalmente conta os seus planos à princesa colca, imputa a Creonte a culpa do novo matrimónio que vai contrair.

Em Eurípides, como se sabe, Jasão é escusado a este momento de ridículo: a peça começa quando a má-nova já caiu sobre a casa. O Jasão de Hélia Correia presta-se a cumprir um papel quase picaresco a que o autor de *Medeia* poupa a sua personagem masculina.

Depois do anúncio, estamos, definitivamente perante um *agon*: Jasão está a sós perante Medeia, como o atestam as palavras de Melana e Abar (Correia, 2006, pp. 32-33):

²⁶ McClure, 1999; Mueller, 2001; Allan, 2008 (pp. 45-65). As opiniões são consonantes nos aspectos que talvez valha a pena relevar: Medeia sai vencedora de ambos os *agones* porque é ela quem moralmente tem razão e melhor sabe esgrimir argumentos (além disso, no último *agon*, tem a vantagem “física” e cénica de se apresentar *ex-machina* e com os filhos nos braços). Jasão surge, nas palavras de Maria Helena da Rocha Pereira, como “cínico e calculista”, no primeiro recontro, e “No êxodo, não fica bem claro se prevalece o desgosto da perda irreparável dos filhos (...) se o desespero de se ver totalmente privado de descendência” (2008, p. 25).

Jasão – (...) Melana, ampara-a. Dá-lhe uma bebida.
Melana – Eu não me envolvo. Estás a sós com ela.
Trouxeste-a para aqui [para a cozinha] mas estão a sós.
Filha, sai do caminho dos seus olhos.
Jasão – (...) Abar, ajuda,
Diz qualquer coisa em colco. (...)
Abar – Já esqueci essa língua (...)
Sou pouco mais do que uma criança aqui.

Jasão usa a mesma argumentação do seu par em *Medeia*: a necessidade de uma nova aliança para salvar a família e dar um estatuto notável aos filhos. E Medeia, por sua vez, usará também a mesma estratégia que a sua homónima euripidiana: os sacrifícios que por ele fez, o abandono a que a vota, a motivação pérfida que o move afinal, a vontade de ter uma mulher mais nova e que, socialmente, lhe parece ser um par mais digno.

As cenas acabam pela voz de Medeia. Em Eurípides, com uma ameaça velada (vv. 625-626):

Celebra as tuas núpcias; que ainda pode ser que, com o auxílio do deus, se diga que casarás de maneira a chorares o casamento.

A Medeia de Hélia Correia, por sua vez, é a imagem do desespero e não podemos ainda entrever nas suas palavras o crime que acabará por cometer (Correia, 2006, p. 35):

Medeia – Não. Nem vosso Zeus podia
Fazer voltar o tempo àquele instante
Em que ainda não tinhas dito nada.

Na segunda disputa entre Jasão e Medeia presente em *Desmesura*, estamos numa posição bastante diferente dos restantes debates presentes em *Medeia*. Como é sabido, o diálogo entre Medeia e Jasão, em Eurípides, é apenas reflexo da necessidade de acesso ao palácio real para que Medeia pudesse matar a princesa e o rei. Por sua vez, o *agon* final, com que a peça fecha, é o último arranco de maldade de Medeia: mostrar os filhos ao pai, negando-lhe o acesso às crianças e acirrando, ainda mais, o ódio mútuo com imputações de culpa e infidelidade.

Não há, em *Desmesura*, qualquer tentativa da ordem da do encontro entre Medeia e Jasão a meio da trama de Eurípides. Medeia cumpre sozinha o plano de matar Glauce, não precisa da ajuda de Jasão, não sente necessidade de fazer uso dos fingimentos femininos para conquistar as boas graças do Argonauta.

Por outro lado, em *Desmesura*, o assassinio das crianças é feito apenas com Abar (já morta) e Medeia em cena (“As crianças nunca serão mais do que vultos na sombra.”, Correia 2006, p. 52), pelo que Jasão só sofre teoricamente este último aviltamento. Não o temos em cena a suplicar os cadáveres dos filhos, nem nos é dado um vislumbre da vitória final da princesa colca, *ex machina*, divinizada. As crianças morrem e, seis linhas adiante, depois da confirmação da perpetração da vingança e de um apelo a que a Grécia conte a sua história até que alguém a compreenda, a peça acaba.

O único vislumbre de um confronto entre Jasão e Medeia depois de esta ser informada dos planos de novo casamento do marido é-nos dado quando o povo de Corinto, revoltado pela morte de Glauce, chega às portas da casa. Estamos, parece-me, perante uma perda qualitativa em relação a *Medeia*.

