

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

GABRIEL ARRUDA FERREIRA

**REVIVIFICAR MEDEIA:  
TRÊS VERSÕES DO MITO**

Rio de Janeiro  
2018

GABRIEL ARRUDA FERREIRA

REVIVIFICAR MEDEIA:  
TRÊS VERSÕES DO MITO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador (a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Carla Miguelote.

Rio de Janeiro  
2018

GABRIEL ARRUDA FERREIRA

REVIVIFICAR MEDEIA:  
TRÊS VERSÕES DO MITO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) para a obtenção do título de Bacharel em Letras.

Orientador (a): Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Carla Miguelote.

Banca Examinadora

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Carla Miguelote

Orientadora/UNIRIO

---

Prof. Dr. Marcelo dos Santos

Docente/UNIRIO

Rio de Janeiro, 16 de julho de 2018.

Comigo

Levo minha mãe comigo  
embora já se tenha ido  
Levo minha mãe comigo  
talvez por sermos tão parecidos

Levo minha mãe comigo  
de um modo que não sei dizer  
Levo minha mãe comigo  
pois deu-me seu próprio ser

Rômulo Fróes e Alberto Tassinari

por Elza Soares

Em memória de minha mãe,

Solange Maria de Arruda.

## **Agradecimentos**

à minha família (eu não poderia ter mais orgulho de vir de onde vim e ser um pouco de cada um de vocês).

aos meus pais, pela amizade, obrigado por tudo, sempre e para sempre. não existem agradecimentos suficientes, eu amo vocês!

à minha mãe, Solange, o meu sol, a alegria em forma humana. agradeço por cada momento que eu passei a seu lado, por me ensinar a ser verdadeiramente feliz, por todo o amor incondicional. você, sim, um espetáculo!

ao meu pai, Jorge, o olhar mais doce e atento, o equilíbrio na nossa loucura. obrigado por cada incentivo, por ser sempre um exemplo, sem fazer o menor esforço para isso. um coração enorme e acolhedor!

à minha avó, Lourdes, o meu maior exemplo de resistência, garra e luta. obrigado por me mostrar que é possível ser forte e doce, e por todo o amor dedicado a essa família.

à minha tia, Sônia, uma segunda mãe. obrigado por estar sempre presente, atenciosa e carinhosa, e por torcer por mim como torce para os seus filhos.

à minha irmã, Carol, uma das pessoas mais incríveis que eu tive o prazer de conhecer. obrigado por ser minha irmã gêmea mais nova, e por cada gesto de carinho, cada palavra, cada olhar de compreensão. eu tenho muito orgulho de quem você é.

ao meu irmão, Ronaldo, eu nunca pensei que alguém pudesse ser tão admirável e motivo de tanto orgulho com tão pouca idade. obrigado por ser meu irmãozinho, por fazer minha vida mais feliz.

aos meus amigos, presentes nos melhores e nos mais difíceis momentos da minha vida, partes da minha família:

E sempre me perguntei se um dia faria amizade com alguém, e como, e quando. [...] Até que entrei na faculdade e conheci algumas pessoas que, por algum motivo, resolveram ser minhas amigas, e elas me ensinaram... tudo, na verdade. São elas que fizeram de mim, que fazem de mim, uma pessoa melhor do que realmente sou. (YANAGIHARA, 2016, p. 230-31)

à Vanessa, pro que der e vier. obrigado por insistir, por entender todas as vezes que eu não disse, mas que precisava do seu cuidado, e por fazer parte da minha vida.

à Thayanne, até o fim. obrigado por me fazer sentir seu carinho em todos os momentos, longe ou perto.

ao Anderson, todas as cores em uma única pessoa. obrigado por me deixar fazer parte do seu universo, por todas as conversas, principalmente as não acadêmicas e por tornar a minha vida mais leve.

à Julia, um pedacinho de festa. obrigado por ser carnaval o ano inteiro e topas as ideias doidas, mas obrigado mesmo por ouvir, talvez nem você percebe o quanto faz isso bem.

à Grazi, o olhar cúmplice. obrigado pelo sorriso doce e o olhar carinhoso sempre, por comentar as séries e pela compreensão que só leão e aquário entendem.

à Gisella, o sorriso que veio de longe. obrigado por cada carinho, por todos os nossos cafés, pelos sorrisos nos momentos que a gente nem sabia que podia, e pelo Rodrigo.

ao André, o carinho e a atenção. obrigado por sempre se preocupar, pelos abraços, pela presença constante ainda que em pensamento.

ao Gabriel, a generosidade. obrigado por cada demonstração de carinho e de doação em todos os momentos.

à escola de letras da Unirio, por me proporcionar um ambiente plural e receptivo ao corpo docente da Unirio, especialmente aos professores Ana Carolina, Elizabeth, Luciana e Marcelo, por demonstrarem sempre o encantamento com a profissão e me inspirarem a ser um aluno e um ser humano melhor.

à minha orientadora, Carla Miguelote, por toda a dedicação e compreensão nesses últimos quase dois anos, e por me inspirar durante essa jornada. obrigado por cada minuto.

## **Resumo**

Este trabalho dedica-se a analisar três adaptações do mito grego da Medeia: *Medeia* (séc. V a.C.), de Eurípides, *Gota D'Água* (1975), de Paulo Pontes e Chico Buarque, e *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô. O trabalho se concentra em investigar de que forma cada reescrita estabelece relação com o contexto histórico-social no qual a obra é adaptada sem perder as características essenciais que nos permitem recuperar o mito como texto-fonte.

**Palavras-chave:** Adaptação, Reescrita, Medeia, Gota D'água, Mata teu pai.

## **Abstract**

This paper intends to analyze three adaptations of the Greek myth of Medea: *Medea* (5th century BC), by Euripides, *Gota D'Água* (1975), by Paulo Pontes and Chico Buarque, and *Mata teu pai* (2017), by Grace Passô. This work focuses on to explore how the plays, who rewrites the myth, connects the social and historical contexts of each period when the adaptations are made with no loss of the essentials characteristics that allow us to retrieve the myth as the source text.

**Keywords:** Adaptation, Rewrite, Medea, Gota D'Água, Mata teu pai

## Sumário

<b>Introdução</b> .....	10
<b>1. Sobre tradução, reescrita e adaptação</b> .....	12
1.1 Tradução .....	12
1.2 Reescrita.....	14
1.3 Adaptação .....	15
<b>2. Medeia, Eurípides</b> .....	19
2.1 O mito .....	19
2.2 A tragédia como gênero .....	21
2.3 Jasão e os Argonautas .....	24
2.4 Eurípides e a sociedade grega .....	26
2.5 A Medeia de Eurípides .....	28
<b>3. Gota D'Água, Chico Buarque e Paulo Pontes</b> .....	34
3.1 O golpe militar .....	34
3.2 Teatro de resistência .....	37
3.3 Vianinha e o <i>Caso Especial: Medeia</i> .....	38
3.4 Joana, a Medeia suburbana. ....	40
<b>4. Mata teu pai, Grace Passô</b> .....	48
4.1 O feminismo como base .....	48
4.2 Lugar de fala .....	50
4.3 Medeia, dona da própria história .....	52
<b>Conclusão</b> .....	59
<b>Bibliografia</b> .....	61

## Introdução

Questionar e refletir sobre as construções sociais e padrões que alicerçam nossa sociedade, e a evolução desses padrões ao longo da história, nos leva a um crescimento enquanto indivíduos, estimulando a compreensão do outro, da forma como a sociedade se monta e dos papéis que são cobrados de cada um dos atores envolvidos no jogo social.

Desta forma, a literatura pode servir como fator de incômodo e questionamento diante daquilo que foi preestabelecido como comportamento padrão, gerando movimento, ação e mudança.

No prefácio de *Mata teu pai* (2017), peça de Grace Passô que reescreve Medeia nos dias atuais, Adélia Nicolete apresenta uma reflexão acerca dos mitos e lendas, muito presentes na tradição oral, e a propagação dessas histórias em tempos mais recentes, através da literatura e do cinema.

Houve um tempo em que as histórias eram transmitidas oralmente, à volta do fogo. Ombro a ombro, olhos nos olhos, vozes e ouvidos em sintonia — modos de explicar e de compreender a existência das concretudes e de outros fenômenos, do que se passava dentro e fora de si. Em momentos determinados, o que era mito ganhava força no rito, vivenciado coletivamente com celebrações, sacrifícios e festas.

Fixadas na literatura, no teatro, nas artes plásticas, aquelas narrativas e trajetórias míticas conquistaram as prateleiras e as telas de cinema. De certa forma domesticadas, perderam em maleabilidade o que ganharam em portabilidade e alcance. Suas funções, porém, permanecem e uma das principais é atuar como referência, especialmente em situações de mudança ou crise. (NICOLETE, 2017 apud PASSÔ, 2017, p. 9)

Ao mesmo tempo, Nicolete pede para que nos voltemos para esses mitos, para que eles nos inspirem, para que reflitamos sobre as construções sociais neles representadas e sobre a forma como literatura e sociedade estão envolvidas.

É importante observar, entretanto, que a literatura não funciona como espelho do contexto histórico e social no qual está inserida. Literatura não equivale a documentação histórica. Mas a tarefa do autor, de escrever e se inscrever historicamente, carrega consigo traços que nos permitem observar a evolução histórica do comportamento de uma sociedade. Assim, podemos observar a literatura, não como registro histórico, mas como mapa de comportamentos e situações que valem ser revisitados e estudados.

Adélia Nicolete, ainda no prefácio de *Mata teu pai*, pede que o mito seja revivificado. Revivificar Medeia se mostra necessário para pensarmos de que forma papéis sociais presentes em nossa formação se constroem e se modificam e de que modo

seus reflexos são mostrados através da arte. Medeia, o mito grego, e suas reescritas funcionam desde então observando o papel desenvolvido pela mulher na sociedade e muitas vezes quebrando construções sociais de gênero relacionadas ao feminino.

Desta forma, o que se pretende aqui é observar como na tragédia grega *Medeia* (431 a.C), de Eurípides, em *Gota D'água* (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e em *Mata teu pai* (2017), de Grace Passô, o mito grego é reescrito e atualizado, incorporando novas discussões pertinentes às suas épocas. O que se quer observar é a forma como os autores se apropriam desse clássico grego e o reescrevem dentro de suas realidades, questionando ou não os papéis sociais e reconstruindo o lugar de seus atores sociais.

Assim, a partir dos conceitos de tradução, reescrita e intertextualidade propõe-se uma aproximação exploratória, a fim de perceber as semelhanças entre as obras tratadas, e de que forma se constroem individualmente. Será possível então observar como se dá o trabalho do autor na revivificação do mito e na incorporação de questões pertinentes e pertencentes ao seu contexto histórico e social. A pesquisa se estende, então, possibilitando também uma investigação mais ampla sobre a tradução e o ato de traduzir.

Poderemos discutir, finalmente, de que forma Medeia “evolui” e se constrói de diferentes formas, refletindo as mudanças acarretadas pelas lutas sociais, seja a luta de classes ou o feminismo. Assim, poderemos refletir sobre a construção dessas “novas” Medeias como pistas de uma mudança social quem vem acontecendo nos papéis de gênero e comportamento sociais.

## 1. Sobre tradução, reescrita e adaptação

### 1.1 Tradução

Antes de desenvolvermos qualquer questão acerca do tema abordado neste trabalho é necessário que sejam definidos alguns conceitos que serão fundamentais para o desenvolvimento desta análise, dentre eles, o de tradução. Tal conceito é utilizado de forma ampla e aparece aqui como fundamentação para que possamos construir as ideias de reescrita e adaptação.

Roman Jakobson, em “Aspectos Linguísticos da Tradução”, retoma os conceitos de signo e significado, para pensar a tradução. Ao nos referirmos à coisa “mesa”, podemos representá-la de diferentes formas: desenhando, fotografando, pintando, filmando, falando ou escrevendo a palavra mesa. Assim, nenhuma dessas representações são a coisa mesa, mas signos que representam o objeto mesa. O signo é formado por significado (aquilo que se entende ao usarmos a palavra mesa; por exemplo, peça de mobiliário para se fazer refeições), mais significante (a forma escrita ou falada do signo; em português = mesa, em inglês = table etc.).

Porém, é necessário perceber que “peça de mobiliário para se fazer refeições” é apenas um dos significados possíveis atrelados à palavra mesa. Jakobson então aponta que qualquer significação é uma questão linguística/semiótica.

Deste modo, salienta-se que um signo carrega mais do que uma representação direta, pois à sua volta orbitam diferentes significados e variáveis sociais, culturais, étnicas etc. Assim, a tradução pode se dar através de mais de um signo que colabore para uma significação mais exata e específica. Jakobson divide então a tradução em três espécies:

- 1) A tradução intralingual, ou reformulação, que consiste na interpretação de signos verbais através de outros signos desta mesma língua, como, por exemplo, no caso de uma expressão idiomática, que pode necessitar de uma combinação de outros signos para ser entendida por alguém de uma região diferente.
- 2) A tradução interlingual, ou a tradução propriamente dita, que trata da tradução dos signos verbais por meio de uma outra língua. Sobre essa tradução Jakobson problematiza a questão das diferenças entre línguas, que podem não

possuir equivalentes exatos e de alguma forma comprometeriam ou apresentariam problemas quanto à traduzibilidade.

- 3) E a tradução inter-semiótica, ou transmutação, que consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais.

Mais frequentemente, entretanto, ao traduzir de uma língua para outra, substituem-se mensagens em uma das línguas, não por unidades de código separadas, mas por mensagens inteiras de outra língua. Tal tradução é uma forma de discurso indireto: o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes. (JAKOBSON, [1975] 2003, p. 65)

Conforme supracitado, podemos nos dedicar não apenas ao problema da tradução, mas à tarefa daquele que realiza essa transposição, o tradutor.

Observaremos então o conceito de tradução a partir das reflexões de Walter Benjamin em “A Tarefa do Tradutor”. Entre o texto-fonte e a tradução, se estabelece uma relação onde ambos os trabalhos se tocam, mas não podem ser lidos como a mesma obra.

Salientam-se as questões que envolvem as tentativas de manter-se fiel ao texto-fonte por parte do tradutor, o que se mostra uma tarefa impossível, pela limitação entre línguas, que não abarcam as necessidades entre forma e sentido daquilo que o autor tentou expressar no texto original, questão já apontada por Jakobson. A tradução deve ser pensada além de um espelho do original, como uma nova forma que parte daquele texto-fonte.

Assim pensaremos a tradução, neste trabalho, como uma possibilidade de contato com o texto-fonte, mas sempre a partir de uma “nova” perspectiva, dando origem a uma nova obra. Desta forma, caminhamos juntamente com Benjamin, que diz:

A história das grandes obras de arte conhece a sua descendência das fontes, a sua configuração estética na época do artista e o período da sua sobrevida, por princípio eterna, nas gerações subsequentes. A essa vida póstuma, sempre que vem à luz do dia, chama-se fama. As traduções que são mais do que meios de transmissão de conteúdos nascem quando, na sobrevida de uma obra, esta atinge o seu período áureo. Por isso, elas não servem apenas a obra, como os maus tradutores costumam reclamar para o seu trabalho, mas devem-lhe antes a sua própria existência. Nelas, a vida do original alcança o seu desenvolvimento último, mais amplo e sempre renovado. (BENJAMIN, [1991] 2008, p. 85)

Ou seja, a tradução se apresenta como uma espécie de eco do texto-fonte através do esforço do tradutor de conciliar aquilo que o autor quis dizer, a forma como disse e as limitações das línguas envolvidas nessa transição.

Portanto, o que se pretende apontar aqui é como a tradução se constrói e de que modo se subvertem as ideias de originalidade e fidelidade. Deste modo, trataremos a tradução como sendo uma nova obra, não apenas uma transposição do texto-fonte para outra língua, mas uma reescrita, ou adaptação, desse texto.

