

A MEMÓRIA MÍTICA COMO MEDIAÇÃO SIMBÓLICA EM *MATA TEU PAI*, DE GRACE PASSÔ

Etiene Duarte¹

DOI: <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2023.v16.41083>

RESUMO: O presente artigo intenciona localizar em *Mata Teu Pai*, de Grace Passô (2017), como a memória mítica pode mediar simbolicamente a narrativa no texto dramaturgico, tomando como base de análise a obra *Medeia*, de Eurípides, que foi encenada no séc. 431 a.C. Para realizar a comparação entre os dois textos, foi percorrido a respeito da representação do coro, da água e do tribunal dos homens em ambas as obras. Assim, intenta-se localizar, no texto de Passô (2017), como esses símbolos analisados podem evocar a memória mítica, a considerado, neste artigo, como a mediadora da intriga.

Palavras-chave: Eurípides; Gênero trágico; Grace Passô; *Medeia*; Memória mítica.

RIASSUNTO: Questo articolo intende individuare, nel testo *Mata Teu Pai*, di Grace Passô (2017), come la memoria mitica possa mediare simbolicamente la narrazione nel testo drammaturgico, basato sull'opera *Medea*, di Eurípides (2013), messa in scena nel sec. 431 a.C. Per fare il confronto tra i due testi si è discussa la rappresentazione del coro, dell'acqua e della corte degli uomini in entrambe le opere. Si intende dunque individuare nel testo di Passô (2017) come questi simboli analizzati evocano la memoria mitica, considerata, in questo articolo, come mediatrice dell'intrigo.

Parole-chiavi: Euripide; Grace Passô; *Medea*; Memoria mítica; Tragedia greca.

*Que há no vasto clamor da maré cheia,
Que nunca nenhum bem me satisfez.
E é porque as tuas ondas desfeitas pela areia
Mais fortes se levantam outra vez,
Que após cada queda caminho para a vida,
Por uma nova ilusão entontecida.
Sophia de Mello Bryner, Mar.*

Introdução

Na tentativa de analisar e compreender a estruturação de uma possível memória mítica articulada no texto de Grace Passô (2017), será realizada neste artigo uma investigação voltada à literatura comparada. Nesse sentido, o veículo que permitirá a comparação entre os dois textos analisados posteriormente será a memória mítica, que por meio da consciência da linguagem se expressará nos recursos simbólicos que serão explorados no presente artigo. Dessa maneira, ao

¹ Mestranda em Estudos Literários, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), vinculada à bolsa da CAPES. E-mail: etienepirate@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2503-4381>.

comparar as duas Medeias, a euripidiana, do século V a.C, e a outra, uma Medeia brasileira, do ano de 2017, intenta-se compor a ideia de uma memória mítica advinda do helenismo no texto contemporâneo de Grace Passô (2017), priorizando para a análise a representação do coro, da água e do tribunal dos homens, elementos esses que se destacam quando se compara a *Medeia* euripidiana com a adaptação contemporânea *Mata teu pai*.

A princípio, para compreender como a memória mítica será utilizada no texto de Passô (2017), julgam-se necessárias algumas considerações acerca da significação da trama, incluindo o conceito de mito no contexto aristotélico e como constituinte do gênero trágico. Segundo o estagirita, na *Poética* (1450a 30-31), o mito é a imitação das ações, compreendendo por “mito” a composição dos atos, por “carácter” as qualidades do personagem e por “pensamento” tudo o que dizem os personagens para mostrarem os motivos das manifestações de suas decisões. Assim, o mito, na concepção de Aristóteles, compõe uma das seis partes da tragédia, sendo elas: mito, carácter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Além disso, na percepção do filósofo, o mito também era considerado o objeto de imitação para os tragediógrafos, que utilizavam as histórias antepassadas a eles e a realidade contemporânea aos seus escritos como enredo do gênero trágico.

No que tange à tragédia, ela pode ser considerada um espetáculo ecumênico e, também, um ato de julgamento ou, talvez, a exibição de um tribunal da humanidade². O gênero trágico, em sua composição, comporta sua origem no século V a.C. As raízes da tragédia abrangem significações religiosas, éticas e morais, bem como manifestam envolvimento cívico por parte dos cidadãos da Atenas Clássica e, não obstante, possuem um cunho estético originado de formas líricas como o ditirambo³, sendo, tal como a comédia, a ampliação de um rito. De acordo com Romilly (2008, p. 13-14), a tragédia possui uma origem religiosa. Tal origem, que é o culto ao deus Dioniso, se mostra evidente nas representações da Atenas clássica. Assim, as tragédias só eram encenadas nas festas dedicadas a ele.

Vale acrescentar que a composição do texto trágico acontecia em um contexto religioso, sendo as apresentações acompanhadas de procissões e sacrifícios. Nesse sentido, frequentar teatro para os gregos possuía um significado completamente distinto em relação aos dias atuais, o que reflete, diretamente, na composição e no objetivo da tragédia. Na atualidade, pode-se escolher o dia e qual espetáculo assistir, além dele se repetir no decorrer dos anos de acordo com as temporadas. Em contraponto, como aduz Romilly (2008, p. 14), havia apenas duas festas anuais nas quais se encenavam tragédias. Cada uma delas contava com um concurso, que durava três dias e a cada dia algum tragediógrafo escolhido apresentava três tragédias. Ademais, o

² Aqui tem-se em mente o verbete “Processo (Tribunal)”, de David Lescot (2012, p. 150), no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, a saber: “Entre teatro e tribunal vigora uma relação de homologia fundada num parentesco estrutural. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, lembraram que, desde a origem, as instituições trágica e jurídica eram solidárias. A tragédia, dessa forma, extrai do direito seu vocabulário técnico. Ambos aparecem como o lugar de uma incerteza, de um conflito, pois questões morais ou políticas não se resolvem a golpes de leis absolutas, nem no teatro, nem por ocasião da sessão do tribunal. Como sugere essa afinidade original, podemos então conceber o palco, a exemplo do tribunal, como lugar do debate e do confronto de interesses, ideias, teses antagônicas, segundo as regras de um protocolo rigorosamente estabelecido e mediante o uso de uma fala reportada à sua função agonística.”