²⁷ Entendo que este passo não deixa em aberto a hipótese do infanticídio porque, muito simplesmente, parece-me que o que aqui se pesa é a absoluta nulificação de Medeia. Se o mundo dela (com Jasão) acabou, o outro mundo que começa não será o dela, não a pressuporá sequer. O que leio neste passo é Medeia a retirar-se do novo mundo de Jasão (temporariamente, já que em breve voltará para corroborar as palavras de Abar na mesma página, “Não largará o seu homem sem lutar”), mas uma interpretação diferente do trecho, particularmente umq que entenda que aqui o filicídio já se anuncia – até porque a herança euripidiana é suficientemente onnipresente para tal – parece-me igualmente aceitável.

Por um lado, a Medeia de Hélia Correia não demonstra, na sua relação com Jasão, as *nuances* com que a Medeia de Eurípides nos apresentava: não há, aqui, uma mulher dissimulada, que sabe esconder os sentimentos para levar a cabo os seus intentos. A Medeia de Hélia Correia é uma mulher que sabe, sozinha, fazer-se valer das suas armas.

Por outro lado, não temos aquele Jasão suplicante e dominado pelo ódio, um Jasão finalmente raivoso, que finalmente cede à dor, repudiando o comedimento que tinha sido a sua imagem de marca ao longo da peça de Eurípides.

O segundo diálogo entre Medeia e Jasão, em *Desmesura*, é, para todos os efeitos, um diálogo forte: Jasão acusa a esposa de tudo aquilo que poderia acusá-la: de desrespeito pelos deuses gregos, de trabalhar contra a Grécia na educação dos filhos, de bruxaria, de ingratidão. É, claramente, um Jasão muito mais assertivo do que aquele com que, até este momento, nos deparamos: abandona Medeia e define-lhe um futuro (*idem*, p. 48):

Jasão – Medeia. Entende. Eu fico. E os nossos filhos

Ficam também. Quem vai partir és tu.

(...)

Ouviste. Não duvides do que ouviste.

Partirás esta noite.

Medeia responde às acusações de Jasão com um emocionado discurso sobre o amor que a moveu a cometer tantas atrocidades pelo marido, mas Jasão não se comove. Nada há paralelo entre a personagem ligeiramente ridícula que nos foi apresentada ao longo da peça, este é um novo Jasão, um Jasão que se tornou um homem, um homem a quem mataram as esperanças de ascensão social.

Talvez por esta mudança radical se ter efectuado em Jasão se note ainda mais a falta de uma dissensão final entre ele e Medeia. Mas, ainda que tal não tivesse acontecido, a verdade é que se sente, em *Desmesura* por contraponto com *Medeia*, a falta de um confronto entre marido e mulher, depois de os filhos do casal terem sido assassinados.

Poderíamos, talvez, argumentar que as crianças não são importantes para o Jasão de *Desmesura*. Esse não é, no entanto, o entender de Medeia (*idem*, p. 51):

Medeia – (...)

Levarei deles o que de mim descende

A metade divina. Quanto aos corpos,

Ofereço-os, estendidos a seu pai.

(...) Jasão,

Jasão conhecerá o que é perder

A sua carne em vida, tal como eu

Acabo de a perder por suas mãos.

As crianças são, portanto, importantes para Jasão. E, ainda assim, esta mãe cede os corpos mortos ao pai e não se preocupa em fazer-lhe notar, uma última vez, a culpa que sobre ele impende no assassinio dos seus filhos.

Ao não nos conceder um último olhar sobre o par em disputa, Hélia Correia coloca a protagonista da peça definitivamente diante de si mesma, recusando a intromissão de qualquer outra personagem no fecho da obra.

Medeia torna ainda mais definitiva a sua posição de auto-renegada do lugar que a acolheu e, o que é ainda mais significativo, de todos aqueles que com ela se cruzaram. É a solidão triunfante de Medeia que perpassa no cair do pano.

5. O Filicídio

Cumpro, antes de mais, neste sub-capítulo em que conto cotejar a perpetração do filicídio em *Medeia* e *Desmesura*, que tome uma posição sobre o Grande Monólogo de *Medeia*, já que sobre ele terei, necessariamente, de passar.

A minha preocupação será essencialmente a quantidade de vezes que *Medeia* recua na decisão de assassinar os filhos. Confiarei, portanto, nas palavras de Maria Helena da Rocha Pereira no que diz respeito aos versos que devem ou não incluir-se na cena do Grande Monólogo de *Medeia* (2008, pp. 28-32).