Podemos observar a tradução como ato de criatividade e originalidade. Nessa concepção, sem um compromisso com a fidelidade, a tradução realiza um movimento de rompimento com o texto-fonte, ao mesmo tempo que dissemina o seu conteúdo, ainda que parcialmente, de diferentes formas.

## 1.2 Reescrita

Apontadas as questões acerca da tradução, é necessário observar que não trataremos das questões envolvidas na tradução interlingual de *Medeia*, de Eurípides, do grego para o português. Mas, sim, do processo de tradução intralingual entre o texto já traduzido para o português e suas versões apropriadas por outros autores, que inicialmente chamaremos de reescritas.

Tomando força a partir da década de 1960 os Estudos Culturais, que visavam uma multidisciplinaridade, portanto, um trânsito maior entre áreas de estudo, influenciam um movimento das áreas humanas e ciências sociais cujo objetivo era trazer a cultura para o foco dos debates contemporâneos e estudos nos mais diversos campos.

A chamada “virada cultural” deu aos estudos da tradução maior visibilidade e alcance ao encarar a cultura como fator influente no processo de tradução, bem como, ao expandir os campos de pesquisa, permitindo assim uma maior interdisciplinaridade nos estudos culturais em geral.

André Lefevere, um dos teóricos pioneiros no ramo da tradução, se insere nessa escola que passa a incluir os reflexos culturais como um dos fatores influentes no trabalho do tradutor. Desta forma, Lefevere pensa a tradução como construção criativa e se refere aos tradutores como “reescritores”, conceituando a tradução como a reescrita de um texto-fonte. Lefevere observa a tradução como uma forma de manipulação, que pode ser

utilizada para diferentes fins, salientando os jogos de poder envolvidos nas escolhas de quem reescreve, dizendo:

(re)escrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 1992, p. vii)

Lefevere aponta para a presença da inventividade, da criação e da inovação no trabalho de reescrita. O autor observa a presença dos fatores extratextuais na reescrita. Em “As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução”, Marcia do Amaral aponta que a escola da qual Lefevere faz parte observa a literatura como parte de um sistema inserido em um outro maior, o da cultura. (2010, p. 61).

A partir daqui podemos considerar dois apontamentos:

- 1) O estabelecimento da tradução como representante de uma área de criação autêntica. E que, em sua relação com o texto-fonte, pode almejar uma ideia de fidelidade, bem como se apropriar de partes desse texto na criação de algo totalmente novo.
- 2) O conceito de reescrita, cunhado por Lefevere, adiciona as questões culturais e o extratexto aos estudos da tradução.

A partir do que foi dito até aqui, veremos como tais conceitos podem ser considerados unificados no pensamento de Linda Hutcheon acerca da adaptação.

### 1.3 Adaptação

Como já observado, a essa altura podemos perceber como o conceito de tradução foi aplicado de múltiplas formas e adquiriu um significado amplo, que nos permite observá-lo além da transposição entre línguas, mas como reescrita. Por fim, veremos seu desdobramento como adaptação, que será a forma de tradução que trataremos no trabalho daqui em diante.

Afim de definir o conceito de adaptação, Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, traz a ideia de palimpsesto, observando a obras adaptadas como “assombradas a todo instante pelos textos adaptados”, conceito também utilizado por Gerard Genette ao

abordar as questões de intertextualidade presentes em traduções. De modo geral, Genette pensa nas camadas de texto presentes nas criações, desacreditando a ideia de originalidade do texto, ou seja, cada obra é, também, uma colagem das referências de seu autor, de sua bagagem. Tais camadas permanecem presentes mesmo sem uma menção direta, o autor diz:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. (GENETTE, [1982] 2006, p. 5)

Ao retomar o conceito de palimpsesto, Hutcheon reafirma também as possibilidades de autonomia e originalidade inseridas nas traduções. Na formação do conceito de adaptação, a autora considera também as intenções possíveis no ato de adaptar, apontando, por exemplo, adaptações que questionam o texto-fonte, ou adaptações que homenageiam o autor, ou mesmo adaptações com ambas intenções, o que resgata a ideia de intencionalidade e poder no ato de reescrita já postulada por Lefevere anteriormente.

Nesse sentido, é interessante mencionar o estudo de Robert Stam, em *A literatura através do cinema*, em que o autor se debruça sobre adaptações realizadas a partir de obras clássicas da literatura mundial. Stam observa, por exemplo, a grande influência de *Robinson Crusoe* durante um período da produção literária europeia e a fundação de um certo subgênero naquela literatura.

Na França, os exemplares literários das imitações “pós-textuais” de *Robinson Crusoe* foram chamados de “Robinsonades”. Em 1805, menos de um século após a publicação do romance de Defoe, uma enciclopédia alemã (*Bibliothek der Robinsone*) já oferecia um extenso manual sobre todas as obras inspiradas em *Robinson Crusoe*. Na Inglaterra, centenas e imitações de *Crusoe* foram publicadas, resultando em livro como o de Agnes Strickland, *The Ritual Crusoes* (1826) e o de J. M. Ballantine, *The coral island* (1858). (STAM, [2005] 2008, p. 109)

Sobre a tradução, observa-se também que ela pode se dar de diferentes formas, como uma mudança de mídia, forma ou, mais relevante para o que pretendemos discutir, uma mudança de foco e, portanto, de contexto. Hutcheon atenta para o fato de que há uma

diferença entre não querer que uma história acabe (o que seria o caso de *fanfics*<sup>1</sup> ou sequências de uma mesma história) e desejar recontá-la repetidas vezes de modo diferente. Assim o ato de adaptar e recontar uma história se constrói como força de criação e atualização: “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo.” (HUTCHEON [2011] 2013, p.45)

Desta forma, Hutcheon observa a adaptação como paráfrase. A reescrita de um texto-fonte se torna relevante pelo que se faz com ele, pela diferente observação de cada autor sobre aquela obra

Ou seja, podemos observar a adaptação com uma reescrita e reinserção de uma narrativa através do tempo. É através da adaptação que uma obra pode ganhar nova oportunidade de circulação entre um novo público e/ou ser atualizada, trazendo questões contemporâneas a essa reescrita ou questionando padrões vigentes na realização da obra-fonte.

Assim, se faz importante o fator cultural no contexto de uma adaptação, ou seja, frequentemente, uma adaptação trata de reescrever uma obra dentro de um novo contexto social e/ou cultural, levando em conta questões que não estavam presentes no texto-fonte.

Neste caso, observamos o conceito de transculturação, que trata da transposição entre culturas, podendo ocorrer também sob o ponto de vista temporal dentro de uma mesma cultura na qual uma obra foi adaptada. Assim, a autora observa a importância de tal manifestação e, mais importante, sua presença não apenas entre culturas:

[...] adaptações da mesma peça, mesmo se apenas décadas de distância, podem e devem ser diferentes: as culturas mudam com o tempo. Em nome da relevância, os adaptadores buscam a recontextualização ou reambientação “correta”. Isso também é uma forma de transculturação. (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 197)

Dentro do conceito de transculturação a autora ainda aponta que: “Mesmo dentro de uma única cultura, as mudanças podem ser tão grandes que talvez devam, de fato, ser consideradas transculturais num nível local (HUTCHEON, [2011] 2013, p. 199).”

---

<sup>1</sup> As fanfics são histórias ficcionais que podem ser baseadas em diversos personagens e enredos que pertencem aos produtos midiáticos, como filmes, séries, HQ's, videogames, mangás, animes, grupos musicais, celebridades e etc. Os fãs desses produtos se apropriam do mote da história ou dos seus personagens para criarem narrativas paralelas ao original.

Por fim, podemos concluir que o processo de adaptar envolve as diversas motivações do autor/criador e as plataformas a serem utilizadas. Podem também, e esse se monta como o centro desta análise, abarcar mudanças narrativas, acarretadas pelos contextos histórico-social de forma a atualizar a narrativa e apresentá-la sob uma diferente perspectiva a um novo público.

## 2. *Medeia*, Eurípides

### 2.1 O mito

Medeia se constitui, primeiramente, como mito, personagem importante de diferentes narrativas fundadoras da Grécia antiga. A feiticeira, versada nas propriedades dos elementos naturais, suas possibilidades de cura e envenenamento, descendente de deuses e neta do Sol, já habitava o imaginário grego antes de ser transformada em tragédia por Eurípides.

Portanto, estudar *Medeia* é, necessariamente, refletir sobre o mito. E entendê-lo como parte importante na fundação de uma civilização como a grega, compreendendo sua função formativa, religiosa e ritualística.

Primeiramente, para que possamos compreender de que forma se constitui o conceito de mito, é necessário delimitarmos algumas diferenças entre este conceito e outros atrelados a ele ao longo do tempo, como: lenda (uma narrativa edificante que deve ser lida ou narrada publicamente, contendo algum alicerce histórico, ainda que deformado), fábula (uma narrativa curta, ficcional, que visa transmitir um ensinamento moral), parábola (“um mito elaborado intencionalmente”, uma narrativa alegórica que encerra um preceito religioso ou moral) e alegoria (um texto simbólico, cuja intenção é produzir um sentido diferente do literal), segundo Junito de Souza Brandão, em *Mitologia Grega, Vol. I*.

Ainda segundo Brandão (1986, p.35), “o mito é sempre uma representação coletiva, transmitida através de várias gerações e que relata uma explicação do mundo”. Deste modo, funciona de forma a orientar a sociedade no entendimento dos fenômenos que ocorreram sem a participação dos homens ou com alguma influência divina. Assim, é importante perceber as diferenças entre o mito e a narrativa ficcional, assim como era percebido pelas civilizações antigas.

[...] mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais. Em outros termos, consoante Mircea Eliade, é o relato de uma história verdadeira, ocorrida nos tempos do princípio, *ilo tempore*, quando com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou tão somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma ilha, um espécie animal ou vegetal, um comportamento humano, Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo que não era, começou a ser. (BRANDÃO, 1986, p. 85-86)

É válido notar, também, a forma como o mito é sacralizado e abraçado como religião. Por se tratar de uma manifestação criadora, proveniente do plano divino, o mito se concretiza como forma de ensinamento e conexão do homem com o que está acima de sua compreensão. Através da religião, o homem ritualiza o mito, e o observa como guia, fonte de ensinamento e poder.

Tomando-se o vocábulo em sentido mais estrito, pode-se dizer que a religião para os antigos é a reatualização e ritualização do mito. [...] Através do rito, o homem se incorpora ao mito, beneficiando-se de todas as forças e energias que jorraram nas origens. A ação ritual realiza no imediato uma transcendência vivida. Em resumo: o rito é a práxis do mito. É o mito em ação. O mito rememora, o rito comemora. (BRANDÃO, 1986, p. 38)

Perceber a constante presença dos mitos na civilização grega, sua importância religiosa e utilização como representação de um coletivo, uma ideia de sociedade, nos ajuda a compreendermos sua presença nas narrativas ficcionais que os adaptam.

Sua utilização nas epopeias e tragédias remonta ao caráter palimpséstico observado por Genette. Portanto, é possível entender como os mitos, fortemente presentes no imaginário e fundamentação de uma sociedade, influenciaram a produção grega em geral e, particularmente, a de Eurípides, no caso de *Medeia*.

Essa apropriação das narrativas míticas e seus personagens constitui parte dominante dos temas da tragédia grega. Grande parte dos mitos e heróis gregos são conhecidos até hoje através das versões desenvolvidas pelos poetas trágicos.

As narrativas mitológicas como inspiração para a tragédia grega são observadas nas obras dos três grandes poetas gregos, Sófocles, Ésquilo e Eurípides, por exemplo: na tríade de Sófocles, *Édipo Rei*, *Antígona* e *Édipo em Colono*; *Sete contra Tebas* e *As Suplicantes*, de Ésquilo; *As Fenícias*, *As Troianas* e *Medeia*, de Eurípides. É possível observar a presença de um mesmo mito (neste caso, personagem mítico que serve de fonte para a adaptação) em diferentes obras de um ou mais dos autores citados, como é o caso de *Electra*, mito que foi recontado pelos três poetas.

O que se apresenta, então, a ver-se pelo diverso número de adaptações realizadas utilizando-se de um mesmo mito, é uma ressignificação do mito e uma apropriação de cada autor nessa adaptação. Ainda que trabalhando com uma narrativa-fonte, as possibilidades presentes no ato de criação da adaptação ficam evidentes.

## 2.2 A tragédia como gênero

No caso de *Medeia*, de Eurípides, devemos observar de que forma o autor se apropria do mito e o insere nas categorias pertencentes à tragédia grega, definidas por Aristóteles, na *Poética*.

Em sua *Poética*, Aristóteles se dedica a analisar as características necessárias para o sucesso, ou bom desenvolvimento, de uma tragédia, que culminaria na catarse. Além de elencar as principais categorias, o autor se dedica a também definir diferenças entre os quesitos da tragédia e da comédia, bem como as diferenças entre epopeia e tragédia. Para a análise realizada neste trabalho, nos dedicaremos às características que constituem a tragédia como gênero, observando, quando necessário, seu distanciamento em relação aos outros gêneros já citados.

Inicialmente, o autor chama atenção para a realização da mimese presente nas composições da arte poética, da epopeia à tragédia. Aristóteles observa que a mimese é natural do homem e que é, também, a forma como passamos nossos ensinamentos para as outras gerações. O autor salienta que, na arte poética, a mimese é realizada de três formas:

- 1) Em meios diferentes: a mimese pode ser realizada através de imagem ou cores, ou ainda, e como realizada na maior parte das composições da arte poética, por meio do ritmo, da palavra e da melodia, juntos ou separados.
- 2) De coisas diferentes: a mimese é feita a partir de pessoas que agem, e que são virtuosas ou viciosas, ou seja, melhores, piores, ou iguais a nós. Portanto a mimese realizada carregará essas diferenças, e por consequência, mimetizará coisas diferentes.
- 3) Diferentemente, ou, não do mesmo modo: a mimese pode ser realizada pelos mesmos meios e pelas mesmas coisas, recitando, sem transformação, ou, fazendo com que os envolvidos na mimese atuem (Aristóteles fala primeiro da mimese realizada pelo poeta e depois inclui a mimese realizada pelo ator).

Em relação às formas de mimese, é interessante observar que Aristóteles já começa a delinear características próprias da tragédia que podem ser notadas nas três formas: (i) a utilização de ritmo, palavra e melodia; (ii) mimetizar homens melhores dos

que os de agora, enquanto a comédia procura o oposto; e (iii) o uso de atores na realização da mimese.

A respeito do vícios e virtudes, seu tratamento é fundamental na diferenciação entre comédia e tragédia. Aristóteles postula que quem realiza a mimese mimetiza pessoas que agem, e, portanto, algumas mais virtuosas e outras mais viciosas. Deste modo, a comédia compreenderia aqueles mais viciosos, não compreendendo toda sua abrangência, mas aquele vício que é uma vergonha que não causa dor ou dano. Enquanto que a tragédia se constitui através da mimese de uma ação virtuosa, que desperta a piedade e o terror.

Importa observar ainda que o autor aponta a presença dos elementos: espetáculo, caracteres, enredo, elocução, canto e pensamento na tragédia. Dentre eles, explicita-se a importância do enredo, ou seja, as ações. Nesse sentido, o filósofo pontua novamente: “a tragédia é mimese não de homens, mas de uma ação e da vida” (ARISTÓTELES, [séc. IV a.C.] 2006, p. 49). Portanto, o personagem não pode realizar uma ação com a finalidade de mimetizar um caráter virtuoso, mas adquire-o durante e pela ação. Desta forma, fica claro que, para Aristóteles, não há uma boa tragédia sem um enredo e encadeamento de ações. O enredo é, para ele, a alma da tragédia.

No que diz respeito ainda à tragédia, Aristóteles define que a duração de uma tragédia não pode ser longa, como uma epopeia, e deve, de preferência, se passar em um dia apenas. Explica, por comparação, que assim como um animal, que para ser considerado belo, deve ser inteiramente visível diante dos olhos, nem muito grande, a ponto de não ser visto todo de uma vez, nem muito pequeno. Assim também deve ser a tragédia, suficiente para ser apreendida pela memória.