³ “Canto em louvor a Dioniso” (Romilly, 2008, p. 14).

espetáculo trágico adquiriu características de uma manifestação nacional. Portanto, os tragediógrafos se dirigiam sempre a um grande público, que estava reunido em uma ocasião solene.

Quanto ao mito,⁴ utilizado para compor o texto trágico, era conhecido previamente pelos espectadores. O tragediógrafo, então, reelaborava a tradição e se comprometia com a sensibilidade contemporânea a ele, fazendo com que o *leitmotiv* do gênero fosse sempre uma tensão entre dois polos: o divino e o humano, a cidade antiga lendária e a atual polis, por exemplo. Entretanto, sob outro viés, a tragédia também pode ser vista de forma política, para além da sua dimensão sagrada. A exemplo disso, o tragediógrafo Ésquilo na Antiguidade propõe as Erínias⁵, que aparecem no final de *Coéforas* (também na tragédia *Eumênides*) para perseguir Orestes, após o personagem ter matado a própria mãe, Clitemnestra, para se vingar do assassinato do pai, Agamêmnon. Em *Eumênides*, Orestes será julgado pela deusa Atenas sob a acusação das Erínias. Já na modernidade, Vidal-Naquet concebe a relação do teatro com a política em *Mito e tragédia na Grécia antiga*, se engajando no teatro político a modo de tribunal, “É este de fato objeto do exercício brechtiano: “Imitando suas ações, ele permite julgá-las”, escreve ele a respeito da testemunha e dos protagonistas da cena de rua.” (Lescot *apud* Sarrazac, 2012, p. 151). É dessa forma que também se pode abordar o drama *Mata teu pai*, como, de algum modo, retomando o gênero trágico. Em outros termos, como julgamento público, a tragédia ainda se mantém.

1. Do drama antigo

A obra *Medeia*⁶, de Eurípides (2013), foi encenada após as invasões do Império Persa, em Atenas, no contexto da guerra do Peloponeso, a qual foi a sinalizadora dos primeiros sintomas de crise da cidade-estado. Com Ioanna Karamanou (“Otherness and Exile: Euripides’ Production of 431 BC”) pode-se mesmo afirmar que Medeia profeticamente materializa uma crise perene:

A alteridade multifacetada de Medeia emerge de uma combinação de fatores. O primeiro (...) é a noção de exílio. A temática da condição de exilada de

⁴ Sobre a representação do mito na tragédia, Souza (2008), em seu terceiro capítulo “A essência da tragédia”, afirma: “A acção que a tragédia imita, evidentemente que não é a fábula trágica, mas, sim, o mito tradicional. A fábula trágica - a tragédia, em suma - resulta da actividade poética exercida sobre o mito tradicional, e é este resultado, verdadeiramente, a imitação. Mas, imitação de quê? Agora podemos responder: da Natureza. Na poesia e através da poesia, a história imita a natureza. De certo modo, a tragédia seria “história natural”.” (Souza, 2008, p. 89) Vale ressaltar que neste artigo as traduções de Aristóteles trazidas serão sempre de Eudoro de Souza.

⁵ As Erínias são divindades femininas e vingativas que representam Díke, a deusa da justiça. Esses seres são responsáveis também por punirem quem mata seus parentes consanguíneos. São elas: Tisífone, Megera e Aleto.

⁶ Investigando as origens do mitema da princesa da Cólquida, pode-se inferir que o mito foi contado em diversos textos gregos, dos quais chegaram especificamente dois que se centraram na figura de Medeia: a tragédia *Medeia*, de Eurípides, por isso ela será utilizada aqui, e o poema *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes. “Vestígios de alusões ao antigo mitema [...] podem ser encontrados em outros autores, como Hesíodo, Mimnermo, Píndaro, Íbico, Simônides, Heródoto, Apolodoro, Plutarco e Diodoro. Por outro lado, os latinos como Ovídio, Higino e Séneca são já sucedâneos que se baseiam no reaproveitamento do tema, em termos de enredo mitológico.” (Rodrigues, 2008, p. 31)

Medeia é apresentada desde o início no prólogo da Aia (v. 12) e permeia a primeira parte da peça contribuindo até ao seu plano de vingança (v. 255, 273, 280–81, 359–61, 502–3, 512–15, 604, 704, 706, 711–13). No segundo *stasimon* o coro se refere à angústia e ao isolamento da deportação e chega a afirmar que a própria morte é preferível às calamidades do exílio: (v. 645-53). O total isolamento de Medeia emerge de sua própria descrição de si mesma como solitária (v.255; ver também v.604) e desprovida de terra natal, o que é enfatizado por uma poderosa justaposição de palavras: (v. 512-13). Medeia é uma estrangeira e, como tal, ela deve tornar-se agradável à cidade (v. 222-24), agindo com a cautela esperada dos estrangeiros, que precisam de refúgio protetor (v. 386-90). Ao mesmo tempo, a inferioridade social de Medeia surge de seu abandono por Jasão, para quem o casamento com uma mulher bárbara não fornece *status* suficiente (591-92). A alteridade de Medeia é ainda mais reforçada por seu gênero. A famosa passagem de seu monólogo, na qual ela afirma que de todas as criaturas vivas as mulheres são as mais abjetas (v. 230-51), Medeia destaca o estado superlativo de sua miséria e alude à estrutura social injusta e aos imperativos sociais subjacentes à situação feminina. Nesse discurso, Medeia parte da sua própria situação imediata e passa a se identificar tanto com o simpático coro feminino quanto, em escala maior, com todo o sexo feminino⁷ (Karamanou, 2014, p. 37).

