

Medéia, de Eurípides: três encenações contemporâneas

Prof. Dr. Gilson Motta¹

Resumo:

Medéia, de Eurípides, é um texto que, a partir do ano de 2001, foi encenado por três diretores teatrais de relevância na cena atual: por Antunes Filho, em 2001 e 2002, pelo Teatro do Pequeno Gesto e por Bia Lessa, em 2004. Estas encenações foram bem acolhidas pela crítica e pelo público. Interessa-nos aqui analisar a diferença de abordagem destas três montagens, pois cada uma tende a valorizar um aspecto específico do texto de Eurípides. Esta análise terá como foco a questão dos elementos visuais do espetáculo, enquanto escrita cênica.

Palavras-chave: Tragédia grega, Teatro brasileiro contemporâneo, Encenação, Medéia, Eurípides

1 - Introdução

O mito de Medéia serviu de tema para diversas obras artísticas e literárias ao longo da história da arte ocidental. O texto de Eurípides foi escrito e encenado em 431 A.C e, desde então foi sendo retomado por diversos autores teatrais, como Corneille, Giovanni Battisti Niccolini, Franz Grillparzer, Hippolyte Lucas, Jean Anouilh, Heiner Muller, Paulo Pontes e Francisco Buarque de Holanda. Esta lista aumentaria significativamente se considerássemos a arte da ópera, onde autores como Marc Antoine Charpentier, Luigi Cherubini, Vincenzo Bellini, Giovanni Pacini, produziram obras inspiradas neste mito.

No século XX, o mito recebeu diversas versões cinematográficas: a *Medéia*, de Pier Paolo Pasolini, realizada em 1969 e tendo Maria Callas no papel título; Jules Dassin realizou em 1978 o filme *A Dream of Passion*, inspirado no mito de Medéia; já em 1988, o diretor dinamarquês Lars Von Trier dirigiu também sua versão do mito, intitulado *Medéia*; e, recentemente, em 2005, o cineasta Danis Tanovic faria uma atualização do mito de Medéia, em *Inferno*; em 2007, uma adaptação do mito para os dias atuais foi dirigida por Tonino De Bernardi, cujo título é *O milagre de Medéia*. Na televisão brasileira, o mito de Medéia foi, inicialmente, adaptado pelo dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, e realizado sob direção de Fabio Sabag, em 1973. Foi este trabalho de Oduvaldo Vianna Filho que inspirou Paulo Pontes e Chico Buarque para a criação *Gota d'água*, em 1975, espetáculo com direção de Gianni Ratto.

Já no teatro propriamente dito, vários mitos gregos foram revistos e levados à cena ao longo do século XX, com autores como Jean Giraudoux, André Gide, Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Jean Anouilh, Jean Cocteau, Heiner Muller, entre outros. O texto *Medéia*, de Eurípides, vem sendo matéria para diversas releituras. Em 1995, Denise Stoklos fez sua própria leitura do mito em *Des-Medéia*. Em 1997, Jorge Takla realizou uma colagem de vários textos sobre o mito de Medéia, com dramaturgia de Consuelo de Castro. Em 2003, Nivaldo Franco apresenta *7 vezes Medeia*, espetáculo apresentado no Rio de Janeiro. Em 2004, Regina Galdino encenou o texto de Consuelo de Castro *Histórias do mar aberto: Medéia conta a sua história*, no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo. Em 2007, o Grupo Odradek realizou *Traço_observações sobre Medéia*, com direção de Fábio Ferreira, no Teatro de Arena do SESC Copacabana, no Rio de Janeiro. Neste mesmo ano, também foi encenado no Viga Espaço Cênico, em São Paulo, o espetáculo *Itãs Odu Medeia*, colagem de

¹ **Gilson MOTTA, Prof. Dr.**

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Departamento de Artes

E-mail: mottagilson@oi.com.br

textos de Eurípides, Sêneca, Heiner Müller e Paulo Pontes, com direção de Luciana Saul, que também assina o roteiro junto com Thomas Holesgrove.

No que diz respeito às encenações do texto de Eurípides, observa-se que, se tomarmos como referência os principais centros de criação teatral, isto é, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, notaremos que, desde sua primeira encenação, feita por Ziembinsky em 1948 e tendo Henriette Morineau no papel central, *Medéia* foi pouco encenado. Somente em 1970, outra grande atriz encarnaria a personagem de Eurípides: Cleyde Yaconis, na encenação de Silnei Siqueira, apresentada em São Paulo e em diversas cidades brasileiras. Contudo, este quadro começa a se reverter no início do novo milênio. Em 2001, o texto de Eurípides foi retomado por Antunes Filho que realizou duas versões, intituladas, *Medéia* e *Medéia 2*, produzida em 2002. No ano de 2003, o texto foi montado pelo Teatro do Pequeno Gesto e no ano seguinte por Bia Lessa, ambas encenações realizadas no Rio de Janeiro. São estes espetáculos que abordaremos ao longo deste texto.