A tragédia deve ainda conter um início (a parte que vem primeiro e não necessita de antecedentes), um meio (entendendo-se como aquilo que necessita de antecedente e não se encerra em si), e um fim (que deve ser aquilo que se encerra sem necessitar de uma sucessão).

Sobre o enredo cabe ainda destacar a noção de unidade, onde não deve ser possível eliminarmos uma das partes do enredo sem que seja prejudicial ao todo, afinal, como mimese de uma ação realizada em sua totalidade, se algo for passível de descarte sem que interfira na unidade do enredo, esse algo não se caracterizaria como parte do todo.

Interessa ainda dizer, referindo-se ao papel do poeta, que o mesmo deve se distanciar da figura do historiador. Sua função não é dizer o que aconteceu, mas, sim, o que poderia acontecer, segundo o provável e o necessário. Segundo Aristóteles:

[A] poesia diz antes o que é geral, enquanto a história, o que é particular. Geral é que tipo de coisa cabe a uma pessoa de determinada qualidade dizer ou fazer segundo o provável ou o necessário, o que visa a poesia na maneira como atribui os nomes. O particular é aquilo que Alcibíades fez ou sofreu. (ARISTÓTELES, [séc. IV a.C.] 2006, p.68)

Aristóteles chama atenção para a simplicidade ou complexidade do enredo, sendo simples aquele que produz a mudança de fortuna do herói, sem peripécia (um elemento proveniente de alguma ação desmedida do herói que ocasiona uma grande, ou total, mudança nos acontecimentos) ou reconhecimento (o descobrimento de informações, até então ocultas do herói, sobre si ou entes próximos, o que ocasiona uma reação arrasadora), e enredo complexo, aquele que conta com uma dessas categorias ou ambas.

Fica clara a necessidade da mudança de fortuna por parte do herói, que deve atender a uma característica básica: ela deve ocorrer ao herói quando este não está em situação melhor ou pior em relação a nós, a fim de provocar a piedade (o sentimento para aquele que cai no infortúnio sem merecê-lo) e o temor (causado pela semelhança). As mudanças de fortuna devem acontecer por algum erro, alheio às ações do herói.

Aristóteles reflete sobre o caráter na tragédia, seus apontamentos destacam questões interessantes a serem observadas posteriormente, para além da análise das categorias da tragédia grega, mas como construção social. Tais construções são reforçadas pelo autor em sua *Política*, por isso, cito:

Quanto ao caráter, quatro são os pontos que devem ser visados. Em primeiro lugar, deve-se cuidar para que sejam bons. Terá caráter se, como foi dito, as palavras ou ações deixarem evidente qual é a escolha. O caráter será bom se a escolha for boa. Isso é possível para cada gênero, pois mesmo a mulher pode ser boa, e o escravo, ainda que, desses, talvez, o caráter dela seja inferior e o do escravo, em geral, ruim.

Em segundo lugar, o caráter deve ser apropriado. Há o caráter corajoso, mas não é próprio de uma mulher ser corajosa assim, ou terrível.

Em terceiro lugar, a semelhança, pois isso é diferente de fazer o caráter bom ou apropriado com o sentido que já definimos.

Em quarto, está a coerência. Mesmo que seja incoerente o personagem que fornece matéria para a mimese e que se torne um tal caráter como objeto, ele deve, ainda assim, ser coerentemente incoerente. (ARISTÓTELES, [séc. IV a.C.] 2006, p. 91)

Por fim, como provocador da catarse proveniente da tragédia, Aristóteles define que o poeta deve se dedicar, por meio das ações, a provocar o terrível e o piedoso, e que seja possível transmitir tais sentimentos mesmo apenas através do enredo, sem toda a montagem teatral. O filósofo diz ainda que os laços fraternos ou sanguíneos tendem a provocar mais efetivamente a catarse própria da tragédia.

### 2.3 Jasão e os Argonautas

Tendo observado como se caracteriza a tragédia grega e a influência dos mitos em sua formação, antes de estudarmos *Medeia*, de Eurípides, mostra-se necessário tomar conhecimento do mito de Jasão e os Argonautas na conquista do velocino de ouro, mito pagão que apresenta Medeia e Jasão antes dos acontecimentos em Corinto, retratados por Eurípides.

Entre diversas versões possíveis, fato recorrente na observação dos mitos que originaram as tragédias gregas, apresento aqui uma versão resumida, retirada de *Mitologia Grega Vol. III*, de Junito de Souza Brandão (1987):

Filho de Esão, herdeiro do reino de Iolco, destronado e condenado à morte por seu meio-irmão usurpador Pélias, Jasão, ao se apresentar ao tio e reclamar o trono, herdado por direito de seu pai, foi desafiado pelo tio que lhe trouxesse da Cólquida o Velocino de Ouro, que estava em poder de Eetes.

O velocino de ouro, segundo o mito, vem a ser a lã do carneiro alado no qual Frixo fugiu da ira de sua madrasta Ino, se refugiando na corte de Eetes, na Cólquida. Chegando lá, casou com uma das filhas de Eetes, que foi presenteado com o velo do carneiro antes sacrificado a Zeus. Consagrando-o a Ares, o rei Eetes cravou o mesmo em um bosque sagrado do deus da guerra.

Seguindo a saga dos Argonautas, diz o mito que se apresentaram aproximadamente cinquenta heróis para a jornada em busca do velocino de ouro. O navio Argo foi então lançado ao mar, em direção à Cólquida. Os argonautas passaram por diversas ilhas, cidades e enfrentaram as mais diversas provações e desafios, até que atingida a Cólquida, os Argonautas puderam descansar por um tempo. Assim, Jasão, incumbido de sua tarefa, dirigiu-se à corte de Eetes, pai de Calcíope, Medeia e Apsirto, deixando clara sua missão.

É assim que Medeia conhece Jasão, situação que, de alguma forma, afeta a construção da própria Medeia como mito e, portanto, gera influência na tragédia de Eurípides. Vale observar a narrativa, tal como recontada por Brandão:

O rei, para livrar-se de um importuno, prontificou-se a devolver-lhe o precioso velocino, desde que o pretendente ao trono de Iolco executasse quatro tarefas, que, diga-se logo, nenhum mortal poderia sequer iniciar, a não ser que a grande fâsca de eternidade, o amor, que transmuta impossíveis em possíveis, aparecesse! As provas impossíveis para qualquer ser humano eram as seguintes: pôr o jugo em dois touros bravios, presentes de Hefesto a Eetes, touros de pés e cornos de bronze, que lançavam chamas pelas narinas e atrelá-los a uma charrua de diamante; lavar com eles uma vasta área e nela semear os dentes do dragão morto por Cadmo na Beócia, presentes de Atená

ao rei; matar os gigantes que nasceriam desses dentes; eliminar o dragão que montava guarda ao Velocino, no bosque sagrado do deus Ares. Perplexo, face às tarefas impostas, que teriam que ser realizadas num só dia, de sol a sol, o herói estava pronto para retornar a Iolco, quando surgiu Medeia, mágica consumada, que, apaixonada por ele, talvez por artimanhas da deusa Hera, comprometeu-se a ajudá-lo a vencer todas as provas. Sob juramento solene de casamento e de levá-la para a Grécia, repetindo-se, desse modo, o episódio de Ariadne e Teseu, Jasão recebeu de Medeia todos os recursos necessários para uma vitória completa. Deu-lhe a filha de Eetes um bálsamo maravilhoso com que o herói untou o corpo e as armas, tornando-os invulneráveis ao ferro e ao fogo. Recomendou-lhe ainda que, tão logo nascessem os gigantes dos dentes do dragão, atirasse, de longe, uma pedra no meio deles. Os monstros começariam a se acusar mutuamente do lançamento da pedra, o que os levaria a lutar uns contra os outros, até se exterminarem por completo. Tudo aconteceu conforme desejava a paixão de Medeia. Restava apenas vencer o dragão no bosque de Ares. A mágica fê-lo adormecer com seus sortilégios e Jasão o atravessou com sua lança, apossando-se do velocino de ouro. Face à recusa de Eetes, que se negou a cumprir a promessa feita, e ainda ameaçou incendiar a nau Argo, Jasão fugiu com Medeia, que levava seu jovem irmão Apsirto como refém.

Quando o rei descobriu a fuga de Jasão e Medeia com o velocino, pôs-se imediatamente ao encalço da nau Argo. Medeia, que previra essa perseguição, espartejou Apsirto, espalhando-lhe os membros em direções várias. Eetes perdeu muito tempo em recolhê-los e, quando terminou a dolorosa tarefa, era tarde demais para perseguir a "ligeira" nau Argo. (BRANDÃO, 1987, p. 183-184)

Após a conquista do velocino de ouro e antes que Jasão e Medeia cheguem a Corinto, alguns acontecimentos do mito dos Argonautas merecem destaque. Tais acontecimentos reforçam características que habitam o imaginário acerca de Medeia, o mito, e suas adaptações.

Zeus, irritado com a morte de Apsirto, enviou uma grande tempestade, que desviou a Argo de sua rota. Foi então que a nau começou a falar e revelou a cólera do deus, acrescentando que esta perseguiria os argonautas, até que fossem purificados por Circe. Foi assim que a nau subiu o rio Erídano (Pó) e o Ródano, através da região dos lígures e dos celtas. De lá, retomou o Mediterrâneo e, costeando a Sardenha, chegou à ilha de Eéia, reino de Circe. A mágica e tia de Medéia purificou os argonautas e manteve uma longa entrevista com a sobrinha, mas se recusou peremptoriamente a hospedar Jasão em seu palácio. (BRANDÃO, 1987, p. 184)

O trecho supracitado salienta a relação de Medeia com a feitiçaria por meio de sua relação sanguínea com Circe, feitiçeira mitológica, conhecida por suas habilidades com venenos e drogas, tal qual Medeia. Filha de Hélios, o sol, e Hécate, Circe é a deusa grega relacionada também à magia e bruxaria.

A seguir, se reiteram os dotes mágicos de Medeia e seu caráter passional. Faz-se necessário observar a forma como a mesma tem, mais uma vez, grande influência nos êxitos de Jasão.

Consagrada, em Corinto, a nau Argo a Posídon, Jasão retornou a Iolco e entregou o velocino de ouro a Pélias. A partir desse momento são muitas as tradições e variantes. [...] A versão mais seguida, no entanto, é a que aponta Medeia como a grande "vingadora de Iolco". A mola mestra da ação criminoso da mágica da Cólquida seria seu amor por Jasão. Pélias lhe ofendera gravemente o marido: usurpara o trono, que de direito lhe pertencia; induzira-

lhe o pai Esão ao suicídio, obrigara-o a buscar o velocino de ouro e, conforme algumas versões, recebido este, recusara-se a devolver-lhe o trono, como havia prometido. Para vingar os crimes e ultrajes de Pélias, a terrível mágica resolveu eliminá-lo. Convenceu as filhas do usurpador, menos a Alceste, ainda muito menina, de que poderiam facilmente rejuvenescer o pai, já muito avançado em anos, se o fizessem em pedaços e o deitassem a ferver num caldeirão de bronze em meio a uma composição mágica, cujo segredo somente ela conhecia. Para provar sua arte, Medeia tomou um velho cordeiro (outros afirmam que foi Esão) e, usando o processo acima descrito, transformou-o num cordeirinho ou o velho pai de Jasão num Esão jovem e robusto. As pelíades, sem hesitar, despedaçaram o pai e cozinharam-lhe os pedaços, conforme a receita de Medeia. Como Pélias não ressuscitasse, transidas de horror, fugiram para a Arcádia. Com a morte do rei, Jasão e Medéia, com os filhos do casal, Feres e Mérmero, foram banidos de Iolco por Acasto. [...]

"À época" em que se passa o "drama de Medéia", Corinto é governada por Creonte, filho de Liceto, que é preciso não confundir com o segundo Creonte, o tebano, filho de Meneceu, e irmão da infortunada Jocasta. Jasão e Medéia, expulsos de Iolco, viviam em paz em Corinto. (BRANDÃO, 1987, p. 186-187)

Interessa lembrar que o mito de Jasão e os Argonautas foi adaptado, em forma de poema épico, por Apolônio de Rodes, em *A Argonáutica* ou *Os Argonautas*, no séc. III a.C. Estima-se que o mito, no entanto, seja muito mais antigo, sendo citado na Odisseia, de Homero, que data do séc. VIII a.C.

Sendo assim, a partir desta primeira aparição de Medeia, podemos dar prosseguimento à abordagem de Eurípides para o mito. Antes de tudo, mostra-se necessário que saibamos a que tempo pertencia esse poeta e de que forma desenvolvia suas obras trágicas.

#### 2.4 Eurípides e a sociedade grega

É válido lembrar aqui que Eurípides, um dos grandes autores de seu tempo, obteve maior reconhecimento posteriormente, sendo criticado por seus contemporâneos. Suas contribuições à arte dramática incluem a menor participação do coro, que aparece de forma mais pontual, dando mais voz aos personagens centrais, e a inclusão do conceito de *deus ex machina* (a inclusão de um elemento ou personagem, desconhecido previamente, cuja função é resolver partes, ou completamente, a trama), além da inclusão do prólogo, a fim de ambientar o enredo.

Distanciando-se da tradição vigente, que se dedicava a enaltecer e recontar os grandes mitos, o autor se apropria desses mitos para, frequentemente, relatar a versão daqueles não incluídos nas grandes narrativas, os vencidos e, em geral, as mulheres. Tal constatação é evidente em uma de suas famosas tragédias, *As Troianas*, que relata, a partir

do mito acerca da guerra de Troia, o ponto de vista das mulheres prisioneiras no fim da guerra.

Eurípides se destaca dos outros autores ainda por se dedicar a temas até então não abordados, como o casamento e seus problemas, apresentando-o como “uma luta, como qualquer relação da natureza (JAEGER, [1936] 1994, p. 399)”.

Antes de abordarmos *Medeia* diretamente, é necessário destacar as condições históricas referentes ao período de sua escritura, que, de diferentes formas, colaboram para a sua realização e aceitação/rejeição junto à sociedade da época.

A respeito do contexto histórico em que o autor se insere, faz-se necessário destacar a forte característica defensiva por parte de Atenas contra o estrangeiro, reflexo das constantes batalhas contra o Império Persa, e mudança de postura entre as Guerras Médicas (responsáveis por impulsionar Atenas à uma grandiosa fase, graças à Liga de Delos e seus impostos coletados), e do Peloponeso (sinalizadora dos primeiros sintomas de crise da *pólis*), segundo Mário Curtis Giordani, em *Antiguidade Clássica I* ([1967] 1984).

Juntamente com o plano de fundo histórico-econômico, vê-se também uma mudança de mentalidade ocasionada por um pensamento mais filosófico.

