

MEDEIA, SAFO, ANTÍGONA

MITOS ETERNOS,
NOVAS LEITURAS

ANDRÉS POCIÑA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

APRESENTAÇÃO

Perla Zayas de Lima
CONICET - Argentina

Aproximadamente uma década separa a escrita de cada uma das obras que integram este volume: *Medeia em Camariñas* (2005), *Entardecer em Mitilene* (2009/2010) e *Antígona perante os juízes* (2014). No entanto as três parecem estar construídas sob o mesmo critério: baseiam-se em profundos conhecimentos sobre o mundo clássico (Pociña é catedrático de Filologia Latina na Universidade de Granada) e sobre a pervivência do teatro clássico nos teatros modernos e contemporâneos (compilador juntamente com Aurora López, de *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*; Granada, 2002, e *Fedras de ayer y hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, 2007, entre outros trabalhos).

Numa leitura, a partir da Argentina, destas reescritas de três mitos clássicos em espanhol, começarei por dizer que, em *Medeia em Camariñas*, Pociña decide substituir o género tragédia por um monólogo dramático (originalmente tinha sido escrito pelo autor como “relato breve”), estreado em Valência em 2005. Apesar da sua extrema redução (o coro é mudo, a criada, Jasão e Creonte só aparecem citados, omite-se o episódio com Egeu), mantém ao mesmo tempo que refuta os dados básicos do mito; a única coisa que fica de pé é o filicídio. Mas respeita a moderação que Aristóteles propõe: uma cenografia simples e de grande força poética e simbólica, assim como o reconhecimento das vantagens de um espaço teatral aberto. A didascália inicial informa pormenorizadamente sobre o espaço e o vestuário das personagens (o de Medeia e o das lavadeiras, o seu aspeto exterior, as suas ações, os objetos utilizados). Com as suas reflexões e juízos, esta Medeia explicita - assim o assinalou Aurora López - as suas reivindicações feministas, ao oferecer às destinatárias do seu discurso valores alternativos à ordem patriarcal e ao desejo de liberdade individual.

Medeia fala (33-60)¹, porque só lhe resta falar, e fá-lo num registo próprio da vida ordinária, reduzida a lavar a roupa, a limpar urinas, a arrumar a casa, aos trabalhos

¹ Pociña, A. (2015), *Medea. Safo. Antígona (tres piezas dramáticas)*. Granada: Esdrújula Ediciones.

manuais que condicionam a tradicional imagem mítica de Medeia como descendente direta do Sol e como rainha das Magas. Mas não fala em solidão, a presença de um coro mudo, mas cujos membros são interpelados individualmente ao longo da peça, configura um peculiar cenário dialógico no qual à confissão de um ‘eu’ que busca superar a angústia do abandono se soma a interpelação de um ‘vocês’, que implica repensar quais são os vetores da memória que merecem ser revistos.

A protagonista questiona o mito através dos diferentes elementos que estruturam esta fábula: a viagem de Jasão com os Argonautas, o encontro de Medeia e Jasão, o roubo do velo de ouro, a chegada a Corinto, o abandono de Jasão para casar-se com Creúsa, o desterro de Medeia de Corinto sem os filhos, a cerimônia nupcial, a morte de Creúsa e Creonte, e a morte dos filhos. Pociña introduz uma alteração fundamental: o sagrado não irrompe na vida; o mito serve para dotar de um caráter trágico circunstâncias sociais específicas da vida, num âmbito regido por valores arcaicos (os de uma aldeia galega de finais do século XIX). Medeia encarna a denúncia de uma tripla marginalidade: por ser mulher, por ser pobre e por ser estrangeira; a entidade de Jasão como herói (sem lugar em cena no texto²) é questionada; diferentemente de Séneca, o seu Jasão carece de justificativos políticos para o seu ato (nessa perspectiva aproxima-se do de Eurípides). A partir da segunda sequência, a protagonista desmonta as distintas fontes míticas e propõe um discurso próprio sobre os factos, o que lhe permite refletir sobre a relação entre civilização e barbárie, a falácia do heroísmo de Jasão e as lendas sobre as suas façanhas, a paixão amorosa como forma particular de *maladie*, a importância de se ser dono das palavras.

