



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS

CIBELE OLIVEIRA RODRIGUES DE MELO

**COMO SE VIVER FOSSE UMA FERIDA INCURÁVEL: A RECEPÇÃO DE
MEDEIA EM AGOSTINHO OLAVO**

Salvador
2021

CIBELE OLIVEIRA RODRIGUES DE MELO

**COMO SE VIVER FOSSE UMA FERIDA INCURÁVEL: A RECEPÇÃO DE
MEDEIA EM AGOSTINHO OLAVO**

Trabalho de conclusão de curso de graduação
apresentado ao Instituto de Letras da Universidade
Federal da Bahia como requisito para a obtenção de
título de Bacharel em Letras Clássicas.

Orientadora: Profa. Dra. Tereza Pereira do Carmo

Salvador
2021

*Dedico este trabalho ao meu filho, à minha irmã
Rafaela, à minha mestra Tereza e a todas as minhas
ancestrais por não me deixarem esquecer quem eu
sou: Mãe-Mulher.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Consciência Cósmica, que é Mãe-Pai, por me dar toda força e amor, mesmo quando eu achei que não era digna e merecedora.

Sou e serei grata, por toda a minha vida, à pessoa que mais me apoiou em toda a minha graduação: minha orientadora, Tereza. Sua paciência, seu amor, suas palavras e seu modo singular de resolver as situações mais complexas com tanta simplicidade me fizeram acreditar que nada é impossível. De uma Mãe-Mulher para outra Mãe-Mulher: obrigada por não desistir de mim e por não permitir que eu desistisse de mim mesma. Você sempre será, Tereza, meu espelho e modelo e nenhuma palavra será capaz de mensurar a minha admiração por você.

Agradeço a mim, por ter resistido aos percalços. Aos meus pés, que trilharam todo o caminho até aqui, ao meu coração e à minha mente, por caminharem juntos e à minha intuição, que me ajudou a sentir o que eu não conseguia ver.

Todo o meu amor, incondicional, ao meu filho, Alef Martin, por ser um dos meus maiores incentivadores nessa vida. Agradeço, filho, por toda sua paciência comigo, por todo seu carinho e por sua inteligência emocional para lidar com as situações mais adversas. Você é um dos meus maiores mestres.

Agradeço ao meu pai, por ser uma das maiores inspirações na minha vida. Foi com ele que eu aprendi a importância de estudar e de me aprimorar. Por mais rígida que tenha sido sua educação, você permitiu que a sensibilidade pudesse nascer. Obrigada por me ensinar outros modos de me conectar com as pessoas, principalmente através da música como uma ferramenta da memória.

Agradeço à minha irmã querida, Rafaela, por ser minha coluna, minha amiga, por me compreender, mesmo quando nem eu conseguia. Obrigada por me mostrar o Amor da Mãe, em suas mais variadas formas. Agradeço à Alex, por ser meu amigo e companheiro e por todo amor que compartilhamos. Todo o meu carinho e gratidão ao meu amigo querido, Maurílio, por me fazer acreditar que ao sermos quem somos podemos mudar o mundo. Sou grata por minha amiga-irmã Ádila, por me apoiar, compreender e por nunca ter soltado a minha mão.

Por fim, agradeço ao Tempo e à Memória, os meus maiores enigmas e aliados.

RESUMO

O objetivo desse trabalho é apresentar uma pesquisa descritiva a partir da leitura e análise do mito de Medeia, da tragédia grega *Medeia* de Eurípedes e da tragédia brasileira *Além do Rio* de Agostinho Olavo; assim como, analisar a teoria da recepção e a recepção do mito na obra de Agostinho Olavo. Medeia é o nome da feiticeira bárbara e mítica da Antiguidade Clássica. Seu mito foi retratado na tragédia grega por Eurípedes. Ao longo do tempo muitos tragediógrafos trabalharam com a recepção desse mito, posto que ela personifica todos os atributos sombrios do arquétipo feminino; sendo tão ambígua e poderosa é ressignificada em Agostinho Olavo (1961). Na tragédia brasileira, *Além do rio*, Medea, rainha e orixá africana, é trazida ao Brasil nos tempos coloniais por Jasão, que lhe promete a mesma vida de riqueza e reconhecimentos, porém lhe pede a anulação total da sua cultura e religião, para que se cristianize e se adeque à nova vida. Cega pela paixão, ela aceita, porém após a traição de Jasão ela retorna aos seus feitiços e invocações, tornando-se o elemento subversivo do enredo. Ao mesmo tempo em que ela é procurada por seus conterrâneos para realizar trabalhos espirituais dos mais variados tipos, ela é também temida e rechaçada. Foi realizada uma revisão bibliográfica, utilizando como fontes, trabalhos acadêmicos, obras clássicas da literatura grega e latina e estudos acerca da recepção clássica. O resultado dessa pesquisa demonstra que o mito de Medeia permanece forte na contemporaneidade por seu caráter universal: trata-se de um arquétipo feminino: o arquétipo da mulher sombria. Ela é, portanto, aquela que carrega em si a sabedoria, a inteligência e a negação da “feminilidade” que coloca todas as mulheres em um local de submissão.

Palavras-chave: Medeia; recepção; tragédia.

ABSTRACT

The objective of this paper is to present a descriptive research from the reading and analysis of the myth of Medea, the Greek tragedy *Medea* by Euripides and the Brazilian tragedy *Além do Rio* by Agostinho Olavo; as well as, to analyze the theory of reception and the reception of the myth in the work of Agostinho Olavo. Medea is the name of the barbaric and mythical sorceress of Classical Antiquity. Her myth was portrayed in Greek tragedy by Euripides. Over time many tragediographers have worked with the reception of this myth, since she personifies all the dark attributes of the female archetype; being so ambiguous and powerful she is resignified in Agostinho Olavo (1961). In the Brazilian tragedy, *Além do rio*, Medea, an African queen and orixá, is brought to Brazil in colonial times by Jasão, who promises her the same life of wealth and recognition, but asks her to completely annul her culture and religion, so that she can become christian and adapt to her new life. Blinded by passion, she accepts, but after Jasão's betrayal she returns to her spells and invocations, becoming the subversive element of the plot. At the same time that she is sought out by her countrymen to perform spiritual works of the most varied kinds, she is also feared and rejected. A literature review was carried out, using as sources, academic works, classical works of Greek and Latin literature, and studies about the classical reception. The result of this research shows that the myth of Medea remains strong in contemporary times because of its universal character. It is a female archetype: the archetype of the dark woman. She is, therefore, the one who carries in herself wisdom, intelligence, and the denial of the "femininity" that puts all women in a place of submission.

Keywords: Medeia; reception; tragedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I - Mito de Medeia e a Medeia de Eurípedes	11
CAPÍTULO II - Teoria da recepção	20
2.1 Recepção clássica	24
CAPÍTULO III- A recepção de Medeia em Agostinho Olavo	28
3.1 Teatro Experimental Negro e a Tragédia Brasileira	28
3.2 A Medeia de Agostinho Olavo	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS	39

INTRODUÇÃO

A tragédia ganha força no século V a.C., no período clássico (V - IV a.C.). Neste período surge o teatro com a tragédia e a comédia, a filosofia, sobretudo com Platão e Aristóteles, e a retórica; além disso, é neste período que se estabelece a democracia grega. A tragédia surge como um elemento importante da democracia ateniense, já que era apresentada em uma ocasião de Estado e encenada em um teatro, uma atividade profundamente ligada à concepção que um ateniense tinha de ser cidadão, afinal o festival é organizado para glorificar o Estado (GOLDHILL, 2007).

Aristóteles em sua obra *Poética*, essencialmente nos Capítulos VI, XII e XIV, afirma que a tragédia possui uma ação elevada, una e completa, com princípio, meio e fim, ornamentada, tem extensão ideal pois não é tão longa como a poesia épica, por exemplo, é dramática, com a finalidade de gerar horror e piedade, culminando em uma purificação, a catarse. A tragédia é imitação, assim como a épica: uma imitação de homens superiores. Nos espetáculos, “assistindo ao raciocínio dos trágicos heróis, que os leva ao desastre, podemos aprender como melhor controlar nossas vidas. ‘A pena e o medo’ despertados pela tragédia causam uma consciência moral purificada do que significa ser um cidadão” (GOLDHILL, 2007, p. 206). Desta forma, a tragédia é “a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena, diante do conjunto de cidadãos (VERNANT, 1999, p. 160-161), é um exercício democrático, político, de análise e reflexão das escolhas de um indivíduo que antes, miticamente visto como herói unidimensional, é visto como uma figura complexa, humana. Ao se tratar da problemática da recepção de Medeia, deve-se ter em mente que ela perpassa o estudo da mitologia e da tragédia clássica, como se verá adiante.

Na história ocidental, a recepção se deu com os romanos em suas releituras e adaptações do universo grego; a cultura, a literatura, os mitos, as artes etc., tornaram-se fontes para este povo, mas não somente. Esse padrão segue com o cristianismo, assim como, o Renascimento, que consolidou o diálogo com a cultura greco-romana em seus movimentos artísticos, científicos e literários. Bakogianni (2016) afirma que o termo “recepção”, de acordo com o Oxford English Dictionary ¹é definido como

“[...] a aceitação de ideias ou impressões na mente”. Sua raiz é dada como a da palavra grega αἴσθησις (percepção) e a dos verbos em latim *recipero* (recuperar/ recobrar) e *recipio* (recuperar), sendo esta última a

¹ O Oxford English Dictionary (1989, 2. ed), transcrito por Kurtz (2004, p. 31).

forma que linguisticamente originou nosso termo moderno de “recepção”(BAKOIANNI, 2016, p.115).

Desta forma, a recepção está intimamente ligada à Antiguidade Clássica, visto que é através da recepção que os autores estabelecem diálogos com o passado clássico para transmitir, de forma pragmática e instrumental, a história e a ideologia de um povo e suas problemáticas. Ao falar de recepção, Bakogianni reitera que ela se “concentra na forma como o mundo clássico é recebido nos séculos subsequentes e, em particular, nos aspectos das fontes clássicas que são alterados, marginalizados ou negligenciados” (BAKOIANNI, 2016, p.115). Sendo assim, as releituras, as reelaborações e as emulações dos textos clássicos ganham uma roupagem que trazem à tona contextos sociais, bem como aspectos psicológicos das personagens que não foram trabalhados, ou estiveram ali de forma superficial, nos séculos anteriores.

Este estudo encontra justificativa no fato de que, através da análise da recepção do mito de Medeia em Agostinho Olavo, consegue-se trazer à tona aspectos religiosos afro-brasileiros e, percebe-se uma Medeia ainda mais próxima da sua representação mitológica, com as nuances do feminino sombrio. A partir daí, busca-se verificar quais os reflexos da cultura grega clássica ainda se fazem presentes na contemporaneidade, especificamente no que diz respeito ao Outro², às mulheres estrangeiras e sua relação com qualquer religião que não seja a cristã.