A geração dos filósofos instala-se, definitivamente, pondo em questão os deuses e sua onipotência e imortalidade. Céticos e descrentes, poetas e filósofos unem-se na tentativa de traduzir a realidade plausível e os problemas mais emergentes. Tendo como baliza o realismo e como arma a retórica, o pensamento filosófico ganha espaço na boca das personagens trágicas. (DUTRA, 1991 p. 3)

Importa destacar que Eurípides, assim como seus contemporâneos, faz uso do mito ao criar suas tragédias. Deste modo, é interessante salientar mais uma vez a presença de uma adaptação do mito de *Medeia*, que já habitava o imaginário grego, a essa altura, há algumas centenas de anos. Destaco aqui as observações de Margarida Pontes Timbó e Ângelo Bruno de Oliveira acerca desse trabalho de adaptação:

[...] a *Medeia* trágica é bem diversa da *Medeia* mítica que a inspirou e que aponta quase para uma releitura desta. Há indícios de que a *Medeia* mítica teria sido uma mulher xena, ou persa, cujas características se assemelham às da *Medeia* trágica. A versão do mito de *Medeia* criada por Eurípides poderia ser, também, uma releitura da lenda de Procne, que também se vingara da traição do marido matando o filho Ítis, que tivera com o esposo infiel; tal mito também é relatado no texto das *Metamorfoses*, de Ovídio. Sejam quais forem as fontes a que Eurípides voltou para a construção da sua tragédia, todas elas têm um traço em comum: o assassinato de consanguíneos, o que, na visão de Aristóteles, caracterizaria os mitos mais trágicos. (TIMBÓ; OLIVEIRA, 2009, p. 230)

Tais observações deixam claras as escolhas feitas por Eurípides na construção de sua Medeia. Essa diferenciação entre mito e tragédia mostra-se crucial no que diz respeito às adaptações que serão abordadas adiante neste mesmo trabalho. Afinal, é possível perceber que a Medeia que conhecemos hoje é, majoritariamente, adaptada da tragédia de Eurípides, sendo esta, geralmente, a maior forma de propagação do mito. Pierre Brunel destaca:

Vários autores construíram sua Medéia influenciados pela releitura que Eurípides fez do mito. Dentre os escritores gregos se destacaram Apolodoro, entre os latinos temos: Sêneca, Ovídio, Virgílio e Valério Flaccus, para citar apenas os nomes mais conhecidos. Na época moderna autores como: Pierre Corneille, Lope de Vega, Buchanan, Pasolini (filme), Jean Anouilh, Jean Delacroix (pintor) dentre inúmeros outros também compuseram a sua Medéia, influenciados por Eurípides (BRUNEL, [1988] 1998, p. 613-619).

## 2.5 A Medeia de Eurípides

Devemos agora, brevemente, tomar conhecimento da tragédia de Eurípides, da forma como o autor adapta o mito. Eurípides inicia sua tragédia a partir da chegada de Medeia e Jasão a Corinto, após Medeia fugir de sua terra natal, a Cólquida, sequestrar e matar seu irmão Apsirto, e convencer as filhas de Pélias a esquartejarem o pai, como parte da vingança pelo trono usurpado de Jasão.

O autor deixa claro, no início da tragédia, a traição já consumada por Jasão e a desgraça de Medeia, bem como o casamento próximo de Jasão com a filha de Creon, rei de Corinto. A intenção do rei é clara, quer Medeia e seus filhos longe de seu reino. A trama segue acompanhando a, agora colérica, Medeia, suas lamentações, explosões contra Jasão e a própria vida. Ao ser informada pelo rei que deve deixar Corinto, Medeia suplica por mais um dia, para que possa encontrar uma maneira de manter os filhos e sair do reino. O rei cede e concede o desejo a Medeia, que então começa a preparar sua vingança contra Jasão, Creon e sua filha. Antes de vingar-se, Medeia recebe Egeu e firma com o rei de Atenas um pacto que lhe garante asilo e proteção sob todas as coisas ao deixar Corinto, necessidade final e fundamental para a conclusão de sua vingança.

Medeia põe em prática sua vingança, simula pazes com Jasão e envia um belo presente à sua noiva, coroa e véu, heranças da princesa da Cólquida, pertencentes ao seu avô, o Sol. Os presentes, banhados em unguentos venenosos por Medeia, têm como objetivo matar aquele que os tocar.

A vaidosa filha de Creon, ao receber os presentes, se encanta e veste-os, sendo imediatamente engolida em labaredas, que a deixam ao chão. Creon, na tentativa de socorrer a filha, é também vítima dos venenos de Medeia.

A bruxa então é avisada de que sua vingança obteve sucesso e que deve fugir de Corinto o quanto antes. Medeia precisa ainda finalizar sua vingança contra Jasão, que a esse ponto se encontra a caminho de seu palácio. Ao procurar por Medeia, o ex-marido é informado de que seus filhos estão mortos. Medeia aparece, então, com os filhos mortos, sobre uma carruagem, guiada por serpentes aladas, presente de seu avô, e foge para Atenas sem que qualquer um possa tocá-la, ou puni-la, deixando Jasão sem mesmo o corpo dos filhos.

A partir da apropriação que Eurípides faz do mito e de sua adaptação, que, como já definimos, concentra a bagagem do autor, reflexos da vida e da sociedade na qual se insere, podemos então pensar algumas questões acerca de *Medeia*, a tragédia grega.

Quanto aos componentes da tragédia grega, como postulados por Aristóteles, interessa ressaltar a forma como Eurípides produz o *pathos* na tragédia.

O autor deixa clara a responsabilidade de Medeia em todos os êxitos de Jasão, bem como o caráter utilitário com que ele a trata. Jasão usa Medeia para conseguir o velocino de ouro, usa-a para matar seu tio, Pélias, usa sua influência e magia ascendente para chegar a Corinto, para então abandoná-la pela filha de Creon e o prestígio no reino a ser conquistado com o casamento. A fala de Medeia cobrando a Jasão o devido reconhecimento demonstra seu papel na relação:

Pelas primícias principio: quem  
salvou tua vida, os gregos sabem, todos  
os nautas de Argo, quando em touros fogo-  
-arfantes impuseste o jugo, quando  
semeaste o campo que abrigava a morte.  
E a serpente-vigia que abraçava  
com a rosca de anéis o velo de ouro  
assassinei, e fiz jorrar a luz.  
Traí morada e pai ao vir contigo  
a Iolco, no sopé de Pélio. A azáfama  
obnubilou-me a sensatez na vinda.  
Matadora de Pélias cruelíssima  
(servi-me de suas filhas), destruí  
sua casa. Homúnculo, me pagas como? (EURÍPIDES, [séc. V a.C.] 2015, 65 e  
67)

Assim, Eurípides destrona Jasão de seu posto de herói mítico, dando à Medeia a possibilidade de despertar a empatia através da semelhança para com aquele que é traído.

Desta forma, através do enredo, do desencadeamento de ações, tal como proposto na *Poética*, o autor consegue a simpatia do público (piedade), mesmo ao realizar um ato cruel (terrível). O infortúnio de Medeia é perdoado graças ao desencadeamento das ações que a levam a cometer o derradeiro ato. A hesitação de Medeia antes do assassinato e a afirmação do amor por seus filhos, bem como a dor de ter-lhes tirado a vida, colaboram para a manutenção da empatia entre público e personagem.

Prejudicar crianças em prejuízo  
do pai não dobra o mal? Fará sentido?  
Comigo não: adeus, projetos árdios!  
O que se passa em mim? Aceitarei  
o escarnio de inimigos impunidos? (EURÍPIDES, [séc. V a.C.] 2015, p. 119)

Ainda em:

Deslembra o amor  
de mãe, não te apequenes! Na jornada  
brevíssima de um dia, não te atendas  
ao fato de que deles és a origem,  
posterga tuas lágrimas! Amaste  
quem dizimas. Funesta a moira mesta. (EURÍPIDES, [séc. V a.C.] 2015, p. 135)

E:

JASÃO  
Também te afeta a dor que me agonia.  
MEDEIA  
Saber que sofre me alivia a agrura.  
JASÃO  
Que horror de mãe, meninos, escolhi!  
MEDEIA  
O pai, um ser perverso, vos vitima!  
JASÃO  
Não foi minha direita que os matou.  
MEDEIA  
Foi teu casório e húbri desmedida. (EURÍPIDES, [séc. V a.C.] 2015, p.147)

Dos pontos que caracterizam a Medeia euripidiana, o que mais se destaca é a eloquência e o poder retórico da personagem. O autor constrói uma Medeia que se afasta do que é esperado para as mulheres de seu tempo.

Não eram precisamente medeias as mulheres da Atenas de então. [...]. Por isso escolhe o poeta a bárbara Medeia que mata os filhos com o intuito de ultrajar o marido infiel, para mostrar a natureza elementar da mulher, livre das limitações da moral grega. (JAEGER, [1936] 1994, p. 399)

A “natureza elementar da mulher”, citada por Jaeger, pode ser vista como a natureza do ser humano, sem distinção de gênero. Ao desobedecer ao padrão moral grego imposto à mulher, Medeia se coloca em uma posição social aceita apenas para os homens

daquela sociedade. Desafiando assim as leis morais que funcionavam como controladoras dos papéis de cada gênero naquela sociedade.

Medeia se mostra inteligente, ardilosa e corajosa e se relaciona o tempo todo com os deuses e os homens sem se mostrar rebaixada por seu gênero, um claro oposto às mulheres atenienses, domesticadas por seus pais e maridos. Tais características se apresentam com clareza quando a bruxa consegue para si mais um dia em Corinto, a fim de pôr em prática sua vingança.

Quando postergou  
minha expulsão, Creon chegou ao cume  
da estupidez: perdeu a chance única  
de inviabilizar o que eu vislumbro.  
Hei de fazer do pai, marido e filha  
uma trinca sinistra, pois domino  
imenso rol de vias morticidas,  
embora ignore por onde começo:  
meto fogo no ninho conjugal,  
enfio-lhes a lâmina no fígado,  
em passos silenciosos pela câmara?  
(EURÍPIDES, [séc. V a.C.] 2015, p. 57 e 59)

A oposição da personagem e de suas características mais latentes ao papel imposto à mulher já fica clara quando elencados os tipos de caráter presentes na tragédia, já citados anteriormente. Tal oposição se confirma, ainda, na *Política*, de Aristóteles, um manual do comportamento social grego, quando o filósofo trata das virtudes da mulher.

Devemos exigir delas [as mulheres e as crianças] certas virtudes? Por exemplo, deve uma mulher ser sábia, corajosa e justa? Deve uma criança ter contenção e sobriedade?

Em geral, são necessárias as mesmas virtudes nos que comandam e nos que obedecem, ou então outras? Se as mesmas qualidades lhes são necessárias, por que então o mando cabe a um e a obediência a outro? A diferença entre os dois não é do mais para o menos, mas sim específica e produz efeitos essencialmente diversos. Não menos estranho seria exigir virtudes de um lado e não de outro. Se quem comanda não é nem justo, nem moderado, como é possível que comande bem? Se aquele que obedece carece dessas virtudes, qual não será a obediência de um corrompido e de um mau? É preciso, pois, que ambos tenham virtudes, mas que suas virtudes tenham caracteres diferentes, da mesma variedade que se observa nos seres nascidos para obedecer.

Isto se vê imediatamente nas faculdades da alma. Dentre estas, uma há que por sua natureza comanda - é aquela que participa da razão - e outras que obedecem: são as que não participam dela. (ARISTÓTELES, [séc. IV a.C.] 2006, p. 26-27)

E:

A coragem de um homem se aproximaria da pusilanimidade se fosse apenas igual à de uma mulher, e a mulher passaria por atrevida se não fosse mais reservada do que um homem em suas palavras. (ARISTÓTELES, [séc. IV a.C.] 2006, p. 33)

A partir dessas categorias já fica claro o não pertencimento da mulher Medeia àquela sociedade, baseada em preceitos morais que definem uma distinção clara entre os papéis de gênero. Distinção essa que se apagava entre povos não-gregos (bárbaros), havendo relatos de reinos cuja organização era matriarcal. A questão do pertencimento reforça, primeiramente, o *status* de refugiada que Medeia carrega consigo durante toda a trajetória da tragédia.

Ao deixar a Cólquida, Medeia se coloca em um lugar de não pertencimento, seja buscando refúgio em Corinto, ou pedindo proteção em Atenas, com o rei Egeu. Como “bárbara” e estrangeira, Medeia mais uma vez entra em oposição aos ideais gregos, que neste momento entre guerras ainda possui um olhar de repulsa em relação àquele que vem de fora. Seu caráter bárbaro é evidenciado por diversas vezes durante a narrativa, mais explicitamente na fala de Jasão.

JASÃO

[...]

Faltou me percepção ao propiciar  
a troca de uma casa em terra bárbara  
por residência em território helênico  
— como fui tolo! —, algoz do pai e lar!

[...]

Foi o princípio, pois às núpcias  
comigo sucederam os meninos,  
dizimados por causa de uma cama,  
algo impensável entre as moças gregas,  
mas minha escolha recaiu em ti  
— uma união atroz, funesta para mim —,  
leoa, não mulher, natura acídula  
que obnubila até a tirrena Cila.

(EURÍPIDES, [séc. V a.C.] 2015, p.143 e 145)

Podemos observar também a oposição realizada entre a feiticeira e uma sociedade cada vez mais filosófica, que tendia a caminhar cada vez mais para longe das narrativas mitológicas em favor do pensamento racional.

Por fim, ao construir a personagem, Eurípides a distancia completamente da mulher grega e daquilo que seria bem visto pela *pólis*. Porém, ao criar uma mulher que combina características temíveis como a cólera, a paixão e a loucura, até então postuladas como pertencentes ao sexo feminino, e características masculinas como a coragem, o poder retórico e a inteligência, Eurípides acaba por reforçar os padrões vigentes em sua sociedade. Afinal, Medeia não é a mulher ateniense, não é uma delas que sofre a traição e comete um ato vil, ela é a bruxa, a bárbara, a estrangeira, aquela que termina por

representar tudo aquilo que uma mulher não deveria ser, e, portanto, abarcando todas as exigências de uma sociedade, funcionando como um não-modelo.

### 3. *Gota D'Água*, Chico Buarque e Paulo Pontes

#### 3.1 O golpe militar

Observaremos como se dá a transposição realizada por Paulo Pontes e Chico Buarque em *Gota D'Água*. Para tanto, é imprescindível que tomemos conhecimento do ambiente político e social no período em que a obra é adaptada.

*Gota D'Água* estreia em 1975, porém a situação social retratada por seus autores e a organização do teatro brasileiro naquele momento refletem grandes transformações ocorridas nas décadas anteriores. Assim, dividiremos tais trajetórias em duas frentes, o que diz respeito ao momento político-social do Brasil a partir da década de 1950, e o que se refere à formação do teatro como movimento nesse mesmo período.

O golpe militar de 1964 é, sem dúvidas, o maior definidor dos rumos que o Brasil viria a tomar em todas as áreas nas décadas posteriores, seu impacto tendo sido avassalador principalmente para as classes mais pobres.

Segundo Boris Fausto (1995), em *O Brasil Republicano: economia e cultura*, os contornos do golpe já se apresentavam desde a década de 1950, antes do fim do governo de Getúlio Vargas. As medidas tomadas pelo então ministro do trabalho, João Goulart, como o reajuste do salário mínimo que já estava defasado, causaram insatisfação nos setores mais conservadores da sociedade, que pressionavam o governo e pediam a renúncia de Vargas, associando o seu governo e as medidas mais populistas ao comunismo.

Após a morte de Getúlio Vargas, João Goulart é eleito vice-presidente de Juscelino Kubitschek, e se aproxima ainda mais dos movimentos sindicais, passando a prestar mais atenção aos problemas trazidos por essa parcela da sociedade. Em 1961, Goulart é novamente eleito vice, desta vez de Jânio Quadros. As diferenças políticas entre os dois chamam atenção. Enquanto o presidente tem como suas maiores bases de apoio a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Democrata Cristão (PDC), ao qual era filiado, o vice pertencia ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e era herdeiro político de Getúlio Vargas, alvo de forte oposição por parte da conservadora UDN.

Quadros assume o governo, marcado por uma política econômica que, ao mesmo tempo que se aproxima do FMI, propõe relações diplomáticas e comerciais com países do eixo socialista. Além disso, condecora o revolucionário Ernesto Che Guevara. As

ações do presidente passam a desagradar seus apoiadores da UDN e de outros setores conservadores, que passam a alardear seus temores quanto a uma ameaça comunista. Ainda em 1961, em uma atmosfera não favorável por conta da pressão dos conservadores, e das visíveis diferenças com a escola política de João Goulart, Jânio renuncia, alegando sofrer perseguição política.

Assim, o então vice “herda” a presidência do país, causando revolta por parte dos militares e dos antigetulistas, que se organizam para pedir o impedimento da posse junto ao congresso, alegando que essa presidência traria instabilidade às instituições brasileiras.