Afasta-se das suas fontes primárias, Eurípides e Séneca. Do primeiro, porque à protagonista não interessa tanto ser simpática aos habitantes como explicar a sua verdade como mulher e estrangeira; porque as mulheres do coro não revelam nenhum tipo de solidariedade para com a protagonista, apesar de serem também elas mesmas marginalizadas por questões de género. Do segundo, pela carência de ira, furor ou paixão e pela prevalência de uma absoluta lucidez e racionalidade.

Ao longo do extenso monólogo que substitui a ária euripídiana, Medeia surge humanizada, e parece perder a sua característica de “ser terrível”; as suas “peripécias” implicam um mundo em que não só não têm cabimento os deuses, como também os heróis; sendo assim, os valores absolutos relativizam-se a tal ponto que a diferença entre o bem e o mal se reveste de porosidades. Mas a partir do parágrafo final, tudo se transforma, e precipitamo-nos no âmbito do mito em que todos os limites são ultrapassados, com

² Se um diretor decidisse colocá-lo em cena, este personagem faria o papel de ouvinte, sem capacidade para refutar o discurso da protagonista, sem nada para dizer.

a descarnada confissão do filicídio. A riqueza do texto cénico fortalece-se, finalmente, com a inclusão das estrofes iniciais do poema “Epitáfio” - que cerra o espetáculo -, e que Yannis Ritsos compusera inspirado pela repressão gerada face à manifestação operária em Tessalónica em 1936, que reveste todo o passado dessa tristeza majestosa que constitui todo o prazer da tragédia³. A obra de Pociña pode ler-se, em consequência, como mais um valioso e incontornável original na longa lista de Medeias.

Quanto a *Entardecer em Mitilene*, nesta recriação de Safo (61-95) o autor aponta para vários temas relacionados com esta poetisa, integrados com singular mestria: a convivência entre *mythos* e *logos*, o feminino e os conflitos de género, a autorreferencialidade na arte. Mas também estabelece subtis pontos de contacto entre os argumentos e o discurso crítico de prestigiados investigadores: entre as palavras irónicas de Mégara – uma das discípulas de Safo - sobre o tratamento poético da relação amorosa entre Heitor e Andrómaca, como um “quadro enternecedor”, e G. S. Kirk⁴; e entre o tratamento dramático de quatro temas que emergem dos diálogos entre a poetisa e as seis jovens que convivem com ela (o círculo sáfico, o eros sáfico, a lírica e o sentimento da vida em comunidade) com as investigações de Werner Jaeger⁵. Também se aborda o tema da receção e de uma obra aberta a distintas interpretações (discussão entre Mégara e Filénis sobre o sentido do epitalâmio referente a Fáon).

A sua Safo é a escritora experimentada, consciente da necessidade de corrigir a própria obra até eliminar “rugosidades” e “arestas” (65), e que tem a responsabilidade de assumir a defesa da mulher constantemente submissa (a partir do conflito de Gôngila, destinada pelo pai a ser a esposa de um amigo, viúvo); denunciar a submissão e o silêncio a que estão submetidas as mulheres casadas, e proclamar a necessidade de uma livre escolha no campo do amor e de uma boa educação, que permita preparar as mulheres para o dia em que se proporcionem as condições para a mudança (Safo crê que esse dia “terá de chegar”, 94). Mas também a mulher adulta que aconselha e aprende, que aceita

³ “Ce n’est point une nécessité qu’il ait du sang et des morts dans une tragédie; il suffit que l’action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s’y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie” (Racine, *Berenice*, “Préface”).

⁴ Não se trata de mero acaso, por exemplo, o facto de um dos poemas menos conseguidos de Safo (...) ser um exercício rotineiro sobre as bodas de Heitor e Andrómaca; isso deve-se a que Safo - o que é quase um caso único -, tenha conseguido (...) criar um novo género de poesia pessoal, para a qual não contribuíam nem podiam proporcionar uma expressão adequada os recursos emocionais e intelectuais da tradição épica e mítica” (1970) 258.

⁵ (1962) 131-135.

distintos tipos de amor e distintos tipos de mulheres, que aprendeu a viver com a tristeza do passar do tempo e a perda de um ser amado, mas que não admite a obscenidade, a grosseria, ou a prostituição dos corpos nem das mentes.