2 – *MEDÉIA* e *MEDÉIA 2*, de Antunes Filho

Entre *Medéia* e *Medéia 2* existe uma relação, ao mesmo tempo, de continuidade e de ruptura. Embora o segundo espetáculo seja uma versão depurada do primeiro, ele é também uma releitura crítica, uma evolução de um processo criativo que faz com que a reencenação de *Medeia 2* seja, segundo Daniel A. M. Pereira, um processo de intratextualidade (PEREIRA, 2006). Nesta reescritura do espetáculo, haveria a passagem de uma obra mais fechada para uma obra mais aberta.

Medéia foi concebido para o palco frontal, mas rompe parcialmente com o estilo de sala à italiana, pela pouca profundidade e a grande largura do palco, assim como pela proximidade da platéia com a cena. Segundo Antunes Filho, este palco seria inspirado no teatro Nô japonês. Por sua vez, esta relação intimista e integrada entre sala e cena se apresenta para o diretor como uma experiência pós-moderna (FILHO, 2002). No que diz respeito ao segundo aspecto, de fato, boa parte das experiências cênicas realizadas a partir da década de 1960 tem como característica o estabelecimento de novas relações entre cena e sala. Todavia, seja do ponto de vista teórico, seja do prático, a idéia de reformular a relação sala-cena ou palco-platéia já se manifesta no final do século XIX e é determinante para as práticas estéticas do início do século XX, estando presente em vários criadores teatrais que, neste movimento de busca de outros paradigmas da relação cena e sala, adotaram justamente a arte oriental como modelo. Desta forma, podemos dizer que a ruptura com a relação de frontalidade e, sobretudo, com as salas tradicionais, acompanha toda a estética teatral moderna. Além disso, seja no teatro, seja na pintura, o diálogo com a cultura oriental será decisivo para a busca de uma nova espacialidade ou visualidade. Neste sentido, a conceituação feita por Antunes Filho é equivocada do ponto de vista histórico, embora seja legítimo se pensar que a estética teatral pós-moderna tenda cada vez mais a buscar novas relações entre sala e cena.

No que diz respeito à presença de um espaço citado, procedimento típico das poéticas pós-modernas, a argumentação anterior pode igualmente revelar que a apropriação de espaços teatrais de outras culturas, em especial o teatro Nô, se faz presente por toda a história do modernismo teatral. Esta aproximação se faz presente em *Medeia*, sendo afirmada pelo próprio Antunes Filho como uma referência direta ao teatro oriental: “Penso nessa história contada sob a chuva, uma chuva constante no palco, signo da vingança da natureza por meio de temporais, tempestades, enchentes. Mas fiz isso como os japoneses. Com apenas alguns signos. Guarda-chuva, capa, um fio de água que escorre constantemente sobre a terra” (NÉSPOLI, 2001, p. D3). Por sua vez, parte da opinião crítica reconheceu um vínculo entre a proposta cenográfica e o teatro Nô (RAMOS, 2001, p. 143). Contudo, Daniel M. A. Pereira mostra que, embora reconhecida pelos críticos, esta referência ao espaço oriental não é admitida totalmente por Antunes Filho, que reconheceria apenas um vínculo de ordem ideológica com a estética oriental (PEREIRA, 2006, p. 95 e 96).

Desta forma, a observação de Antunes Filho quanto ao fato de ter se inspirado no teatro Nô só adquire sentido, por um lado, se for tomada em relação à quase integração da sala e da cena pelo viés da proximidade física e, por outro, se considerada como um procedimento de redução dos elementos cênicos, numa plasticidade que evoca o teatro japonês. Quer dizer, o espaço teatral japonês é, de certo modo, lembrado pela presença dos elementos simbólicos da cenografia, pela redução dos elementos cenográficos e pela presença de cortinas pintadas.