Para Maria Fernanda Garbero (2018, p. 120), ler a obra euripídica é se direcionar ao questionamento do que o Ocidente construiu sobre lugares que demarcam territorialmente os seus limites, pois a Cólquida, terra originária da personagem, é um território fora do mundo helênico. Medeia, portanto, irá personificar o que, através de Garbero (2018, p.120), se vai chamar de arquivo mítico-trágico para simbolizar, esteticamente, o medo que Atenas tinha do estrangeiro. Afinal, no fim do século V, o medo do bárbaro (e do feminino “empoderado”) criou força retórica e se institucionalizou como parte da cultura cívica grega. As diversas adaptações modernas e contemporâneas de Medeia⁸ irão ter como uma das pautas a alteridade, as fronteiras e o Outro.

⁷ “Medea’s multifaceted otherness emerges from a combination of features. The first element (...) is the notion of exile. The theme of Medea’s exiled status is displayed right from the outset in the Nurse’s prologue (v. 12) and permeates the first part of the play until the implementation of her revenge-plan (v. 255, 273, 280–81, 359–61, 502–3, 512–15, 604, 704, 706, 711–13). In the second *stasimon* the Chorus refers to the anguish and isolation which exile incurs, and goes as far as asserting that death itself is preferable to the calamities of exile: v. 645–53. Medea’s utter isolation emerges from her own description of herself as deserted (255; see also 604) and bereft of her homeland, and is underscored through a powerful juxtaposition of words: v. 512–13. Medea is a foreigner and as such she should make herself agreeable to the city (222–24) by acting with the caution expected of foreigners, who are in need of protective refuge (386–90). At the same time, Medea’s social inferiority arises from her abandonment by Jason, for whom marriage to a barbarian woman does not provide sufficient status (591–92). Medea’s otherness is further enhanced by her gender. The famous passage from her monologue, in which she asserts that of all living creatures women are the most abject (230–51), highlights the superlative state of their wretchedness and alludes to the unfair social structure and the social imperatives which underlie the female predicament. In this speech Medea starts from the immediate situation of her own plight and moves on to identify herself both with the sympathetic female Chorus, and on a larger scale with the whole female sex.”

⁸ Em *Mata teu Pai*, a questão da alteridade, pungente nos dias de hoje na América Latina, será bastante evidente. Outras obras que abordarão a temática são: *Mina Jeje*, do Rudnei Borges (2018), *La Frontera*, de David Cureses (1964), *Medeia do Olimar*, da Mariana Percovich (2009), entre outras várias obras.

2. Do drama contemporâneo

Dito sobre o mito (no passado grego e no presente) e a sua relação poética/contextual com a tragédia, é necessário contextualizar *Mata Teu Pai*, para, assim, compreender a relação dessa dramaturgia com a memória mítica. A autora Grace Passô⁹ vai dialogar com o ano de 2016, no qual ocorreu o *impeachment* de Dilma Rousseff, que foi a única mulher que exerceu o cargo de presidência do Brasil. Outro acontecimento contextual marcante no texto foi o enchimento do reservatório da Usina Hidrelétrica (UHE), de Belo Monte, no início de 2016¹⁰. Mediante esse contexto, *Mata teu Pai* foi construída a partir de um cenário político recente, no qual o movimento feminista e questões sociais como identidade, classe e racismo são latentes nas obras¹¹ da autora Grace Passô.

Já a estrutura do texto dramático escolhida pela escritora, o monólogo, é mais intimista e suplementa o diálogo interpessoal. De acordo com Sarrazac (2012, p. 73), o monólogo reconstrói o diálogo sobre a base do verdadeiro dialogismo, bem como dá autonomia para a voz de cada indivíduo, operando a confrontação dialógica de vozes singulares de uma determinada época. Dessa forma, como bem coloca os teóricos Hausbei e Heulot (2012, p.119), a estrutura do monólogo se transforma menos em uma ferramenta de comunicação e mais em um suporte para reconstruir uma identidade minada.

Nessa peça, para além das interlocutoras estrangeiras de Medeia, a voz que narra corresponde às várias vozes do coletivo que historicamente essa obra se insere. Portanto, como notam Hausbei e Heulot (2012), quando a estrutura do monólogo se torna o conjunto de um texto que foi projetado para o público, o diálogo vai extrapolar o espaço da cena onde o intercâmbio não será mais tangível para procurar no espectador um lugar direto. “O status do público torna-se aleatório, a ficção ganha terreno sobre o real e faz vacilar a ilusão teatral” (Hausbei; Heulot *apud* Sarrazac, 2012, p. 119). Nesse sentido, conclui-se que, no monólogo, o drama perde a sua ancoragem intersubjetiva com o intuito de encontrar outros pontos de apoio.

3. Contextualização teórica

Na contemporaneidade, o mito ocupa um espaço evidente de produção social de sentido. Alguns teóricos chegam a definir a memória mítica como parte componente das formas simbólicas que, de acordo com Cassirer (1992, p. 13), não pretendem instaurar uma teoria dogmática sobre a essência dos objetos e suas propriedades, mas capturar e descrever um

⁹ Grace Passô é atriz, diretora e dramaturga brasileira. Natural de Pirapora, Minas Gerais.