Uma outra característica é também colocada por Ahuvia Kahane (2014) ao afirmar que os estudos de recepção “assumem várias categorias geográficas, temporais, nacionais, políticas, étnicas e de gênero. Elas abrangem performance, interpretação, apropriação e a reapropriação e a reutilização da tragédia grega em todos os tempos” (KAHANE, 2014, p. 844). Os mitos gregos e romanos, como “[...] histórias selvagens e absurdas sobre o início das coisas, a origem do homem, do sol, dos animais, das estrelas, da morte e do mundo em geral; as aventuras infames e ridículas dos deuses” (LANG, 1886, p. 55-56 *apud* DETIENNE, 1998, p. 16-17) etc., são colocados à luz de uma nova interpretação por um povo e por uma cultura diferente, apontando a necessidade de construção de novos processos e novas ideias, tendo como referência a tradição. A pesquisa descritiva aqui

² Outro aqui é compreendido de acordo com a análise feita por Simone de Beauvoir em sua obra *O segundo sexo*. Nela, a autora define o “Outro” como os seres do sexo feminino: “[...] Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro.[...] Como pode realizar-se um ser humano dentro da condição feminina?[...]” (BEAUVOIR, 2016, p.26).

proposta será realizada a partir da leitura e análise do mito de Medeia, da tragédia grega *Medeia* de Eurípedes e da tragédia brasileira *Além do Rio* de Agostinho Olavo. Como já pontuado, os estudos de recepção se relacionam com ciência dos mitos e abrangem, também, performance e interpretação da tragédia. Deste modo, a análise da recepção em Agostinho Olavo se dará também na compreensão dos aspectos históricos do período em que a peça foi produzida, assim como políticos, religiosos e de gênero. A peça nunca foi encenada e esse fato será analisado no terceiro capítulo desse trabalho.

Com base nos dados mitológicos fornecidos por Hesíodo, Homero, Apolônio de Rodes e por tragediógrafos como Eurípedes e Sêneca, far-se-á uma análise do perfil da heroína trágica *Medeia* e uma análise comparativa da tragédia grega e da tragédia brasileira. É no diálogo do passado com o presente que a proposta de renovação teatral e literária se encontra na *Medea* negra de Agostinho Olavo.

O presente trabalho está organizado em três capítulos. O primeiro apresentará o mito de *Medeia*, em seguida a *Medeia* de Eurípedes e, por fim, uma leitura acerca da relação que o autor estabelece em sua obra com o mito. O segundo tratará da teoria da recepção. O terceiro se concentrará na análise da recepção de *Medeia* em Agostinho Olavo. As considerações finais deste trabalho apresentarão o resultado da análise comparativa, verificando se os objetivos foram alcançados e de que maneira este trabalho poderá contribuir academicamente para o campo das pesquisas.

CAPÍTULO I - Mito de Medeia e a Medeia de Eurípedes

*“Do Sol incansável a inclita Oceanina
Perseida gerou Circe e o rei Eetes.
Eetes, filho do Sol ilumina-mortais,
desposou a virgem do Oceano rio circular
Sábia de belas faces, por desígnios dos Deuses.
Ela pariu Medéia de belos tornozelos,
subjugada em amor graças à áurea Afrodite.”
(Teogonia, vv. 956-962)*

Hesíodo, na *Teogonia*, traz como epítetos de Medeia “belo tornozelo” (vv. 961, p. 99) e “a jovem de olhar reluzente” (vv. 998, p. 101); ela é dona de uma poderosa personalidade e individualidade. Em algumas tradições mitológicas, ela é neta do deus Sol, o temível Hélio, e filha do rei da Cólquida. Outras tradições a colocam como filha de Eetes e Hécate, a única deusa que conservou seus poderes no reinado de Zeus (ROBLES, 2019).

Medeia descende da antiga estirpe do Sol e da Lua. Em todas as tradições, Aetes, filho de Hélio, o deus-Sol, é mencionado como seu pai. [...] As fontes mais remotas dão à mãe de Medeia o nome de Ídia, ‘aquela que sabe’, ou outra denominação: lunar, Neera, “a nova”. Segundo outros relatos, a mãe de Medeia e de Calcíope, sua irmã, chamava-se Asteroidea, “a do caminho das estrelas”. Asteroidea é citada também como mãe de Faetonte ou de Apsirtos, que era meio-irmão de Medeia. (RINNE, 2017, p. 23-24)

O nome Medeia (Mideia) relaciona-se linguisticamente “[...] com o nome da deusa da sabedoria Méti (prudência) e com o nome de mulheres sábias e conhecedoras da arte de curar da mitologia grega, nomes que terminaram em -mede, como Polímede e Agámede[...]” (RINNE, 2017, p.154). Medeia é também representada passeando em um carro com serpentes aladas, o que possivelmente indica sua relação com o mundo dos deuses, assim como apresenta evidências da sua conexão com a arte de curar. De alguma maneira insólita, os caminhos dos dois amantes se conectam pela cura, já que Medeia é a grande salvação de Jasão em vários momentos, seja curando-lhe os ferimentos ou salvando-lhe a vida. Assim como, eles se afastam pela oposição da cura: pela incurável ferida da traição.

Jasão, por sua vez, é descendente de Éolo. No mito grego, o pai de Jasão, Eso, foi destronado e expulso do reino por seu meio-irmão Pélias. Eso deu a seu filho o nome de Diomedes que, ainda criança, foi levado para o monte Pélion para ser criado e educado

por Quíron, o sábio centauro; Quíron havia sido também o preceptor do Eácida³. Assim como Medeia, os caminhos tortuosos de Diomedes levaram-no a uma iniciação que culmina na troca de seu nome para Jasão. Pélias tinha interesse em matar o sobrinho para que este, posteriormente, não quisesse tomar o seu trono. Afastado do tio, cresceu com tranquilidade e dizem que foi Quíron quem lhe concedeu “[...] o honroso nome de Jasão, ‘aquele que traz a cura’” (RINNE, 2017, p. 26). Foi treinado para destronar Pélias, descendente de Poseidon e da ninfa Tiro, assim como foi também protegido por seu preceptor durante a infância e adolescência.

É apenas na fase adulta que sua saga de herói se inicia e essa narrativa é conhecida através das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes: ao se encaminhar para o encontro com o tio, com o intuito de reclamar por seu título de herdeiro do trono, ele precisa atravessar o rio para chegar a Iolco. Lá, encontra uma velha senhora que também precisava fazer a travessia; essa senhora era Hera, que assumiu o aspecto de uma velha. Jasão não reconhece a face da deusa e a transporta em seus ombros até o outro lado do rio; é na travessia que perde uma de suas sandálias. Ao chegar em Iolco, Pélias vê no sobrinho a profecia sendo cumprida: um homem, calçando apenas uma sandália, o destronaria. Para que a profecia não se cumprisse, o rei de Iolco atribui tarefas para Jasão semelhantes às provas que o herói Hércules teve que passar; sua missão era recuperar o tosão e o velocino de ouro, que estavam sob a guarda de um dragão na região da Cólquida. Para recuperar o trono, deveria cumprir as tarefas e trazer para o tio o carneiro mitológico com o velo de ouro.

Com o auxílio de arautos, espalha a notícia pela Grécia da sua viagem para a Cólquida e é assim que consegue reunir cerca de 50 homens, os heróis da *Argonautica* de Apolônio de Rodes, com a ajuda da deusa Atena, os heróis constroem e embarcam no navio *Argo* (do grego, rápido, veloz). Na nau os heróis embarcaram; dentre eles estava Hércules, os Dióscuros Castor e Pólux, os gêmeos Idas e Linceu, Tífis, Ergino, Orfeu, os adivinhos Idmon, Anfiarau e o lápita⁴ Mapso, Etálides, Zetes, Calais, o lutador Policeudes e tantos outros nomes incríveis. Na tripulação havia uma única mulher, Atalanta, entretanto seu nome é apenas listado e nada se sabe sobre seu papel na aventura dos Argonautas.

Até chegarem ao destino final, a Cólquida, os heróis enfrentaram adversidades

³ Eácida: Peleu era filho de Éaco, que era filho de Júpiter. Aquiles, por sua vez, era neto de Éaco, sendo assim, Eácida. (NASSETTI, 2004)

⁴ “A Thessalian people who originally inhabited Pindus, Pelion and Ossa” (GRIMAL, 1990, p.238)

que lembram as aventuras de Ulisses na Odisseia, como o aporto na ilha de Lemnos e o encontro com as lemnitas⁵; e a chegada na Mísia. Em Mísia, Hilas foi raptado pelas ninfas ao procurar por água doce e, ao ouvir os gritos do companheiro, Hércules e Polifemo partem em seu auxílio. É nesse momento que o navio está zarpando para fora da ilha e os três são deixados para trás na história. Após empreitadas como essas, os argonautas chegam à Cólquida pelo rio Fásis.

Medeia é a primeira a ver o herói no palácio de Eetes e desde o primeiro momento é arrebatada pelo amor e pela admiração. Jasão vai ao encontro de Eetes e lhe exige o toção e o velocino de ouro, porém Eetes impõe suas condições: para tê-los, teria que domar dois touros ferozes que soltavam fogo pelas ventas e que possuíam cabeça e cascos de bronze; logo em seguida, teria que participar de uma competição de arado com Eetes e nela deveria arar um campo com os touros domados, semeando metade dos dentes de dragão que Atena havia entregado a Cadmo, fundador de Tebas. Desses dentes surgiriam os “*spartoi*”, os semeados, homens gigantes armados que iriam atacá-lo. Enquanto Jasão segue a narrativa sem saber como vencer as duras provas, Medeia surge e lhe promete auxílio às escondidas: ela assegura que usará seus feitiços e encantamentos para que ele consiga o que deseja, todavia a condição para que isso aconteça é que ele se case com ela e a leve consigo. Apolônio de Rodes, na obra *Argonáuticas*, afirma que diante do templo de Hécate, Jasão promete à Medeia fidelidade e promete levá-la como esposa; a promessa é reafirmada às margens do Fásis quando Medeia faz uso da sua magia e do seu conhecimento de ervas para que a monstruosa serpente que guardava o velocino de ouro adormeça, permitindo que Jasão tome o velocino para si. Jasão reforça a promessa sob a evocação de todos os deuses. Todo o relacionamento de Jasão e Medeia é envolto em juramentos sagrados.