O espaço da representação é constituído de uma área retangular, metade dele sendo tomado por uma arquibancada destinada ao público e a outra metade formando um corredor longo e estreito. Nas extremidades deste corredor, duas passagens laterais destinadas à entrada e saída dos atores, cada uma destas passagens – feitas com batentes de madeira – é coberta por uma cortina, cuja pintura remete a elementos de vegetação: árvores derrubadas e em chamas, cenas de destruição da natureza. Ao lado da entrada da direita são colocados troncos cortados que formam algo semelhante a uma fonte, com um chuveiro ao centro, de onde sai água. Na lateral esquerda também, ao lado do portal, há troncos empilhados. No fundo, uma grande parede branca, com algumas manchas feitas de terra, ao centro, uma porta dupla, feita de madeira. Esta porta representa a entrada do palácio. Quanto aos elementos cenográficos propriamente ditos, na esquerda do palco, no proscênio, há um pequeno jardim japonês constituído por uma fonte feita de pedras, onde há velas acesas e uma torneira no centro, de onde escorre água no decorrer de todo o espetáculo. Para a cena final, o carro de fogo por onde sai Medéia, foi utilizado um segundo plano vertical, situado no lado direito do palco. Este plano é preenchido com uma grande quantidade de velas. No cenário estão presentes os elementos da natureza: fogo, água e madeira numa tentativa de dar tradução cênica para a proposta de encenação de Antunes Filho, que estabelecia uma relação entre o mito de Medeia e a devastação da natureza. Medéia aparecia como Gaia, como a Terra que se revolta contra sua própria criação, devido aos abusos cometidos contra ela.

Em suma, percebe-se assim que a cenografia possui um caráter minimalista, sendo dotada de poucos elementos. Pela presença da natureza a partir da referência aos quatro elementos e pela presença do estilo japonês e pela aproximação do palco e da platéia, o espaço cênico e a cenografia parecem nos remeter à sensibilidade e à espiritualidade orientais. Contudo, paradoxalmente, a redução dos elementos e a evocação do espaço oriental não constituem a única referência espacial do espetáculo. Esta redução dos elementos está presente também na própria cena grega antiga. Além disso, em *Medeia*, a presença de uma grande porta central num espaço de pouca profundidade e muita largura remete diretamente a uma estrutura do palco antigo e também a uma das principais convenções do teatro grego, relacionada à dinâmica espacial articulada entre espaço interior ou privado e espaço exterior, ou público. Neste sentido, diferente de outras montagens teatrais que excluem esta relação e este portal, Antunes Filho retoma uma forma espacial e propõe soluções cênicas que reforçam a interdependência original entre o texto e o espaço grego.

Ocorre assim que em *Medeia* fazem-se presentes duas matrizes espaciais: a da tragédia grega e a do teatro Nô, numa confluência de duas tradições teatrais. De acordo com Helen Foley, um dos elementos típicos das encenações contemporâneas de tragédias gregas é esta junção de diferentes tradições teatrais num mesmo espetáculo. Mas, a essas duas matrizes espaciais, soma-se a referência à contemporaneidade. Esta ligação do texto grego com a atualidade é feita por intermédio da presença de elementos tais como, a cadeira de rodas de Egeu, os guardas-chuva e os sacos plásticos de lixo usados pelo coro, a serra elétrica, mochilas térmicas, entre outros. Assim, a encenação joga com a proximidade e a distância do texto em relação ao espectador, fazendo e desfazendo vínculos de identificação. Esta justaposição de espaços e tempos, num jogo de referências, estabelece uma imagem cênica de caráter atemporal.

Este jogo de justaposições cria o espaço trágico. Se, segundo Jean Pierre Vernant, os procedimentos cênicos gregos tendiam a aproximar o mito do espectador por intermédio da linguagem, aqui este movimento se faz, de um lado, por intermédio de uma aproximação entre a imagem dos personagens e a atualidade e, de outro, pela aproximação da personagem Medéia ao símbolo de Gaia, simbolismo baseado nas doutrinas religiosas orientais. Pela sua proximidade com a cena, o espectador é colocado também como participante da ação, identificando-se, tanto ao agente destruidor (os personagens que possuem moto-serras), quanto à personagem Medéia, não somente enquanto elemento primordial, isto é, a natureza, mas também como ser oprimido, injustiçado que pode, a qualquer momento deixar aflorar sua revolta. O público é, portanto, lançado numa situação ambígua, onde é agente e paciente, inocente e culpado. Esta ambigüidade se reforça na medida em que o espectador é colocado no interior de uma referência espacial-teatral que condiz com sua história mais arcaica, como também é lançado num espaço de alteridade, num espaço de uma espiritualidade que lhe é totalmente estranha, como é o caso da oriental. O espectador é colocado assim no interior de um mundo antitético, que ganha força na justaposição do espaço grego, do espaço oriental e do espaço atual. Quer dizer, tal justaposição evoca uma incompatibilidade de ordem trágica, que se constrói no jogo de oposições e de antagonismos, de identidade e distância. Ao confrontar estes espaços *Medéia* nos lança no seio de um conflito radical, apontando para uma cisão radical que instaura mesmo a historicidade do homem ocidental, cujas marcas principais são dadas pelo conflito entre natureza e civilização, pela separação entre o eu e a psique grupal, pela superação da sociedade matriarcal pela patriarcal, pela abordagem racional do mundo em confronto com a abordagem mítica. Estes conflitos que se instauram mesmo no século V A.C continuam presentes em nossa história. Ao inserir a platéia praticamente no mesmo plano dos atores, a encenação nos lembra da natureza transgressora do homem, de sua arrogância e de sua desmesura (*hybris*), a qual se manifesta, por exemplo, na agressão do homem ao meio onde vive e na rejeição à ordem cósmica ou sagrada. Deste modo, a cisão trágica, original é recuperada pela justaposição espacial presente na cenografia. Neste sentido, é nitidamente perceptível a continuidade das preocupações éticas de Antunes Filho, presentes em *Fragmentos troianos*: a crítica do modo de ação destrutiva do homem, a partir da razão instrumental, a qual leva a uma destruição da natureza.