O impasse causado é parte fundamental da crise político-militar que ocasionaria consequências cada vez maiores nos anos seguintes. Goulart assume a presidência em regime parlamentarista, em uma tentativa do congresso de apaziguar o conflito, diminuindo os poderes concentrados na presidência. O parlamentarismo é derrubado por meio de plebiscito, tendo durado pouco mais de um ano e contado com três diferentes primeiros-ministros.

Nesse clima de instabilidade, como estratégia para manter seu governo, Goulart tenta se aliar com os movimentos de centro e de esquerda por meio de propostas que visavam melhorar a economia e combater a alta inflacionária. Criticado por ambos, além dos problemas constantes com a direita, o presidente decide recorrer apenas à esquerda para articular um movimento que pusesse em prática as “reformas de base”.

As reformas de base de Goulart já tinham entrado em discussão em seu mandato como vice-presidente de Kubitschek. O plano que partiu do PTB visava promover grandes alteração em níveis sociais, econômicos e políticos, a fim de diminuir as desigualdades sociais. As reformas consistiam em:

[...] reformas bancária, fiscal, urbana, administrativa, agrária e universitária. Sustentava-se ainda a necessidade de estender o direito de voto aos analfabetos e às patentes subalternas das forças armadas, como marinheiros e os sargentos, e defendiam-se medidas nacionalistas prevendo uma intervenção mais ampla do Estado na vida econômica e um maior controle dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior.

O carro-chefe das reformas era, sem dúvida, a reforma agrária que visava eliminar os conflitos pela posse da terra e garantir o acesso à propriedade de milhões de trabalhadores rurais. (FERREIRA, 2004)

A partir daí inicia-se um movimento da presidência e dos movimentos de esquerda para a aprovação do projeto. As possibilidades de negociação com os setores conservadores se esgotam, o que faz com que Goulart mude sua estratégia, dedicando-se

a incentivar uma tentativa de conscientização e mobilização popular através de comícios cuja intenção era esclarecer a importância das medidas.

Em 13 de março de 1964 o presidente realiza o primeiro comício dessa fase de maior contato popular. Com o apoio de grupos da esquerda, ele reúne cerca de 150 mil pessoas na Central do Brasil, no Rio de Janeiro. A mobilização chama atenção de generais do exército que, insatisfeitos, decidem se reunir dias depois para articular medidas contra o governo de João Goulart.

Menos de um mês depois, em 1º de abril de 1964 é realizado o golpe que instaura a ditadura militar no Brasil. O regime militar e suas ações políticas, sociais e econômicas atingiram fortemente os trabalhadores, e as classes mais baixas.

A situação econômica e política dos trabalhadores piorou consideravelmente em consequência do golpe de Estado de 1964 e da atuação do novo governo.

A linha geral da ditadura militar pode ser definida como reacionária, houve um grande retrocesso no país. As forças democráticas e progressistas foram seriamente prejudicadas. Tiveram consequências sobretudo nocivas contra as bases da democracia, que constituíam o núcleo da política interna da ditadura. A classe operária foi privada de muitas conquistas importantes, alcançadas por ela durante anos de luta tenaz.

O governo de Castelo Branco desde o início conduziu a política de congelamento dos salários na qualidade de principal método de luta com a inflação ou, como dizia o Programa de Ação Econômica do Governo: “garantir a participação dos trabalhadores na utilização dos frutos do desenvolvimento econômico”. Em conformidade com esse Programa propunha-se obter a duplicação da renda real per capita no decorrer de 18/24 anos e até 1980 atingir o nível de 650 dólares. (KOVAL, 1982, p. 502-3)

As medidas iniciadas no governo Castelo Branco se mantiveram durante todo o período da ditadura. Tais medidas foram responsáveis pelo aumento da desigualdade econômica e social, refletindo na formação da sociedade nas décadas posteriores.

[...] o golpe de 1964 é o exemplo mais bem-acabado no Brasil de ruptura que permitiu, pelo uso da força, o enfraquecimento da resistência e o redesenho de instituições de modo a alterar bruscamente a distribuição de renda. O golpe ilustra como um determinado padrão de desigualdade dificilmente tem raízes claras em uma ou outra política e, assim, muda rapidamente só com reformas abrangentes.

Em retrospecto, salta aos olhos como o conjunto de políticas e reformas implementadas pelos militares – com ajuda de seus aliados civis – em sua primeira década no poder favoreceu a maior concentração de renda. Não é necessário aqui entrar na questão da intencionalidade do processo; o que interessa são seus resultados. [...] (SOUZA, 2016, p. 291-2)

### 3.2 Teatro de resistência

O impacto social da ditadura militar no Brasil pode ser observado também, como já mencionado, nos rumos do teatro brasileiro, principalmente através dos reflexos da atuação da censura. Os movimentos teatrais que se destacariam por sua postura de resistência começam a tomar forma juntamente com as tensões políticas que culminaram no golpe militar.

A União Nacional dos Estudantes (UNE), existente desde 1937, ganha força nos anos 1960, a partir do governo de João Goulart e do aumento da participação da esquerda, e, juntamente com a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs), observa-se um movimento de engajamento e organização de jovens intelectuais dedicados à arte, utilizando-a como instrumento de conscientização, reflexão e mudança social.

Nesse contexto, os grupos de teatro engajado se desenvolvem, dando origem ao que ficou conhecido como teatro de resistência. Desse movimento nascem os grupos teatrais que seriam responsáveis pela resistência artística durante a ditadura militar.

A fundação do Teatro Arena, em 1953, traz uma nova cara ao teatro brasileiro, valorizando autores nacionais, com produções que se dedicavam a destacar o texto, o que se contrapunha ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o de maior destaque até então. O TBC dava preferência a autores e diretores europeus, que se apresentavam em produções sofisticadas, bancadas por grandes investidores (PRADO, 1988).

Do Arena surgiram os principais nomes envolvidos nos movimentos de resistência artística durante a ditadura. Dentre eles, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho, que, juntamente com Armando Costa, organizaram o show Opinião, um marco da resistência durante o golpe militar. O show Opinião se tornaria conhecido por dar origem ao grupo carioca de resistência artística, o grupo Opinião.

Tratava-se de uma primeira resposta ao golpe. Diziam os autores (Oduvaldo Vianna, Armando Costa e Paulo Pontes), no texto que apresenta a peça, que "música popular é tanto mais expressiva quanto mais se alia ao povo na captação de novos sentimentos e valores necessários para a evolução social, quando mantém vivas as tradições de unidade e integração nacionais". [...]

Opinião revelou-se um espetáculo extremamente oportuno. Reunindo um público jovem, o show parecia interpretar o sentimento de toda uma geração de intelectuais, artistas e estudantes naqueles dias em que a realidade do poder militar afigurava-se como um fantasma no imaginário da revolução brasileira. Para espantá-lo, surgia um novo imperativo: falar, cantar, manifestar. Tratava-se de expressar, contra o autoritarismo que subia ao poder, a determinação à denúncia e ao enfrentamento. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1982, p. 22-3)

### 3.3 Vianinha e o *Caso Especial: Medeia*

Figura importante da resistência artística brasileira, Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, é o ponto de partida para a peça *Gota D'Água*.

Vianinha participou de diversos grupos culturais, em grande parte com enfoque político e atenção ao social, como no caso dos CPCs, os Centros Populares de Cultura, fundados por ele em associação com a UNE, cujo objetivo era conscientizar o público através do teatro revolucionário, e que acabou por se expandir, levando múltiplas formas de arte para zonas periféricas e comunidades.

Com a extinção dos CPCs, após o golpe militar, e a partir do show *Opinião*, criado por ele, Vianna funda o grupo homônimo, continuando seu trabalho que objetivava unir as esferas cultural, social e política em forma de arte, conscientizando a sociedade, reforçando uma ideia de união contra aquele inimigo político. Segundo Paulo Pontes:

[...] toda a vastíssima produção cultural saída desse período particularmente feliz da cultura brasileira, quando a melhor energia criadora do país se unia aos interesses sociais mais legítimos do povo, recebeu, de alguma forma, o sopro da inteligência criadora de Oduvaldo Vianna Filho. Eram dezenas de peças, peças curtas, filmes, espetáculos de rua, shows, debates e conferências nascidos da perspectiva de que o intelectual do país subdesenvolvido tem que refletir e criar sobre as condições reais da existência do povo. E, sem dúvida, Vianna foi o grande arquiteto dessa perspectiva, em sua geração, pensando e criando, discutindo e organizando, prevendo e estimulando. (PONTES, 1976, p. 45)

O Teatro Arena se dissolveria em 1972, após perseguição da ditadura e pressão da censura. O *Opinião* ainda duraria até 1982. Nesse conturbado contexto político e social, combatido com resistência através da arte, é que nasce a adaptação televisiva de *Medeia*, realizada por Vianna, e que daria origem à *Gota D'Água*.

Sobre a *Medeia* de Vianna é importante entender a forma como o autor faz a transculturação, partindo da tragédia de Eurípidés, acrescentando ou subtraindo elementos que serão desenvolvidos por Chico Buarque e Paulo Pontes em *Gota D'Água*. Natasha Centenaro aponta as principais características da adaptação de Vianna:

O *Caso Especial Medéia* foi escrito por Oduvaldo Vianna Filho e veiculado pela Rede Globo em 1972, cuja protagonista, Medéia, foi interpretada pela atriz Fernanda Montenegro. Nesse programa, consta a atualização do mito grego para a realidade brasileira, em que Medéia deixa de ser a feiticeira bárbara da Cólquida para se transformar na moradora de um conjunto habitacional em condições precárias, devota do candomblé, bem como Jasão se torna um cantor de samba em busca do sucesso com sua composição; Creonte Santana é o proprietário da Vila Guadalupe e deseja que sua filha Creusa se case com o sambista; o coro se dissolve e está enfatizado nas personagens Dolores (vizinha e amiga, assim como a Ama da *Medeia* de

Eurípides) e Egeu, que virou taxista. Essas soluções de Vianinha são aproveitadas e desenvolvidas por Paulo Pontes e Chico Buarque em *Gota D'Água*. (CENTENARO, 2011, p.8)

Na adaptação televisiva de Vianna podemos perceber dois movimentos interessantes. O primeiro diz respeito à transculturação da tragédia, uma vez que o autor modifica e delimita o terreno que será usado posteriormente no teatro, bem como seus personagens (cultura, religião e construção social). Essa mudança local/cultural de *Medeia* se relaciona diretamente com o histórico engajado de Vianna e com seu já citado objetivo de conscientização através da arte. Já está claro que o autor quer ver o povo representado, lhe interessa o Brasil no palco; nesse caso, na tela da televisão.

Tendo observado esse cunho social, é válido perceber o segundo movimento realizado por Vianna. Ao preparar uma adaptação de cunho político e social para uma das maiores emissoras de televisão do país, representando a situação do povo brasileiro das classes mais desfavorecidas, o autor cria uma obra que subverte a lógica alienadora da indústria cultural. Ou seja, Vianna usa os meios de produção e transmissão e a influência de um gigante da indústria cultural para distribuir uma obra que denuncia, ainda que sob pretexto da tragédia, a realidade daqueles que sofriam com os arrochos da ditadura militar.

Ainda na tentativa de continuar fazendo um teatro de resistência, Vianna decide levar sua *Medeia* carioca para os palcos e convida Paulo Pontes para auxiliá-lo no trabalho. O contato de Vianna e Pontes já havia se estabelecido desde 1962, em João Pessoa, onde Pontes já trabalhava como redator, produtor e locutor de rádio. Convidado por Vianna para trabalhar no CPC, Pontes chega ao Rio de Janeiro às vésperas do golpe militar, que ocasiona o fim da UNE e dos CPCs. Pontes então ajuda Vianna a criar o show *Opinião* e entra para o grupo. Em 1967 volta para a Paraíba e escreve sua primeira peça de teatro. Volta ao Rio de Janeiro contratado para fazer parte da equipe de criação da TV Tupi, em 1968, quando passa a escrever peças regularmente.

Oduvaldo Vianna morre antes de ver sua ideia concretizada, porém, Paulo Pontes resolve prosseguir com a adaptação do roteiro de Vianna, e então convida Chico Buarque para a parceria que originaria *Gota D'Água*.

À altura do convite, Chico Buarque já era cantor e compositor reconhecido, além de ter musicado o poema de João Cabral de Melo Neto, *Morte e Vida Severina*, para o teatro na adaptação e montagem realizada pela equipe do Teatro da Universidade Católica

– TUCA. Chico estreia como dramaturgo em 1968, com *Roda Viva*, antes de *Gota D'Água*, e ainda escreve *Calabar*, proibido pela censura.

Em entrevista, citada por Dolores Puga, em seu artigo “O Brasil do teatro engajado: a trajetória de Vianinha, Paulo Pontes e Chico Buarque”, Chico fala de sua relação com Paulo Pontes antes de *Gota D'Água*:

No nosso relacionamento era muito superficial. [...] O contato foi se tornando mais constante durante o período do *Homem de La Mancha*, mas assim mesmo só por telefone. Ele produziu esta peça e me convidou para fazer as letras e as versões. [...] até que um dia, em janeiro ou fevereiro de 72, ele apareceu lá em casa, com a idéia de fazer *Gota D'Água*, que ainda era *Medéia*. A idéia era do Vianinha, de transportar esta peça para o subúrbio carioca. O Vianinha tinha feito uma montagem especial de *Medéia* para a televisão e tinha idéia de levá-la para o teatro. Mas ele morreu antes. Paulo ficou com isso nas mãos e me procurou. Eu topei. A partir daí tive dois anos de trabalho constante com Paulo Pontes, quase cotidiano. (PUGA, 2007, p.13)

Desta forma, a partir do desejo de Vianna e do trabalho de Paulo Pontes e Chico Buarque, nasce a adaptação teatral *Gota D'Água*. Podemos observar que grande parte da transculturação feita por Vianna é mantida na versão teatral: a ambientação da trama no subúrbio carioca, o Jasão compositor, Creonte como grande proprietário da Vila, a presença das religiões de matriz africana, o desmantelamento do coro e a morte da protagonista.

Pontes e Buarque ainda desenvolvem temas presentes na adaptação de Vianna e inserem novas situações à tragédia de Eurípides. Medeia agora é Joana. Egeu passa a ser proprietário de uma oficina, fato que tem papel importante em sua oposição a Creonte. A questão da moradia é agora fortemente abordada, tendo papel central na trama. Podemos observar também uma descentralização narrativa, devido ao maior número de personagens em relação à tragédia de Eurípides.

### 3.4 Joana, a Medeia suburbana.

A fim de iniciarmos a análise da transposição realizada por Paulo Pontes e Chico Buarque, é necessário tomar conhecimento dos pontos principais da trama.

A tragédia carioca *Gota D'Água* se inicia com os moradores da Vila do Meio-Dia. Passeamos por diversos cenários. Em um deles os personagens comentam o infortúnio da protagonista, Joana, e seu estado de tristeza e desespero. Noutro discutem a traição de Jasão e seu noivado com Alma, a filha do senhorio do local e empresário abastado,

Creonte. Ainda nessa ambientação, os autores frisam o problema habitacional daqueles moradores, um dos fios condutores da peça. Isso se dá através de um diálogo, na oficina de Egeu. Outros diálogos entre o mecânico e diferentes personagens acerca do mesmo problema voltam a acontecer durante a trama, reforçando o caráter de liderança local figurado por Egeu. Os moradores do conjunto habitacional discorrem ainda, no bar, a exitosa composição de Jasão, a canção *Gota D'Água*.

Todo o início do primeiro ato se divide entre o cenário das vizinhas, o bar e a oficina de Egeu. Durante essa apresentação, o assunto recorrente é a relação entre Jasão e Joana. Entre os diálogos também fica clara a postura de Egeu em relação a Creonte. O dono da oficina não se sente acuado como os outros moradores, não deve a Creonte, pois é proprietário de seu imóvel, o que lhe coloca mais uma vez como livre opositor do empresário, passando a organizar uma resistência entre os moradores contra o pagamento dos juros referentes ao financiamento de suas casas, considerados abusivos.