¹⁰ Foi realizado o documentário *Belo Monte – Depois da inundação*, produzido pelo diretor Todd Southgate, que transitou pelo município de Altamira e parte do Rio Xingu. Assim, foi registrado como estão os indígenas e ribeirinhos depois do enchimento do reservatório da Usina Hidrelétrica (UHE) de Belo Monte. Ademais, vale lembrar também que na segunda metade do século XX ocorreram várias invasões ao território indígena por garimpeiros, pelo Exército, por indivíduos envolvidos em construção de obras, como a rodovia Perimetral Norte BR-210, e empresas mineradoras com interesses em explorar o ouro. Construções, como a hidrelétrica de Belo Monte, promoveram uma grande e grave redução demográfica da população Yanomami, por exemplo.

¹¹ Por *Elise* (2005), *Carne Moída* (2014) e *Vaga Carne* (2016).

trabalho paciente e crítico, dos modos de caracterização e constituição da arte, religião e ciência, inclusive, das ciências da linguagem e do mito propriamente dito. Desse modo, as histórias mitológicas que conhecemos irão compor múltiplos reflexos no nosso imaginário social e, através dele, são frequentemente evocadas.

Já na perspectiva de Sarrazac (2012), enquanto para Aristóteles a fábula (*mythos*) compõe o poema dramático sendo o objeto de imitação, no caso das dramaturgias modernas o mito é um trabalho de erosão. Nesse sentido,

a desconstrução, a decomposição da forma dramática, já em vigor no Iluminismo, acelera-se a partir dos anos 1880 (“encruzilhada naturalista-simbolista”), e poderíamos dizer que em inúmeras peças contemporâneas – de Beckett, Vinaver, Bernhard, Sarraute etc. –, a fábula torna-se praticamente ausente. Pelo menos não constitui mais, no processo de elaboração da peça, um pré-requisito. Nessas novas escritas – que seríamos tentados a chamar de “teatros da fala” –, há certamente ainda algo de fábula, como ainda há algo de personagem; entretanto, o ponto de partida – a base principal – não é mais nem uma fábula constituída *a priori* nem um personagem prontamente identificável, mas a explicitação de um estado (micro) conflituoso diretamente presente na linguagem (Sarrazac, 2012, p. 79-80).

Assim, segundo o autor, o termo mito designa o acervo mítico de onde são retirados os temas das peças quanto à fabula, no sentido de agenciamento das ações em uma peça teatral. Entretanto, o que se questiona no presente artigo é sobre o que ocorre com essa ambivalência em uma sociedade contemporânea, em específico no contexto da obra de Passô (2017), sociedade essa em que os mitos e a oralidade demonstram estar mais distantes, bem como o ato de contar histórias em seu nível mais baixo, por exemplo.

Como nota Sarrazac (2018, p. 41-78), em seu segundo capítulo “Drama da Vida: o novo paradigma”, com o passar do tempo, o drama tomou novas formas afetando o modo narrar, acarretando na dissolução da forma dramática e na desintegração dos elementos dramáticos¹². A autora Elen de Medeiros (2022) ressalta que antes, em seu formato convencional, o drama era marcado pela unidade e existência fechada, formado por três elementos rígidos: “a relação intersubjetiva, o diálogo e o tempo presente” (Medeiros, 2022, p. 16). Com o advento da modernidade, os autores buscaram representar problemáticas mais distintas que não se adaptavam mais àquela forma.

Assim, Medeiros (2022) afirma que inevitavelmente houve uma crise interna, o que fez com que surgissem novas formas estéticas. Desse modo, a partir do final do século XIX, o drama passou a negar o seu conteúdo, representado pela relação intersubjetiva. Consequentemente, ocorreu a oposição entre objeto e sujeito, determinando novos contornos

¹² “A dinâmica compulsória da forma dramática dá lugar a uma nova organização, a um novo “recorte” mais estático, ou estático-dinâmico, da fábula, no qual a noção de situação tende a dominar a de ação. Por exemplo, a “fatia de vida” dos naturalistas significa explicitamente, no espírito de Jean Jullien, seu criador, que a obra não é mais um todo orgânico, mas um fragmento: “Não é, portanto, senão uma fatia de vida que podemos encenar, e sua exposição será efetuada pela própria ação, e o desfecho não passará de uma parada facultativa que deixará, para além da peça, terreno livre para as reflexões do espectador.” (Sarrazac, 2012, p. 82)

conquistados pelo texto dramático, já que a primazia da forma dramática delimitava a negação da separação entre objeto e sujeito. Por esses motivos, o sujeito do novo drama burguês se transformou em objeto no drama moderno.

Segundo Lescot (2012), romper com os estereótipos clássicos é orientar o teatro para um funcionamento mais jurídico, porque “se as ações do personagem precedem seu caráter, é porque incumbe à plateia (e não diretamente à cena, ao autor) pronunciar seu veredicto” (Lescot *apud* Sarrazac, 2012, p. 151). Contudo, percebe-se no próprio texto de Eurípides nuances do que se pode conceber como julgamento. Nessa lógica, ao colocar um coro que se compraz pela situação de Medeia e uma ama estrangeira que a acolhe mediante os fatos desfavoráveis à princesa da Cólquida, nota-se uma tentativa de identificação da personagem com o público.

Em seu ensaio “*Medea’s Vengeance*”, Roisman (2014, p. 112) traz uma pertinente visão em relação à *Medeia*, demonstrando que Eurípides confronta o espectador com as implicações de seu *ethos* de vingança. A autora enfatiza que a estratégia do tragediógrafo é, primeiro, dramatizar o fascínio da vingança, depois dramatizar seu horror (v. 764-1316) e, finalmente, encerrar a trama com um tom de incerteza e irresolução (v. 1317-419). Desse modo, a primeira parte do texto trágico (v. 1-763) leva o público a compartilhar o desejo irresistível pela vingança de Medeia e colabora para a visão dela como a necessária e a correta. Para fazer isso, Eurípides, no viés de Roisman (2014, p. 112), fez de Medeia uma figura de identificação, cujos sentimentos e desejos a plateia poderia compartilhar.