Em *Medéia 2*, esta tensão original torna-se menos explícita, adquirindo um caráter mais aberto. Mais precisamente, os signos que justamente identificariam as matrizes espaciais anteriores praticamente desaparecem. Embora a proximidade entre o público e a cena permaneça, os demais signos cênicos são extremamente reduzidos. No lugar da grande porta de fundo, há uma série de tecidos pretos envolvem toda a área de atuação. Por possuírem aberturas, estes tecidos formam passagens, determinam os limites entre o interior e o exterior. O jardim em miniatura que daria uma referência ao oriente é substituído por um pequeno canteiro onde constam os quatro elementos. São introduzidas luminárias que fazem uma alusão sutil ao mundo industrializado e um baú de madeira, que guarda as ervas de Medeia e o véu envenenado, numa referência ao caldeirão da bruxa. A alusão ao teatro oriental encontra-se no coro que, em vez de plásticos, usava uma maquiagem branca, com traços orientais. Nota-se que, em termos estilísticos, a cenografia intensifica o minimalismo, oferecendo ao espectador uma maior multiplicidade de leituras. Para Antunes, esta afirmação de uma maior abertura da obra, marcaria o caráter pós-moderno do segundo espetáculo. Trata-se de uma auto-crítica feita pelo diretor: enquanto *Medéia* seria moderno em sua busca de estabelecer um sentido unívoco de leitura, *Medéia 2* seria pós-moderno por dar livre-curso para a leitura e interpretação do espectador.

Enquanto tendência marcante da cena pós-moderna, a valorização da economia dos meios expressivos elimina os grandes efeitos e a imagem discursiva, destacando, principalmente, o jogo dos atores e a palavra. Contudo, esta acentuação do minimalismo cênico, ao fazer desaparecer os signos cênicos que faziam alusão a espaços referenciais, faz desaparecer também o trágico. Se, num

determinado nível, esta redução dos materiais vai ao encontro da necessidade de reduzir os custos de uma produção teatral, num outro nível, ela aparece como crítica ao alto consumo e o desperdício presente na sociedade contemporânea. Na ocasião em que encena *Medeia 2*, Antunes Filho parece estar em sintonia com esta linguagem teatral. Mas, uma tal opção estética, na medida em que implica a eliminação dos signos que estabeleciam o conflito a partir mesmo da justaposição dos espaços, termina por retirar da imagem a sua possibilidade de exprimir o trágico.

Em suma, neste movimento de redução, o trágico manifesta-se menos na imagem do que na palavra. O trágico parece se insinuar no jogo entre o velado e o desvelado, entre o que *Medeia* revela e o que ela oculta em seu discurso, isto é, na dissimulação, no jogo ambíguo com as palavras.

3 – MEDÉIA, do Teatro do Pequeno Gesto

Medéia, de Eurípides, é um texto cuja estrutura implica uma relação direta com alguns problemas espaciais colocados pelo espaço cênico grego. O trágico se constrói, por um lado, a partir da dinâmica entre o espaço interior e o espaço exterior e, por outro, a partir de uma valorização do eixo vertical. Enquanto as duas versões do texto realizadas por Antunes Filho construíram-se a partir da valorização da frontalidade espacial, as montagens que veremos agora, a do Teatro do Pequeno Gesto e a de Bia Lessa, propõem um outro modo de organização do espaço cênico.

A montagem do Teatro do Pequeno Gesto estreou em maio de 2003, no Teatro Maria Clara Machado, com direção de Antonio Guedes, adaptação de Fátima Saadi e Antonio Guedes, cenografia de Doris Rolemberg, figurinos de Mauro Leite e iluminação de Binho Schaefer.