No interior do escritório de Creonte, sua filha e Jasão conversam sobre a futura vida de casados e seu novo apartamento, que nada lembra a Vila do Meio-Dia, o que preocupa um pouco o noivo, apegado a suas raízes. Creonte se responsabiliza pelo sucesso da música de Jasão, e observa como o dinheiro e o poder são forças importantes ao influenciar e alienar o povo. Creonte demonstra que vê Jasão como um futuro sucessor no comando de seu império, e pede que ele se responsabilize por apaziguar os ânimos entre os moradores e dissuadir Egeu de suas ideias de resistência. O sogro diz ainda que pensa em expulsar Joana do conjunto.

Joana aparece pela primeira vez, mostrando sua indignação em relação a Jasão e sua nova vida. Na Vila, Jasão confronta o dono da oficina, que pondera sobre as dificuldades enfrentadas pelos moradores. O sambista pede então que Egeu acalme os ânimos dos moradores, e o mecânico se recusa.

Jasão e Joana se encontram, trocam acusações. A ex-mulher pontua sobre os anos de dedicação àquela relação e o quanto Jasão deve a ela. Em uma discussão acalorada, o compositor agride Joana, que, após a saída do ex-marido, promete vingança. O primeiro ato termina com os vizinhos discutindo os boatos sobre a suntuosidade da futura festa de casamento.

Joana começa a pôr em prática sua vingança. Pede a Egeu e Corina que cuidem de seus filhos e vai até o terreiro pedir força e proteção a Ogum, conjura guerra e amaldiçoa seus inimigos. Alma sente um mal-estar, lembra do envolvimento de Joana

com a feitiçaria, ela e o noivo brigam por conta da presença ainda constante de Joana na vida do casal.

Jasão e Creonte discutem suas diferentes visões sobre o povo brasileiro. Enquanto o empresário vê o povo como preguiçoso e marginal, o sambista expõe as dificuldades enfrentadas pelas camadas mais pobres. A discussão avança e termina no ultimato de Creonte contra Joana. Insatisfeito com as difamações e exposição feitas pela ex-mulher de Jasão, o empresário decide expulsá-la de vez da Vila, considerando usar a força se necessário.

Jasão pondera, alertando o sogro que Joana conta com o apoio dos outros moradores, e que não seria bom para ele que seus inquilinos, já insatisfeitos, tivessem uma vítima de Creonte entre eles. Jasão então aconselha o empresário a negociar com seus inquilinos, realizar melhorias e benfeitorias, paliativas, como forma de controle, para que eles não tenham motivos para se rebelar contra Creonte, neutralizando também a força de Egeu como líder, que preocupa o empresário. Creonte não se convence e decide ir até o conjunto expulsar Joana pessoalmente. Jasão intervém e pede que o sogro o deixe tentar convencer a ex-mulher a sair da Vila, mostrando preocupação com a situação dos filhos, chegando a ameaçar cancelar o casamento caso Creonte não mude de ideia. O empresário aceita então a mediação de Jasão.

Os rumores da expulsão de Joana chegam à Vila, despertando a simpatia dos vizinhos em relação a ela e desconfiança quanto à atitude de Jasão. O sambista tenta convencer Joana a se retirar, mas ela se recusa. Os dois brigam novamente, Jasão diz que nada deve a ela e que só quer evitar um confronto entre Joana e Creonte. A mulher não aceita se retirar e o expulsa.

Os moradores se organizam em comitiva para encontrar Creonte e discutir a situação dos juros e alugueis atrasados de todos e pedir a permanência de Joana. Creonte se mostra receptivo e promete melhorias na condição de vida de seus inquilinos, bem como o perdão aos aluguéis atrasados, mas se mostra irredutível quanto à expulsão de Joana. Egeu tenta argumentar, mas não encontra apoio dos outros moradores, que têm medo de pôr em risco a pequena vantagem recém garantida diante do empresário.

Com os moradores controlados, Creonte vai até o conjunto expulsar Joana e os filhos. Joana pede por mais um dia para que possa se organizar e sair em paz dali. Creonte reluta, mas cede ao apelo e se retira juntamente com a polícia. Após sua saída, Joana deixa claro que sua intenção de vingança permanece.

Jasão e a ex-mulher voltam a conversar, ela finge um pedido de desculpas. O sambista diz que se importa com os filhos e que pretende lhes dar uma boa condição de vida um dia. Como último favor, Joana pede que o ex-marido receba seus filhos no dia da festa de casamento. Receoso, Jasão aceita.

Alma e Jasão recebem os filhos do sambista, que carregam um presente enviado pela mãe, segundo ela, um sinal de paz entre eles. Creonte impede que sua filha abra o presente e expulsa os filhos de Joana. A mãe recebe as crianças de volta e descobre sobre o insucesso de seu plano. Ela se revolta contra os deuses, se sente traída e se vê forçada a medidas drásticas para ferir Jasão.

Joana abraça os filhos, diz que os três vão embora para um lugar mais bonito e melhor do que aquele. Os três então comem do bolo antes destinado a Alma e Creonte. Durante o discurso de Creonte na festa de casamento, recebendo Jasão como seu genro e futuro sucessor no comando de seu império, Egeu e Corina chegam carregando os corpos de Joana e dos filhos.

Em texto presente na edição publicada do roteiro da peça, Eduardo Francisco Alves observa:

*Medeia* é uma história de reis e feiticeiros.  
*Gota D'Água* é uma história de pobres e macumbeiros.  
Medeia é Joana, mulher madura, sofrida e moradora de um conjunto habitacional. Jasão aqui é Jasão mesmo, ainda jovem, vigoroso, sambista que desponta para o sucesso com uma música chamada *Gota D'Água*. (ALVES, 1975, Orelha do livro)

O trecho supracitado serve como ponto de partida para essa análise, pois aponta para questões definidoras do caráter transcultural da adaptação e da reinvenção de *Medeia* através do tempo, além de chamar atenção, ainda que não intencionalmente, para a formação de Jasão nessa nova obra.

*Gota D'Água* se forma a partir de um período de insegurança e repressão, tendo como parte da tragédia o aumento das desigualdades sociais no Brasil após o golpe militar. O drama de Joana não diz respeito apenas à traição de Jasão, como em *Medeia*. A protagonista de Pontes e Buarque sofre por conta de Jasão, seu desamor, mas é vítima também da situação social em que se encontra, junto a seus pares.

Xulé: Falhei de novo a prestação da casa...  
Mas, pela minha contabilidade,  
pagando ou não a gente sempre atrasa. [...]  
Egeu: Todo mundo está igual a você. [...]  
Xulé: Alguém tem que falar com seu Creonte.  
A gente vive nessa divisão.

Se subtrai, se multiplica, soma,  
no fim, ou come ou paga a prestação.  
O que posso fazer, mestre Egeu?... (BUARQUE; PONTES,  
[1975] 1978, p. 8-9)

*Gota D'Água*, como já citado, é uma história de pobres, é uma tragédia social ocasionada pelo desinteresse do poder público e pela busca da manutenção dos esquemas de poder por meio das elites. Creonte personifica o setor conservador, aquele que precisa manter o poder, que não quer igualar seus privilégios com uma classe que julga menor, ou menos merecedora. Creonte se julga merecedor de sua fortuna, que vê como fruto de seu próprio mérito, sem considerar a forma como são explorados aqueles que não fazem parte de sua esfera social. O tom de denúncia empregado na peça aparece como um dos objetivos principais dos autores, que dizem, ainda no prefácio:

A primeira [preocupação] e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui — radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva — adquiriu um trágico dinamismo. O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa fé e bom nível de informação: a brutal concentração da riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora-veja. Forçar a acumulação de capital através da drenagem de renda das classes subalternas não é novidade nenhuma. Novidade é o grau, nunca ousado antes, de transferência de renda, de baixo para cima. (BUARQUE; PONTES, [1975] 1978, p. XI)

Essa preocupação dos autores que se insere no texto, primeiramente, como problemática na vida dos moradores da *Vila do Meio-Dia*, reflete diretamente na forma como a protagonista, Joana, é construída.

Joana se afasta do luxo do palácio de Medeia, para tomar forma em um conjunto habitacional de condições precárias. Desestabilizada emocional e financeiramente, a protagonista carioca não conta com servos, não descende de Deuses e não possui muita escolha. Joana deixa claro de onde vem e a que lado pertence.

Só que essa ansiedade que você diz  
não é coisa minha, não, é do infeliz  
do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,  
pendurado na quina dos barrancos  
Seu povo é que é urgente, força cega,  
coração aos pulos, ele carrega  
um vulcão amarrado pelo umbigo  
Ele então não tem tempo, nem amigo,  
nem futuro, que uma simples piada  
pode dar em risada ou punhalada  
Como a mesma garrafa de cachaça  
acaba em carnaval ou desgraça

É seu povo que vive de repente  
porque não sabe o que vem pela frente  
Então ele costura a fantasia  
e sai, fazendo fé na loteria,  
se apinhando e se esgoelando no estádio,  
bebendo no gargalo, pondo o rádio,  
sua própria tragédia, a todo volume,  
morrendo por amor e por ciúme,  
matando por um maço de cigarro  
e se atirando debaixo de carro  
Se você não agüenta essa barra,  
tem mas é que se mandar, se agarra  
na barra do manto do poderoso  
Creonte e fica lá em pleno gozo  
de sossego, dinheiro e posição  
co'aquele mulherzinha.  
(BUARQUE; PONTES, [1975] 1978, p. 126-7)

Ao transformar Medeia em Joana, os autores lhe dão uma outra forma. A protagonista dessa tragédia brasileira ganha um novo olhar, a começar pela feitiçaria da protagonista. Como já dito, ela não é neta dos Deuses, seu poder vem de uma outra ancestralidade, vem do chão, do terreiro, o que contrasta com os poderes eruditos de Medeia. Porém, do mesmo modo, Joana conjura seus Deuses, pede força e apoio em sua vingança contra Jasão. Medeia e Joana se mostram conectadas pela força com que movem suas histórias.

Joana se apresenta como uma mulher mais velha, que dedicou seus anos a um amor que só lhe tomou, nada devolveu. Assim, ela se sente traída, não há influência do poder de Afrodite em sua paixão por Jasão, como em Medeia. O que lhe sobra é um tipo diferente de dor, é a mágoa, que consta na canção que nomeia a peça, mágoa alimentada pela ingratidão (ponto onde se conecta diretamente com a Medeia euripídiana), e pela tristeza de ter desperdiçado seu tempo e seu suor para “forjar” um homem, como ela mesma diz, que lhe trocou por outra que oferecia condições melhores.

[...] te conheci moleque, frouxo, perna bamba,  
barba rala, calça larga, bolso sem fundo.  
Não sabia nada de mulher nem de samba  
e tinha um putinho dum medo de olhar pro mundo.  
As marcas do homem, uma a uma, Jasão,  
tu tirou todas de mim. [...]  
E mesmo essa ambição que, neste momento,  
se volta contra mim, eu te dei, por engano.  
Fui eu, Jasão, você não se encontrou na rua.  
Você andava tonto quando eu te encontrei.  
Fabriquei energia que não era tua  
pra iluminar uma estrada que eu te aponte.  
E foi assim, enfim, que eu vi nascer do nada  
uma alma ansiosa, faminta, buliçosa,  
uma alma de homem. Enquanto eu, enciumada

dessa explosão, ao mesmo tempo, eu, vaidosa,  
orgulhosa de ti, Jasão, era feliz,  
eu era feliz, Jasão, feliz e iludida,  
porque o que eu não imaginava, quando fiz  
dos meus dez anos a mais uma sobrevida  
pra completar a vida que você não tinha,  
é que estava desperdiçando o meu alento,  
estava vestindo um boneco de farinha.  
Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,  
assim que despontou um segundo horizonte,  
lá se foi meu homem-orgulho, minha obra  
completa, lá se foi pro acervo de Creonte...  
Certo, o que eu não tenho, Creonte tem de sobra.  
Prestígio, posição...  
(BUARQUE; PONTES, [1975] 1978, p. 75-6)

O que se mostra como contraponto na construção dos personagens é que, enquanto Medeia e Joana mantêm a mesma força, estabelecendo-se de formas diferentes na trama, Jasão se mostra, essencialmente, o mesmo personagem. A figura do ex-marido, que diz que se importa com os filhos mas receia sobre sua presença no próprio casamento, aquele que usa as habilidades da ex-mulher para se formar, se manter, e quando observa uma nova oportunidade deixa tudo para trás sem dar satisfações ou retribuir à Joana por seus sacrifícios. A forma como o Jasão de *Medeia* e o de *Gota D'Água* se mantêm lineares fica clara em diferentes partes das obras, mas se evidencia nos diálogos com Medeia e Joana:

Então você me xingasse,  
vá lá, pode dizer o que quiser  
de mim, porra, que eu estou me lixando.  
Agora, ficar falando, mulher,  
tudo isso que você anda falando  
do sujeito que é dono disso tudo...  
Me diz, onde é que você quer chegar?  
Eu fiz o que podia, fui escudo  
até agora. Fiz pra conservar  
meus filhos junto de mim.  
(BUARQUE; PONTES, [1975] 1978, p. 122)

Que se assemelha a:

Eu tentava amainar a ira régia,  
sonhando com a tua permanência,  
mas destilavas fel contrária a quem  
domina a pólis: eis por que te exilam!  
Não é da minha índole negar  
os meus, por isso vim preocupadíssimo,  
a fim de que não vás com os meninos  
com uma mão na frente e outra atrás:  
o desterro carrega agror. Me odeias,  
mas a recíproca não é verídica.  
(EURÍPIDES, 2015 p. 65)

Jasão é Jasão, mesmo adocicado pela malandragem presente no imaginário do brasileiro e na atmosfera dessa obra. O agora sambista termina “rei”, enquanto sua Medeia/Joana chega ao fim sem nenhuma possibilidade.

Vale destacar a contribuição de Oduvaldo Vianna filho, mantida pelos autores de *Gota D'Água*: Joana, a Medeia brasileira, morre no fim de sua história. Joana quer descansar de tudo o que passou, quer, também, ferir Jasão, mas pretende dar o mesmo descanso para os filhos, longe de uma vida sem perspectiva. Ao contrário de Medeia, que vive para continuar sua história, aumentando cada vez mais a potência do mito grego, Joana se liberta de sua tragédia através da própria morte, e a deixa como punição para Jasão.

Meus filhos, mamãe queria dizer  
uma coisa a vocês. Chegou a hora  
de descansar. Fiquem perto de mim  
que nós três, juntinhos, vamos embora [...]  
meu Pai, eu compreendi que o sofrimento  
de conviver com a tragédia todo dia  
é pior que a morte por envenenamento.  
(BUARQUE; PONTES, [1975] 1978, p.166-7)

Podemos concluir então que a tragédia escrita por Paulo Pontes e Chico Buarque transpõe a obra de Eurípides, criando uma Medeia brasileira. Tornando visível o contexto histórico e social através da voz de uma classe desfavorecida e calada durante muitos anos, *Gota D'Água* mantém a força da tragédia grega e do mito de Medeia, atualiza suas questões e se faz relevante diante do período conturbado e silenciado no qual se insere.

#### 4. *Mata teu pai*, Grace Passô

##### 4.1 O feminismo como base

A abertura ocasionada pelo crescimento do movimento feminista e sua presença na discussão das principais pautas sociais atualmente fundamentam a escrita de Grace Passô. Desta forma, *Mata teu pai* é construído a partir de um cenário global de luta pelos direitos das mulheres. E ocupa espaço de destaque entre as obras da autora, acostumada a tratar assuntos latentes na sociedade contemporânea, como raça, identidade e classe, em obras como: *Por Elise* (2005), *Carne Moída* (2014) e *Vaga Carne* (2016), todas escritas para o teatro.

Assim, podemos observar o feminismo como um movimento político, com desdobramentos no campo artístico. *Mata teu pai* se apresenta como forma de combate, reflexão e possivelmente mudança quanto ao papel desempenhado pela mulher no mundo. Dada a importância deste movimento na construção da obra, é necessário um panorama sobre os avanços do feminismo, sua organização como movimento político e social, bem como sua influência na mudança das determinações sociais vigentes.