Essa é uma questão complicada, pois a Medeia proveniente do mito era uma perigosa feiticeira e princesa estrangeira do Oriente, cujas origens a marcaram para o povo ateniense como uma bárbara sem lei e incivilizada. No entanto, a princípio, Eurípides não descreveu Medeia como uma feiticeira bárbara e má. Ele a fez uma mulher mais humana e que realizou uma vingança terrível, a qual excedeu a ofensa que a provocou. O tragediógrafo transformou a estranheza e a violência desenfreada do passado da personagem a seu favor.

A princípio, em sua primeira troca com o coro, Eurípides aborda a questão das origens estrangeiras de Medeia (v. 214-66). O objetivo do discurso é conquistar o coro – e o público externo – para o lado da personagem. Roisman (2014, p. 113) destaca como, no começo da tragédia, Medeia expõe as afinidades entre ela e o coro das mulheres coríntias. Como mulheres, a princesa da Cólquida diz a elas que ambas estão na mesma desvantagem quanto ao casamento, pois o poder reside com o homem e, ao contrário dos homens, elas carecem de uma saída pronta se o casamento não der certo.

Mas, assim que Medeia estabelece o elo em comum com as mulheres de Corinto, que é a subjugação aos homens, ela lembra o coro as suas diferenças. Enquanto o coro possui um país, família e amigos, Medeia ressalta que ela não é apenas uma esposa abandonada, rejeitada pelo marido, mas também uma estrangeira, sem pai, irmão ou qualquer parente com quem possa se refugiar. Vale recordar, como bem percebe Roisman (2014, p. 113), que, na antiga Atenas, as mulheres divorciadas eram devolvidas à proteção da casa de seus pais. Uma vez que essa possibilidade estava fechada para Medeia, o seu argumento foi elaborado para provocar pena de sua situação, demonstrar a insensibilidade de Jasão ao deixar uma esposa cujo *status*

estrangeiro a torna totalmente dependente dele e, acima de tudo, captar a benevolência da plateia.

O discurso também pode ser visto como uma façanha de persuasão retórica por uma mulher inteligente, possuidora de *agon*. Como justificativa para matar seus filhos, Medeia enfatiza sua relutância em ser ridicularizada por seus inimigos (vv. 797). Ressalta-se que, para o leitor ocidental contemporâneo, esse é um motivo incompreensível para qualquer ato violento. Contudo, tais valores podem ter ressoado com o público de Eurípides. De acordo com Roisman (2014, p. 116), a repugnância de ser ridicularizado estava ancorada nas condutas homéricas, que, embora tenham passado por reconsideração na época, ainda eram apreciadas quando a peça foi produzida. Nesse sistema de valores, ser ridicularizado era equivalente a ser desonrado.

Assim, segundo a autora, ao adicionar o infanticídio à retaliação de Medeia, Eurípides leva a lógica da vingança ao extremo, forçando o público a ver todas as implicações de sua convicção de que a vingança é a resposta certa a uma afronta. O assassinato dos herdeiros de Jasão torna-se na tragédia a culminação do princípio de retribuir o mal pelo mal, o meio pelo qual o indivíduo ganha respeito.

Já na obra de Passô (2017), o julgamento e a condenação ocorrerão por meio do confronto ao patriarcado, fazendo com que Medeia se identifique com as várias mulheres estrangeiras, inclusive, com a própria plateia feminina, para compor, como ainda se verá na análise, diversas problemáticas sofridas pela mulher contemporânea. Assim, a autora traz questões alarmantes da sociedade hodierna através da despersonalização da Medeia mítica.

Quanto à Medeia de Passô (2017), outros valores estão em voga. A personagem é extremamente humana e suas filhas somos nós, público feminino contemporâneo, que ao passar do texto nos identificamos com as circunstâncias representadas. Portanto, a morte e a condenação do tribunal neste caso se voltam ao patriarcado, o que distancia o texto dramaturgicamente *Mata teu pai* do mito e da divinização das personagens como são representadas na tragédia.

4. Análise

Diferente da Medeia mítica, princesa da Cólquida e neta do deus Sol, que aparece em Eurípides, a Medeia presente no texto de Passô (2017) é uma mulher estrangeira, em estado febril, que vai, através de um monólogo, se dirigir a outras mulheres também estrangeiras: a vizinha cubana, a vizinha judia, a haitiana e a mulher síria. A personagem afirma: “Eis minha vizinhança: aqui os que são de lá” (PASSÔ, 2017, p. 23).

Na obra euripidiana, Medeia possui um estatuto divino, ela é neta de Hélio, deus Sol, e princesa da Cólquida. Na tragédia, as interlocutoras da personagem são mulheres: a ama, uma estrangeira, e o coro composto pelo público feminino da cidade de Corinto. Já Grace Passô (2017) traz uma Medeia humana e a religiosidade, que vai se integrar à temática sobre alteridade na peça, irá aparecer quando a personagem entoar um canto judaico¹³, por exemplo.

¹³ “Mulheres molham Medeia, remédio para a febre/ Medeia entoa um canto judaico”. (Passô, 2017, p. 29)

Ademais, em *Mata teu pai*, há a transformação do coro, que na tragédia grega ocupava um lugar admoestativo e, por vezes, jurídico¹⁴. Ele era porta-voz da *polis* (através da participação direta dos cidadãos atenienses) e dos seus costumes ancestrais. Já o coro moderno se orienta do palco para a plateia e, segundo Losco e Mégevan (2012), no teatro, “a presença dos coros cria invariavelmente, sobre a representação, feixes de efeitos convergentes visando modificar a relação do espectador com a fábula” (Losco; Mégevan *apud* Sarrazac, 2012, p. 61). Assim, se no caso da *Medeia*, de Eurípides (2013), essas vozes serão as das mulheres gregas, habitantes de Corinto, em *Mata teu Pai*, o coro será composto pelas mulheres espectadoras, filhas de Medeia¹⁵, para esboçar uma espécie de manifesto sobre o feminino no contemporâneo. Desse modo, no final da peça, ao invés de matar os seus filhos, como Eurípides (2013) coloca em sua tragédia, fazendo jus ao título *Mata teu Pai*, a Medeia contemporânea irá direcionar a morte ao pai, que simboliza o patriarcado¹⁶.