A princesa divina é tomada por sentimentos humanos e é pela paixão que a maldição colocada por Afrodite aos descendentes do Sol se cumpre mais uma vez. Nesse primeiro momento, a primeira face de Medeia, de acordo com Robles (2019) “[...] é a mulher do desafio temerário: uma donzela flechada por Eros que traiçoa seu pai com o objetivo de cativar o estrangeiro que deverá mostrar seu valor frente às forças da escuridão, sob a proteção de Hera e de Atena” (ROBLES, 2019, p. 121); é tomada por esse sentimento que prepara o unguento com o sumo de açafraão para protegê-lo dos touros

⁵ Lemnitas: Mulheres da ilha de Lemnos, amaldiçoadas por Afrodite por não adorá-la. De acordo com a maldição, as lemnitas exalaram um odor fétido e todos os homens da ilha as recusaram, buscando mulheres em ilhas vizinhas; iradas, elas os exterminam (ROBLES, 2019).

do bosque de Hefesto e Ihe transmite as estratégias que deveriam ser utilizadas para vencer os *spartoi*. Ao vencer as tarefas impostas, o rei da Cólquida, enfurecido, nega-se a entregar o velocino de ouro e promete queimar a nau dos argonautas e destruir sua tripulação. Ao saber das intenções de seu pai, a princesa da Cólquida alerta Jasão e o conduz ao local onde estava o toção de ouro. Somente com a magia de Medeia o herói conseguira recuperar o velocino, enquanto os argonautas lutavam contra o exército de Eetes. Para poder fugir da Cólquida com Jasão, Medeia envia uma mensagem ao seu irmão Absirtos afirmando que havia sido sequestrada; ele chefia uma das duas expedições de resgate e morre em uma emboscada promovida por Jasão e Medeia e, assim, eles partem da Cólquida junto aos argonautas rumo à Hélade.

Em suma, Medeia, que não partiu com os argonautas, regressa com eles.[...] No entanto, enquanto estes são semi-gregos e é nessa qualidade que iam reclamar a sua herança, na nau cedida pelo avô, Medeia é uma estrangeira. Sendo mulher e sendo bárbara, teve de conquistar o seu estatuto no novo espaço, travando uma luta mais terrível do que a de qualquer argonauta, porque mais solitária. Ela atravessa, sozinha, um caminho de gradual reconhecimento, ou seja, de conquista progressiva de um lugar que não lhe estava garantido. (SOUSA, 2013, p.81)

A tragédia de Eurípedes, *Medeia*, foi representada pela primeira vez em 431 a.C., e o que sabemos da dela vem dos manuscritos medievais (OLIVEIRA, 2006); essa peça traz como protagonista uma mulher estrangeira, que ao ser traída e trocada por seu marido, o herói Jasão, é obrigada a deixar a terra na qual viveu com ele e partir, sem os filhos, para uma outra terra estrangeira. Levada muito mais pela *timé*, honra, estima, valor, do que pelo ciúmes, vê-se obrigada a se vingar de Jasão, o homem que a fez perder a *timé* em sua própria pátria, ao trair seu país e sua família, como podemos verificar nos versos de Eurípedes:

E deplora consigo o caro pai, a terra, a casa que traiu ao vir
com o varão que desonrada a tem.
Aprende a desgraçada, no desastre,
que deixar não se deve o solo pátrio. (*Med.vv.* 31-35)

Sacrificando tudo que tinha por esse amor, espera que, no mínimo, essa *timé* perdida em sua pátria seja devolvida com a reciprocidade do amor de Jasão. Ao descobrir que isso não acontecerá, pois Jasão se casará com Glauce, filha do rei Creonte, com a justificativa de salvar e “engendrar para os filhos agnada [...] prole régia” (*Med.* vv. 596-597), Medeia trama uma vingança para aplacar sua dor e para ver sofrer Jasão: matará a noiva, o pai da noiva, e os próprios filhos. Segundo Oliveira (2006),

O que leva Medeia à vingança não é o ciúme de Jasão, mas um conceito que os gregos chamavam *timé*. O termo, normalmente traduzido como “honra”, indica, grosso modo, o valor atribuído à alguém por seus iguais. O verbo *timão*, que tem o mesmo radical de *timé*, significa “estimar”, “atribuir valor”, “honrar” (OLIVEIRA, 2006, p.13).

A construção da personagem de Medeia é a de uma feiticeira, que maldizia os tiranos e, por isso, é obrigada a partir, mais uma vez, para outra terra estrangeira. A fala do herói Jasão é construída de modo a exaltar a mulher ateniense que jamais pensaria ou agiria como Medeia, criando e reforçando a ideia do estrangeiro como bárbaro, irracional, levado por valores e crenças que não são dignas como o são àqueles da democracia ateniense. Todavia, a personagem principal age não como uma mulher ateniense, mas como um homem grego que busca recobrar a sua honra através da vingança, pois para os gregos “[...] o nobre que é ferido em sua honra tem não só o direito, mas o dever de vingar-se. A vingança de Medeia será medonha, proporcional à desonra que se crê vítima” (OLIVEIRA, 2006, p.15).

A problemática se desenvolve quando compreendemos que ela não é grega e diante dos gregos, ela não tem direito de vingar-se: primeiro por ser uma estrangeira e segundo por ser mulher. Sendo obrigada por Creonte a partir, ela pede mais um dia para poder se organizar e deixar a cidade; o que Creonte não espera é que ela pede para ficar para concretizar sua vingança. O coro de mulheres a alerta para as consequências da vingança, tendo em vista que

Se teu marido
novo tálamo venera,
isso é comum. Não te acerbes:
defender-te-á Zeus (*Med.* vv. 155-158)

Ou seja, as mulheres atenienses já compreendiam a condição de ser mulher. Elas deveriam aceitar o seu destino, sem maldizer seus maridos, visto que elas não deveriam confiar na justiça dos homens e, sim, na justiça divina. Sendo assim, a postura deveria ser a passividade e a abnegação. Enquanto mulheres, colocar a justiça nas mãos dos deuses pode ser uma forma de aceitar as traições e de se conformar com o que é imposto pelos homens. A justiça nunca viria, já que os seus maridos infiéis seguiam com todo prestígio social, nada era abalado; Medeia tinha consciência dessa realidade e não a aceita. Seria ela a fazer justiça com as próprias mãos; ela, que não era apenas uma mulher, não apenas feiticeira, mas uma descendente do Sol e protegida de Hécate.

A referência à Hécate não é despreziosa. Desde *As argonáuticas* a sua presença

é evocada por Medeia e, inclusive nessa peça, a referência à essa deusa remonta ao feminino sombrio, aos deuses ligados ao mundo dos mortos e, sem a qual, nenhuma vitória seria alcançada. Ela, mais uma vez, recorre à sua protetora Hécate para vingar-se de Jasão:

Pois, pela deusa que venero mais
que todas e tomei como comparsa,
Hécate, que o imo de meu lar habita,
ninguém, impune, há de ferir-me o cor. (*Med.* vv.395-398).

O diálogo com Jasão é marcado pelo retorno à memória: é nesse momento que se pode tentar compreender as ações de Medeia e ela utiliza uma estratégia grega, a retórica. Faz uso dessa estratégia para convencer com seus argumentos à plateia; ela não é uma mulher qualquer, ela é “nata sábia” (*Med.* vv. 285). Relembra seus feitos para salvá-lo da morte, para que ele pudesse recuperar o velocino de ouro, para que ele pudesse retornar com segurança; relembra também dos seus próprios assassinios, feitos com a ajuda e apoio do próprio Jasão, para que ele pudesse ter honra e glória. Faz esse processo como um desabafo: ela, que matou e engendrou os mais astutos planos por amor a Jasão e por acreditar em suas juras, não tem nada a não ser a desonra e a substituição. Jasão é chamado para recobrar a consciência, já que a memória é também história e contra fatos não existem argumentos; é nesse ponto da narrativa que se descobre a *hybris*⁶ de Jasão. Com o gesto simbólico de desposar Glauce ele desdenha das promessas e dos juramentos feitos em nome dos deuses, principalmente da deusa Hécate.

Das juras foi-se a fé; e não percebo
se achas que deuses priscos já não regem
ou que ora novas leis há para os homens.
já que sabes que a mim não foste fido. (*Med.* vv. 493-496)

Jasão, por sua vez, permanece em um discurso de justificativas e de diminuição ou anulação da dor de Medeia: exime-se de toda culpa. Atribui as ações de Medeia às flechas de Eros (*Med.* vv. 530-531) e diz que ele a deu muito mais do que recebeu, pois ela pode viver em solo grego, conhecendo a justiça ateniense e as leis benfazejas (*Med.* vv. 536-538). Acima do individual, o coletivo: ele justifica seus atos afirmando que foi sábio, pois queria um lar próspero para sua prole e, por fim, culpabiliza a raça fêmea

⁶ *Hybris*: “[...]vem a ser este processo de transgressão dos limites do homem – o métron – ,de que resulta uma perigosa proximidade entre o deus e o homem, e que muitas vezes – nem sempre – atrai a cólera divina.” (LEITE, 2009, p. 2)

(*Med.* vv.574) por todos os males passados e vindouros. Em um diálogo retórico, ele tenta inverter a situação, pois não acredita ele mesmo ser mau, posto que era próprio dos homens agir com seus próprios propósitos e serem respeitados e acatados. Afirma ser culpa de Medeia o exílio, por ser quem ela é e por praguejar contra os tiranos (*Med.* vv. 607). Em toda a peça, as únicas que compreendem, pelo menos minimamente, a dor de Medeia é o Coro de mulheres:

Morte, morte me dome
antes que chegue esse dia!
Pena maior não há
do que da terra pátria ser privado.
Vimos – não é sobre alheio
relato que especulo:
nem cidade nem amigos
tiveram dó de ti, padecente
das mais duras dores.
Pereça o ingrato capaz
de não honrar os amigos após
abrir trava de casto cor:
nunca será amigo meu! (*Med.* vv. 648- 660)

Depois do diálogo com Jasão, surge Egeu; é ele quem traz uma das soluções de rota de fuga e abrigo em terras estrangeiras para Medeia. Após fazê-lo jurar pelos deuses que lhe daria abrigo e proteção, Medeia entrega seus planos ao Coro e pede que elas nada digam a Jasão, mas que se elas a querem bem fiquem em silêncio e que se lembrem: são elas também “fêmeas” (*Med.* vv.823):

Errei quando deixei o lar paterno,
suadida por palavras de homem grego
que, queira deus, por nós será punido;
não mais os filhos meus verá viventes
nem prole engendrará da nova cômputo:
maligna, vai morrer malignamente
(é fado), vítima de meus venenos.
Ninguém me julgue vil ou pusilânime
nem langorosa, mas de oposta têmpera:
aos hostes, plúmbea; para amigos, boa.
Quem é assim tem vida celeberrima.” (*Med.* vv. 800-810)

A entrada do Mensageiro é crucial para se ter a descrição do ocorrido: ele narra o fim de Glauce e do rei Creonte. Além de trazer detalhes da cena que não é encenada na peça, traz uma rubrica de opinião do poeta, imprimindo em sua fala um tom levemente moral e conselheiro:

[...] pois nenhum homem pode ser feliz:
se aflui fartura, um homem pode ser
mais fortunado que outro - não feliz. (*Med* vv. 1229-1231).