O trabalho está-me facilitado: qualquer que seja o número de hesitações que ocorrem ao longo do Grande Monólogo, a verdade é que, para todos os efeitos, seja ela explicitada uma ou mais vezes no original, a dúvida existe. A *Medeia* euripídiana sofre com o plano de matar os filhos e traz essas dúvidas para a cena (vv. 1040-1048)²⁸:

Medeia – Ai! Ai! Porque fitais em mim os olhos, ó filhos? Porque sorrides pela última vez? Ai! Ai! Que hei-de eu fazer? O ânimo fugiu-me, mulheres, desde

²⁸ Escolho, por via das dúvidas, o passo acerca do qual Maria Helena da Rocha Pereira (2008) e Kovacs (1986) não têm dúvidas de pertencer ao texto original.

que vi o olhar límpido dos meus filhos. Não, eu não seria capaz. Deixá-las ir, as minhas decisões anteriores. Levarei desta terra os filhos, que são meus.

A Medeia de Eurípides tem, pelo menos, uma nesga de humanidade e põe em causa o plano que traçou, como Aristide Tessitore pungentemente explica (Tessitore, 1991, p. 594):

But Medea does hesitate. When the moment for the final and most brutal revenge arrives, Medea is torn asunder by feelings of maternal love.

A Medeia de Hélia Correia, por sua vez, nunca duvida do plano que decide levar a cabo.

Importa, no entanto, que, antes de entrar neste tópico, nos detenhamos um pouco na estrutura interna das duas obras para que possamos ver até que ponto cada uma das Medeias teve tempo para pesar as suas decisões.

Em Eurípides, debatemo-nos durante muito mais tempo com a perspectiva do assassinio das crianças. O anúncio da intenção de matar os filhos surge logo depois do episódio de Egeu e antes ainda do dolo de Jasão, no sentido de obter um acesso mais fácil ao palácio de Creonte, sob a desculpa de tentar obter da princesa o visto de permanência dos filhos em Corinto. E encontramos, para além disso, uma Ama que faz premonições não especialmente agradáveis aos ouvidos das crianças logo na abertura da peça, bem como as crianças, elas mesmas, a passear quase indiscriminadamente pelo palco, a relembrar-nos constantemente da sua presença e a remeter-nos, eventualmente, para um papel maior que eventualmente lhes será adjudicado.

Em Hélia Correia, pelo contrário, o público só é confrontado com o plano final de Medeia quando as crianças são trazidas para a cena por Abar. Só sabemos da intenção de Medeia quando esta já tem diante de si os filhos. Portanto, não temos em *Desmesura* os jogos mentais a que Eurípides nos obriga. Enquanto público, e tenhamos em linha de conta que, como acima já fiz notar, talvez estejamos perante a primeira encenação do

assassínio das crianças, podemos sempre esperar que, no final de *Medeia*, a mãe decida deixar as crianças no templo de Hera Akraia²⁹, salvando-as. Hélia Correia não nos dá tempo nem espaço para tal, nem o seu público estaria à espera de tal, porque o espectador do século XXI conta já com a morte das crianças.

Mas voltemos, então, à dúvida. A *Medeia* euripidiana dá-se e dá-nos tempo para outras considerações. Em Hélia Correia, já o vimos, não nos é dado tempo para tergiversarmos. Mas nem *Medeia* se permite duvidar.

O passo, dividido entre as páginas 50 e 51, mostra-nos, pela primeira vez, *Medeia* sozinha em palco. Abar tinha saído para ir buscar as crianças, a ordens de *Medeia*. Podemos, portanto, supor (enquanto leitores pós-euripidianos, entenda-se) que a princesa colca tinha já delineado o seu plano final, que Abar fora buscar as crianças para que a mãe as matasse. Não é isso que nos diz a didascália que separa o discurso de *Medeia* em duas partes completamente distintas (Correia, 2006, p. 50):

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

É aqui, inequivocamente, que *Medeia* toma a sua decisão. E, repare-se, a ideia ainda não lhe tinha surgido: ela “acaba”, agora mesmo, de se lembrar do que vai fazer em seguida.

A didascália, como se sabe, não é levada a palco, pelo que só pela leitura nos podemos aperceber desta mudança (ou por alguma nota especialmente artificiosa da actriz que interpretasse *Medeia*).