É interessante mencionar um momento em cena¹⁷, na versão da peça “em casa com SESC”, em que a atriz segura o revólver, performando a parte do texto na qual ela aponta a arma para si (Passô, 2017, p.41), descrevendo Jasão, que seria na verdade a representação do homem patriarcal:

Ele vai chegar aqui. Em poucos minutos ele vai aparecer ali. Eu tenho certeza. Ele vai perguntar se vocês estão bem, se estão sendo bem tratadas, [irônica] porque a mãe de vocês tem estado muito nervosa. Ele vai ser doce com vocês, vai dizer que ama cada uma de vocês mesmo estando tanto tempo sem aparecer [...] E a gente vai olhar pra ele, vai temer a saudade, e de novo e por quanto tempo mais a gente vai suportar esse homem que só está entre nós na ausência? E continuar essa história por tempos, e vocês vão crescer e caçar por alguém que seja exatamente a mesma coisa porque vocês não vão conseguir se amar, olha pra mim! Tem bala aqui. E tem gatilho. (Passô, 2017, p. 41-42)

Após Débora Lamm encenar essa parte do texto, as luzes se apagaram, ficando somente um globo de festa girando em cena. Em seguida¹⁸, foi soltado um áudio de Grace Passô a questionando sobre uma lembrança das apresentações de *Mata teu pai*. A atriz respondeu que,

¹⁴ “Desde as primeiras formas da tragédia ática, o coro, esse personagem coletivo que reúne cantores e dançarinos, desempenha diversos papéis de intermediário. Por sua fala épica (Épico *) e distanciadora, ele comenta, generaliza e exprime um *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto, ele se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo.” (Mégevan *apud* Sarrazac, 2012, p. 63)

¹⁵ Na última parte da peça, intitulada “As filhas de Medeia”, a atriz se direciona ao público feminino na peça: “Quando vocês nasceram, eu enxergava um futuro/ Quando vocês nasceram, vocês eram tão lindas [...] Quando vocês nasceram, eu não dormia”. (Passô, 2017, p. 44)

¹⁶ No final da peça, Medeia repete frases preconceituosas que persistem no dia a dia ao público feminino, tais como: “Tá fazendo o que aqui, uma hora dessas, não sabia que é perigoso? Fique na tua casa. A noite é perigosa para as mulheres. Você não vai ter filhos? [...] E de novo nos sacrificamos. E de novo nós damos e tiramos à luz, e de novo o trabalho é nosso”. (Passô, 2017, p. 44)

¹⁷ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ftMOTy5adVQ&ab_channel=SescS%C3%A3oPaulo. Acesso em: 15 mar. 2023.

¹⁸ No minuto 33 do vídeo, especificamente.

desde a primeira encenação da peça, o que mais chamou atenção foi a feição de cada mulher da plateia que ela entregou a arma, pois a Medeia em um determinado momento do espetáculo dá o revólver para alguém do público feminino.

Esse ato, segundo a atriz, seria como entregar nas mãos da espectadora a escolha de mudar a história e quebrar com o patriarcado. Foi observado por ela que, desde quando a peça começou a ser encenada, no começo de 2017, as mulheres a princípio se negavam a segurar a arma ou ficavam receosas. Entretanto, com o passar do tempo, a atriz afirmou que o público feminino ficou mais à vontade em segurar o revólver. Débora Lamm mencionou perceber um gradual empoderamento feminino. Pode-se perceber como o poder de ação deliberativo e a função do coro em cena foi entregue à participação das espectadoras, como foi mencionado sobre a transferência do coro para a plateia.

Ainda sobre a cena, na versão “em casa com SESC”, mesmo que o foco aqui seja o texto dramaturgico, é interessante perceber que a atriz que representa Medeia, Debora Lamm, se banhava em água durante boa parte da peça. Como o direcionamento da análise são as mediações simbólicas que trazem o mito ao texto, importa refletir sobre o elemento da água, que aparece também na obra de Passô (2017). Na representação cênica, pensando que Medeia inicia o monólogo na parte intitulada “Febre”, a água caindo no corpo da personagem serve para remediar a febre, que ocasiona delírio. A água remete também à hidrelétrica de Belo Monte, cuja inauguração aconteceu em 2016, que foi citada anteriormente: “Penso sempre nas hidrelétricas dando fim a cidade. Na lama” (Passô, 2017, p. 26). O símbolo água com seu poder destruidor na antiguidade está ligado à Medeia também. A ama, na obra euripidiana, ao descrevê-la como terrível, diz:

E Medeia, a infeliz desonrada,
grita as juras, invoca a mão direita
– o grande pacto – e pros deuses dá
provas de que paga ganhou de Jasão.
E jaz, em jejum, corpo entregue às dores,
derretida em lágrimas todo o tempo,
desde que se viu enganada pelo homem.
Não ergue o olho, nem tira a cara da terra:
é como rocha ou *onda de mar*,
que escuta aborrecida os conselhos dos amigos (v. 20-29, tradução Truipersa,
grifos nossos).