Ele pede também que ela fuja, o mais rápido possível, pois o trono régio quer vingar-se dela. Certa de seus objetivos, não foge: precisa ainda exterminar o seu laço com Jasão ao matar os próprios filhos.

Retomando a descrição do herói trágico por Aristóteles na *Poética* XIII, 1453a, este é o indivíduo que “[...] não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro”. A ação de Medeia foi alimentada pelo amor e por sua cegueira. O que permanece, como exercício da política grega, é a reflexão e a posterior decisão do leitor da tragédia para a possibilidade de julgar a contradição das emoções humanas. O Coro evidencia essa contradição: maldiz Medeia por saber o que ela fará com os filhos, mas tem, de certo modo, compaixão a Medeia por serem mulheres, no que concerne a fazer Jasão sofrer por sua injustiça e deslealdade conjugal; o Coro também se compadece do destino trágico de Glauce, que morre “por núpcias a Jasão” (*Med.* vv.1235).

Aristóteles, na *Poética* VI 1450a, afirma que “[...] a tragédia não é a imitação dos homens, mas de ações e da vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, e não uma qualidade.”. Ao matar a futura esposa de Jasão e ao matar os próprios filhos para ver a ruína do herói, Medeia mostra-se uma mulher em busca de justiça, esta que só poderia se realizar se feita com suas próprias mãos. Jasão diz: “Ó filhos, que maligna mãe tivestes” (*Med.* vv. 1363) e Medeia rebate: “Ó prole, morta por paterno vício” (*Med.* vv.1364), sempre mostrando a motivação de suas ações, pois Jasão pode não ter as mãos sujas de sangue, mas foi ele o causador de tantos males e mortes.

O ato de Jasão, em uma sociedade misógina, é tido como aceitável e justificável: ele faz o que faz para ter sua *timé*, para ser visto e reconhecido como senhor e detentor de bens, como herói. Ao trair a lealdade de Medeia, ele sofre duplamente: perde os filhos e a possibilidade de ter um trono, todavia, em nenhum momento se vê como culpado. Culpa sempre Medeia e em sua *hybris* não percebe que ele fora a motivação de toda a tragédia, assim como da sua própria desgraça e sofrimento.

[...] filhos engedraсте meus,
que mataste por causa de uma cama.
Nenhuma das mulheres gregas nunca
o ousaria – mas eu contigo quis
casar-me (elo que me é hostil e atroz!),
leoa, não mulher, cujo caráter

é mais feroz que o da tirrena Cila⁷. (*Med.* vv. 1337-1343)

Ao trair Medeia, pensando que seu ato não terá nenhum efeito drástico e direto em sua vida, vai em direção da sua própria ruína, sendo assim, “sabemos que todos traímos e que, igualmente, todos somos fiéis. A consciência do ato, a sua transparência, nos justificará” (BARBOSA, 2013, p. 19). O ato de Medeia é complexo, imbricado em um ciclo de vingança difícil de ser desvendado. Ela justifica suas ações ao clamar por justiça e por saber que os deuses estão ao seu lado, tendo em vista que eles são sabedores de tudo que ela fez por amor a Jasão, pois “conhecem quem fez mal primeiro aos deuses” (*Med.* vv.1372).

⁷ Cila: Monstro marinho cuja gruta se localizava na entrada do mar Tirreno.

CAPÍTULO II - Teoria da recepção

“[...] A recepção é nosso diálogo com o passado clássico. [...]”⁸

Aristóteles é um dos primeiros a abordar os aspectos basilares da recepção, tendo em vista que, na sua obra *Poética*, ele abrange aspectos míticos, historiográficos e teóricos da literatura grega. Em sua análise, em alguns pontos, ele se debruça sobre a origem da poesia, a maneira que a épica, a tragédia e a comédia foram recebidas pelo público ao longo do tempo; através de uma prévia de literatura comparada, ele analisa os aspectos de cada gênero, evidenciando a importância de cada um para a vida em sociedade. A *Poética* é um marco nos estudos literários posto que é através dela que Aristóteles define para a posteridade a importância da literatura e do mito como um rastro da história. No pensamento contemporâneo, com frequência, mito é associado à ideia do “falso” ou do “extraordinário” e, possivelmente, essa aceção tem sua origem no pensamento de Platão. Aristóteles, em contrapartida, assinala a importância de olharmos para o passado e compreende o mito como um aspecto da memória coletiva. Além disso, um outro aspecto interessante pode ser citado para estabelecer uma ponte com a recepção: Aristóteles fala sobre catarse e sobre a necessidade do poeta suscitar terror e piedade, como se pode verificar no texto do autor:

O terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem de igual modo derivar da íntima conexão dos atos, e é este o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo (*Poética*. 1453b. Tradução de Eudoro de Souza)

Esses pontos são importantes para pensar a recepção, já que tratam o modo como o poeta deve compor para excitar no público os mais profundos sentimentos e inquietações. Na modernidade, os estudos acerca da recepção são recentes e eles são o resultado de muitas linhas de pesquisa como o Estruturalismo e a Hermenêutica, que trabalhavam para compreender aspectos literários e sua relação com a realidade moderna. Sendo assim, os primeiros passos direcionados ao estudo da recepção surgem em meados dos anos 1950. A ideologia contida nesses estudos foi oriunda do modelo da crítica da Escola de Frankfurt (FERREIRA, 2006), assim como da corrente filosófica empirista,

⁸ BAKOGIANNI, 2016, p. 116.

que considerava o indivíduo como uma tábula rasa. Partindo desses princípios, considerava-se o leitor/público como um receptáculo vazio, que seria preenchido pelo conteúdo da obra. A partir de 1960 começaram a surgir muitos estudos e pesquisas acerca da importância do leitor/receptor para o apogeu da obra, essencialmente na Alemanha. Nas universidades alemãs, a tradição era que se desenvolvessem pesquisas afinadas com o historicismo e a filologia. Houve, porém, um acontecimento histórico-social que forçou essas instituições a repensarem os estudos tradicionais: a democratização das instituições de ensino superior, principalmente na Alemanha Ocidental.

Com os novos diálogos sendo estabelecidos, inclusive com estruturalistas franceses, os teóricos alemães perceberam a necessidade de modernizar os estudos literários. Com o espírito de inovação, criou-se em 1966 a Universidade de Constança, na qual “[...] eminentes professores abdicaram de suas autonomias departamentais da área de linguagem para pensar de forma interdisciplinar os estudos literários [...]” (SOUZA, 2012, p. 52). Os professores da Universidade de Constança estimularam a pesquisa e a tradução em línguas como russo e isso forneceu material para o estudo do estruturalismo tcheco e do formalismo tcheco (SOUZA, 2012), assim como suscitou a necessidade de aprofundamento em áreas como filosofia, hermenêutica, história e estudo dos teóricos clássicos de literatura, como Aristóteles.

Um dos membros da equipe docente era o professor Hans Jauss, um dos nomes principais quando o assunto é recepção, porque foi com a sua conferência, em 1967, intitulada *A história da literatura como provocação à teoria da literatura* que teve início o esboço da recepção estética. Ao trazer uma análise literária com base em uma perspectiva histórica, ele reforçava a necessidade de compreender esses aspectos para a “[...]própria valorização literária. [...] O trabalho de Jauss buscava se inserir no espaço aberto pela disputa entre marxismo e formalismo, negada por ambas” (NAKOGOME, 2014, p. 3). Depreendendo a imprescindibilidade da história no estudo da recepção, vai considerar como obras de valor aquelas que geram uma ruptura na expectativa literária da época em que estão inseridas.

[...] Não há porque continuar acreditando na suposição de que a Teoria da Recepção fixaria os limites de importância de tais ou quais obras, consagradas ao púlpito da historiografia literária, de qualquer nacionalidade [...] Neste sentido, a recepção literária, enquanto "espelhamento" da modernidade, funda-se numa coerência particularmente cara aos estudos literários "modernos"; pois questionam os parâmetros de uma certa tradição, fundando o estatuto da ruptura como base da "tradição" da modernidade. (SOUZA JÚNIOR, 1992, p.29)

Foi em agosto de 1979, em Innsbruck, Áustria, no Congresso da Associação de Literatura Comparada Internacional que surgiu pela primeira vez o termo “estética da recepção”. Baseados nos postulados do estruturalista Roman Ingarden e do filósofo Hans-Georg Gadamer, Hans Hobert Jauss e Wolfgang Iser, da Escola de Constança, foram os responsáveis pela criação do termo, embora outras correntes teóricas já tivessem feito abordagens sobre o assunto. Jauss modifica e imprime em sua abordagem uma nova configuração para se pensar a teoria e a concepção da literatura ao estabelecer um diálogo com a hermenêutica e com o estruturalismo; Iser concentra suas pesquisas no aspecto individual da leitura, elucidando a importância do leitor/receptor para a construção de sentido do texto, porém afirma que esse leitor não é totalmente livre para interpretar a obra. Para Iser, todo texto possui brechas, lacunas que foram deixadas ali de maneira proposital pelo(a) autor(a) moderno e dentro das possibilidades colocadas por eles, o receptor consegue estabelecer um relação de sentido com a obra.

Na Teoria da Literatura, nesse período, começou a existir uma grande questão no que concerne à terminologia mais adequada, já que os termos pareciam se confundir: estética da recepção ou teoria da recepção, porém ambos podem ser considerados termos sinônimos. A Estética da Recepção colaborou e colabora teoricamente com a Literatura Comparada, a Crítica Literária e, acima de tudo, com a História da Literatura (SOUZA JÚNIOR, 1992), assim como investiga o modo como o texto literário é recebido pelos leitores e pelo contexto sócio-histórico. Os estudos e pesquisas De Hans Hobert Jauss e de Wolfgang Iser contribuíram significativamente para o desenvolvimento de outros centros de estudo acadêmicos, como o círculo linguístico da Universidade Carolina de Praga, que tinha como principais representantes os estruturalistas tchecos Jan Mukarovsky e seu discípulo Felix Vodicka. Eles amplificaram a teoria de Jauss, compreendendo a obra literária em relação dialógica com os fenômenos sociais (SOUZA, 2012).