Desde o início do teatro moderno o ato de pensar o sentido da tragédia na atualidade envolve a confrontação entre os valores culturais, políticos e artísticos vigentes nos textos antigos e aqueles que vigoram na contemporaneidade. Se, do ponto de vista artístico, um dos problemas valorizados pelos criadores do Teatro do Pequeno Gesto é o da convivência entre o épico e o dramático na poética teatral contemporânea, do ponto de vista cultural ou político, um dos problemas emergentes da atualidade seria, tanto o da simultaneidade (a experiência de vários mundos e temporalidades diferentes em convívio), quanto o da relação com o Outro. No contexto da globalização, da “era ética da autenticidade” (FERRY, 1994, p. 358), da compressão do espaço-tempo (HARVEY, 1992), este tema desdobra-se em dimensões éticas, psicológicas, sociais, culturais e políticas. Autenticidade e alteridade implicam o convívio das diferenças, num contexto em que as tecnologias de informação e comunicação geraram uma estrutura social multicultural e multiétnica, onde diferenças culturais e ideológicas se confrontam. Neste processo, a relação com o Outro adquire novos contornos, pois modos diferenciados de vida – dados pelas minorias de toda ordem – são revelados como legítimos e passíveis de aceitação, mas também tendem a gerar reações como o racismo, a xenofobia, a segregação e a discriminação.

Outro aspecto que Antonio Guedes e Fátima Saadi destacam encontra-se na valorização do tema da escolha, da liberdade da personagem *Medéia*, o que significa que Eurípides desloca o sentido do trágico da esfera do divino para a esfera puramente humana, superando a ambivalência entre os atos dos deuses e dos homens da ação enquanto motor da ação trágica. Ao contrapor gregos e bárbaros, o texto de Eurípides colocaria em confronto dois *ethos*: “Se, para um grego, o cuidado consigo próprio, o equilíbrio emocional, enfim, a justa medida são o horizonte almejado, para uma estrangeira como *Medéia*, a vingança só se conclui quando o inimigo está aniquilado. Mesmo que isso envolva um profundo sofrimento”(GUEDES, SAADI, 2003). Nesta perspectiva, os autores traçam um paralelo entre a ação de *Medéia* e a fusão entre sacrifício religioso e combate presente em certas ações de ordem bélica, como as do *kamikaze* ou os guerreiros de Alah. Veremos a seguir, como a montagem de Bia Lessa valoriza os mesmos temas e, curiosamente, traça o mesmo paralelo.

Embora a crítica considere que a predominância do elemento épico tenda a atenuar a dramaticidade do texto, impondo uma certa “frieza” ao espetáculo, é importante observar, em contrapartida, que esta mesma predominância é justamente o elemento valorizado por Flora Sussekind, que mostra que a montagem aponta precisamente para a dissolução do elemento dramático na poética teatral da atualidade, para o crepúsculo do diálogo, do conflito. Isto é, no contexto do teatro pós-dramático, a tragédia grega se apresenta como um lugar de reflexão acerca dos limites da teatralidade, tal como esta é construída pelo diálogo dramático tradicional. Neste movimento, o próprio trágico se dilui. Em suma, a encenação do Teatro do Pequeno Gesto põe em questão a própria morte da tragédia. Nesta ótica, a “frieza” e a ausência de dramaticidade do espetáculo condizem com as discussões estéticas que ele coloca.

A encenação materializava esta simultaneidade de mundos e de tempos, assim como este conflito de valores éticos a partir de uma cenografia constituída basicamente por dois discos circulares de dimensões diferentes colocados sobre um mesmo eixo. O primeiro disco forma um plano circular de cerca de 5 metros de diâmetro e, sobre este grande plano encontra-se um disco menor, de cerca de 1,5 metro de diâmetro. Enquanto o primeiro disco é fixo, o segundo é móvel ou giratório, sendo sua rotação dada por quatro alavancas manipuladas pelas atrizes que formam o coro. Presas ao disco menor, estas quatro alavancas repousam sobre o disco maior, dividindo-o – visualmente – em quatro segmentos de círculo de 90°. Assim, para girar o disco menor, as atrizes precisam suspender as alavancas na altura de suas cinturas e caminhar em torno do disco maior. Os espectadores situam-se em 6 grupos de arquibancadas que envolvem todo o plano circular. Complementam este dispositivo cênico diversos vasos ou ânforas de cerâmica situados em torno ao grande disco.

A configuração em arena, as ânforas, assim como os figurinos parecem evocar a presença do passado, seja um espaço de caráter ritual seja a iconografia e o imaginário gregos. A presença dominante da forma circular na cenografia estabelece também uma relação com o tempo, pois, além de o círculo possuir um forte simbolismo, remetendo às idéias de totalidade, infinito, continuidade e eternidade, ele traça um vínculo histórico com o espaço teatral grego. A dimensão da temporalidade era reforçada ainda pelo movimento de rotação do disco menor, evocando, naturalmente, a idéia de um tempo cíclico, do fluxo, do eterno devir e da transitoriedade da vida. A forma circular apresentase, portanto, como uma metáfora do tempo. A presença do tempo é essencial para o desenvolvimento da trama, na medida em que a personagem Medeia encontra-se na situação de ter que decidir sobre o seu destino num curto intervalo de tempo, devendo num único dia tramar e executar a sua vingança contra Jasão. Ora, é justamente no momento em que começa a urdir esta trama – e a cometer a *hybris* – que a personagem passa a ocupar o disco menor.