A verdade é que o discurso muda indelevelmente, após esta nota, ainda assim. Até aqui, *Medeia* faz um pungente discurso de auto-aniquilação que inflexiona, no fim, para uma leitura do que Jasão e a Grécia viam no seu casamento e na sua descendência (*idem, ibidem*):

²⁹ Depois de entregarem a Glauce as prendas, os filhos de *Medeia* são deixados por Melana no templo de Apolo, onde Abar depois as vai buscar para a mãe as assassinar. No que diz respeito ao mito de *Medeia*, não li nenhuma referência a Apolo enquanto protector das crianças, mas a inexplicabilidade da opção não faz com que o facto desmereça referência.

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 (...)

Filhos já desprezados, ainda antes

De revelarem a sua natureza!

Neles eu via Jasão. A Grécia via

Pequenos animais engaiolados.

É depois da didascália que o discurso muda (*idem*, p. 51):

Medeia – Não lhes pertencereis. Acaba aqui

O mundo inteiro e acabais vós também.

Vosso pai perderá a sua parte,

Aquilo que dele veio para vós,

O lado mortal.

(...) Materna é a leoa, o tigre-fêmea,

É a águia-real. Medeia, não.³⁰

É uma concepção bastante particular do filicídio em dois aspectos: a hesitação é aqui inexistente.

Cumpre que se note que, nem aqui nem à frente, quando é confrontada com os filhos, sentimos em Medeia a mais fugaz nota de indecisão. Abar volta à cena com as crianças e, quando vê a sua senhora com uma faca na mão e um olhar desvairado, tenta escondê-las. É uma Abar particularmente terra-a-terra, esta com quem nos debatemos nos momentos finais de *Desmesura*, bem diferente da escrava que há pouco se escapava em busca do Sol e que continuamente predizia o que agora está a acontecer diante ela.

³⁰ *Idem*, pp. 50-51.

Vejamos parte do debate entre Abar e Medeia (*idem*, pp. 51-52):

Abar – São crianças, senhora!

Medeia – Não! São armas!

Espadas que cortarão dia após dia,

Ferindo, doendo atormentando como

Se se tratasse de um castigo eterno.

Abar – Não. Nunca tal se viu. Não pode ser.

(...)

Serás lembrada

Por isso, pelo horror! Todas as mães

Hão-de cuspir para o chão sobre o teu nome!

Abar está tão assoberbada como se espera que o público esteja e tenta argumentar racionalmente com a sua senhora. Mas Medeia não se verga perante a enormidade do seu acto, pelo contrário, tem a noção exacta do crime que está prestes a cometer. O que aqui assombra é exactamente a total falta de remorsos da princesa colca. Não se entrevê aqui qualquer culpa, qualquer dúvida que, pelo menos, minore o seu acto.

O remorso, como sabemos, tem lugar em Eurípides. A dúvida foi posta antes e depois do crime Medeia não sente ou vai deixando de sentir remorsos – “A dor se esvai, desde que não podes rir-te de mim” (Eurípides, 2008, v.1362), mas houve, nalgum momento, como acima demonstrei, dúvida.

O que, afinal, se pode concluir da Medeia de *Desmesura* é que, pelo menos a partir da altura em que Jasão lhe comunica o noivado, Medeia deixa de ser mãe. Talvez pudesse, como a protagonista do texto euripidiano, ter passado a ser um guerreiro (“São armas!”, diz-nos ela na p. 51), mas um guerreiro tem escrúpulos: a Medeia-guerreira de Eurípides hesitou. Quando se mostra totalmente desinteressada da morte dos filhos, a personagem principal de Hélia Correia deixa de ser mãe, mulher ou sequer guerreiro, reafirmando o seu estatuto de ser que se coloca absolutamente fora do escopo da normalidade.

Por outro lado, o que ressuma do final de *Desmesura* é, mais do que a total destruição de Jasão, o absoluto despojamento de Medeia. Já assomei esta questão anteriormente, quando trato a personagem Abar em relação com Medeia e quando me detenho sobre a ausência de Jasão na cena final, mas creio que não deixa de se justificar fazer-lhe outra referência neste momento.

O que fica do desfecho de *Medeia*, é, como já vimos, um Jasão absolutamente aniquilado: sem descendência, sem possibilidade de ter nova descendência e sem hipótese de ascensão social. Medeia, como vimos, sai relativamente vitoriosa da disputa (apesar da morte dos filhos, castigou Jasão), como a própria aparição *ex machina* parece demonstrar.