Dentro desse contexto, a estética da recepção trouxe uma mudança de paradigma, pois para pensar na obra era necessário pensar em sua vitalidade; era necessário enxergá-la como organismo vivo e interdependente: precisava da forma, mas também precisava da estética e de interpretação/análise. Isso não significa que uma obra deva ser qualificada levando em consideração apenas os aspectos históricos ou até mesmo biográficos do(a) autor(a), no sentido de analisar o que o(a) levou a escrever a obra de um modo e não de outro; o objetivo, portanto, é verificar de que maneira a obra reverbera na posteridade e

por quê. A estética da recepção é a primeira corrente teórica que enfatiza a importância do diálogo com o texto, a importância da leitura para determinar a potência e o sentido da obra (NAKAGOME, 2014). Desse modo, faz-se necessário dialogar com a obra artística e refletir sobre seus efeitos. Para que essa estratégia fosse posta em prática, Jauss criou um método que consistia em três etapas. São elas:

[...] o horizonte progressivo (compreensão) da experiência estética, que reconstitui a apreensão do texto através da leitura; o horizonte retrospectivo da compreensão interpretativa (interpretação), com a função de esclarecer detalhes, elucidar conjecturas e procurar sentidos, e leitura reconstrutiva (aplicação), conhecimento histórico, que localiza o texto na época, as mudanças por que passou e que provocou e o modo como foi assimilado no decorrer do tempo. (JAUSS *apud* SILVA, 2014, p.4)

Na contemporaneidade existe uma preocupação em atingir um público: o autor escreve para um leitor que se situa em um tempo e em um espaço; essa preocupação ocorre como uma consequência dos estudos que se iniciaram nos anos 60. A obra não se encerra em si mesma: ela parte de uma fonte e nessa emulação ela reverbera e, possivelmente, se perpetua. Na recepção esses pontos são analisados, pois a investigação acerca de como o texto é acolhido e adaptado “[...] é muito mais que um processo semântico. É um processo de experimentação de uma configuração do imaginário projetado no texto. Na recepção, produz-se, no leitor, o objeto imaginário do texto [...]” (SOUZA JÚNIOR, p. 31). Sendo assim, a recepção se aproxima do modo como o leitor/receptor experimenta e vivencia o texto, mas não somente; percebe-se também o modo como o(a) autor(a) adapta e projeta sua obra para que ela ressoe dentro do contexto que ele(a) deseja. Além disso, na estética da recepção se compreende a importância da historicidade da obra artística e esse aspecto já era pensado por Jauss, posto que o Estruturalismo de 1960 já não considerava o conhecimento histórico como um fator importante para a análise de uma obra e tampouco os sujeitos que se relacionavam com ela; o Estruturalismo se concentrava, portanto, na análise da obra em si mesma, sem interpretações (JAUSS *apud* SILVA, 2014).

Considerando o método proposto por Jauss e todos os estudos e análises acerca da recepção desde então, é comum que seja feita a associação da recepção com a Antiguidade Clássica, dado que a recepção é norteada pela tradição clássica; sendo assim, ela é uma das formas de dialogar com esse período.

2.1 Recepção clássica

Na década de 1920, os debates acerca da tradição clássica⁹ eram intensos e já se refletia sobre a influência do universo grego e latino na modernidade; os estudos acerca da tradição clássica se voltavam para os impactos da cultura greco-romana na modernidade, no modo como as ideias reverberavam ao longo dos séculos e se perpetuavam. A teoria da recepção, desenvolvida e aprimorada por teóricos como Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Jan Mukarovsky, Felix Vodicka, atingiu também os estudos clássicos. As análises feitas por esses e outros teóricos, reforçavam a importância do leitor no processo de recepção de obras artísticas; desta forma, para pensar em obras de artes, foi necessário perceber as tendências que se mostravam e que se reproduziam ao longo dos séculos. Uma das principais tendências era o resgate de aspectos da cultura greco-romana nas mais diversas expressões artísticas, fossem elas o teatro, a literatura e obras de artes.

Os estudos sobre recepção clássica são muito recentes e ainda é difícil para os teóricos estabelecerem um consenso para pensar um conceito do termo. Norteados pela teoria da recepção e pela estética da recepção, Charles Martindale é considerado um dos principais teóricos da recepção clássica, porque foi com a sua obra intitulada *Redeeming the text* (2003) que se começa a pensar sobre a relação dos estudos clássicos com as teorias de recepção. O teórico analisou as conexões feitas nas obras da Antiguidade Clássica acerca dos conceitos de imitação e emulação, além de propor que as análises modernas e contemporâneas acerca dos textos clássicos geram novas interpretações sobre a Antiguidade Clássica. Percebe-se a influência das teorias de Jauss, já que se considerava a obra em um movimento dialético com o leitor/receptor, como também com o contexto em que estava inserida. Não existe possibilidade de analisar qualquer obra, em qualquer período, sem colocar nessa interpretação o olhar do nosso tempo, por isso “[...] na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira” (BAKOGIANNI, 2016, p. 115).

A cultura greco-romana é inserida, sobretudo, no período do Renascimento europeu; pode-se afirmar que se tem nesse período um vislumbre do que viria a ser a recepção clássica, posto que a Antiguidade Clássica e o mundo moderno dialogavam e

⁹ Tradição clássica aqui concebida como “[...] longo processo histórico, certamente não perceptível de maneira constante e uniforme, mas identificável através de sequências formais e intelectuais independentes de cronologias e apenas parcialmente submetidas às geografias[...].” (RAGAZZI, 2017, p.8-9)

encontravam pontos comuns. Pelo menos até o século XVIII, a tradição clássica foi a base para o pensamento ocidental, seja no plano filosófico, cultural, literário ou artístico. Segundo Ragazzi (2017),

[...] O clássico, portanto, passou por uma fase em que suas formas foram instituídas, depois do que foram iniciados jogos de emulação, renovação ou mesmo rejeição de seu legado. De todo modo, trata-se sempre de um diálogo que se estabelece com aquilo que é referência, de forma que a aceitação e a rejeição do clássico representam possibilidades dialéticas basilares para a civilização ocidental. (RAGAZZI, 2017, p. 10)

Martindale afirma que o termo recepção estabelece uma discrepância com o termo “tradição”, pois a etimologia da palavra “tradição, do latim *tradere*, “[...] suggests a – usually benign – handing down of material from the past to the present. “Reception”, by contrast, at least on the model of the Constance school, operates with a different temporality, involving the active participation of the readers”¹⁰ (2007, p. 298). Desta forma, a tradição é uma ferramenta importante para sugerir outras perspectivas acerca dos assuntos clássicos, já que ela será sempre citada quando se trata de recepção e o mesmo se dá de forma inversa, mas não deve ser considerada de forma rígida. Muitos termos dialogam com os estudos da “recepção clássica” – adaptação, transmissão, tradição, influência – mas todos eles ainda são insuficientes para determinar a constituição e sistematização da área. É comum, segundo Most, que “[...] os estudos de recepção, nos estudos clássicos e em outras áreas, tendem tradicionalmente a focar apenas sobre textos e autores principais e sobre as tradições interpretativa, artística e literária que surgiram em relação a eles[...].” (MOST, 2012, p. 39), todavia, mesmo quando se pensa na recepção clássica, é necessário levar em consideração o receptor e a sua comunicação com o passado clássico, essencialmente na contemporaneidade. Por isso, Gomes (1999) afirma que

A recepção é um lugar empírico para onde vão as mensagens que devem ser decodificadas; o receptor é a pessoa empírica que recebe uma mensagem (inscrita nas condições sociais e político-econômicas da produção capitalista). Mesmo quando se atribui ao receptor o status de produtor de sentido, mesmo aí, permanece a visão fragmentada do processo comunicativo. (GOMES, 1999, p.156)

A recepção clássica tem como referência a Grécia e Roma e se tem a tendência de analisar os aspectos textuais, voltados para a tradução e reescrita (BAKOGIANNI, 2016),

¹⁰ [...] sugere transmissão do material do passado para o presente. “Recepção”, por oposição, pelo menos segundo o modelo da Escola de Constance, opera com uma temporalidade diversa, envolvendo participação direta dos leitores. (tradução nossa)

todavia a introdução de Charles Martindale em seu livro *Classics and the Uses of Reception*, afirma que esse novo segmento vai além do texto e suas traduções, abrangendo:

[...] todo trabalho referente ao material pós-clássico e grande parte dele em outros departamentos de humanidades podem ser descritos sob diferentes rubricas: por exemplo, história da erudição, história do livro, estudos fílmicos e midiáticos, história da performance, estudos de tradução, crítica da estética da recepção, estudos pós-coloniais, latim medieval e novilatino e muito mais além disso... (MARTINDALE *apud* BAKOGIANNI, 2016, p.117).

Sendo assim, percebe-se que os estudos da recepção dialogam com os mais diversos segmentos e áreas, sejam eles literários, históricos ou semióticos. Teóricos como Martindale afirmam que existe uma preocupação dos estudiosos de recepção clássica em analisar os textos e materiais do período “pós-clássico”, porém teóricas como Ahuvia Kahane e Anastasia Bakogianni, afirmam que a recepção clássica já acontecia desde a Antiguidade. Essa teoria relaciona-se com a percepção de que, por exemplo, Eurípedes, ao escrever a tragédia *Medeia*, fez a recepção do mito da sacerdotisa estrangeira, que era anterior ao período clássico.

Ao pensar sobre tragédia, Kahane enfatiza a importância de uma análise que leve em consideração os diferentes aspectos que dialogam com a recepção, seja elas políticas, de gênero, étnicas e cronológicas. Além disso, é necessário pensar que ao citar a tragédia grega, é comum recorrer também à performance¹¹, visto que as peças eram encenadas com máscaras, músicas, apresentações dramáticas e com elementos ritualísticos nas Grandes Dionisíacas. A performance era uma das principais formas de recepção na Antiguidade Clássica, posto que as obras eram desenvolvidas pensando no público que as receberia, além de que o próprio público se via representado nas encenações.

Os teóricos ainda hoje encontram conflitos para estabelecer quais critérios e metodologias devem utilizar para caracterizar e conceituar a recepção dos clássicos, todavia, o que se tem certeza, é que ao estudar e resgatar os mitos e as obras da Antiguidade Clássica, “[...] nos tornamos parte do processo contínuo de sua recepção”

¹¹ Performance, segundo Fabião (2008) tem a potência de “[...] turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...” (FABIÃO, 2008, p.237).

(BAKOGIANNI, 2016, p. 121), estabelecendo conexões que nos ligam com a vasta e rica cultura do passado clássico.

CAPÍTULO III- A recepção de Medeia em Agostinho Olavo

3.1 Teatro Experimental Negro e a Tragédia Brasileira

O autor Agostinho Olavo, escreveu a peça *Além do rio* em 1957 em uma releitura ao mito de Medeia, que foi apresentado inicialmente na Antiguidade Clássica em Eurípedes; todavia, foi publicada apenas em 1961, no livro *Dramas para negros e prólogo para brancos - antologia do teatro brasileiro*. O dramaturgo foi o responsável pela criação da primeira Medeia brasileira, inserida no contexto histórico do período colonial no Brasil, no século XVII. A peça de Agostinho Olavo surgiu com a proposta do Teatro Experimental do Negro (TEN)¹², com o qual tinha ligação.