Em meio de um entardecer luminoso (literal e metaforicamente ao mesmo tempo)⁶ o autor faz com que a protagonista transite fluidamente por espaços complementares (memória e esquecimento, vida e escrita, passado e presente) e contrapostos (amor e ódio, lealdade e traição, liberdade e submissão); e transmita dramática e poeticamente esse itinerário a partir de um duplo jogo rítmico, determinado, por um lado, pela utilização da prosa e do verso (poemas de Safo autênticos e atribuídos); e por outro, pelo emprego do espanhol e do grego, que no canto *a capella* são interpretados com a pronúncia clássica.

No diálogo depositam-se todas as chaves para nos aproximarmos de Safo e, ao mesmo tempo, entendermos o porquê da admiração de Pociña por ela. Esta décima musa (segundo os gregos) não só é mostrada como figura histórica e canônica, mas também como nossa contemporânea, capaz de expressar “a própria intensidade da vida individual” e a “livre comunicação dos mais secretos movimentos da alma” (Jaeger, 131 e 132), e denunciar aqueles problemas de gênero que continuam vigentes em grande parte do nosso planeta.

Pociña, assim como Safo, soube converter em lírica uma parte da tradição mítica herdada, conseguiu transformar o mundo lírico da sua protagonista em palavra teatral. E assim como Safo soube sacudir o peso da tradição e utilizar, da bolsa do mundo mítico, só o que podia estar ao serviço da sua arte, Pociña pôde contornar a densidade dos seus conhecimentos teóricos como filólogo e historiador do mundo clássico e fazer prevalecer a sua “leitura pessoal da poesia de Safo” e a sua “visão da pessoa de Safo a partir da sua poesia”.

Por último a figura de Antígona reveste um especial interesse para mim e para os meus compatriotas argentinos, já que os mitos relacionados com ela serviram de chaves para entender diferentes momentos da nossa história. *Antígona perante os juízes* (97-121) oferece um riquíssimo material latente à espera de aparecer em cena, não só porque nos fala de uma mulher que lutou pelo que considerava justo, mas também porque diferentemente de outras “Antígonas” locais (penso especificamente nas concebidas por Leopoldo Marechal e Griselda Gambaro), a de Pociña reduz a fonte grega e condensa-a num episódio que, como assinaléi há pouco, parece falar-nos diretamente, a nós os argentinos.

⁶ A única presença masculina é o porteiro, que significativamente é mudo e ficará imóvel no final, no meio do pátio, na penumbra e em contraste com esse “patio cordobés”, que lembra Mitilene, cheio de luz, em que dialogam as mulheres.

No texto fonte, a heroína sucumbia ante a força criada pelo estado-polis, um poder absoluto que se sente superior até a essas leis não escritas dos deuses (para os gregos a recuperação e o enterramento dos corpos não implicavam considerar a causa da morte). A partir dos anacronismos óbvios a que o autor faz referência na didascália inicial: a) assistimos a um julgamento em que participam quatro “Juizes” e - como um coro participante ativo da ação - quatro “Povos”; b) o tribunal compõe-se de homens e mulheres; c) predomina um tipo de discurso jurídico; d) o coro atreve-se a desafiar tanto Creonte (juntamente com Antígona, os únicos identificados com nomes próprios) como os juizes. Enquanto o Povo Quatro adverte sobre o pânico que geram as perguntas feitas ao poder absoluto, o Um, o Dois e o Três, coralmente, questionam o direito a ter VOZ.

A importância desta Antígona está em que, além de aparecer como nossa contemporânea, recorda episódios históricos pontuais. Denuncia a crueldade das guerras civis, a injustiça da justiça submetida aos poderosos, mas também a volubilidade do povo que “muda de ideias logo à primeira, se deixa arrastar por palavras e promesas que esquece de seguida e não é capaz de fazer cumprir, deixando-se levar como as ovelhas de um rebanho” (117). Para aqueles países que foram vítimas tanto de ditaduras como de populismos, o texto funciona como um espelho, refletindo uma imagem que não quer ser vista. Perante um povo que se cala demasiadas vezes quando devia falar (120), a figura de Antígona eleva-se, intransigente a qualquer pacto, e como no caso de Medeia e de Safo, como defensora denunciante dos tradicionais modelos patriarcais.

Medeia em Camariñas, Entardecer em Mitilene e Antígona perante os juízes, permitem classificar Andrés Pociña como um lúcido pesquisador de mitos e um fino artesão do mundo feminino.