O movimento tem como objetivo libertar a mulher e não apenas emancipá-la. Em seu artigo “As trajetórias e lutas do movimento feminista no Brasil e o protagonismo social das mulheres”, Ana Carla Farias Alves e Ana Karina da Silva Alves citam Betto (2001) para definir essa diferença:

[E]mancipar-se é equiparar-se ao homem em direitos jurídicos, políticos e econômicos. Libertar-se é querer ir mais adiante, [...] realçar as condições que regem a alteridade nas relações de gênero, de modo a afirmar a mulher como indivíduo autônomo, independente [...]. (BETTO, 2001, p. 20)

As bases do movimento feminista começam a se fundamentar ainda no início do século XIX, com o movimento sufragista, focado nos direitos à participação política das mulheres por meio do voto, mas também na busca por educação, emprego e mudanças nas leis do casamento. A primeira onda do que se consolidaria mais adiante como movimento feminista se refere ao primeiro movimento concentrado a trabalhar pela mudança nos direitos sociais e legais das mulheres, se dedicando de fato ao fim das barreiras legais entre gêneros. O movimento só foi nomeado como feminismo no fim do século XIX.

A segunda onda, ainda mais combativa, mostrava sua voz ao lutar contra a opressão feminina, discutindo a sexualidade feminina, os direitos reprodutivos, as questões do mercado de trabalho e as desigualdades de gênero mantidas por um pensamento coletivo patriarcal, situações que estavam além do direito legal. Essas ideias ganham força a partir da década de 1940 com *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, e são resgatadas por Betty Friedan em *A mística feminina*, 1963. Assim, o feminismo se expande e se espalha pelo mundo.

Nos anos noventa, consolida-se o que se trata como a terceira onda do feminismo, voltada a discutir mais minuciosamente as subjetividades inseridas no movimento, abordando questões raciais, identitárias e as diferentes formas de opressão acarretadas por esses diferentes componentes particulares.

Alves e Alves apontam ainda que o movimento feminista brasileiro ganha seus primeiros alicerces a partir do movimento sufragista, por aqui, no início do século XX, também tendo como objetivo a luta pelo direito ao voto.

Como conquistas do movimento no Brasil, segue-se, ao voto, o lançamento da pílula anticoncepcional, que tensiona ainda mais a luta por uma nova forma de relacionamento entre homem e mulher. Acontece, ainda nos anos 1960, um movimento de repressão ocasionado pelo golpe militar, o que impulsiona a luta feminista neste campo.

Durante a ditadura, mulheres participaram ativamente na luta pela democracia, os relatos de resistência e torturas sofridas são contados ainda hoje pelas sobreviventes. Ainda segundo Alves e Alves, o movimento feminista no Brasil se organiza a partir da década de 1970, através de reuniões e encontros, ganhando espaço na sociedade.

Uma virada importante ocorre nos anos 1980, quando o movimento se une a outros, dentre os quais os responsáveis pelo combate ao racismo, deixando de ser um movimento exclusivo da classe média, passando a se relacionar também com as camadas mais populares.

Nos anos 1990 o feminismo brasileiro se dedica à luta contra a violência doméstica, ganhando notoriedade e força na sociedade com a aprovação da Lei Maria da Penha (Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006).

O movimento feminista se ampliou e ganhou penetração em todos os setores da sociedade se dedicando a discutir as pautas de interesse da mulher, aumentando cada vez mais sua participação em diferentes setores, mantendo o objetivo de desconstruir os

papeis de gênero vigentes na sociedade sob manutenção de um sistema patriarcal. As autoras complementam:

[...] percebe-se que a principal luta do movimento feminista é combater a opressão a que estão sujeitas as mulheres, as quais almejam alcançar autonomia e protagonismo na sociedade, defendendo a igualdade de direitos entre homens e mulheres. É importante que as ideias e causas deste movimento sejam conhecidas por todos os cidadãos e sejam levadas à frente nas lutas sociais, a fim de que haja alguma mudança sobre o conceito de mulher na sociedade e sobre o seu papel dentro desta. (ALVES e ALVES, 2013, p. 5)

A partir de meados da década de 2010, o feminismo no Brasil virou pauta diária em diferentes esferas sociais e passou a se alinhar aos movimentos feministas internacionais, o que fez com que suas pautas ganhassem ares mais globais.

#### 4.2 Lugar de fala

Com a amplificação da força do movimento, o engessamento e a falta de oportunidades causados por uma sociedade machista e patriarcal passaram a ser questionados, abrindo-se espaço também para que fosse reafirmada a força da mulher como voz enunciativa de sua própria história.

Entendendo a linguagem como mecanismo de manutenção de poder, a mulher passa a se colocar no centro da história. Vertentes do movimento feminista se dedicam a estudar e contar a história pelo ponto de vista feminino, ocupando um lugar até então exclusivamente masculino.

Em *O que é lugar de fala?*, da coleção *Feminismos Plurais*, Djamila Ribeiro aponta, já no prefácio, a importância do sujeito e a diversidade que lhe forma na construção de sua própria narrativa:

É importante pontuar que essa coleção é organizada e escrita por mulheres negras e indígenas, e homens negros de regiões diversas do país, mostrando a importância de pautarmos como sujeitos as questões que são essenciais para o rompimento da narrativa dominante e não sermos tão somente capítulos em compêndios que ainda pensam a questão racial como recorte. [...] Aqui estamos falando “em nosso nome”. (RIBEIRO, 2017, p. 11)

Desta forma, o movimento feminista, ao passo que se torna mais abrangente e permeia cada vez mais nichos sociais, se dedica a levar em conta o sujeito e as nuances que constroem cada indivíduo, mesmo que inseridos todos em uma luta maior e coletiva. Portanto, na construção da última Medéia a ser analisada, devemos considerar, mais uma vez, as condições de enunciação dessa história e a carga secular desenvolvida por

diferentes mulheres, organizadas ou não dentro das diversas ondas feministas até o nascimento dessa Medeia.

A criação da Medeia de Grace Passô se relaciona diretamente com as pautas feministas desta década, que visam, entre outras coisas, dar visibilidade à luta e diminuir as desigualdades de gênero, e para isso o acesso da mulher ao protagonismo na história. Desta forma, é necessário refletir sobre essa Medeia e o seu lugar de elocução, o seu lugar de fala. Segundo Ribeiro, o lugar de fala se monta como forma de registro e tentativa de subversão da historiografia tradicional:

[...] não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa nas universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. (RIBEIRO, 2017, p. 35-6)

Ribeiro ainda teoriza em relação à questão indivíduo x grupo, apontando que, ainda que cada um carregue suas particularidades e forme sua própria história, o fato de um grupo ocupar uma mesma localização social faz com que tais indivíduos possam compartilhar experiências similares diante de certas relações de poder.

Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva.

[...] o debate é sobre a posição ocupada por cada grupo, entendendo o quanto raça, gênero, classe e sexualidade se entrecruzam gerando formas diferentes de experimentar opressões. (RIBEIRO, 2017, p. 39-40)

Ou seja, em *Mata teu pai*, são apresentadas diferentes mulheres, com diferentes vivências, que conhecemos através do relato de Medeia, e a própria protagonista que nos entrega mais sobre a própria história. Desta forma, embora haja uma individualidade naquelas histórias, o fato de as personagens estarem incluídas no grupo social “mulher” as une, e faz com que a história de Medeia seja também, em grande parte, suas próprias histórias.

O que se demonstra importante para a construção da Medeia de *Mata teu pai* é a forma como, tomando corpo a partir da revolução causada pelo movimento feminista e sua evolução, a personagem se posiciona enquanto dona de sua própria voz.

Grace Passô deixa clara a necessidade de construir um universo que leve em conta todas as questões apresentadas. Formada no Centro de Formação Artística Tecnológica,

e figura presente no teatro há mais de duas décadas, a autora declara, em entrevista ao Jornal O Globo Online: “Trazer os discursos sociais para as minhas obras é fundamental.” Na mesma entrevista a autora ainda discute o alcance de movimentos como o feminismo e a força adquirida pela peça ao abordar assuntos relevantes contemporaneamente:

Acho que algo importante que nós feministas trazemos para as mulheres é que nada é fácil de conseguir. Há uma primavera feminista, mas nada é fácil. Existe a consciência da dificuldade de ser mulher na nossa sociedade e o fato de sermos mais conscientes reverbera. Não é fácil matar esse pai.

Não dá para pensar no processo de criação artística e deixar de lado temas tão importantes para a sociedade. De uma forma ou de outra, o discurso feminista sempre vai estar presente nas minhas obras autorais. Estamos vivendo um tempo de vozes corajosas. Esse engajamento é essencial. Encarar esses discursos é fundamental.

Isto posto, podemos então nos dedicarmos a observar a obra.

#### 4.3 Medeia, dona da própria história

*Mata teu pai* se inicia com Medeia pedindo a palavra: “preciso que me escutem”, ela diz. Afetada por uma febre, a protagonista relata sua experiência. Entre frases desconexas ela conta sua vida, e deixa claro como é empática com aqueles que são refugiados como ela.

Medeia então apresenta suas vizinhas, que farão parte da composição da narrativa. Há uma cubana, uma judia, uma paulista, uma haitiana e uma síria - sua vizinhança, segundo ela, “os que são de lá”.

A protagonista fala da mulher síria, refugiada dos bombardeios de sua terra natal, do beijo que deu na judia, de uma cumplicidade estabelecida nesse ato, e de uma certa animosidade em relação à mulher paulista. Em relatos permeados pela falta que sente de sua terra e o compartilhamento desse sentimento com suas vizinhas, Medeia é sempre saudosa em relação a seu lugar de origem, pensa que lá sua febre seria tratada de outro modo, sente falta, também, de sua mãe. A personagem delira, febril.

Medeia sonha e goza com a presença de seu marido, que a visita durante o sono. Ali, ele se metamorfoseia, se manifesta sob diferentes gêneros e espécies, mas ainda assim é ele, seu marido, e ela goza. Medeia cria o mar com seu gozo, e só desperta quando já não consegue mais suportar sua própria alegria.

Desperta, ela conversa com suas filhas, menciona a festa do pai delas. Ao mesmo tempo que fala sobre a gravidez da mulher síria, reflete sobre o peso da maternidade, a dificuldade de criar seus filhos sozinha, em uma terra que não é a sua, e se oferece para ajudar a vizinha. Pergunta se a mesma não deseja abortar, e aconselha-a a fazê-lo.

A protagonista então aprofunda sua relação com as vizinhas ao dividir com elas sua própria história. Conta para a cubana, Laura Barrios, a saudade que sente da mãe e o assassinato cometido por ela em sua terra de origem. Confessa à mulher síria que foi ele, seu marido, quem pediu por filhos. Diz que não houve tempo de contar nada para a mulher judia (seu beijo foi muito longo), mas ressalta que, para ela, gostaria de ter contado que matou.

Para a mulher paulista, ela reproduz o relato da violência sofrida ao chegar nesta terra, fora assaltada, juntamente com seu marido, e violentada diante dos olhos dele. Menciona uma cadela, que a encarava enquanto a violência acontecia. Houve uma certa cumplicidade entre as duas, sentimento que não se repete com a mulher paulista, que apenas se sente tocada pela dor do marido de Medeia ao ter presenciado tal cena. Para ela, Medeia prefere não contar que matou seu irmão.

Medeia deixa claro que cada um que ouve sua história é uma de suas filhas, que não quer mudar a opinião de ninguém sobre ela, quer apenas contar a sua versão da história.

Ela retoma o episódio do assalto e reitera a cumplicidade entre ela e a cadela, aquele animal que entendeu sua dor e se dedicou a atacar e afugentar os homens que a violentavam. Revela o aborto realizado pela mulher síria.

Medeia fala sobre o marido, sabe que ele tem uma nova mulher, e que estão todos em festa. Afirmo que não sente nada por essa mulher, e que precisa deixar claro que nada tem a ver com ela, sua fúria, sua febre, nada disso é consequência de ser uma mulher “largada”. Medeia evidencia o objetivo de sua fala, ela quer reverter o ângulo da história, afinal, o erro é dele. A protagonista pede por justiça, pede às filhas que matem seu pai, não por inveja quanto a sua felicidade, mas por justiça contra alguém que usou de sua boa vontade.

Medeia valoriza a nova mulher de seu ex-marido, a prefeita, exalta seus méritos e suas conquistas, e a forma como ela trabalhou duro para conseguir o poder e o prestígio que tem hoje. Reafirma que não deseja mal algum à prefeita e que seu marido não merece

estar ao lado dessa outra mulher, muito mais valorosa do que ele. Medeia deseja que a prefeita conheça sua história e não tenha medo.

A protagonista entrega a arma na mão de uma de suas filhas e pede coragem: “mata teu pai”, ela diz. Ela se coloca no lado oposto à raiva e ao ódio, diz que é do tamanho do amor, e desafia a própria compreensão do amor, dizendo que ele é mais complicado do que como se tenta traduzi-lo.

Medeia quer mudar o rumo da história e rediz, e diz que pode redizer tudo, quantas vezes necessário, quer desfazer a injustiça, inclusive a que diz respeito a um pai ausente. Medeia fala com as vizinhas que seus pés já sentem o solo delas, e que seu caminho depois dali será guiado pelo sol.

Medeia empunha uma metralhadora, reflete sobre as imposições feitas à mulher, as complicações de ser mãe. Vê o ato que se prepara para realizar como o mais maternal que ela poderia oferecer ao mundo. Ela precisa ser uma indomável mulher. Medeia, então, aponta a metralhadora para suas filhas e dispara.

*Mata teu pai* se esforça por tensionar as questões presentes no mito de Medeia, acrescentando as discussões pertinentes a seu tempo, de forma a subverter e reinventar o mito através da história dessa nova Medeia.

A personagem de Passô rompe de diferentes formas com a construção da protagonista nas adaptações já analisadas. O caráter combativo dessa Medeia fica evidente logo no início de seu monólogo. Ao contrário das outras, apresentadas, uma pela ama, outra, pelo coro formado por seus vizinhos de conjunto habitacional, essa Medeia pede a palavra, ela quer que conheçamos a sua versão da história, mas não somente, ela que ser a responsável por contá-la. Sua primeira frase é: “Preciso que me escutem” (PASSÔ, 2017, p. 23). E essa intenção é mantida durante toda a obra.

A Medeia de *Mata teu pai* também se constrói como uma mulher preocupada com a questão feminina, enquanto as outras se mostram mais absortas em seus próprios problemas - Medeia (a de Eurípides) mais, e Joana (de Gota D’Água) um pouco menos, devido à questão social mais presente na trama. A terceira Medeia se mostra receptiva às outras mulheres e seus problemas, criando relações que se aprofundam durante a narrativa, como sua preocupação com a mulher síria:

Eu disse a ela que terá que se endividar. Que nada, absolutamente nada, irá protegê-la. Mas que conheço algumas que fizeram o mesmo e encontraram lugares dignos. [...] Disse: eu vou te ajudar. Cuido das outras crianças,

acompanho até o lugar, a testemunha é prima da segurança. (PASSÔ, 2017, p. 31)

Esse novo comportamento também aparece quando Medeia resolve dividir sua história com suas vizinhas:

Contei a Laura Barrios que peguei meu marido nos braços e fugi da minha cidade.

Contei à cubana que tudo, exatamente tudo que queria, era rever o rosto da minha mãe.

Contei que não posso mais voltar à terra em que nasci.

Contei quem matei.

Pra ela, contei.

Contei pra mulher síria que foi meu marido que me pediu filhas.

Por isso a mulher síria me contou que está grávida.

Contei a ela que quero ligar as trompas.

Não contei que matei. Pra ela, não.

Não consegui contar nada à judia. O beijo durou muito tempo.