Em Hélia Correia, muito pelo contrário, a derrota de Jasão é relativa (tão relativa quanto possa ser a derrota de um homem que acaba de perder os seus filhos): é verdade que as crianças morreram, mas há uma esperança para o estatuto social e uma eventual nova família para o Argonauta, que sai de cena com Éritra, para ambos visitarem Creonte que “(...) achará / Ainda sem o saber, consolação, / Só de olhar para ti [, Éritra]” (Correia, 2006, p. 49). Medeia, por seu lado, despoja-se de tudo aquilo que a liga à Terra; a sua vitória não pode ser mais do que relativa se assumirmos que, enfim, castiga Jasão, mas castiga-se ainda mais quando se desembaraça dos filhos e de Abar. Esta Medeia será lembrada “por isso, pelo horror” (*idem*, p. 52), não pelo eventual escrúpulo ou pelas hesitações, como seria lembrada em parte a Medeia de Eurípides. É o espectáculo da não-humanidade de Medeia que Hélia Correia encena, em detrimento do explicar de uma hesitação ou de um arrependimento. É o absoluto despojar do que é intrínseco ao Homem que está aqui em jogo.

Outra questão que importa que se leve em linha de conta em relação não só à cena final como a toda a peça é exactamente a ausência das crianças em cena no texto de Hélia Correia. Em Eurípides, como sabemos, as crianças pisam o palco mais do que uma vez: no início da peça, no diálogo entre a Ama e o Pedagogo, quando Medeia consegue convencer Jasão a levá-las ao palácio de Creonte para entregar as prendas

envenenadas à filha do rei e, talvez ainda, durante o Grande Monólogo³¹. O assassinio, como o prescreve o hábito no teatro grego, não pode ser perpetrado em cena.

A opção de Hélia Correia, que deixa as crianças ausentes ao longo de toda a peça e que, mesmo na cena do assassinio, não lhes permite que sejam mais do que “vultos na sombra”, é particularmente intrigante. Poderíamos entendê-la como uma homenagem ao costume helénico, não tivesse Abar, segundos antes, sido morta em palco.

O carácter puramente instrumental das crianças, por contraponto com a efectiva ligação afectiva que Medeia tinha com Abar, talvez possa sublinhar ainda mais o significado desta passagem: o que importa é que as crianças sejam mortas, não importa como, já que estão indelevelmente ligadas ao pai e que, portanto, são não só uma forma de o castigar como uma forma de o esquecer. Já Abar, enquanto único reduto emocional de Medeia, deve morrer em palco: ela significa mais enquanto nulificação de Medeia do que os filhos.

Importa, por fim, que nos detenhamos sobre o significado das palavras finais de ambas as Medeias.

O final da peça de Eurípides é um final comum a, pelo menos, mais quatro peças do autor grego: *Alceste*, *Andrómaca*, *Bacantes* e *Helena*. Page diz, a propósito destes versos finais (Page, 1938, p. 181), que “(...) They seem a little inapposite. There is little doubt that these lines were a floating epilogue that could be attached to the end of any play”. Mastronarde, por seu lado, diz acerca deles que devem ter sido acrescentados por editores ou actores (Mastronarde, 2002, p. 386). Maria Helena da Rocha Pereira, por seu lado, considera-os “apropriados ao desfecho do drama, e ‘no lugar certo’” (2008, p. 126).

Os versos são os seguintes (*idem*, vv. 1415-1419):

Coro – De muita coisa é Zeus no Olimpo o senhor,
E muita coisa os deuses fazem sem se contar.

³¹ A presença ou falta dela das crianças durante o Grande Monólogo é questão amplamente debatida (para um ponto de situação, remeto para a introdução de Maria Helena da Rocha Pereira, 2008, pp. 28-32). Obviamente, se estivessem presentes durante o Monólogo, os filhos de Medeia ficariam ao corrente da sorte que os esperava, pelo que poderiam tentar esquivar-se a ela.

Vimos o que se esperava não se realizar.
P’ra o que não se sabia o deus achar caminho.
Assim vistes o drama terminar.

Creio que a perspectiva de Maria Helena da Rocha Pereira é adequada. Estamos, certamente, perante versos já conhecidos, mas a verdade é que nada aqui parece desajustado. Este seria um final perfeitamente natural para uma peça em que nos defrontamos, eventualmente pela primeira vez para a maioria do público, com um filicídio associado à *persona* de Medeia.

Em Hélia Correia, por sua vez, as últimas palavras, ditas pela protagonista, são estas (Correia, 2006, p. 52):

Medeia – Meu corpo que os gerou os aniquila,
Aos filhos de seu pai. Tu, Sol, prepara-te
Para me resgatar com o teu carro.
Que os assustará tanto como a chuva!
Cidadãos gregos, tudo o que vos cabe
É somente ir contando a minha história
Até que um, de entre vós, a compreenda!