Ao estabelecer uma sobreposição de círculos ou discos, a cenografia parece sugerir a presença de duas formas de temporalidade que se unem e se confrontam no espetáculo. Deste modo, a cenografia e a encenação põem em cena o próprio tempo. Seja em termos de um diálogo com o passado (a cena em arena, as ânforas, a imagem arquetípica e simbólica do círculo, a referência a instrumentos ou técnicas já ultrapassadas, o tempo cíclico), seja em termos de criação de um jogo com a temporalidade estabelecida pela própria dinâmica da encenação. Ou seja, a sobreposição dos discos aponta para a imbricação do tempo mítico ao tempo cotidiano, para a simultaneidade e para o confronto. Esta temporalidade, que é concretizada pela ação dos atores, revela o tempo como condição fundamental da agência humana. É no interior desta temporalidade que se dá o trágico da condição humana. Isto é, se, segundo a sabedoria trágica de Sileno, o bem maior seria não ter nascido, seria o estar fora da temporalidade, o fato de o ser humano ser essencialmente temporal reveste a existência de um desconforto metafísico radical, atribuindo ao viver a dimensão de um mal incomensurável. É no confronto entre este tempo mítico, o tempo do passado e o tempo

presente ou o tempo do cotidiano, que se inscreve o trágico. Desta forma, ao configurar o tempo, o espaço dá uma forma sensível e concreta ao trágico.

4 – MEDÉIA, de Bia Lessa

Medéia, de Eurípides, com direção de Bia Lessa, estreou em abril de 2004, no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro. A cenografia é de Gringo Cardia, a iluminação de Maneco Quinderé, os figurinos são de Sylvie Leblanc.

A montagem dirigida por Bia Lessa aponta também para a problemática do Outro e a da responsabilidade. Tomando como base o Programa do espetáculo nota-se no texto de Roberto Machado, por exemplo, um questionamento sobre o que o texto *Medeia*, de Eurípides nos permite pensar na atualidade. A crise profunda na civilização grega, de que Eurípides é testemunha, se evidenciaria “na crítica da concepção tradicional de divindade, na valorização da responsabilidade e da decisão, na relevância do domínio privado com relação ao domínio público, na denúncia da guerra e na defesa da paz (...)” (MACHADO, 2004). A leitura de Bia Lessa e dos demais criadores do espetáculo parece privilegiar o aspecto subjetivo da personagem Medeia, isto é, a dissociação clara entre os atos da personagem e a dimensão divina, dissociação esta que, valorizando a idéia da responsabilidade, enfatiza a modernidade da personagem Medeia e do texto de Eurípides. Mas, além disso, o texto de Roberto Machado nos lembra ainda da temática da alteridade, da crítica ao imperialismo grego e da valorização da perspectiva feminina. O filósofo observa que, na vingança mitológica de Medéia, haveria, de um lado, um questionamento da “arrogância hegemônica da Grécia em relação aos outros povos” (MACHADO, 2004) e, de outro, a valorização da “condição desventurada da mulher ao viver numa sociedade sob o comando do homem” (MACHADO, 2004). Percebe-se aqui a presença de alguns dos temas mais presentes nos debates culturais da atualidade: a valorização da perspectiva feminina, a crítica às formas de hegemonia cultural e política, a responsabilidade.

Esse problema da condição feminina na Grécia Antiga havia sido apontado também por Antunes Filho, sendo que, na montagem de Bia Lessa, este problema parece se aliar à crítica da hegemonia grega e, por conseguinte, a crítica às diversas formas de opressão presentes na atualidade, formas estas que negam, justamente, a ótica dos oprimidos e dos excluídos de toda ordem, isto é, cultural, social, econômica e politicamente. Esta perspectiva coaduna-se com a de alguns estudiosos como Rush Rehm (REHM, 2003), para quem, por exemplo, o medo de ser desterrado, de ser exilado, de perder os bens, que estaria presente nos textos gregos, encontraria eco no mundo contemporâneo, onde existe um grande número de refugiados de guerra, de exilados políticos, de imigrantes, enfim, de pessoas que, como Medeia, perderam seu vínculo com seu lugar de origem, mas que não encontram lugar no novo espaço ou território que ocupam. Esta situação levantaria reflexões acerca dos direitos humanos, da instabilidade política e da falência do capitalismo global.