Queria ter contado que já matei. Pra ela, sim. (PASSÔ, 2017, p. 32)

Há uma grande mudança também em relação à sua postura quanto à atual mulher de seu ex-marido, a prefeita. Se as outras Medeias a queriam morta como parte de sua vingança, essa a elogia, reconhece seus méritos, e de alguma forma deseja protegê-la de seu ex-marido.

Ela [mulher paulista] quer que eu diga que tô com febre porque fui “largada”. Ela quer que eu diga que tô tão insana que sou capaz de matar a mulher que está com o pai de vocês. Mas é ele que tem que morrer! (PASSÔ, 2017, p. 35) O que picham nos muros. Que vou matá-la. Mas eu vim aqui pra dizer que por ela eu não sinto nada, eu juro. Não vem dela minha febre. É dele que vem. [...] Desejo só dizer sobre ele, ele é o feitiço ruim. Que se ela chegou onde chegou, se agora tem poder, se lutou contra todos os temperos sórdidos dessa tradição, não merece estar do lado dele. (PASSÔ, 2017, p. 37)

Ainda sobre a mulher, a prefeita, fica clara a mudança de poder em relação às outras obras já analisadas. Enquanto em Eurípidés, a noiva de Jasão é a filha do rei Creon, e em Buarque e Pontes, Alma é filha do rico empresário Creonte, aqui, a mulher é a detentora do poder, e um poder democrático. Ela é a prefeita, construída como uma mulher forte, que conseguiu desafiar a tradição patriarcal e o sistema machista, conquistando seu cargo através de seu esforço e seus valores pessoais, apesar de sua origem humilde, enfrentando os preconceitos de gênero, raça e classe para alcançar seu lugar de poder.

Já sei que é mulher a pessoa que está com meu marido. já sei que é a prefeita, então cadê ela? Já sei que é negra, que ganhou, é prefeita da cidade. Todos votaram nela, não é? Eu não voto aqui. Ele também não.

Sei que é conquista dela, sei que é forte, da inteligência, sei que já limpou minha casa, sei, foi empregada, mas vim aqui reescrever a história. (PASSÔ, 2017, p. 36-7)

O papel de Jasão também ganha nova dimensão. Se ele tem desempenho importante em Medeia, e cresce ainda mais em *Gota D'Água*, chegando a ser um personagem carismático, em *Mata teu pai*, ele mal existe. O que sabemos dele, sabemos através do relato de Medeia apenas. E aqui Jasão é “ele”, não há nome, não há nenhuma espécie de individualização que lhe permita se compor enquanto personagem, ele é o que Medeia o deixa ser. Ora um marido que desperta memórias alegres e sexuais do passado, e na maior parte do tempo, o responsável pela grande injustiça da qual Medeia pretende se vingar.

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 meu marido. Sempre que ele aparece, gozo. (PASSÔ, 2017, p. 29)

Tem essa injustiça que é esse pai que pode ser ausente.  
Tem esse ausente que é esse pai que pode ser injusto. (PASSÔ, 2017, p. 42-3)

A figura do ex-marido muda também no que se refere à vingança de Medeia. Se antes ele sofreria a vingança pela ausência do que ama, agora Medeia quer vê-lo como vítima direta de sua fúria, quer a dor física para ele, o que fica explícito durante toda a narrativa, a partir do título, que é o seu pedido à suas filhas: *Mata teu pai*. Ao mesmo tempo, esse pai representa algo maior, uma ideia do que o patriarcado faz com a mulher. Medeia quer, de algum modo, matar esses dois pais opressores, que agem pela ausência (seu ex-marido) ou pela presença constante (o patriarcado).

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 tempos, e vocês vão crescer e caçar por aí alguém que negue o que ele foi? [...]  
Tem bala aí. Tem ele que vai chegar. Tem teu braço que você vai levantar e apontar pra ele, tem tua mira. Tem essas palavras que estou dizendo há horas pra vocês e se precisar digo de novo, e de novo, e de novo, muda essa história. Tem bala aí. E tem gatilho também. Mata. (PASSÔ, 2017, p. 38-9)

Essa Medeia contemporânea parece aprofundar, com sua nova visão do mundo, a questão presente no mito e também em Eurípides em relação ao desterro, ao fato de ser uma refugiada, à perda da própria pátria e à manutenção da condição de refugiada a que

é submetida. Passô consegue discutir através de sua Medeia o desespero acarretado pela falta do solo de origem, revelando-se esse como um dos motivos para a dor dessa Medeia e um dos combustíveis de sua vingança.

Na minha terra, tratariam essa febre com uma simpatia que não existe aqui.  
Um dia me tranquei no banheiro só pra falar a palavra mãe. Saudade.  
Na minha terra tem fruta que só existe lá.  
Ninguém chora com aquela música, EU choro com aquela música.  
O sal não é o mesmo em todos os lugares.  
Fora que é exaustivo ter que contar sua história toda vez que.  
Alguém me pergunta de onde vim e meu olho se enche.  
Aqui sempre me perguntam de onde vim, como que pra me lembrar. [...]  
Terra da gente é terra da gente. (PASSÔ, 2017, p. 26)

Como já observado, *Mata teu pai* atualiza Medeia no que diz respeito à sua relação com as mulheres à sua volta, o que se solidifica através de seu caráter combativo. Dessa forma, a personagem consegue trazer à tona assuntos como o aborto e o risco que sua clandestinidade traz para a mulher, e coloca lado a lado essa violência institucionalizada pelo estado com a violência das ruas (demonstrada no episódio do assalto/estupro), trazendo ainda para a conta a violência do abandono paterno, um tipo de violência permitido e alimentado por uma sociedade machista e patriarcal.

A Medeia de *Mata teu pai* se mostra mais violenta do que as outras duas, suas questões estão mais à flor da pele, assim como sua necessidade de ser ouvida. Sua tragédia já não é uma história de reis gregos, tampouco reflete apenas a sociedade brasileira de uma determinada época, mas se dedica a questionar os aspectos que afetam, em nível global, a todo um gênero.

Essa terceira protagonista apresenta problemas mais universais, e por isso sua radicalidade chama atenção. A Medeia de Passô usa a arma, uma metralhadora. Ela se distancia novamente da tradição do mito, esquece o veneno. Ela usa o instrumento bélico, aquele que remete à guerra. Medeia concretiza sua história alcançando o objetivo de ser ouvida. Assim, a arma também vira instrumento para isso, um contraponto à morte silenciosa pelo veneno.

Por fim, podemos dizer que Passô realiza um trabalho consciente, se afastando da tragédia de Eurípidés, ainda que, a essa altura, já esteja claro que o autor grego seja o maior responsável pela difusão do mito através dos séculos.

A Medeia de *Mata teu pai* nega Eurípidés, de certa forma. Como no título, ela mata seu pai, e se reconstrói muito mais ancorada naquilo que é mais latente na personagem do que no desencadeamento de ações da tragédia. Além da espinha dorsal do

mito, também aproveitada por Eurípides, a traição de seu companheiro, e a vingança de Medeia, os pontos de contato entre a obra de Passô e o mito acontecem através de pistas soltas pelo texto, migalhas, que resgatam, na obra, o mito fundador.

Desta forma, é possível reconhecer um paralelo entre as duas obras quando essa Medeia fala do irmão que matou, da fuga de sua terra natal, do emprego que arrumou para o marido, e também quando pede a proteção do sol para guiar seus caminhos após seu derradeiro ato.

Passô resgata o mito, mas toma distância de Eurípides, cria uma Medeia que subverte a atmosfera do autor grego, que cria para si o lugar para narrar sua própria história. O trabalho ganha corpo e força ao alinhar a verve enérgica e intensa presente na personagem mítica a questões extremamente contemporâneas. Assim, ao criar uma narrativa que se afasta da tradição do mito, a autora se serve da alma da personagem, conservando seus elementos fundamentais, que nos permitem acessar a figura milenar de Medeia através daquilo que se mostra mais característico na personagem, presente em cada uma das obras analisadas aqui.

## Conclusão

Após observarmos como cada obra se desenvolve e como cada autor utiliza diferentes ferramentas na realização de sua adaptação, e também a partir do que já foi discutido, podemos então nos dedicar às considerações finais acerca deste trabalho.

Interessa pontuar aqui o trabalho do adaptador como tradutor, e o resultado de seu trabalho como produto que se faça sempre como novo, porém sem esquecermos os pontos de contato com o texto-fonte que se mantêm dentro dessa nova obra.

Desta forma, é importante destacar como cada obra adaptada se constitui como individual e autêntica, subvertendo a ideia de fidelidade entre adaptação e texto-fonte, através da transculturação, seja em relação ao tempo ou ao espaço.

A adaptação de Eurípides nega a ideia de originalidade, de autoria única, afinal adapta um mito grego pertencente à tradição oral por séculos, criando suas próprias categorias e encadeamentos de ações. Entretanto, seu trabalho se afirma como o maior responsável pela disseminação do mito, ou seja, no caso de Eurípides o texto adaptado, a tragédia, torna-se também texto-fonte séculos depois, seja pela semelhança, como na obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'Água*, seja pela negação por parte de Grace Passô, em *Mata teu pai*.

O trabalho realizado pelos autores reforça também o caráter palimpséstico da escrita, ou seja, a presença de diferentes camadas de criação nas obras analisadas. O palimpsesto se mostra nos casos de *Mata teu pai* e *Gota D'Água*, onde é possível recuperar tanto o texto-fonte, o mito, quanto a adaptação euripidiana, responsável por definir componentes, agora fundamentais, para a composição da narrativa de Medeia, tanto no que diz respeito ao enredo quanto à criação da personagem.

O que se observa através dessa análise é a influência dos fatores histórico-sociais na composição de cada uma das obras, com reflexo direto na construção das protagonistas de cada uma delas.

Mesmo na tragédia de Eurípides, Medeia já se distancia do lugar designado para uma mulher na sociedade grega, seus atos, sua notável personalidade, sua inteligência e eloquência, podem ser observados como forma de oposição ao padrão grego, um papel social baseado na obediência ao homem e dedicação ao lar. Ainda assim, a Medeia grega reforça, através do caráter trágico de sua narrativa, o ideal grego de comportamento. Sua

origem bárbara, diante de um momento político entre guerras, transforma qualquer exemplo estrangeiro em ameaça àquela sociedade.

Na versão transcultural de Buarque e Pontes, *Gota D'Água*, Medeia mantém o caráter trágico e sua personalidade vingativa, mas é reescrita como Joana, e ambientada em uma sociedade brasileira que convivia com as desigualdades e violência social ocasionadas pelo golpe militar de 1964. Joana ainda mantém os traços característicos da personagem mítica e discute questões pertinentes a seu gênero, mas a situação de precarização das classes mais pobres do Brasil ocupa papel central na condução da peça.

Por fim, a personagem de *Mata teu pai* rompe com a construção da protagonista realizada nas outras adaptações. O caráter mais combativo dessa Medeia fica evidente logo no início de seu monólogo. Como vimos, ao contrário das outras, apresentadas por terceiros, essa Medeia pede a palavra, ela quer que conheçamos a sua versão da história, mas não somente, ela quer ser a responsável por contá-la. Essa intenção se concretiza durante a obra, o que se demonstra importante para a construção da personagem, que toma corpo a partir da revolução causada pelo movimento feminista e sua evolução, principalmente nas últimas décadas. Assim, a fala necessária e atual, usada na criação da protagonista de Grace Passô, se relaciona diretamente com as pautas feministas contemporâneas, através do acesso da mulher ao protagonismo na história.

Retomando a proposição de Adélia Nicolete, ainda no prefácio de *Mata teu pai*, já mencionado na introdução deste trabalho, é preciso que o mito seja revivificado. Desta forma, nota-se como cada autor se apropria do mito da Medeia e insere nele questões que o atualizam. Revivificar Medeia, então, se mostra necessário para pensarmos de que forma papéis sociais presentes em nossa formação se constroem e se modificam e de que modo os embates em torno deles são mostrados através da arte.

## Bibliografia

ALVES, Ana Carla Farias; ALVES, Ana Karina da Silva. As trajetórias e lutas do movimento feminista no Brasil e o protagonismo social das mulheres. In: SEMINÁRIO CETROS, 2013, Fortaleza. **Anais**. p. 113 - 121.

ARISTÓTELES. **A Política**. São Paulo: Martin Claret, 2006. 288 p.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Em: BRANCO, Lúcia Castello (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. 1ª. ed. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. 108 p.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. 405 p. v. I.

\_\_\_\_\_. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. 360 p. v. II.

\_\_\_\_\_. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. 440 p. v. III.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, 940 p.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota D'Água**. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 174 p.

CENTENARO, Natasha. **Da tragédia grega de Eurípidés à tragédia carioca de 'Gota d'água': o encontro de Medéia com Joana**. In: XI Semana de Letras - O Cotidiano das Letras, 2011, Porto Alegre. 70 Anos: A FALE FALA. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011. v. 1.

DUTRA, Enio Moraes. *O Mito de Medéia em Eurípidés*. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Federal de Santa Maria**. Santa Maria, n. 1, 1991.

EURÍPIDES. **Medeia**. 1ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 192 p.

FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)**. tomo 3, vol.4. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995, 688 p.

FERREIRA, Marieta de Moraes. “As reformas de base”, 2004. Disponível em: [http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/As\\_reformas\\_de\\_base](http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/As_reformas_de_base). Acessado em: 04 de Mai. 2018.

GAZONI, Fernando Maciel. **A Poética de Aristóteles: tradução e comentários**. 2006. 132 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Filosofia, Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. 2ª. ed. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2006. 50 p.

GIORDANI, Mário Curtis. **História da Grécia - Antiguidade Clássica I**, 3ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1984, 640 p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 5ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. 102 p. (Coleção Tudo é História).

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 280 p.

JAEGER, Wemer Wilhelm. **Paidéia: a formação do homem grego**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994, 1434 p.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. 19ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 168 p.

KOVAL, Boris. **História do proletariado brasileiro (1857 a 1967)**. São Paulo: Alfa-Ômega, 1982.

LEFEVERE, Andre. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. 1ª. ed. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1992. 150 p.

MARTINS, Marcia do Amaral Peixoto. As Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução. **Cadernos de Letras (UFRJ)**, Rio de Janeiro, n. 27, p.59-72, 30 dez. 2010. Disponível em: <[http://www.lettras.ufrj.br/anglo\\_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl30122010marcia.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl30122010marcia.pdf)>. Acesso em: 23 mar. 2018.

NEDER, Lívia. **Grace Passô, atriz, diretora e dramaturga: "Há uma primavera feminista, mas nada é fácil"**. 2017. Entrevista. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/grace-passo-atriz-diretora-dramaturga-ha-uma-primavera-feminista-mas-nada-facil-21998056>>. Acesso em: 26 maio 2018.

ODUVALDO Vianna Filho. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26597/oduvaldo-vianna-filho>>. Acesso em: 04 de Mai. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PASSÔ, Grace. **Mata teu pai**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. 64 p.

PAULO Pontes. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa397600/paulo-pontes>>. Acesso em: 04 de Mai. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PRADO, Décio de Almeida. **O Teatro brasileiro moderno**. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva/ed. da USP, 1988. 147 p. (Coleção Debates).

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017. 96 p. (Coleção Feminismos Plurais).

SOUSA, Dolores Puga Alves de. O BRASIL DO TEATRO ENGAJADO: A TRAJETÓRIA DE VIANINHA, PAULO PONTES E CHICO BUARQUE. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 4, n. 1, p.1-17, jan. 2007.

SOUZA, Pedro Herculano Guimarães Ferreira de. **A desigualdade vista do topo: a concentração de renda entre os ricos no Brasil, 1926-2013**. 2016. 377 f., il. Tese (Doutorado em Sociologia) — Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/22005>

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. 1ª. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 511 p.

TIMBÓ, Margarida Pontes; OLIVEIRA, Ângelo Bruno Lucas de. Tímoria e páthos em Medeia, de Eurípides. **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, [s.l.], v. 22, n. 2, p.229-239, 2009. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*.

YANAGIHARA, Hanya. **Uma Vida Pequena**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2016. 784 p.