Portanto, temos o reafirmar da vingança, seguido de uma nota sobre o destino de Medeia (aqui, ao contrário do que sucede em Eurípides, não há notícia de uma fuga para Atenas). Mas saliento mais uma diferença que me parece bastante relevante: em Eurípides, vimo-lo, o que ressuma do final da peça é a instituição de um novo paradigma, uma nova história nunca contada (“Vimos o que se esperava não se realizar”). Aqui, pelo contrário, já temos essa história instituída, pelo que desta vez o foco está completamente virado na direcção de Medeia: é ela quem tem a última palavra e é a sua história, a da filicida, não tanto a do filicídio, que fica contada.

O cenário de devastação física, psicológica e moral que rodeia Medeia, esta nova Medeia sozinha cuja vitória absoluta não é sequer certa aos olhos de qualquer pessoa

que não a tresloucada protagonista (afinal, aqui afirma-se resolutamente que Jasão voltará a casar-se e que portanto poderá ter a hipótese de ser novamente feliz), inscreve o mito numa aura bem mais realista do que o original de Eurípides, tornando a peça de Hélia Correia numa actualização mais tangível e por isso mesmo mais assustadora da história grega.

Medeia era, depois de Eurípides, o nome próprio da mãe que mata a sua descendência. Em Hélia Correia, passa a ser o nome comum.

Conclusão

Voltemos ao início: quando a nova obra implica tomar nas mãos uma outra que estabeleceu o cânone, a questão primordial será sempre como enfrentar a matriz. Escrever de costas voltadas para ou a três-quartos em relação ao original é uma opção válida, mas que implica sempre o desvirtuar do estabelecido. Essa não é, claramente, a intenção de Hélia Correia. Nada impediria que, como fizeram os seus predecessores, Correia assumisse uma posição de guerreiro diante de *Medeia* e fizesse dela toda uma nova peça. Mas há na autora de *Desmesura* demasiado respeito por Eurípides (como por Sófocles e Ésquilo e toda a Cultura Helénica, aliás) e esse respeito não pede meças à Antiguidade, antes a segue de perto, como se a distância temporal que existe entre Hélia Correia e Eurípides fosse tão-só uma concorrência do destino. Nada aconteceu entre Eurípides e Hélia Correia, não houve séculos, nem revoluções, nem História a separar a Grécia clássica do Portugal contemporâneo.

Essa inexistência do tempo é tanto mais palpável quanto mais entramos em *Desmesura* e nos deparamos com a profunda atemporalidade da peça: não há uma data implícita ou explicitamente referida em toda a peça e mesmo a marcação da passagem dos dias é mais uma necessidade lógica – o tempo passa, queiramo-lo ou não, mesmo para *Medeia* – do que uma imposição narrativa. Se a história de Eurípides é também ela

atemporal e intemporal, então *Desmesura* preterirá, com *Medeia*, a marcação de um tempo.

Hélia Correia escreve, portanto, diante de Eurípides, num *mano a mano* que impõe ainda mais dificuldades à escritora: quando se está perante uma instituição da literatura ocidental e não se pretende questioná-la, contorná-la é a única opção viável, mas é uma opção de dificuldade acrescida: como se dá a volta a uma peça magistral como *Medeia* sem virar costas a Eurípides?

Hélia Correia responde a esta pergunta com singeleza: tornando a sua personagem principal, o motor de toda a acção, num monstro que recusa qualquer nota de humanidade, mas um monstro que, apesar de tudo, é uma mulher.

Quando Eurípides traça de uma forma bastante clara uma gradação para a sua *Medeia* – de mulher a guerreiro a quasi-deusa –, Hélia Correia entrega-nos, *a priori*, um monstro que não pode sequer ser incluído no número dos deuses, menos ainda no dos mortais.

O que ressuma do entendimento que *Medeia* ela mesma tem dos seus actos é essa dignidade que assiste aos heróis, a que há-de ser cantada nas epopeias, apesar do facto de aquilo a que o público assiste ser a aniquilação absoluta do humano. Essa ambivalência de entendimentos é exactamente a pedra de toque da transformação que Correia faz da matriz euripidiana.