O TEN, criado em 1944 por Abdias Nascimento, foi fundamental para o surgimento da literatura, arte e educação que valorizassem a cultura e o povo afro brasileiro, inclusive, com uma proposta diferenciada de dramaturgia, com o foco no protagonismo negro e na ruptura com os ideais eurocêntricos.

Em 1966, Agostinho Olavo recebe a proposta de representar sua obra, no Festival Mundial das Artes Negras, no Senegal, convidado por Abdias do Nascimento, que escolhe essa peça teatral para representar o Brasil. Entretanto, a tragédia brasileira foi desconsiderada e menosprezada pelo governo brasileiro, assim como pelo patrocinador do evento, a UNESCO (um organismo intergovernamental), como uma obra que não era digna de patrocínio (NASCIMENTO, 2004), mesmo sendo coerente e afinada com o com os critérios exigidos pelo patrocinador (CARVALHO, 2015). A tragédia brasileira de Agostinho Olavo

[...] nos permite refletir sobre a proposta estética presente nessa dramaturgia de um Teatro Negro, através de uma inversão de valores no que diz respeito à temática, composição de personagens e linguagem, construindo ainda uma relação com o ritual, musicalidade e estrutura cíclica tão presente na cultura negra. (CARVALHO, 2015, p. 9)

A obra *Além do Rio* nunca foi encenada; com toda sua musicalidade - pois trazia elementos musicais do maracatu e do candomblé -, e com uma estética que valorizava e enaltecia a negritude, foi desconsiderada e depreciada pelos criadores do evento, que não tinham interesse em propagar uma imagem brasileira atrelada ao movimento de negritude.

¹² A partir desse ponto, vamos nos referir ao Teatro Experimental do Negro pela sua sigla TEN.

Além disso, *Além do rio* traz em si a urgência de libertação dos povos africanos escravizados no Brasil, mas também em toda a América. Sendo assim, o autor resgatou aspectos da tradição clássica que também se faziam presentes no teatro tradicional africano, principalmente a presença das cerimônias e rituais. Entretanto,

[...] enquanto na Grécia o drama ganha autonomia e distancia do aspecto religioso, na África esta religiosidade no drama permanece conectada ao elemento ritual. E na Diáspora, essa inspiração ritual também aparece nas mais diversas expressões negras brasileiras, sejam elas brincantes e/ou espetaculares. [...]. Essas e outras expressões da maneira como são reinventadas e reconfiguradas por conta das naturais fusões da nova situação geopolítica cumprem a função de não nos deixar esquecer. De fazer renascer em nós aquilo que foi expropriado: o pertencimento. [...] (LIMA, 2010, p. 251-252 *apud* CARVALHO, 2015, p. 21)

Um dos princípios da tragédia é o da verossimilhança, ou seja, refere-se à forma como a representação se relaciona com os fatos, com a vida pragmática dos indivíduos que a assistem. Dessa forma o espectador, através do horror e da piedade, consegue considerar o que é encenado como uma possibilidade. A solução encontrada na peça, com a morte dos filhos de Medeia, traz consigo um símbolo: é urgente romper as correntes que aprisionam e conectam ao colonizador, que nada tem a oferecer além do racismo, da traição e do abandono. A obra tem um caráter essencialmente político, acentuando que “[...] não há linguagem inocente, nem signo sem ideologia” (DUARTE, 2008, p.18) e foi acusada equivocadamente, juntamente com boa parte das obras criadas a partir do TEN, de utilizar o movimento de negritude para estabelecer um racismo reverso. Em realidade, ela era uma porta-voz de todas as agressões simbólicas, físicas e sexuais sofridas pelos povos de origem africana que chegaram ao Brasil através da diáspora; não encontrou as bases necessárias para essa discussão, posto que no período em que foi proposta a sua encenação, pairava no país o mito da democracia racial e a imagem política-estética que a peça trazia não agradava os interesses políticos do Brasil.

O mito de Medeia perpassa a Literatura Clássica e é recebido em diversos formatos nas mais variadas línguas; ao conceber o drama nas bases da tragédia, dos ritos afro-brasileiros e suas cantigas, o dramaturgo busca uma representação da identidade negra e uma ruptura com o etnocentrismo europeu; faz, portanto, uma recepção do mito de Medeia. É pensando na busca de um espaço aberto para se pensar o mito de Medeia nas suas matrizes clássicas (especificamente na de Eurípedes) e a sua recepção no teatro brasileiro no século XX, que esse trabalho se propõe a trabalhar com a ideia de renovação literária.

Em primeira instância, deve-se pensar sobre a tragédia enquanto representação dos mitos. Para Aristóteles, na *Poética*, a tragédia possui uma ação elevada, uma e completa (tem princípio, meio e fim), ornamentada, tem extensão ideal (não é tão longa como a poesia épica, por exemplo), dramática, com a finalidade de gerar horror e piedade, culminando em uma purificação (catarse).

O mito de Medeia, representado na Antiguidade Clássica em Eurípedes, é ressignificado em Agostinho Olavo (1957); Todavia, a experiência da tragédia no Brasil é completamente diferente da experiência grega clássica, além de que o teatro nacional não funcionava da mesma forma em que era proposta nas Grandes Dionisíacas¹³, pois esse era um evento cívico, que utilizava do teatro para comemorar e educar os cidadãos da pólis. É pertinente pensar acerca da função do teatro e da tragédia na Grécia Clássica, porque ela tinha o propósito de ensinar através do erro dos heróis, já que ao assistir “[...] ao raciocínio dos trágicos heróis, que os leva ao desastre, podemos aprender como melhor controlar nossas vidas [...]” (GOLDHILL, 2006, p.206). O interesse em silenciar a peça e o movimento do TEN não foi uma coincidência, pois tanto Abdias do Nascimento quanto Agostinho Olavo sabiam que essa tragédia brasileira reforçava a necessidade de retornar às origens, de romper com as ideologias racistas impregnadas naquele período de ditadura militar, e principalmente, de compreender o poder que existe em reencontrar sua identidade.

Na recepção desse mito, Agostinho Olavo traz a Medeia de Eurípedes completamente ressignificada: com o nome de “Medea”, a personagem central é uma sacerdotisa africana, que foi trazida ao Brasil nos tempos coloniais por Jasão, que lhe promete a mesma vida de riqueza e reconhecimentos, porém lhe pede a anulação total da sua cultura e religião, para que se cristianize e se adeque à nova vida. Cega pela paixão, ela aceita, porém Jasão decide casar-se com uma sinhá, sem o conhecimento de Medea, para ter uma vida mais amena. Medea, uma mulher negra e conhecedora da sua ancestralidade, vê no filicídio uma forma de romper completamente os laços com a cultura branca ocidental, devolvendo seus filhos para o Rio, para a mãe Oxum, em troca da liberdade. A peça é simbólica: compreende a urgência de quebrar as correntes

¹³ Dionisíacas: Festivais em honra a Dioniso. De acordo com Duarte (2005, p.36), “[...]. Os ritos dionisíacos, por meio da música e do vinho, levaram seus seguidores ao êxtase, de modo a, fora de si, comungarem com a divindade. Além disso, o deus era cultuado sob a forma de uma máscara[...] O mesmo efeito se observa na prática teatral, que é uma forma de se fazer outro”.

colocadas pelo mundo eurocêntrico e de retomar o valor da memória (aqui representada pelas águas do rio) como um caminho de volta à negritude.

3.2 A Medeia de Agostinho Olavo

III Lavadeira: Estúpida! Esqueceu-se de que os homens, por interesse ou razão, colocam-se sempre antes de tudo. (OLAVO, 1961, p. 207)

A proposta do TEN era trazer protagonismo para o povo negro nas peças e isso se evidencia em *Além do rio*, visto que os personagens negros assumem papéis principais; saem, portanto, da esfera do secundário, da malandragem e da obscenidade em que os autores(as) racistas e eurocêntricos os colocaram durante tantos séculos. Nessa peça, os personagens brancos e negros são construídos com a mesma profundidade e, inclusive, é possível afirmar que os focos maiores são os personagens negros, já que a própria Medeia é negra.

A tragédia brasileira é dividida em dois atos e tem como a protagonista Jinga, uma sacerdotisa africana que, seduzida por Jasão, um comerciante de escravos, mata seu pai e seu irmão e entrega seu povo para os colonizadores, que o escraviza. Enquanto seu povo sofre as torturas, as péssimas condições sanitárias dentro dos navios que traficavam e escravizavam os povos africanos, Jinga permanecia com o senhor branco, Jasão, desfrutando do bem-estar e da honra de estar ao lado do herói brasileiro. Sem perceber as discrepâncias presentes naquele contexto, cega pela paixão e pelo amor¹⁴ que é, essencialmente, a sua *hýbris*, não percebe que ela será a próxima a sofrer pelo homem a quem entregou tudo que podia: o destino de seu povo, de sua família e a sua própria vida.

A história se passa com Jinga já morando no Brasil, no último quartel do século XVII: o cenário é dividido entre a vila de São João, a ilha isolada onde Medeia vive com seus filhos, e a mata, onde os negros aquilombados se localizam, chamando por sua rainha e orixá. A ponte entre os cenários é feita pelo rio, lugar onde as lavadeiras, que são uma representação do coro, narram, desqualificam e zombam da estrangeira não apenas por conta da traição de Jasão, mas por ter sua origem em um solo tido “primitivo, inferior” e por conceberem como única possibilidade de civilidade o território cristão-europeu e

¹⁴ “[...] Com efeito, o amor é a mulher. E esta vive, na sua experiência feminina, uma contradição entre a atração e a sujeição, sempre por razões de amor para com seu marido. São os ingredientes do amor, repartidos entre dois polos, idealista e realista, da sua dinâmica existencial. Essa dinâmica de vida é, para ela tão querida como uma definição e tão inelutável como um castigo [...]” (RAMOS, 2012, p.75)

aqueles que descendem dele. Ao mesmo tempo em que fazem escárnio, elas temem o poder da sacerdotisa africana:

I LAVADEIRA
Cuidado! É mulher perigosa!
III LAVADEIRA
Negra suja! Feiticeira! ” (OLAVO, 1961, p. 202).