Tanto a montagem do Teatro do Pequeno Gesto, quanto a de Bia Lessa apontam para aquilo que Helen Foley chama de discurso político não tópico (FOLEY, 1998). Mas, no lugar de tomar uma situação fictícia do mundo antigo para lidar com uma situação política local ou regional, *Medeia* é um texto que, por intermédio de um problema colocado na Antiguidade, toca em problemas da ordem política internacional contemporânea, sendo, portanto, um texto que fala do mundo atual. É neste sentido que a atriz Renata Sorrah – intérprete da personagem Medeia na montagem dirigida por Bia Lessa – apontará para a atualidade do texto de Eurípides:

Acho Medeia atualmente a cara do mundo. Estamos vivendo um momento muito dramático, de lutas por ideais, e a peça fala sobre isso. Fala sobre o estrangeiro, o que não é igual a todo mundo e que as pessoas

rechaçam, sobre o civilizado e o não-civilizado. Medeia é uma exilada. E é considerada bárbara porque vai contra as leis estabelecidas. É quase uma terrorista (JORNAL O DIA, 2004, p. 1).

Medéia é um texto que revela um choque de valores, um choque entre dois modos de racionalidade, um choque entre bárbaros e civilizados. Mais precisamente, o texto nos faz refletir sobre a autenticidade de valores como civilização e barbárie. Nota-se, desta forma que a imagem do terrorismo perpassa assim o imaginário dos dois espetáculos em questão. Mas, é importante notar que nesta mesma matéria, a diretora Bia Lessa, por sua vez, lembra do movimento dialético que torna o texto antigo totalmente estranho à nossa época, e, ao mesmo tempo, extremamente próximo a ela.

Montar *Medéia* num momento em que o mundo tem uma linguagem absolutamente fragmentada e o discurso está completamente desvalorizado é uma aberração. Ao mesmo tempo, é absolutamente necessário no sentido de que aponta para uma questão fundamental, a dos limites. Faz pensar sobre quem somos nós diante desse universo todo que se apresenta para a gente agora” (JORNAL O DIA, 2004, p. 1).

Do ponto de vista da organização do espaço cênico, nota-se que no espetáculo de Bia Lessa dá-se uma reconfiguração da relação entre sala e cena, por intermédio da aproximação do espectador à área de jogo dos atores – visto que, tanto as filas de poltronas originais, quanto o próprio palco foram retiradas – e pela exploração dos elementos sensoriais e, além disso, por uma própria explosão do espaço, na medida em que o espaço aéreo dos balcões e das coxias é também utilizado. A partir da entrevista dada por Bia Lessa para a *Folha OnLine Ilustrada*, é possível perceber que a concepção cenográfica defendida pela diretora e pelo cenógrafo parece distanciar do conceito tradicional de cenografia, apontando para elementos como a apropriação do espaço e para a potencialização do edifício teatral como tema do espetáculo. "Eu não gosto do mero cenário, da decoração, da mesa, da cadeira. Gosto que as pessoas [atores, espectadores] se inventem e sejam cúmplices a partir do que o espaço está propondo. Aqui no *Dulcina* trabalhamos com o cru do cru" (SANTOS, 2004). Mais adiante, a diretora afirma: "É fundamental que o público entre no teatro e depare com nada escondido, veja o teatro como ele é. A fumaça [gelo seco], a neblina constante, vem para reforçar a questão da magia do próprio teatro e termina sendo, ela mesma, a cenografia" (SANTOS, 2004).

Bia Lessa utiliza os destroços do teatro como elemento da obra de arte, ou como elemento de onde emerge a obra. Assim, o próprio edifício teatral parece servir como tema da cenografia e do espetáculo, apontando para uma dimensão onde várias metáforas se insurgem.

Além desta apropriação integral do espaço, o espetáculo insere também elementos da natureza (água, terra, fogo, ar), de forma tal que a cenografia parece evocar uma ancestralidade, uma memória, afirmando a presença de um tempo arcaico. Importante notar aqui a presença de uma mesma poética da encenação onde os elementos da natureza são valorizados como forma de construção do sentido do trágico. Se, na montagem de Antunes Filho, a natureza aparece como elemento metafórico – Medeia seria a representação simbólica da Terra, da Natureza –, no espetáculo de Bia Lessa, essa relação com a natureza passa a ser um fator de estruturação da cena, na medida em que, conforme nota Macksen Luiz, dá-se um embate entre os atos e os elementos.