O louvor do patológico que Correia concebe é a sua premissa para se afastar de Eurípides e é uma defesa que se impõe ao longo da peça com um fulgor impressionante mas que nunca deixa de lado o eco grego, seja na forma como é concebido o relacionamento social ou no imbrincamento da linguagem, que muitas vezes relembra o ritmo das traduções dos textos gregos, ou mesmo na escolha pouco ortodoxa de Coros que entoam Lamentos e Hinos. É dentro de uma mundividência grega que Hélia Correia estabelece a sua peça, restringindo o seu âmbito de acção efectiva à atribuição a *Medeia* dessa nota de horrível que será a assunção da sua maldade.

E essa será diferença bastante se constataremos o que essa opção vem a implicar no relacionamento de *Medeia* com os seus pares e perante ela própria. Também neste particular Hélia Correia é arguta nas decisões que toma, fazendo *Medeia* rodear-se de

mulheres escravas, num paralelismo relativo que permitirá, por um lado, separá-la à partida dos seus pares e que, por outro lado, restringirá o seu espaço de acção ao intrinsecamente feminino, o que ajuda ao estabelecimento da tenuous da linha que separa a mulher do monstro.

Jasão, por sua vez, terá aqui uma posição completamente diferente daquela que lhe foi atribuída por Eurípides: ele será, perante esta Medeia-monstro, mais do que a origem de toda a infelicidade e o inimigo por excelência, a fonte do bem e do mal, o que dará a *Desmesura* um tónus bem mais sentimental do que o original euripidiano assumiria. Mas essa sentimentalidade nunca será despropositada, antes serve um propósito maior: o de justificar a malignidade da personagem principal, de a estabelecer perante o público como uma mulher doentamente apaixonada, à boa maneira romântica. Jasão é a razão da maldade de Medeia, não tanto por culpa sua como por culpa da projecção que a princesa colca faz do amor que entre eles existiria.

Os filhos, por seu lado, mais não serão do que a decorrência necessária de Jasão e Medeia e esse seu estatuto de excedentes é assumido plenamente por Hélia Correia, tornando as crianças em armas que a mãe utilizará contra o pai e pouco mais do que isso. Esse desapego em relação aos filhos é um dos mais claros indícios de que esta Medeia está muito distante daquela a que Eurípides deu corpo na sua peça e é essa, aliás, uma das mais pungentes diferenças entre as peças: a distanciação de Medeia do seu papel de mãe mas não do seu papel de mulher tem um perturbante contraponto no Grande Monólogo euripidiano, em que a Medeia que já se tinha assumido como guerreiro volta agora a pesar os seus actos. Em *Desmesura*, o caminho para o monstruoso está definitivamente em aberto quando Medeia não duvida. É nesse momento que se oficializa o monstro.

Mas a surpresa em relação a esta nova Medeia é ainda maior no exacto momento do assassinio dos filhos, não tanto porque estejamos perante o assassinio das crianças – essa seria a história de Eurípides –, mas acima de tudo porque Hélia Correia faz com que a única preocupação desta Medeia seja a de ser narrada no futuro pela atrocidade que acabou de cometer.

Em *Desmesura*, Medeia não dá sequer espaço à morte dos filhos – é o seu horror que está a ser encenado, portanto, é sobre ela que os holofotes devem incidir.

Bibliografia

Bibliografia Activa:

CORREIA, Hélia, (2006), *Desmesura – Exercício sobre Medeia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores.

DIGGLE, J. (1984), *Euripides. Fabulae*. Tomus I. Scriptorum Classicarum Bibliotheca Oxoniensia. Oxonii.

MASTRONARDE, D. J. (2002), *Medea*, Cambridge, Cambridge University Press.

PAGE, D. L. (1938), *Euripides' Medea*, Oxford, Clarendon Paperbacks (sucessivas reimpressões).

ROCHA PEREIRA, Maria Helena da (2008), *Medeia*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Bibliografia Passiva:

ALEXIOU, Margaret (2002) [1974], *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, Lexington Books.

ALLAN, William (2008), *Euripides: Medea*, Londres, Duckworth.

ARNOTT, Peter D. (1989), *Public and Performance in the Greek Theatre*, Oxford, Routledge, (ed. ut. 2003).

AUSTIN, Michel e VIDAL-NAQUET, Pierre (1986) [1972], "A Atenas Clássica", *Economia e sociedade na Grécia Antiga*, Lisboa, Edições 70, pp. 97-113.

BARLOW, Shirley A. (1989), "Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*", *Greece & Rome*, vol. 36.2, pp. 158-171.

BERNARD, Nadine (2003), *Femmes et Société dans la Grèce Classique*, Paris, Armand Colin Éditeur.