Além disso, as duas primeiras linhas da tragédia *Medeia* remetem à embarcação dos Argonautas, a qual Medeia usou para partir da Cólquida. “Pudera o casco da nau Argos nunca ter batido asas pra terra colca de rochas sombrias e moventes...” (v.1-2). A água é o que separa a Medeia euripidiana de sua terra, a água é igualmente o que a traz para Corinto:

Injustiça sofreu e aos deuses exora
a promessa de Zeus,
Têmis, a que *lhe fez andar*
pela Hélade... Para o outro lado

do mar ... Da noite... *Para o salino...*

Sorvedouro vazante sem fim (v. 208-212, tradução Truipersa, grifos nossos).

A revolta do coro diante das ações de Jasão em relação à Medeia é firmada do mesmo modo pela figuração mítica do mar (do grego ἡ θάλασσα (*thalassa*), nome feminino)¹⁹:

Nos velhos cantores, as Musas cessarão
o hinear de minha descrença.
Sim, em nossa cabeça, o canto
divino de lira Febo, o regente de sons,
desafinou. Mas soará um hino:
contracanto do tipo masculino...
E longa vida se há de ter para muito dizer
da sorte, da nossa e da deles, os homens!
E tu, *que navegaste da casa Pátria*
de coração desvairada, que cortaste duplas
pedras de mar: sobre um chão
estranho habitas, do leito
sem macho, cama arruinada,
miserável, fugitiva e desonrada
és levada de tua terra.
Foi-se a graça do juramento, nada de vergonha
na grande Grécia fica, etérea voou.
E tu nem a casa do Pai,
infeliz, tens
para ancorar as cargas do teu leito,
e uma outra rainha
em tua casa se impôs (v. 421-445, tradução Truipersa, grifos nossos).

O descontrole de sentimento materializado simbolicamente pela forma da água e do mar, na cena brasileira, surge em “Paixão”, de *Mata teu Pai*. A utilização desse elemento aparece da seguinte forma:

O sonho de Medeia. Mar de prazer.
Sonho o mesmo sonho em noites diferentes. No sonho, ele nada, brinca de botar os pés pra cima, engole água enquanto ri. Às vezes ele é mulher, às vezes é homem, mas sempre é ele. Às vezes é uma baleia ou uma sereia, mas é sempre ele. Às vezes é polvo, ostra, cavalo-marinho, peixe, carpa, água-viva, mas é sempre o meu marido. Sempre que ele aparece, gozo. Quando ele

¹⁹ Na *Iliada*, por exemplo, as águas aparecem como a origem de tudo, inclusive dos deuses. Segundo Rodrigues (2017, p. 14) “«Oceano, origem dos deuses» (Il. XIV, vv. 201, 302)” ou “«Oceano, que é a origem de todos os deuses» (Il. XIV, v. 246)” podem levar a crer que os gregos olhavam para essa força cósmica de maneira distinta do mar (*thalassa*, que também se origina de Oceano, Il. XXI, vv. 195-197). Nesse sentido, de acordo com o autor, o Mar na *Iliada* aparece como algo que envolve todo o universo, “uma hipóstase da água que rodeava o mundo e espécie de caos e desordem primordial de onde tudo tinha emergido e onde tudo se teria originado” (Rodrigues, 2017, p.14). Como ressaltou a ama, nos versos referidos, o mar, de certa forma, foi o veículo que colocou Medeia como vítima de Jasão. As águas que levaram a princesa da casa pátria foram as responsáveis por ela ancorar as cargas do seu leito na Grécia. Nesse ínterim, pode-se enxergar também o mar como o possível responsável pela chegada de Jasão à Cólquida. Portanto, pode-se inferir que esse elemento media e circunda os acontecimentos trágicos na trama euripídiana.

mergulha, gozo. Quando chama por mim, também. Quando ele se afoga por segundos, gozo ainda, sempre mais, é sério. No meu sonho, EU crio o mar, vou molhando a terra e é tão bom. Às vezes meu irmão passa num jet ski, faz ondas na água. Olho para a margem, pra onde tem areia: as mulheres da minha terra estão em festa, não essa festinha tola que tem aqui, a minha terra é que tem festa de verdade. Minhas amigas dançam com os pés na areia, mandam beijos pra nós, jogam serpentinhas que não alcançam nem a mim nem a ele. E eu gozo tanto, mas tanto, que os homens criam barcos pra navegar na minha água. Ele me olha com tanto orgulho, aí que eu faço mais água”. (Passô, 2017, p. 29-30)

No sonho, a Medeia, em *Mata teu Pai*, sente prazer; ela cria o mar e vê as amigas de sua terra. A água aparece, nesse momento, como um mar prazeroso e que leva boas lembranças à personagem, diferente da tragédia, em que a nau Argos conduz Medeia ao abandono e ao trágico. Percebe-se outra interpretação do mito pelo fato da água nessa parte compor simbolicamente os sonhos prazerosos da personagem. Ao contrário do texto trágico, a água será explorada de diversas formas no texto de Passô (2017).

Adiante, ao tratar da parte “Maternidade”, tem-se: “um mar de bombas que estouram. Como numa guerra” (Passô, 2017, p. 30). Medeia, após essa introdução, vai falar da mulher síria e sobre o aborto. A bomba se articula na peça em diversos momentos. Se tratando de onde vêm as outras mulheres estrangeiras, compreende-se esse elemento como uma representação diaspórica dos lugares que elas abandonaram: “Já vivi uma tempestade no mar, consigo imaginar uma bomba. Minha vizinha é uma mulher síria que viveu em bombardeios.” (Passô, 2017, p. 24). É interessante perceber, sobretudo, como a água e o mar são moldados para tratar diversos assuntos: desde o íntimo da Medeia como mulher, sendo um mar de prazer e liberdade, até como uma tempestade ou um meio de abaixar a febre.