Agostinho Olavo, no primeiro ato da peça, já deixa evidente a proporção do racismo naquele período e dos motivos que levam as lavadeiras a temerem e desdenharem de Medea: ela é uma mulher negra, que não fora escravizada, casada com um homem branco, usufruindo de privilégios que nenhuma mulher negra e branca (sendo pobre) naquele período detinha, assim como pouquíssimas. É através do Coro das Lavadeiras que o público toma consciência do que está sendo tramado por Jasão, todavia, Medea só descobrirá o feito na metade da peça:

O coro trágico quase não participa da ação, limitando-se apenas a comentá-la e expressar compaixão ou outros sentimentos pelas personagens. Algumas vezes também destaca o sentido religioso da ação e a intercala com preces. Por outro lado, simboliza o grupo - cidade ou exército - cuja sorte está ligada às personagens (PIQUÉ, 1998, p. 214)

A Ama de Medea, que foi sua ama de leite, tem a função de mucama e conselheira, sendo conhecedora de todos os crimes cometidos por ela. A Ama tem duas funções fundamentais na peça de Agostinho Olavo: consciência e memória, sendo também uma representação da ancestralidade oracular. Em uma das cenas, a Ama aparece riscando a areia e começa a narrar o passado de Medeia. Em nenhum momento a mucama bonifica os atos de Jinga; está sempre rememorando o quanto fora domada por suas paixões e possuída pela cegueira do amor. A presença da Ama marca um aspecto fundamental das religiões de matrizes africanas, que é a importância do diálogo e do respeito com os anciãos, posto que é através da narrativa delas que a história, através de uma tradição oral, se perpetua.

Para permanecer com Jasão, ela se batiza na Igreja Católica e muda de nome, assumindo o novo que lhe foi atribuído em batismo: Medea. A personagem que já passava pelo processo de embranquecimento, com a alteração do nome, aparentemente o encerra: com a morte simbólica de Jinga e o nascimento de Medea, afasta-se de sua própria história:

[...] Lateja no mesmo ritmo o desejo de ocupar o lugar do outro (tão imposto ao negro que era estimulado aos ideais de branqueamento). Esse processo funciona como uma espécie de lavagem cerebral que omite os verdadeiros valores das culturas negras, bem como torna o negro órfão de sua herança e, conseqüentemente, necessitado de acolhimento da cultura branca, mãe adotiva

Agostinho Olavo ao tomar como referência e ponto de partida o mito grego, atrai os olhares para uma peça negra e para uma Medeia negra sem ter como pressuposto o filtro do olhar branco cristão. O destino de Jingga enquanto mulher, independentemente de ser rainha, guerreira e sacerdotisa em sua terra, seria também definido por homens: inicialmente por seu pai, logo após, por seu irmão, e por fim, por Jasão. A temática do destino amoroso de uma mulher era recorrente também no mundo pré-clássico e bíblico (RAMOS, 2012) e tomando como pressuposto que a tragédia de Agostinho de Olavo faz a recepção do mito, assim como faz uma adaptação¹⁵ enquanto aspecto próprio da recepção, percebe-se nela as referências do comportamento e dogma cristãos. Nesse cenário, percebe-se a forte influência da construção do herói da tragédia clássica na versão brasileira do mito, visto que Jasão, o herói trágico, não é um exemplo de homem a ser emulado, mas “[...] um personagem difícil, egocêntrico e perigoso, para quem a transcendência só pode ser obtida por meio do custo da transgressão” (GOLDHILL, 2007, p. 208). Além disso, fortalece ideias como às que eram colocadas pelos gregos, mas de forma inversa: para os gregos, o grande erro foi Jasão ter tido um relacionamento com uma estrangeira. Na tragédia brasileira, o grande erro de Jingga foi se relacionar com o opressor de seu povo e, conseqüentemente, seu próprio opressor.

Associando o mito grego com o contexto da diáspora africana, faz com que se “[...] atinja os olhares dos mais diversos espectadores antes de ser excluída pelo preconceito” (CARVALHO, 2015, p.15). Ambas são estrangeiras em terras xenófobas,

Entretanto, não eram, precisamente, Medeias as mulheres de Atenas. Eram oprimidas demais, submetidas à educação rígida que as levava a acreditar na própria inferioridade e em seu dever de submissão. Por isso, Eurípedes escolhe a bárbara Medeia, que mostra a natureza elementar da mulher, livre da moral grega. [...] (SANTOS; SILVA, 2007, p. 444)

Se ao matar seu pai e seu irmão, entregando seu povo à escravidão, Jingga marca a sua transição para a mítica Medeia, assassina e infanticida; é ao abandonar sua religiosidade e seu próprio nome, negando a si mesma, que ela assume a sua nova face.

¹⁵ A adaptação, segundo Hutcheon (2011), exige do adaptador a preocupação com a transferência da obra para outros contextos sociais, políticos e religiosos, pois “[...] uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto, um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio” (HUTCHEON, 2011, p.192).

Todavia, sua potência religiosa, enquanto orixá e rainha, é sempre lembrada com os sons dos batuques dos quilombos que vem da mata lembrar quem ela é. Esse é um dos aspectos que a diferencia da Medeia euripideana: mesmo que tente negar várias vezes ao longo da peça, ela sabe que não é inferior e que não nasceu para a submissão; a Medeia grega é uma princesa, já a Medeia brasileira assume ser uma rainha:

AMA

Para elas vosmicê não passa de uma escrava fugida.
São brancas, não esqueça.

MEDEA

Que me importa! Sou rainha. Elas sim, são escravas que vivem sempre lavando tudo que os brancos sujarem. Tem inveja de mim. Sou a mulher do guerreiro mais valente de cem milhas em redor da vila de S. João. Têm inveja, porque Jasão trouxe Medeia e Medeia vive só para Jasão. (OLAVO, 1961, p. 206)

A Medeia de Agostinho Olavo é, assim como a grega, uma estrangeira. É uma sacerdotisa africana, que se encontra no terreno submisso da doutrina cristã, mas ela não o é. Em uma imagem lentamente construída na tragédia de destruição do discurso do embranquecimento, a protagonista, consciente do que significa ser mulher em uma sociedade patriarcal e escravocrata, descobre o que a conecta com o mundo dos brancos: além de Jasão, seus próprios filhos:

MEDEA

São meus filhos sim, são meus filhos; são dois punhais afiados para cortar as cordas que me prendem a minha raça. Deste corpo preto e duro, como o chão de minha terra, saíram dois leõezinhos dourados e me ligaram a outra gente. São a luz da minha sombra, os meus filhos de Jasão. E quando os tenho nos braços, quando a tarde já começa a desmaiar, sinto-me branca como a espuma do mar (OLAVO, 1961, p. 208)

Ao descobrir a traição de Jasão, ela é lançada no abismo, obrigada a decidir qual universo ela deve agora habitar: aquele que ela decidiu ignorar para se adaptar à nova vida no Brasil ou o universo da submissão ao homem branco. Tanto o marido quanto os filhos são símbolos da tentativa de embranquecimento de Jinga. Como se viver fosse uma ferida incurável, Medeia percebe que todo e qualquer elo com o universo branco deve ser cortado e resta apenas um: seus filhos. É, então, no infanticídio que o cordão criado com Jasão é cortado. A morte dos filhos liberta a mãe:

[...] A relação entre a mãe que dá vida ao filho por amor (Maria e Jesus – temática impressa na comédia pastoril) e da mãe que tira a vida dos filhos por amor (Medeia e os filhos) se desdobra numa relação entre as águas que se derramam do ventre feminino para que o filho de Maria nasça e as águas que

acolhem como um novo ventre os filhos de Medea. (CARVALHO, 2015, p. 23)

O mito de Medeia a conecta com as águas, seja através do mar como elemento da mudança em suas viagens com Jasão, seja por seus assassinios. Ao que parece, o primeiro assassinato dela através das águas foi com seu irmão Faetonte/Apsirtos. Sobre isso, Rinne (2017) afirma que

[...] de acordo com algumas tradições, Apsirtos era ainda uma criança que Medeia levou na fuga e que ela esquartejou, atirando no rio Fásis os pedaços do seu cadáver, que foram arrastados pela correnteza. O nome Apsirtos significa “levado pelas águas. (RINNE, 2017, p. 29)

Agostinho Olavo recobra essa memória e/ou essa versão do mito quando Jinga joga seus filhos no rio. Ídia, uma das ancestrais de Medeia, é uma oceânide (ROBLES, 2019), o que possivelmente explique a referência utilizada por Agostinho Olavo: Medeia entrega seus filhos à morte, mas diferentemente da Medeia grega que os mata com um punhal, ela os joga no rio, de volta para a mãe Oxum. A Medeia de Sêneca evoca, para a execução de seus feitiços, os poderes da hidra e do rio, as águas do Estige. O rio, como elemento que contém poderes sagrados já estava marcado na Antiguidade Clássica. É possível supor, inclusive, que a Medeia brasileira não mata seus filhos: Jinga os lança ao rio; tem-se o rio como símbolo de Oxum e o mar como representação de Iemanjá, a grande mãe. O rio irá desaguar no mar. É possível assumir que ela os entrega, devolve-os à sua orixá-mãe, para que ela cuide deles, longe do povo que os transformaria em símbolos de desonra e desgraça e os mataria, de uma forma ou de outra.

O recurso utilizado por Olavo, é semelhante ao recurso utilizado por Eurípedes, já que não existe punição para Jinga, nem para Medeia, não a nível divino. Na tragédia brasileira, não existe piedade para Jasão, homem branco e cristão; nem mesmo a misericórdia da sua religião é capaz de salvá-lo da ruína em que se encontrará. Ele permanece como a figura do herói, mas não é privilegiado com a honra, pois ela só cabe ao herói glorioso que é “[...] favorecido pela misericórdia divina, pois seus atos o tornam digno diante dos olhos de Deus; é o herói modelo do cristianismo humanista[...].” (CARMO, 2014, p.167).

Poderia se considerar que o Jasão brasileiro não faz as mesmas promessas a nível espiritual com Jinga, como o fez o Jasão grego; porém, essa assertiva não é completamente correta. Jinga se batiza na Igreja Católica por imposição de Jasão; ele a faz compactuar com seus dogmas, que, aparentemente para ele, são sagrados. Sendo assim, a sacralidade dos votos (talvez não a nível matrimonial, já que não fica explícito

na obra se eles se casam a maneira cristã, mas a nível de compromisso espiritual) também se apresenta nessa recepção. A cena final das duas tragédias marca a imprevisibilidade divina e a vulnerabilidade da existência humana e, aqui, a imprevisibilidade divina colocada em dois planos: tanto advinda do Deus cristão, como dos Orixás.

MEDEA

As sombras já me rodeiam, calaram-se as vozes da mata, só me resta a solidão. Vozes, ó vozes, da raça, ó minhas vozes, onde estão? Não ousou cruzar o rio e tenho medo da ilha, de seu silêncio tão grande. Ó vozes da minha raça, ó minhas vozes, onde estão? Por que se calam agora? A negra largou o branco. Medea cospe este nome e Jinga volta a sua raça, para de novo reinar.

(Lentamente começam os atabaques, os tantãs e os agogôs a tocar um ponto de macumba. A floresta vai se iluminando de archotes. Vultos se recortam entre as árvores. São os negros fugidos, seminus, que numa macumba sangrenta festejam a volta de Medea à raça) (OLAVO, 1961, p.231).