BLUNDELL, Sue (1999), *Women in Ancient Greece*, Harvard, Harvard University Press, Cambridge, pp. 20-24.

BOEDECKER, Deborah (1991), "Euripides' *Medea* and the Vanity of *Logoi*", *Classical Philology*, 86.2, pp. 95-112.

BONGIE, Elizabeth Bryson (1977), "Heroic Elements in the *Medea* of Euripides", *Transactions of the American Philological Association*, 07, pp. 27-56.

BURKERTT, Walter (1985), *Greek Religion*, Harvard, Harvard University Press.

BUCHAN, Mark (2008), "Too Difficult for a Single Man to Understand: *Medea*'s Outjuggling Foot", *Helios*, 35.1, pp. 3-28.

CARTLEDGE, Paul (2002), "In The Club: Greeks v. Aliens", *The Greeks. A portrait of self & others*, Oxford, University Press, pp. 105-132

FERREIRA, José Ribeiro (1983), *Hélade e Helenos: Génese e Evolução de um Conceito*, Coimbra, Serviço de Documentação e Publicações da Universidade de Coimbra.

FLETCHER, Judith (2003), "Women and Oaths in Euripides", *Theatre Journal*, 55, pp. 29-44.

FLORY, Stewart (1978), "Medea's Right Hand: Promises and Revenge", *Transactions of the American Philological Association*, 108, pp. 69-74.

FOLEY, Helen (2003), *Female Acts in Greek Tragedy*, Woodstock, Princeton University Press.

GILL, Christopher (1996), *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy: The Self in Dialogue*, Oxford, Clarendon Press.

GOLDHILL, Simon (2006), *Amor, Sexo e Tragédia – A contemporaneidade do Classicismo*, Lisboa, Alêtheia Editores.

GOLDHILL, Simon (1997), “The language of tragedy: rhetoric and communication”, in EASTERLING, P. E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 127-151.

GOULD, John (1980), “Law, Custom and Myth: Aspects of the Social Position of Women in Classical Athens”, *The Journal of Hellenic Studies*, 100, pp. 38-59.

GOULD, John (1996), “Tragedy and Collective Experience”, in SILK, M. S., *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, Oxford, Clarendon Press, pp. 217-243.

HOLLAND, Lora (2008), “Παῖς δόμος ἔρποι: Myth and Plot in Euripides’ *Medea*”, *Transactions of the American Philological Association*, 38, pp. 155-183.

HOPMANN, Marianne (2008), “Reverse and Mythopoiesis in Euripides’ *Medea*”, *Transactions of the American Philological Association*, 38, pp. 155-183.

KOVACS, David (1986), “On Medea’s Great Monologue”, *The Classical Quarterly*, 36.2, pp. 343-352.

LAWRENCE, Stuart (1997), “Audience Uncertainty and Euripides’ *Medea*”, *Hermes*, 125.1, pp. 49-55.

LUSCHNIG, C. A. E. (1992), “Interiors: Imaginary Space in *Alcestis* and *Medea*”, *Mnemosyne*, 45.1, pp. 19-44.

McCLURE, Laura (1999), “The Worst Husband: Discourses of Praise and Blame in Euripides’ *Medea*”, *Classical Philology*, 94.4, pp. 373-394.

McDERMOTT, Emily A. (1989), *Euripides’ Medea: the Incarnation of Disorder*, s/ local, The Pennsylvania State University Press.

MOSSÉ, Claude (2001), *La Mujer en la Grecia Clásica*, Hondarribia, Editorial Nerea.

MUELLER, Melissa (2001), “The Language of Reciprocity in Euripides’ *Medea*”, *The American Journal of Philosophy*, 122.4, pp. 471-504.

POMEROY, Sara B. (1999), *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas – Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Madrid, Ediciones Akal.

SCODEL, Ruth (2000), “Verbal Performance and Euripidean Rhetoric”, in CROPP, Martin; LEE, Kevin; SANSONE, David (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Illinois, University of Illinois, pp. 129-146.

SILVA, Maria de Fátima Sousa e (2005), “O Bárbaro e o Seu Mundo no Teatro de Eurípides”, in *Ensaio Sobre Eurípides*, Lisboa, Edições Cotovia, pp. 15-91.

TESSITORE, Aristide (1991), “Euripides’ *Medea* and the Problem of Spiritedness”, *The Review of Politics*, 53.4, pp.587-601.

VALENTE, ANA MARIA (2004), *Aristóteles: Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

VÁRZEAS, Marta (2009), *A Força da Palavra no Teatro de Sófocles: Entre Retórica e Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.