Nota-se nesses fragmentos que a memória mítica, portanto, aparece na contemporaneidade de maneira transformada, porém, não em direção a uma racionalização, mas à sua metaforização. “Depois de ter perdido sua sanção por uma origem divina, o mito secularizado passou a servir de repertório metafórico, que, apesar do seu caráter fictício, oferecia “possibilidades de compreensão” (Otte, 2020, p.156). Como bem ressalta Ricoeur (1994), a composição da intriga na narrativa está enraizada em uma compreensão pré-concebida do mundo e da ação: “de suas estruturas inteligíveis, de suas fontes simbólicas e de seu caráter temporal” (Ricoeur, 1994, p.88).

Segundo o autor, essas articulações simbólicas da ação portam caracteres temporais, de onde procedem a própria capacidade da ação de ser narrada e a necessidade de narrá-la, pensando na atividade de narrar de maneira mais ampla, como o ato de mediar/contar histórias por exemplo. De acordo com Benjamin (2012), no seu texto “O Narrador”, o ato de contar histórias sempre foi o artífice de poder contá-las de novo. Ao contrário do que postula o autor, o qual, no contexto específico, após a Segunda Guerra Mundial, acreditava que as histórias estavam em declínio por não serem mais conservadas ou porque ninguém mais tecia enquanto as ouvia, constata-se neste artigo que a memória irá ter a função de articular os pedaços das narrativas fragmentadas no texto contemporâneo.

Segundo Benjamin (2012), a rememoração funda a cadeia da tradição. Será através das memórias íntimas de Medeia, no monólogo *Mata teu Pai*, que haverá o diálogo dessa personagem mítica com as questões históricas que abrangerão a coletividade. Dessa maneira, a obra de Passô (2017) alcança em sua forma uma dimensão utilitária, que advém da natureza da narrativa.

Conclusão

A memória mítica, concebida como veículo da narrativa textual, irá aparecer no texto de Passô (2017) como uma espécie de modelo, como mediadora da intriga, em termos ricoeurianos. Na contemporaneidade, as histórias mitológicas irão compor reflexos de um imaginário social e através dele são evocadas palavras como idealização, imaginação e devaneio, faculdades que se ligam à memória. Segundo Carmen Fernández, Juan R. Roca & Eulalia Pérez (2016, p. 295), o imaginário se relaciona com a imagem, bem como com a imaginação, e se vinculam com a realidade, visto que ambas demarcam as possibilidades da realidade e os vastos modos de apreendê-la.

O que se pode concluir, portanto, é que no lugar de medir o sentido, o conteúdo, a verossimilhança de formas espirituais por algo alheio, que deva refletir nessas formas mediatamente, cumpre encontrar, nas próprias formas, o critério de sua significação intrínseca. De acordo com Cassirer (1992, p. 22), a partir desse ponto de vista, o mito, a linguagem, a arte e a ciência se transformam em símbolos, mas não na significação do que designam ou na forma de imagem de um real existente, mas, sim, no sentido de que cada um deles geram o seu próprio mundo significativo. Consequentemente, as formas simbólicas não são imitações e sim órgãos produzidos dessa realidade. Assim, por intermédio das formas simbólicas, o real pode se converter em objeto de captação intelectual e, dessa forma, se tornar visível para todos nós.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: INCM, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad. J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- EURÍPIDES. *Medeia*: De Eurípides. Dir. e coord. Geral Tereza Virgínia R. Barbosa; trad. Trupersa. São Paulo: Ateliê, 2013.
- FERREIRA, Gabriel. *Revivificar Medeia*: Três versões do mito. Trabalho de Conclusão de Curso (Letras) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

GARBERO, Maria Fernanda. Maternidades bárbaras: o corpo do excesso em Medeia. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 28, n. 56, p. 119-134, 2018.

HAUSBEI, Kerstin; HEULOT, Françoise. Monólogo. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

KARAMANOU, Ioanna. "Otherness and Exile: Euripides' Production of 431 BC". In: STUTTARD David. *Looking at Medea Essays and a translation of Euripides' tragedy*. London/New York: Bloomsbury, 2014.

LESCOT, David. Processo (Tribunal). In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

LOSCO, Mireille; MÉGEVAN, Martin. Coro/Coralidade. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

MEDEIROS, Elen de. *Formulações do trágico no teatro de Nelson Rodrigues*. Belo Horizonte: UFMG, 2022.

OTTE, Georg. A metáfora como metamorfose: Luiz Costa Lima lendo Blumenberg/The Metaphor as Metamorphosis: Luiz Costa Lima reading Blumenberg. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 29, n. 4, p. 151-169, 2020.

PASSÔ, Grace. *Mata teu pai*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

RODRIGUES, Nuno. Medeia, A Deusa Solar: releitura de uma velha problemática. In: FIALHO, M. C.; ENCARNAÇÃO, J.; ALVAR, JAIME. (coord.). *O Sol Grego-Romano*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008.

RODRIGUES, Nuno Simões. Três mitos gregos de caos e de Ataxia. *Phoênix*, v. 23, p. 12-29, 2017.

ROISMAN, Hanna. Medea's Vengeance. In: STUTTARD David. *Looking at Medea Essays and a translation of Euripides' tragedy*. London/New York: Bloomsbury, 2014.

ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 2008.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SOUZA, Lucas. A essência da tragédia. *In: Aristóteles. Poética*. Lisboa: INCM, 2008. p. 81-101.

TIJERO, Carmen Fernández; SEDEÑO, Eulalia PÉREZ. El imaginario social de la mujer venenosa: ciencia, metáfora y hermenéutica. *Investigaciones Feministas*, v. 7, n. 2, p. 293-312, 2016.

Data de submissão: 06/05/2023

Data de aceite: 01/08/2023