A tragédia de Eurípides pode adquirir ressonâncias diversas nas encenações contemporâneas pela forma como se empregam os signos e os sinais de permanência que a narrativa traz como fundamentos da cena. Bia Lessa, numa montagem que procura criar aspereza na arquitetura de um teatro tradicional, expõe as entranhas dessa tradição, explorando, metaforicamente e através de elementos vitais (água, terra, fogo e ar) a essencialidade de sentimentos tão remotamente perdidos no mítico, no ancestral, na atualidade.

A diretora, ao reconstruir cenograficamente o Teatro Dulcina, devassa o antigo palco, engole platéia e camarotes, aproximando a cena do espectador, envolvido pela mesma matéria que respinga do texto. *Medeia*, nesta versão, cria uma estrutura até certo ponto imperiosa para alcançar o essencial, transfigurando nas formas da natureza o fulgor da palavra. Numa ambientação quase sensorial, o trágico se estabelece como poderosa emulação das forças representadas por essa natureza cenográfica, em que a narrativa é exposta como um embate físico entre os atos e os elementos (LUIZ, 2004, p. 2).

No que diz respeito especificamente à concepção visual do espetáculo, Macksen Luiz afirma o seguinte:

O cenário de Gringo Córdia, com elementos aéreos, cadeiras invadindo a área de representação, a cortina de seda esvoaçante e a chuva persistente que se derrama sobre o piso de terra, serve, na medida, à concepção da diretora, além de sugerir belas composições em montagem de poéticas imagens agrestes (LUIZ, 2004, p. 2).

Observa-se assim que a encenação de Bia Lessa era detentora de um caráter inovador, com soluções cênicas bastante criativas, como por exemplo, a chuva que cai, a nau Argo, a passagem de Egeu e, sobretudo, a morte das crianças. Além disso, toda a transformação operada no teatro dava ao espetáculo um forte impacto visual. O espetáculo de Bia Lessa parece conter os elementos principais de uma poética teatral pós-moderna, marcando mesmo presença no movimento de revivificação da tragédia grega.

Conclusão

A partir de meados da década de 1990, o mito de Medéia foi retomado com maior frequência, talvez em função do fato de que as questões que ele envolve apresentarem uma relação mais direta com o contexto social e político do novo milênio, no qual temas como a relação entre bárbaro e civilizado, a convivência tensa com as diferenças culturais, a valorização da ótica feminina, a dimensão trágica da existência, entre outros, ganham maior espaço e relevância. Neste processo, a personagem Medeia adquire novos contornos. Na montagem de Antunes Filho, Medeia é uma metáfora da natureza, num espetáculo que discute uma racionalidade que instrumentaliza os entes e provoca a destruição ambiental. No espetáculo do Teatro do Pequeno Gesto, Medeia aparece como um signo da própria alteridade e da exclusão. Na *Medeia* de Bia Lessa, a personagem se revela como uma metáfora da destruição (da ordem familiar, dos valores culturais, do espaço público e político).

Referências Bibliográficas

- [1] FILHO, Antunes. Entrevista Antunes Filho, *IN Revista E*, Nº 57, Fevereiro de 2002, Ano 8. São Paulo: SESC SP. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=124&Artigo_ID=1543&IDCategoria=1627&reftype=2. Último acesso em 10/03/2008.
- [2] FERRY, Luc. *Homo Aestheticus. A invenção do Gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994. p. 358.
- [3] FOLEY, Helen. *Modern Performance and Adaptation of Greek Tragedy*. Washington, DC, 1998. American Philological Association. Presidential Address. Disponível em: <http://www.apaclassics.org/Publications/PresTalks/FOLEY98.html>

- [4] GUEDES, Antonio, SAADI, Fátima. *Programa do espetáculo “Medéia”*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, 2003.
- [5] HARVEY, David. *Condição pós-moderna*, São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- [6] LUIZ, Macksen. O percurso da fúria feminina. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 de abril de 2004, Caderno B, p. 2.
- [7] MACHADO, Roberto. *Medeia, de Eurípides. Programa da peça*, Rio de Janeiro, 2004.
- [8] Mergulho no trágico. *Jornal O Dia*, 22 de abril de 2004, Dia D, p. 1.
- [9] NÉSPOLI, Beth. Antunes Filho renova a tragédia de Medeia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de julho de 2001. Caderno 2.
- [10] PEREIRA, Daniel M. A. *Medeia nas malhas do tempo*. Londrina: UEL, 2006.
- [11] RAMOS, Luís Fernando. Síntese iluminada. *Bravo!* São Paulo, V. 5, Nº 51, Dezembro, 2001.
- [12] REHM, Rush. *Radical Theatre: Greek Tragedy and the Modern World*. London: Duckworth, 2003.
- [13] SANTOS, Walmir. Bia Lessa desconstrói teatro para “Medéia”. *FolhaOnline Ilustrada*, 22/04/2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u43496.shtml>. Último acesso em 06/06/2008.