Nessa tragédia, diferentemente da tragédia de Eurípedes, Medea morre, mas sua morte é simbólica e, em seu lugar, retorna Jinga, agora purificada do jugo eurocêntrico. Eurípedes recorre ao *deus ex machina*¹⁷ para encerrar sua peça: no momento em que Medeia seria punida por seus assassinatos, o seu avô, o deus Hélio, surge e a salva, elevando-a. Agostinho Olavo, por sua vez, devolve Medeia ao seu povo.

¹⁷ Do latim: um deus por meio de uma máquina. Artifício cênico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Autores como Brandão (2002) e Cunha (2013) sugerem que Medeia representa o descontrole emocional atingido em seu ápice pelo furor da paixão e do abandono. Todavia, as atitudes dela não podem ser classificadas ou resumidas a um descontrole emocional; ao que parece, acontece justamente o oposto. Não se trata de um drama feminino, muito menos de ciúmes. O centro dessa tragédia é a *timé*, a honra, posto que Medeia, assim como Jíngá, é uma heroína, uma mulher que não aceita o futuro desonroso imposto por Jasão. O ápice da narrativa só é atingido por causa de sua astúcia e paciência para executar o plano no momento mais adequado:

Assim sendo, a paixão desmedida, capaz de estimular vingança após uma traição, não pode ser considerada, para os antigos, um motivo razoável para a destruição de um reino. O descontrole emocional envolvido na vingança contra a pessoa amada, justamente por identificar-se como elemento feminino, recebe o rótulo da ‘futilidade’ geralmente atribuído ao feminino. (BOURDIEU, 2011, p.117)

Homero parece discordar disso, visto que uma das obras atribuídas a ele, *Ilíada*, narra justamente a guerra provocada por homens em uma vingança motivada pela paixão e pela objetificação de uma mulher, Helena. Diversos exemplos poderiam ser citados no contexto clássico para evidenciar o descontrole emocional masculino que, de uma forma ou outra, desencadearam guerras e destruição. Seja Jasão, Agamêmnon, Medeia ou Clitemnestra, o que se sabe é que a paixão, a vingança e a desmedida levam à queda e ao infortúnio.

Na tragédia brasileira, Jíngá vai ser chamada por Jasão de hiena, uma fera africana, e em Eurípedes, Medeia é associada à uma leoa. A imagem do animal atribuída à figura feminina não é desprezível: vê-se o instinto, o indomável, que fora desperto nessa mulher por conta das ações masculinas. A tentativa é de tornar suas ações irracionais, já que, sendo ela comparada a um animal, assim também serão suas ações, instintivas e selvagens. Jasão, símbolo da cultura patriarcal e da castração do feminino sombrio, transforma a vida de Medeia em uma grande chaga; como se viver fosse uma ferida incurável, seja pela desonra causada pelo herói, seja pelo abandono de si mesma e dos seus, Jíngá decide ousar olhar para o seu lado mais sombrio e nele encontra poder. Sua força é sua magia e sua inteligência; ela recusa se anular novamente. Não se sujeitará mais às falácias do “tipicamente feminino”, rejeita as fraquezas impostas pelo domínio

masculino. Seu poder é sua emoção e esta é sua liberdade:

Que a mulher, suave e pacífica, também disponha do amedrontador potencial de agressão e violência foi e ainda é totalmente inadmissível numa cultura dominada pela consciência masculina. Por isso a ira manifestada publicamente pelas mulheres, ou também, sua vontade agressiva de se impor, sempre foram rejeitadas como “monstruosas”, “desnaturadas” e “impróprias da mulher”. (RINNE, 2017, p. 102)

Pode-se considerar, ao final desse trabalho, que a figura e o mito de Medeia são representações do que se espera do amor feminino: ela enxerga apenas Jasão e todas as suas ações e sacrifícios são para salvá-lo. Esse ideal de amor que, se necessário for, mata “os inimigos” para proteger o amado não é ainda sacralizado pela cultura patriarcal cristã? É o amor que será coroado com a durabilidade e a permanência do parceiro, que nem sempre será leal e fiel, caso haja a anulação e a negação feminina, caso a mulher se sacrifique e sacrifique todos ao seu redor, assim como todas as relações e conexões com seu passado.

É possível que o Jasão brasileiro, assim como o grego, esperasse mais um sacrifício de Medea ao vê-lo partir com outra mulher; o herói esperava mais uma anulação, como seria próprio de uma mulher, como se afirma na tragédia de Eurípedes. O que ele encontra, porém, é uma mulher que sai do nível da submissão e parte ao encontro da sua forma mais potente, a rainha-orixá. Provavelmente, tem-se em Jinga uma versão de Medeia muito menos vingativa e assassina e muito mais preocupada com o reencontro com sua própria identidade e ancestralidade; todas as suas ações, como é próprio da tragédia, levam-na ao encontro com seu próprio destino. Agostinho Olavo, com sua obra *Além do Rio* evidencia a importância de voltarmos às nossas origens e antepassados, pagando o preço necessário para a nossa libertação.

REFERÊNCIAS

APOLLONIUS RHODIUS. **Argonautica**. Translated by R. C. Seaton. Cambridge: Loeb Classical, 2003.

ARISTÓTELES. **Poética e Tópicos I, II, III e IV**. Tradução Marcos Ribeiro de Lima. São Paulo: Hunter Books, 2013.

_____. **Poética**. Tradução, notas e comentário de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

BAKOIANNI, A. **O que há de tão clássico na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras**. Codex, Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114- 131.

BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução Sérgio Milliet. 3. ed. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANDÃO, J. de S. **Teatro grego: tragédia e comédia**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

CARMO, M. S. M. do. Fedra, de Jean Racine: moral do século XVII e a criação literária. In: **Letras**. v. 24, n. 49. UFMG: Santa Maria, 2014

CARVALHO, A. A. da S. **Além do rio - uma Medea na dramaturgia do teatro negro no Brasil**. Urdimento, v.1., n. 24, 2015, p. 6-27.

CUNHA, H. de A. da. Mulher e Magia em Medeia. In: **SOLETRAS - Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ**, n. 25, jan-jun. 2013. p. 160-176.

DETIENNE, M. **A invenção da mitologia**. trad. André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, D.F.: UnB, 1998.

DUARTE, A. da S. A gênese do teatro. In: **Revista Entrelivros: Grécia em Cena**. Ed. Dueto, n. 1, 2005.

DUARTE, E. de A. Literatura afro-brasilira: um conceito em construção. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 31. Brasília, 2008, p. 11-23.

EURÍPEDES. **Medeia**: de Eurípedes. dir. e coord. geral Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. trad. Trupersa (Trupe de tradução de teatro antigo). São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução e Organização de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. Coleção Kouros.

FABIÃO, E. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Revista Sala Preta**, n.8, São Paulo, ECA-USP, 2008. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>>. Acesso em 25 maio 2021.

FERREIRA, T. Estudos culturais, recepção e teatro: uma articulação possível? In: **Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 3, ano 3, n. 4. Fênix UFGRS: 2006.

GRIMAL, P.; KERSHAW, S. P. **A concise dictionary of classical mythology**. Oxford, England: Blackwell, 1990.

GOLDHILL, S. **Amor, sexo e tragédia**: como os gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

GOMES, I. **Estudos de recepção e a herança da teoria hipodérmica**. In: AAVV. Coletânea Mídias e Recepção (comunicações apresentadas ao GT Mídia e Recepção na VIII Reunião da Compós). São Leopoldo, Rio Grande do Sul: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 1999, p. 147-158.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. 3a edição. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUTCHEON, I. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cequinel. 2 ed. Florianópolis: UFSC, 2011.

KAHANE, A. Methodological Approches to Greek Tragedy. In: ROISMAN, H. (ed.) **The Encyclopedia of Greek Tragedy**. Oxford and Malden, MA: Wiley- Blockwell, 2014, p. 839-49.

KURTZ, D. An Introduction to the Reception of Classical Art. In: KURTZ, D. (ed), **Reception of Classical Art: An Introduction**, Studies in Classical Archaeology III. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 31-45.

LEITE, I. F. S. **Criação, hýbris e transgressão na mitologia heroica**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009: 14 p.

MARTINDALE, C. Reception. In: KALLENBORG, CRAIG. (Org.). **A Companion to the Classical Tradition**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007, p. 297-309.

_____. "Introduction: Thinking Through Reception", In: MARTINDALE, C. and THOMAS, R. F. (eds.). **Classics and the Uses of Reception**, 2006, pp. 1-13

MOST, G. W. Recepção Bifocal: Hécuba vs As Troianas. In: **Philia&Filia**. Literatura e Cultura da Antiguidade e sua Recepção em Épocas Posteriores. vol. 3, nº2, jul./dez. Porto Alegre: 2012.

NAKAGOME, Patrícia Trindade. Da estética da recepção à recepção estética. In: **REEL-Revista eletrônica de Estudos Literários**, s.3, ano 10, n. 14. Vitória: 2014.

OLAVO, Agostinho. Além do rio. In: NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**: antologia do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: TEM, 1961.

OLIVEIRA, F. R. **Medeia de Eurípedes**. São Paulo: Odysseus Editora: 2006.

PIQUÉ, J. F. **A tragédia grega e seu contexto**. Letras. Curitiba: Editora da UFPR, no. 49, 1998, p.201-219.

RAMOS, J. A. M. Roteiros bíblicos de Fedra. In: **Hipólito e Fedra nos caminhos de um mito**. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. 1 ed. 2012. p. 65-76.

RAGAZZI, A. Revista Figura: sobre a constituição, recepção e atualidade da tradição clássica. In: **Concinnitas**. ano 18, vol. 1, n. 30. Rio Janeiro: UERJ, 2017.

RINNE, O. **Medeia**: a redenção do feminino sombrio como símbolo de dignidade e sabedoria. Tradução de Margit Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 2017. Coleção biblioteca psicologia e mito.

ROBLES, M. **Mulheres, mitos e deusas**. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. 3 ed. São Paulo: Aleph, 2019. p. 117-129.

SANTOS, G. G. dos; SILVA, M. C. Medeias: A caracterização da personagem feminina nas tragédias de Eurípedes e Sêneca. In: CELLI- Colóquio de Estudos Linguísticos e Literários. 3, 2007. **Anais**. Maringá, 2009, p. 440-447.

SOUSA, A. A. A. de. A metamorfose de Medeia na Argonáutica de Apolónio de Rodas. In: **Aletheia**. n. 1, v. 23. Universidade de Lisboa: 2013. p. 73-83.

SOUZA, J. C. de. A estética da recepção: o leitor na economia da obra e da história. **Revista Criação & Crítica**, n.9, p. 52-60, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoocritica>> . Acesso em: 17 maio 2021.

SOUZA JÚNIOR, J. L. F. de. Recepção Literária: um dos espelhos da modernidade. In:

Literatura e Modernidade. n. 3. Rio Grande do Sul: UFSM, 1992, p. 26-32.

VERNANT, J-P. **Mito e Sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello.
Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.